

0	10/10/11
C	
1	1/179



LAUDATIO MILAN JANKOVIČ

Sborník k 60. narozeninám

Praha 1989

OBSAH

Soupis díla Milana Jankoviče (Irena Kraitlová)	4
Přemysl Blažíček: Poručík Dub	20
Miroslav Červenka: Verš v básnických strukturách devadesátých let	25
Miroslav Drozda: Pasternakovy dopisy Olze Frejdenbergové	31
Mojmír Grygar: Moderní poezie a výtvarné umění	44
Aleš Haman: K možnostem a mezím uměnovědy a literární vědy	61
Petr Holman: Otokar Březina a Indie?	68
Jiří Holý: Vančurovy filmové texty	83
Květoslav Chvatík: Kunderovo druhé "Umění románu"	88
Jaroslava Janáčkovič: Z geneze Meče Damoklova	99
Milan Jungmann: Nad dvěma mathesiovskými publikacemi	112
Tomáš Kafka: Nad jednou interpretací	121
Petr Kaiser: Významová představa Otokara Zicha a sémiotika tvaru uměleckého literárního díla	126
Vladimír Karfík: Život je všude	142
Robert Kalivoda: Es war eine gute Idee...	147
Pavel Kouba: Rozum jako morální fenomén	152
Zdeněk Kožmín: Komenský básník	164
Marie Langerová: Čekání na psa	170
Jan Lopatka: Bohumil Hrabal v roce 1989	179
Jaromír Loužil: Smích jako historickofilozofická kategorie?	186
Oleg Malevič: Zagaška Gašeka	196
Zdeněk Mathauser: Estetická výchova a estetická atmosféra	209
Antonín Mokrejš: Škola objektivit	229
Jaromila Mourková: Od Paula Eisanera k Pavlovi Eisanerovi	254
Zdeněk Pešat: Seifertovo Jablko z klína	269
Dalibor Pokorný: Milan Jankovič mě nejednou fotografoval	279
Radko Pytlík: Neuvěřitelné se stává skutkem	282

Květa Sgallová: Jak nám jubilant vyrůstal a zrál...	302
Peter Steiner: Gustav Špet and the Prague School	304
Vladimír Svatý: O struktuře a sémantickém gestu	322
Jiří Trávníček: Básnický kontakt Ivana Blatného se Skupinou 42	338
Tomáš Vlček: DĚDA	356
Josef Zmr: Cimrmaniáda	366

Irena Kraitlová:

S O U P I S D Í L A M I L A N A J A N K O V I Č E

1948

Báseň mrazivého vzduchu. /"Teprve teď"/ P ř e d v o j 2,
1948-49, č. 11-12, 16.12.1948, str.7. /Báseň./ 1

1950

První zkoušky fučíkovce odznaku na vysokých školách. P ř e d-
v o j 3, 1949-50, č.29, 26.5.1950, str.2. 2

Vyznamenáváme první fučíkovce. P ř e d v o j 3, 1949-50,
č.30, 3.6.1950, str.7. 3

L.Kněžek - M.Jankovič: Závezky ke sjezdu a na literární
vřdž. P ř e d v o j 3, 1949-50, č. 31, 10.6.1950, str.9. 4

Píseň o mých dnech. /"Můj den je jako pták, jenž do zpěvu
se dává"/ P ř e d v o j 3, 1949-50, č. 32, 16.6.1950, str.
5. /Báseň./ - Přetištěno se změnami v textu v M l a d é
f r o n t ě 6.8.1950, str. 12. 5

1953

Jaroslav Hašek, veliký lidový satirik, revolucionář. M l a-
d á f r o n t a 9, 1953, č. 103, 30.4., str.4. 6

1954

Milan Jankovič - Libor Knězek: Doslov v knize Fráni Šrámka: Křižovatky. Praha, Čs. spisovatel 1954. /Spisy F.Š., sv. 4./ Str. 187-190. 7

Milan Jankovič - Libor Knězek: Doslov v knize Fráni Šrámka: Měsíc nad řekou. Praha, Orbis 1954. /Divadelní edice - Hry klasické./ Str. 131-137. 8

Josef Václav Sládek. In: Česká literatura druhé poloviny XIX. století. Učební texty vysokých škol. Redigoval Karel Krejčí. Praha, SPN 1954, str. 82-90. 9

Lidský profil Jaroslava Haška. L i t e r á r n í n o v i - n y 3, 1954, č.16, 17.4., str. 10. /Recenze knihy Zdeny Ančíka O životě Jaroslava Haška./ 10

1955

Milan Jankovič - Libor Knězek: Doslov v knize Fráni Šrámka: Žasnoucí voják. Praha, Čs. spisovatel 1955. /Spisy F.Š., sv. 7./ Str. 207-209. 11

Náš pohled na Jaroslava Haška. Úvod ve výboru Jaroslava Haška: Veselo s Jaroslavem Haškom. Bratislava, Práce 1955. /Knižnica Roháča, sv. 2./ Str. 5-9. 12

Nový výbor z poezie J.V.Sláčka. Č e s k á l i t e r a t u - r a 3, 1955, č. 2, str.166-172. /Recenze knihy J.V.Sláčka

Básně uspořádané Františkem Hrubínem./

13

1956

O Haškově "Straně mírného pokroku v mezích zákona". Doslov ve výboru Jaroslava Haška: Z doby "strany mírného pokroku v mezích zákona". Uspořádali Milan Jankovič /který nepsal též "vod, str. 5-8/ a Radko Pytlík. Praha, Mladá fronta 1956. /Úsměvy, sv.21./ Str. 181-189.

14

1957

Josef Václav Sládek. These k Dějinám české literatury. Literatura druhé poloviny devatenáctého století. Č e s k á l i t e r a t u r a 5, 1957, č.3, str.248-249.

15

Vztah ke skutečnosti v uměleckých počátcích Jaroslava Haška. Č e s k á l i t e r a t u r a 5, 1957, č.4, str. 441-447. /Studie./

16

1958

Jaroslav Hašek: Fialový hrom. Uspořádali Milan Jankovič a Zdeněk Ančík. Text připravila redakce. Praha, SNKLHU 1958. /Spisy J.H., sv.5./ 335 stran.

17

Jaroslav Hašek. L i t e r a t u r a v e š k o l e 6,1958, str.290-296. /Kapitola z rozhlasového cyklu Obrazy z dějin české literatury./

18

1959

K otázce komiky Haškova Švejka. In: O české satíře. /Sborník
statí./ Kolektiv autorů za vedení Františka Buriana. Praha,
SPN 1959. Str. 272-278. 19

Náš Švejk. In: Jaroslav Hašek mezi svými. /Sborník statí./
Uspořádal Radko Pytlík. Havlíčkův Brod, Krajské nakladatel-
ství 1959, str. 39-42. 20

Lidové postavy v "Osudech dobrého vojáka Švejka". Č e s k á
l i t e r a t u r a 7, 1959, č.1, str. 16-40./studie./ 21

Jaroslav Hašek. L i t e r a t u r a v e š k o l e 7,
1959, č.8, str. 290-296. 22

1960

UMĚLECKÁ PRAVDIVOST HAŠKOVA ŠVEJKA. Praha, NČSAV. /Rozpra-
vy ČSAV 70, 1960. Řada společenských věd, sv.10./ 70 stran.
23

Jaroslav Hašek: Abeceda humoru. /Výbor./ Editoři Zdena Ančík,
Milan Jankovič a Radko Pytlík. Praha, Čs. spisovatel 1960.
/Edice humoru a satiry, sv. 18 a 19./ 1. sv. A/L, 211 stran,
2. sv. M/Z, 210 stran. 24

Jaroslav Hašek : O dětech a zvířátkách. /Výbor./ Editoři
Zdena Ančík, Milan Jankovič a Břetislav Štorek. Praha, SNKLHU

1960, /Spisy J.H., sv. 7./ 341 stran.

25

Jaroslav Hašek o dětech. *Z l a t ý m á j* 4, 1960, č.7-8, str. 359-361. /Recenze knihy J.H. Terciánská vzpouře a jiné povídky./

26

Jaroslav Hašek ještě jednou o dětech, tentokrát také o zvířátkách. *Z l a t ý m á j* 4, 1960, č.11, str. 508-509. /Recenze knihy J.H. O dětech a zvířátkách./

27

1961

Jaroslav Hašek: Dědictví po panu Šafránkovi. Editoři Zdena Ančík, Milan Jankovič, Radko Pytlík a Břetislav Štorek. Praha, Čs. spisovatel 1961. /Spisy J.H., sv.3./ 403 stran.

28

Jaroslav Hašek: Eine peinliche Staatsaffäre und andere Erzählungen. Výbor připravili Milan Jankovič a Radko Pytlík. Do němčiny přeložil Rudolf Feigl. Praha, Artia 1961. 250 stran.

29

Jaroslav Hašek proti církvi a náboženství. In: Česká literatura a náboženství. Studijní materiály Československé společnosti pro šíření politických a vědeckých znalostí. Praha, SPNL 1961. Str. 25-37.

30

Josef Václav Sládek. In: Dějiny české literatury III. Literatura druhé poloviny devatenáctého století. Redigoval Miloš Pohorský. Praha, NČSAV 1961. /Práce ČSAV, sekce jazy-

ka a literatury. Ústav pro českou a světovou literaturu./
Str. 324-340. 31

Ako nás učí vidieť život. Doslov ve výboru Jaroslava Haška:
Na hodine náboženstva. Bratislava, Slovenský spisovateľ
1961. /Malá kazetová knižnica, séria 2, sv.4./ Str. 319
až 325. 32

Cesty ke skutečnosti v počátcích socialistické prózy.
Č e s k á l i t e r a t u r a 9, 1961, č. 4, str.448
až 490. /Studie./ 33

Jubileum vědce a bojovníka za mír. L i d o v á d e m o -
k r a c i e 11.11.1961, str. 3. Podepsáno mj. /K 70. ne-
rozeninám Jana Mukařovského./ 34

1962

Jaroslav Hašek: Zrádce národa v Chotěboři. Editoři Zdena
Ančík, Milada Chlábková, Milan Jankovič a Radko Fytlík.
Praha, Čs. spisovatel 1962. /Spisy J.H., sv.4./ 396 stran.
35 a

Medailóny /s kolektivem/ v knize The Linden Tree. An Antho-
logy of Czech and Slovak Literature 1890-1960. Praha, Artia
1962. Nepodepsáno. 35 b

Doslov v knize Jaroslava Haška: Osudy dobrého vojáka Švejka
ze světové války. Díl 3. a 4. Praha, Čs. spisovatel 1962.
/Klíč, sv. 21./ Str. 279-281. 36

1963

JOSEF VÁCLAV SLÁDEK. Studie a ukázky z díla. Praha, Svobodné slovo 1963. /Odkazy pokrokových osobností naší minulosti./ 204 stran. 37

Jaroslav Hašek: Politické a sociální dějiny strany mírného pokroku v mezích zákona. Editoři Zdena Ančík, Milan Jankovič a Radko Pytlík. Praha, Čs. spisovatel 1963. /Spisy J.H., sv. 9./ 312 stran. 38

Rebeleisovský smích dvacátého století. Třetího ledna uplynulo 40 let od smrti Jaroslava Haška. H o s t d o d o m u 10, 1963, č.1, str.13-14. 39

1964

Doslov v knize Jaroslava Haška: Galerie karikatur. /Výbor politické satiry z let 1907-1914./ Editoři Zdena Ančík, Milada Chlívčová, Milan Jankovič a Radko Pytlík. Praha, Čs. spisovatel 1964. /Spisy J.H., sv.8./ Str. 385-388. 40

Vojtěch Jiráček, Josef Lada, Emil Artur Longen, Jaroslav Marcha, Josef Václav Sládek, Karel Vokáč. Hesla in: Slovník českých spisovatelů. Redigovali Rudolf Havel a Jiří Opelík. Praha, Čs. spisovatel 1964. Str. 204, 278, 286-287, 312, 451-453, 558-559. Podepsáno mj. 41

Umělecké literární dílo jako zpředmětnění vztahu ke skuteč-

nosti. *Č e s k á l i t e r a t u r a* 12, 1964, č. 2, str. 109-120. /Referát přednesený na konferenci O základních otázkách teorie literatury, která se konala 14.-15.11.1963 v Liblicích./ 42

Filozofické tázání a tázání po umění. *Č e s k á l i t e r a t u r a* 12, 1964, č. 5, str. 405-408. /Recenze knihy Karla Kosíka *Dialektika konkrétního*./ 43

1965

J.V.Sládek. Medailón in: Kulturně politický kalendář. Praha, Orbis 1965. Str. 300. 44

K pojetí sémantického gestu. *Č e s k á l i t e r a t u r a* 13, 1965, č. 4, str. 319-326. /Studie./ 45

Spor o Švejka? *L i t e r á r n í n o v i n y* 14, 1965, č. 44, 20.10., str. 1 a 3. /K článku E.Petišky v Kulturní tvorbě č. 30 a probíhající polemice o Švejka jako typu hrdiny./ 46

1966

Doslov v knize Jaroslava Haška: Velitelem města Pugulmy. Editori Zdena Ančík, Milan Jankovič, Radko Pytlík a Břetislav Štorek. Praha, Čs. spisovatel 1966. /Spisy J.H., sv. 15./ Str. 161-170. 47

Hra s vyprávěním. In: Struktura a smysl literárního díla.

/Sborník statí./ Redigovali Milan Jankovič, Zdeněk Pešat
a Felix Vodička. Praha, Čs. spisovatel 1966. Str. 180-197.

48

Svět umíraje rodí. Bachtinův příspěvek k teorii grotesknosti.
O r i e n t a c e 1, 1966, č.1, str. 86-87. /Recenze knihy
M.M.Bachtina Tvorčestvo Fransua Rable./

49

Hra s vyprávěním. S e š i t y p r o m l a d o u l i t e -
r a t u r u 1, 1966, č.2, str. 22-27. /Úryvek ze stejno-
jmenné studie o Jaroslavu Haškovi otěštěné ve sb. Struktura
a smysl literárního díla, viz 49./

50

1967

Hodnota vratké harmonie. Č e s k á l i t e r a t u r a
15, 1967, č.4, str. 367-373. /Recenze knihy Miroslava
Červenky Symboly, písně a mýty./

51

Dílo jako dění smyslu. O r i e n t a c e 2, 1967, č.6,
str. 5-9. /Výňatek z větší nepublikované práce./

52

Americká cesta J.V.Sládka. Č e s k á l i t e r a t u r a
15, 1967, č.6, str. 524-526. /Recenze knihy Josefa Poláka
Americká cesta J.V.Sládka./

53

1968

Jaroslav Hašek: Dekameron humoru a satiry. /Výbor./ Edito-

Ři Zdena Ančák, Milada Chlábková, Milan Jankovič a Radko Pytlík. Praha, Čs. spisovatel 1968. /Spisy J.H., sv.16./ 526 stran. 54

Jaroslav Hašek: Moje zpověď. /Výbor z povídek./ Editoři Zdena Ančák, Milada Chlábková, Milan Jankovič a Radko Pytlík. Praha, Čs. spisovatel 1968. 356 stran. 55

Doslov v knize Jaroslava Haška: Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války. K vydání připravila Jarmila Víšková. Praha, Odeon 1968. /Národní knihovna, sv. 84./ Str. 302-307. 56

1969

Ohlédnutí ke Kantovi. O r i e n t a c e 4, 1969, č.1, str. 72-78. /Studie./ 57

1970

Perspektivy sémantického gesta. In: K interpretaci uměleckého literárního díla. /Sborník statí./ Redigoval Milan Jankovič. Praha, ÚČSL ČSAV 1970. Str. 7-28. 58

Příspěvek in: Kapitoly z teorie literárního díla. /Nepublikováno./ 59

1971

Svatopluk Čech, Josef Václav Sládek. Hesla in: Čeští spisovatelé 19. století. /Slovníková příručka./ Redigovali Květa Homolová, Mojmír Otruba a Zdeněk Pešat. Praha, Čs. spisovatel 1971. Str. 22-27, 176-180. Nepodepsáno.

2. vydání s titulem Čeští spisovatelé 19. a počátku 20. století. Praha, Čs. spisovatel 1973. Str. 38-43, 246 až 249. Nepodepsáno. 60

Zpráva o Jaroslavu Haškovi. N o v é k n i h y , 1971, č. 30, 21.7., str. 4. /Recenze knihy Radka Pytlíka Toulavé house./ 61

1972

ARTUŠ ČERNÍK /1900-1953/. Literární pozůstalost č. 236. Praha, Literární archiv PNP 1972. 39 stran. /Soupis korespondence, rukopisů a tisků./ 62

Jaroslav Hašek: Májové výkřiky. /Básně a prózy./ Editoři Zdena Ančík, Milada Chlívková, Milan Jankovič, Miroslav Leiske a Radko Pytlík. Praha, Čs. spisovatel 1972. /Spisy J.H., sv. 11./ 318 stran. 63

J.V.Sládek: Polní cestou. Uspořádal Milan Jankovič. Praha, Čs. spisovatel 1972. /Klub přátel poezie, Základní řada, sv. 2./ 64

Jaroslav Hašek, Josef Merhaut, Josef Uher. Hesla in: Čeští spisovatelé z přelomu 19. a 20. století. /Slovníková příručka./ Redigovali Květa Homolová, Mojmír Otruba a Zdeněk Pešat. Praha, Čs. spisovatel 1972. Str. 48-54, 92-94, 161 až 163. Nepodepsáno.

2. vydání s titulem Čeští spisovatelé 19. a počátku 20. století. Praha, Čs. spisovatel 1973. Str. 81-87, 185 až 187, 328-330. Nepodepsáno. 65

Neznámá povídka Jaroslava Haška. In: Literární archiv. Sborník PNP, sv.7. Praha, Merkur 1972. Str. 115-119. /Komentář k otištění neznámé povídky J.H. Vzácný nález profesora Pak-Fonge./ 66

Báseň účinné prostoty. Doslov v knize J.V.Sládky: Sluncem a stínem a jiné básně. Praha, Odeon 1972. /Národní knihovna, sv. 88./ Str. 262-280. 67

Perspectives of Semantic Gesture. In: Poetics. International Review for the Theory of Literature 4, 1972, page 16-27. 68

Švejk kao stvaralac. /Odlomak./ Književna reč. 1972, č. 6, 10.2., str. 72. 69

1973

Jaroslav Hašek: Dobrý voják Švejk v zajetí. /Statí a humoresky z dob války./ Editoři Mileša Chlíbačová, Milan Jankovský.

vič, Radko Pytlík a Zdena Ančík. Praha, Čs. spisovatel
1973. /Spisy J.H., sv. 13/14/. 404 stran. 70

Milan Jankovič - Radko Pytlík: Několik vět na závěr. Doslov
v knize Jaroslava Haška: Praha ve dne i v noci aneb Týden
mezi Dacany. Editoři Milan Jankovič a Radko Pytlík. Foto-
ilustrace Milan Jankovič. Praha, Čs. spisovatel 1973. /HU-SA./
Str. 208-210. 71

Zábavný a poučný koutek Jaroslava Haška. Editoři Zdena Ančík,
Milan Jankovič a Radko Pytlík. Praha, Čs. spisovatel 1973.
/Spisy J.H., sv. 12./ 283 stran. 72

Několik slov o díle Svatopluka Čecha. Doslov v knize Sva-
topluka Čecha: Ve stínu lípy. Praha, Čs. spisovatel 1973.
/Klub přátel poezie./ Str. 117-123. Podepsáno M.J. 73

Perspektiven der semantischen Geste. In: Postilla Bohemica.
Zeitschrift der Konstanzer Hus-Gesellschaft, 1973, str. 69
až 87. 74

1976

JAROSLAV HAŠEK /1883-1923/. Literární pozůstalost č. 322.
Praha, Literární archiv PNP 1976. 16 stran. /Soupis kore-
spondence, rukopisů aj./ 75

Jaroslav Hašek: Procházka přes hranice. Idylky z cest a jiné

humorky. /První dekameron povídek./ Editoři Milada Chlábková, Milan Jankovič a Radko Pytlík. Praha, Čs. spisovatel 1976. /Výbor z díla J.H., sv.2./ 680 stran. 76

Der Individualstil und die Problematik des "Sinnes" im Wortkunstwerk /spolu se studií Miroslava Červenky Individualstil und der semantische Aufbau des Wortkunstwerks - pod společným názvem Zwei Beiträge zum Gegenstand der Individualstilistik in der Literatur./ L I L I, Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 6, 1976, Heft 22, str. 101-116. - Anglický překlad téhož: The individual Style and the Problem of Meaning of the Literary Work. L a n g u a g e, Literature and Meaning II. Edited by John Odmark. 77

1977

Jaroslav Hašek: Reelní podnik. Grotesky a mystifikace. /Třetí dekameron povídek./ Editoři Milan Jankovič a Radko Pytlík. Praha, Čs. spisovatel 1977. /Výbor z díla J.H., sv.4./ 680 stran. 78

1978

Estetická funkce a dynamika významového sjednocení díla /spolu s referátem Miroslava Červenky Estetická funkce, významové sjednocení a spojitost textu./ In: Tekst-Język-Poetyka. /Sborník statí./ Redigovale Maria Renata Mayenowa. Ossolineum 1978, str. 247-253. /Referát přednesený na konferenci ve Varšavě 1976./ 79

1982

Die Inhaltfunktion der künstlerischen Form als offenes Problem. The Structure of the Literary Process. Studies dedicated to the Memory of Felix Vodička, 1982, str. 243 až 283. 80

Tři variace Hrabalovy Příliš hlučné samoty. In: Xenia /Strojopisný sborník k narozeninám Miroslava Červenky./ Praha 1982, str. 1-39. 81

1984

Trn v zrcadle doby. Editoři Milan Jankovič a Radko Pytlík. Fotoreprodukce Milan Jankovič. Praha, Panorama 1984. 82

1985

Svébytná koncepce individuálního stylu. Doslov v knize Jana Mukařovského: O motorickém dění v poezii. Editor Milan Jankovič. Praha, Odeon 1985. Str. 123-145, 83

1986

Starohradská setkání Jiřího M. Paláta. Doslov v bibliofilii Jiřího M. Paláta: Starohradská setkání. Staré hrady 1986. Str. 28-30. 84

Úvod v knize Zapomenuté hlasy. Korespondence, deníkové záznamy s kresby z první světové války. Editor Marie Kruli-

chová. Výběr a fotografie kreseb Milan Jankovič. Hradec
Králové, Kruh 1986. Str. 3-5. Podepsáno M.J. 85

1988

Švejkova lhostejnost k dějinám. Zprávy spolku
českých bibliofilů v Praze 2, 1988,
č. 2, str.51-62. /Glosa./ 86

1989

Příliš hlučná samota Bohumila Hrabala. Doslov v knize
Bohumila Hrabala: Příliš hlučná samota. Praha, Odeon 1989.
Str. 120-134. 87

Tři tečky v Prolukách Bohumila Hrabala. In: Hrabaliana.
/Strojopisný sborník./ Redigovali Milan Jankovič a Josef
Zumr. Praha 1989. Str. 60-80. 88

Hrabaliana 1989. /Rozhovor./ Rozmlouvala Marie Langerová.
Svobodné slovo 24.6.1989. / Příloha Slovo na
sobotu./ Str. 3. 89

V tisku:

Nesamozřejmost smyslu. Nad některými texty B.Hrabala.

Slovenská literatura 1989.

Estetická funkce a dynamika významového sřetocení, Estetika 1989.

Nad Verichovou četbou Osudů dobrého vojáka Švejka.

Zprávy spolku českých bibliofilů
v Praze, 1989.

Poručík Dub

Premysl Blažíček

Trvá dlouho, než se v Haškově románu poručík Dub objeví, ale zato pak nikdy nezůstává skromně stranou. Chce dosáhnout stejného účinku jako fénrich Dauerling, který z knihy Drill oder Erziehung, vydané ministerstvem vojenství, vycetl, "že na vojáky patří hrůza". Dauerling "v této své práci měl vždy úspěch" právě proto, že to byl naprostý primitiv, ve vztahu k vojákům schopný jediné volby: tři dny verschärft nebo rána do nosu. Hloupost poručíka Duba na-proti tomu je omezeností, která se nedrží svých mezí a pouští se do něčeho, co vyžaduje jistou míru intelligence: místo aby vojáky s brutální účinností decimoval, neúčinně se je snaží v rámci předpisů zpracovávat psychickými prostředky, především zastrasováním.

Švejk ho při prvním vzájemném střetnutí přivede k zuřivosti tím, jak komentuje plakát s probodnutým kozákem. Poručíka Duba ani nenapadne použít Dauerlingova pádného "argumentu", ale nenapadne ho také nic chytřejšího než uchýlit se ke svému: "Vy mě ještě neznáte". Myslí to pochopitelně ve smyslu výhrůžky, kterou pak přímo vysloví: "Vy mne znáte možná z té dobré stránky, ale až mne poznáte z té špatné stránky". Jenomže Švejk vezme jeho výrok v doslovném smyslu a právem tvrdí, že Duba zná. Ten se místo pouštění hrůzy dává do jakéhosi jazykového sporu, když Švejkovi, který s mezkovitým klidem trvá na svém, neméně mezkovitě, ale s rostoucím vztekem vysvětluje, jak svůj výrok myslel. Nakonec raději ustoupí na jiné pole (otázkou, zda má Švejk bratra), na němž utrpí ještě

trapnější porážku, při čemž ještě méně může - i když se o to snaží - popřít oprávněnost protivníkovy zničující odpovědi.

Jestliže lze říct, že ve vztahu k prostým vojákům ztělesňuje poručík Dub jedinou formulku, pak je třeba dodat, že ta formulka je dvourozměrná, a že se zde Dub uplatňuje ještě jinak než ve vztahu k podřízeným. Bližší se nejvíc postavě Švejka tím, že v něm Hašek vyhmátl specifický charakter, utvářený souhrou několika vlastností, který je přitom natolik vyhraněný, že jeho jména lze použít v životní praxi jako obecně srozumitelné charakteristiky. V čem je ten druhý rozměr? Dub nemusí být do hádek zatahován, sám se pouští do diskusí, protože ve vztahu k prostým vojákům kromě nahánění hrůzy sleduje ještě náročnější dvojčetný cíl, jak na to vypravěč poněkud kostrbatě předem upozorňuje: "Poručík Dub, starý známý denunciant na svém působišti jako gymnasiální profesor, dával se rád do rozhovoru s vojáky, při čemž pátral po jejich přesvědčení, a zároveň, aby je mohl poučiti a vysvětliti, proč bojují, zač bojují! Denunciantství a mentorující žvanění jsou dva rozdílné (a navzájem si překážející) projevy Dubovy loajálnosti: tímto slovem je charakterizován při prvním vystoupení na scénu. Zatímco kadet Biegler tuží zemřít za císaře, Dub na toto téma dával psát slohové úkoly, ale to neznamena, že jeho oddanost oficiálním hodnotám je pouhou přetvářkou prospěcháře.

To by v hodnotící perspektivě Osudů nebylo tak zlé, i když by to nebyl zrovna nej přijatelnější způsob prospěchářství: sledování vlastního prospěchu tvoří v Osudech samozřejmou a oprávněnou hnačí sílu lidského jednání. Ale zároveň se zde nenápadněji, ale přesto důrazně uplatňuje ještě jiný typ sebeprosazování, který je na prvním nezávislý, jak ukazuje postava sapéra Vodičky, nesobeckého,

ale velmi dbalého své osobní pověsti rváče: ne přímočarý (otevřený, či maskovaný) zájem o prospěch vlastní osoby, ale starost o její obraz v očích druhých, o získání jejich uznání. Geneticky původnější z obou zájmů bývá psychology označován také za silnější s poukazem na situace smrtelného ohrožení, při nichž starost o záchranu holého života smete ohledy na mínění druhých. Ale to neplatí vždy: B. Pascal se ve svých *Myšlenkách* několikrát pozastavuje nad neodolatelnou mocí, s jakou snaha po získání prestiže, obdivu, úcty, slávy atd. vede lidi i za cenu sebezáhuby.

Stejně jako jiné postavy *Osudů* není ani poručík Dub pojat psychologicky, psychické pohnutky jeho jednání nejsou výslovně sledovány, natož rozebírány; ale přesto je zjevné, že všechno jeho jednání řídí snaha o získání prestiže. Neustálé nezdary při pouštění hrůzy jsou pro něj tak nepříjemné a pro čtenáře tak komické, protože ho zasahují na jeho nejcitlivějším místě. Zatímco prostí vojáci se před ním mají třást strachy, ostatní důstojníci ho mají ctít a obdivovat. V nich má Dub partnery na úrovni, před nimiž může "politizovat v rámcích rakousko-uherského mocnářství" a odkazovat, jak už před válkou o tom mluvil s okresním hejtmánem. Jaký nejkrutější nezdár ho může potkat na tomto poli? "Kdyby se nikdo neotočil, když někam vstupíme, neodpověděl, když promluvíme, nebo si nevšímal toho, co děláme, kdyby nás každý člověk, se kterým se setkáme, úplně ignoroval a choval se, jako bychom neexistovali, vzedmula by se v nás zakrátko taková zuřivost a bezmocné zoufalství, že by se nám proti nim nejkrutější tělesná muka zdála být úlevou ..." ¹⁾ Právě takovým způsobem se

k Dubovi chovají ostatní důstojníci, několikrát zvláště ten nejvyšší.

1) W. James: The Principles of Psychology (1952, Chicago, str. 189).

Blegler se ukazuje jako hlupák, protože bere oficialitu vážně v tom smyslu, že bere doopravdy její fráze, Dub bere oficialitu vážně v tom smyslu, že je neméně frázovizý, že sdílí její reality nedbající pózu; ale tím, že ji zaujímá tvář v tvář reálným faktům, odhaluje její hloupost. Tak vyznívá Dubův loajální proslov ve vojenském vlaku, v němž všichni ostatní svou reakcí vyvracejí platnost patetického vládního prohlášení ke vstupu Itálie do války.^x Nekontrolovatelné oficiální zprávy z bojiště později Dub demaskujícím způsobem karikuje, když rozbité aeroplány a děla s německými nápisy označuje vojákům za válečnou kořist. Všichni loajální představitelé státní moci představují v Osudech různým způsobem také jejich hloupost; jsou to však zároveň konkrétní postavy, jejichž hloupost přesahuje omezenost abstraktních institucí.

Nedostatečná chápavost bývá sama o sobě dobrácká, škodí spíš svému nositeli než druhým, jak ukazuje např. postava Balouna, jenž o sobě právem prohlašuje, že má tupou hlavu. Hlupák není schopen dostatečného odstupu od své situace; každá situace však má, ve zpřemětněném vyhocení vzato, pól subjektu a pól objektů. Hloupost ve smyslu nedostatečně vyvinutých duševních schopností spočívá především v nerozlišujícím ulpění na předmětné stránce situace a odtud v neschopnosti se v ní patřičně orientovat. Nedosta-

tečný odstup od sebe sama mívá také za následek neschopnost orientovat se v předmětných souvislostech situace, ale navíc s přesunutím důrazu na pól subjektu, na vlastní já, získává tento typ hlouposti často agresivní asociální charakter. Baloun je navzdory své hlouposti natolik schopen kritického odstupu od sebe, že o své hlouposti ví; nemá sílu zvládnout svou asociální šravost, ale jinak se pokorně drží ve svých mezích. Určití představitelé moci nejenže si své hlouposti nejsou vědomi, ale jejich hloupost je nevědomím o sobě, neschopností distance od sebe: jejich já jim překrývá celý svět, jsou zaslepení. Úvahu, podnícenou Dubem, o prdchovi, "blbě hovadském zjevu v lidské společnosti", vypravěč shrnuje: "... všemu chce rozumět, všechno dovede vyložit a nače vším se urazí! Čím víc moci kdo má, tím víc je tímto sebezaslepením ohrožen, to platí zvláště v armádě s jejím systémem bezpodmínečné poslušnosti podřízených. Poručík Dub se ztotožňuje s oficialitou proto, aby její lesk ozařoval i jeho osobu. Bere se smrtelnou vážností rituály, v nichž se snaží prosadit, protože bere pateticky vážně sám sebe. Jenže ta záře oficiality, do níž se staví a v níž se shlíží, pro ostatní důstojníky a vojáky neexistuje: ti vidí jen protivnou posunčinu devótního blba.

Nebylo to tak sice autorem míněno, ale dá se říci, že poručík Dub, zlý a přesto bezmocný, ztělesňuje směšnost státní moci krátce před jejím pádem, kdy nejen nad její někdejší účtyhodností, ale také nad její respekt budící krutostí už vítězí její hloupost.

Verš v básnických strukturách devadesátých let

(úryvek z rozsáhlejší práce)

Miroslav Červenka

V jedné ze svých nejzdařilejších analýz dobových rytmických struktur charakterizuje Mukařovský (Obecné zásady a vývoj novočeského verše) lumírovský verš dominancí větné intonace; přízvukový rytmus, realizovaný s mechanickou přesností, a s ním těsně spjatá a tedy i stejně umrtvená veršová intonace tvoří pro maximálně proměnlivé, pozornost přitahující "fanfáry a kadence" větných intonací stabilizované pozadí. Předjímaje později propracovaný protiklad normovaného a nenormovaného estetického ukazuje Mukařovský přesvědčivě, že tato nadvláda větné intonace znamená zároveň oslabení významové a zvukové závažnosti jednotlivého slova (pojmenování), jeho podřízení rozlehlejším celkům, jako je věta, nebo lépe bohatě a zdobně rozvedené souvětí. Lumírovská reflexivní a epická poezie, a v jejích stopách i přírodní a erotická lyrika mají trvalé rétorické zabarvení, neboť je to právě řečnický sloh, kde byl nalezen nejvíce nasnadě jsoucí zdroj mnohotvárných, intonačně výrazných syntaktických figur a formulí.

Mukařovského je tu třeba podstatněji doplnit jen v jediném ohledu. Nadvládu celku nad částí, rozlehlejších intonačně-rytmických komplexů nad drobnějšími jednotkami prokazuje v drobnější (dílem stejně rétoricky zabarvené, dílem zpěvné) lumírovské lyrice také strofika. U Vrchlického, Čecha i jiných autorů nacházíme desítky nejrozmanitějších strofických sestav, čerpaných z evropské i orientální tradiční zásoby nebo mistrovsky ad hoc komponovaných. Kombinují se verše různého rozsahu, rozpracovává paralelismus a refrén, vynalézají zajímavá rýmová schémata. Tak jako jednotlivé pojmenování v rámci věty a verše, stává se zde jednotlivý verš a intonační úsek podřízeným stavebním kamínkem v mozaik-

ce členité, rytmicky a intonačně zaokrouhlené strofy a nadvětého útvaru, který strofě odpovídá na straně textové výstavby. Strofu musíme v lumírovské lyrice více než kdekoli jinde pokládat nejen za kompoziční jednotku, nýbrž také za útvar, který nejaktivněji dotváří sémantiku básně i svou konkrétní rytmickou podobou (protiklady dlouhých a krátkých řádek, paraleliamy, refrény, účinek rýmových seskupení atd.).

Ač to dosud nebylo zaznamenáno, jeví se odklon mladých od lumírovství právě v této věci nejnápadněji. Význační autoři moderny, pokud užívají strofického členění, se obejdou s těmi nejjednoduššími, skoro neviditelnými uskupeními veršů, jako je dvojverší nebo čtyřverší, která spíše než samostatnými strofickými útvary jsou pouhými reflexy elementárních rýmových schémat. Občasné variace, jako je sdružování čtyřverší do osmiverší v některých důležitých básních mladého Breziny, mění jen velice málo na tomto obrazu. Z tradičních útvarů zůstává zachován nejobvyklejší, sonet, ale je ho často užito v polemických a přímo provokativních kontextech (Machar, Karásek, Sova, Neumann). Jinak je aktualizace strofy vždy neklamným svědectvím, že pouto s lumírovskými předchůdci zůstalo v daném případě nepřetrženo; platí to jak o ustálených okcidentálních slokách v dílech prvních dekadentů (J.Kvapil, Borecký; v jejich stopách i první sbírka Karáskova), tak o četných původních kombinacích meter u jediného básníka z okruhu České moderny, který strofiku trvale propracovával, tj. u F.I.Svobody. Nepřekvapí ovšem, že kombinace veršů různého rozměru patří do metrického repertoáru takového epigona lumírova, jako je Ant. Klášterský, zejména v Písniích z práce, kde strofy jsou méně složité a spojení veršů různého rozsahu – stejně jako např. u J.V.Sládky – nese stylový příznak písňovosti.

Lhostejnost ke strofickému kombinování rozměrů neznamena jen, že vedoucími moderními autorům zůstala tato stylistika písňovosti cizí (teprve v posledních letech století se to bez velkého úspěchu snaží změnit Neumann, který tak eo ipso pře-

cháží k poetice nastupující generace Šrámkovy a Gellnerovy), ale také to, že verš (= 1 řádek básně) je pro ně samostatnou a v podstatě hierarchicky nejvyšší rytmickou jednotkou. Zároveň však - vracíme se k Lukařovskému analýze lumírovské rytmické struktury - uvnitř verše se osamostatňuje a aktivizuje jednotka dosud podřízená plynulým vlnám vět a jejich intonací - jednotlivé slovo. Právě v této akci, zaměřené proti samému jádru lumírovského pojetí básnictví, spatrujeme rozhodující bod básnické revolty let devadesátých, alespoň z hlediska významově-stylové výstavby.

Právem se zdá, že je to vymezení nadmíru obecné, ale jako polehčující okolnost budiž zaznamenáno, že tu jde o společného jmenovatele velice rozmanitých procesů a stylových orientací (které se navíc v rámci konkrétních textů prolínaly a křížily jak navzájem, tak s ohlasy starších tendencí májovské a ovšem především lumírovské provenience).

Máme tu totiž na mysli zaprvé uvedení vlny stylových a tematických prozaizmů z oblasti moderního všedního života (macharovský realismus). Osamostatnění slova je naznačeno i v exotismech a "baudelairismech" první dekadence (skupina Kvapilova s vlivem na mladého Karáska a Březinu), které působí především svou neobvyklostí lexikální; protože však jde o úzký a z jednoho hnízda pocházející, brzy otřelý repertoár, jsou tato slova příliš slabě sémantičky individualizována, než aby se mohla i jako zvukové jednotky vymanit z všeobjímající intonační kontury věty: kvapilovci zůstanou lumírovskými epigony. Pokud se však k jejich exotismům připojí daleko významnější soubor pojmenování, či lépe pojmenovacích aktů motivovaných metaforickou aktivitou symbolismu, jsou rázem dány předpoklady k hluboké stylové reformě, založené na krajním napětí složek básnické struktury (více o tom za okamžik). A konečně snad můžeme bez velkého násilí započít k tomuto osamostatnění slova i Hlaváčkovu izolovanou kombinatoriku několika málo významově a/nebo zvukově si blízkých pojmenování,

které aktualizuje především eufonické kvality slova (u lumírovců neutralizované) jako protiváhu i náhradu rozrušené intonační linie verše i věty.

Dvěma z těchto stylových principů a jejich vlivu na verš se budeme teď věnovat podrobněji.

Prozaismy realistické-ho verše oslabují plynulost větné intonace a dávají vystoupit slovu jednak jako poukazu k reálné věci, jednak jako ozvěny pronášeného slova civilního městského dialogu. Jednotlivé izolované příznaky překonaného rétorismu jsou přitom zachovány a cizorodé lexikální okolí i převažující hovorová intonace mluvního verše je vystavuje útočné ironizaci. A stejný je vlastně do značné míry i osud přízvukového rytmu: automatizován jako ve verši lumírovském, ponechává si příznaky konvenční poetizace, ty však, nejsouce už podkladem rétorických intonací, konotujících konec konců tutéž poetickou vznešenost jako přízvukový rytmus sám, ale naopak konfrontovány s lexikálními prozaismy a s intonací intimní nebo žurnalistické mluvy, čnějí jaksi do prázdna. Sama skutečnost verše je takto parodována. Intenzita této útočnosti záleží ovšem na vynalézavosti, s jakou je budován ironický kontext, k němuž patří nebezpečná hodnotová orientace a v němž každé další pojmenování může přinést zvrat v hodnocení. Bez této vnitřní napjatosti kontextu konflikt tradičních poetických i novodobých antipoetických prvků utichá a zbude dvojitost zobrazené vědní reality a technického výkonu realizace metrické normy (např. v módní produkci B. Haminského apod.).

Samostatná aktivita slova ve volném verši symbolistů vychází naopak z jeho užití jako básnického pojmenování; o jeho významu pro symbolistický styl se nemusíme šířit. Obrazná pojmenování přinášejí do symbolistické básně neustále významové zvraty a dvojznačnosti, přičemž v jednom slově se protíná několik významových plánů. Významový zvrat tu ovšem primárně neznamena ironizaci, nekonfrontuje poetické s nepoetickým, manifestuje naopak schopnost poezie transformovat veškerý, i mimopoetický materiál ve znaky básnického sdělení. I ve své

určitosti a prokreslenosti, a právě takové, a tedy v dramatickém napětí mezi inherentními odstředivými tendencemi a všeza-
hrnujícím plánem jednotného smyslu, obraznou aktivitou vnucovaného světa, mají být jednotlivá pojmenování vztažena do celistvého kontextu (a intonační kontury) básně. Symbolistická metafora má po výtoce kontextový charakter, není prostým osamostatněním slova, ale místem, kde se stupňuje a vyjevuje napětí mezi osamostatnělým slovem a rozlehlejšími celky významovými. Do těchto kontextů vstupuje slovo především jako významová, nikoli syntaktická nebo přízvuková jednotka. Jeho kontextovost se zvukově realizuje v intonaci, především však v těch jejích vrstvách, které jsou nástrojem významové výstavby výpovědi (aktuálního větného členění), nikoli syntaxe. Právě na osamostatnění a stylizaci těchto vrstev intonace se zakládá elementární dvojdílná intonace veršová, jež je ve volném verši základním nositelem rytmu.

Jak jsme viděli, u lamírovců byla tato intonace k nerozeznání spjata s automaticky realizovanou metrickou osnovou a nezávisle na sémantice opakovala v každé řádce stabilizovanou konturu. Fokus o koexistenci symbolistické obraznosti s metricky pravidelným rytmem a rýmem (např. v rané poezii Slezinově) vedl ke konfliktu několikerych navzájem nezávislých kontextových zapojení slova (slovo jako významová, intonační, přízvuková, eufonická jednotka), a tedy k jeho takřka nesnesitelné (pro konotace virtuozity, hledanosti, znervózňující napjatosti) hyperdeterminovanosti; měla-li se dále rozvíjet metaforická tvořivost symbolismu, musela být metrická organizace aspoň pro tu chvíli odvržena. Její návrat se pak vždy spojoval s jistým oprostěním symbolistických významových struktur.

Na rozdíl od macharovského rozštěpení rytmu s významové výstavby, jejím ironické konfrontace, jež je implicitní kritikou poetična, dochází tedy v symbolistickém volném verši k těsnému prolnutí obou těchto souborů složek, přičemž prostředníkem je veršová intonace. Volný verš stojí a padá s ne-

ustálou tvořivostí básnického subjektu ve sféře významové, jmenovitě ve sféře obraznosti. Každá stereotypnost a banalita v obrazné tkáni básně se jeví jako rytmická beztvorost. To je také vlastním smyslem neustálého zápasu kritiky, zejména Šaldovy, proti tomu, co velký mluvčí maximálních nároků uměleckých označil za "tu vágní mlžnou melopu, tu rozbředlou a rozplizlou fakturu", za "žížalovité verše bez rytmu, reliéfu a struktury" (Kritické projevy 4,32 a 16; psáno 1893), které se rozmohly v tvorbě epigonů. Není náhodou, že v úvahách o volném verši Šalda mimoděk aplikuje formuli známou z Březinova Poledního zrání: co silné činí ještě silnějšími, slabé zabíjí.

Aktivita, případně sama existence rytmu v rámci poetické struktury je tedy závislá na intenzitě a objevnosti básnické aktualizace slova (pojmenování) jak v realistickém metrickém verši, tak ve volném verši symbolistů. Zdá se, že právě tento rys - co nejtěsněji spjatý s estetickým a stylistickým zaměřením moderny - je společným jmenovatelem těchto protichůdných struktur, jež sehrály rozhodující úlohu na cestách poezie let devadesátých.

PASTERNAKOVY DOPISY OLZE FREJDENBERGOVÉ⁺

B. L. Pasternak (1890-1960) si dopisoval se svou sestřenicí O. M. Frejdenbergovou (1890-1955) přinejmenším 44 let; dochovala se korespondence od r. 1910 do 1954. Pasternak žil převážně v Moskvě, Frejdenbergová v Petrohradě (Leninhradě). Stýkali se a kamarádili od dětství; pravděpodobně naposled se viděli v Leningradě r. 1935. V jejich pozůstatosti se našlo víc dopisů Pasternakových než Olgy Michajlovny, která jako vědkyně a přísná strážkyně rodových tradic byla pořádnější než její bratranec, který sám o sobě napsal: "Já ani v tom, co se týká mne osobně, nemám nic, čemu se říká domácí pohodlí, knihovna, sbírka čehokoliv, archiv, svatyně. Neschovávám si ani korespondenci, ani koncepty, ne nechávám nic sohranovat, moje místnost se uklidí snáz než hotelový pokoj. Žiju jako student." (335)

Ale přesto nevznikla knížka s mezerami. Vydavatel korespondence zaplnil mezery úryvky ze vzpomínek Frejdenbergové. Tak vznikl tematicky a chronologicky celistvý sled, který se čte jako epistolárně románové vyprávění o jímavém a tragickém přátelství dvou lidí spřízněných nejen rodinnými svazky a příbuzenskou láskou, ale i tím, že se tu stýkal velký básník s velkou (teprve posmrtně objevenou, uznanou a vydávanou) vědeckou osobností.

Frejdenbergová, profesorka klasické filologie, znalkyně antické mytologie a folklóru, badatelka o původu výpravného děje, lyriky, o "obrazu a pojmu", o zákonitostech uměleckých žánrů atd. (viz o ní Lotman 1973), měla vrozený i vypěstovaný smysl pro hlubinnou sémantiku básnického textu; v porozumění Pasternakově tvorbě vlastně básníkovi nahrazovala celou soudobou kritiku. A Pasternak, nejen geniální básník, ale také skvělý překladatel Shakespeara a Goetha, filozoficky vzdělaný muž, dovedl zase vždy vystihnout jádro a smysl jejich

Boris Pasternak, Perepiska s Ol'goj Frejdenberg. Pod red. i s komment. Elliotta Mossmana. H. B. Jávanovich, New York and London 1981. Odkazy k tomuto prameni uvádím v závorkách za citátem číselným údajem strany textu.

vědeckých objevů. Bylo to přátelství lidí kongeniálních, o to plodnější, že se lišili nejen profesí, ale i povahami: ona byla hrdá, neústupná, pyšně si vědomá vlastní ceny i při úplném zneuznání, on přehnaně skromný, měkký, odevzdáný do vůle plynoucího života, upřímně překvapený vlastní světovou slávou...

Mocnou příčinou jejich celoživotního spřiznění byla ovšem také doba. Osobnosti jejich formátu byly už v dvacátých, ale zejména v třicátých a pozdějších letech odsouzeny k samotě, k existenci bez potřebného kontextu sourodého profesionálního prostředí. Vzájemná korespondence jim do jisté míry nahrazovala chybějící kolegiální ovzduší. Přátelství a příbuzenské city pomáhaly snášet drtivý tlak doby, která zpřetrhala a rozvrátila snad všechny nadosobní svazky.

Z knihy jejich dopisů by se daly vytěžit poznatky o celé škále problémů: o vědeckém a literárním životě od revoluce až do padesátých let, o vědecké metodě Frejdenbergové, o genezi jednotlivých Pasternakových děl (zejména románu Doktor Živago), o trvalých základech a proměnách Pasternakova uměleckého kréda. Z často obšírných výroků bychom mohli sestavit celé vademecum jeho víry, filozofie, etiky, estetiky i poetiky. Četba dopisů přímo vybízí ke studiu jich obou jako osobností (o Pasternakovi z tohoto hlediska viz Malcev 1988).

Cíl tohoto příspěvku je však skromnější: pokusit se vystihnout osobitý epistolárně komunikační postoj Pasternakových dopisů a tak přispět k poznání poetiky jeho epistolární prózy.

Hned na prvních stránkách svazku se odehrává charakteristická příhoda. Roku 1910 požádala Olga při prázdninové petrohradské vycházce z města Borise, aby jí vyprávěl "pohádečku" (8); on ale mlčel. Teprve po návratu do Moskvy jí napsal (23.7.1910), že nebyl s to splnit její přání, protože se v tu chvíli cítil spolu s ní naprosto pohroužený do okamžiku a do souvztažností míst, kudy procházeli; vyprávěním, o které ho žádala, by byl vystoupil z této lyrické odevzdanosti jí, Olze, i prostoru, který je obklopoval a právě v nich "nastá-

val" (srv. 10-11).

Dvacetiletýx Pasternak zde na samém prahu básnické dráhy . vyslovil rozpor, který ho bude jítřit během celé jeho tvorby. Je to v podstatě rozpor mezi jazykovým sdělením jako znakovou strukturou a skutečností, která je předmětem sdělení. Pasternak jako subjekt textu zahrnuje sám sebe do reality, o níž básnicky vypovídá; dilematické se mu pak jeví, že aktem promluvy, sdělením o...ě básník přestává být v..., vyčleňuje se ze života a tím se mu odcizuje.

Je to starý problém "umění a skutečnosti", ve vývoji umění a v jednotlivých směrech řešený různě, pocíťovaný s různou naléhavostí. Zvláště palčivě jej prožívali romantici a Pasternak se intenzitou vlastního prožitku tohoto dilematu určitě nejvíc blíží právě jim. Zároveň však se od nich svým řešením otázky zásadně liší; není náhoda, že tolikrát výslovně odmítl romantický životní postoj.

Romantici se dané dilema snažili řešit tím, že vytvářeli iluzi zvláštní fiktivní biografie básníka jako širšího mimo-literárního kontextu jeho tvorby. Například Puškin naznačoval v dopisech přátelům v souvislosti s Bachčisarajskou fontánou, že milostný příběh poémy je ohlasem jakési skutečné autobiografické události, třebaže básně takový podklad neměla. Od přátel se pak ta mystifikace šířila mezi tehdejší čtenářskou obec. Tak básník konstruoval typicky romantičnou "představu, že život básníka, jeho osobnost a osud splývají s tvorbou a pro obecenstvo tvoří jakýsi jednotný celek" (srv. Lotman 1981: 73-74, 53).

Pasternak cítil tuto problematiku velmi podobně, ale s jednou zásadní výhradou. Ta mířila právě proti mystifikaci básnickovy biografie jako osudu vyčleněného z ostatního světa a kontrastujícího s ním. Ne vyčlenění, vyzvednutí básnického já, nýbrž jeho včlenění, zařazení, podřizení světu je jeho programem. Pasternak by je snad nejraději "zrušil", kdyby to šlo. To ho odsuzuje k zvláštní hře na schovávanou před sebou samým, ke hře, v níž je ovšem ustavičně právě on středem světa, i když sám sebe v této roli popírá.

Tento svár, známý z Pasternakovy lyriky (srv. o tom Sinjavskij 1965, 15n.), se vine celou korespondencí s Olgou Michaj-

lovnou. 28.7.1910 jí píše: "/.../ víš, já nesnesu být nesrozumitelný, ne proto, že by mi bylo líto posluchače nebo přítele, ne, má to egoistickou příčinu, bojím se, aby mě nepodezírali, že chci být originální, nepodobný ostatním atd." (26-27) A básník ustavičně sám sebe snižuje až do přímo flagelantských výroků. Například když ho sestřenice roku 1924 pokárala, že jí shání protekci a že si troufl pomyslet na doporučující dopis od jejího učitele N. J. Marra (86), kaje se Pasternak: "Jsem darebák, žvanil, chlubil, mizera - Tys toho všeho pravý opak, to všechno беру bez reptání /.../" (89-90). Jindy si přímo stěžuje, že je přeceněn (viz 100-101). Roku 1928 po vlastní delší odmlce v psaní: "Olinko milá, určitě jsem ztratil Tebe i tetičku a už se to nedá napravit, máte plné právo navždy se mě zříct a zapomenout na mě, tím spíš, že nemám pro sebe žádnou omluvu." (113) R. 1949 uprostřed kampaně proti tzv. kosmopolitismu, když myslí na svou slávu v cizině a zneuznání doma, místo vzdoru, který bychom čekali, propuká v nové pokání: "Za copak tedy koneckonců stojím, když překážka krve /že je žid, M.D./ a původu zůstala nepřekonána (to jediné, co bylo třeba překonat) a může mít nějakou váhu, třebaš jen v náznaku, a jaká já jsem to opravdu neskromná nula, končím-li neveřejnou popularitou u žilovských intelektuálů, těch nejzstrašenějších a nejnešťastnějších? Ó je-li tomu tak, pak raději není třeba nic, a jaký jen mohu být a co se o mně vůbec bavít, když se ode mne tak snadno a úplně odvrací nebe?" (280-281)

A když mu to Olga vymlouvá, staví mu před oči jeho skutečnou velikost a povzbuzuje ho, je to pro něj - jen další důvod k flagelantským větám: "Ale vždyť já jsem spíš naopak příliš sebejistý a to, že jsem si troufl Tebe, Tebe, takovou čistou, nadanou, mou chytrou hlavičku postrčit na tuhle těžkou cestu povzbudivých námitek, jen abych uslyšel ještě něco takového příjemného a objektivního, co bych sám nepředvídal, to už je opravdu ta nejubožejší nízkost, pro kterou ani není jména." (286) Roku 1954 se kaje za chvatnou odpověď na Olžin dopis a rozbořem leningradské premiéry Hamleta (kterého přeložil) výrazy: "Musím pro Tebe být víc než prase, jsem podlec a darebák (jen znamená-li to víc než slovo prase)..." (316) Mohli

bychom připojit desítky podobných výroků. Za všechny nechť tu stojí lapáďární věta z 30.11.1948, z dopisu, kde si Pasternak odpovídá na základní otázku: "Co si myslím o životě?" K jeho krédu tu neodmyslitelně patří výrok: "A na všech jsem se provinil." (275)

2.11.1924 vysvětluje, proč dlouho nepsal: "Psát přece znamená psát o sobě." (76) A opravdu, všechny ty výlevy skromnosti, sebekritiky až sebeponižování - stavějí do středu dopisů právě jejich pisatele! Velice příznačně demonstruje tento paradox psaní z 16.11.1928. Pasternak tam podrobně vypisuje několik událostí z rodinného okolí (smrt a pohřeb tchyně, historku polopomatené staré chůvy, zážitky a pocity své ženy), z tohoto vyprávění přechází ke kritickému sebezpozorování (".../ co vám to píšu, co si to dovoluju!", "já se svým 'skoro farizejstvím', jak říkají všichni moji milí /.../" atd.) - a v závěru dopisu nečekaně prohlašuje: "Drahá tetinko, tak vidíte, co se to u nás děje, a to jsem Vám toho nepověděl ani půlku, protože jsem se ani slovem nezmínil o sobě." (Srv. 117-118; podtrhl M.D.) Není divu, že mu Olga jednou vytkla: "To, že si někdy libuješ ve flagelantství - ne, to ještě není to pravé slovo, ne - to, že sám sebe tak rád ponižuješ - tomu říkám domýšlivá skromnost." (47)

V literatuře o Pasternakovi se mluvívá o jeho egoismu. J. Malcev (1988: 98 n.) prokázal básníkovu nezištnost, altruistickou obětavost, ba i občanskou odvahu v řadě případů, kdy jeho přátelé byli ohroženi nebo se stali oběťmi stalinistických represálií atd. Pro naše téma je však důležitá ještě jedna stránka jeho životního postoje, totiž jeho vliv na osobitou poetiku jeho epistolární prózy.

Text, jehož subjekt je sice převážně středem vlastní pozornosti, ale přitom neustále uvádí v pochybnost svou kompetenci a tím i autoritu vůči adresátovi, ztrácí svou "definitivu", odstup vůči vyprávěnému, pocituje se jako prozatímní nebo nehotový, teprve vznikající z chaosu reality. To jej "ozvláštňuje" ve všech složkách.

Ozvláštňují jej nejen sebezpodceňující deklarace pisatele, celá ta jeho "ideologie domýšlivé skromnosti", ale i řada

osobitých komunikačních postupů. Pasternak jich ovšem užíval spontánně, neřídil se žádnými předepsanými pravidly rétoriky, jako tomu bývalo v antice nebo ještě v osvícenství (o tom viz Miller 1967: 5-6; Jelistratova 1973: 316-319); avšak četnost použitých prostředků a jejich shodný smysl, který vynikne, když se jednotlivé dopisy seřadí v posloupnost, nám dovolují mluvit právě o určité epistolární poetice.

Jistěže se tato poetika neuplatnila ve všech číslech korespondence stejně - však tu máme co dělat s texty velmi různými, od obsáhlých reflexivních, výpravných nebo kombinovaných psaní až po stručná věcná sdělení na korespondenčních listech, případně telegramech. Každý dopis jistě nemůžeme vnímat jako soběstačný umělecký text v tom smyslu, v jakém vnímáme jednotlivou báseň. Ale v seřazení do cyklu se společným adresátem vyniknou shodné rysy dopisů tak, že se jejich sled může připodobnit sbírce básní nebo povídek.

Jaká je tedy Pasternakova epistolární poetika?

Především si konstruuje osobitou situaci promluvy. Dopis je druh sdělení, určeného (spravidla) nepřítomnému adresátovi. Pasternak píše dopisy tak, jako by chtěl toto roztržení zrušit, vtáhnout adresáta do okolností, atmosféry, ve které mu píše. A tak do jeho dopisů vstupuje všednodenní prostředí - místnost, byt, počasí, denní doba, příhody a duševní stavy lidí kolem něho a ovšem vždy také vlastní duševní rozpoložení včetně spádu času, do něhož se psaní dopisu vždy tak obtížně vklíní. Korespondence oplývá básníkovými omluvami, že píše ve spěchu, že psaní odbývá, a omluvy se na místě rozrůstají do vyprávění o celém jeho živobytí, ve kterém převažují starosti o elementární hmotné zajištění rodiny, shánění záloh, omluv na překlady, zápolení s nemocemi atd. nad časem pro "čistou" původní tvorbu. Nejdůležitější básníkovy myšlenky o světě, umění, stavu společnosti a literárním životě se vynášejí z tohoto toku všedních dnů.

Jistěže Pasternak nesl všechny ty každodenní překážky těžce, stejně jako ho deptala dobová atmosféra. Avšak když už tu ta každodennost byla, netoužil z ní utéci, ale sdělení o ní proměňoval v složku svého básnického vidění světa.

Ba každodenní obstarávání prožíval jako duchovně plodnější než nečinnost v tvůrčí krizi. Velice příznačně píše 20.11.1924 (tenkrát dostal dočasné zaměstnání bibliografa): "Pokud jde o mne, bývám doma tak málo a vzácně a o nedělích jsem celý nesvůj, když nedávám žádné představení. Líbí se mi můj rychlý, mechanizovaný, strojový den, zmotaný ze zaměstnání, ze záležitostí a úkolů s ním spjatých i ze spousty starostí s ním nespojujících, den týkající se domova, styků s lidmi, splnění všelijakých přání a úkolů aj. Jako nějakou hru prožívám ten shon a s chutí, jako kdybych figuroval v nějakém vymyšleném románu, hraju dospělého, věčně uspěchaného, lakonického, zapomnětlivého a pádícího od úřadu k úřadu, z tra-vaje na tramvaj. /.../ Myslím, že v budoucnosti se mi dokonce snad podaří i pracovat. Dej Bůh, abych se v tom nemýlil. A zatím, to musím říct, trávím den v ustavičném požitku, neboť, opakuji, naplněnost dne hustou sítí jednoduchých a pádných maličkostí mě okouzluje. Ten pitomý horečnatý shon se přece jen víc podobá někdejší horečnatosti ducha, která ze mne udělala básníka, než ta dobrovolná nečinnost, které jsem propadl v posledních dvou třech letech, když jsem zjistil, že individualismus znamená kacířství a idealismus že je zakázán." (80-81)

Jen v pohroužení do Pasternakova živobytí dostává adresát jeho dopisů další informace. Ale to básníkovi nestačí. Vždy znovu se v proudu psaní zastavuje nad tím, co a jak právě píše, provádí jakousi permanentní autoreflexi vlastní epistolární výpovědi, ovšemže většinou kritickou: "Přečetl jsem dopis a položil ho do krbu, jako tam položím i tenhle, jestli toho hned nenechám. Protože je to všechno tak málo a tak těžce se mi píše." (29; 28.10.1910) "Odpust, že Ti píšu jen srdečně, a ne navíc obsažně. Odpust' mi mou nedbalost." (6; 29.1.1911) "Jestli to na Tebe z těch pouhých několika slov dýchlo zdravím, stálostí a zdarem, tak prostě neumím psát. Nic takového. Nic není, nic nebylo." (63; 25.7.1924) "Jaký pitomý dopis! A přece nepřestávám psát." (99; 21.10.1926) "Píšu vám ještě prokřehlý, neohrátý a můj vzrušený tón se dá vysvětlit tím, že /.../" (125; 8.2.1929) "Ano, to není k věci, zapovídal jsem se, cože jsem to chtěl vlastně říci?" (189; 11.2.1941) "I teď Ti píšu s vyplazeným jazykem." (195;

17.6.1941) "Z písma a slohu se domyslíš, že píšu v hrůzném spěchu." (224; 5.11.1943)

Rozpor mezi myšlenkovým záměrem a jeho epistolárním vyjádřením působí Pasternakovi přímo tvůrčí muka. 7.7.1910: "Nedokážu psát. Z pera mi plynou celé spousty vysvětlivek: ne a ne skončit. Všechno je tak nechrabané! Už tři dopisy šly jeden za druhým k čertu!" (5) Olga Frejdenbergová to hned na začátku jejich korespondence vystihla slovy: "Osud našich dopisů je vůbec zajímavý: psát je, to ano, jenže je neodesílat. A je to pochopitelné: tak bychom si chtěli povídat, ale pravý rozhovor přece není žádný pahýl!" (7; 12.7.1910) A roku 1947: "Jestliže Ti nepíšu, tedy jen proto (ale toto 'jen' je velice obsažné!), že epistolární žánr zastaral. Už nestačí držet krok se životem a neodpovídá myšlenkovému rozpoložení, o emocích nemluví. Ty a já, to není jako strýček /Pasternakovův otec, M.D./ a maminka. Ti si mohli dopisovat pravidelně, a ještě s celými výlevy." (260)

Pasternaka přímo strašila ta hrozba "pahýlů". Několikrát dokonce "odvolává" předchozí dopis jako falešný a snaží se jej nahradit novým; to se mu stávalo nejen v mládí, ale i v zralém věku. 26.7.1910: "Jsem rád /.../, ano, jsem tak rád, že ještě nepřišla Tvoje odpověď: možná že se mi podaří ji předejít." (16) A i na konci tohoto "opravného" dopisu znovu: "Existuje bod, ve kterém můžeš tento dnešní dopis považovat za neexistující, dokonce nenapsaný, pamatuj na to." (18) Stejně se opravuje r. 1946: "Lituji, že jsem Ti stačil odeslat nový dopis, zřejmě neveselý. Nevěř mu." (249) A 1954, v dopisu, kterým shrnuje svůj osud za stalinismu a přímo prorocky odhaduje, kdy nastane jeho čas:

"/.../ Už třetí dopis Ti píšu, abych Ti pověděl, jak dvojnásobný, jak kolem dokola rozptýlený a tajemný je můj život, jakým štěstím se zalykám ty poslední měsíce a jak jsem zoufalý, že tento niterný stav nic neznamená navenek, - třetí dopis Ti o tom píšu a dosud jsem Ti nic nedokázal vysvětlit.

Netrap se kvůli mně, prosím Tě, nemysli si, že se mi děje bezpráví, že nejsem doceněn. Je to podivuhodné, jak jsem přestál ta strašná léta! Co já jsem si to jen dovoloval!!

Můj osud se utvářel právě tak, jak jsem jej utvářel já. Mnoho věcí jsem předvídal, ale hlavně jsem mnoho z nich nedokázal přijmout, - mnoho věcí jsem předvídal, ale zásobu trpělivosti jsem si neudělal na tak dlouhou dobu, jak bylo zapotřebí. A jak jsem Ti už psal, můj pravý čas je ještě v dálavách." (305)

I nejzásadnější myšlenka je zarámována do nejistoty o přesnosti a náležitosti sdělení!

A Pasternak ruší "hotovost" dopisu dalšími způsoby. Někdy jej začíná bez oslovení, mediis in rebus. Oslovení totiž zřetelně vyznačuje začátek textu. Pasternak je vynechá a první slova pak znějí jako replika v proudu dialogu, který se neodhrává na dálku a "na dlouhé lokte", nýbrž děje se v jediném společném časoprostoru obou účastníků, ve společném "zde" a "teď". Bývají to takovéhle začátky: "A to má být dcera vynálezce? A takového?" (33; 3.8.1910) "Ano? Nu, co naplat, oznámím to Toničce." (35; 14.8.1910) "Panebože! Včera v noci jsem v kavárně vyprávěl o tom podzimu jednomu člověku: dnes ne a ne se dostat do svého rytmu, - a najednou Frankfurt..." (44; 27.6.1912) "Tohle je Leněčka, moje útěcha. /.../" (189; 20.3.1941 - na rubu fotografie; viz podobný text z r. 1911, s. 40)

Posledně citovaný případ má ještě jednu stránku, která se také vyskytuje velmi hojně: Pasternak upozorňuje na materiální existenci dopisu, na to, že dopis je nejen sdělení, ale také hmotná věc sui generis. V doušce na peněžní poukázce: "Protože tenhle útržek kartonu sám bez mé doušky stojí 55 r., zbývá mi dodat docela málo. /.../" (4; 8.6.1910) Jindy: "Ano! Ovšemže to není dopisní papír. Zaplať Pánbůh. Vždyť já taky nejsem slepý a vidím to. Ale taky to není ten papír, jak bys ho možná chtěla pokřtít. Bůh chraň! Jeho posláním je když ne literatura, tedy taky ne hudba. Je to jednoduše balicí papír k stému výročí Magnickéhoho. Věc je v tom, že štůsek papíru s Merkurem /.../ hlídá v tuto chvíli rodičovské chrápání." (6; 7.7.1910) "P.S. Ten papír je dárek od jedné Američanky; nesáhl jsem po něm, dokud mi nedošel obyčejný dopisní papír; a ten není nikde k dostání." (132; 11.6.1930)

Jindy Pasternak vysvětluje rozmazané písmo tím, že mu při psaní (na terase při petrolejové lampě) "překáží hloupé

můry v chlupatých kalhotách, co bezbožně krouží kolem lampy, rovnou se mi vrhají do kalamáře nebo usedají na pero a na násadku." A o kus dál: "(Vidíš tu mazanici? To všechno ty můry. Zvlášť zuřivě se vrhly na příjmení Aptěkar.) Tvůj lístek jsem si vykládal jinak..." atd. (135; 1.8.1930) A mezi tyto dva "materializující" výroky je vloženo typicky pasternakovské líčení noci - "situace promluvy" - s autoanalýzou: "Svšší noc po dusném dni, někde daleko stranou se toulá bouřka, petrolejová lampa na velké terase (co v tom černém vzduchu připadá opravdu bezbřehá), a hlavně ty mušky a motýlci, - co všechno by nám to jen mělo připomenout! Ale at už to způsobila revoluce nebo věk, - minulost působí slabě; subjektivní labyrint neodmítá prosté a přímé pocity a mně je líto pouze jich, ne sebe, jako to bývalo dřív. Škoda jen, že rozpálené sklo neochlazuje jejich zápal, ale ne proto, že to už všechno jednou bylo v srpnové noci u Velké Fontány a moře bylo vpředu, trochu vpravo, tam, kde teď, za řekou v záplavě blýskavic je les. - Ale to se podobá "líčení přírody", navíc toho nejbanálnějšího ražení, a s tím jsem nepočítal." (135) Materiální podoba dopisu, časoprostorová situace, v níž byl napsán, duchovní ustrojení básníka - všechno jako by se tu prolnulo.

"Nedokážu se přemoci. Abych Ti mohl napsat, musel bych udělat jakýsi nepřirozený a obtížný pohyb. A v tom by bylo něco předpojatého - mne by to bolelo; Ty bys to brala jako lež. Nebylo by to psaní pro Tebe, ale něco jako výrobek." (41; 20.9.1911) A Pasternak se do té míry dívá na epistolární text jako na něco hmotně existujícího, že když se jednou mine jeho psaní s Olžiným, představuje si to přímo jako fyzické setkání dvou poutníků: "Můj lístek zřejmě vyrazil současně s Tvým dopisem a v Bologém se setkaly." (107; 19.2.1928)

Dopis může být nejen věc, ale i čin, akce: "/.../ tenhle lístek je maskovaný úprk za Tebou /.../" (2; 1.3.1910) Místo konvenční závěrečné epistolární formule (ve zřejmé reakci na nějaké to "objímám a líbám" v dopise z Leningradu): "Nechci se s Tebou a s tetičkou líbat po tom novoročním objetí, které jsem si představil až k zmrzačení živě; naladilo naměkko

můj rukopis a rozklepalo mi ruku." (62; 29.12.1921) Dopis může mít magický účinek; Pasternak píše 18.7.1942 z Čistopohu do obleženého Leningradu: "/.../ připadalo mi opovážlivé zkoušet napsat na vaši obyčejnou adresu, měl jsem pověřčivý strach, že váš byt bude najednou prázdný z pouhé odvahy připustit, že v něm může někdo postaru být, aby otevřel listonošovi." (211)

V kontextu této epistolární poetiky pak působí jako jeden z jejích "postupů" i to, že se v rámci jednotlivých Pasternakových dopisů k jeho textu připojují doušky, vzkazy ap. jeho příbuzných. V této domácky rodinné atmosféře epistolárního styku působí shodně střídání adresátů - básník sice píše Olze (nebo její matce), ale uvnitř textu bez zřetelného komunikačního předělu mluví k její matce (resp. k Olze). Tak vzniká dojem, že dopis musí být předčítán nahlas v domácnosti adresáta nebo čten druhou osobou přes jeho rameno.

To už se dotýkáme "poetiky adresáta". V mnoha Pasternakových dopisech se setkáme s variantami této jeho prosby z roku 1921: "Olínko, prosím Tě o to, sedni a napiš mi hned! Ale nepiš odpověď na dopis: tj. neber ho na vědomí, že Tě rozzlobil nebo potěšil. Nesmí to oklestit Tvůj dopis, ani co by se za nehet vešlo, kdyby se stal třeba jen jeho úvodním námětem, náběhem, záminkou nebo řádkou." (62) A jindy básník píše sestřenicí "bez naděje uslyšet něco v odpověď: taková nečekaná věc by mě dokonce uvedla do rozpaků a zahanbila, to bych nechtěl" (114; 2.10.1928). V únoru 1941 jí prosí, bude-li číst jeho překlad Hamleta: "/.../ udělej to, aniž si to budeš komplikovat pomyšlením, vždy nepříjemným, že mi pak o něm budeš muset napsat!" (288) Obdobnou prosbu vyslovuje v květnu téhož roku (193), r. 1946 při zaslance fotografií, článků a knížek píše: "/.../ až to dostaneš, nepomýšlej na odpověď v dlouhém psaní, jen mi dej na lístku vědět o svém zdraví, a jak se ti vede!" (245) Atd. atp.

Je zvláštní číst takové výroky proti epistolárnímu dialogu od muže, který jinak sestřenicí znovu a znovu prosí, aby o sobě podala zprávu, a stará se dokonce, má-li co jíst, netrpí-li zimou atd. Jistě ty opakované prosby, aby "neodpovídala", souvisí s onou jeho zvláštní "domýšlivou skromostí",

o které už tu byla řeč. Ale na toto chování se můžeme podívat ještě z jednoho hlediska. Pro Pasternaka zřejmě čekat na odpověď na vlastní dopis znamenalo zase vystoupit z onoho pohroužení do prožívané chvíle, které bylo mateřským živlem jeho básnické existence.

Mnohem častěji než očekávání odpovědi zaznívá z jeho dopisů něco docela jiného, totiž výzva: "Přijed!" Opakuje ji v nesčetných obměnách po všechna 44 léta této láskyplné korespondence. V závěrech dopisů zní málem jako refrén a vrací se i ve chvílích, kdy už sám snad ani nevěří, že by Olga opravdu někdy přijela. Ale všechna ta svá psaní píše v představě její možné přítomnosti, tedy situace, kdy už by nebylo zapotřebí dopisů. I tyto projevy příbuzenské lásky a účinnosti jsou tedy zároveň určitým komunikačním gestem, zaměřeným na střžení hranic mezi epistolární komunikační situací a "životem".

Už antické rétoriky nazývaly dopis "polovinou dialogu", tj. "dialogem bez partnera" (v. Miller 1967: 6). Dialogičnost je dána orientací na adresáta, "polovičnost" absencí repliky. A právě tato komunikační situace snad nejvíce vyhovovala Pasternakovu základnímu postoji, nejen epistolárnímu, ale i básnickému. Olga Michajlovna vzpomíná na prázdninové procházky z roku 1910: "Mluvil obvykle celé hodiny a já šla vedle něho mlčky." (8) (Srv. též Malcev 1988: 104-105.) O to právě jde: mít intimního posluchače, aby jeho přítomnost byla pohotovou možností repliky, takže se promluva nemůže vytrhnout z živé situace a osamostatnit v monolog, ale přece jen aby posluchač nevyslovil skutečnou repliku, protože tím by byla porušena dominance nositele "poloviny dialogu", jeho role jediného proměnlivého ohniska světa.

Boris s Olgou kdysi v mládí nazvali své dopisy "závěti" (25, 30). Závěť je vlastně také dopis, tedy také "polovina dialogu", jenže už navždy a najisto bez repliky. Ale závěť je vždy zároveň o vyústění života, o celém životě. Pasternak s Frejdenbergovou si dopisovali tak, že od mládí až do smrti jde v jejich dopisech pokaždé znovu o smysl celého života, o poslání být básníkem a vědcem a přitom dítětem svého rodu.

Snad právě tento vždy přítomný nejvyšší zřetel způsobil, že se různé všednodenní, běžné jazykové, co do původu vůbec ne literární atributy písemného styku v posloupnosti Pasternakových dopisů proměnily v celou epistolární poetiku, sestavu poetiky jeho poezie i krásné prózy.

L i t e r a t u r a

JELISTRATOVA, A.

- 1973 Epistoljarnaja proza romantikov.-In: Jevropejskij romantizm, Moskva, s. 309-351.

LOTMAN, JU.

- 1973 O. M. Frejdenberg kak issledovatel' kul'tury. - In: Trudy po znakovym sistemam VI, Tartu, s. 482-489.
1981 Aleksandr Sergejevič Puškin. Biografija pisatelja. Leningrad.

MAL'CEV, JU.

- 1988 Ličnost' Borisa Pasternaka. - In: Grani, g. XLII, 1988, No 147, s. 92-142.

MILLER, T. A.

- 1967 Antičnyje teorii epistoljarnogo stilja. - In: M. Je. Grabar'-Passek (red.): Antičnaja epistolografija, Moskva, s. 5-25.

SINJAVSKIJ, A. D.

- 1965 Poezija Pasternaka. - In: Boris Pasternak, Stichotvorenija i poemy, Moskva-Leningrad, s. 9-62.

Zátiší s baterkou, mužem a knihou
neboli
Malá noční hudba v B-moll

M. G.

Muž středního věku
s baretem na prošedivělé hlavě
obchází baráky a staveniště
občas podupává a něco si pro sebe
brblá

Bez bázně
baterkou svítí do tmy
a pokašlává

Po každé obchůzce
zalézá do dřevěné boudy
usedá v rohu na bednu
slastně natahuje nohy v bakančích
a v blikavém světle čtyřicítky
z balicího papíru vybaluje
knihu
s titulem:

LOGISCHE UNTERSUCHUNGEN

1. Poezie dvacátého století by stěží mohla uskutečnit tak výraznou proměnu svých výrazových možností bez inspirativního působení moderní výtvarné kultury, kam patří nejen malířství a grafika, ale také fotografie, film a typografie.

Vůdčí osobnosti moderních literárních směrů - jmenujme zde např. Apollinaire, Bretona, Majakovského, Chlebnikova, Nezvala, Vančuru a Malase - byli důvěrně obeznámeni s úsilím a objevy svých přátel - malířů a výtvarníků a aktivně se podíleli na výkladu i obhajobě jejich umění, dostupnému z počátku jen nevelkému počtu lidí.

Na druhé straně zase mnozí moderní malíři čerpali inspiraci z objevů nových básnických směrů a nejednou sami významným způsobem přispěli k jejich vývoji, např. Kandinskij, Picasso, Filonov, Malevič, Dali, Ernst, Šíma, Štyrský. V moderní české umělecké kultuře se setkáváme s několika osobnostmi, jejichž působení v literatuře i ve výtvarném umění je do té míry rovnocenné, že lze hovořit o dokonalé symbióze umění slova i obrazu. Mám na mysli Karla Hlaváčka, Josefa Čapka a Jiřího Koláře.

V uměleckých skupinách usilujících o nalezení nových cest tvůrčího projevu bývala spolupráce mezi básníky a malíři něčím samozřejmým. František Halas v eseji "Obrazy", napsané v roce 1937, ale publikované v definitivním znění až po osmadvaceti letech, napsal: "Hordy malířské s houfy básnickými táhly odjakživa vždy pospolu. Běžely, pochodovaly, kulhaly i klopýtaly s veselostí i se vztekem kolem skrčených i napařujících se kalibánů konvence, aby bez ustání pokoušely a dobývaly novou krásu. /.../ Říkaly veršům obrazy a obrazům básně. Věděly vždycky dobře o dvojnickém ustrojení poezie a malby. Básník namaloval 'zlaté stromy svěsí hrozny zvuků' nebo 'cypřiš drží lunu ve svých prstech' a malíř zase zbásnil milostný zápas šedé s růžovou či tajemství tvaru nalezeného v chaosu milionů křivek."

V této stati se pokusím osvětlit některé aspekty vzájemného vztahu mezi moderním básnictvím a malířstvím. Nepůjde mi však především o historickou stránku věci, nýbrž o některé teoretické a metodologické otázky obecného dosahu. Domnívám se totiž, že výzkum vzájemných vztahů a vlivů různých druhů umění nevede jen k obohacení dějin toho nebo onoho umění, ale že může obohatit poznání kultury jako celku. Nejde tu tedy jen o nějaký okrajový problém, ale o to, abychom lépe porozuměli vzniku, vnitřnímu uspořádání a funkci moderní kultury.

2. Metodologie srovnávacího studia, která hledá společného jmenovatele různých uměleckých děl vně jejich vlastního sdělovacího systému tj. vně reality uměleckého znaku, jeho specifické výstavby a funkce, například v tzv. ideovém či ideologickém obsahu nebo sociologických či psychologických předpokladech tvorby, nemůže zahrnout do pole svého výzkumu celou řadu komponentů a aspektů, v nichž právě spočívá specifičnost umění i specifičnost jeho různých komunikačních a výrazových možností. K nutnému zjednodušení dochází také tehdy, kdy se srovnání zredukuje jen na plán tematický, tj. na soubor skutečností, jež jsou v daných dílech předmětem zobrazení a interpretace.

Nedostatečnost tohoto přístupu je patrna zejména tam, kde tematický plán ustupuje do pozadí před plánem výrazovým nebo kde tematický aspekt do té míry srůstá s aspektem výrazovým, že obojí nelze od sebe odtrhovat. Poezie, zejména lyrická, patří k takovému typu sdělení a v malířství k němu můžeme počítat všechny styly, směry a žánry, v nichž se téma podržuje zřetelům po výtce výtvarným, kde zobrazující funkce kresby a malby ustupuje do pozadí před záměrem kompozičně výrazovým, před sdělením určitého výtvarného (vizuálního) nebo emocionálního typu.

Je nesporné, že mezi všemi druhy umění prioritu v rozsahu a diferenciaci sdělení má literatura. O tom svědčí následující argument: literární umění je založeno na jazyce, což je nejdůležitější a nejrozsáhlejší komunikační prostředek, který má člověk k dispozici. Je to vša nejen nástroj dorozumívání, ale také nástroj myšlení, a jako takový patří ke konstitutivním vlastnostem člověka. Pomocí jazyka se zmocňujeme všech oblastí a stránek skutečnosti, které jsou dostupny našemu myšlení a vědomí. Jazyk se přitom neobrací pouze k jedinému smyslovému orgánu, i když priorita zvuku při jazykové komunikaci je nesporná. Jazykové sdělení může snadno aktivizovat vjemy jakéhokoli typu: nejen sluchové, ale i zrakové, popřípadě čichové nebo hmatové. Přitom rozhodující úlohu nemusí hrát smyslový orgán, jehož pomocí vnímáme daný text. Teoreticky máme na vybranou dvě, ve zvláštním případě tři možnosti: text můžeme číst nebo můžeme naslouchat hlasitému přednesu; lidé znalí slepeckého písma mohou vnímat text pomocí hmatu. Přímé smyslové vjemy, jež nám umožňují vnímat jazykové znaky, ustupují však do pozadí před vjemy, které jsou vyvolány představami a významy sdělovanými daným textem.

Otakar Zich, předchůdce a učitel Jana Mukařovského, vypracoval pozor-

ruhodnou typologii básnických textů. Vycházel přitom z trojího základního psychologického ustrojení tvůrce uměleckého díla, tj. z typu zrakového, sluchového a pohybového (kinetického). Zatímco zrakový typ se samozřejmě nejlépe uplatňuje ve výtvarném umění a sluchový v hudbě, vzniká otázka, ke kterému psychologickému typu patří poezie, umění slova. I když Zich řadí tzv. mluvní typ k pohybovému typu, protože schopnost mluvy a dokonalé výslovnosti je podmíněna pohybovými centry, uvědomuje si samozřejmě, že poezie může aktualizovat různé typy a druhy smyslových počitků - nejen zrakové a sluchové, ale popřípadě i čichové (Karel Hlaváček: "Sín ztemnělá - vzduch ztuchlým vlhkem syt"; "... Do kroku našich Čet / bíl jednotvárný rytmus kapek na listech / a žita hořce voněla..."; Antonín Sova: "... mé louky teskní vůní mdlou..."; Aleksandr Blok: "I zapomnilos' mne, / Čto v izbe étoj nizkoj / Vejal sladkij durman, / ... / Odtogo čto pronizan byl vozduch / Zacvetan'em Fialki Nočnoj / ...) nebo jiné tělesné pocity (např. Hlaváček převádí ostrý zrakový vjem v nepříjemný hmatový počitek: "... ach, to je běli ! / Já po celém ji cítím těle / a nejvíc na prstech, tu mastnou běl, / i v žilách cítím ji - a já jsem všecek bílý / a topím se v té běli...").

Zich rozlišuje smyslové kvality řeči, tj. ty, které vyplývají z kvality hlásek a jejich seřazení, a tzv. reprodukční činitele, tj. vjemy vyvolané smyslem jednotlivých slov, syntagmat a vět. Na základě dominantního smyslového a významového zaměření textů pak Zich stanoví tři základní básnické typy: typ mluvní, hudební a obrazový. Aniž bych se zde pouštěl do podrobného výkladu a hodnocení Zichovy teorie, která je podnětná i v detailním výkladu, pokusím se nahradit její psychologický základ semiotickým přístupem. Domnívám se, že tak ji lze upřesnit a zaktualizovat, tj. uvést do souladu se současným výzkumem srovnávací teorie umění.

To, co Zich nazývá smyslovými kvalitami řeči, jsou vjemy (počitky) a přidružené pocity, jež čtenář či posluchač získává bezprostředním vnímáním - pozorováním či nasloucháním - textu. Při tomto elementárním kontaktu s textem se ještě plně neuplatňují jeho znakové kvality; jde tu o vnímání znaku jako určitého předmětu - řady grafémů nebo hlásek, které mají své hmotné vlastnosti přístupné a rozlišitelné i pro toho, kdo text v pravém slova smyslu nečte nebo jej nevnímá jako sdělení (například proto, že nerozumí řeči, v které je text napsán či deklamován). Samozřejmě každý, kdo naslouchá tomuto úryvku jedné kezvalovy básně - "hrabe a hrabe,

hrabe v mokré hlině a tiše pokrākává", uvědomí si nápadné opakování slov a hláskových skupin. Už tato vlastnost jazykového materiálu vzbudí v posluchači určitý dojem, který se ovšem konkretizuje v okamžiku, kdy porozumíme smyslu slov a vybaví se nám příslušná představa, tj. téma věty. Mezi počitky a pocity, které v nás vyvolává vnímání textu jako "věci", představami vzbuzenými jeho významovým plánem mohou existovat složité vztahy. Nejčastěji však dochází k tomu, že básnický text vnímáme jako nedílný celek, kde jsou vlastnosti jazykového materiálu motivovány jeho obsahem.

Nejnápadnější je to u onomatopoetického pojmenování, avšak to je jen jedna možnost "srůstání" zvuku a významu, zvuku a představy. Existuje ještě celá řada mnohem subtilnějších způsobů, jak sémantizovat zvukovou stránku verše (nejen hlásková seskupení, ale také intonaci, artikulaci, rytmus atd.). Zejména moderní poezie obohacila možnosti tzv. zvukové metafor, básnické etymologie a jiných výrazových postupů založených na hře zvukové a významové stránky textu.

Zich si nepoložil otázku, zda se může při čtení grafická stránka textu podílet na vzbuzování bezprostředních počitků, tj. zda se vizuální vjemy pojí již k první fázi našeho vnímání textu. Podceňování vizuální účinnosti textu bylo u Zicha dáno především tím, že jako stoupenec tzv. Chrenphilologie považoval pouze hlasité čtení básně za adekvátní výraz textových kvalit. Proti tomu však lze namítnout, že tiché čtení je dnes naprosto převládající způsob vnímání literárního textu. Básníci s tím samozřejmě počítají a pomocí grafického záznamu sdělují čtenářům určité informace, které deklamací nelze sdělit. Nemám tu na mysli jen ty moderní texty, jako například Apollinairovy Kaligramy nebo některé Seifertovy hříčky ze sbírky Na vlnách T.S.F., které posouvají slovní sdělení do oblasti vizuální komunikace, nýbrž také různé typy volného verše, které lze odlišit právě grafickým záznamem. Avšak významová kvalita psaného nebo tištěného textu nemůže být nikdy rovna nule: už sám fakt, že na první pohled můžeme postřehnout, že jde o krátkou či dlouhou báseň, že verše jsou krátké nebo dlouhé, seřazeny do pravidelných nebo nepravidelných strofických útvarů, že básník používá velkých písmen i tam, kde je pravopis nepředpisuje, nebo že se vzdává interpunkce atd., - to vše hraje při četbě básně určitou roli.

Nejproblematičtější je Zichovo vymezení tzv. mluvního typu textu. Na jedné straně jej Zich definuje prostřednictvím negativního vymezení (tj. tento typ abdikuje na zvukové a vizuální vjemy) a

na druhé straně tím, že se tu uplatňují

specificky mluvní možnosti textu - buď rétorické, řekli bychom slovně gestikulační, nebo slovně náladové, zaměřené na vzbuzení určitého emocionálního, významově i představově neurčitěho stavu.

Buď jak buď, nejzřetelnější je vymezení zvukového a obrazného typu. Typ mluvní je zřejmě smíšený, protože např. k vyvolání určité nálady se zpravidla nejlépe hodí jistým způsobem uspořádané zvukové a obrazové počítky. Zdá se však, že kritérium rétoričnosti jako řečového aktu, který je řízen spíše motorickými impulsy, než významovou logikou nebo zaměřením na zvukové či obrazné vjemy, je dostatečně jasné a specifické, aby mohlo sloužit při stanovení zvláštního typu básnického textu. Podrobná definice tohoto typu, jež není naším cílem, bude muset přihlédnout k diferenciaci pojmu veršového rytmu, který samozřejmě hraje prvořadou úlohu také v organizaci akusticky nebo hudebně/zaměřeného textu. Předběžně lze říci, že motorický rytmus - ve větší míře než hudební - se prosazuje i v uspořádání vyšších jednotek textové výstavby, tedy i v plánu tematickém, jakož i v celkové kompozici sématických jednotek a částí.

Typologie básnických textů, kterou tu stručně vyložím, vychází z dominantního zaměření textu k tomu nebo onomu smyslovému působení, jež se projevuje jak ve výrazovém, tak také v obsahovém plánu, tj. jak ve způsobu uspořádání textu jako artefaktu (znaku-věci), tak také v jeho významové struktuře (znak-význam).

K prvnímu typu řadím verše, které se vyznačují výraznými zvukovými kvalitami, nápadnou eufonickou strukturou, četnými zvukosledy, výraznou fonickou linií ap. Zvukový vjem se zesiluje, je-li sémantizován i tematicky, jak je tomu v následujících náchových verších:

Hluboké ticho.- Z mokrých stěn
kapka za kapkou splyne,
a jejich pádu dutý hlas,
dalekou kobkou rozložen,
jako by noční měřil čas,
zní - hyne - zní a hyne -
zní - hyne - zní a hyne zas.

Druhý typ je zastoupen zejména popisnou poezií, která evokuje zrakovou představu nějaké předmětné skutečnosti, jako např. Macharovy realistické cestopisné obrázky z Výletu na Krym. V jedné básni líčí básník haličskou krajinu, jak ji pozoroval z vlaku:

Střízlivá šosácká krajina
sine se kolem tebe;
tesklivě jaksi ji přepíná
nazelenalé nebe.

30

Obrysy ostré a souladné
barvy dost lahodí oku -
vše to jest jak dílo důkladné
malíře z třicátých roků.

/.../

Moderní poezie se však někdy inspiroje optickými motivy a vjemy, které nemají nic společného s obrazností realistické nebo impresionistické přírodní lyriky. Základem básnické hry představ se může stát např. tvar písmene, narážka na nějaký vizuální emblém nebo jakékoli snové nebo asociální spojení dvou nebo více grafických, barevných nebo tvarových motivů. Např. Nezval se v jednom cyklu poetistických hříček inspiroval grafémy latinské abecedy:

B
oranžový plod lampión mléčné záře
jímž matka poprvé opojí v kolébce syna
B
druhé písmeno dětského slabikáře
a obrázek prsu milencina

(Titul této básničky - písmeno B položené obloučky dolů - názorně dokládá sémantizaci grafické stránky textu. Jako by zde

znak-věc "srůstal" se znakem-významem.)

Jiným příkladem textu zaměřeného na vizuální vjemy je např. pasáž Chlebnikovovy básně "Truba Gul'-mully", kde autor vkomponoval heraldické prvky erbu Persie: lva třímajícího zakřivenou šavli a zapadající slunce.

Kosmatyj lev, s glazami vašeho znakovogo,
Krivym mečem
Komu-to ugrožal - zakata storož.
I solnce perezrevšej devoj
(Sladkoe ljubiti varen'e),
Laskogo zakatilos' na l'vinoe plečo
Sredi zelenych izrazcov,
Sredi zelenych izrazcov !

(Chlupatý lev s očima vašeho známého
zakřivenou šavlí
komusi hrozil - červánků strážce.
A slunce jak přezrálá dívka
(sladkou má ráda zavařeninu)
přítulně se skulila na záda lvovi
v zelených kachlících,
v zelených kachlících !

Třetí, mluvní typ verše, může být zaměřen na motorický pohyb mluvidel a vnějších gest, jak je tomu u dětských říkadel, ale je vhodný také k vzbuzení sugesce rychlého střídání tematických jednotek, jak je tomu v případě následujících veršů Dykových a Nerudových :

Dyk:

Vypadli na něho, raněný kles.
Slunce se ztratilo, zesmutněl les.
Zrak hledí s výčitkou, mrazí jak v zimě.
- Tolik let, děvče, a zradila jsi mne.
(Hilá sedmi loupežníků)

Neruda:

Ugo Bassi, mnich a republikán,
chycen Rakušany, vydán Římu;
odsouzen jest k ztrátě posvěcení
a pak k smrti v sedmi pušek dýmu.
(Romance italská)

V obou případech je nápadné frázování vět a veršů, značná eliptičnost a podržení zvukové stránky stránce rytmické a sémantické. Např. rýmy se tu neuplatňují jako součást eufonické výstavby verše, ale jako rytmický signál.

Někdy však může docházet k zvláštní symbióze mluvnického nebo rétorického principu s principem zvukovým. Příkladem takového typu je Nezvalova "Smuteční hrana za Otokara Březinu". I když jsou tyto verše po stránce eufonické velmi bohatě vybaveny, přesto jejich deklamační/struktura je ovládána motorickým rytmem, který přesně určuje rozestavení a frázování zvukosledů:

Je opuštěný trůn v smutečním smyku strun
králové bez korun se rozpadají v prachu
a světlo sedmi lun jež hlídá texty run
se tříští na portál a uhasíná v strachu

Na základě úvahy o různých typech textů můžeme dospět k závěru, že jazykové umění má proteovský charakter - není jednou provždy determinováno jedním typem smyslových vjemů: může apelovat k tomu nebo onomu zdroji smyslových počitků nebo je může libovolně spojovat a kombinovat. Naproti tomu hudba je přístupna především sluchovému vnímání (čtení z not nemá obecnou platnost) a optické vjemy vzbuzuje jen v omezené míře, naproti tomu snadno vyvolává motorické pocity. Výtvarnictví je odkázáno na oblast optických vjemů a představ, i když některé výtvořky tohoto umění (např. socha nebo reliéf) mohou být v krajním případě vnímány také pomocí hmatu. Určité tělesné pocity (například chladu, tepla, drsnosti nebo měkkosti) mohou být vzbuzeny také volbou barev, jejich kombinací a způsobem nanášení na plátno.

Ať už bereme v úvahu jakékoli výjimky z pravidla, hudba ani malířství, a tím méně sochařství, nemohou využívat do té míry různých typů smyslových počitků, jako literatura.

Bylo by však zřejmě nesprávné, kdybychom přeceňovali univerzálnost slovesného umění. Literatura nikdy nemůže sdělit určité hudební a výtvarné významy. Kromě toho jisté - a v některých případech velmi značné - omezení obecné sdělnosti literárního textu vyplývá z jeho vázanosti na daný jazyk. Víme dobře, že sebelepší překlad nemůže tlumočit všechny významy a znakové kvality některých básní. Někdy se dokonce pochybuje o možnosti překladu určitého textu do jazyka odlišného typu. (Viz například Mandělštamovu básně "Solominka", založenou na rafinovaných zvukosledech, jež tvoří základ nejen neobyčejně působivé eufonie textu, ale také jeho významové výstavby.)

Pařížský časopis Action poétique, který uveřejnil překlady Mandělštamových básní a studie věnované jeho osobnosti a tvorbě, uveřejnil "Solominku" v ruském znění s poznámkou, že tento obtížný text se dosud nepodařilo přeložit do francouzštiny. Při této příležitosti budiž konstatováno, že existuje výtečný překlad této básně do češtiny od Jiřího Kovtuna.)

3. Srovnáváme-li umění dvacátého století, jehož počátky lze klást již do období pozdního symbolismu, s uměním minulého století z hlediska vzájemného vztahu literatury a malířství, pak dospějeme k názoru, že v devatenáctém století - snad jen s výjimkou impresionistického směru - ^{dominantní úlohu} hrála literatura. Můžeme dokonce mluvit o nadvládě literatury, rozumíme-li tím okolnost, že malířství bylo tehdy fascinováno epickými, situačními a ideologickými náměty, které fixovala a nabízela literatura v širokém slova smyslu, tedy nejen poezie a umělecká próza, ale také mytologie, náboženství, historiografie, žurnalistika ap.

Tato závislost obrazu na slovu je ovšem již dávného data. Charakterizuje vznik i historický průběh náboženské malby i ostatních typů malířství, které byly ve službách určitého literárně ideologického sdělení (jako např. historická nebo sociální malba). Příznačnými rysy této "literární" malby byla alegoričnost a ilustrativnost.

Ke skutečnému osamostatnění malby jako záznamu předmětné skutečnosti vnímané zrakem dochází vlastně až v impresionismu. Teprve tento směr se obešel bez literárních komentářů: nezajímaly ho anekdotické ani melodramatické či symbolické výjevy, zaměřil se na reprodukci zrakových počitků, nalézaje v nich svůj vlastní inspirační zdroj.

Avšak to, čemu zde říkáme "literatura" nebo "literární obsah", začalo být na konci století považováno za přítěž i v umělecké litera-

tuře, zejména v poezii. K tomuto odklonu od literárnosti vyžývali programově především básníci symbolismu. Často-krát se v této souvislosti citují Verlainovy manifestační verše o tom, že poezie se má osvobodit od literatury a přimknout k hudbě. Také dobová kritika a estetika rozlišovala dva různé kvalitativní stupně literární tvorby: poezii jako po výtce umělecký slovní výraz a literaturu jako činnost, sloužící různým praktickým cílům a podřizující se kritériím na hony vzdáleným uměleckým zřetelům.

Stoupenci symbolismu byli přesvědčeni, že umění má zvláštní výrazové a komunikativní možnosti a úkoly, které nemůže nahradit žádný jiný obor lidské činnosti. Aby bylo umění s to plnit své poslání, musí si být plně vědomo své podstaty, musí se oprostit od všech funkcí a prvků, které mu brání plně projevit své vlastní síly

A právě tento proces sebeuvědomování umění, který probíhal jak v malířství, tak i v poezii, zajímavým způsobem ovlivnil jejich vzájemné vztahy.

Dokusme se tento průběh stručně charakterizovat.

V literatuře převzala na sklonku století iniciativu poezie, která se v předchozím realistickém a naturalistickém období často ocitala na samé periférii literárního dění. (O tom např. výmluvně svědčí situace v ruské literatuře, kde měla próza zcela privilegované postavení.) Poezie byla samozřejmě lépe uzpůsobena k tomu, aby se oprostila od praktických sdělovacích funkcí, než próza. Veršovaná řeč je už svou podstatou umělou řečí, která klade normálnímu jazykovému sdělení řadu omezení a překážek. Na druhé straně však jazyk, základní sdělovací prostředek člověka a nástroj myšlení, se vzpírá tomu, aby byl zbaven své přirozené komunikativní funkce. Každé slovo něco znamená, tj. poukazuje k nějaké realitě, označuje a vymezuje určitý pojem. Proto symbolistická estetika zdůrazňovala akcesorní funkce řeči, které nepodléhají racionální kontrole a nejsou do té míry normovány jako základní lexikální a gramatické kategorie.

Pozornost se obrátila k expresivitě jazykového výrazu, k individuálním aspektům řeči. Symbol jako ústřední pojem symbolistické teorie uměleckého výrazu i jako základní kategorie gnoseologická spočívá na oslabení závazného vztahu mezi slovem a významem.

Je to výraz, jehož smysl nám uniká, respektive je postižitelný pouze intuicí, přímým zřením.

Co však může být nositelem těchto prchavých významů, nepřevoditelných do systému racionálního sdělení? Které aspekty jazykového znaku byly symbolisty aktualizovány, aby umožnily transracionální komunikaci?

Na jedné straně to byla zvuková stránka řeči, na druhé pak neobvyklá kombinace významů a představ, vyvolaná zvláštním spojením slov, syntagmat a vět, popřípadě i vyšších sémantických jednotek. Destiže aktualizací zvukové stránky se symbolistická poezie snažila přiblížit hudbě jako umění, jehož znaky nejsou nositeli přesně vymezených významů, a určité skutečnosti a pojmy mohou sugerovat jen velmi zprostředkovaně, pak důraz kladený na básnický obraz, na přímé i nepřímé představy, které text vyvolává, sbližuje symbolistickou báseň s výtvarnictvím.

Symbolistická poezie jako by neustále oscilovala mezi magickou řečí hudby a obrazů.

Příkladem zvukové magie mohou být následující verše Antonína Sovy:

mé louky teskní vůní mdlou a vody zešeřeny jsou
a přes přívozy stíny jdou a všechno planou je už hrou

zatímco dominantní úloha utonutí vizuální představy je nesporná v těchto Brezinových verších:

V městech, jež z hlubokých horizontů se tmí, tragická obětiště,
a kde slunce, mystická lampa, spuštěná nízkou z kleneb azurovitých,
krvavě doutná v dýmu, valícím se nad nádražími a katedrálami,
paláci králů a vojsk, parlamenty, žaláři a amfiteátry...

Také následující verše Karla Hlaváčka obsahují řadu vizuálních motivů, z nichž se skládá konkrétní obraz. Nepochybně by bylo možno tuto představu v hlavních rysech vyjádřit také pomocí výrazových prostředků kresby nebo akvarelu:

Je pozdě již... Kouř po střechách se plazí,
srp měsíce jak stříbrný je plech,
vzduch prosycen je hořkou vůní sazí,
již půlnoční déšť smyl se šikmých střech.

Je pozdě již... Jen kapek pár dle domu
tak tence tříská na lucernu sklo,
jež svítí žlutě na skupiny stromů,
kde náměstí se plaše zalesklo.

Z uvedeného citátu Hlaváčkovy básně nelze ani odhadnout její symbolický smysl, který je naznačen až v závěrečných strofách. Představa nočního městského zákoutí s měsícem, lesklými střechami a bledým světlem lucerny ozařujícím parčík vzbuzuje spíše představu náladového impresionistického obrázku. Ostatně cesta nejednoho básníka k symbolismu vedla přes vývojové stadium, které bývá i v literární historii - a nikoli neprávem - nazýváno impresionis-

tickým. Impresionismus inspiroval básníky nejen tematicky, evokací náladových přírodních obrázků, jak je patrné v lyrice Antonína Sovy nebo ve verších Hlaváčkových, ale především aktualizací či zhodnocením smyslových pocitků v celé jejich šíři, rozmanitosti a zvláštnosti.

Symbolistická poezie zdělila bohatství smyslové inspirace impresionismu, avšak využila je ke svým zvláštním cílům. Lejen v poezii Hlaváčkově a Sovově, ale také u Březiny se setkáváme s velkým množstvím smyslových a pocitových motivů, které se zpravidla vyznačují neobvyklostí, zvláštní expresivitou a rafinovaností.

V symbolistické poezii se také setkáváme s celými řetězcemi metaforických pojmenování, které - navzdory své fiktivnosti - evokují vizuální představy zachytitelné tužkou, malířským perem nebo štětcem.

Následující verše Otokara Theera připomínají dekorativní kompozici secesního stylu:

Když v oceán jsme vypluli - jak hejna bílých ptáků
na loď naše v šumotu se ženská těla snesla,
cos jako děs a naděje v tmě tančilo jich zraků,
těch zraků, které spatřeny nám vyrazily vesla.

Po jejich vlasu vlajícím jsme ruce rozepjali,
zdál živý se nám v loktech a svěděl jako slova,
a jejich pleť nás pomátla a zrak jich modrý v dáli
teď, ohněm posedlý, plál do fialova.

Všechny motivy, které se v Theerově textu vyskytují - hejna bílých ptáků, vznášející se ženská těla, moře, loď, vesla, uhrančivé ženské oči, rozepjaté ruce, pleť, tanec, opojení atd. - i jejich plynulé spojování a proplétání dobře známe z obrazů a dekorativních panó či plakátů Klimtových, Muchových a dalších malířů secesního období.

Citovaná báseň Theerova je charakteristická pro poezii pozdního symbolismu, kdy původní filosoficko-mystická inspirace ustupovala do pozadí před zvýšenou smyslovou sugestivitou básnických obrazů a celkového slovního výrazu, který nabýval samostatné hodnoty. A právě v tomto mezidobí byla poezie ovlivněna secesním výtvarnictvím, které se pokoušelo po mnoha desetiletích stylového eklekticismu nalézt nový sjednocující tvarový princip.

V symbolistickém období měla však iniciativu poezie; výtvarnictví bylo tehdy ovlivňováno a inspirováno literárními náměty, často se například uchylovalo do neskutečného světa mytologických a pohádkových námětů. Po stránce výrazové symbolistické malířství

36

712

se vyznačovalo značnou nejednotností. Jestliže například styl preraffaelitů vyznačoval estetizující a idealizující tendencí, pak se to nedá říci o malířích, jako Böcklin nebo Hodler, kteří se nevynýbali veristickému až naturalistickému způsobu malování. Jiní symbolističtí malíři využívali technických postupů objevených impresionisty a jiní se zase inspirovali technikou předrenesančních fresek a mozaik.

Symbolistická estetika - jak již bylo řečeno - zdůraznila svébytnost a nenahraditelnost uměleckého výrazu a sdělení. Tento obecný postulát muselo každé umění řešit po svém - každé bylo přitom konfrontováno se specifickými překážkami. Základní tendence však byla táž: oprostit se od realistického požadavku závazného vztahu uměleckého znaku k vnější realitě. Zobrazující či referenční funkce měla být oslabena ve prospěch autonomního sdělení závislého na daném znakovém systému, na jeho vlastních výrazových možnostech.

V centru pozornosti se ocitl příslušný umělecký znakový systém. Teoretikové a umělci, ať básníci, malíři nebo hudebníci, se snažili vyzkoušet výrazové možnosti a

skryté kvality daného materiálu a mnohem víc, než kdykoliv dříve, byli s to inerespektovat tvůrčí principy

a postupy, které ještě donedávna byly považovány za něco samozřejmého. Ke náhodou právě v symbolistickém období vznikl volný verš jako popření metrického systému, který ovládal poezii po staletí a zdál se být jejím nezbytným rysem. Také v hudbě na konci století došlo k významným změnám způsobeným vědomím,

že dosavadní repertoár zvukového materiálu, jeho kombinací možnosti i zařazení do tónického systému už neodpovídá požadavkům kladeným na soudobý hudební výraz. Malířství a grafice se tehdy otevřely dosud netušené možnosti, protože mohla volně překračovat oblast vizuální zkušenosti vázané na předmětný svět. Fantastické představy snů a mýticko-mystických vizí nepodléhaly zákonitostem materiální skutečnosti, za tím co lokální barva, popisná linie a perspektiva, tyto tři sloupy realistického malířství, ^{kteřé} byly uvedeny v pochybnost již impresionismem a pointilismem, ztrácely stále víc na významu.

Na začátku století dochází ve vzájemném vztahu malířství a poezie k významnému obratu. Vývojovou iniciativu přebírá vizuální umění: umění slova se stále více inspiroje řečí obrazů, v

tvarných znaků. Tento proces byl zahájen v období, kdy se začal v malířství a v různých dalších oblastech výtvarné a materiální kultury prosazovat secesní styl, a stal se ještě zřejmějším při nástupu avantgardních směrů.

Zejména kubismus sehrál rozhodující úlohu při emancipaci moderní poezie od "literárních" obsahů a ideologických výpovědí. Můžeme přímo říci, že cesty k moderní poezii vedou branou, kterou otevřely postsymbolistické výtvarné směry.

4. V závěru svého příspěvku se pokusím stručně odpovědět na následující dvě otázky: 1. Jaké jsou příčiny toho, že moderní malířství a v širším smyslu výtvarná kultura sestala tak významným inspiračním zdrojem básnického umění?

2. Kde je třeba hledat styčné plochy mezi moderním výtvarnictvím a poezií? To jest: v čem se básníci avantgardních směrů inspirovali u svých přátel výtvarníků?

Nejdříve k první otázce. Jakmile výtvarnictví osamostatnilo piktorální znak v tom smyslu, že jeho význam a hodnota byly vyvozovány vzájemných vztahů prvků, z nichž byla vytvořena daná lineární a barevná kompozice, a nikoli ze vztahu těchto prvků k zobrazované skutečnosti, tj. jakmile s malířství vzdalo zobrazující funkce, celkové postavení výtvarného díla se změnilo. Obraz se již nepodobal okénku, jež nám nabízí pohled na nějaký výjev či úsek reálného světa. Nýbrž byl vytvořen jako samostatný předmět, jako znak, který

se sice může v jednotlivostech vztahovat k té či oné stránce vnějšího světa, ale jehož význam není touto relací určen. V abstraktní kompozici jsou tyto relace k vnějšímu světu zcela potlačeny; jde tu o podobný typ uměleckého znaku a sdělení, jaké konstatujeme u hudební skladby. V obou případech významy vznikají z konfrontace prvků uvnitř výtvarné či hudební kompozice a z kvality materiálu. Proces emancipace výtvarné kompozice a výtvarného objektu probíhal v několika rovinách a etapách. Secese v malířství všechny motivy vnějšího světa podrobila plošné a tvarové stylizaci, aby je mohla zasadit do dekorativní kompozice založené na variacích lehce zvlněné linie. Fauvismus zdůraznil autonomní platnost barvy a nevyhýbal se ani tvarové deformaci, jež podporovala expresivitu výrazu. V úsilí co nejvíce zrelativizovat vztah

mezi zobrazením a zobrazeným předmětem nejdál došel kubismus: prostorové vztahy, které bývaly dříve přísně hierarchizovány perspektivním viděním, byly zrušeny a nahrazeny autonomními vztahy výtvarné kompozice. Navíc pak tvarové a barevné obohacení vnějšího světa bylo zredukováno na určitý počet základních prvků, z nichž pak byly kompozice sestavovány. Tento skladebný princip připomínal způsob, jakým vznikají hudební kompozice.

Kubismus obrátil pozornost na obraz jako reálný předmět: vlastnost materiálu a kompoziční postupy již nebyly "průhledné", nebyly pohlceny obsahovým zřetelem, nybrž samy se dostaly do zorného pole divákovy pozornosti.

Významným skladebným principem kubismu byla analytická redukce a montáž. Tvary věcí byly zjednodušeny na několik základních prvků a také prostorová vystavba obrazu byla podrobena zásadní revizi. Vztahy mezi věcmi a jejich částmi byly promítnuty do plochy - iluze prostoru byla nahrazena volnou kompozicí prvků, která vytvářela mezi tvary věcí nečekané shody a kontrasty. Plynulost prostoru byla zrušena: jednotlivé detaily a motivy se k sobě řadily podle principu stálých významových zvrátů. V tomto smyslu kubismus znamená popření důsledně lineárního a sjednocujícího kompozičního principu secesního malířství. Dále pak kubismus významně obohatil dosavadní kompoziční postupy objevem koláže, techniky, která zdůraznila heterogenost materiálu i předmětnost, materiálnost obrazu jako artefaktu (znaku-věci).

Všechny tyto procesy znamenaly tak výraznou přestavbu uměleckého znaku a komunikačního systému, že se staly rázem předmětem zájmu i obdivu básníků, kteří sami pociťovali nutnost radikální přestavby básnického vyjadřovacího systému. Chlebnikovův výrok - "Je třeba, aby se poezie směle vydala za malířstvím" - vystihuje situaci, v které se octla poezie, když se teoreticky a zčásti i v praxi začaly rýsovat cesty k objevu poezie založené na zcela nových jazykových a kompozičních postupech.

Výtvarnictví získalo vývojový náskok především proto, že zásah do tradičního zobrazovacího systému malířství, jakkoli nesnadný a probíhající za neustálého výsměchu veřejnosti, přece jen se nedotýkal tak hluboce vrozených návyků a norem,

jak tomu bylo v případě
řeči.

destrukce přirozených zákonů

Básník Benedikt Lifšic, člen prvního ruského futuristického kroužku, vzpomíná na pocity hlubokého otřesu, které v něm vyvolala četba prvních Chlebnikovových

textů napsaných pod bezprostředním vlivem Picassových kubistických maleb. Lifšic nemohl ihned akceptovat Chlebnikovovy kubofuturistické neologismy ani jeho drastické zásahy do kompoziční logiky textu; zdálo se mu, že jeho přítel zachází příliš daleko, že narušuje samy základy řeči a sestavuje monstruózní slova a texty, jež jsou nesrozumitelné.

výtvarná
Jestliže secese ovlivnila literaturu především tím, že aktualizovala určitý repertoár motivů, kultivovala vizuální možnosti básnického obrazu a posílila dekorativně-stylizační tendence, pak kubistická inspirace zasáhla samy principy jazykového systému a komunikace, podnítila experimenty v oblasti výběru a zpracování jazykového materiálu i v oblasti větné a textové syntaxe.

Vliv moderního výtvarnictví na poezii je, jak zřejmo, mnohstranný, dotýká se nejrůznějších aspektů výstavby a komunikačních možností literárních textů. Podrobný rozbor této problematiky by musel vzít v úvahu také teorii a praxi ostatních avantgardních směrů. Například v programových statích Karla Teiga z poetistického období výrazně vystupuje do popředí zájem o všechno, co souvisí s výtvarnou kulturou, s oblastí vizuálního vnímání. Teige byl fascinován možností básnického textu, který by byl sestaven z grafických a výtvarných znaků. Řeč kombinující slova-pojmy chtěli poetisté nahradit řečí obrazů, jež působí přímo na naše smysly; poezii abstraktních myšlenek měla nahradit 'poezie pro pět smyslů'. Odtud také jejich zájem o fotografii a film. I tyto nové technické možnosti vizuální komunikace měly být osvobozeny od referující a zobrazující funkce a měly se stát prostředkem básnického výrazu, bezprostřední lyrické exprese nekontrolované rozumem a nezátížené závaznou sémantikou slov. Dadaismus zašel v negaci jazykové komunikace ještě dál: hlásal přímo zánik literatury, konec poezie. Základním výrazovým prostředkem dadaistů nebylo slovo, nýbrž nějaký předmětný znak, přičemž tento znak neměl zpravidla samostatnou existenci, nýbrž byl součástí akce, jakéhosi novodobého rituálu. (V tisící stopách jde výtvarnictví šedesátých a sedmdesátých let, jež odmítá

obraz a vyjadřuje se v ritualizovaných objektech a akcích.)

Surrealismus pokračoval v destrukci racionální jazykové komunikace a to, že našel hlavní inspirační zdroj v snových, vzpomínkových a halucinačních představách, jen potvrzuje naši tezi o prioritě obrazu, vizuální představy v moderní poezii.

Výtvarná nebo obrazová inspirace však působila na básníky i později, v letech čtyřicátých a padesátých, kdy se již mnohé impulsy avantgardního umění staly obecným majetkem. O tom svědčí např. dílo Jiřího Koláře, který začínal jako básník ve Skupině 42, ale který je dnes na Západě znám především jako výtvarník, objevitel nových kolážových technik. Vůbec celé dílo Kolářovo, ať básnické či výtvarné, je nesmírně zajímavé z hlediska semiotického, z hlediska odkrývání nových možností slovního a obrazového textu. Ať již jde o jeho známé roláže nebo muchláže, nebo o méně známé letristické a kolážované básně, partitury, asmabláže, transparentní básně, analfabetogramy, cvokogramy, uzlové básně nebo chiasmaže - všechny tyto techniky útočí z různých stran na bariéry dosavadních systémů jazykové a vizuální komunikace.

ve všech projevech moderní poezie a výtvarnictví, jimiž jsme se tu zabývali, projevuje se snaha vymanit umění z dosahu "literárních" či ideologických výpovědí, z dosahu sil, které se snaží aktivitu a tvořivost člověka podříditi praktickým zájmům a jednostranným účelům.

Umělecké sdělení ostatně vždy překračovalo úzce pojatý obsah, jenž mu byl přisuzován různými společenskými a mocenskými kontexty. Snaží-li se umění 20. století s takovou urputností, tvrdohlavostí a někdy až křečovitostí o autonomní výraz, není tomu tak proto, že by byli umělci neteční k významným společenským otázkám své doby, ale proto, že svou tvorbou chtějí vytvářet jistou protiváhu vůči sdělovacím systémům, které jsou plně ve službách ideologických cílů.

Přitom ideologické systémy, které se ocitají v krizi - a to je dnes případ většiny globálních výkladů světa - vyvolávají na umění nátlak, jehož intenzita a šíře by bývala v 19. století nemyslitelná. Navíc pak úsilí ideologií ovládnout umění a beze zbytku je zapojit do svých záměrů je, úměrné úbytku jejich přirozené inspirační schopnosti. (přímo

"Všichni jsme posedlí touhou změnit svět," napsal Halas v eseji, kterou jsem citoval na začátku přednášky," ale je prostoduché se domnívat, že jej můžeme změnit malbou. Na umění je, aby snilo a vytvářelo, ne hlásalo a mudrovalo... Umění nežilo a nebude žít ideovou náplní, bude trvat jen statečností vydat ze sebe to nejčistší a jen médiem toho bude milováno..."

Aleš Haman

K možnostem a mezím uměnovědy a literární vědy
(Několik úvah nad Ingardenovým pojetím vědeckého
poznávacího přístupu k literárnímu dílu)

V jednom ze svých stěžejních děl (O poznávání literárního díla) známý polský filosof a estetik Roman Ingarden charakterizoval rozdíl mezi uměleckým a naukovým literárním dílem v pěti rysech:

zprvé se rozdíly týkají problematiky pravdivostní relevance soudu a tvrzení; kdežto ve vědě jde o skutečné, tzn. verifikovatelné soudy, v uměleckém díle existují pouze quasi-soudy, zdánlivá tvrzení, u nichž verifikace často není vůbec možná (protože jsou dílem volné fantazie).

S tím souvisí i druhý příznačný rys lišící vědecké dílo od uměleckého: ve vědě jde o výroky, které se vztahují k reálným předmětům, kdežto v uměleckém díle jsou významové reference pouze intencionální povahy.

Třetí rozdíl se zakládá na přítomnosti a nepřítomnosti esteticky vlastních kvalit: v uměleckém díle jsou nezbytné, ve vědeckém redundantní.

Obdobně se to týká i schematických aspektů a metafyzických kvalit: obějí jsou v díle umění nezbytné, kdežto věda je může postrádat.

Z výčtu rozdílů vyplývá, že Ingarden zakládá své pojetí specifčnosti literárního uměleckého díla na teoretické koncepci vyložené v slavné knize *Das literarische Kunstwerk*. Nasvědčuje tomu nejen třetí až pátý bod jeho výčtu rozdílných rysů, nýbrž i důraz na skloubení kvalit, které utvářejí estetický objekt. Tu se jeho pojetí uměleckého literárního díla shoduje s jeho fenomenologickým konceptem.

První a druhý rys rozlišující umělecké a vědecké dílo mají poněkud jinou povahu; nejde tu o nepostradatelnost či zbytnost těch či oněch kvalit či aspektů, nýbrž o referenční vztah k předmětné skutečnosti, respektive o jeho verifikovatelnost.

Ingardenovo pojetí se zde vcelku shoduje s teoretickým pojetím Mukařovského²⁾ v odmítnutí závaznosti sémantického referenčního vztahu významů díla k jednotlivým předmětným skutečnostem mimo dílo. Jestliže Ingarden argumentuje feno-

menologickou opozicí předmětností reálných a intencio-
nálních, pak Mukařovský buduje svou teorii na myšlence zna-
kové autonomie díla, které významově neodkazuje k dílčím před-
mětným skutečnostem, nýbrž k celku světa.

Oba teoretikové se - ač vycházeli z různých teoretických
konceptů - shodli na tom, že umělecké dílo není výpovědí s
reálně objektivní významovou náplní, která by byla verifi-
kovatelná. Pohlédneme-li na tuto problematiku z hlediska
teorie znaku³⁾, pak je pro umělecké dílo příznačné oslabení
sémantického rozměru znakového projevu. Toto oslabení před-
mětné významnosti s sebou nutně nese posílení druhé vnější
(transcendentální) dimenze znakového projevu, totiž dimenze
pragmatické (hledisko uživatele znakového systému, vypovída-
jícího a přijímajícího subjektu).

Tento posun důrazu z rozměru sémantického na pragmatický
se nemůže neprojevit ani ve třetím - imanentním - rozměru
znakového projevu, totiž v rozměru syntaktickém. Dialektika
vnějších rozměrů se ve skladební dimenzi znakového projevu
promítá ve dvou aspektech: v aspektu gramatickém, tj. v aspek-
tu pravidel rozlišování jednotlivých elementů znakového sys-
tému a jejich kombinace ve znakovém projevu jakožto znako-
vém útvaru - a v aspektu stylistickém, který se týká principů
výberu, funkční identifikace a selekce (nebo dokonce kreace)
alternativních elementů a vzorců znakového systému z hlediska
záměru mluvčího.

Aspekt gramatický se váže k sémantickému rozměru znakové-
ho projevu, tj. k tomu, co chce mluvčí říci (neboť znakový systém
je spolu se sdělovací funkcí i nástrojem myšlenkového ovlád-
nutí světa předmětů); stylistické hledisko skladěbného roz-
měru souvisí s dimenzí pragmatickou, týká se způsobu, jakým
se mluvčí vyjadřuje, a slouží k osvojení smyslu výpovědi
pro subjekt.

Pohlédneme-li nyní z této perspektivy na rozdíl mezi umě-
leckým a vědeckým literárním dílem, ukáže se, že posílení prag-
matického rozměru v znakovém uměleckém projevu vysunuje do
popředí stylistický aspekt skladěbné dimenze, způsob, jakým
je znakový projev záměrně formován.

Má-li ovšem být zachována komunikativní funkce znakového
projevu, nemůže být sémantický rozměr zcela eliminován. Před-
mětná významovost v souhlase s koncepcí Ingardenovou nabývá
v uměleckém projevu povahy ryze intencionální, fenomenologicky

redukované ve vztahu k přirozenému světu. Tak může do popředí vystoupit hledisko subjektivního smyslu pro uživatele, který rozhoduje o funkčním určení a výběru alternativních skladebných elementů systému z hlediska výpovědního záměru znakového projevu. Předmětná významovost redukována na intencionální (pomyslný) vztah činí z těchto předmětných významů symboly subjektivního smyslu pro uživatele znakového projevu.

V souvislosti s intencionální povahou předmětných významů, s fenomenologickou redukcí sémantického rozměru, se zdůrazňují i rysy transcendentálního subjektu mluvčího přesahující úroveň empirické osoby autora (ve studii K otázce individuality v umění z roku 1969 jsem použil k označení tohoto subjektu pojmu "estetický subjekt"; z hlediska utváření uměleckého sdělení jako znakového projevu by bylo výstižnější mluvit o poetickém subjektu, který v tvůrčím záměru estetické hodnoty a v jejím ztvárnění ve znakovém projevu zpřítomňuje dějnotvorný potenciál člověka v dané historicko-spoločenské situaci).

Vědecký projev oproti uměleckému vysunuje do popředí sémantickou, předmětně významovou dimenzi vztaženou k reálné předmětnosti. Důraz na tento rozměr znakového projevu s sebou nese i preferenci systematického (gramatického) aspektu skladebného rozměru. To vede k vytváření metajazykových kódů umělých jazyků, uplatňujících se dnes např. v programovacích jazycích pro počítače.

To, co se zde redukuje, nejsou předmětné významy znakových elementů, ale znakové elementy samé (písmena, číslice místo slov přirozeného jazyka) tak, aby bylo dosaženo jejich jednoznačné diferenciací a kombinací v znakových projevech umožňujících postihnout a modelovat reálnou strukturu předmětu. Stylistická stránka funkčně identifikující a vybírající z alternativních znakových elementů a ekvivalentních vzorců je zde anulována, neboť gramatická pravidla ve snaze o jednoznačnost alternativnost a ekvivalenci vylučují.

Subjekt mluvčího je ve vědeckém projevu určen reálně předmětnou sémantickou dimenzí znakového projevu, takže tento projev jeví silnou tendenci k odosobnění, k vyloučení subjektivního hodnotícího vztahu k označovaným reálným předmětům. Úloha subjektu zde spočívá v odosobněné analytické reprodukci (simulaci, modelaci) reálných objektivních struktur prostřednictvím abstraktně symbolického znakového systému

64

(metajazyka).

Aplikujeme-li nyní naše rozlišení uměleckého a vědeckého projevu na umění a literaturu, respektive na uměnovědu a literární vědu, shledáváme, že by uměnověda či literární věda, měla-li by si zachovat statut vědeckého metajazyka, musela dodržet zásadu reálně předmětné sémantiky, jednoznačné abstraktní symboliky (terminologie) a systémové pravidelnosti skladebného utváření znakových projevů reprodukujících realné...objektivní struktury.

Tendence k takovémuto objektivnímu metajazyku analytické vědy můžeme pozorovat už v přístupech ruských formalistů a v teoriích strukturalistů, zvláště francouzských.

Tu všude je východiskem text analyzovaný jako objektivní znakový útvar oddělený od autora. Pro většinu těchto analýz však platí výtky Ricoeurova⁴⁾, že se zabývají převážně syntaktickým rozměrem uměleckých děl pojatých jako předmětné znakové útvary, hledající gramatická pravidla (vzorci) jejich znakové výstavby, z nichž by bylo možno znakové útvary odvodit (generovat). Ricoeur těmto postupům vytýká zanedbání sémantického rozměru; z hlediska Morrisovy teorie znaku by řeč měla být spíše o rozměru pragmatickém, tj. o rozměru funkčního smyslu předmětných významů pro subjekt uživatele znakového projevu.

Existují ovšem pokusy o sémantickou analýzu uměleckých děl; pokud nezůstávají omezeny na hledání referentu, tj. reálně faktické předlohy či denotátu intencionálních předmětností označovaných znakovým projevem (studie o "básni a pravdě", jakou je například práce Václava Černého o "Babičce Boženy Němcové") - nemluvě o naivních a bizarních pokusech restituovat fiktivní svět uměleckého díla v realitě (sr. například akce společnosti přátel díla A. Conana Doylea) - jsou to analýzy, které rekonstituují přítomnost konvencionalizovaných symbolických významů (tzn. užití symbolických "topoi").

Tu všude se projevují rysy vědecké (i pseudovědecké) analytičnosti a faktičnosti aplikované na umělecké dílo. Na paralele výtvarné uměnovědy a literární vědy si nyní můžeme ozřejmit možnosti a meze vědecké analýzy umění. Věda může přinést faktické poznatky týkající se autorství (malířský rukopis, textologické určení autorství), reprodukci původní podoby díla (restaurace obrazů, rekonstrukce původního textu)

ba dokonce rekonstrukci dobové konvenční symboliky nalézající uplatnění v díle (ikonologie). Věda může dále shromáždit poznatky o proměnách struktury žánrových forem, o vývoji recepce i o dobovém ohlasu díla. Za hranice objektivní analýzy směřující k faktické reprodukci (modelaci) objektální struktury či k historické rekonstrukci kontextu díla (eventuálně intertextuálních souvislostí) však její nástroje a prostředky nemohou vyjít. Vědecké poznání může reprodukovat (modelovat) předmětnou, respektive významově formální stránku díla ve fakticitě jeho vnitřních i vnějších vztahů.

Vše ostatní, především funkční smysl díla, konkrétní hodnotový prožitek, jenž tvoří vlastní obsah sdělení, zůstává mimo dosah vědeckého poznání. Proto se uměnověda či literární věda může zabývat i uměním (písemnictvím) pokleslým, neboť vůči hodnotám zůstává "slepá", respektive lhostejná. Pokud se věda zabývá uměním "vysokým", vychází ze společensky uznávaných (normovaných) hodnot. Existují samozřejmě psychologické a sociologické přístupy umožňující zkoumání působnosti uměleckých děl. Jejich přístup je však vždy již parciální a neumožňuje postihnout onu hodnotovou syntetičnost ani paradoxní zprostředkovanost zážitkové bezprostřednosti, jakou umělecké dílo vnímátele poskytuje.

Ingardenův pokus o výklad poznání uměleckého díla narazil na nepřekonatelné potíže tam, kde byl nucen opustit pole fakticity a přejít do sféry hodnotového prožitku⁵⁾. Vědecky poznat totiž lze pouze významově formální stránku díla, její objektivní, danou strukturu. Reflexe funkční smysluplnosti, hodnotového prožitku už není záležitostí vědeckého poznání, nýbrž (filosoficky fundované) umělecké či literární kritiky.

Kritická reflexe uměleckého hodnotového zážitku může interpretovat záměrnost díla usměrňující vnímátele k adekvátní recepci subjektivního funkčního smyslu díla - esteticky hodnotového zážitku. Ingardenovo i strukturalistické teoretické pojetí díla jako předmětu analýzy nezávislého na autorovi ponechávalo stranou přítomnost transcendentálního subjektu v díle, principu, zdroje tvůrčího esteticky hodnotového záměru, který dílu dává subjektivní funkční, tzn. zážitkový smysl.

Tento smysl je nepředmětný, nelze ho předmětně uchopit, poznat, je možno ho pouze prožít. Objektivistické teorie snažící se analyticky uchopit imanentní subjekt díla zde podléhají vlivu vlastního způsobu užívání znakových prostředků, který činí vědeckou výpověď nezávislou na osobě uživatele znakového systému. V jejich pojetí je i uživatel znakového systému, subjekt chápán jako předmět určený systémem; nepočítá se tu s alternativními možnostmi, s potencia- litou ekvivalencí, jež dávají prostor pro subjektivní funkční identifikaci a selekci (či kreaci) elementů a vzorců z hle- díška sdělovacího záměru subjektu sdělení.

Čím výrazněji se ve znakovém projevu prosazuje pragmatická dimenze (což je případ uměleckého sdělení), tím větší zře- tel je třeba brát k záměru mluvčího manifestujícímu se v uměleckém díle tvárnou funkční stylizací skladebného rozměru znakového výtvoru. Nejde tu ovšem o empirickou osobu autora a o psychologickou či sociologickou analýzu faktických předpokladů vzniku díla, obdobně jako nejde o zjištění reálných předloh představených intencionálních předmětností v díle. Ve hře je transcendentální poetický sub- jekt, s jehož esteticky hodnotovým záměrem se musím ztotož- nit, má-li dojít k adekvátní komunikaci.

Při reflexi svého zážitku mohu posoudit jeho adekvátnost na základě interpretace tvárně funkčních prvků ve výstavbě znakového projevu, které jsou nositeli esteticky hodnotového smyslu. Východiskem je tedy kritické zhodnocení adekvátnosti vnímatelské interpretace vzhledem k esteticky hodnotovému smyslu (záměru) manifestujícímu se v tvárné stylizaci uměleckého projevu. Nezáměrná tvárná dysfunkčnost prvků může být jak příznakem uměleckého nezdaru při realizaci estetického záměru, tak mého vnímatelského nepochopení; zde může kritice pomoci věda poznatky o objektální struktuře dí- la jako znakového výtvoru, které mohou posloužit při verifi- kaci interpretační hypotézy.

Na základě postižení vztahu mezi estetickým záměrem a jeho poetickou realizací může pak kritika vyslovit soud o umělecké kvalitě sdělení. To otevírá cestu i ke zhodnocení vlastního obsahu, tj. esteticky hodnotového zážitku prostřed- kovaného dílem. Čím umělecky kvalitnější je dílo, (kvalitou

67

se tu nerozumí technická rutina ve využívání tvárných postupů), tím intenzivnější a bohatší je sbytetický hodnotový zážitek. Nezáměrná tvárná dysfunkčnost zase svědčí o nedostatecích estetického záměru, které mohou mít původ buď v pasivním podlehnutí dobovým ideologickým konvencím a v podcenění konkrétní estetické zkušenosti (schematismus), nebo naopak v "naturalistickém" přecenění životní zkušenosti, která bez vztahu k estetickým normám ustrnuje na předsetetické (hedonistické) úrovni.

Na základě aktivního vnímáterského přístupu znovuvytvářecího dílo jako tvárně funkční sdělení živého esteticky hodnotového záměru je možno vyslovit soud jak o umělecké kvalitě, tak i o intenzitě a bohatství estetického prožitku. Takový soud ovšem nemůže mít platnost objektivní vědecké výpovědi; je to pouze intersubjektivní, na základě komunikativního vztahu mezi smyslem díla a vnímatelem vzniklý soud. Do této oblasti možnosti a prostředky analytického vědeckého poznání nezasahují; výsledky tohoto poznání jsou však k dispozici kritickému dialektickému rozvažování, které tvoří prostředkující článek mezi poznáním a prožitkem.

Poznámky:

- 1) R.Ingarden: O poznávání literárního díla. Čs, Praha 1967, str.116-117
- 2) J.Mukařovský: Umění jako sémiologický fakt. In: Studie z estetiky. Odeon, Praha 1966, str.85-88.
- 3) C.W.Morris: Základy teorie znaků. In: Lingvistické čítanky I. Sémiotika 2. SPN, Praha 1970, str.10-57
- 4) P.Ricoeur: Herméneutique et structuralisme. In: Le conflit des interprétations. Du Seuil, Paris 1969, str. 31-63
- 5) cit dílo v pozn. 1), str.206n.

Otokar Březina a Indie?

/Několik neuspořádaných poznámek ke známému tématu/

Informativním způsobem připomenout některé významnější momenty v Březinově vztahu k Indii, jejímu myšlení a kultuře; kdy tento zájem vzniká, podmínky, znalost věci, postupné o-pouštění problému etc.

Nikoli snaha o porovnání jednotlivých pasáží v textech; míra únosnosti? VL 1945? Např. VL, 36 - Modlitba večerní - "ohlas indiické nauky": "přelévání šťáv" - převtělování

"žádostí žhavý dech" - trṣṇā -

žízeň života

"sil živých věčný kruh" - saṃsārah -

koloběh životů

atd.

OK, 119: "Chemie tzv. vlivů je ve skutečnosti daleko složitější, než se jevila běžnému chápání. Nelze se omezovat na vztah dvou literárních útvarů nebo prostě dvou básnických zjevů, nutno též přihlídnout k zprostředkujícím činitelům, kteří právě vytvářejí vodivé prostředí pro transformaci."

Kdy a za jakých podmínek se Březina poprvé dostává ke studiu staroindických textů? Několik domněnek. "Období tvůrčího přerodu" - nejdůležitější období básníkovy života. Počáteční práce vystřídány myšlenkově i formálně mnohem dokonalejšími básněmi /od Čecha, Hála; básnické i prozaické pokusy od 1883 - podrobně viz F/. Vnitřní růst, zrání, přerod - smrt obou rodičů v únoru 1890 /Šalda, Janáček, Vodička aj./.

VL nepokládá za rozhodující léto 1892, ale delší časový úsek, asi do jara 1893. Domnívá se, že přerod básníka byl způsoben hlavně /?/ vlivem staroindického učení; rozhodující prvek.

Viz však VL, 34-35: "Chci jen ukázat na nepochybné a mocné ohlasy tohoto učení již v rané tvorbě Březinově a chci upozornit, že z doktrín, které táhly jeho duši v době přerodu, bylo to hlavně učení staroindické, které na nějakou dobu zaplavilo jeho duši a dnes pomáhá nám chápat

4 61
zdánlivě těžké Březinovy básně a rozumět některým jeho obrazům."

VL, 37: "I v jiných básních již této první jeho sbírky /TD/ se vyhoupnou nesmělé reminiscence.

O půl stránky dál: "Myšlenkové shody a filozofií indickou v TD nejdou však ještě čtené a nejsou vždy zřetelné."

Jisté je, že TD nejsou žádným způsobem ovlivněny indickým myšlením. OK, 116: "Je nemyslitelné, aby básník zbožňoval Baudelaira, zpovídal se v listech ze své vášně pro symbolismus, přitom však tajně četl Čuprovo Učení staroindické a inspiroval se jím k vlastní tvorbě."

Nutnost zdůraznění kulturně společenského kontextu doby; v letech 1892-1895 Březina Čupra ještě neznal, k intenzivnějšímu studiu Indie se dostává až v prvním desetiletí jaroměřického pobytu.

Vžitý názor, že ke studiu Indie byl Březina přiveden Schopenhauerem, s jehož dílem se seznámil už za studií v Tel-ži /1883-1887/. Ředitel Mládek a jeho působení. Mnoho dokladů v korespondenci, nejčastěji citované:

"Domníváte se, že nejsem šťastný proto, že nenalézám toho, čeho bych rád našel. Ale já Vám vysvětlím, proč toho nenalézám. Proto, poněvadž toho nehledám. Ano, nenalézám štěstí, protože ^{ne}nehledám ^{ve} životě. Nehledám je proto, poněvadž tam není." /P I, 20; 30.6.1889/

"Největší životní moudrost našel jsem v Schopenhauerově negaci; nehledám ničeho v životě, shledávám všechen vnější svět jako pouhý klam vlastních mých smyslů, proniklý ve všech částech věčným Tajemstvím Nepoznaného. Vzdaluji se systematicky lidské společnosti a mívám chvíle nelibosti a smutku jen tenkrát, když se vracím ze společnosti lidí." /FBA, 167, 13. 9. 1892/

Tento přístup ovšem později překonán; Hartmann, Fichte aj. Rok 1896 - "Ale dnes už jdu jinam. A na jasnější místa." Fragment z dopisu OB Janu Voborníkovi, 8.1.1902 /AV, 80/:

"/.../ byly v mém životě chvíle, kdy jsem usedal pokorně k nohám velkých věstců Východu, extatických pěvců véd, upani-

šad, purán; kdy ke mně hovořil tichý, veliký Lao-Tse, jehož dílo má mnohou souvislost se vznešenou moudrostí Tolstojovou. Schopenhauer, v nejnádhernejších částech svého učení, tak nepochopeného od jeho filozofických interpretů, upozornil mne na mnohá hluboká díla středověku." Schopenhauer tedy Březinu zasvětil do zcela jiných oblastí, než byla indická filozofie.

Teorie OK - jiný výklad problému; vychází z dopisu Anně Pammrové, 26.11.1899 /P I, 199/: "Později Vám pošlu velké dílo Stewarta Chamberlaina, Die Grundlagen des XIX. Jahrhunderts."

Jiný dopis stejné adresátce, 20.4.1900 /P II, 149/: "Ale jsou krásná místa v jeho knize; grandiózní perspektivy v indickou metafyziku, aristokratický smysl pro duševní čistotu, vznešené pojetí Krista, okamžiky šťastné intuice v chaotických dějinách dogmatu."

První impulzy - Schopenhauer; Chamberlain jej uvedl do přímého styku. Poprvé - asi listopad-prosinec 1899.

OF, SNO, 59: první zmínka v korespondenci, týkající se Čuprova Učení staroindického; Karlovi Křivému 25.10.1901: "Každou volnou chvíli věnuji četbě tohoto výborného náboženského díla, jehož myšlenky jsou i Vám velmi blízké, neboť na každé stránce skorem jsem upomínán na milé rozhovory s Vámi. Mám za to, že přečtení, vlastně prostudování tohoto díla bude mít na mne nemalý vliv a že jím se mi budou stávat méně lhostejnými myšlenky náboženské; tím nesnesitelnější se mi bude stávat atmosféra, do které mě Mája zde v Říši odsoudila. Kéž bych mohl odtud!"

Březina si tedy Čupra vypůjčil někdy o vánocích 1901 od Karla Křivého /podrobněji viz OF, SNO, 59n./. Další zmínky v dopisech jsou mezi roky 1902-1903.

Lesný se odvolává na Demlovo Svědectví, že Březina znal Čupra už mnohem dřív, a to asi v letech 1887-1888; půjčil mu ho prý správce jassenické školy Kříž. Reakce Fialy ve Svobodných novinách 19.3.1946 v recenzi knihy Lesného: "Deml se tu mýlí skoro jistě. Podle dopisů, jež se chovají v Březinově jaroměřickém muzeu a jež ovšem Lesný nemohl znát, půjčil Březinovi Čuprův spis na přechodu mezi dobou novoříšskou a jaro-

měřickou jeho přítel dr. Křivý /.../ Dr. Křivého si málo spolehlivý Deml spletl snad s řídícím učitelem Křížem, sveden snad náslovnou shodou jmen."

V korespondenci s Pammrovou je jediná zmínka o Čuprovi, a to až v dopise z 26.3.1903 /P I, 208/. Básníkův převládající zájem o moderní literaturu, o symbolismus. Korespondence! Pro studium indické literatury a filozofie nebyla doba "jinošovského období" ještě příznivá.

Srpen 1899 - Pelclovy Rozhledy přinesly úryvek z Chamberlainovy knihy pod názvem Kristus a Buddha. Zmínka v dopise Pammrové z 8.8.1899 /P I, 197/. V Rozhledech později ještě další úryvky. V roce 1909 vychází 1. díl v českém překladu a s pozoruhodným věnováním: "Českému učitelstvu na Moravě, pracujícímu a zápasícímu."

OK, 117 - hodnocení významu Chamberlainova díla: "Víme, že otevřel Březinovi též cestu k indické metafyzice, takže se potvrzuje původní postřeh Lesného o rostoucím ohlasu staroindických studií v díle Březinově od r. 1902. Rozhodně však nelze přijmout názor, že se upanišady skrývají za tajemstvím básníkovy zrodu. Spíše bych řekl, že se skrývají za tajemstvím jeho zmlknutí, ale to by vyžadovalo zvláštní studia."

Intenzivní zájem básníka o problematiku Indie v letech 1905-1909. Jaroměřický sochař Jaroslav Krula mi potvrdil, že když byl někdy kolem roku 1905 s Otakarem Fialou u básníka na návštěvě, ukazoval jim Březina řadu knih z edice Sacred Books of the East se slovy, kterými shrnul jejich obsah do formulace "nejvyšší moudrosti" /podobně mi psal asi o půl roku později také Otakar Fiala/.

Vůbec první studie, kde byl formulován názor o spřízněnosti Březinovy poezie s indickou filozofií, je studie T. Hudce Moderní mystik z roku 1903. "Naproti orientálnímu rázu gnosticismu jeví se nám moderní mystik jako čistý Arijec a rodný bratr Inda, který se zálibou myslí v abstraktních pojmech." Konkrétní představy autora:

- 1/ Buddhismus /modifikace-jádro, voluntaristický nános Schopenhauera a Hartmanna.

- 2/ Theosofie /vztah OB ke Sborníku pro filozofii, mystiku a okultismus; četba od roku 1897, dva uveřejněné eseje z pozdější Hudby pramenů. Zvláště významné je i to, že v časopise bylo s úctou psáno o Čuprovi, bylo zde také upozorněno na Müllerovu edici Sacred Books of the East./

Velký podíl časopisů na utváření Březinova myšlení a jeho celkového zrání. OK, 118 - naznačení další možnosti, jak se OB mohl seznámit s indickou filozofií; značný posun časové hranice. Francouzskou revui La Lecture začal Březina odebírat už v roce 1890, ale zpětně si vyžádal i předcházející ročníky: "Pro téma, které zde rozebíráme, je nesmírně důležitá studie Julese Lemaître o Lecontu de Lislovi, otištěná ve 20. svazku La Lecture z jara 1892. Francouzský kritik tu mluví o "posledních hlubinách smutku", do nichž sestoupil L. de Lisle, výslovně charakterizuje jeho básně jako "prière à la Mort" a cituje z něho verše, které znějí známě čtenáři Březinovy Modlitby ve černí:

Et toi, divine Mort où tout rentre et s'efface,
Accueille tes enfants dans ton sein étoilé;
Affranchis- nous du temps, de nombre et de l'espace,
Et rends-nous le repos que la vie a troublé!

V dalších odstavcích rozbírá kritik básně La Vision de Brahma a obšírně seznamuje čtenáře se základními pojmy indické filozofie, s Májou i nirvánou, zmiňuje se o Bhagavadgítě a črtá linii francouzské pesimistické poezie od Vignyho k L. de Lislovi. Byl-li Březina něčím získán pro hořké myšlenky indické moudrosti, pak jistě sugestivním slovem francouzského esejisty, které zaslechl v kritických měsících svého básnického přerodu. A nepochybně ráz Březinových počátků je neobyčejně blízký duchovnímu klimatu, do něhož je ponořena Lemaîtreova studie i lecos jiného v časopise La Lecture."

Březinův stálý a intenzivní zájem o jazyk. Ve Státní vědecké knihovně v Brně uložena Březinova knihovna. Zde namátkou zjištěno velké množství německých a anglických překladů staroindických textů. Pro příklad: The Sacred Books of the East zastoupeny svazky 1 /Upanishads/, 2 /Laws/, 3 /China/, 4 /Avesta/,

5 /Pahlavi Texts/, 6,9 /Korán/, 11 /Buddhist Suttas/,
15 /Upanishads/, 25 /Mānavadharmasāstram, The Laws of Manu/,
35,36 /Milindapañha, The Questions of King Milinda/.

Další knihy:

Rigveda, přel. Hermann Grassmann, 1876-1877

Deussen, Sechzig Upanishads des Veda, 1905

Deussen, Das System des Vedanta, 1906

Deussen, Allgemeine Geschichte der Philosophie, 1907-1917

Radhakrishnan, The Philosophy of the Upanishads, 1924

Oldenburg, Buddha, Sein Leben, seine Lehre..., 1914

David, Le modernisme bouddhiste et le bouddhisme du Buddha, 1911

Neumann, Buddha..., 1907

Garbe, Die Sāṃkhya-Philosophie, 1894

Aśvaghoṣa, Buddhacarita, 1894

Hitopadeśa, 1895

Viśakhadatta, Mudrarāksasa, 1887 etc. Viz také DS, 140-142.

Je zachováno několik dobových svědectví návštěvníků /např. Mágr, Pick, Chvíle s Otokarem Březinou, Praha 1929; názvy některých knih zaznamenává na str. 138-142 svého Svědectví také Deml/, jejich obsah se víceméně shoduje s nalezenými tituly. Co se týká Březinova vztahu k sanskrtu, prozatím nejsou známy žádné rukopisy /jako např. osm pověstných sešitů s řeckými slovíčky a ovičeními/, které by potvrdily, že se básník začal učit také tento jazyk. Doklady v korespondencích chybějí, s rezervou je nutno brát také vzpomínku dr. Josefa Wannera, který nám na podzim 1973 sdělil, že při návštěvě v Jaroměřicích viděl u básníka na stole anglický slovník sanskrtu.

Eposy - Mahābhārata, Rāmājana - bez podstatnějších zmínek; náznakově asi na dvou místech fragmenty legend z eposů v dopisech Pammrové; německé překlady. Čupr II, 269-272.

Bhagavadgītā - Čupr II, 273-272. České, německé a anglické překlady. Beze zmínek v korespondenci.

Védy - Čupr II, úvod 1-28; texty 29-130. V korespondenci beze zmínek.

Upanišady - Z - Čupr V, úvod 131-150; texty některých upanišad společně s texty některých bráhmán, purán a šáster na str. 151-268.

Nedatovaný dopis Pammrové /březen-duben 1905/, P I, 214-215; přetištěno i v P II, 13-14: "Snad Vám bude zajímavý přiložený překlad z mystiky indické; nestudoval jsem dosud tuto knihu, ale pracuji teď v italštině. Čtáte ji zatím Vy."

3.7.1905; P I, 217-218; P II, 19-20: "Mám překlady svatých knih indických, pracované často s pomocí indických učenců: jak blízká je nám slabost vznešených mudroù pravěku, jak sesterské jejich klamy, extáze a mlčenlivé pohledy do hvězdných nocí, jak "lidské, příliš lidské" vše..."

6.3.1908; P II, 49: "Zasílám mezi jiným také šedesát Upanišad, přeložených a komentovaných Deussenem; snad Vám bude milé vdechnouti z těchto utichlých míst vůni pravěkých pralesů, uslyšeti daleký tepot křídel nad modrými vodami za kouzelné doby dešťů, o níž píší indiští básníci se slzami štěstí v očích, a pod hvězdami jižního nebe usednouti s melancholickými mudrci a králi a vyslechnouti jejich rozhovor o životě a smrti, o krásných a pomíjejících věcech této země a o vykoupení, jehož dosahuje člověk poznáním..." I 5.3.1909; P II, 55.

Z, 85: "Deussen vykládá upanišady Schopenhauerem a vykládá je správně. Jeho překlady vynikají mistrnou intuicí vysoko nad anglické překlady M. Müllera."

Buddhismus - Čupr, intenzivní zájem. Pammrové 20.6.1913; P II, 77-78: "Pozdravuji vřoucně a zasílám A. David Le Modernisme Bouddhiste; mám některé překlady buddhistických textů z Max Müllerových Sacred Books of the East; budete-li si přát, zašlu Vám je; mně jsou tyto —> původní texty, jichž slova zdají se ztišena dálkami tisíciletí, bližší nežli racionalistická jejich exegeze v dnešních učených knihách."

DS, 131 - záznam z počátku první světové války; básník o buddhismu mluvil jako o překonaném stanovisku, o jeho neuskutečnitelnosti v praxi.

"Základní myšlenka buddhismu jest úhlavním nepřítelem všeho vyššího duchovního života" /Dahmann/. U Indoárijců jest principem harmonie s přírodou; u buddhistů popření přírody. Dříve než Chamberlain všichni katoličtí vizionáři a mystikové /např. Emmerichová/ dobře věděli, že indoevropská idea jest jediné spásenosná pro lidstvo; že harmonie s přírodou obnoví ráj. A tato věta má svůj původ na Himálaji!

Dhammapadam - Čupr II₂; úvod ve svatá písma buddhaistická 3-45; text 46-86.

Dhammapadam /páli dhamma, sa. dharma - řád, učení, tj. učení Buddhovo; padam - stezka, slovo, verš, stopa/, soubor veršovaných maxim, průpovědí ve smyslu buddhistického učení. Z mnoha hodnocení /M. Müller, S. Rádhakrišnan, J. B. Alfonso-Karkala, V. Lesný aj./ vyplývá, že se jedná o sbírku mimořádného významu, a to nejen v rámci buddhistické literatury, ale v celém širokém okruhu indických literatur. Doba vzniku asi v letech 480-250 př.n.l., tedy v období "prekanonického buddhismu" /Lesný/. Od té doby se tradovala ústním podáním, asi v I. stol. př.n.l. byla zaznamenána písemně.

Sbírku tvoří 423 dvojverší ve 26 kapitolách. Původní pálijský text /páli - literární středoindický prákrt/ psán šlókem; strofy o dvou šestnáctislabičných verších s césurou po 8. slabice.

Součástí Pálijského kánonu, základního textu raného buddhismu. Dělení: 1-Koš kázání /suttapitakam/

2-Koš morálky /vinajapitakam/

3-Koš scholastiky /abhidhammapitakam/

Další podrobnější dělení viz R I, 338. Celá sbírka se důsledně opírá o zásady neubližování. Konání dobrých skutků, život uvedený v harmonii /mnoho tónin/. Koncentrace, ovládnutí smyslu.

První a zároveň poslední zmínka v dopise Pammrové ze 4.4. 1904; P I, 211: "Jaká zhuštěnost v některých indických textech. Celý horizont duchový otvírá se v blesku jediného aforismu takové Dhammapady!"

V pozůstatosti Anny Pammrové byl nalezen list papíru, obsahující tužkový rukopis Otokara Březiny. Formát 170x209 mm; přeloženo, tedy po přehnutí 85x209 mm. Označíme-li jednotlivé stránky přehnutého listu 1,2,3,4, je psáno na výšku pouze na straně 2 a 4.

Při první zběžné prohlídce rukopisu anglického textu zjistili Bohuslav a Jaroslav Krulovi, že se s největší pravděpodobností jedná o některé místo "z posvátných knih indických". Později jsem toto zjištění mohl potvrdit a zpřesnit. Jednalo se o 10 strof /9 napsáno na str. 2, 1 na str. 4/ z Dhammapady, opsaný text je textem Müllerova překladu /Sacred Books of the East, sv. 10, 1881 - v Březinově knihovně však chybí/. Jsou to strofy I,16; I,13; II,21; III,33; V,60; V,61; V,64; V,65; VII,97; IX,120.

Znění jednotlivých strof /uvedeno podle překladu V. Leané-
ho, Dhammapadam, Buddhistická sbírka průpovědí správného ži-
vota, Symposion, /1947/.

I, 16

Na obou místech se těší ten, který je ve všech svých
skutcích čist: těší se za živa, ještě víc po smrti
pro čisté činy své.

I, 13

Stejně jak do domu, jenž špatnou střechu má, snadno
déšť —————> proniká, tak také té myslí, která
se nepěstí, vášně se zmocňuje.

II, 21

Horlivost do nebe vede a liknavost branou zas smrti je,
horlivých věčný je život, než liknavý jako by mrtev byl.

III, 33

Nestálou, těkavou myslí, jež nedá se udržet, ovládat,
moudrý muž vyváží, jak rukou znalcovou bývá šíp vyvážen.

V, 60

Dlouhá je bdícímu noc, míli shledává dlouhou zas anavený,
hlupákům dlouhý je život, neb neznají pravého učení.

V, 61

Jestliže lepšího neb sobě rovného v žití svém nenajdeš,
samoten konej svou pouť, neboť s hlupákem nelze se spol-
čovat.

V, 64

Třebas se po celý život svůj bláhovec stýká jen s učeným,
učení nepozná, je jako lžíce, jež polévku nechutná.

V, 65

Jestliže třebas jen na chvíli stýká se moudrý muž s učeným,
učení zakrátko poznává jak jazyk polévku.

VII, 97

Největší z lidí je ten, jenž zná nibbánam, zničil již
pouta svá, odstranil zárodky žití a potlačil veškerá
přání svá.

IX, 120

Neštěstí dobrého stihne též, dokud mu dobrý čin neuzrál.
Když však už dobrý čin uzrál, pak ovoce dobrého užívá.

V tomto zajímavém případě je možné také stanovit alespoň
přibližnou dataci. Na l. straně rukopisu je podélně napsaný
náčrt několika veršů z básně Mýtus ženy /Země/:

A k srdcím bratří svých když jako k úlu
jsme přiložili ucho své:
roj hladovící v květech slunce tohoto
jsme uslyšeli kvíletí v něm bolestně.

Definitivní znění má tuto podobu:

Kdo k úlu srdce mého jako včelař ucho přiložil?
Roj, hladovící v květech slunce tohoto, v něm umírá.

Báseň Mýtus ženy byla poprvé otištěna pod původním názvem Zpěv milenců můj příchod uvítal... /název změněn až v roce 1926 pro Portmanovu edici/ v Moderní revue 10, sv. 15, 8.5.1904, str. 315-316. Vznikla tedy před tímto datem.

Rabíndranáth Thákur

1912 - První Thákurova návštěva Anglie. Gītāñdžali /původní bengálský text básník převedl do angličtiny/ poprvé čtena v soukromé společnosti Sira Williama Rothensteina. W.B.Yeats píše ještě v září téhož roku předmluvu k prvnímu vydání. Kniha vyšla na konci roku s podtitulem Song Offerings v soukromé edici. Téměř současně vydání pro veřejnost. Velký ohlas.

1913 - Do listopadu vychází jen v Anglii 11 dalších vydání. Okamžitě následují překlady dalších titulů; Zahradník, Sádhana, Přibývající měsíc. Nobelova cena za literaturu.

"Švédská akademie

se rozhodla na zasedání konaném 13. listopadu 1913 v souhlase s podmínkami závěti Alfreda Nobela, sepsané 27. listopadu 1895, udělit v tomto roce Nobelovu cenu za literaturu

RABÍNDRANÁTHU THÁKUROVI

za neobyčejně citlivou, svěží a krásnou poezií, ve které s dokonalým mistrovstvím vyjádřil svoje básnické myšlení a která se básníkem samým přetlumočená do angličtiny stala součástí literatury Západu"

1914 - První překlad do češtiny /Rabíndranáth Thákur, Ukázky poezie a prózy; další vydání 1916/. Překladatel Vincenc Lesný jako vůbec první na světě překládá z bengálského originálu. Thákura k nám nejen uvedl, ale mnohokrát se k němu vrací /články, velké množství překladů, studie, monografie atd./. Uvedl také Březinu do Indie /VL 2/; poslední připomínka JBC.

Březina Thákura jistě znal z prvních českých překladů, je možné, že si přečetl i Siblčíkův článek v Českém slově nebo že byl seznámen s některými německými překlady. Kladenský Šnajdr uspořádal mnoho vydání Thákurových prací /Gītāñdžali,

Zahradník, Dárek z lásky, Sádhana, Črty, Král temné komnaty, Ztroskotání atd./.

Thákur byl v Československu poprvé v červnu 1921, zpráva o jeho návštěvě proběhla tiskem. O měsíc dřív, 12.5., píše Březina Pammrové /P II, 108/: "K novějším číslům *Mercura de France* přiložil jsem několik knih indického básníka Rabindranatha Tagora, z jehož díla uslyšíte nejeden hlas blízký svému srdci; jsou pravdy, které čekají na svou dobu a pak zjevují se mnoha duchům najednou na různých místech země."

V Březinově pracovně visely některé práce Františka Bílka, Thákurův portrét /historie vzniku, dr. Dušan Zbavitel, 1973/ měl básník pověšený ve vedlejší místnosti. Ve svých vzpomínkách ve Zvonu se o něm zmiňuje i Bouška /str. 618/.

Otokar Březina Vincenci Lesnému

Vzácný pane,

děkuji Vám za bratrský Váš pozdrav a za krásný článek, který jste mi vlídně zaslal. Z milého Vašeho listu se dovídám, že jste z naší krajiny; i těším se, že mi bude snad někdy popřáno, abych se s Vámi mohl setkat, až navštívíte svůj domov. Víím, že si porozumíme, jako jsme si porozuměli při svém setkání duchovním. Právě v těchto dobách, na počátku velkého převratu ve veškerém hospodářství člověka na zemi, kdy nepřátelství mezi národy, nenávisť třídní, přeceňování bohatství a moci zdá se vrcholiti, zaznívá k nám tišivě a jemně hlas velkých našich východních mistrů; nepřekonaná jejich moudrost, jež dovedla již před tisíciletími mírniti přílišnou žádostivost po věcech této země hlubokým pochopením iluzivní jejich podstaty, vznik nových světů viděti jako dílo spravedlnosti, poznání jako cestu (vykoupení, štěstí v sjednocení s božstvím).

Pozdravuji Vás vroucně, vzácný pane, a tisknu Vám ruku s bratrskou oddaností. Váš

Ot. Březina

Jaroměřice 18. VI. 1919

Vzácný pane doktore,

poděkovalo se mi zaopatřiti si adresu p. insp. F. Čecha, na niž jste se před delší dobou tázal, a zasílám Vám ji pro případ, že byste ji snad dosud ještě potřeboval.

Zároveň pak děkuji za laskavé věnování krásného Vašeho překladu Thakurových Črt. Jemné zasnění a tesknota ducha, který příliš mnoho ví z věcí této země, chvěje se v hudebním kouzlu jeho slova; pocit nesmírnosti a bohatství světa, kde každá, i nejprostší událost všedního života se zjevuje vnitřnímu zraku jako symbol vyšších duchovních pravd, gesto věčnosti, zasvěcení v zářící tajemství jednoty.

Myslitel a básník Thakur miluje svou zemi a její krásu; ale zná i nebezpečí svého národa, tíž příliš bohaté duchovní minulosti, sugesci mrtvých, kteří hypnotizují vůli a tvořivost živých. Ale nepřemožitelný je život; každá ratolest zmítaná větrem šeptá povzbuzení zápasícímu. A božský učitel Indra v závěrečné skladbě Črt sestupuje na zem a vtěluje se v člověka, aby připravoval nové spojení země a nebes. Tak duch východního Mistra sjednocuje se s námi a postihuje hlubokou pravdu, z níž u nás na západě žily věky a na niž jako bychom zapomínali v šíleném chvatu této doby.

Přijměte, prosím, vlídně exemplář Lešehradova výboru z mých prací, který právě vyšel a kde jsou zařaděny některé méně známé starší mé básně; bohužel bez poslení mé korektury, takže toto vydání není definitivní.

S projevem přátelské úcty a oddanosti

Váš

Ot. Březina

Jaroměřice nad Rokytnou 15. IV. 1927

Další zmínky porůznu v literatuře /např. DS, 271, 363; GPS, 184, 353-354 aj.; filozofie, náboženství, zákony, žena, dlouhodobý zájem o jazyk/.

Četba, šíře zájmů, dílčí kapitola v česko-indických vzájemných vztazích.

Vybraná literatura

- AV - Antonín Veselý, Otokar Březina, Osobnost a dílo.
Brno, Moravské kolo spisovatelů, 1928
- DS - Jakub Deml, Měšvédectví o Otokaru Březinovi.
Praha, Rudolf Škeřík, 1931
- F - Pavel Fraenkl, Otokar Březina.
Praha, Melantrich, 1937
- FBA - Dopisy Otokara Březiny I Františku Bauerovi.
Praha, František Borový, 1929
- GPS - Gisa Picková-Saušková, Hovory s Otokarem Březinou.
Praha, SVU Mánes, 1929
- JBC - Jan Blahoslav Čapek, Básník vesmíru a člověka.
Počátky, Městské muzeum, 1968
- OF - Otakar Fiala; OF SNO - Otakar Fiala, Studie z novoříš-
ského období Otokara Březiny.
Praha, Academia, 1969
- P I - Dopisy Otokara Březiny Anně Pammrové z let 1889 - 1905.
Praha, "Nová Ríše", komise Melantricha, /1931 -1932/
- P II - Listy Otokara Březiny Anně Pammrové.
Žďárec, /Anna Pammrová/, 1933
- OK - Oldřich Králík, Ot. Březina a indické myšlení.
Slovo a slovesnost 10, 1948, č. 2, str. 114 - 119
- R - S. Rádhakrišnan, Indická filozofie.
Praha, Nakladatelství ČSAV, 1961 - 1962
- S - Emanuel Siblík, Rabindranath Tagore a Ota/! /kar Březina.
České slovo 8, č. 50, 27.2.1914; č. 54, 4.3.1914

- VL - Vincenc Lesný, Básnický zápas Otokara Březiny.
Praha, Jan Pohořelý, 1945
Recenze např. Rudolf Havel, Listy filologické 70,
1946, str. 125 - 127; Otokar Fiala, Příspěvek k po-
znání Otokara Březiny, Svobodné noviny, 19.3.1946,
č. 66, str. 5
- VL₁ - Vincenc Lesný, Ot. Březina a staroindická filozofie.
Lípa 2, 1918 - 1919, seš. 28 - 29, str. 433 - 441;
seš. 30, str. 468 - 470; seš. 31, str. 489 - 492
- VL₂ - Vincenc Lesný, Indická moudrost v poezii českého básníka.
In: Vincenc Lesný, Duch Indie, Praha, Státní nakladatel-
ství, 1927, str. 96 - 111.
Překlad do angličtiny pod titulem Influence of ancient
Indian philosophy on Czech poet Ota/!/kar Březina.
India and the World /Calcutta/, 2, 1933, č. 4, str. 86 -
- 90.
- Z - Zdeněk Záhoř, Ota/!/kar Březina a upanišady.
Lumír 43, 1914 - 1915, č. 8, str. 362 - 376; č. 9, str.
364 - 407; č. 10, str. 470 - 478.
Přetištěno in: Zdeněk Záhoř, Otokar Březina.
Praha, Alois Srdce, 1928.

Petr Holman

Zkráceno; původně jako přednáška na indologickém semináři
FF UK v dubnu 1974.

Jiří Holý

Vančurovy filmové texty

Většina Vančurových filmových textů vznikala ve druhé třetině třicátých let. Některé se zřejmě ztratily, jiné se dochovaly v pozůstatosti nebo v dokumentačních archívech. Jsou to texty velmi různorodé, od několikastránkových námětů až po rozsáhlé scénáře (Před maturitou, Baron Prášil, Nedorozumění, Lásky a lidé), od typicky avantgardních "scénarií" v podstatě filmově nerealizovatelných (Menapравitelný Tommy v Hostu 1926, Lethargus v ReDu 1929) přes prózy jen formálně se hlásící k filmu a strukturně literární (Výstřel, Gilotina) až po technické scénáře s podrobným vypsáním pohybů kamery, času záběru, zařízení interiérů atp. (Burza práce).

Především jsou to však texty rozdílné estetické úrovně. Autor sám je k vydání neurčil, jen něco málo uveřejnil v časopisech. V žádném případě je nemůžeme považovat za rovnocenný ekvivalent Vančurova díla prozaického a dramatického, ba ani filmově režijného. Nejsou to totiž artefakty samy o sobě. Námět i scénář fungují totiž jako podklad pro jiné dílo, jehož povaha bude určena až součtem nejrozdůlnějších položek (vizuálních, akustických + technických postupů), nejen slovesného textu. Podle Pasoliního je to "struktura, která chce být jinou strukturou" - slovo tedy v takových textech nemá převažující funkci estetickou, ale i více či méně referující.

S tímto vědomím tedy uveďme několik poznámek k Vančurovým filmovým textům. V jednom z nich (Náhrdelník) najdeme větu: "Starý mistr vysvětluje, že umění znamená práci." Podobný motiv nacházíme v synopsi Pane vrchní, platím, mihne se i v Baronu Prášilovi a Nedorozumění, rozveden je v Děvčeti z ulice.

Přítom četné obdoby lze najít v prozaických dílech, hlavně v povídce Guy de Maupassant a v Kosmovi. Umění znamená přísnou práci, ale přece je v povaze a v samém základu umění i něco jiného, spontánní okouzlení, údiv nad úžasným děním světa. Vančurovi umělci mají v sobě signum svého tvůrce: jsou to řeholníci ducha, vášnivě zaujatí svým úsilím vyslovit pravdu a řád skutečnosti - a přesto dokáží pojednou odhodit vše artificiální, spontánně se otevřít druhým lidem a tím i okolní realitě, světu. Umění neznámé jen exploataci všednosti ve jménu krásy, ale právě tak i setkání s denním životem a utkání s ním; je to zviditelnění proudu tvořivého života a zároveň snaha vtiskovat mu lidské významy, formovat jej.

Další motivický znak Vančurových filmových prací by se dal nazvat tematický okruh předměstí a ulice. Patří k němu pacienti (zejména šofér) ve scénáři Před maturitou, Lucián a topič v Zápase o mistrovství, také ovšem Chaplin se svými kumpány ve Výstřelu, celá rozsáhlá filmová povídka Gilotina (dosud z ní byla publikována jen asi desetina dokončeného textu) a samozřejmě, vrchol všeho, nespoutaná Michaela v Děvčeti z ulice (v divadelní hře ji autor překřtil na Josefínu a tak ji přiřadil k Josefíně z Brusiče nožů a Josefíně Bergmannové z Rodiny Horvatovy, dřívější "předměstským" figurám). Všechny tyto postavy jsou spojeny se svěží komikou, humornými situacemi, mnohé mluví obecnou češtinou. Jsou to lidé spontánní, přímí, odvážní, vždy zaujatí - často naivní a necvičení jako Lucián a Michaela, a přece opravdovostí převyšující své distingované a dobře vychované protihráče.

Tak trochu připomínají Vančurovy erbovní hrdiny Marhoula, Pilipanince, Kozlíka, Prášila, Horvata. Jsou rovněž živě nekonvenční, kráčí bez ohledu na vše "rozumné" za svou hvězdou,

ale chybí jim merhoulovská obřadná archaičnost, jsou zvyklí pracovat a pořádně se otáčet, vidíme je s větší sociální konkrétností, takřka dokumentárností.

Vančura ve třicátých letech i v úvahách z posledních let několikrát vyzdvihuje spontánní, třeba i diletantské zaujetí proti chladnému profesionalismu. Není to Čapkův programový obdiv k obyčejnému člověku ani Holanova pokora před evangelickou prostotou řadových lidí, kteří nesou tíhu světa. Vančura hledá "strašlivou nádheru všednosti" (Rodina Horvatova), v plebejském postoji shledává přirozené, konstantní rysy lidské povahy, setřené hierarchizací a různými typy falešného vědomí, umělými nánosy moderního věku. Nepředznamenává tím některé snahy Skupiny 42?

A proč se vlastně Vančura počátkem třicátých let pustil s takovou energií do filmování? V té době - jak známo - stál na vrcholu literární dráhy: Markéta Lazarová měla odezvu u čtenářů i u kritiky, získal za ni už třetí státní cenu, Národní divadlo uvedlo hru Alchymista, po vydání Útěku do Budína mu vzdal čest král české kritiky Šalda... A přece se právě tehdy obrátil od prózy a dramatu a své umělecké renomé (i nemalé materiální prostředky) vsadil do filmové rulety. Zachovalo se dokonce svědectví, podle něhož chtěl vůbec přestat psát literaturu a napříště se věnovat jen filmu. Podle Bedřicha Fučíka i samu Markétu Lazarovou Vančura považoval za pouhou virtuozitu... Víme, že se neleká ani těžkých finančních obětí, po neúspěchu samostatného snímku Na sluneční straně a po nezdařeném "družstevním" pokusu s Marijkou uvažoval o postavení vlastního primitivního ateliéru. A dokonce jej zastihneme v nezvyklé roli: je ochoten přistoupit na kompromisy, ujímá se námětů průměrných či zcela banálních (Láska a lidé), jen aby se dos-

tel do filmového studia.

Jak vysvětlit tak intenzivní zájem, takové zaujetí? Snad jej lákal sám nový způsob tvorby, kouzlo a riziko neznámého, jež jej i v próze a dramatu vždy znovu vedlo k experimentům. Jistě se mu zamlouval i kolektivní způsob práce, promyšlená součinnost, kterou tak zdůrazňoval v úvahách o moderním umění. V ~~pořadí~~ musíme vzít o osobní tvůrčí předpoklady pro film (schopnost ~~dyn~~ dynamicko vizuálního vidění, souvislost s kubistickou a postkubistickou malbou) a také avantgardní chápání kinematografie jako lidového a syntetického umění, zárodku nové kultury.

Zásadní požadavek velkorysého programu avantgardy, sblížení života s uměním, tanul Vančurovi neustále na mysli. I on sice v průběhu dvacátých let směřoval k "čistě poetické" tvorbě. I on spoléhal na nové uspořádání společnosti, na vybudování nových institucí, které od základu změní vztah mezi moderní kulturou a publikem. Nebyla však v praxi stále zřejmější vzdálenost mezi aktualizovanými poetickými tvary avantgardy a zájmy širokých vrstev vnímatelů? Neproměnil se postulát anti-umění, v němž měla splynout denní zkušenost s estetickým, v jistý druh estetizace reality, v jakousi málo sdělnou avantgardní artistnost? Neoddálila se perspektiva světové revoluce, po válce tak přitažlivá, neproměnila se zásadně povaha celého komunistického hnutí?

Vančura ovšem od počátků považoval za rozhodující dimenzi života i umění každodenní práci, nikoliv obecné deklarace. Krok za krokem proto poznával, že nestačí sázet jen na budoucí sociální a institucionální změny (automaticky vytvářející podmínky pro "poezii, kterou budou dělat všichni") a zároveň psát poetická díla pro elitní publikum. Umění musí působit

i jinak, mělo by živě zasáhnout širší vrstvy vnímatelů.

Vycházejí z přesvědčení, že věci nemají apriorní, předem daný význam - smysl se přece odehrává, mění a naplňuje v námi prožívané a utvářené realitě -, obrací se Vančura od počátku třicátých let stále výrazněji od abstraktních idejí k fakticitě života. Pro jeho literární dílo je v té době příznačný posun od zaklínání reality jazykovým gestem, od bohaté metaforiky a expresivity, od mýtizace směrem k tomu, co je viditelné, k předmětnosti, bezprostřední věčnosti. Tento vývoj později vrcholí takovými "prostřihy do reálu" jako je próza Povětří (vskutku již participující texty Skupiny 42) nebo v esejistice úvahami o triviální literatuře jako faktické, autenticky prožívané součásti kultury.

A setkání s filmovou praxí - filmem je Vančura již natrvalo uhranut - zmíněný vývoj nejen doprovází, ale i vyhraňuje, urychluje. Film je již samou svou povahou konkrétnější než třeba literatura, umožňuje vyšší míry autenticity a sdělnosti (viz experimenty s neherci v Před maturitou a Marijce nevěrníci, koneckonců i v Na sluneční straně, vyznačující se ovšem jinak zdůrazněním stylizovanosti, znakovosti). Práce ve filmu a pro film Vančuru přirozeně přiváděla od idejí k fenoménům, od měřítka abstraktní dokonalosti k měřítku prožívané reality.

Milan Kundera žije od poloviny sedmdesátých let v Paříži a na jaře letošního roku se dožil šedesáti let. V západoevropské literatuře je znám především jako romanopisec a málokdo ví, že začínal - podobně jako Seifert - překlady Apollinairovy poesie, že vydal v Praze tři knihy poesie, uveřejnil eseje o "sporech dědických", o Apollinairovi, Nezvalovi a o Vančurově cestě za velkou epikou a že byl autorem dvou úspěšných divadelních her. Snad je to všechno zapomenuto právem, neboť to byla pouhá předehra; vlastní těžiště Kunderova díla spočívá skutečně v umění románu.

Šest velkých prozaických knih - "Žert", "Směšné lásky", "Život je jinde", "Valčík na rozloučenou", "Kniha smíchu a zapomnění" a "Nesnesitelná lehkost bytí" - jej zařadilo na přední místo evropské prózy současnosti. Zejména poslední román, "Nesnesitelná lehkost bytí", vyvolal široký čtenářský ohlas v Evropě i v Americe a byl v USA i zfilmován - ale právě tato filmová verze spíše skreslila než zvýraznila podstatu Kunderova umění. - O významovou interpretaci jednotlivých Kunderových románů jsem se pokusil jinde, v článku "Milan Kundera a krize jazyka" 1/; zde chci upozornit na jiný aspekt problematiky, na vztah jeho esejistické reflexe nad dílem k jeho románovému dílu a na vztah autora a díla.

Autor Milan Kundera vyrůstal v kultivovaném prostředí rodiny profesora brněnské JAMU, vynikajícího znalce evropské hudby od Beethovena po Leoše Janáčka, za jehož žáka a interpreta se považoval. U kolébky Milana Kundery stálo všech devět Mús - v mládí studoval hudební kompozici u V. Kaprála, psal verše, psal o výtvarném umění, napsal dvě divadelní hry, studoval a přednášel na filmové fakultě pražské AMU a vydal knihu o teorii románu. Avsak jako umělec se našel až v okamžiku, kdy napsal první povídku svých "Směšných lásek", "Já truchlivý bůh", otištěnou v pražském "Plameni" tuším roku 1960. - "Směšné lásky" vyšly původně ve třech sešitech v letech 1963 až 1968 a obsahovaly 10 povídek; v prvním souborném vydání v Praze roku 1970 jich zůstalo 8 a v definitivním vydání u Škvoreckých v Torontu z roku 1981 jen 7, sty-

listicky repracovaných. To ukazuje na velkém příkladu, jak náročný je autor Kundera ke svému dílu. - Šest velkých románů, které publikoval během dvaceti let, to je výkon v české i evropské moderní literatuře dosti ojedinělý, vyžadující neobyčejné autorské soustředění a podřízení života literárnímu dílu.

Výchozím živlem Kunderova díla zůstává i v próze, jež je jeho nejvlastnější umění, hudba: umění času, umění kompozice, nové a nové variace zvoleného tématu, střídání tempa vyprávění, vnitřní architektonika románu jako uměleckého díla, založená na vztahu času, o němž se vypráví, k času, který je v proudu vyprávění podání jednotlivých událostí věnován, promyšlený vnitřní rytmus vyprávění, návrat kapitol se stejným názvem, ale odlišným tématem a hlediskem - to všechno spojuje Kunderovo románové dílo s hudbou. Jeho šest prozaických knih, to je šest vět velké románové symfonie, jednotné v obrazu světa, který podává, ale rozmanité ve formě podání, v úhlu vidění, v bohatství individuálních přílohů a postav, zavěšených na centrální filosofická témata Kunderova románového světa.

Kundera je autor vysloveně intelektuální, který o sobě prohlásil, že čte víc filosofie než beletrie a který o své práci prozaika soustavně přemýšlí. Dříve, než v roce 1959 napsal svou první povídku, měl již napsáno své první "Umění románu" s podtitulem "Cesta Vladislava Vančury za velkou epikou" 2/, zahajující v "Československém spisovateli" edici "Dílna". Jeho kniha tehdy nejen významně přispěla k obnovení formy literární eseje a k rehabilitaci velkého avantgardního prozaika Vančury, ale byla i významným příspěvkem k teorii románu jako velké epiky. Při tom to byla kniha vnitřně pozoruhodně rozlomená: Kundera usiloval o rehabilitaci Vančurova románového díla na půdě zcela neadekvátní teorie: na základně koncepce velké epiky a románu klasického ražení, inspirované podstatně Hegelem a Lukácsem, tedy úhlavními nepřáteli literární avantgardy. Proto měl Kundera na příklad vážné výhrady k poetice "Polí orných a válečných", rozpouštějící ucelený syžet ve volném pásmu pa-

sází lyrických, apokalyptických a vyjatě hodnotících, téměř proklamativních. Pozitivně hodnotil naopak návrat k tradičnímu syžetu v "Útěku do Budína" nebo ve "Třech řekách" a i z panoramatu "Obrazů" vyzvedal izolované, syžetově ucelené části. - Kunderova ske se k programu avantgardy a zejména k možnosti jeho obnovy se ohlašovala již tehdy, v rámci "rehabilitace" jejích velkých osobností. Je ovšem třeba dodat, že koncepce prózy byla nejslabším bodem programu avantgardy, vyznačujícího se nadvládou lyrismu i na divadle, ve výtvarnictví a v próze jen prohlubujícího krizi románu jeho lyrizací a subjektivizací na jedné straně a orientací na "literaturu faktu", reportáž a montáž autentických dokumentů na straně druhé.

O čtvrt století později vydal Kundera v Paříži své druhé, "definitivní" Umění románu, sbírku esejů "L'art du roman" 3/, přeložené brzy do hlavních světových jazyků, jen česky dosud bohužel nevydané. - Od poloviny sedmdesátých let provází Kundera své románové dílo řadou esejů a rozhovorů a svědčí opět o jeho vysoké náročnosti vůči svému dílu, že jen nepatrný zlomek z nich (opět magické číslo 7) shrnul do své nové knihy.

Krimo nové Kunderovo "Umění románu" zůstal na příklad i slavný Kunderův esej "Únos Evropy" 4/, který podnítil celou diskusi o kultuře Střední Evropy a řadu úvah, symposií a sborníků, věnovaných otázkám Střední Evropy jako specifického dejinného a kulturního útvaru. - I ti, kdo nesouhlasí s Kunderovými tezemi a nepatří ke ctitelům jeho románového díla, uznávají, že tato esej udělala pro oživení zájmu světové veřejnosti o českou otázku nesrovnatelně více než všechny dobře míněné proklamace politiků. - Současně je to Kunderův text, který vyvolal nejvíce nedorozumění a nepochopení. Bylo mu vytýkáno všechno možné, od podceňování moderní ruské literatury a její souvislosti s vývojem literatury evropské až po přání obnovy zašlé slávy Rakousko-Uherska. Přečteme-li však tento text jen trochu pozorněji, bude nám zřejmé, že pochopitelně o nic takového Kunderovi nešlo. Tragedie Střední Evropy spočívá podle něho v tom, že po

skončení druhé světové války byla Střední Evropa na základě Jaltských dohod politicky přiřčena Východu (a také v důsledku toho mylně označovaná za Východní Evropu), ačkoliv kulturně patří odedávna k Západu. Tento hluboký rozpor mezi tradiční kulturní orientací a reálnými mocensko-politickými poměry je zdrojem trvalého napětí a zoufalých pokusů Maďarů, Poláků a Čechů o návrat do Evropy, brutálně potlačovaných ruskými tanky. Paradox středoevropské kultury spočívá v tom, že nejlepší představitelé středoevropské inteligence tvrdošíjně nadřazují kulturní hodnoty reálným civilizačním a vojenským poměrům v době, kdy i na Západě hrozí převládnout lhostejnost vůči tradičním hodnotám evropské humanistické kultury, podléhající tlaku komercializace masového kulturního průmyslu. Kunderův esej jednal o paradoxní síle středoevropské kultury, která odmítá kapitulovat před cizí, poloazyantskou a poloasijskou velmocí, aniž si může být jista západoevropskou podporou.

Kundera se ve svém esejí zabýval dopadem ruské velmocenské politiky na osud středoevropské kultury, nikoliv charakterem vlastní ruské kultury a literatury. Nepochyboval přirozeně o tom, že na př. ruský román 19. stol. obohatil nezapomenutelně evropskou literaturu nebo že nejlepší osobnosti ruské moderny tíhly k Evropě a také na to těžce doplácely - vzpomeňme jen osudu Mandelštama, Babela, Mejercholda, Achmatové, Pasternaka a desítek dalších. - Otázky kulturní orientace, otázka Západ či Východ byly v Praze diskutovány po válce v letech 1946 - 1947 Václavem Černým, Jindřichem Chalupěckým, Janem Mukařovským, Vincencem Kramářem a jinými, a i levicoví autoři nepochybovali o hlubokém zakořenění české kultury v západoevropském kontextu, které jim však nebylo v rozporu s její socialistickou orientací. Podle jejich přesvědčení byl socialismus plodem západoevropského osvětění, dovršením demokracie a humanismu, a netušili, že v ^{její} ruské, stalinské verzi se stal jejich pravým totalitním opakem. Po převzetí moci stalinisty v roce 1948 byly tyto pražské diskuse s vojenskou řízností přetřaty. Kundera na ně vlastně navázal ve svém známém projevu na sjezdu Svazu československých spisovatelů v roce 1967, ohlašujícím již Pražské jaro. 5/

V eseji "Únos Evropy" podal jen hořkou bilanci zkušeností s érou Stalina a Brežněva, stalinismu a neostalinismu. Jistě že řadu historických okolností zde podal ve zjednodušující zkratce a že se vytrnul otázka vlastní vnitřní orientace ruské kultury, pokračování onoho dávného sporu "slavjanofilů" a "Zapadníků"; to však nebylo jeho téma. Jeho tématem, opakuji, byl osud ne nevýznamné části evropské kulturní tradice, anektované násilně do mocenské sféry Východu.

Kniha "Umění románu" se nepouští na pole těchto příliš globálních úvah a soustřeďuje se na problematiku poetiky románu. Nemá a nechce být obecně platnou teorií románu, nýbrž příspěvkem praktika k jeho osobní tvůrčí poetice. - Každý velký romanopisec má implicitně své pojetí románu, jeho estetiky a jeho dějin. Kundera se v duchu svého racionalismu pokusil tuto svou osobní koncepci románu explicitně formulovat, aniž by jí přirozeně připisoval normativní platnost nebo obecně teoretický charakter. - Co je román, jak to, že právě on se stal nejvýznamnějším literárním druhem moderní doby, jak to, že nazdory stále proklamované "krizi románu" vždy jako Foenix povstává z popela a nabývá stále nových forem? - Pro Kunderu je román "meditací o lidské existenci prostřednictvím perspektivy imaginárních postav". 6/ Romanopisec je badatel v oblasti lidské existence; je objevitelem, který se tápavě pokouší odhalit dosud neznámý aspekt lidské existence jako možnosti. Kundera vyzvedá "paměť žánru", jeho vlastní poznávací energii, překračující často racionální "vědomosti" autora: "Všichni opravdoví romanopisci jsou poslušni oné nadosobní moudrosti románu, která přesahuje jejich osobní morální přesvědčení; proto jsou velké romány vždy o stupeň inteligentnější než jejich autoři. Romanopisec, který je inteligentnější než jeho dílo, by se měl urychleně porozhlédnout po jiném řemesle." 7/

Román je forma poznání, umožňující poznat o člověku a jeho době to, co nepostihuje ani historiografie, ani sociologie, ani filosofie. Otvírá možnost zachytit intuitivním tvůrčím činem lidskou existenci v její jedinečnosti a komplexnosti

a takto všestranně ji popsat, ukázat, analyzovat, odhalit. Román je tedy "imaginární ráj individuálního" a učí proto člověka existenciálním pochybám stejně jako toleranci vůči životní pravdě jiného individua, jiné životní zkušenosti a je proto přirozeným opakem každé dogmatické a nesnášlivé ideologie. Pozvinutý totalitarismus proto román jako původní formu nezávislého, kritického poznání zákonitě likviduje.

Úvodní esej knihy, "Zneuznané dědictví Cervantesovo", ukazuje, jak hluboce bylo Kunderovo myšlení ovlivněno cílem Husserlovým a Heideggerovým. Román poznává od Cervantese jednotlivé stránky "světa, ve kterém žijeme" (Lebenswelt) a překonává tak "zapomenutí bytí", způsobené jednostannou matematickou racionalitou moderních přírodověd. Cesty vývoje románu jsou paralelou intelektuálních dějin novověku, protiváhou pokračující specializace, atomizace a odcizení člověka vlastnímu bytí ve světě moderní techniky a speciálních věd. Paradoxy pozdní doby jsou postiženy umělecky nejvýznamněji v díle Prousta, Joyce, Kafky, Musila a Brocha. Román Prousta odpovídá na výzvu času, romány Kafky na provokaci snu, romány Musila a Brocha na provokaci teoretického myšlení. Dějiny románu jsou nepřetržitým tázáním po povaze lidského bytí v proměnách času a moderní román se stal pamětí evropské kultury. Jení náhodou, že v čase ohrožení Evropy se právě středo-evropský román Kafky, Haška, Musila a Brocha stal forem, na němž byla nejpronikavěji formulována otázka bytí a nebytí evropské kultury a jejich základních hodnot - viz esej "Rozpad hodnot v Brochově románu "Náměsíčníci". - V eseji "Dědictví Cervantesovo" tak Kundera precizuje a prohlubuje své položení otázky středo-evropské kultury jako dynamické jednoty protikladů, jako modelu produktivního soužití různých národů, kultur a tradic v centru Evropy.

Kunderovo "Umění románu" obsahuje dále rozhovory o umění kompozice a umění románu, které přinášejí řadu "řemeslných" postřehů o výstavbě románových textů vlastních i cizích i důležité "sebeinterpretace" vlastních románů. Zvláštní eseje jsou věnovány interpretaci Brochových "Náměsíčníků" a díla

Franze Kafky. Typickým kunderovským žánrem je kapitola
 "Jedenašedesát slov", malý slovník klíčových slov jeho
 románového světa. Podobný "Malý slovník nepochopených slov",
 jeho praktickou sémantiku, obsahovala již 5. kapitola románu
 "Nesnesitelná lehkost bytí".-Tentokrát byla potřeba objasnit
 některé pojmy z jeho románů vyvolána katastrofální zkušenos-
 ti s nepřesností překladů jeho knih do světových jazyků.
 Kundera ovšem nepodává suché definice, nýbrž objasňuje
 základní myšlenky svého románového světa pomocí aforismů,
 anekdot, malých esejů. Neubírá to nic na hořkosti základního
 podnětu k napsání této kapitoly: Milan Kundera je jedním ze
 současných slovesných tvůrců, který byl okolnostmi donucen
 psát pro překladatele, nikoliv pro čtenáře ve svém mateřském
 jazyce. Většinu čtenářů dostihují totiž jeho knihy ve fran-
 couzských, anglických, německých, italských, španělských a
 dalších překladech. Jaké nároky to klade na autorův indivi-
 duální styl a jeho jazykovou "průzračnost", dokáže posoudit
 jen ten, kdo někdy podrobně srovnával originál a překlad
 uměleckých textů. V průzračnosti Kunderova intelektuálního
 stylu je již zakalkulována snaha, ať již vědomá nebo podvě-
 domá, vyloučit maximum překladatelských omylů, nastupujících
 zcela nutně na místech příliš osobitých, příliš individual-
 ních, emocionálních, jazykově neobvyklých a tedy, nesnadno
 přeložitelných.

Jak osvětluje Kunderova kniha esejů o umění románu
 jeho vlastní románové dílo? - Potvrzuje přesvědčivě jeho
 jednotu a promyšlenost, velkorysost jeho románové koncepce.
 Guy Scarpetta napsal na okraj francouzského vydání Kunderovy
 knihy, že je to první soustavná reflexe o románu, která pře-
 konává úzký rámec dogmat "Nouveau Roman", aniž by ignorovala
 hlubokou "krizi románu" 20. století a jeho vnitřní proměnu
 s tím spojenou, aniž by se navracela k historicky překonané
 koncepci románu 19. století.8/-Kundera ve svých úvahách pro-
 kázal, že román je v tomto smyslu "v krizi" od svého zrodu,
 v průběhu celého svého vývoje, že proměny jeho umělecké struk-
 tury nepřetržitě sledují proměny duchovní struktury doby jako
 jeden z nejcitlivějších a nenahraditelných jejích seismo-

grafů. Nemá proto smysl mluvit o zániku románu bez úvah o jeho znovuzrození. Kritika není Kundera stoupencem nějaké ortodoxní moderny: lze to formulovat i tak, že jeho kriticismus a skepse se vztahují i na fenomén moderny a avantgardy. Umění v tom rozhodně osamocen; srovnej na příklad pronikavou analýzu "konce avantgardy" od bývalého účastníka pražského surrealistického okruhu Petra Krále, "Náhrobek pro avantgardy"^{9/-} Kundera věnoval širší analýze tragických paradoxů "lyrického věku" nekritického ztotožnění poesie a revoluce svůj druhý román, "Život je jinde". Česká kritika tento aspekt jeho románu dosud vůbec nezaznamenala a neanalyzovala; po pravdě řečeno byly v době vydání tohoto Kunderova románu české kritice odnaty ty nejelementárnější předpoklady její existence.

Kundera ukázal v románu "Život je jinde" a upřesňuje to nyní i ve své esejistické knize "Umění románu", že koncepce avantgardy spočívá ve finalistické víře v pokrok a v utopii harmonického, racionálního uspořádání "nové" společnosti budoucnosti. Jenom tato víra legitimuje přesvědčení o samospasitelnosti "nového" v umění; avšak právě tato víra se ukázala být hořkou iluzí a vedla ^{ve 20. století} naopak k novému zotročení člověka v totalitní společnosti. Kundera rozlišuje velmi přesně totalitarismus hitlerovský od stalinismu: ukazuje, že nebezpečí stalinismu spočívalo v tom, že zneužíval nejušlechtilejší ideje socialismu, beztržní společnosti a nadšení "lyrického věku" mladí k etablování "nové třídy" manipulátorů společnosti. Lze jistě namítnout, že je třeba nadále ostře rozlišovat všechny formy neostalinismu od původního smyslu socialismu a marxismu. Na to je ale možno namítnout, že všechny dosud známé formy t.zv. "reálného socialismu" pervertovaly v totalitarismus, že krátce socialismus je neuskutečnitelný bez pluralistické demokracie.- V "Umění románu" se Kundera navrácí k literární problematice a podává koncepci románu skeptické, "antimodernistické" moderny, to jest literatury antiromantické, kritické, racionalistické. Všechny otázky budoucnosti pro ni zůstávají otevřeny, rezignuje na všechny laciné recepty na budoucnost stejně jako na recepty estetické. Její síla je v kladení otázek, v nemilosrdné analýze daného, v objektivním, fenomenologickém popisu

fakticity a paradoxů pozdní doby.

To objasňuje mimo jiné i roli erotiky v Kunderových románech. V Kunderově erotice není nic pornografického, ale je v ní melancholie a ironie odstupu, chlad nezaufatého popisu. Chlad a zvěcnění, stejně jako další rysy a paradoxy pozdní doby, pronikají i do této poslední sféry autenticity, svobody a intimity člověka a nemilosrdně ji formují k svému obrazu.

Prvnímu sesitu "Směšných lásek" dal Kundera podtitul "Tři melancholické anekdoty". - Melancholie a ironie charakterizují celý jeho románový svět a nejnemilosrdnější anekdoty připravují jeho postavám moderní dějiny či právě "bezdějinnost" pozdní doby, bezmocnost člověka, konkrétního lidského individua, vůči faktické poměry a jejich fatálním mocenským zvrátům.

Není pochyb o tom, že Kundera vytvořil velké románové dílo, které má dva základní znaky dobrého uměleckého díla: stvořilo vlastní, nezaměnitelný svět a odlišuje se od ostatních uměleckých děl vlastním jazykem, vlastním stylem. - Někdy bývá Kunderovi vytýkáno, že jeho styl je příliš suchý a intelektuálně konstruovaný, že není tak emocionální jako na příklad hovorový styl Škvoreckého, tak spontánní a lyrický a jazykově původní jako styl Hrabalův nebo tak přízračně evokativní jako styl Ladislava Fukse. - To je základní nepochopení věci: styl Kunderova románového díla plyne funkčně z jeho románového světa a jeho ontologické povahy. Není to lyrický sebevýraz, není to emocionální včítění, není to ani psychologická meditace; je to fenomenologický popis, usilí podat co nejpresnější obraz věci samé, viděné s nemilosrdnou objektivitou a skeptickou ironií, styl racionální a intelektuální i hravý a anekdotický.

Kundera nemá rád termín "filosofický román", který bývá připojován k dílu Musilovu a Brochovu, jejichž je nesporným pokračovatelem. Román je Kunderovi bytostně jinou formou poznání, i když se v jeho struktuře mohou uplatňovat esejistické pasáže a celé esejistické kapitoly. - Kunderovo dílo reprezen-

tuje novou etapu v uměleckém vývoji středoevropského románu poslední třetiny 20. století, etapu, která dosud čeká na svou hlubší uměleckou analýzu a na své pojmenování. Mení v ní z Čechu rozhodně sám: z jedné strany je provázen spontánním vyprávěčem Škvoreckým, z druhé mistrem české lyrické prózy Hrabalem. - Toto trojhvězdí se zapsalo již dnes nesmazatelně do dějin středoevropského románu.

Konstanz, 1. 4. 1989

Květoslav Chvatík

Poznámky

1. J. Chvatík, Milan Kundera a krize jazyka, Proměny 22, č. 2, 1985; německy: L'80, Hf. 38, Juni 1986
2. M. Kundera, Umění románu - Cesta Vladislava Vančury za velkou epikou, Československý spisovatel, Praha 1960
3. M. Kundera, L'art du roman, essai, Gallimard, Paris; německy: Die Kunst des Romans, Edition Akzente, Hanser-Verlag München, 1987
4. M. Kundera, Die Tragödie Mitteleuropas, in: E. Gusek (Hrsg.), Aufbruch nach Mitteleuropa, Edition Atelier, Wien 1986
5. Protokol IV. sjezdu Svazu čs. spisovatelů, Praha 27.-29. června 1967, str. 10 - 18
6. M. Kundera, Die Kunst des Romans, S. 93
7. l. c. S. 166
8. G. Scarpetta, Milan Kundera: le roman: musique et verité, Art press no. 108, november 1986, p. 42-48
9. P. Král, Náhrobek pro avantgardy, Svědectví 21, č. 81, 1987, s. 149 - 160

Jaroslava Janáčkova

Z geneze Meče Damoklova

Dva vůdčí lyrikové lumírovské skupiny v ústí svých básnických cest, plodně tísněných generačním napětím, s jedinečnou intenzitou vyslovili - v novočeském písemnictví jako první v té naléhavosti - "poezií smrti". U Sládka se tak stalo v poloze ponejvíc elegické a na pozadí lidové smuteční písně, jak objasnil Milan Jankovič, u Vrchlického zápasem s přízraky "meče", který byl F.Halasem nazván "tragickou korunovací díla" a oceněn jako úchvatné oproštění: "Rekvizitář světa se uzavírá. Nádherná bývalých lešení a fasád je opuštěna, dostavuje se jem lomenice nad zápražím rodného hnízda a místo deklamací slyšíme bolestné samomluvy." / V předmluvě k Meči Damoklovu a Stromu života v Národní klenotnici 1941. /

Poslední sbírku Jaroslava Vrchlického však zatím známe jen z vydání cizí ruky. Chřoba, která 16. srpna 1908 zchromila výjimečnou mysl, znemožnila plodnému tvůrci převést rukopisy skládané do obálky nadepsané Meč Damoklův do podoby komponovaného celku, sbírky. Meč Damoklův, vydaný jako 65. svazek Básnického díla J.Vrchlického u Otty koncem roku 1912 /s vročením 1913/, pro tisk připravil básníkův bratr Bedřich Frída. V krátké předmluvě ke sbírce tehdy ujistil, že postupoval se souhlasem Vrchlického, za účasti jeho přítele a vykladače Jaromíra Boreckého; z jeho slov nicméně vyplývá, že sestavení a hlavně stavba sbírky je dílem editorů.

To potvrzuje rukopisná pozůstalost Vrchlického, chráněná v Literárním archívu PNP /depozitář Staré Hředy/. Obsahuje prvopisy všech básní, v Meči Damoklově obsažených, a také

rukopis, z něhož se sbírka tiskla, opatřený u opiseů B.Fridy odkazy, odkud ten který text byl z prvopisů Vrchlického, básníkem sešívanych do nesouměrných sešitů, převzat, a kdo další se případně na opisech či úpravách pro tisk podílel. Navzdory takto uchovaným pramenům k rekonstrukci procesu, v němž se ustavovala poslední sbírka Jaroslava Vrchlického, nevíme zatím, čtouce Meč Damoklův, kde končí autor a začíná editor. V posledním vydání Běenických spisů J.Vrchlického sice Vítězslav Tichý v komentářích k Meči Damoklovu přetiskl předmluvu B. Fridy z prvního vydání sbírky, ale nepodnikl nic, aby editorova slova dešifroval a textologicky použil. Naše probírka prameny supluje neexistující kritické vydání sbírky, může snad posloužit jako příprava k němu, byť míří jínam: k zjištění, jak to bylo ve skutečnosti s tím "opouštěním fasád", jemuž se obdivoval Halas, u Jaroslava Vrchlického – a co se dělo mimo autora, byť s nějakým gestem jeho souhlasu.

Podle Bedřicha Fridy napsal Vrchlický v posledním svém tvůrčím roce mimo jiné asi devadesát básní. Z nich některé zařadil v létě roku 1908 do Stromu života a Zavátých stezek, sbírek vyšlých pak za nastalé básnickovy choroby, většinu ukládal do desek, jež vlastní rukou nadepsal "Meč Damoklův. Rok 1908." Když se tři léta nato dožadoval nakladatel Jan Otto nové sbírky pro episy Vrchlického, básník prý poukázal na Meč Damoklův. Přípravy textu se ujal počínaje selekcí básní bratr. "... na prvý pohled bylo lze poznati," informoval úvodem k prvnímu vydání díla, "že několik básní bylo jen provizorně do desek uloženo, neboť pod nadepsaný titul se naprosto nehodily, kdežto



řada jiných veršů z téže doby a co hlavního, veršů svým nala-
dáním úplně blízkých základním tónům chystané sbírky, ležela
v prvopise dosud neužita. Upozornil jsem na to svého bratra
a s jeho souhlasem upravil jsem sbírku." Připojil poděkování
dr.J.Boreckému, "důvěrnému příteli bratrovi a zároveň jednomu
z nejlepších znalců jeho poezie", za vzácné rady při pořádání
sbírky.

Editor tedy autora korigoval. Do jaké hladiny práce Vrchlic-
kého asi zasahoval a co konkrétně měnil, lze rozpoznávat z dvo-
jího dráhu stop: z datací, jimiž si Vrchlický opatroval snad
všecky prvopisy svých nových básní, a ze soupisu názvů, jež
B.Frída poznamenal na zadní stranu Vrchlického obálky pro Meč
Damoklov. První stopy vypovídají o tom, jak básně později včle-
něné do Damoklova meče / prozatímne autorem, definitivně edito-
rem/ vznikaly na časové ose, stopy druhé poukazují k autorské-
mu koncipování sbírky. Při úvaze o nich soustředíme pozornost
na motivy "meče" a ohrožení, jež jako "základní tóny" sbírky
pochopil B.Frída.

V řadě chronologické zazněl motiv "meče" hned v druhé básni
/Meč Damoklov I /, ale dvojí další stupňovaná variace téhož mo-
tivu přišla až po první třetině z celkového množství básní do
sbírky pojatých. Signály úzkosti a ohrožení /patří k nim Smrt,
raněný a střelený pták, nic, stín, zeď/ se vyskytly semtam v bás-
ních z ledna až února, ale k jejich zvláštnímu nahuštění doš-
lo počínaje devátým březnem. Toto první "pole úzkosti" vyvr-
cholilo Samomluvou z 16. dubna. Náleželo pásmo zklidnění
a harmonie. Trvalo zhruba do konce července, vypovídá o něm
zhruba dvacet básní /čtvrtina z úhrnu sbírky/. Koncentrace

úzkostných představ se objevuje až zase počínaje koncem července, vrcholí baladami z 5. až 7. srpna. Ale předtím a potom zase vznikaly básně klidu a rovnováhy. A protože některé z nich Vrchlický napsal patrně v týž den jako básně "meče", je nasnadě domněnka, že šlo o záměr a možné i potřebu autora pocity strachu vyvažovat. Jak Vrchlickému na básních klidu záleželo, lze vytušit ze skutečnosti, že si je přednostně z prvopisů přepisoval, počítaje už najisto s jejich včleněním do chystané sbírky. Ze sedmi básní napsaných v poslední den před vypuknutím choroby, 15. srpna 1908, si autor přepsal načisto jedinou, Réno / a hned tuto adornaci tiché svěžesti položil kamsi do finále uvažovaného cyklu/. Naproti tomu nad texty, v nichž dával průchod existenciálním úzkostem, si vedl váhavě, s jejich umístěním v uvažované sbírce nějak otálel, četné texty zůstaly v prvopisu, z něhož je přepisovali vydavatelé Meče Damoklova.

Polohy krajních úzkostí a zápolení s nimi jsou na časové ose koncentrovány do dvou ohnisek, ale ta neleží na počátku ani na konci řady básní uspořádaných podle dat vzniku. Asi už při této řadě máme právo uvažovat o lyrickém subjektu. Jisté vytrídění básní ze souhrnu své průběžné produkce Vrchlický provedl již včleněním některých textů do Stromu života a do Zavátých stezek, jež komponoval patrně někdy mezi květnem a červnem 1908. Nejpozději v souvislosti s tím asi také nadepsal obálku pro novou knihu, začal pro ni pořizovat z prvopisů opisy a přemýšlel o kompozici Meče Damoklova. Lyrický subjekt ustavený chronologickou řadou stojí nejbliž k empirii básníka / i jako člověka i jako tvůrce/. Jeho určujícím rysem není obava z "mečů" a z přímého

ohrožení, ale spíš vědomí pomíjivosti všeho kolem člověka i v něm včetně všeho, čeho se dobral básník. Toto všudyprítomné míjení spojené s přehodnocováním a s relativizací hodnot nepřestává lyrický subjekt znepokojoval, ale současně podněcuje jeho vůli těšit se vším, co trvá opakováním a co dopřává zkonejčení, klid či rovnováhu. Poryvy úzkosti, nějak asi spojené s připravujícím se ochromením mozku, potřebu kladu stupňovaly.

Ve směru zjasňování začal Vrchlický Meč Damoklov komponovat. Jedna z fází té nejtajemnější či nejztaženější básnickovy práce na stírce je doložena v soupisech názvů na rubu obálky Meče Damoklova, pořízených Bedřichem Frídou patrně ve chvílích, kdy se přípravy titulu k vydání chopil sám za situace, kdy nebylo naděje, že by tuto práci mohl ještě kdy vykonat autor. Mezitím Jaromír Boráček / možné ještě někdo další / již některé texty z Vrchlického obálky vyňal pro časopiseckou prezentaci, a byly to vešměs básně úzkosti, jež měly literární veřejnosti obějšňovat, co se dělo s velkým básníkem a jak se s pohromami, jež ^{okolím J. Vrchlického} ho duší, rval / nebo rve/. Texty pochopené jako výmluvné předzvěsti pohrom, jež přišly a staly se znaky básníka z řeči vyřazeného, jsou na onom místě vypsány mimo jakýsi obsah sbírky řazené autorem. Její stavba je vedle záměrem exponovat v rámcových místech knihy obdiv, souzvuk, přitakání, ticho, a na konci tyto akty pokory zdůvěrnit sebeironií. Polohy skepse a úzkosti jsou rozestety uvnitř celku. Tyto proporce ladí s tím, jak Vrchlický komponoval své sbírky zpravidla. Skličující úvahy o stavu světa měl skloň umísťovat dovnitř cyklů, kdežto do jejich prologů a epilogů rád stavěl hymny a ódy, jasné výhledy a povzbuzující apely / na několika Vrchlického sbírkách to ukázal v Poezii na

předělu doby Jiří Brabec/. Zdá se, že vůle ke kladu a k harmonizaci neopouštěla Vrchlického ani v lyrické tvorbě posledního roku, že předtuchy zatím nepoznaného zmaru, jež se mu vnucovaly tu silněji, tu matně, jeho vůli dílem svět zjasňovat svým způsobem možná stupňovaly. Takto aspoň se rýsuje lyrický subjekt ustavovaný básnickovým upořádáním většiny básní pro Meč Damoklův. Tento subjekt je už oddělen od chronologické osy a vzdaluje se také empirii autora; na rozdíl od ní je ideálnější, k jistému ideálu směřuje.

Obě fáze v ustavování lyrického subjektu, jež jsme popsalí a jež vznikaly v tvůrčí dílně Vrchlického před 16. srpnem 1908, se staly nepřijatelnými pro editora, když pořádal Meč Damoklův po autorově katastrofě a za situace, kdy o jeho návratu do života, natož do poezie bylo vyloučeno myslet. Z této perspektivy tragického zmaru a odchodu se editor rozhodl exponovat ve sbírci počínaje jejím vstupem motivy "meče" - a vystupňovat je v jejím konci / jen čtyřveršové Finale ponechal v závěru na místě, kde s ním patrně počítal autor/. Lyrický subjekt vydavatelů má rysy lyrického hrdiny - člověka, který zápasí s představami krajního zničení, zákeřného ohrožení. Zápasí výzvami, gesty, zajíklým přiznáním - a hlavně básnickým slovem a broušeným tvarem. Takto pojatý lyrický hrdina Meče Damoklova byl editorem B. Frídou vyložen jako obraz básníka, jemuž zpětně přisoudil heroické zápolení s předtuchou zmaru: "... myšlenka blížícího se, neodvratného konce vrací se mu stále," říká v svém úvodu k Meči Damoklovu o básníkovi / a představuje lyrického hrdinu, ~~max~~ ~~tem~~ koncipovaného vlastním uspořádáním celku/, "někdy v celé hrůze co výslednice křečovitých zápasů, jindy zase s klidem

muďrce, který vyrovnává svoje účty s životem a přehlíží jeho bilanci s resignací, ba někdy i s uspokojením. Jenám zřídka dostavuji se v mysli skoro stále znepokojované a otrávené krátké vyjaasnění, kde hlásí se opět chuť k životu, ba i radost z něho, jak jinak ani býti nemohlo u básníka, který život tak miloval. Ba někdy ozve se i rolnička starého humoru, ale ne již jasně, spíše chraplavě..."

Vydavatelé tedy koncipovali lyrický subjekt Meče Damoklova jako blížence gónie sužovaného pochybami a zneuznáním, básníka bránícího vlastní způsob tváří v tvář opakovaným příznakům zmaru. Pojali poslední sbírku Jaroslava Vrchlického jako heroizovaný autoportrét, jako situaci člověka deptaného nicotou, zdmi, stínem, vidinou plachty, jež se oddělila od lodi a trčí v samotě nad mořem. Vále k heroizující idealizaci se neuspokojila uspořádáním sbírky. Pronikla také do prepisů básní z rukou editorů / je jich ke třiceti z celkového počtu osmdesáti čísel sbírky/, a to v různé míře. Soustředíme se na zásahy nejmarkantnější, značící celkové rekonstrukce básně.

Součástí zjištěné patetizující strategie vydavatelů byly opravy strof. Těm J. Borecký podrobil kupříkladu Baladu o saní, v prvo-
pisu Vrchlického členěnou do dvou slok čtyřveršových a tři tříveršových. Opravou se text původně sedmnáctiveršový rozrostl na jedenadvacet veršů. Vzniklo sedm tříverší o témže typu rýmování, jenomž formální uhlazenosti padla za oběť významová dynamika vstupní části původní básně/ a utrpělo dílko jako celek/.

Balada o saní

prvopis:

Saň divoká a zuřivá
ve hloubi ňader spočívá
ji vzbuditi se vždycky chraň
tvůj mozek rozhodá i skráň.

Spí dlouho, náhle vzbuzena
se vztyčí, zlá a plamenná
a slintá kol a chrlí jed
a otráví ti celý svět.

Ven vyrazí a u tvých cest
se vztyčí, nezná rád a čest
vše zničí, číms chtěl růst a kvést.

Meč Damoklův, 1913, s. 109-110

Ať svítá, ať se setmívá,
saň divoká a zuřivá
ve hloubi ňader spočívá.

Ji vzbuditi se vždycky chraň,
tvůj mozek rozhodá i skráň.
Ždě věčné Fatum svoji saň.

Stín duny, zvuku ozvěna
se mihne, saň je vzbuzena,
se vztyčí zlá i plamenná.

A slintá kol a chrlí jed,
až zacelený dávno vřed
začíná znova krváčet.

Ven vyrazí a u tvých cest
se vztyčí, nezná rád a čest,
vše zničí, číms chtěl růst a kvést.

Konfrontaci jsme dovedli až po strofu, od které úpravci přestali do básníkovy prvopisu zasahovat; ještě další, závěrečná dvě tříverší zůstala v Baladě o saní bez vydavatelských zásahů. Verše do původního textu Vrchlického přidáné jsme vyznačili podtržením, tečkovaně je odlišen verš z prvopisu vynechaný.

Uhlazení formálního rozvržení je očividné, ale stejně bije do očí, že mu padl za oběť kontrast počátečních čtyřverší a následující-

strof tříveršových. Úpravy podstatně proměnily podobu ly-ric-
kého subjektu v básni. U Vrchlického jím mohl být kdokoli, kdo
pustí ke slovu temná tušení svého podvědomí / důsledkem je
" a otráví ti celý svět"/. Kdežto po vynechání právě citovaného
verše a po dosazení motivace /"Stín dumy, zvuku ozvěna/se mihne,"/
jde o člověka zjemnělého reagování na vnější svět / že má vřed,
dovíme se o sloku dále, a tímto hrubým zásahem s již
opravy končí/. Pozice subjektu v třetí baladě je navíc v pozo-
rované pasáži proměněna roztržením původního souvětí do dvou
vět, mezi nimiž hranici zostřuje rozhraní strof. Textové pří-
davky rozšiřují pole "saně", kdežto lyrický subjekt vykazují
až do následující strofy, ztotožněné již s prvopísem. V něm
byl mluvčí přítomen - v osloveních, upozorněních, výzvách -
v každém souvětí a v každé strofě, plynule a stupňovaně. Zato
v úpravě Boreckého se třetí a čtvrtá sloka týkají pouze
"saně", zřetel k subjektu se obnoví až počínaje strofou pá-
tou.

V textu Vrchlického nepokoj nebo trýzeň -"saň" v člověku
prostě je /"ve hloubi hader spočívá"/ a celá subjektivizovaná
balada se orientuje k výzvě nepouštět tohoto nepřitele v sobě
ke slovu, bránit se mu, jak doporučuje sloka závěrečná:

Zde Jirím bysi býti měl,
jenž rozum, kopí, před ní střel,
ji zdeptal, vítězný děl jeli!

Borecký původní strukturu rozbil také dopňky na začátku básně.
Jimi aktuální výpověď v čase gnónickém zavěsil do každého času,
do času jakékoli, a pustošící moc "saně" připsal Oaudu /"Ždá
věčné Fatum svoji daň."/.

Provdpis Vrchlického / zde ho reprodukuje diplomaticky/ si jistě záahy pro tisk žádal. Vydavatelům Meče Demoklova byla důvěrně známa skutečnost, že básník natolik kalkuloval s veršem jako významovou jednotkou svého druhu, že při prvních záznamech básní zanedbával na koncích veršů interpunkci. Často jen podle velkého či malého písmena na počátku následujícího verše lze ve Vrchlického prvopisech usuzovat na to, zda předchozí věta má končit čárkou anebo tečkou. Obdobně tomu bývá na rozhraních strof. Teprve při vlastnoručných přepisech Vrchlický interpunkci zpřesňoval. Nejednou to znamenalo nápadné zmnožení otazníků a vykřičníků, verše působící v prvopise jako přitichlé meditace se proměňovaly v hlasité řečnění již jenom dosazením interpunkčních znamének. Při vlastních přepisech podnikal básník textové úpravy, jež zasahovaly do podstaty výpovědi, vyjasňovaly místa nezřetelná k prospěchu básně, místa plná nepovědí třeba i k jejímu neprospěchu / v našich očích/.

Doplnit v Baladě o saní chybějící interpunkci, když šlo o volbu mezi tečkami a čárkami / a ty určovala počáteční písmena veršů následujících/ bylo nasnadě. I kdyby snad vydavatelé položili v některém místě namísto tečky vykřičník, našli by pro to ospravedlnění v běžné praxi básníka. Ovlivnili by tak modelní ladění promluvy, ale ne sám její rozsah a řád, jak se stalo. Oprava atrofického členění byla protisměrná postupnému výrazovému oprošťování Vrchlického. Přílepovala ~~zde~~, kde se jich básník v tisku zlých tušení zbavoval. Nestalo se tak jenom v Baladě o saní. Něčí ruka

zasáhla také do třetího oddílu básně Meč Damoklov, byť v daném případě s větším smyslem pro soustavnost přípisků i pro jejich návaznost na text Vrchlického. Tím ovšem jenom vynikla snaha vtlačit verše napsané jako výraz jistého prožitku do nových představ o vznešeném básníku.

Obdobné, byť jemnější kroky úpravců vykazuje báseň z Meče Damoklova snad nejcitovanější, autoportrét známý pod názvem Balada pro domo sua. V prvopisu Vrchlického má titul Pro domo sua, vznikl v těsné návaznosti na trojici "balad" a na rozdíl od nich je to evou stavbou balada villonská. Dosazení slova Balada do názvu mělo tedy oporu v genetické řadě i v textu / mohlo být motivováno i potřebou odlišit novou báseň od básníkovského textu staršího - jeden text s titulem Pro domo sua je v juveniliích J.V. z roku 1875 /. V každém případě však zásah vydavatele znamená posun k doslovnosti a k atraktivizaci titulu, k vztažení básně k příznačné žánrové konvenci. Dosazením vykřičníků místo teček v závěrech strof a jemnou archaizací slovníku v Poznámce editoři celý text jemně patetizovali. Jedním zásahem však Vrchlického radikálně situovali do jiného kontextu, než do jakého se v sebeobraně síťoval sám.

Úvodem k báni Pro domo sua čteme u Vrchlického ve výčtu cizích výtek na jeho účet /možné nepřesnosti v rozluštění nečitelného prvopisu se nedotýkají podstaty věci/ : " tu tklivý jsi, tam chlípny a tam panický". Do těchto hlasů autor lapidárně shrnul své postavení v dvojí palbě: mezi staršími výčitkami nemravnosti, jimiž ho po léta pronásledovala moravská a klerikální kritika, a mezi výhradami laické uhlazenosti, jež mu předhazovali mluvčí mladších proudů od let deva-

desátých. Vydavatelé se rozhodli milého básníka vzdělit z palčivého terénu/a z hněvné expresivnosti/. V Meči Damoklovu sérii vyčítavých hlasů vrcholí soudem, jemuž může být rozuměno jako chvále, ne-li lichotce: "tu klidný jsi, tam bouřný, mystický" - Zbavili tím villonskou baladu jednoho drsného motivu, který k ní u klasického francouzského básníka patřil. Vymanili ^{společně} ho básníka ze souřadnic, v české "mravopověstnosti" tak citlivých / a tolik podstatných pro jeho typ a úděl v českém písemnictví/. I v tomto případě si počínali jako epigoni schopní ovládnout normu určité školy nebo básníka a uplatňovat ji v zkonvenčené poloze. Odvahá mistra, který i vlastní zvyklosti porušuje ^{otvírá} cesty dál, mají učenliví žáci sklon přijímat jako opovážlivé rouhání, jež je na místě korigovat neboⁿ spoň ztlumit.

Tato drobná textologická sonda nemíní¹³ praxi vydavatelů Meče Damoklova soudit, spíše ji popsat, pochopit její motivy a důsledky. V blízkém okolí Jaroslava Vrchlického bylo sotva osob povolanějších k tomu, aby rozepsanou sbírku ze ochrnutého básníka připravily pro knižní prezentaci. Bedřich Frída si při celé práci vedl se vzácnou obezřetností, o svém postupu informoval jednak v předmluvě ke sbírce, jednak poznámkami v rukopisu pro tisk, do třetice ještě v přednášce pro Společnost Jaroslava Vrchlického krátce po jejím ustavení. Jde jenom o to, abychom konečně vzali dávno přiznané skutečnosti na vědomí a proměnili je v poznání.

Opouštění "fasád" a "lešení", obdivovaná kdysi Halasem, nenastalo u Vrchlického až tváří v tvář příznakům zmaru. Ale v jejich nápo-rech bylo radikálnější a umělecky silnější než v textech, dopsaných v nejlepší vůli prvními vydavateli Meče Damoklova.

/ Volné úvahy/

Ve vysílání jedné zahraniční stanice, tuším Svobodné Evropy, vyprávěl Ivan Hoffman, že na koncert americké folkové zpěvačky J. Baezové, při kterém se pak ocitl za podivných okolností na pódiu, si vzal s sebou Zpěvy staré Číny. Měl zřejmě na mysli souborné vydání Mathesiových překladů, parafrází a ohlasů čínské lyriky, které pro Klub přátel poezie v nakladatelství Ůs. spisovatel připravil Jiří Franěk k loňskému stému výročí básníkovy narození. Je to i výtvarně nádherná knížka /ilustrace Zdeněk Sklenář/, shrnující nejen "čínské" verše, ale všechno, co s jejich vydáváním souviselo: nabízí jakési kompendium po dlouhé už historické cestě těch veršů k čtenáři. I náklad o čemsi svědčí: kniha vyšla ve 20 000 výtiscích! Ivan Hoffman, známý písníkář, jako by za mladou generaci potvrdil, že dlouholetý strážce učitelova odkazu J. Franěka oprávněně hájil názor, že Zpěvy staré Číny nejsou překlad – ten stárne –, ale parafráze, ohlas, a tedy básnický čin, jenž patří do dějin původní české literatury, tak jako tam patří ohlasy Čelakovského či Zeyerovy.

Ještě před časem si mohl stěžovat, že sinologové se k této otázce nevyjadřují a dějiny české literatury od A. Nováka až po odiózní Ržounekův Nástin že básníka Mathesia neznají. Fakt trvalé čtenářské obliby Zpěvů snad přiměje i bohemisty k tomu, aby Mathesia jako básníka vzali na vědomí, což už dávno učinili Fr. Hrubín, K. Bednář aj.. Sinologové se teď ozvali hutnou poznámkou O. Krále, v níž se mj. konstatuje:

"Není nic snadnějšího pro kteréhokoli sinologického začátečníka než podrobit Mathesia zdrcující kritice. Není nic hloupějšího než to skutečně udělat. Neboť kde bychom byli s celou svou odborností, kdyby Mathesius svého času neučinil z čínské poezie výsostný a dodnes výlučný lyrický fakt moderní české kultury, jednu z klíčových vět českého lyrického textu."

Je tak trochu záhada, v čem vlastně spočívá přitažlivost a životnost této ohlasové poezie. Jedni to vysvětlovali tím, že vznikla v době velkého zájmu o Čínu, jiným byla blízká intimnost lyrické výpovědi kontrastující s odlidštěností okupačního okolí, k dalším promlouvala především sevřeností, gnómkou a vtápným pointováním v linii tomanovsko-sovovské. Složitost Mathesiova básnického činu doloží např. i takový drobný fakt, jako jsou proti-

kladné charakteristiky jeho lyričnosti: K.Bednář ji vidí "jako spíše mužnou, širokého dechu a zralou poezii kořenné síly," zatímco O.Král má za to, že "toto uštknutí čínskou lyrikou významně posílilo onen ženský aspekt současné české poezie, její „jinový“ pól."

Svým způsobem mají asi pravdu oba, i když si zdánlivě protičečí: každý z nich oceňuje jeden její rys a přehlíží druhý. To jen potvrzuje fakt, že tyto verše v sobě mají mnohovrstevnatost a hloubku velké poezie a zachovávají si něco z neproniknutelného tajemství své krásy. Sté jubileum Mathesiova narození tedy přispělo k vyjasnění jeho básnického přínosu české literatuře. Mathesius však svými čínskými ohlasy vlastně vybočil z cesty, po níž léta šel. Byl přece především překladatelem ruské literatury /a mnoha jiných/ a taky skvělým esejistou, byl naším prvním profesorem sovětské literatury na Karlově univerzitě atd.. Nemalou roli měl taky v kulturněpolitických zápasech 30. a pak 40., poválečných let. Především tuto jeho činnost chtěl zachytit sborník Šedý vlk, který sestavil opět J.Franěk ve spolupráci s Jiřím Honzíkem. Knižní vydání se - žádný div! - nepodařilo uskutečnit, takže vyšel pouze strojopisně. Překladaelé z Mathesiovy školy se v něm vyznávají z úcty k učitelově metodě, vzpomínají na kouzlo jeho osobnosti a projevují vděčnost za to, že jak ovlivnil jejich tlumočnický úděl.

Tento jubilejné oslavný tón bohužel v sborníku převládá, ale naštěstí ho vyvažuje několik vědecky střizlivých příspěvků, jako je Drozdův rozbor překladu Měděného jezdce či Ilkův výklad Mathesiova pojmu "jazykového klíče" i příspěvky Fraňkovy a Forstovy; svou erudicí se opět zaskví O.Král v úvaze o Zpěvech staré Číny. Jako příloha jsou v sborníku původní verše z pozůstalosti, neotiskuté překlady H.Heina, epigramy a dramata. Kdo by chtěl dokumentovat Mathesiovo názorové rozpětí od mládí k stáří, najde tu k tomu dost dokladů: z r.1919 je zesměšňující "Písníčka o počátcích a koncích českého bolševictví" a z r.1945 básně "Spojenecká" a "Mládí světa", které by mohl A.Brousek klidně zařadit do čítanky českého stalinismu Podivuhodní kouzelníci. Ale tato polarizace neprobíhala tak jednoduše, jak by se na první pohled mohlo zdát.

J.Franěk sice konturuje názorový a politický vývoj svého učitele zcela objektivně, ale právě že jen konturuje, chybějí hlubší studie, které by zvážily kulturní dílo B.Mathesia a pojmenovaly povahu jeho rozporuplností. Přitom tu byla příležitost dobrat se

přes tuto osobnost obecnějších otázek, zejména pokud jde o 30. léta. O.Král má nepochybně pravdu, když Mathesia označuje za "rezonančního člověka, nejen v smyslu literárním a estetickém, ale i ve smyslu mentálním a etickém". Odtud lze odvodit všechny jeho světlé i stinné stránky. Smysl kritického pohledu na jeho činnost nemůže ovšem být v moralistním souzení, má za cíl lépe pochopit na Mathesiových tépáních vliv doby, kdy se do české kulturní praxe zasévaly a vzklíčily v ní cizorodé zárodky dogmatické a protidemokratické tradice, jejichž přezrálé plody jsme sklízeli za tzv. normalizace.

Navštěvoval jsem Mathesiovy přednášky a semináře také, ale jeho žákem v přímém slova smyslu jsem nebyl. Přesto mě tato osobnost vždy poutala právě tím, jak se v ní soustřeďovaly tragické sváry intelektuálů sympatizujících s revolucí v Rusku a nepřísahajících na stranickou ortodoxnost. O to víc byli tito lidé demokratického ducha postihováni stupňujícím se glajchšaltováním sovětského umění a nepochopitelnými politickými zvraty. Do bilance škod, jež napáchal stalinismus, budou muset být započteny i tyto mučivé zkoušky, jímž byli podrobováni tváří v tvář jeho zrudlostem evropští vzdělanci, kteří v dobré víře utlumovali často hlas svědomí a vydávali tak ohrožení i svůj charakter. Dovedu pochopit, že přemnozí podlehlí náporu soustředěné kampaně proti individualistické, subjektivistické mentalitě, která podle bojovných marxistů patřila zanikajícím, odumírajícím epochám, zatímco typickým projevem přicházející světlé epochy socialismu měla být schopnost pochopit svobodu jako poznanou nutnost. "Probuzení svědomí" po sovětských procesech, která si troufala pochybovat, vyjadřovat rozpaky a výhrady a pod "rouškou abstraktního humanismu" vyslovovala požadavky "absolutní svobody", byla v podezření, že tvoří zálohu "spiknutí temných sil zrady" /L.Štoll/. Obě mathesiovské publikace vybízejí k pokusu zadívat se směrem, jímž se bude muset ubírat nezbytná revize fučíkovsko-štollovsko-taufrovské tradice, která je u nás stále sakrosanktům kulturní politiky, přestože sovětská glasať se svým novým myšlením její někdejší jistoty od základu zpochybnila.

x x x

Osudovým Mathesiovým překladem byl Gidův Návrat ze Sovětského svazu. "Od té doby, prakticky až dodneška, je Mathesius označován za trockistu" /J.Franěk/. Už od dřívějška na něm lpělo podezření

z protisovětského stanoviska, když na přelomu 20. a 30. let odsoudil šachtinský a trockisticko-zinověvský proces. Bouřlivým diskusím kolem této knihy dominoval Neumannův Anti-Gide neboli optimismus bez pověr a iluzí, tehdy i později bible ortodoxní stranickosti a publicistiky odhalující nebezpečí intelektuálního skepticismu.

V tehdejších třídění duchů "bolševická inkvizice" poprvé vytyčila dilema "buď – anebo", "pro nebo proti", neuznávalo tzv. střední pozice, a tento redukcionistický model zůstal už trvale základem kulturní politiky komunistické strany. Když se v r.1964 v Literárních novinách rozvinula polemika nad článkem Jiřího Gruši Verš pro kočku, odvolávali se obháječi tzv. stranické linie J. Taufer a J.F.Kolár v Rudém právu – ačkoli už bylo známo dost faktů o Stalinově zločinném zneužívání moci – na stejné argumenty, jakých užívali kdysi J.Fučík a L.Štoll v útocích proti K.Teigovi, Z.Kalandrovi a J.Slavíkovi: fašismem ohrančenou první zemi socialismu, stejně jako komunistickou stranu je možné buď bezvýhradně milovat nebo nenávidět, nic mezi tím neexistuje, hlas kritického rozumu se nepřipouští! Fučíkova difamující kritika románu Jiřího Weila Moskva-hranice dodneška platí za marxisticky objektivní odhalení romanopiscova subjektivistického, maloměstského pohledu na sovětskou skutečnost. Oba, Weil i Fučík, byli v SSSR v stejné době, žili ve stejné společnosti zahraničních komunistů. V této při tedy o ní mohl pravdivě svědčit jen jeden z nich. Weil, věrný svému uměleckému poslání, vykreslil dobovou realitu nejen v podrobnostech životní ubohosti, ale naznačil i plíživou se mentalitu odosobněnosti, partajního "zjednomyslnění". Fučík jako typický ideolog odmítal vidět rozpornost reality, proto její živý umělecký odraz chápal jako pomluvu. Jeho požadavkům odpovídalo socialisticko-realistické vylíčení perspektivy zítřka, nadějí v něco nevidaně nového, co se právě rodí, nadějí vkládaných do skutečnosti málo nadějeplné, z nichž už začal jako obrana proti skepsi vzlínat tlak politických klamů a iluzí. O tom, kdo z těchto dvou viděl sovětský život pravdivě, zda ideolog či umělec, není dnes pochyb.

Zlomyslnou ironií osudu ti, již se domnívali být optimisty bez pověr a iluzí, byli jejich největší obětí. Litgazeta s naprostou otevřeností už loni /v č.10/ přiznala, že Gidova kritika tehdejší sovětské praxe byla plně oprávněná. Protigidovská kam-

paň nebyla jen osudový omyl sebevědomého pošetilce a známých postav levé kultury v čele s J. Fučíkem. Byl to projev široce založené politické koncepce, která oddanost zaměnila za zaslepenost a osobní svědomí nahradila odlidštěným principem stranické disciplíny. Po argumentech této netolerantnosti sahá ortodoxnost vždycky, když je údajně ohrožen posvátný princip stranické víry. Bylo tedy logické, že tzv. normalizace učinila opět prajednoduchou zásadu "buď - anebo" jediným kritériem při hodnocení složitých společenských jevů i osobností. Naše literární historie i po odhaleních glasnosti necítí potřebu vrátit se k 30. létům z dobrých důvodů: pocuchat totiž onk antigidovskou legendu a rozplést ten zádrhel, jehož oba konce utahovala netolerantnost a fanatismus, znamená rozbit celou pozdější stranickou kulturní politiku a zejména její aktuální podobu. Je přece pouze pokračováním stalinské linie represí proti jinak smýšlejícím, represí, které jsou škůdcovstvím na hodnotách národa.

Byl-li tehdy obětí sebeklamu Neumann, jenž realitu sovětské země vůbec neznal a soudil jen podle ušlechtilé znějících tézí a ideologických postulátů, jsou stejnými oběťmi svých pověr ti, kdo ohánějíce se marxismem-leninismem zlikvidovali výkvět české kultury, aniž by byli schopni určit, co vlastně tento -ismus konkrétně je. I tentokrát chiméra byla argumentem v boji proti pravdě. Pohřbit modly marxistické kritiky 30. let a podrobit kritickému zkoumání jejich činnost je požadavek, k němuž vyzývá historický vývoj a jenž se nedá natrvalo opomíjet. Literární historii se do toho nechce, a není divu. Bude to pořádné zemětřesení, po němž budou hodnotové akcenty rozestaveny podstatně jinak než dosud a objeví se jiné mravní autority, než jaké užele vyrobila partajní propaganda v poválečné době. Např. Fučíkovy reportáže ze Sovětského svazu i jeho a Štollovy polemiky vysmívající se naivním hlupáčkům à la Peroutka, kteří uvěřili pomluvám o zinscenovaných soudních procesech a masovém teroru vyfabrikovaným v Goebelsově dílně, se dostanou do prapodivného světla. A položí četné otázky, např. zda běh času neukázal, že těmi naivními hlupáčky, kteří sedli na lep, byli právě autoři těchto reportáží a polemik, takže se stali průkopníky stalinské myšlenkové školy u nás, jež dogma povýšila na vše ospravedlňující princip.

Když F. V. Šalda vyslovuje své pochyby nad vývojem v SSSR, Mathesius je svým znaleckým posudkem kupodivu vyvrací. Sotva mohl nevidět, že od trockisticko-zinověvských procesů, jejichž režii prohlédl, vede přímá spojitost k dalším procesům, že je v tom všem jakási zlověstná logika. A přece tentokrát už neriskuje anatéma levé kultury a raději přivře obě oči, neboť je přece nutné být buď pro nebo proti, střední pozici rudoprávní ideologové neuznávají. Stalinská politika stavěla před socialisticky smýšlející evropské intelektuály takové prokleté dilema neustále, znovu pak po r. 1945 za nevybíravých útoků proti Achmatovové, Zoščenkovi, Šostakovičovi atd.. Neutválost těchto výpadů byla tak odpudivá, že Mathesius už nebyl s to ždanovovským sprostotám přitakat, jako např. J. Taufer, i když neměl odvahu V. Černého odmítnout je. Oporňovaná střední pozice byla pro něj tentokrát východiskem z nouze.

Mnoho otazníků se shlukuje nad Mathesiovým vztahem k Šolochovovi a Gorkému. Překlad Rozrušené země označuje B. Ilek za "akt dalekosáhlého politického dosahu" zřejmě oprávněně. O literatuře jako pravdivém svědectví života nikdo v té době ještě nepochyboval, a byla-li navíc pravdivost prohlašována za základní požadavek a přednost socialistického realismu, musela být románová výpověď Rozrušené země silným argumentem pro bouřlivou přeměnu sovětského venkova. Mathesius nebyl sám, kdo si Rozrušené země neobyčejně vážil. Epika překypující dramatickými konflikty odlehčovanými obratně scénami plnými humoru přesvědčovala o tom, že rozkulačování a kolektivizace jsou sice složitou, nicméně pro společnost v podstatě bezbolestnou a nezbytnou cestou k šťastným zítřkům. Sovětská kritika, která se radikálně vyrovnává s minulostí, už sem tam naznačila ideovou problematičnost románu, ale naplno ho prohlásit za krásnou lež, a tedy za dokonalý socialisticky útěšný kýč, se přece jen neodhodlala. Je ovšem příznačné, že Litgazeta uveřejnila Šolochovův dlouho tajený dopis přítelkyni v Moskvě, psaný v době, kdy pracoval na Rozrušené zemi; sděluje v něm, že široce daleko zuří hladomor, že děti s vydutými bříšky houfně umírají... Tato fakta nejenže se do románu nedostala, ale nepodnítila ve spisovateli ani pochyby o tom, zda krutosti kolektivizace byly opravdu nezbytné.

Rozrušená země je jeden z mnoha dokladů, že literatura může být záměrně lživou fikcí, že talent není vždy médiem svědomí, lid-

skosti a étosu, skrze něž promlouvá úcta k pravdě. Tzv. socialistický realismus na tom vybudoval své panství v umění, nikdy to s požadavkem pravdivosti nemyslel vážně, jeho úkolem byl pravý opak: skrývat nepříjemnou pravdu, mlčet o bolestné pravdě, utajovat pravdu o zločinech moci. Teprve zrodem této teorie vzniká literatura, pro kterou je ideologický koncept skutečnosti nad skutečnost samu, proto také pak v krizových situacích dochází k přiznáním "lhalí jsme" nebo k údivu, že literatura ztratila svou prestiž ve společnosti.

Socialistický realismus prohlásil za metodu sovětské literatury na I. sjezdu spisovatelů v r. 1934 Maxim Gorkij, Mathesiův nad jiné oblíbený autor /"Gorkého miloval snad až příliš" - J. Franěk/. Pověst velkého spisovatele a humanisty mu propůjčila nasmírnou autoritu doma i ve světě. Stalin jí obratně využil. V rozhovoru s E. Ludwigem oprávněně tvrdil, že jenom strachem se nedá společnost ovládat. K tomu bylo navíc zapotřebí mít po ruce účinnou metodu klamu, a k té dospěl "sémantickým převrácením", po němž se určité jevy přestaly nazývat tradičními pojmy: vězení se stalo nápravně-výchovným ústavem, teror zosťřeným třídním bojem, likvidace občanských práv socialistickou demokracií atd.; staré pojmy, jako svoboda, mravnost, humanismus dostaly novou náplň. Tomuto převratu museli napomoci uctívání duchovní vůdci. Po návratu do SSSR obklopuje strana bezpartijního Gorkého okázalou úctou, často no v jeho vile navštěvuje Stalin, právě tady pronáší později okřídlená slova o "inženýrech lidských duší". Nekompromisní kritik nespravedlností buržoazního řádu, který dokázal ještě v Nečasových úvahách usvědčovat porevoluční bezohlednosti, rychle podléhá propagandistické vizi. Sovětská skutečnost je mu realizací lidskosti a není v ní nic, před čím by bylo třeba varovat. Tvrdí dokonce, že se příliš kritizují nedostatky, místo aby se vyzdvihovaly světlé stránky nového života. A moudrý Stalin mu namítá: "My se nemůžeme obejít bez sebekritiky. Naprosto nemůžeme, Alexeji Maximoviči." Je to nepocitně jedna z nejtragičtějších frašek sovětských dějin.

Gorkij se pak připojuje k odsudkům obžalovaných v procesech a v dopise "Humanistům", otištěném v Pravdě a v Izvěstijích, napadá teď už proletářský humanista meštácké humanisty A. Ginssteina, Th. Manna aj. za to, že podepsali protest proti popravě 48 "zrádců, kteří zorganizovali nedostatek potravin a hlad v Sovětském svazu". V poselství "Úderníci na stavbě průplavu Moskva-Volha" se pak naplno projeví výsledky sémantického převratu: prosulý feminista

chválí blahodárné působení práce na vězeňkyně, které umíraly vysílením: "Vaše práce ještě jednou ukazuje světu, jak ušlechtilé působí na člověka práce, které dala velká pravda bolševismu smysl, jak nádherně organizuje ženy věc Lenina a Stalina." Tužil Mistr kultury, s kým vlastně v posledních letech života jde?

Gorkého veřejný vystoupení nepochybně pomáhala upevnit Stalino-vu moc nad dušemi lidí, šířila jeho legendu, přesvědčovala svět, že slovně vytvořený prelud je skutečnost. Sovětská literární historie tato i další fakta zná, ale zatím s nimi příliš neoperuje. A protože pokrokové kulturní veřejnost na Západě ve značné míře tehdy už rovněž podlehla "sémantickému převratu", přijímala dnes stěží pochopitelné krásné lži velkých duchů, nejenom Gorkého, jako nepochybný důkaz o prudce rostoucím blahobytu a štěstí lidí v zemi blízko pólu, kde je všechno "docela jinak, než si může představit člověk kapitalistického světa", jak tvrdil znalec této země J. Fučík v článku o sovětských salónech krásy. V něm také potvrdil fakt "sémantického převratu": "Už několikrát jsem tu řekl, že stará slova, staré pojmy dostávají v Sovětském svazu docela nový obsah. Nebude to zřejmě nikdy dost opakováno." I salóny krásy tam mají přece jinou náplň než v kapitalismu...chodí do nich proletářky!

Působení takových osobností jako byl Gorkij pomohlo tehdy u nás mnohou skepsi a mnohé pochyby zvíkat a výhrady odstranit. Bylo tomu zřejmě tak i v případě B. Mathesia. Nebyl z myšlenkově důsledných lidí, aby už tehdy pronikl ke smyslu toho, co se v SSSR dělo, zachovával si ale střízlivý odstup od protikulturních čistek a ještě jako vysokoškolský profesor měl ve svých přednáškách portréty zavržených spisovatelů /Pilňaka, Achmatovové aj./, kteří podle sovětských ideologických požadavků už dávno do literatury nepatřili, jsouce škůdci socialismu.

x x x

Dogmatická koncepce levé kultury, kterou prosazovali komunističtí kritici kolem Rudého práva a Tvorby před válkou, se ovšem přenesla do osvobozené vlasti a zejména po r. 1948 se naplno prosadila působením L. Štolla, J. Tautra, J. Rybáka, J. Hájka ad.. Když se v soutěži s jinými názorovými proudy ukázala v 60. letech její myšlenková omezenost a sektářství, neostýchalo se toto uskupení a-ni

v nejmenším a chopilo se kulturněpolitického monopolu, který mu přihrála tzv. normalizace. Znovu ožila tradice ostrakizování jinak smýšlejících tvůrců a znovu byla uplatněna teorie "buď-anebo", "pro nebo proti", která se použila s hrubostí sednické míry při souzení složitých kulturních jevů. Zhodnocení posledních dvou desetiletí literatury rozštěpené na tři oddělené proudy, zhodnocení, o jehož nezbytnosti se mluví i v usnesení plenárky Svazu českých spisovatelů, nebude moci jít ke kořenům duchovního a myšlenkového úpadku této doby, nebude-li zároveň provedena kritická analýza 30. let, v nichž sektářská a protidemokratická koncepcie české kultury vznikla, nebudou-li zbaveny aureoly neomylných držitelů dějinné pravdy aktivity, které své kritéria opíraly o pověry a iluze.

Červen 1989.

Milan Jungmann

Jan Skácel

Krajina s kyvadly

Kyvadla zavěšená mimo vítr.

Píšťaly bez dechu.

A trávy stranou času.

Stmívání vyhloubená v kamení.

Nikdo ti v dlani vodu nepodá.

Zčernala po zvonech a nesmíš.

/Smuténka, 1965/

Při interpretaci této básně se nabízí vedle popisu jednotlivých rovin textu i možnost její ilustrace dílem jiného autora, z jiné oblasti umění. Otevírá se tak možnost jemnějšího uchopení textu, svou povahou velmi subtilního. Pro ilustraci jsem zvolil část díla sochaře Vladimíra Janouška, jehož dílo se Skácelovou tvorbou nikterak nesouvisí, abych tím zabránil, že by došlo k záměně ilustrace násilnou komparací.

Skácelův text jako artefakt aktualizující veškeré kompoziční roviny, vyjma snad eufonické, propojuje výsledný dojem koncentrace, který je v prvním tříverší posílen paralelností syntaktické výstavby verše a ve druhém tvarovou příbuzností obrazů z hlediska sémanticko-asociačního.

Použitým metrem je v případě všech šesti veršů volný daktyl a trochej^x, počet slabik však verš od verše kolísá /11, 6, 7, 10, 10, 9/, rovněž se mění postavení přízvuku v konci verše /-, +, -, +, +, -/,

x pro lepší představu uvádím přepis rozmístění přízvukných a nepřízvukných slabik v textu

- U U - U - U - U - U.

- U U - U Ů.

U - U - U - U.

- U U - U - U - U Ů.

- U U - U - U - U Ů.

- U U - U Ů U - U.

příčemž očekávanou přízvučnou slabiku označují + a nepřízvučnou - . Po přehlédnutí dosažených výsledků zjistíme, že se rozměr prvního verše v textu neopakuje a nejvíce se mu blíží verš šestý. Změny verše asociují i změny tempa, jako vlastnosti trvání.

Stanislav Ulver ve své studii Vzestup a pád Františka Ikara¹, zabývající se dílem Vladimíra Janouška, při popisu autorovy cesty od motivu kyvadla k pohyblivým reliéfům odhaluje přítomnou dimenzi temporality, jako rozkladu pohybu - či lépe změny - na jednotlivé elementy. Změna s sebou nese děj, "který sice v čase probíhá, ale sám se odehrává mimo něj." Opakovanost a neopakovanost jednotlivých stádií pak v případě "umělecké tvorby posunuje zobrazené děje do sféry jevů nadčasových."

V souvislosti s metrickým uspořádáním Skácelova textu nejvíce zaujme pohled na proces změny jako určitý souhrn jednotlivých mezipoloh, které se autorovým zásahem stávají zřetelnými. Jejich usouvzažnění pak vzbuzuje dojem zesílené koncentrace díla jako celku a autorova volba se následně jeví logickou.

Na úrovni syntaktické na sebe strhává pozornost jednak apoziopese "nesmíš", anaforicky odkazující k pátému verši /Nikdo ti v dlaní vodu nepodá/; jednak obdobná syntaktická výstavba prvních čtyř veršů, která v případě čtvrtého verše zároveň představuje přesah grafického švu mezi strofami a zároveň ve vztahu k prvnímu verši jednotně uvazuje obě tříverší. Tím je textu jako celku vtištěna další pravidelnost, podporující jeho kohezi.

V apoziopesi "nesmíš" se pojí dvě textotvorné funkce, vedle již zmíněného anaforického odkazu, založeného více na úrovni sémantické /společný zápor ne-/ ní-/ než tvaroslovné /slovesa činná v přítomnu/, je to i zvýšené syntaktické napětí, vyplývající z postavení apoziopese na samém konci verše i textu. Obě tyto textotvorné funkce jsou v daném případě aktualizovány s cílem posílit formální i obsahovou

zhuštěnost textu. Tento cíl lze vycítit i z výstavby prvních čtyř veršů. Jako základní modul se jeví po této stránce verš druhý, tj. substantivum v nominativu, tvořící osu básnického obrazu, rozvité přívlastkem neshodným, posunujícím obraz zároveň do roviny ustálených perifrasticismů, tj. opisného obrazného rozvedení přímého pojmenování, které však pouze naznačuje a deformuje. Společným jmenovatelem těchto perifrasticismů, zvláště při absenci slovesného tvaru, je zmrtnost, nepotřebnost - nejjasněji právě u píšťal bez dechu v opozici k označení zvuku jako dechu píšťal. V prvním verši je přívlastek neshodný posunut do polovětné konstrukce, se kterou však tvoří jednolitý celek a v daném kontextu jej určuje a sjednocuje /zavěšená MIMO VÍTR/. Deformovaný perifrasticismus zde prosvítá ve strnulosti kyvadel, takto již neodměřujících běh času. Ve třetím verši kolísá ve svém poměru k poetickému objektu předložková vazba "stranou času" mezi přívlastkem neshodným a příslovečným určením místa. Pro první variantu však hovoří tušená souvislost s obrazným vyjádřením ticha, zafixovaným v ustáleném rčení "bylo slyšet trávu růst". Ticho jako výlučné pozadí tohoto mikroděje bez viditelné změny, jakož i jediný jeho identifikátor, je zde bezčasovostí /stranou času/ nahrazeno prázdňem. Konečně ve čtvrtém verši je v souvislosti s předchozími verši 1-3 zachována pouze obdoba syntaktické výstavby - jedná se prakticky o stejný typ jako v prvním verši -, spřízněnost na bázi deformovaných perifrasticismů však již chybí. A chybí záměrně, neboť čtvrtý verš vytváří vlastní pravidelnost na úrovni sémanticko-asociační s verši 5-6 a stává se tak místem křížení dvou typů pravidelností, organizujících výstavbu jednotlivých tříverší, resp. celého textu.

Než však přejdeme k sémanticko-asociační pravidelnosti veršů 4-6, chci se pozastavit u motivu kyvadla, jak je zpracován v díle Vladimíra Janouška a jaké konotace vyvolává.

V již zmíněné studii S. Ulvra se dočteme: "Prvotní bylo kyvadlo... Dnes už zřejmě nelze stanovit přesně, do jaké míry byl vznik kyvadel, zvláště pak jejich kombinace v jednom objektu, určující pro pozdější realizaci pohyblivých reliéfů. Je však nesporné, že kyvadla umístěná v řadě za sebou, ukrytá za vykrojené kovové profily připomínající terénní vlny, s kulatými dráty či čtverhrany trčícími z objektu vzhůru jako stvoly /Krajiny, 1966/ nebo situované přímo do reálného prostoru /Město na severu, 1981/, odkazující kromě času samotného, času v jeho absolutní formě, i k figurativním motivům."

Na bázi sémanticko-asociační výstavby prochází verši 4-6 tvarová pravidelnost zvonovitě vydutého prostoru. Ve čtvrtém verši /Stmívání vyhloubená v kamení/ jako by prostor sám expandoval do světa předmětů. To zvyšuje účinek urputnosti, který je v pátém verši zástupný se záměrností /Nikdo ti v dlani vodu nepodá/. I přes popření děje z verše vystupuje představa nastavené dlaně jako špetky k vymezení prostoru. V posledním, šestém verši se vyskytuje samotný poetický objekt zvon, byť jen jako příčina stavu /Zčernala po zvonech.../. Dojem ohraničenosti zde ještě zesiluje s ním spojený příznak potemnělosti, pochmurnosti - zde konkrétně zčernání - a tím vzniká ještě sekundární asociační vazba mezi čtvrtým /stmívání/ a právě šestým veršem /zčernala/. Výsledným efektem je metaforická, ale i metonymická provázanost druhého tříverší, která jej činí kompaktním.

Již jednou bylo řečeno, že Skácelův text působí celkově dojmem koncentrace, na základě analýzy však lze toto tvrzení poopravit a zpřesnit, nejde totiž jen o koncentraci, ale o uchopení vjemu v jeho celistvosti, včetně asociačního zázemí. Vjem je uchován

pomocí poetických prostředků, které jej svým vzájemným uspořádáním zpředmětnují a činí stimulým a nadčasovým. Podobně jako v případě prací V. Janouška lze shrnout, že jde o "vjem celistvosti, totální sounáležitosti člověka a přírody, z níž byl násilně vyvržen..." Skácel však vědomí vyvrženosti nemytizuje, nýbrž lyricky prožívá.

poznámka:

- 1/ Stanislav Ulver, Vzestup a pád Františka Ikara, Sborník památce Jiřího Padrt, 84-89, Praha 1985.
Odtud i všechny citace.

Petr Kaiser: Významová představa Otakara Zicha a sémiotika tvaru uměleckého literárního díla.

Při interpretaci pojmu "významová představa", který se jeví jako klíčový v Zichových analýzách tvaru uměleckého díla hudebního /Estetické vnímání hudby, 1910/, literárního /O typech básnických, 1917/ a dramatického /Estetika dramatického umění, 1925/, bývá často poukazováno na to, že byl Otakarem Zichem převzat od Johannese Volkelta, z jeho díla System der Ästhetik, kde pravděpodobně Zich termín "významová představa" našel. ^{1/} Jak však upozornil I. Osolsobě ^{2/}, reprezentoval pojem "významová představa" v dobovém myšlení složitý hraniční a interdisciplinární jev, který měl svou stránku gnoseologickou, psychologickou, logickou i lingvistickou. Z těchto různých hledisek byl problém "významové představy" živý u Brentana a myslitelů u něho navazujících /A. Marty, E. Husserl, v Polsku Twardowski, v českém prostředí M. Brod a F. Teltch/. ^{3/} Teprve zásluhou J. Volkelta, a zejména Otakara Zicha, byl termín "významová představa" spojen s otázkou rozpoznávání a popisu tvaru. V této podobě pak přešel i do některých moderních vědeckých disciplín. ^{4/}

Na pozadí dobového myšlení můžeme rozlišit dvojí základní pojetí. Jedno zdůrazňuje, že výsledek má povahu soudu předpojmového nebo pojmového, zatím co druhé vyzdvihuje a rozebírá roli ostatních činitelů, zejména představ. /Volkelt/. ^{5/} Podle Volkelta je předmět estetiky psychologické povahy. Jeho cílem je vytvořit deskriptivní základ tohoto předmětu. J. Volkelt, zastávající estetiky veitšní, používá termín "význa-

zová představa" v rámci pokusu zrekonstruovat celou strukturu subjektu estetického prožívání. Postupuje proto od pocitů a jejich vjemového docelování k představám a odtud k významovým představám.^{6/} Kromě významových představ rozlišuje J. Volkelt i představy asociované, předem podmíněné, docelující estetický dojem z vnímání. Všechny estetické představy se připodobňují citům, vzniká Bedeutungsgefühl /pocit významu/ Tím se dostává k vlastnímu tématu, provést systematiku pocitů, nálad, typu vcítění. Základním cílem Volkeltova Systému estetiky, přesněji řečeno jeho první části, kde se pracuje s pojmem významová představa /druhá část je věnována estetické normě/ je tedy popis struktury lidského prožívání. Volkelt postupuje jako introspekující psycholog. Volkeltovo pojetí, rozsah pojmu i terminologickou volbu ovlivnilo striktní rozhraničení předměru vědeckého vyřčení a estetického vnímání /soudy stejně jako pojmy jsou vyloučeny z oblasti estetiky/.

Otakar Zich však takto striktní oddělení z tradice české estetiky nepřevzal. V atmosféře střízlivého empirismu charakteristického pro českou herbartovskou školu je Volkeltův iracionální termín nástrojem racionální analýzy a popisu tvarových kvalit uměleckého díla. V české herbartovské estetice zaujímá pojem estetického soudu klíčovou pozici. Hlavní znaky estetického soudu Otakara Hostinského analyzoval J. Zmr.^{7/} Shrneme jen některé základní teze které podle našeho názoru určily i obrysy pojmu významová představa O. Zicha a jeho použití, a jež ho zároveň odlišují od J. Volkelta.

Znakem estetického soudu je, že je citlivější a citlivější.
 k logické kvalitě. Vlastnost estetického soudu je
 verifikovatelnost je však předpokladem „dokonalého před-
 stavování“, což je zvláštní druh nezajetého vnímání nebo
 pozorování, zbaveného všech rušivých vlivů, zaměřeného na
 předmět. Pojem dokonalého představování je založen na před-
 pokladu, že estetické vnímání není vlastností citů, intelek-
 tu jako takových, ale že je potřeba zvláštní duševní kvali-
 ty.^{6/} Odtud i role psychologie umění v herbartovském smyslu.
 Psychologický rozbor je schopen proniknout až ke kořenům
 krásna – nikoliv tak, že bude zkoumat, co dělají smysly,
 rozum, cit /vede k cíli/ – naopak všechny tyto subjektiv-
 ní individuální stavy je třeba vyloučit, jinak bychom prin-
 cipy krásna hledali ve vzrušení mysli. Estetická analýza
 musí rozplést všechny řady představ – tak dlouho, dokud ne-
 budou nalezeny elementy krásna a jeho podmínky, dokud nebu-
 de celá struktura díla rozložena na nejjednodušší estetic-
 ke elementy. Pak se teprve objeví podstata estetického úči-
 nu díla.^{7/} Elementy krásna jsou objektivní, tvoří ekvivalent
 estetického soudu, jsou to základní vztahy /jejich počet re-
 ní omezen/, podmínky krásna.¹⁰⁴

I když představa, tradovaná českým herbartismem, že je
 možné cestou "zdola", na základě empirických rozborů pomě-
 rá mezi základními prvky formy, dospět prostřednictvím pros-
 té analogie od vztahu nejjednodušších k nejsložitějším k po-
 rozumění způsobu výstavby uměleckého díla, ukázala jako ne-
 udržitelná /byla později samotným Hostinským korigována v
 v pozdějších pracích, kdy se věnoval zejména tzv. konkrét-

ním uměnovědám^{11/}, zůstalo inspirujícím momentem tradi-
ce české estetiky přesvědčení, že specifická a svobodná
estetického fenoménu je výsledkem určitého, jedinečného
uspořádání elementů, přičemž právě toto určité spojení, způ-
sob uspořádání vztahu mezi elementy, konkrétní způsob vý-
stavby, "forma" uměleckého díla, rozhodují o estetické vali-
ditě.

Psychologie tedy hraje specifickou roli. Již pro Otaka-
ra Hostinského je krásno označení způsobu, jakým subjekt
vnímá vnější předmět. Krásno existuje ovšem jen v subjektu,
je zážitkem subjektu a mimo lidský subjekt neexistuje, na
druhé straně krásno vzniká a může být vnímáno jen ve vztahu
k objektu.^{12/} J. Zmr pokládá tuto tezi za jednu ze základ-
ních, v níž se O. Hostinský stýká se strukturalismem, i když
Hostinský zatím ještě neklade otázku společenské podmíněnos-
ti. Domnívá se, že z tohoto kontextu je možné pochopit ta-
ke dvojznačnou roli psychologie v rámci etimologického koncep-
tu O. Zicha, spojenou s termínem významová představa, již
zroveň výrazně odlišuje od pojmu Volkeltova. Zich přijal
z tradice české estetiky psychologickou metodu, a do té míry
je jeho pojem psychologický, jako metodu schopnou popisu o-
noho zvláštního vztahu mezi vnímajícím subjektem a estetic-
kým předmětem v procesu estetického vnímání. Zatím co tedy
tendovala dobová psychologická estetika k vysvětlování sub-
jektu a postupně ztrácela ze zřetele objektivní fakt struk-
tury uměleckého díla a ocitala se ve svém hledání projevů
"umělcovy duše" v obsahu děl čím dál více v mimouměleckých
aspektech procesu umělecké tvorby, Zichova psychologie vi-

dí především souvztažnost mezi subjektem a objektem v Hostinského smyslu zaujetí postoje k objektu ve fázi poznávání jeho uspořádání. Domnívám se, že z tohoto důvodu ještě v roce 1935, v době všeobecného přijetí programově protipsychologických směrů, které výrazně rozpracovaly sémiotický pohled na umělecké dílo, v českých zemích především ruské formální školy a českého strukturalismu, pokládá O. Zich ve své poslední významné práci, které již bývá jednoznačně přisuzováno adjektivum semiotická ^{13/}, psychologii za základní metodu estetické analýzy. V tomto smyslu v základní metodologické úvaze o pojetí dramatické umění zdůrazňuje, že "dramatické dílo existuje v našem vědomí jako fakt psychologický a že tedy jeho analýza musí být psychologická /podtrhl O. Zich/ a stejně i popis výsledku, k nimž touto analýzou dojdeme." ^{14/} Zichova metoda není analýzou obsahu mysli, jak ovšem také ukazuje celý obsah práce, ale rozbořením a popisem vlastností předmětu. V tomto smyslu, přestože neudělal podobný radikální krok jako ruská formální škola a český strukturalismus, shoduje se O. Zich s nimi svým zaměřením na předání se realitě svých vlastních interpretačních nástrojů. Zich Volkeltův termín přejal, ale použití a obsah pojmu – přestože termíny zostávají stejné – je v důsledku jeho objektivního směřování zcela odlišné.

K radikálnímu termínu /z hlediska sémiotiky/ významově odlišnému v době spojování se se značně rozdílným sémiotickým obsahem. V Zichově pojetí psychologie vnímání tento termín přisílá nezaměnitelnou představu významu, který vnímají – či subjekt má – do vnímaného "objektivního chaosu" jeho struktury. Zich stojí naopak na stanovisku, že samy "pod-

něty" jsou již strukturovány a že toto uvědomění si organizovanosti aktuálně percipované "materiálu" je již nejen poznáním organizovanosti tvaru, ale současně i jádrem organizovanosti vyšších celků a významu.

Ka sémiotickou hodnotu Zichovy významové představy upozornil již J. Mukařovský v recenzi na poslední Zichovu práci /Estetika dramatického umění/, ale zároveň připomíná, že první krok byl již učiněn v první Zichově práci /Estetické vnímání hudby/, kde tento pojem poprvé objevuje: "Pohledně-li na poslední velkou Zichovu práci Estetika dramatického umění, je již zcela samozřejmé, že psychologické termíny jako např. představa jsou zbaveny své původní náplně. Představa, kterou Zich nazývá "obrazová" a s kterou tolik ve své knize pracuje, nemá v sobě již nic z individuálního duševního stavu; stala se skutečně objektivním, nadindividuálním faktem významovým, semiologickým, Je však důležité připomenout, že silné náběhy k tomuto vývoji byly již v knize o estetickém vnímání hudby..."

v estetice O. Zicha

Místa významové představy a sémantickým hodnotám tohoto pojmu je dnes již věnována poměrně rozsáhlá literatura. Nás pojde jen o některé inspirativní rysy

v oblasti interpretace uměleckého literárního díla.

Z hlediska vývoje významové představy v sémiotický pojem, vidí interpreti / O. Sus, I. Osolsobe / jako určující Zichovo rozlišení souvztažné dvojice pojmů významová představa obrazová a významová představa technická /oba termíny byly převzaty od J. Volkelta/. Významová představa obrazová, kategorie sémantická, má svůj ne-sémantický protějšek v pojmu

významová představa technická, jež je ztotožněna s materiálem, látkou uměleckého díla.^{16/} V tradici české estetiky bychom k tomuto rozlišení našli paralelu. Vraťme se nejprve ještě k Herbartovi. Základem estetického soudu je vztah mezi prvky **formy díla**. Herbartova "forma" je formou v úzkém, technickém smyslu. Herbart rozlišuje formu /estetický vztah/ a látku. Toto rozlišení se však nekryje s dichotomií obsah-forma, neboť jejich vztah není estetickým vztahem. Jiné stanovisko, především v oblasti tzv. konkrétních uměnověd, zaujímá Otakar Hostinský. Podle Hostinského může být estetickým činitelem ve struktuře díla i obsah. Může se stát elementem podílejícím se na estetické hodnotě, sám totiž bývá podle Hostinského určitým složitějším vztahem /například sujet dramatu/, doplňuje formu díla, jako určitý způsob ~~zpracování~~ zpracování, který je výrazem tvůrčího podílu umělce, zakládajícího uměleckou hodnotu. Součástí "obsahu" uměleckého díla je však i materiál, látka díla, který, ač sám netvoří uměleckou hodnotu /není výrazem tvůrčího podílu umělce - autora/, může mít svou estetickou kvalitu.^{17/} Domníváme se, že antinomie dvojice pojmů významová představa obsahová a významová představa technická reflektuje v sémiotické rovině paralelismus uměleckých hodnot /spjatých s projevem tvůrce v díle/ a hodnot estetických, tradovaných v české estetice.

Již jsme se zmínili o tom, že výchozím bodem ve všech Zichových pracích, týkajících se postupně hudby /estetické vnímání hudby/, literatury a speciálně poezie, o typech básnických/ a dramatu /estetika dramatického umění/, je psychologie vnímání. Ta určuje i základní obrysy významové předsta-

vy. Základním rámcem vnímání významové představy je její audiovizuálnost. Tuto její vlastnost konstatoval I. Osol-sobe v případě Estetiky dramatického umění, domníváme se však, že platí i pro práci, která v nejednom smeru Zichovo klasické dílo předchází - v práci O typech básnických.

Charakteristika významové představy z hlediska psychologie vnímání je podána hned v úvodu práce. Nejprve ji ale předchází Zichovy kritické poznámky na adresu psychologie, které podle našeho názoru opravňují prováděný způsob interpretace. Na straně 8 ^{13/} čteme: "vyjdeme-li však přece jen od umělce a jeho duševní povahy, musíme se poradit s psychologíí...", ovšem hned charakteristicky dodává: "po druhé musíme sledovati jen takové typy, jež mají dostatečně objektivní vliv na utváření uměleckého díla. Takovými typy nejsou např. známé typy citově volní, tak řeč. temperamenty /.../. Zajisté mají vliv na povahu básně, na její dikci, ale nenajdeme v básních dosti přednětných znaku /podtrhl P. Kaiser/, jež by byly přímo s nimi spjaty." ^{19/} Základem Zichovy typologie jsou typy "utvořené podle převládajícího obsahu představ". Protože pak "vše co je v naší mysli, přichází nebo přišlo tam smysly" /připomeňme hledisko psychologie vnímání/ jsou tyto typy stanoveny "podle smyslu". ^{20/} Těmito smysly jsou myšleny tzv. smysly vyšší - zrak a sluch. K nim ještě - v obecné rovině - přistupuje vnitřní a vnější hmat respektive - v případě literárního díla - motorické pohyby mluvidel. Z pozice psychologie vnímání ovšem rozumí O. Zich uměleckým literárním dílem, speciálněji básní, k níž se významová představa vztahuje, básně vnímanou, slyšenou.

"Básní rozumím básně mluvenou /podtrhl O. Zich/, deklamovanou, recitovanou, vypravovanou a pod.; to jest její pravá forma existenční. Lhostejno je při tom, přednáší-li či předčítá-li mi ji někdo jiný - recitátor - nebo říkám-li, popřípadě čtu-li si ji sám - tu jsem pak sám sobě recitátorem." ²¹ Předpokládaná trojice kvalit významové představy se vztahuje k této její formě existence.

Cílem Zichovy práce je typologie "básnických typů". Básnické typy mají znamenat současně dvojí: "typy básníků, ale též typy básní" ²² Čtenáře překvapí, že základní básnické typy - pokud budeme chtít obhájit Zichův přístup jako semiotický -, základní básnické typy jsou stanoveny především na základě obecného schématu, opřené o psychologii. Pojem významové představy a jeho použití je dvojznačné. Ve svém použití jako základního explikačního nástroje tvarových kvalit je to v Zichových empirických analýzách pojem semiotický. Na druhé straně má ještě psychologický obsah - vyjadřuje rysy básnickovy osobnosti. Otakar Zich tu posunul do semiotické roviny základní otázku české estetiky, problém hodnoty uměleckého díla, kterou byl již od O. Hostinského spojen s otázkou projevu individuality tvorce v díle. Individualita básnického typu /tvorce/ není psychologická, znamená individuální, jedinečný způsob významování, jedinečný projev osobnosti v díle jako uskutečněná originální kvalita způsobu jeho utváření. "Definujeme-li chápání uměleckého, díla jako chápání umělecké osobnosti, tímto dílem se projevující, nebo přiznáme-li aspoň tomuto momentu zásadní význam při požitku uměleckem/.../, vyplývá odtud pro básnictví požadavek, chá-

pati všechny kvality básně, tedy i jakékoliv kvality imaginativní, jakmile jich určitá báseň žádá. Žádá jich pak tehdy, je-li básníkem tak vytvořena, že je schopna je vyvolati, že je tedy jaksi potenciálně v sobě obsahuje. Tím totiž, že chápeme všechny zvláštní kvality básně, odlišující ji od básní jiných autorů, tím chápeme i zvláštní rysy básnickovy, jež ho odlišují od básníka jiných, a jež tedy tvoří jeho individualitu. Poněvadž pak tu jde o rysy, projevující se na díle uměleckém, chápeme tím jeho osobnost uměleckou." ^{23/} Zichova typologie tedy nenašla psychologickou typologii básníků /tvarů/, k níž by byly hledány odpovídající obsahy v básních /jejich dílech/. Především analýzy v průběhu téměř celé práce jsou individuální kvality tvaru důl, jež jsou výrazem jedinečného způsobu uspořádání jejich struktury, jako projev originality autora. Trojice základních básnických typů /obrazový, symbolový a historický, Zichovou terminologií kulturní/, odpovídající záměrně trojici základních významových kvalit vnímání významové představy, tvoří jen rámec individualních básnických typů. Zich sám zdrazňuje, že básnickými typy jsou spíše "především typy básní /proložil O. Zich/, neboť ty jsou vlastně látkou danou /proložil O. Zich/, již můžeme tříditi", ^{24/} s předpokladem, že "tím látkou zhruba /podtrhl P. Kaiser/ roztrídění i básnických". ^{25/}

Významová představa v jejích třech kvalitách funduje působnost básně, neboť je expresio verbis prohlášena za estetický předmět: "...je jasno, že je v každém z těch-

to tři typy nejen vnímání a představování, ale i myšlení - v nejširším slově smyslu, t. j. srovnávání, spojování a rozpojování představ - ovládáno především představami toho druhu, jež tento typ vyzařují. A za druhé je třeba zdůraznit, že vzhledem k těmto typům jsou jeho představy obzvláště libé, že tedy každý z nich je obzvláště schopen chápati estetickou cenu dojmu ze svého slova, a naopak, že dojmy z oblasti jiných jsou proň "méně estetické". 26/ Zichova sémiotika; Zich sám hovoří však o psychologii vnímání, mající na zřeteli básně vnímanou, slyšenou, toji před slovy "vypoziti rozsah těchto básní a způsob jejich pojetí /obojí podtrhl O. Zich/. Sémiotika asi rozlišit ty "kvality, které jsou básni /t. j. básni tištěnou nebo psanou/ přímo určeny, takže je recitátor jen provádí" a "ty kvality, které recitátor opravdu tvoří /vše podtrženo Otakarem Zichem/" 27/. Před podobným úkolem stál o několik let později také J. Mukařovský 28/, jehož vymezení je založeno na teorii lingvistiky. Ve srovnání s Mukařovským postupuje O. Zich spíše jako muzikolog. Zvukové ^{kvality} vnímané významové představy jsou rozděleny takto: zvukové kvality dané básní tvoří 1/ specifický zvuk hlasek

2/ přízvukový rytmus slov

zvukové kvality dané recitací jsou pak

1/ síla, s níž recitátor mluví,

2/ tempo /jímž mluví/

3/ melodie mluvy

4/ zvukové odstínění řeči /ve smyslu malých obměn

5/ barvitosti recitátorova hlasu/

6/ rytmické odstínění řeči. 29/

Muzikologický impuls, který suploval styk s moderní lingvistikou, přivedl Zicha k přijetí zvukových a rytmických kvalit jako podstatných.^{30/} Zvukové kvality a rytmické kvality verše jsou však chápány jako hodnoty ryze zvukové: "zvukové a rytmické kvality nejsou jen pouhou formou, nýbrž mají obsah, třebaže na př. při hudebnosti, jsou tímto obsahem jen pouhé zvuky hlásek."^{31/} Básnické dílo je charakterizováno dvoustránkovostí hodnot, obsahuje hodnoty ryze zvukové a hodnoty semantické.^{32/} Bylo již upozorněno na to,^{33/} že se v tomto rozlišení opakuje modelové schéma rozvržení látky, uplatněné již v Estetickém vnímání hudby.

V práci o estetickém vnímání hudby odpovídaly těmto dvěma základním doménám - doméně estetického tvaru, nemajícího ještě kvalitu semantickou, a doméně významové - pojmy významová představa obrazová a významová představa technická. Jen významová představa obrazová je skutečně pojmem semantickým, částečně ještě zpsychologizovaným nástrojem analýzy vrstvy "zobrazovaného", reprezentovaného dílem. Významová představa technická popisuje strukturu "zobrazujícího", ovšem v rovině "technické", bez nároku na semantickou kvalitu, "obsahem" je ryzí zvukovost. Básnický jazyk má dvě funkce prostě položené vedle sebe: funkci semantickou /ve svém znamenání vzbuzuje významovou představu/ a jako, autonomní ještě materiál funkci zvukovou. I v Zichově typologii básnických typu dvojice pojma významová představa obrazová a významová představa technická implicitně obsažena ve způsobu rozvržení látky paralelně vedle sebe klade doménu estetiky tvarové / tvarové kvality ryze zvukových útvaru/ a doménu estetiky "psychologic-

ke", specifické, semantické.

Typologie básnických typů roviny "zobrazovaného" a "zobrazujícího" nerozlišuje, jejich charakteristika se pohybuje promísleně v obou rovinách. Jedním z důsledků paralelismu domněny estetické a semantické je, že předpokládané trojí kvality významové představy /vizuální, auditivní a motorická/ vnímaného významu básně je v podstatě redukováno na dvojí. Motorická kvalita rytmu /zvukovosti /charakterizující typ mluvčí/, splývá vlastně s kvalitou rytmu zvukovou, tedy ještě nesemantickou. Zichovy básnické typy, tvořící pozadí charakteristik individuálních stylů nejznámějších českých básníků nejsou tedy semanticky rovnocenné. Přiřazení jednotlivých básníků do těchto rámců – například charakteristika poezie Otakara Březiny jako typu s převládající kvalitou mluvčí – nepůsobí vždy přesvědčivě, zdá se spíše, že skutečná jemnost rozlišení v rámci těchto kategorií je nám spíše sugerována, než aby skutečně postihovala podstatné kvality individuálního stylu analyzovaných básníků.

Dvojznačnost Zichova základního sémiotického pojmu a nedostatečné aplikace formálního rozboru na slovesný materiál neúplně rozlišuje všechny složky struktury díla a ruší samostatnost některých z nich. /nemají totiž ještě semantický dosah/. Zich předpokládá psychologický zákon připodobňování: " Každá ze složek má svou vlastní náladu; básník musí složky voliti tak, aby přechody nálady se navzájem shodovaly a splývaly ve výslednou náladu jedinou... některých složek však básník neovládá zcela podle své vůle, což platí zejména o zvuku slov/.../. Ve všech případech však pomáhá

básníku vydatně skutečnost, že se city vždy vespolek připo-
dobují /podtrhl O.Zich/. Tento psychologický zákon praví, že
- v jedné době ovšem - nemůže býti v naší duši než jediný cit,
je-li jich tedy několik různých, přizpůsobí se navzájem, pod-
lehnuce obyčejně citu nejsilnějšímu, a splynou tak vždy v do-
konalou jednotu. Básník sám musí tomu ovšem ...napomáhati." 34/
Psychologie tedy předpokládá, že některé složky básně, podí-
lející se na estetických kvalitách tvaru díla, nemají samo-
statnou kvalitu /nevzbuzují ve svém znamenání významovou
představu/, maximálně esteticky "zabarvují" kvalitu vnímané
dominantní významové představy. Tvoří jakousi synestetickou
kvalitu pouze "síly dojmu, ale i bohatosti jeho". 35/

V Zichově sémiotice, ponechávající stranou některé es-
teticke kvality tvaru básnického díla, přežívá ještě herbar-
tovský motiv "čisté" formy. Zhruba řečeno, spínají podle Zicha
va přesvědčení umělecké dílo dvě jednoty - jednotu sémantickou,
poukazující svými kvalitami k umělecké osobnosti tvůrce, k je-
ho originálnímu způsobu vidění světa, a pak ještě jednotu es-
teticke, postrádající sémantickou kvalitu, nemající přímý
vztah k tvůrci.

Otázku možnosti svedení všech složek - obsahových a for-
málních - na význam celku uměleckého díla si položil pak nově
pod stejným zorným úhlem pozornosti k individualitě stylu bás-
nického díla J. Lukařovský. Lukařovský, postupující paralel-
ně s O. Zichem / Pokus o slohový rozbor Babičky Boženy Němcové,
1925, Estetika českého verše, 1922, O motorickém dění
v poezii, poprvé předneseno v Pražském lingvistickém kroužku
v roce 1928, postavil celou problematiku upltnění osobnosti
díla do nové roviny ve svém konceptu sémantického gesta.

Poznámky

- 1/ Volkelt, J.: System der Ästhetik /Bd I/, Mnichov, 1905
- 2/ Osolsobě, I.: Sémiotika sémiotika Otakara Zicha, in sborník Vědecký odkaz Otakara Zicha, Brno, 1981
- 3/ tamtéž, s. 43
- 4/ tamtéž, s. 43
- 5/ tamtéž, s. 45
- 6/ tamtéž, s. 46
- 7/ Zmr, J.: Teoretické základy Hostinského estetiky, in Filosofický časopis, 1958, č. 2
- 8/ tamtéž, s. 308
- 9/ tamtéž, s. 309
- 10/ tamtéž, s. 309
- 11/ Této problematice se věnoval M. Jůzl ve své práci Hostinského estetiky a filosofie dějin umění, Acta Universitatis Carolinae, Praha, 1987
- 12/ Zmr, J.: Teoretické základy Hostinského estetiky, s. 307
- 13/ Z hlediska sémiotiky se věnoval Zichově Estetice dramatického umění zejména I. Osolsobě v již citované studii Sémiotika sémiotika Otakara Zicha, také v doslovu Zichovy filosofie dramatického tvaru k poslednímu vydání Zichovy práce /Praha, 1989/.
- 14/ Zich, O.: Estetika dramatického umění, Praha, 1989, s. 15
- 15/ Mukařovský, J.: Studie z estetiky, Praha, 1966, s. 331
- 16/ Osolsobě, I., citovaná studie, O. Sus: Český formalismus a český prestrukturismus, Orientace, 1988, č. 5

- 17/ Zmr, J.: citovaná studie
- 18/ Zich, O.: O typech básnických, Praha 1937
- 19/ tamtéž, s. 8
- 20/ tamtéž, s. 8
- 21/ tamtéž, s. 8
- 22/ tamtéž, s. 7
- 23/ tamtéž, s. 67
- 24/ tamtéž, s. 67
- 25/ tamtéž, s. 68
- 26/ tamtéž, s. 10
- 27/ tamtéž, s. 13
- 28/ Mukařovský, J.: Estetika českého verše, Praha, 1923
- 29/ Zich, O.: O typech básnických, s. 14-17
- 30/ Rozboru zvukových jsou věnovány rozsáhlé pasáže v kapitole,
pojednávající o básnickém prožitku
- 31/ tamtéž, s. 63
- 32/ tamtéž, s. 65
- 33/ Sus, O.: Český formalismus a český prestrukturakismus
- 34/ Zich, citovaná práce, s. 62
- 35/ tamtéž, s. 94

Robert Kalivoda

Es war eine gute Idee, anlässlich des Jubiläums Thomas Müntzers dieses Kolloquium in Prag zu veranstalten. Über die hussitischen Affinitäten Müntzers wurde da schon teilweise gesprochen. Weil ich in den letzten 20 Jahren wenig Gelegenheit hatte, an den Veranstaltungen teilzunehmen, die von den Institutionen der DDR vorgenommen wurden, erlauben Sie mir über die philosophiegeschichtlichen und geschichtsphilosophischen Probleme, mit den ich mich in den letzten Jahren befasste, und über die breiteren Ausgaben der Reformationsforschung hier ein Paar Worte zu sagen.

Thomas Müntzer ist eine hervorragende Persönlichkeit nicht nur im Rahmen der deutschen Reformation, aber auch in der europäischen und Weltreformation. Das ist schon lange bekannt. Auch das, dass Müntzers Werk ein markantes Zeugnis dafür ist, dass die Reformation zugleich eine Revolution ist.

Bekannt ist auch, wenn auch nicht genügend, dass die böhmische und die deutsche Reformation die ersten Wellen der Weltreformation darstellen und dass diese zwei ersten Stufen der Reformation tief verbunden und verquickt sind.

Die speziell im lutherisch geprägten Protestantismus lange Zeit und stark verbreitete Ansicht, dass man in Hussitismus nur eine Art Vorreformation erblicken muss, ist schon überholt und auch der vordere marxistische Historiker aus der DDR B. Topfer hat schon vor vielen Jahren den Urteil ausgesprochen, dass Wyclif schon ein Reformator im vollen Sinn des Wortes ist. Und Wyclif fand erst in der hussitischen Revolution seine geschichtliche Relevanz.

Sowohl in der hussitischen als auch in der deutschen Reforma-

tion kristallisiert ein linker Flügel heraus. Doch diesen linken Flügel, in Deutschland in der ersten Reihe von Thomas Muntzer repräsentiert, kann man keineswegs mit der Revolution als solcher gleichsetzen. Die Reformation als eine Art der Revolution ist ein langer geschichtlicher Prozess und der linke Flügel stellt nur einen ausserordentlich wichtigen Faktor dieses Prozesses dar.

Was die Affinitäten des linken Flügels der hussitischen und der deutschen frühen Revolution betrifft, steht die Hauptarbeit noch vor uns. Obzwar wir mit dem hier referierenden Kollegen Kolesnyk schon vor zwanzig Jahren eine Sammlung der wichtigsten Texte zum linken Taboritentum in einer neuhochdeutschen Uebersetzung in der grossen Edition "Das hussitische Denken im Lichte seiner Quellen" in Berlin herausgaben, fehlt bisher die Vergleichungsanalyse des radikalen frühen Tabor und Müntzers - natürlich auch ein Vergleich mit dem zweiten Zentrum der deutschen radikalen Reformation in Münster. Und dabei ist viel zu vergleichen, eine Analogie - besser gesagt eine Homologie der böhmischen und deutschen Prozesse speziell im geistlichen Bereich tritt klar hervor.

Kollege Kolesnyk hat da in seinem Referat mit Recht hervorgehoben, dass in der Frühphase Tabor sich der sog. fatalistische Chiliasmus etablierte, der sich dann schrittweise, schwer und krampfhaft - aber doch zum revolutionären Chiliasmus, also zur revolutionären Ideologie entwickelt. Also die revolutionäre bäuerlich-plebejische Faktion kommt schon in der hussitischen Revolution zutage.

Derselbe Prozess verläuft auf dem linken Flügel der deutschen Reformation. Auf den ersten Blick fällt z. B. ins Auge, wie die ursprüngliche Erwartung, dass der Adel die reformerische

Tätigkeit in seine Hände nimmt, enttäuscht wird, in die anti-adelige Einstellung umschlägt und so die radikal-demokratische umstürzlerische Position entsteht. Es geht um Prozesse desselben Ranges, derselben strukturellen Ordnung, wenn natürlich auch zu sehen ist, dass die Entwicklung in Deutschland um ein Jahrhundert später vor sich geht.

Ich erwähne diese Sache da in der Diskussion um zu zeigen, dass eine komparative Analyse der böhmischen und der deutschen Entwicklung bisher nicht nur fehlt, aber auch sehr erforderlich ist, wenn wir eine marxistische Erläuterung dieser wichtigen Fragen vertiefen wollen.

Den deutschen Bauernkrieg kann man nicht mit der bürgerlichen Revolution identifizieren, wie man früher manchmal tat - aufgrund eines etwa voreiligen Ausspruchs von Engels, der darüber hinaus dem Gesamtsinn der Engelschen Aussagen über den Bauernkrieg und die deutsche Reformation nicht entspricht.

Auf der anderen Seite muss man klar die Neigung mancher bürgerlich-liberaler Theoretiker und Politologen ablehnen, das allgemeine Revolutionschema mit einem allgemeingültigen Ilium herzustellen. Bei diesem Bemühen war manchmal die Tendenz zu beobachten, das stalinistische System für eine Vollendung der sozialistischen Revolution zu halten.

Auf die Notwendigkeit eine scharfe Trennungslinie zwischen der bürgerlichen und sozialistischen Revolution zu führen, habe ich vor einigen Jahren in einer Besprechung über die frühbürgerlichen Revolution hingewiesen - noch bevor sich die Gorbatschow-sche Umgestaltung der sowjetischen Gesellschaft ans Werk machte.

Die zweite Bemerkung. Die bürgerliche Revolution, sowohl die frühe, die mit der Reformation tief verbunden ist, als auch die klassische, also die Französische, erhält ihre Vollendungs-

form im konservativ-konstitutionellen Gepräge. So endet die hussitische Revolution im gescheiterten böhmischen Ständeaufstand - aber auch im Werk von Comenius, das eine aktive kritische Reaktion eben auf das Scheitern dieses letzten Kampfes der hussitischen Revolution darstellt.

Eben dadurch ist das Werk von Comenius auch eine Aeusserung der linken Reformation. Die linke Reformation ist nicht nur mit dem physischen Kampf der bauerlich-plebejischen Fraktion verbunden. Eine andere Form ist die Synthese des Reformationsgedanken mit der Renaissance auf dem Boden der radikalen Reformation. Eine geniale Figur der deutschen Reformation in dieser Hinsicht ist Paracelsus, von dem eine direkte Linie über das Rosenkreuzertum zu Comenius führt.

Zur Erforschung dieses bisher sehr vernachlässigten Fragenkomplexes wäre natürlich die Zusammenarbeit der tschechischen und deutschen Reformationsforscher sehr notwendig und erforderlich.

Und eine dritte und letzte Bemerkung. Die lange Entwicklung der hussitischen Revolution zu ihrem letzten schicksalsschweren Kampf weist eine tiefe Verflochtenheit der böhmischen und der deutschen Reformation auf. Was den deutschen Anteil betrifft, geht es um manche Reichsdeutsche, die nach Böhmen kommen, weil die böhmische Reformation für sie eine grosse Anziehungskraft hat. Sie haben den böhmischen Prozess hervorragend bereichert und ihr Werk ist bisher meistens ganz ungenügend erforscht und gewürdigt. Ueber der letzten aus dieser Reihe, über Martin Fruewein, der zu der Führungsgruppe des böhmischen Ständeaufstandes gehörte, ist bisher, soweit ich weiss, keine Arbeit vorhanden.

Aber es geht vor allem um die Deutschböhmen, die Schulter an Schulter mit den Tschechen den Ständeaufstand in den Gang setzten. Die Tragweite des Werkes dieser Leute, die Tragweite

ihrer historischen Rolle fand bisher im historischen Bewusstsein des tschechischen Volkes sehr kleines Echo und im historischen Bewusstsein des deutschen Volkes fast kein Echo. Und dabei haben damals Tschechen und Deutsche gemeinsam über eine andere Alternative der Entwicklung im kontinentalen Europa gekämpft.

Deswegen ist es m. E. eine offene Aufgabe nicht nur der tschechischen, aber auch der deutschen Reformationsforschung und Revolutionsforschung, das historische Bewusstsein nicht nur bei den Tschechen und Deutschen, sondern überall durch eine entsprechende Erörterung und Würdigung dieser menschlichen Leistungen, Aktivitäten und Schicksale im Herzen Europas zu bereichern. Bis dann bleibt die europäische Geschichtswissenschaft und das historische Bewusstsein wesentlich unzulänglich.

Vladimír Karfík

Život je všude
/První vykladač Hrabalův/

V roce 1956 uspořádali Josef Hiršal a Jiřím Kolářem rukopisný sborník nazvaný Život je všude. Je to pozoruhodný dokument, v němž pod patronací dvou básníků, se zjevnou iniciativou Kolářovou sešly se některé budoucí velké osobnosti soudobé české literatury: Josef Skvorecký /ještě pod pseudonymem Josef Pepýt, patrně osvěna Samuela Pepyse/ a kapitolou Jednoho dne v máji a budoucího románu Zbabělci, Emil Juliš s povídkou Pálka člověka a s velkým souborem básní, Jan Zábrana s přehledem svých tří básnických sbírek - Černá lyrika, Anály, Léta s Helmutem, oba básníci dodnes nedocenění, dále Milan Hendrych a Jiří Paukert, posději sice známý pod pseudonymem Jiří Kuběna, leč dodnes nevydáváný. Samozřejmě jsou ve sborníku významně zastoupeni Josef Hiršal a Jiří Kolář.

Kdo nás v této chvíli zvláště zajímá, jsou první a poslední autor sborníku. Úvodem zde byly uveřejněny čtyři povídky Bohumila Hrabala - Umělé osudy, Láska, Emánek a Setkání. /Ve svázaném exempláři po Setkání následuje titulní list povídky Večerní Praha, ale ve svazku, který mám k dispozici povídka chybí./ Posledním autorem sborníku je Václav Havel. V závěru tohoto rukopisného svazku stojí jeho studie Nad přezami Bohumila Hrabala. Byla psána patrně v roce 1956, kdy Hrabalovi vyšly ve Spolku českých bibliofilů zásluhou Kolářovou Hovory lidí, o tomto vydání se Havel v textu zmiňuje. Studie končí významně citací Hrabalových slov, která pořadatelé zvolili pro název sborníku.

Stane se málokdy, abychom až symbolicky našli vedle sebe v zárodečném stavu, ovšem se všemi pevnými rysy budoucí velikosti, ve dvou debutantech ze dvou literárních generací /dvaačtyřicetiletý Hrabal vedle dvacetiletého Havla/ dva budoucí konstatní póly české literatury.

Václav Havel debutoval ve sborníku ve dvou rolích. Nejprve krajně nečekaně jako básník cyklem milostných veršů Na kraji jara, kde ve formálně ukázněných verších s pravidelným veršovým schématem exponuje milostný oit uprostřed reálné scenerie velkoměsta a v konkrétní dějinné situaci. Primární výpověď je milostná, ale jejím hlavním předmětem je člověk, prostředí a doba, přesně situovaná do Prahy mezi první a druhou pětiletkou. Vedle této básnické role se v hrabalovské studii hlásí přesné analytické myšlení budoucí Havlovy esejistiky. Tato první jeho publikovaná studie, která je, pokud se nemýlím, zároveň i prvním přečtením Hrabalova díla, si ukládá oíl ne menší, než je pojmenování Hrabalova uměleckého typu. /Prioritu potvrzuje i Václav Havel v Dálkovém výsledku: "Od nejranějšího mládí píšu různé články, úvahy, stati. Ty nejstarší, z padesátých let, nebyly publikovány (a ani bych to nechtěl). Mám je doma shrnuty do strojopisné knížky; je mezi nimi například větší stať o Hrabalovi z doby, kdy jeho texty existovaly jen v rukopise, pravděpodobně to je vůbec první rozbor Hrabala"./

Muže, jak Havel Hrabala tehdy přečetl?

Překvapivě přesně. Havlovi především nedělalo potíže Hrabala zařadit. Paradoxně byl proti autorům prvních pokusů o Hrabala po vydání Perličky na dně v roce 1962 ve značné výhodě. Chyběla mu sice recepcí díla vydávaného uprostřed vydávané literatury, ale zato četl texty v původní podobě a měl příležitost vidět

Hrabala tam, kam na konci čtyřicetých a v padesátých letech skutečně patřil – ve skupině autorů, která na troskách bývalé Skupiny 42 utvářela odvrácený pól tehdy vřadované literatury. Havel si všimá i toho, že Skupina 42 ze sebe nevydala prosaika a celý jeho výklad míří ke zjištění, že takovým prozaikem je právě Bohumil Hrabal.

Jestliže se dnes začíná zdůrazňovat příbuznost Hrabalových próz s programem Skupiny 42 /naposled v několika státech jubilejního sborníku Hrabaliana 1989/na úkor zdrojů surrealistických, viděl Havel toto Hrabalovo postavení v polovině padesátých let jasně. Vůbec se o Hrabalově surrealistickém rodokmenu ve studii ani nezmiňuje, vždyť uhranutí nebo aspoň poučení surrealismem je nejen u tvůrců Skupiny 42 vytlačeno jaksi už před závorkou: většina z nich ve svých Lehrjahre prošla více či méně surrealistickým obdobím. A programový odpor k surrealismu? Vždyť nejednou jde o známou Hassliebe. Ještě jeden důvod, proč Havel nepřemýšlí o surrealistických zdrojích Hrabalových próz. V době, kdy psal svoji studii, Hrabal ještě svými pozdějšími vyznáními vykladače na tuto cestu nezavedl. Havel měl před sebou pouze texty a z nich vycházel. Totiž je zároveň s díly Kolářovými, Hrabalovými, Skvoreckého, Julišovými a Zébranovými – aspoň o nich sborník vydává svědectví.

Havel si ve studii všimá celé řady problémů. Nejdůležitějším je mu "charakter neliterárnosti a neprofesionality" Hrabalova uměleckého typu. Tímto označením nemá na mysli "uměleckou nezáměrnost, samovolnost a spontaneitu projevu či dokonce ztrátu moci nad výsledkem díla", naopak zdůrazňuje a podrobně dokládá, jak rafinovaně jsou Hrabalovy texty komponovány. Hrabalovu "neliterárnost" chápe podobně jako vidí "neliterárnost" Haškovu. Hrabal je mu typem autora, jenž na rozdíl od "hemingwayovského typu

umělec, který záměrně a s velkými výdaji vyhledává nebezpečí a mezní životní situace, aby si v nich ověřoval opravdovost umění" se "svým vnějším životem nijak neodlišuje od tisíců průměrných lidí, který však všechnu svoji odlišnost realizuje toliko v intenzitě, s kterou tento osud nese". Havel tedy poukazuje na Hrabalovo pojetí života a světa jako na vyjevování osudovosti lidských dramát. "Při své prostotě a při důmyslně navozené samozřejmosti podání" jsou Hrabalovy příběhy vždy "nějak osudové", "v určitém smyslu otřesné". Zdá se mu, že "v každém odstavci jakoby šlo o život". Aniž na to výslovně upozorňuje, zdůrazněním osudovosti uvádí Hrabalovu tvorbu do kontextu osudovosti v dílech umělců Skupiny 42, zejména u Jiřího Koláře a Josefa Kainara.

Havel klade důraz na Hrabalovo směřování k vyjádření autentické "intensity existence" a konstatuje, že Hrabal pracuje s materiálem tak, aby se mu skutečnost sama vyjevovala. Proto je tak střídmý v zásazích vypravěče do dějů, ať komentujících, ať hodnotících, proto má v Hrabalových prózách tak zásadní význam hovorová řeč a v ní přímá řeč a dialogy postav - ne pouze jako prostředek jazykového stylu, nýbrž jako sama součást podstaty skutečnosti. Zároveň zdůrazňuje, že Hrabalova hovorová řeč nemá nic společného s naturalistickým záznamem, ale je umělecky transformovaná a svrochovaná. S tím, že se skutečnost sama vyjevuje, pak souvisí nehierarchické řazení jevů v povídkách tak, aby vynikla rovnocennost významů. V této souvislosti si Havel všímá souřadnosti při rozvíjení příběhů - až po syntax.

Paralelnost při vedení postav, situací a dějů podle Havlova výkladu souvisí se smyslem výpovědi Hrabalových povídek, jímž

vposled je literární dílo jako svědectví. Proto paralelismus, neboť umožňuje neustálou konfrontaci.

Poslední závažný Havlík postřeh se týká "reálné symboličnosti", Hrabalovy schopnosti volit ze skutečnosti takové příběhy, které v sobě nesou potencionalitu symbolu, vyrůstajícího z reality – proto ten důraz na přívlastek reálný. V souvislosti se symbolem u Hrabala upozorňuje na jeho smysl pro "grotesknost situací", kdy "tragioká podstata jevu je ozvlášťována kontrastně popisem jeho groteskní a často i humorné vnější tvářnosti".

ROZUM JAKO MORÁLNÍ FENOMÉN

Pavel Kouba

V předmluvě k Morgenröthe začíná 4. odstavec často citovanými slovy: "Avšak logické soudy o hodnotách nejsou tím nejhlubším a nejzákladnějším, k čemu dokáže proniknout naše neohrožené podezření: důvěra k rozumu, s níž platnost těchto soudů stojí a padá, jest, jakožto důvěra, fenoménem morálním..." /KSA 3, 15/. Důvěra, kterou Nietzsche odhaluje za platností kategorií rozumu, je určitý typ hodnocení: pokud chce být rozum posledním kritériem, jeví se Nietzschevi jako jedna z forem morálky, tj. jako pokus najít konečné hodnotící rozlišení, jež tkví v základu světa samého. Je proto přirozené, že pro širší zkoumání Nietzscheova pojetí rozumu je důležitým vodítkem jeho kritika morálky, neboť Nietzsche pokládal morálku v jistém smyslu za jev "původnější" a podrobil ji též důkladnější analýze.

V těžko přehledném komplexu Nietzscheových názorů na morálku lze rozeznat dvě základní linie: na jedné stojí proti sobě stádní a panská morálka, na druhé morálka a imoralismus. Chceme-li proniknout k jádru Nietzscheovy kritiky morálky, musíme si uvědomit, že Nietzsche tímto dvojím uruhem protikladu míní jednak totéž, jednak ccoi naprosto odlišného. Zkoumejme nejprve případ, kdy míní totéž, kdy vztah morálky a nemorálky formuluje jako vztah stádní a panské morálky.

Stádní morálka je založena na poslušnosti, ať už jde o podřízenost vůči tradici předepsanému mravu nebo vůči nepodmíněně uloženému zákonu. Lidé se zde podrobují jedné, všem společné autoritě, stojící nad nimi jako božská vůle, mravní či racionální řád světa. Nietzsche kritizuje takovou tendenci k jednotě jako známku stádní mentality, jako potřebu rovnosti, která přizpůsobuje jednání uloženému schématu ctností a vede k nivelizaci a neosobnosti. Staví proti ní

morálku panskou, jež je z hlediska morálky stádní imoralismem; je to smýšlení člověka, který se rozhoduje sám, který ví, že je posledním určovatelem hodnot a nedovolává se nadosobního principu. Z hlediska panské morálky se má člověk stát pánem svých ctností, individuem, jež imperativy používá, místo aby se jim podřizovalo. Ctnost panské morálky je individuální a osobní, nad poslušností a služebností tu stojí tvořivé rozhodování, "poroučení".

Podstatnější než fakt, že se Nietzsche staví na stranu panské morálky, je zde pro nás způsob, jak své rozhodnutí zdůvodňuje. Ne tvrdí totiž, že panská "morálka" je sama o sobě správná či nejlepší - rozhoduje se pro ni proto, že je jí dnes zapotřebí proti hrozivému zbytnění morálky stádní. Podmínkou takového situačního zdůvodnění je schopnost nahlédnout pozitivní význam toho, čemu je nyní třeba oponovat. Nietzsche rozebírá obsírně a z různých úhlů důležitost stádní morálky jako prostředku, jehož pomocí se z "divého zvířete" stal člověk, a vidí v ní oporu proti přesile nesmyslnosti; když člověk podléhá chaosu, může být morální poslušnost v zájmu života.

Člověk se tedy musel podrobit morálce, potlačit "panovačnost a divoké instinkty", avšak takto osvojená poslušnost, která sloužila v určitém momentu jako nepostradatelná opora, se vymkla svému určení, osamostatnila se a povýšila sebe samu na účel. Tím se ale proměnila z opory v překážku a omezení, představující stejné nebezpečí, jako za jiných okolností naprostá absence morálky. Extrémné morální pozice musí být proto nyní vystřídána tvůrčím a individuálním imoralismem. Imoralismus tohoto druhu může však fungovat jako překonání morálky pouze tam, kde morálka vládne; jenom člověk, který se už morálce podrobil a osvojil si ji, smí na ni za určitých okolností pohlížet jako na iluzi - aniž by se jí tím prostě zbavil.

Máme před sebou na jedné straně morálku jako poslední hodnotu, vládyni nad životem, která jej nepřijímá vcelku, jako takový,

nýbrž soudí a dělí, udává mu směr. Činí tak s vědomím, že je nezbytná pro život, jenž se bez ní rozbíhá a rozkládá. Nietzsche neupírá morálce právo na zásadní a všeobecný soud, opírající se o podřízení vyšší autoritě, ale zároveň jí nepřiznává postavení, které by tento soud vyjímalo z dynamiky síly a slabosti, kde se morálka musí konfrontovat s hlediskem nemorálky. Morální poslušnost je sice oporou slabému životu, ale sledujíc své vlastní tíhnutí nerozpoznává už bod, za kterým sama život oslabuje (teď ovšem v jiném smyslu) a nutí jej sledovat určený směr ve svém vlastním zájmu. Je proto na druhé straně zapotřebí stanoviska nemorálního, z něžž morální hodnocení nepředstavuje čiré poznání, ve kterém by se zjevovalo dobro samo, nýbrž jen lidský výkon. Morální soud není potom pravdou o skutečnosti, ale je nedocenitelnou výpovědí o člověku, který soudí; stává se pro Nietzscheho sémiotikou, znakovou řečí afektů. Způsob morálního výkladu je symptomem stavu, úrovně a životních možností vykladače, morální soud je pojat jako projev, příp. prostředek a nástroj lidského života, a ztrácí tím jedinečnost a nadřazenost poslední autority. Pouze odtud je možné nahlédnout, kdy morálka již přestala být oporou či posilou a stala se útočištěm, do něhož se utíkáme ze slabosti. Pro úplnost se sluší ovšem připojit, že tato perspektiva nemorálky, pro níž je morálka bytostně výrazem a prostředkem, neumožňuje poznat předěl, za kterým ona sama přestává osvobozovat a proměňuje se v bezradnost či svévoli. Poznat tento předěl je naopak dáno hledisku morálky. Obě perspektivy jsou tedy bytostně dvoj-značné, přičemž negativní pól jedné je potenciálně pozitivním pólem druhé.

Můžeme tedy dovozovat jak nezbytnost, tak meze morálního i nemorálního postoje, ale nemůžeme obecně rozhodnout, že jeden z nich je o sobě správný a druhý nikoli. Nietzsche nicméně vychází z toho,

že právě v takovém světě můžeme posuzovat, nakolik je který z postojů vhodný zde a nyní. Jestliže jsme řekli, že morální i nemorální přístup může, ale nemusí být v zájmu života, byl tím již pojmenován zřetel, vzhledem k němuž tuto vhodnost posuzujeme. Ať už zaujímáme jakýkoli postoj, je třeba tak činit ne pro postoj sám, nýbrž pro posílení života, přičemž žádný z postojů není spojen se stupnováním života obecné a natrvalo. Pokud však život sám je u Nietzscheho pojmově nefixovatelný, protože znamená bytí ve světě neuchopitelném jednou celkovou perspektivou, jsme postaveni před zásadní problém: jakou roli může hrát takto pojatý život při rozhodování, který z přístupů je v dané situaci na místě, jak může zakládat "optiku života"?

Optika života ovlivňuje peripetie téměř celého Nietzschova vývoje, ale způsob, jak je v různých fázích jeho myslitelské dráhy reflektována, se proměňuje: Nietzsche mluví v souvislosti se schopností přihlížet k požadavkům života o plastické síle nebo temperamentu, jindy zase o instinktu a citu. Jednou z nejdůležitějších předloh pro tuto optiku je však výtvarné umělcovo. Mezi uměním a životem panuje podle Nietzscheho niterná soumělnost a jednota, a v umění je proto život též "nepráhlednější". Při konstruování optiky života se Nietzsche nechává vést uměním tak, že se pokouší/dynamiku, jejímž prostřednictvím je v uměleckém díle život přítomen, znovuvytvořit v médiu diskursivního myšlení. Rozhodovací založené na optice života musí být tudíž možno popsat v termínech estetického soudu. Domnívám se, že pro tento účel lze využít kategorií, které vypracoval Kant v §§ 32-35 Kritiky soudnosti, aniž bychom zde museli brát v potaz, v čem se názory obou myslitelů na podstatu a funkci umění rozcházejí.

Kant rozeznává dvě zvláštnosti soudu vkusu: tento soud "určuje svůj předmět ... s nárokem na souhlas každého, jako kdyby byl objektivní" /A 134/ a zároveň "není určitelný žádnými argumenty, jako kdyby byl pouze subjektivní" /A 138/. Transponujeme-li tato určení do roviny tvorby, můžeme říci, že umělec cítí nutnost výsledné podoby každé složky vznikajícího díla, a přece se neřídí ničím, co by vůči dílu bylo vnější; je mu "všechno dovoleno", ale zdaleka ne každé rozhodnutí je z hlediska díla na místě. Čím se tedy umělec řídí? Podle Kanta soudnost vyžaduje soulad (Zusammenstimmung) dvou představivostí, totiž obrazotvornosti (pro nazírání a shrnování rozmanitosti) a rozvažování (pro pojem a představu jednoty). Soud vkusu je potom založen na "počítku vzájemně se oživující obrazotvornosti v její svobodě a rozvažování s jeho zákonitostí..." /A 145/. Posuzujeme jím, nakolik příslušná představa předmětu podněcuje poznávací schopnosti v jejich svobodné hře.

Pro naši otázku po optice života je mimořádně důležité, jak rozumět souladu obou představivostí. Není náhodou, že Kant hovoří o jejich vzájemném oživování, přičemž je patrné, že jde o schopnosti, které jsou svým "smyslem" divergentní. Jejich svobodnou hru si proto musíme představovat jako svého druhu soudržnost neslučitelného: jestliže se otevíráme rozmanitosti, pak záleží na rozvažování a možnostech jednoty, zda je v dané situaci tato otevřenost ještě oživěním, nebo už ztrátou koherence a rozpadem; podobně je i schopnost dosahovat jednoty, sama o sobě ohrožovaná nevkusem totalizace "à thèse", závislá na obrazotvornosti, mnohosti, kterou chce zvládnout. Soudnost uplatňující se v aktu tvorby bychom tedy mohli vymezit jako schopnost v rámci zvolené perspektivy průběžně sledovat a posuzovat, zda to, proti čemu jsme zaměřeni, je ještě v převaze, a zda tudíž naše snaha doopravdy přispívá ke zvýšení napětí a "oživení",

nebo zda jsme ve svém protitahu natolik úspěšní, že další prosazování naší tendence je vlastně umrtvující. Soudnost tedy neposkytuje žádné vnější a obecné pravidlo, žádnou "míru"; v určitý moment může být na místě subtilní náznak v jednom směru, jindy explozivní radikalismus v opačném: jejich vhodnost nelze posuzovat než případ od případu, ale posuzovat ji lze.

Mimo sféru umění bychom za rezultat takového soudu označili nejspíše rozhodnutí, přinášející to, co právě tato chvíle "potřebovala". Situace, v níž se rozhodujeme a jednáme, se vždy jeví jednostranně, může být nazírána jen z hlediska jedné perspektivy. Tato perspektiva formuje situaci ve svém smyslu a to, co je s ním v souladu, je pro ni pozitivní "daností"; v důsledku své jednostrannosti musí však stále čelit i danosti negativní. Vlastním výkonem soudnosti při zaujetí určitého stanoviska je potom posuzování napětí mezi smyslem tohoto stanoviska a jeho negativní daností. Pokud zvolená hodnotová perspektiva situaci zcela ovládá a poslední nezvládnutý "zbytek" přehlíží nebo se jej snaží eliminovat, pak toto napětí rychle slábne; soudnost se v takovém případě osvědčuje tak, že se člověk v dané situaci cítí nucen změnit stanovisko, postavit se na stranu popíraného "zbytku" a začít jej hájit z perspektivy, jejíž možnost je v něm ztělesněna. Zní to velmi jednoduše, ale ve skutečnosti jde o nesamozřejmý tvůrčí čin, celkovou změnu našeho rozumění. Odpor, jímž se negovaný "zbytek" podílel na smyslu původní perspektivy, se mění v pozitivní základ nového smyslu, který se předchozí perspektivě zcela vymyká. Danosti a rozložení sil se nemění, ale proměňuje se jejich význam: z toho, co nás neslo a podpíralo, se stala překážka, s níž se musíme vypořádat. Aktivita vyplývající ze změny stanoviska může vést pochopitelně k tomu, že se danosti postupně přeskupují podle nové perspektivy a mění se poměr sil, což může vyprovokovat nový významový zvrat. Pro Nietzscheho je směrodatné, zda

jednostranně zastávaná perspektiva je v "silné" pozici, tzn. zda se prosazuje v situaci, jež je zformována druhým celkovým významem. Zjednodušeně bychom mohli říci: síla naší pozice se u něho měří vahou toho, čemu v dané situaci oponuje.

Diferencovanější odpovědnost, kterou chce Nietzsche umožnit svou obhajobou imoralismu, je tedy odpovědnost vůči životu. Optika života nedovoluje přimknout se k jakékoli perspektivě s konečnou platností, vynucuje si, aby byl stále znovu brán ohled na napětí, které hodnocení vnáší do konkrétní situace. Život tedy není jakýmsi samostatným principem, který by stál jednoduše nad morálkou jako vyšší, poslední instance: život není u Nietzscheho hodnotou, je spíše hodnocením, v němž přichází ke slovu hlubinná a "živá" dvojznačnost každého fenoménu (včetně morálky a nemorálky).

Optika života zahrnuje tudíž obecně vzato postoj morální i postoj nemorální a činí jejich případnou oprávněnost závislou na konkrétní situaci, v níž nikdy není potřeba obou stejně. V Nietzschových textech se však jak známo vyskytují mnohé výroky, v nichž se mluví výslovně o zničení morálky i o tom, že optika života je nemorální. Zde Nietzsche nemíní protikladem morálky a nemorálky totéž, co protikladem morálky stádní a panské ve výše uvedeném smyslu. Požadavek, aby morálka byla zničena, není přirozeně namířen proti morálce panské, ale ani proti morálce stádní jakožto za určitých okolností žádoucí poslušnosti. Morálka i nemorálka pak už vůbec neoznačují v sobě dvojznačné principy, které se vzhledem k napětí života v situaci různě osvědčují, nýbrž něco zcela jiného.

Stádní a panská morálka, pokud se zdůvodňují situačně, byly viděny optikou života a tato optika, přestože možnost morálního postoje obsahuje, není jako celek morální: vždyť pracuje se dvěma morálkami, příp. staví morálku i nemorálku v zásadě na tutéž úroveň.

Za jeden z nejdůležitějších důsledků celé expozice dvojí morálky lze proto pokládat implicitní polemiku s morálkou, která je svou podstatou nutně jediná a kterou můžeme označit za morálku absolutizovanou. Polemika zůstává zčásti implicitní proto, že Nietzsche sám tento význam morálky jasně neodděluje a nedefinuje. Jestliže je terčem Nietzscheovy kritiky absolutizované morální stanovisko, je třeba rozlišovat v kritizované morálce stádní morálku poslušnosti jako jedno ze základních hledisek optiky života, jež Nietzsche napadá z důvodů "situačních" (z pozic morálky panské), a stádní morálku jako morálku absolutizovanou, kterou chce zničit. Mohli bychom vyjádřit tuto diferenci i tak, že Nietzsche uznává ve stádní morálce a její poslušnosti vůči vyššímu principu jeden z možných postojů, jsa si vědom jeho důležitosti i jeho stinných stránek, neuznává však nárok této morálky být jedinou a poslední morálkou, jejíž ideál svou podstatou jakékoli stinné stránky vylučuje: Nietzsche akceptuje to, čím morálka poslušnosti jest, ale odmítá to, čím být chce.

Patří k nesnadno pochopitelným paradoxům Nietzscheova myšlení, že se mu podařilo rozvrátit absolutizaci morálky právě díky tomu, že morálku poslušnosti nezavrhuje paušálně, nýbrž že ji kritizuje z druhého, obecně rovnocenného stanoviska. Tím, že poslušnost stádní morálky nezavrhł en bloc a začal místo toho uplatňovat druhou, komplementární "morálku", vystoupil ze začarovaného kruhu jediné pravé morálky, v níž je jednota a jedinnost hlediska apodiktickým a samozřejmým požadavkem. Ze způsobu jejího překonání je patrné, co je myšlenkovým základem absolutizace: je to postup, jenž vše, co je hodnoceno pozitivně, vytrhuje z konkrétního kontextu hodnocení a odvozuje z jednoty dobra samého. Morálka je přesvědčena, že tvůrčí výkon nesamozřejmého rozhodnutí a nesobecké uposlechnutí nadosobně platného imperativu lze ztotožnit v pojmu dobra samého.

V důsledku toho může pak svět jako celek podléhat jedinému dělení, v němž na jednu stranu patří dokonalost čistého morálního skutku, na druhou neschopnost tvorivého vzepětí, hluchá vůči všem vyšším požadavkům. Právě toto nevěčné spojení (a oddělení) je základním axiomem morálního přístupu, který Nietzsche svými dvěma komplementárními "morálkami" opouští.

Morální alternativa porušuje vazby, do nichž je vpleteno každé skutečné jednání, a programově odhlíží od situačních proměn významu, jež jsou pro výslednou podobu hodnocení rozhodující. Lidé, kteří morálně jednají, se jistě většinou dovedou rozhodovat tak, aby jejich počínání bylo v dané situaci na místě. Uhtějí-li však své jednání zasadit do morálního výkladu světa, musí podnikat složité operace, jejichž výsledkem je obecná koncepce, v níž zřetel k situaci, jehož jako konkrétní osoby uměli užívat, není nijak zakotven, v níž zbývá jen do různé hloubky propracované, ale vždy dostatečně příkrá propast mezi dobrem a zlem. Možnost rozdělit bytí na dvě sféry obecně rozdílné dignity, postulovat "onen svět", je u Nietzscheho neodmyslitelným předpokladem morálního výkladu, který je přítomen i v těch nejobecnějších tezích filosofických a theologických nauk jako zcela zásadní dělení ve dvě, jež se s dělením úže morálním nemusí nikterak krýt. Jednou z variant takového morálního výkladu je i zneuznání rozumu jako nástroje a jeho absolutizace, která ústí v teorii "pravého světa". Zkonstruováním poslední obecné alternativy zbavuje morálka člověka nejpalčivějšího neklidu, neboť provádí schematizaci lidského nitra i světa v celku: učí, že člověk a jeho úkol ve světě je na obecné rovině poznán, uvádí nás do světa, který má řešení, i když je nejsme s to pokaždé poznat a sledovat. Morálka tak objevila spolehlivý způsob, jak zbavit svět jeho nebezpečného charakteru: obrací odporující si perspektivy tak, aby je bylo možné převést na jediný obecný význam, tj. na dilema s jediným možným směrem hodnocení.

Uveďme závěrem některé z důsledků, které by takto pojatá kri-

tika morálky mohla mít i pro současnou diskusi o racionalitě. Nietzsche rozbíjí myšlenkový postup, jehož cílem bylo vytvořit nadperspektivní a univerzální typ "diskursu" či "řádu". Předvádí pak v různých obměnách "tragiku" jednostrannosti každého pohledu, tj. jeho vnitřní odkázanost na to, co neguje. Pokud se chce některá perspektiva z této omezující vázanosti zcela vymanit, má to pokaždé za následek pravý opak toho, oč usiluje: absolutizovaná tendence k jednotě vede k zásadnímu vylučování všeho, co této jednotě odporuje, a nakonec k násilnému roztržení skutečnosti, absolutizovaná tendence k romaničnosti, pluralitě a heterogenitě vede k jednotě nivelizace a lhostejnosti.

Důraz na heterogenitu různých forem racionality a popírání každého nároku na univerzální platnost se prosazuje v poslední době v dílech francouzských autorů, kteří jsou spojováni s pojmy neostrukturalismu a postmoderní filosofie. Tento důraz, jakkoli je v daném kontextu pochopitelný, neřeší uspokojivým způsobem problém možnosti a příčin konfliktů mezi různými perspektivami, ani problém způsobu chování v prostoru, který je heterogenními perspektivami vymezen. Proto se proti jednostrannému zdůrazňování heterogenity objevují - zejména u mladších německých filosofů - pokusy pojmut rozum jako schopnost, zprostředkující mezi různými typy racionalit (jmenujme např. "responsivní" racionalitu B. Waldenfelse, "transversální" racionalitu W. Wel-sche, či "estetickou" racionalitu M. Seela). Naskytá se však otázka, zda je možné uchopit toto zprostředkující přecházení jako racionalitu, neboť pojem rozumu je neoddělitelně spjat jen s představou jednoty; možnost opravdových změn perspektivy vyžaduje však též svébytnou perspektivu plurality, tzn. sílu, jež by vůči této jednotící tendenci tvořila dostatečnou, pozitivně motivovanou protiváhu.

Pokud bychom tyto koncepty konfrontovali s tím, co bylo řečeno o Nietzscheově optice života (i Nietzsche ovšem někdy mluví metaforicky o "velkém rozumu života"), viděli bychom, že nevystačíme

s jedním základním pojmem, protože ani perspektiva jednoty ani perspektiva heterogenní plurality nemůže být obecným řešením. Přechod z jednoho pohledu do druhého nelze popsat jako kontinuum, perspektivy jsou skutečně neslučitelné. Jejich soudržnost je výsledkem toho, že každý postoj je odkázán na to, co v sobě tají perspektivu zcela jinou; oprávněnost postoje v dané situaci nevyplyvá nikdy z něj samého, nýbrž právě z "mocenského" poměru k tomu, proti čemu se vymezuje. Neexistují tedy žádné čisté, tj. morální protiklady a filosofie musí sledovat napětí obecně postižitelné dvojznačnosti každého postoje, aby konkrétnímu rozhodování, na němž vše záleží, umožnila citlivěji reagovat na poměr sil. Abychom mohli určitou věc zasadit do silového pole skutečnosti, musíme dokázat zpřítomnit obě podstatné perspektivy, které jsou v daném ohledu možné, byť ne stejně vhodné.

Zevrubnou a nezaujatou interpretací Nietzschova díla by bylo možné ukázat, že dvojznačnost kterékoli obecné struktury lze zachytit pouze pohybem myšlení, jež je s to přecházet z jedné perspektivy do druhé a tyto přechody reflektovat. Oproti morálnímu výkladu světa, který nabízí lidskému hodnocení a rozhodování pevný a přehledný systém protikladů, načrtává takový pohyb myšlení svět obecně nerozhodnutelný, v němž se přesto můžeme odpovědně rozhodovat. Základní myšlenková figura, která Nietzschovi umožnila opustit morální výklad světa, je krok, jímž od něj oddělil možnost hodnotit (na základě optiky života). Tím, že popírá obecnou rozhodnutelnost (světa), ale nikoli rozhodnutelnost konkrétní situace, zrušil vazbu, kterou mezi nimi morální výklad a priori předpokládá a z níž odvozuje svou působivou moc. Morálka totiž nutí každého rozhodnout se v sugestivně formulovaném dilematu: buď uznáváš, že se dá rozlišovat mezi správným a nesprávným jednáním, a pak je morální výklad světa pravdivý, nebo takový výklad neplatí, a pak je jakékoli rozhodování nepodlože-

né a člověk vydán chaosu a svévoli. Přesvědčení o proveditelnosti posledního rozlišení a morálním (či racionálním) ustrojení skutečnosti je pro Nietzscheho dokladem neschopnosti žít a rozhodovat se v obecně nerozhodnutelném, "enigmatickém" světě, jehož nerozhodnutelnost je třeba - právě ve jménu a prostřednictvím odpovědného, "živého" rozhodování! - proti morálce hájit.

KOMENSKÝ BĚSNÍK

Zdeněk Košmín

Komenského přístupy k poezii si osvětlíme na jeho Žalmezch.¹ Jejich přebásnění je tvůrčím aktem už v samotné prosodické základně: Komenský si vytváří na časoměrné bási zcela osobitě uvolněnou veršovou strukturu /v praxi uplatňuje daleko více liscenci, než si teoreticky stanovil/.² Nelze proto přijmout tvrzení, že časomíra je tu jenom „fasádou a poetizující rekvizitou, která plní podobnou funkci jako např. entické sloupy v dobové architektuře“,³ ale spíše je nutno podtrhnout sémantickou funkci časoměrné projekce jako organické složky celého významového napětí různorodých komponent textu. Zato je nutno plně souhlasit se zjištěním, že při svých žalmových parafrázích tvořil Komenský jako básník⁴, že „v básnických projevech byl jeho přístup impulzivní a emoční, nikoli racionalisticky abstrahující, třídící a kombinující“,⁵ že měl k obrovské zásobárně různých překladů a parafrází Žalmů tvůrčí vztah jako k existujícímu kulturnímu pozadí. Ovšem biblická kralická báseň, jak se lze přesvědčit zcela elementárním srovnáním je hlavním základním východiskem textem Komenského.⁶ Právě na jejím pozadí realizuje svou poetiku. Ta byla přesně charakterizována jako důsledně tvůrčí: „Metrický impuls přicházel Komenskému většinou odjinud nežli z Buchananů nebo Campanů: poskytovaly mu její samo téma, jeho povaha, jeho vnitřní napětí, ale také větný rytmus kralického překladu, především však okamžitá básnická a duševní dispozice a její citový rytmus.“⁷

Fokusuje se nyní na základě srovnávání kralického biblického textu a textu Komenského ukázat na několik hlavních sémantických posunů, jež toto přebásnění realizuje.

V oblasti pojmenování je patrná tendence k větší expresivitě. Jestliže v Bibli kralické je střídáno „... abych, neozval-li bys m^ě se, nebyl podobný učiněn t^ěm, kteříž vstupují do hrobu“, pak v Komenského pojmenování mlčení i smrti je akcentována emotivita: „Jestliže tak chceš věčně mlčet, bude po m^ě konečně: / ootnu se jak mrtvý již v hrobu jám^ě brzo.“ /Ž XVIII, v. 1/ Místo hrobu tu je jáma hrobu a navíc nese okruh smrti adjektivum mrtvý a rčení bude po m^ě. A místo klidového neozval-li bys m^ě se je emotivní obrat jestliže chceš věčně mlčet. Komenský tu nepracuje se stereotypy, ale volí nejroznější způsoby takového sexpresivního. Tak třeba kralickému „Slova má slyš, Hospodin^ě, porážuměj toužebnému úpění mému“ /Ž V, v. 2/ odpovídá jednak dvouveršová amplifikace navíc přidaného oslovení Boha, jednak podtržení akcentu zoufalství: „Věčně nastihlou všeho moc najíš, / všecko jasnosti zraku spatřující, / můj Bože, slyš má úpění a mého pláče toužebnosti“ Místo kralické dvojice pojmenování slova a úpění tu je úpění a toužebnost pláče. Zesílení expresivity může sloužit i zjednodušení původního kralického textu směrem k podtržení jediného detailu. Tak třeba místo kralického „Ó by vyplénil Hospodin veliké rty úlisné, a jazyk velikomluvný“ /Ž XII, v. 4/ má Komenský: „Ten jazyk oulisný, ošemetný ten jazyk, Ó by / Bůh jím z nejhlubších všech vytrhal kořen!“ Proti vyplénit rty a jazyk stojí vytrhat jazyk z všech nejhlubších kořenů. S expresivitou bývá také často spjata intenzifikace. Komenský zesiluje intenzitu děje. Tak kralickému „Nebo v tobě proběhl jsem vojsko, a v Bohu svém přeskočil jsem i zeď“ / Ž XVIII, v. 30/ odpovídá u Komenského „V tobě já, v tobě vojaka porážím. / Bašty tebou kácím, vysoké v tobě přeskakují zdi.“ Do popředí vystoupil plurál: místo vojako je vojska, místo zeď jsou zdi, navíc zesílené baštami,

intenzifikována byla i slovesná část věty.

Komenský často přistupuje ke kralickému znění tak, jako by chtěl některé situace dál dramaticky vyhnout, zvýšit jejich napětí, dát jim aktuální znepokojivost. Tak např. místo oznamovacích vět kralické verze „Nebo aj bezbožníci napínají lučiště, přikládají šípy své na tětívo, aby střileli skryté na upřímé srdce“ /Ž XI, v. 2/ si přidáním věty „me vy proč trápíte darem“ připraví nárazový mlátek k použití čtyř otázek v této rétoricky vypjaté invektivě: „Proč? Že-li bezbožní bezbožné na mne natáhli / své luky a k tětívům pilně se šípy lepí? / Proč? Že-li již zdořili zlostné sobě zálohy tajně, / z nichž by na upřímé srdce střileli prudce lidi?“ Jindy je text transponován do výrazné imperativní podoby a posílen ve své přítomní platnosti: tak místo kralického znění „Povstaniž, Hospodine, zachovej mne, Bože můj, kterýž jsi zbil všech nepřátel mých líce, a zuby bezbožníků svyřázel“ /Ž III, v. 8/ je Komenského text namířen na přítomného nepřítele mnohem naléhavěji: „Jen, Bože můj, svyklé nechtěj své při mně milosti / přestat! Jen, věčný, cos začal, Otče konej! Tím pak abych jistě mohl být, mé zhoube nyníž / rozleň a jim líté z líc zuby mooně vyraz.“

Soustředěnost na transformaci časových aspektů se však neprojevuje jen gramatickými a stylovými posuny, nýbrž je také zřejmá v proměnách samotných motivů času. Tak například kralická klidová časová poloha „Hospodine, v jitře vyslyšíš hlas můj, v jitře pře ložím tobě žádost, a šetřiti budu“ se u Komenského proměňuje v naléhavost chvíle a její opakovanost přidáním zájmena každý a adverbia stále: „Jáť na tvou věrnou pomoc aj vyhlé-

dám / stále, každého jitra když přivstávám, / již-li mou
 žádost vyslyšíš, chtě / každé nepříti chvíli.1"/Z V,v.4/
 V Komenského textu je vytvářeno napětí čekání, jakýsi
 stálý střeh v dramatické Maxxá poloze. Časově bývá pod-
 tržena nejen naléhavost naděje, ale i blízkost hrozby.
 Zvláště pozoruhodné je místo, kde Komenský zvyšuje časo-
 vou naléhavost přidáním takřka baladicky vyhoceného okam-
 žiku: tak kralickému znění „Uleknětež se a nehřešte, pře-
 myšlujte o tom v srdci svém, na ložci svém, a ulekněte.
 Sálah.""/Z 4, v. 5 / odpovídá Komenského znění a přidáním
 veršem: „Uleknětež se, vám radím, a víc nehřešte již: /
 unikni vám jazyk, pravím, nechráňte pána tíh. / Jestli
 nic, hle vytně vás, hle pomsta ve dveřích!“ Komenský vy-
 pustil motivy srdce a lože a namísto nich zvolil motiv
 jazyka, jenž dal baladické vyznění detailem matitele, kte-
 rý již vstupuje do dveří, aby jazyk vyřel. Toto místo po-
 zoruhodně koresponduje s Komenského Moudrostí starých Čechů,
 kde čteme i rčení „ Již jest ve dveřích“. Ostatně reminis-
 cence zde mohou jít i do folklorního materiálu písní, ale pro nás
 mohou prosvítat i baladami Krbenovými.

Také prostorová výstavba Žalů je u Komenského specifice-
 ky modifikována. Tak například proti klidovější poloze kra-
 lické verze „Nebo bude jako strom štípaný při tekutých vodách,
 kterýž ovoce své vydává časem svým, jehožto list nevadne, a
 cožkoli činiti bude, šťastně se mu povede"/Z 1,v. 3 / má Ko-
 menského prostorová dimenze víc dramatickosti, protože je ce-
 lý prostor výrazněji vertikalizován: „ Tentž jako jest spanilý
 strom, vody podspodu věčně / její tekuté avlažují: byť naň
 bilo páčlivé alunce / neb studený vál vítr, on své zelenos-
 ti nepouští: / nžbrž ovoce časem svým sdárné vesselo dává.“

POZNÁMKY

- 1 Žalmy, DJAK 4, Praha 1983, s. 215 - 273.
- 2 Antonín Škarka, sroigoval Milan Kopecký, Edniické dílo J.A.Komenského, v DJAK 4, Praha 1983, s.132.
- 3, Ibidem., s.138.
- 4 Ibid., s. 137.
- 5 Ibid., s. 137.
- 6 Ovšem problematika spjatá s Komenského používáním Bible je značně komplikovaná nejen proto, že Komenský měl k dispozici celou řadu redakcí Bible, ale také proto, že s ní pracoval - obecně jako s řadou dalších autorů a děl - s různým odstupčováním věrnosti citátu až po značně volné transpozice.
- 7 Ibid., s. 134.
- 8 Edniické dílo Komenského je ovšem bohatší, jak objektivně ukázalo souhrnné vydání jeho poesie v DJAK 4. Z potřeby úspornosti jsme se soustředili jen na charakteristiku některých (části) Žalmů. Stejně bohaté inovace provedl Komenský i v překladu Catonova díla Dieticha moralia.

Marie Langerová

"Nejsem zlým člověkem, vůbec ničím jsem se nedovedl stát: ani zlým ani dobrým, ani podlcem ani čestným, ani hrdinou ani hmyzem."

/F.M. Dostojevskij: Zápisky z podzemí/

V roce 1865 zapsal F.M. Dostojevskij Zápisky z podzemí, masochistický příběh zhnuseného člověka, v němž zaznamenal (a mám tu na mysli především první část, Podzemí) psychologii "kouta", do kterého se hrdina zápisu, Ich-formní postava, sebezpytovatel, bývalý ministerský úředník a dnešní rentiér dobrovolně odebral, aby si v distanci od vnějšího světa znovu a znovu dokazoval odpudivost své podoby lidství. Jeho c h o - r o b a v ě d o m í, jak to později nazval Miguel de Unamuno v Tragickém pocitu života, je tu drásána v podobách představujících svobodné lidství v mezích sebevědomí, prostoru sebe sama, odkud není východu. Z úhlu Dostojevského sebeoslovení jde o vědomí, "že se již nikdy nestaneš jiným člověkem, že i kdyby bylo dost času i víry, aby ses mohl změnit v něco jiného, tedy že bys jistě ani sám nezatoužil po té přeměně, a i kdybys zatoužil, tedy že bys ani pak ničeho neudělal, poněvadž opravdu snad ani není, več se proměňovat." Není divu, že Dostojevského převedení "charakterního lidství" lákalo Nietzscheho tak přesvědčivým zpodobněním podčlověctví vyzrálého ke kultivaci. Cesta života, a tedy i literatury má však i svůj opačný směr. Je jím opuštění hranic lidského, ať volní či bezvolní proměny, které se s vědomím absence vyšších principů vztahují k novému hledání identity člověka. Z úhlu těchto proměn je pak i deformovaná podoba lidství záchytným bodem konfrontací subjektivního vědomí se stavem světa a stavem člověka v něm, znovu a znovu kladenou otázkou, čím se člověk dokázal a dokáže stát, čím je.

Literatura 20. století značně devastovala postavu s vlastnostmi ve prospěch bezvolní věčnosti a živočišnosti, anebo ab-

absurdního fragmentu vnějších dějů. Když ji Nathalie Sarautová definovala jako výpověď stavu, jemuž je postava jen operou, měla za sebou letitý útok na hranice psychických možností člověka i léta úsilí o uchopení věci. Ale ve 20. století nejenže vyvstala mezi věcí a pojmenováním nepřehledná soutěskovitá džungle, ale v pochybnost je uvedena vůbec sama existence "věci". A existence "člověka"? Tam, kde se Dostojevskij "neměl veš proměnovat", a tedy bázil na svém člověctví, se udála převratná proměna: v hledání sebe sama je třeba opustit veškerou dosavadní zkušenost a z úhlu změněného tvora (ať je jím loutka či brouk) pokusit se znovu se definovat, stejně jako ohledávat své okolí.

Připomenuli tu ještě Kafkovu Proměnu, pak proto, že je radikálním a také mezním příkladem konfrontace těchto stavů. Povídka Proměna je totiž skvělým popisem v duchu realistických tradic výhledu oběma směry: do světa za dveřmi a přede dveřmi, mezi nimiž zůstává právě ona neprostupná zeď (či zamčené dveře), která rozděluje dva nepropojitelné úhly komunikační sítě – subjektivní vědomí a intersubjektivní mínění. Jejich prostředníkem je tu vypravěč až kamerově odtažitý, jehož pohyb v poli mezi zástupnictvím subjektu Řehoře Samse, jeho vlastním objektivizačním postojem a pozicí Veřejného mínění (jak je nazval v širších souvislostech Václav Černý) jako by mapoval bod, který Zdeněk Urbánek nazývá 4. osobou gramatickou. Záznam uvědomovacího procesu, jakým je Kafkova Proměna (do své nelidské podoby byl Řehoř Samsa v pravém slova smyslu vržen), se odehrává ve dvou fázích. První je sebeuvědomovací, druhá vstupem do zmíněného Veřejného mínění, tedy ověřením první fáze: "Jestli se polekají, nebude už mít Řehoř žádnou zodpovědnost a může být klidný." Po neúspěšném pokusu jazykové komunikace ("Rozuměli jste jediné slovo?") následuje konfrontace vis a vis, která potvrzuje s k u t e ō n o s t proměny, a tvor, odvržený tímto procesem do mimolidského světa, je definitivně odsouzen k manipulované existenci směřující ke smrti. Absurdní groteska, kterou Kafka Proměnou sestrojil, je žertem z nejtragičtějších. Visí nad ní věta "Kdyby nám rozuměl", kterou je stvrzena sama absurdnost světa vně, jeho groteskní, tragikomická podoba, neboť je to brouk či hmyz Řehoř Samsa, jemuž zůstává "choroba vědomí" (vždyť mu zůstává i lidské jméno).

Na čem tedy stavět ideál lidství, kam se vracet a kudy?

+ + +

"Rozuměli jste jediné slovo?" mohlo by se hymnicky ozývat zpoza dveří jiného kouta, "doupěte", jehož autorem je Milan Nápravník v textu z Motáků (ČS 1969) nazvaném Předmoucha (napsán 1963). A není Nápravníkův text v jistém smyslu rozvinutím uvedených literárních předloh a až jakousi polemikou s Dostojevského Zápisky z podzemí?

Už titul knížky, do které byl text Předmoucha zařazen, vymezuje výklad jeho smyslu (zpráva o vězení), zároveň však poukazuje k dalším významům. Zpověď Předmouchy není totiž ničím jiným než "duchamorem motání" v zauzlinách, ze kterých není východu, kde jsou dveře k vnějšímu světu, okolí, uzavřeny, kde pokus o únik znamená jen močálovitou, bahnitou cestu podél zdi a kde i možnost takové introspekce do lidských zákoutí, jaké jsme byli svědky v Zápiscích z podzemí, je zne-možněna. Postava, která k nám mluví, je totiž mnohem nesnadněji identifikovatelná než chorobný člověk Dostojevského či Řehoř Samsa Kafkův. Ve fyzických charakteristikách Předmouchy se střídají muší a lidské prvky, je pravděpodobné, že jde o tvora lezoucího, snad však schopného i chůze, jehož řečí probublává monotónní bzučení artikulované v rytmu daktylů. Odkud vychází svědectví této postavy? V jednom z 58 odstavců textu čteme popis obrazu, který nazveme zátiší (nature morte, jak se také říká), jenž nám může být vodítkem: "Někdy mě napadne vylézt si na obraz, udělat mušinec, kochat se uměním, obraz, jenž zachvívá hlubinným smyslem. Vidím tu dvoreček, v koutku dva mouši. Jsou jako živí. (Mrtvý je na mrtvém.) Nehybné hlavičky zakleslé za nožky, napjatá křídélka, shrnuté ponožky, v koutku dva v bezedném, smrtelném objetí. Jeden spíš bez dechu. Dvě slzy dojetí. Zemřeli na dírcce starého sýra. Vpravo je tráva. Tři něžné kořeny. Vlevo se ukrývá mlčící rádio, znamení, v pozadí nebe, jež z ocele. Mraky, kape tu voda." Finis, smrt, mrtvý stav. Je tomu tak skutečně? Povšimněme si oněch relativizací hranic života a smrti v konfronta-

oích postavy před obrazem (tedy před-mouchy) a zobrazených objektů ("Jsou jako živí") a jejich vztahů k objektům zobrazení (Předmoucha a mrtvé mouchy). Znejistění hranic života a smrti znamená také znejistění hranic (rámu) obrazu ("Mraky, kape tu voda"). Co je tu před a co je tu za?

Předmoucha je tak pojmenováním stavu, kde se tyto vztahy prolínají, stavu znejistělého vědomí, ovšem také stavu totální uzavřenosti komunikačního pole v bodě subjektu, proudu jeho výpovědi, jemuž je objektem svět obrazu konfrontovaného s jiným objektem, vzpomínkou na život kdesi vně "doupěte". Svými "znameními" vytvářejí tyto objekty napětí a gradaci textu. Tím je určen i způsob výpovědi právě jako proudu vědomí až do jejího nedoartikulovaného závěru. A p o d r ž o v á n í s a m é h o i m a n e n t n í h o v ě d o m í, b e z m o c n ě o b n a ž e n ě h o v e s v ě m m i z e n í, j e z á k l a d n í c h a r a k t e r i s t i k o u P ř e d m o u c h y. N a z v ě m e j i p ř e d s t a v e m v z p í r a j í c í m s e s t a v u f i n i s. A s l e d u j m e z p ů s o b p o d r ž o v á n í t o h o t o p ř e d. S e s v ý m p ř e d o b r a z e m (o b r a z e m) m á p ř e d m o u c h a s p o l e č n ý s t a v z á k l a d n í. J e t o n e h y b n o s t, z t r á t a p o j m u "ž i v ě h o" č a s u. "A n o, v t o b ě, d u c h u m á j, m ě ř í m č a s", m o h l i b y c h o m u p l a t n í t z V y z n á n í s v. A u g u s t i n a p r o N á p r a v n í k ů v t e x t. N e b o ť p ř á v ě z o t á z k y p o p o d s t a t ě č a s u v y v s t a n o u i p o d n ě t y p r o č a s o v é k o n f r o n t a c e v N á p r a v n í k o v ě t e x t u u p l a t n ě n é. P ř e d m o u c h a s i v y t v á ř í v ě d o m í "ž i v ě h o" č a s u j e h o m ě ř e n í m "v d u c h u" a t í m i "o b j e k t i v n í" s v ě t. S t a v ž i v ě h o v ě d o m í v s o b ě u z a v ř e n ě h o (o b k l o p e n ě h o p ř í t o m n o s t í t i s í c í ů v y s k y t u j í c í c h s e u ŝ j e n j a k o m r t v ě o b j e k t y) d á v á m o ŝ n o s t v ý c h o d i s k a z p ř e d o b r a z u v m o b i l i z a c í h y b n o s t i. T a t o h y b n o s t, s i m u l o v a n ě d ě n í p ř e d m o u c h y, j e n á m o d p o č á t k u v ý z n a m ě s u g e r o v á n a a j e v e l m i k o n k r é t n í. K o n o l o g p ř e d m o u c h y s e h e m ŝ í s l o v e s y: O p u c u j i s i p ř e d n í n o ŝ í č k y, v l e z u s i d o k o u t a, t r á v a... z a s e n i c... Č e k a l j a s e m c e l ý d e n, j e s t l i s e r o z e d n í, j e s t l i s e s e t m í, m i n u l a l é t a, v í t r m i o d n e s l p o s l e d n í k a p e s n í k. N e v a d í m i t o. D á v n o u ŝ n e k ý c h á m. D á v n o u ŝ n e s m r k á m, n e f r k á m, n e d ý c h á m, p ř í l o ŝ í m k u c h u. C h v í l i t a k n a s l o u c h á m, z d á s e, ŝ e s p í...". J a k k o l i v š a k t e x t o p l ý v á s l o v e s y, p ř e c e p r o s t o r p ř e z e n t u a b l í z k ě b u d o u e n o s t í, d o n i c h p r o l í n á m i n u l á v z p o m í n k a, n e n í "u h í h a v ý". T e n t o z p ů s o b d ě n í j e t e d y f i k t i v n í a t a t o f i k c e č a s u v l a s t n ě n e j p ř e s n ě j í c h a r a k -

terizuje svět Předmouchy, trvání, "kde krok trvá rok". Pro sv. Augustina, spojujícího čas s pohybem, znamenalo měření času vždy vytváření poměru k něčemu: "Slyšel jsem od jakéhosi učenice, že čas není nic jiného, než pohyb slunce, měsíce, hvězd. Naprosto jsem s ním nesouhlasil. Proč by spíše neměl být časem pohyb všech těles? Či snad, kdyby zhasla nebeská světla a točilo se jen kolo hrnčířovo, nebyl by již čas, jímž bychom měřili otáčení kola, a mohli říci, že se otočí za stejnou chvíli, nebo - kdyby se kolo točilo hned pomaleji, hned rychleji - že některé otočení jest delší, jiné kratší? Anebo mluvíce toto, nemluvili bychom také my o čase? Nebo nebyly by některé slabiky našich slov dlouhé, některé krátké, poněvadž znějí delší nebo kratší dobu? S Augustinovým příspěvkem k poetice věimneme si také rytmické výstavby Nápravníkova textu. Hemžení Předmouchy je totiž do značné míry převedeno do vynalézání hybných prvků jazyka. A je to zvláště zvuková stránka textu, která spoluvytváří podmínky pro měření času. Vytváří-li sám rytmus jakousi síť nad propastí nicoty, vynucuje se stylizace výpovědi v rytmický proud také korekci slovníku, nosnosti slovních významů, reflexi jazyka zabráňující rozpadu vědomí. "Začnu si bubnovat, abych si zabránil... Abych se zachránil," čteme v textu, a právě proud tohoto vědomí rozvíjí se do zdánlivě mimovolných slovních hříček, asociálních řetězců, hrátek se slovními významy a zvukovou podobou jazyka. Těmi je vytvářena nová krajina představ, nový, simulovaný předobraz.

Připomeňme ještě, že text Předmouchy je členěn do odstavců. Toto členění podporuje rytmickou výstavbu textu, rozvrhuje dění do vyšších časových celků a jeho funkce je ze sémantického hlediska nejbližší strofickému členění básně.

Ale proč to všechno? Simulovaná činorodost Předmouchy je motivována fixní ideou, pro kterou je drážba vědomí realizována. Je jí čekání na psa (anebo kanape?), znak toužených jistot a bezpečí, ba radostného života kdesi vně doupěte. Do proudu dění otklopeného nicotou zasahují signály, zvuky a šumy i ztrácející se neznámé hlasy, snad sněžené, snad vzpomínané

představy, jejímž pozadím je jiný, ideální předobraz lidského světa. V bezčasém čekání je dozajista prvkem rezistence: "Náhle si z ničeho všimnu, že nebe, že mraky jsou z ocele. Upřené zraky. Dunění vlaků a stropy a kouř a nějaká hudba a potlesk a výkřiky, házení květin a trhání vaků. Cože? Zdá se mi ... že by už pes?" Věčné návraty zklamaného očekávání však vedou k zásadnímu zvratu, k revizi ideje psa: "Náhle se zarazím. Co když ho nepoznám? Co když ho minu a pominu, porazím? Celého ohmatám odshora dolů a odzola nahoru, nezískám jistotu, celého ohmatám odzola nahoru, odshora dolů a dovím se bačkoru? Bude to pes? Co kdyby kozopras? Co kdyby kraboveš, žaboš, vosa? Strakatá hlavička, strakatá makatá hranatá kulička, na ůele rosa. Určitě tuším, že tři nohy na nose, dva rohy na noze, hubičku na stopce, doufám, že nějaké bzum bzum bzum na mozku, bulvy snad z vosku a v uších tři trapce... Jestli ho nepoznám, nikde se nedoptám. Nikdo se netváří. Neznám své meze. Je tu snad někdo, kdo bezpečně rozezná, bezpečně pozná, co ležíci leze? Je tu snad někdo, kdo ví, co je předmouch?" Tak je dokonána i relativizace ideje, s rozpadem objektivního vědomí zachovávaného ve vzpomínce se idea mění v proměnlivou iluzi a ta bude nadále lhostejně zaměnitelná. A s touto ztrátou ideje rozpadá se i obrana proti vstupu Předmouchy do obrazu. V "kolovratu ničeho" se rozbují mouchy v hlavě do bohatého živočišného světa, relace (záměny subjekt-objekt v pasáži "Co žere myš"), a rozvíjejí motiv strachu (vlaštovka - moucha).

Zpochybnění sebereflexe, ztráta možností jakýchkoli konfrontací čehokoli s čímkoli, zpochybnění sebe sama, stavu svého vědomí jako charakteru lidství připomnělo mi článek Jindřicha Chalupického Přelud kultury (Čin 6, 1934), neboť dává v úvahu význam a funkci iluze v relacích soukromého a společenského života, řekněme iluze jako smyslu tvorby: "... vrstva iluzí, neboli náboženská a umělecká činnost jednotlivcova (bez rozlišení receptivního a tvůrčího) měla význam nanejvýš důležitý, překlenujíc v jednotlivci rozpor

společenského a soukromého, přinášející mu co nejvíce prospěchu z jeho pobytu v dané společnosti: neboť tato společnost, z jedné strany ho omezující, z druhé strany mu pomáhala nalézt cestu – řekněme třeba náhradní cestu – do oné „země pokladů“, učila ho žít – řekněme umožňovala mu žít – alespoň pokud bylo lze, život soukromý a nalézt v sobě alespoň úločky štěstí, alespoň náznaky lidského uskutečnění.

Aniž se dá rozhodovat, zda je to proto, že, jak se nejspíše zdá, míra dnešního společenského útlaku neboli míra požadavků, jež bylo nutno vložit na síly náboženství a umění, se vystupnovala nad vymezené možnosti iluzivního zastřešení a iluzivního ukojení, či zda je to proto, že v rychlosti a zvláštní povaze svého vývinu tato naše společnost neměla možnost si vytvořit potřebně pevnou a bohatou ideologickou nadstavbu, vynalézt účinnou vrstvu iluzí, již bylo třeba vložit mezi vrstvu soukromého a společenského života individua, stačí konstatovat, že náboženství a umění ztratilo svůj zmíněný význam. Namísto nich vznikl jen nový polobůh, mýtický hrdina Činnosti a Úspěchu, ctěný vírou v legendy těch, kdo se proslavili, a symbolizovaný oltáři Rekordu.“ Z článku jsou patrné proměny, které literatura a umění v 30. letech zaznamenávaly. Vrstva vkládaná mezi soukromé a společné, kterou nazýváme iluzí, je místem, neutrálním územím, ke kterému se umění a literatura mohly v jakékoli formě odvolávat a spolurozhodovat tak o charakteru lidského, tj. i věleňovat se do obecného povědomí o něm. Neosurrealista Milan Nápravník ruší v 60. letech totálně tuto iluzi (srv. „Někdy mě napadne vytvářet si na obraz, udělat mušinec, kochat se uměním...“). V textu Předmoucha pokus konfrontací s tvary a tvářemi kódovanými ve znejistěném vědomí jako skutečnými ztroskotává. Se ztrátou možností konfrontace a „bezpečným rozeznáním“ zamlžuje se i povědomí sebe sama, není co věč vkládat, a tak i iluze zrozená ze vzpomínky ztrácí svůj smysl. Tak křik Předmouchy nechává Nápravník bez odpovědi, v doslechu je jen OZVĚNA definující zdi, od nichž se odráží. Ani iluze tvorby (ve všech mobilizacích činnosti Předmouchy) stejně jako tvorba iluzí(stojící v pozadí a motivující onu činnost) nevyvolala puklinu v těch zdech. Jakákoliv podoba iluze („Baví mě ta je-

ho víra, jež přenáší, jež se tu přenáší z otce tam na syna, víra, jež přenáší chorobu zmírání, víra, jež nestojí za bočník sýra!") ustanovuje se tak v matoucí "blbici hru".

A tak jsou i lhostejné jakékoli další signály zasahující do "doupěte" z vnějšího světa, neboť i víra v psa, s jejíž ztrátou se vytratila jistota čehokoli, bezpečí rozeznání jakýchkoliv mezí, je vždy stejně snadno zaměnitelná (třeba za víru v tuleně, jak je tomu v Nápravníkově textu) a může se tak napořád měnit v cokoli, v jakoukoli iluzi iluzí. Zbývá ZMAR, jediné východisko z bludného čekání. Do Nápravníkově textu vstupuje v podobě BRAVENCE, realizujícího předobraz Předmouchy, finis. "Jediná ctnost, ta, jež je vám vlastní, je bezmocná zběsilost!" je ještě závěrečným, opakovaným heslem Nápravníkově textu, v němž se výpověď rozpadá a končí.

Ctnost? Ctnost je přece pojem povýtce lidský, ba vysoce lidský, neboť jeho prvním obsahem je ušlechtilost morální, které bezmocná zběsilost naprosto nepřináleží. (Nevzpomeneme-li tu i kontrastu platonské "krásy ctnosti" a osvobození duše v pravém jsoucnu idejí?) Tak toto závěrečné heslo Nápravníkově obsahuje i rozsah poklesku lidství, rozměr jeho devalvace. V totálně izolované postavě Předmouchy jsou znemožněny jakékoli komunikační procesy, představy se motají a matou, iluze, již tak podvyživená, se vyčerpává. Jsme na hranicích automatického, bludného psaní, v záznamu ústupu lidského vědomí k živočišnému, agonickému, zběsilému pudu sebezáchovy. V záznamu rezignace na jakýkoli "prostor k rozlišení", svébytný iluzivní svět umění. I obrat, vytvářející v literatuře případnou iluzi skutečnosti, ve které by tvorba iluze umění zůstala alespoň pomyslem, je znicotněn. V tomto smyslu vzdálil se Nápravník i té literatuře, jejíž cestou je "spojovat víru s pomyslem a nevíru se skutečností" (Věra Linhartová, Prostor k rozlišení). Ale tu jsme u problematiky mnohem závažnější, u množství otazníků, které Jan Patočka přičinil ke své stati Umění a čas (Ad Umění a čas, sb. Umění a filosofie, sv. III, 1978): "Jak může být umění, je-li definováno svou funkcí autonomie, svou výrazovostí, terminací intence v díle, též něčím jiným?

Není tu základní rozpor mého článku o umění a čase? Umění v době, kdy dominuje celému duchovnímu světu, není pochopeno jako umění, a v době, kdy je pochopeno jako to, čím vakutku jest, ztratilo nutně svou dominaci. Je něco takového možné? Týče se tento historický rozdíl pouze pojetí, pochopení uměleckého díla, nebo se dotýká samotné podstaty? Odehrálo se něco bytostně nového, proměna v p o d - s t a t ě uměleckého díla, nebo jen v jeho p o c h o - p e n í ? Tj. týče se tato změna umělecké t v o r b y nebo pouze r e f l e x e o n í ? Je umění jako autonomní snad již dekadencí uměleckého díla, patří k jeho podstatě, že j a k o u m ě n í nemůže nikdy být tematické? Že má - lí být uměním, nesmí být s p a t ř o v á n o , že je vždy něčím ve své povaze zakrytým? Ale to je další rozpor: protože jeho p o v a h u bychom vždy zkreslovali, jakmile bychom ji spatřovali v autonomnosti.

Buď umělecké dílo j e skutečně branou vyššího světa, tam, kde brána je otevřena, je i umění, anebo je umělecké dílo opravdu jen "autonomní znak", a veškerá "metafyzická kvalifikace" v něm je pouze iluzí. Jak z této nesnáze ven? Buď není správné, že tu dvě etapy a dvě epochy, nýbrž jen akmé a úpadek téhož, nebo v e š k e r á metafyzická funkce umění iluzí. Nebo je rozdíl třeba určit jinak - kolektivně závažný metafyzický smysl ve staré době a osobně existenciální v nové epoše?..."

Milanu Jankovičovi

Chci být i kýmśi čten
a pochválen
na světlou památku
až svedu
sám sebe psát
vytržen z Poezie
nešťastně šťasten

Okřídlený citát ze závěru Halasova A co? je Hrabalovu čtenáři důvěrně znám nejen jako přímo vyřknutý v Příliš hlučné samotě z r. 1976. Je mu znám jako spona autorova díla, ukazuje na snahu spojit představu o svobodě tvorby s řeholí autorství, jako věčnou snahu spájet nespojitelné.

x x x

Bohumil Hrabal se narodil 28. března v Brně - Židenicích. Místo narození bylo v posledních letech aktualizováno úvahami o Hrabalově vztahu k plotnáčtině, německo-českému ergotu a slangu v Brně. Autor medailonu psaného k Hrabalovým sedmdesátinám (vyšel v autorem uspořádaném samizdatovém souboru Pražská ironie) však zjevně právem zdůrazňuje Hrabalovu domovskou příslušnost k Praze. Praze Kafky, Haška, Weinera, Klímy, Broda a dalších. Nejen to: zašlé Praze původního světa krámků, poutí, jarmarků, okrajových nádraží, s jejich zakotveností v mluvním, akusticko-orálním světě. Ten svět evokuje pestrou barevnost pohybu a pulsu světa přirozeně vznikajícího, světa mikrostruktur a mikroklimat jako světa, z něhož jediné lze pozorovat okamžitý záchvěv univerza. Místa stíhaného, prokletého i pyšnicího se tím, že je - banalita je tu na místě - srdcem Evropy. Když rosvádím a snažím se zvýraznit tento motiv, na nějž autor posledního jubilejního medailonu právem klade důraz, musím připomenout i další: toto místo není srdcem Evropy jen geografickým neštěstím i štěstím. Bohumil Hrabal si celoživotně uvědomuje podobnost velkých i malých měst od Nymburka po Terst, od Haliče až někam po Vídeň. Vědomí čehosi jako středoevropského kontinentu, jeho nepřetržité ozřejmování, má

tak u autora hluboké zakotvení i v zážitku a stálém zažívání kultury i ve schopnosti přesně rozeznávat nostalgií míjející epochy.

A teď jsme u toho: základní polohu Hrabalova díla, takovou, již můžeme vnímat jako bezprostředně čtenářskou, tvoří pokus o překlenutí či spíše rozkročení, o spojení světa, který odešel, se světem každodenním, se světem právě vnímaným a též literárně žitým. Na čem jsme to mohli pozorovat? V rozmezí let 1963 - 1988 vydal tzv. oficiálně v Čechách na dvě desítky knih a tři autorsky koncipované výběry. Už od roku 1963 byl okamžitě nejen svým oficiálním debutem (Perlička na dně), ale i všemi dalšími knihami - bráno zvnějšku - asi nekontroverznějším českým autorem. Nejprve v bezprostředním přijetí - ta škála sahala od nejkrajnějšího čtenářského ztotožnění po nenávisť povýtce třídní. Byl osočován z vulgarity, neúcty k modlám, tradicím. Zároveň ale ve vlastním pojetí tvorby a jejích konsekvencích mohl sám sebe opěťovaně mučivě vinit ze zrady. Jeho oficiální bibliografie se velmi málo kryje s jeho vlastní tvorbou a jejím vývojem. Od roku 1963 do roku 1970 oficiálně vyšla Perlička na dně, Pábitelé, Taneční hodiny pro starší a pokročilé, Ostře sledované vlaky, Inzerát na dům, ve kterém už nechci bydlet, Kopretina, Morytáty a legendy, Domácí úkoly, Poupata. Poslední dvě už šly do stoupy. Vlastní život díla byl však jiný. A musíme tu připomenout, že byl - jak se tak často stává - jinak jiný, než jak v každé jeho etapě dovolovaly poznat dostupné informace. Zasněženější vědí už o pokusu o oficiální sbírku Ztracená ukička z roku 1949, jejíž sazba byla již rozmetána, stejně jako o povídkové knize Skřivánek na niti, jež šla do stoupy v roce 1959. A nesmíme tu zapomenout v podstatě poloinsitní vydání knihy Hovory lidí - - vyšla roku 1956 jako příloha Zpráv Spolku českých bibliofilů. Všimněme si jen těch dat: 1949 -; 1956 - tušení úsvitu, které přineslo kompromis bibliofilie; 1959 - konec této krátké po- a předsjezdové etapy v plně nekompromisním provedení.

Tak se i tato tíživá, nicméně obooně nutná cesta každého autora - od insitního k neinsitnímu - v našich poměrech utváří od počátku jinak, než je pro slovesné dějiny příznačné.

To je ale pořád vnějšek vývoje Hrabalova díla, třebaže už tu jde o jeho skrytější a jen zasvěcencům dostupné údaje. Na tomto skrytějším vnějšku můžeme snad pozorovat jistou nezmarovitost kultury i v praktických polohách. Ta je zde v řešení stavu mezi oficiálností a neoficiálností, hledání skulinek, působení složitých a jemných struktur určených přátelstvím a věrností tvorbě. Vlastní osobní vývoj autor-
ský bývá a je jiný. V něm jako základní aktéři hrají: zá-
kladní rys talentu a jeho alter ego. To je snaha a schop-
nost vytvářet předměty pokládáné obvykle za kulturní výtvo-
ry, tedy knihy, obrazy, partitury skladeb atd. a - a to pře-
devším - stále autora provázející tíživá snaha nescházet
při tomto počínání z cesty.

Jaká je celoživotní Hrabalova cesta co do rozhodnutí
být spisovatelem? Vyjmenovali jsme již alespoň základní mo-
tivická východiška kulturní, rozpoznatelná z textu i nesčí-
slněkrát autorem formulovaná. Ve spojení s jevem označova-
ným jako Střední Evropa zaujala i Angelo Maria Rippelina
v jeho *Magické Praze* z roku 1973. Jistě nesmíme zapomínat
na Hrabalových devatero řemesel, v textech z nich zakotvily
především práce výpravčího, práce v kladenských hutích a
sběrných surovinách. Tady jsme však stále ještě u sféry vý-
chodisek motivických, u toho, co lze kulturně historicky
pojmenovat, třídit, zařazovat. Uložení osobního osudu
v tvorbě vyvolává však i zákonité otázky, jež lze rekonstru-
ovat těžce a zdoluhavěji než to, co bývá napověděno v sekun-
dárních textech, jimiž jistě každý autor může nejen mluvit
o svých láskách kulturních, ale vždy i sám sebe představuje,
interpretuje. Tato konfesijní poloha se odráží i v bespro-
středních reakcích kritiky.

Takové otázky se sice týkají i vnějších osudů díla,
ale obráceně to neplatí: nelze jen z těchto vnějších osudů
plně chápat nejen umístění díla a uměleckého osudu v lite-
rárním vývoji, ale ani nejvlastnější autorský vztah k lite-
rárnímu okolí i tušení vlastního místa v něm. K tomu vnější-
mu patří se říci i něco o autorově díle po roce 1970. V roce
1971 rekonstruoval a pozoruhodným způsobem komentoval *Tři*
teskné grotesky, obsahující texty *Etudy*, které zbyly, *Mrtvo-*
mat a *Jeden všední den*. V sedmdesátých letech následují sa-

mizdatové i nesamizdatové Postřižiny, Městečko, kde se zastavil čas, Obsluhoval jsem anglického krále, Něžný barbar, Příliš blučná samota, Slavnosti sněženek, Krasosmutnění, Harlekýnovy milióny, Kluby poezie, naposledy trilogie Svatby v domě, Vita nuova, Proluky, atd. atd. Dávám tu kámerně do jednoho pytle vydání samizdatová i jiná. Starosti o to, kde se různá vydání kryjí a kde liší, starosti o momentální technicko-ideově ediční textovou polohu už nechme disertačním pracím slavistů všech universit. Zatím nejúplnější prací o Hrabalovi i co do bibliografie je studie Susanny Rothové vydaná v Bernu roku 1986.

Stalo se v posledních letech módou zabývat se estetickými i morálními hledisky i důsledky Hrabalovy pověstné rozkolísanosti a jeho podléhání autoritám redakčních procedur. Píše o tom Kosková, Chvatík, Rothová a jistě i jiní, stejně jako se opět ozývají rozhořčené hlasy na téma: dejte už Hrabalovi pokoj. Protože jsem se věcí variací a variant tištěných i netištěných Hrabalových textů zabýval v letech 1965 - 1967, kdy to nebylo ještě protinormalizační konvencí, musím k tomu asi něco a odstupem řici. Odmyslela se na chvíli od povrobních a nasnadě jsoucích otázek, jež předem zuehodnocují jakoukoli věcnou úvahu o tom, zda subtilní rozhodování o variantách a variacích textů je vedeno přispůsobováním obecnému vkusu, snahou o návrat k původním tvůrčím intencím, nebo snahou o novou vlastní orientaci tvořivou. Takto kladené otázky samy o sobě nestačí, nepřesahují hranice jakési kulturně politické strategie. V posledních letech se v neoficiálním i exilovém tisku mluví o Hrabalově přispůsobování v sedmdesátých a osmdesátých letech, a ne o tom podstatném, kdy od poloviny padesátých do konce šedesátých let byl právě dnes tak vzpomínaný kulturní liberalismus spolurežisérem či poskokem situace, která měla za následek nejen posuny v textech, ale i podstatné rozdíly v bibliografii vnitřního a vnějšího díla autorů.

Oč tedy jde? O všechny Hrabalovy verše a úryvku citovaného tu jako motto, o jeden každý jednotlivě i o všechny dohromady. Před více než dvaceti lety jsem se pokoušel psát nejen o sociologických a psychologických aspektech rozhodování o podobě, respektive variaci či variantě textů, ale

i o možných důsledcích co do existence či umístění díla v literárních dějinách jako dějinách tvarů. Budeme se chvíli věnovat rekapitulací tohoto posledního, nejprve však malá oklika. Byla řeč o Haškovi a Klímovi. Haškovovo stěžejní dílo - Osudy dobrého vojáka Švejka - textoval z velké části pogramotný zapisovatel. Dá se to zjistit nejen v rekonstrukci založené na jazykové analýze textu, viditelnou pomůckou je už porovnání tohoto autorova ústředního textu a jeho stylové akribie, rezignující na preciznost, s improvizovanými Haškovými povídkami předchozími, které byly co do standardního stylistického výkonu málem vzorné, stejně jako jeho až perfekcionistacky stylově pojatá soukromá korespondence. Obdobně u Klímy. Až v osmdesátých letech, po získání některých rukopisů z pozůstalosti, se ukazuje, že některé z jeho okřídleně známých textů mohou být v poslední podobě vlastně dílem prostřední osoby, byť jistě trpělivé, věrné a Ladislava Klímu provázející jako Sancho Panza. Ostatně podobně jako Haškův zapisovatel. Zda a kde to u Klímy bylo autorovou vůlí, sotva už definitivně věcně zjistíme. Jako by bylo někým, kdo zahlédá začátky a konce našich osudů, určeno, že nejvýraznější věci máme dostávat jen v odlesku, v paběrku, v jakýchkoli homeopatických dávkách.

Nesčíslné podoby toho, jak autor přistoupí na stanoviska stávající formy cenzury a původní svůj text přispůsobí, oktrojuje, známe z literárních dějin snad všech epoch ve zkratce jako hru tlaku a ústupnosti a její výsledky. Rozhodování o alternativách a výsledný příklon k některé textové podobě vždy u Hrabala přivádí k samé podstatě jeho tvorby. Pokládám za ni zakotvení ve dvou základních stylizačních východištích i letitou oscilací mezi nimi. V krajně zjednodušeném schématu to mohou říci takto. - V posledních sto letech žijeme v evropské tvorbě ve dvou možných alternativách co do výstavby textu: linie řekněme asociativní je stavem, kdy slovo slovo rodí, obraz obraz rodí. Můžeme ji pro didaktický účel spojit např. s Apollinaiem. Ta druhá souvisí se zkušeností, kdy slovo se slovem, obraz s obrazem musí pobývat. Tedy - ať použijí jiného možného praktického příkladu - poetismus a surrealismus na straně jedné a verismus a dokumentarismus na straně druhé jako možní předchůdci.

A právě tady se můžeme u Hrabalových počátků literárních ootout u Skupiny 42, s její apozicií formálně stavební a civilismem motivickým. Přizpůsobování řečového proudu nej-různějšími nátlakům, které vede k tvarovým změnám, jež se z odstupu^{ob} objeví jako cesta od převažujícího druhého z uvede-ných stylizačních typů ve prospěch prvního, takové je u Hra-bala rekonstruovatelné schéma výsledků textových změn. Ná-tlakem není jen ten či onen režim, Hrabal jich zatím prožil několik, zdánlivě odlehklých a disparátních, nátlakem je sprostředkovaný a více nebo méně subtilní souhrn útoků na autorskou jistotu, na jeho zakotvení. Subjektem takového nátlaku - a zde jednoho z nejvýznamnějších - může být kromě vnějších vlivů i jedno z autorových stále přítomných já. Jde-li o prvotní zakotvení v něčem právě tak křehkém, jako je kultura, může to být často k nepřehlédnutí. Posun zatím téměř u všech Hrabalových textů vedl tedy od řehole slova jako slova, jež se slovem musí žít, k slovu, jež slovo rodí, jež další slovo způsobuje, spájí samo sebou trhliny, obepí-ná, vede k extenzitě místo intenzity, k horizontále na místě vertikály v náhlém pohledu. Nepřetržitý kontroverzní autor-ský život Hrabalův je tak obrazem dramatu těchto dvou poe-tických principů v evropské tvorbě posledního století. Co víc nebo méně pokazil možnými obrátnostmi, může být - s dostat-kem ironického odstupu viděno - relevantní asi tak jako vkus oddané opisovačky či dýchavičný zápis u jiných autorů.

Vím, že takto se skutečně díváme s odstupu neobvykle velkého, obecně textologicky vzato se text a jeho významy samozřejmě mění každým sebemenším zásahem. Jistě zbytečně připomínám, že to plyne ze zvláštní povahy slova, ze záluď-nosti jeho polyvalence. Tato záluďnost nám snad nakonec jed-nou něco poví o významovém i obrazivém rozsahu a dosahu to-ho, co padlo za oběť oscilacím mezi výrazovými principy. Zůstává kruh, snaha autorského typu srovnat nesrovnatelné je s rodu výpočtů kvadratury kruhu, jaké jistě nemají a prio-ri menší tvůrčí hodnotu než jakákoli jiná kreativita. Posled-ní autorův známý poloměr tohoto kruhu se jmenuje Kouzelná flétna, je datován Kerasko, úterý 17. ledna 1989, týká se události na Václavském náměstí a je v něm jako v kapoe vody

celé autorovo dílo se vším všudy, se Střední Evropou, s učestností, citlivostí i snahou vidět vždy možnost spojovat ne-
spojitelné:

185

... Ale co? Oči se vyplaví slzami a opřel je účinnější než slzný plyn, šaty se usuší nebo koupí nové, zajištění mladí lidé nakonec budou propuštěni, život vhrkne nazpátek do starých kolejí... Ale opravdu, pane Hrabale, nazpátek do starých kolejí? Kdepak! Ti mladí lidé, kteří se zúčastnili skutečně a nebo i duchem a v duchu, to už je jistá angažovanost, ten jistý akt solidarity, a to jisté přitakání jistému Dobru, které nakonec musí být splatno v budoucnosti...

zapsáno v březnu 1989
na vyžádání rozhlasové
stanice Deutschlandfunk.

Jan Lipka

Smích jako historickofilozofická kategorie?

Jakkoli absurdní se zdá na první pohled téma naznačené názvem těchto kusých reflexí, lze uvést několik pokusů o historickofilozofické uchopení či interpretaci fenoménu smíchu. Zastavím se u tří z nich.

I. Nebyl snad člověk mj. definován jako jediný živočich, který se směje,¹⁾ jako homoridens? A nevymezuje tedy smích jako antropologické specifikum "lidskou epochu" ve vývoji kosmu, v dějinách planety Země, nebo aspoň živočišstva? - Totéž by bylo lze ovšem říci i o pláči; smích a pláč představují jen dva póly složitě strukturované lidské emocionality. Proto bychom měli v paralele k homo sapiens, animal rationale, spíše mluvit o animal sentimentale, homo ridens et flens. Avšak pokusy definovat člověka kromě rozumem též jeho citovostí vážně zpochybnili novodobí filozofové jazyka. J.G.Herder, jak známo, viděl specifikum člověka v jazyku jako produktu i nástroji jeho racionality. W.Köhler a E.Cassirer²⁾ však přesvědčivě ukázali, že v jazyku lze rozlišit dvě odlišné roviny, vlastně dva jazyky: jazyk emocionální, na němž se do jisté míry podílejí i zvířata, a jazyk predikativní, výlučné vlastnictví, a tedy i specifickou diferencí druhu člověk. Pro naši úvahu z toho plyne - zjednodušeně řečeno: i zvířata se smějí.

Ale kdyby nebylo této negativní instance, smích jako charakteristika člověka nevyhovuje naší potřebě. Vyčleňuje člověka z ostatního živočišstva a v nejlepším případě tak konstituuje lidské dějiny v rámci vývoje přírody, ale nenabízí nám žádný klíč k výkladu osudů člověka uvnitř je o dějin - tedy to, co se obvykle považuje za vlastní úkol filozofie dějin. (Přísně vzato má dějiny jen člověk; o dějinách vesmíru, přírody, můžeme

mluvit pouze v přeneseném smyslu; a o nějaké filosofii dějin přírody již vůbec ne.)

II. Dějiny lidstva vykazují nepochybně mnoho jevů, jež jsou k smíchu (stejně jako těch, jež jsou k pláči). Tím ovšem přecházíme od smíchu jako lidské reakce na určité historické poměry a události k těmto poměrům a událostem samým, od smíchu k směšnému. Zde se ukazuje potřeba rozlišit pozitivní a negativní smích. Směšné je předmětem negativního smíchu, posměchu a výsměchu; zcela jiného rodu je smích pozitivní, smích jako výraz radosti a štěstí.

Není bez zajímavosti, že filozofie a estetika věnovaly v minulosti pozornost téměř výlučně jen negativnímu smíchu (a odpovídajícím uměleckým žánrům - humoru, satíře, karikatuře, parodii, komedii atd.). Směšný předmět je přitom vesměs chápán jako onticky defektní, vnitřně nedostatečný, nerozumný. To se táhne od Platóna a Aristotela až do nové doby.³⁾ Hegel vidí základ směšnosti v rozporu mezi jevem a jeho podstatou, jímž se jev sám nakonec ruší.⁴⁾ F.T. Vischer ještě podtrhuje metafyzický ráz směšného, když je vysvětluje jako "zweckloses Handeln des Weltgeistes" (kolizi vznešeného s nahodilou maličkostí, přičemž za obojím stojí jeden a týž subjekt).⁵⁾ Ne vše, čemu se lidé smějí, je ovšem takto objektivně směšné. Již antika se dívala s despektem na hlupáky a blázny, jímž se zdá všechno směšné, protože ulpívají na povrchu jevů: Per risum multum debes cognoscere stultum!

Vraťme se však k dějinám, či lépe k směšnému v dějinách. Z filozofickohistorického hlediska nás ovšem nezajímají historické anekdoty, nýbrž pouze směšnost založená na vnitřní inkongruenci poměrů, událostí a osobností, kterou se zákonitou nutností vyjevuje právě proces dějin. S takovými jevy se setkáváme zejména na předělech epoch, sociálněekonomických formací, kultur-

ních stupňů, uměleckých slohů apod. Vnitřní nesoulad, rozpornost a nepravdivost, jež vyvolávají náš smích, plynou přitom z přetrvávání určitých historicky konkrétních jevů beze změny i mimo rámec adekvátních jim historických podmínek. Směšný je nepoctivý tradicionalismus, za nímž se skrývá oportunní epigonství, vědomý plagiát nebo - třeba i nechtěná - parodie. Jako příklady lze uvést pseudohistorické slohy v architektuře, ať jsou to románská kasárna, gotické porodnice a barokní činžáky 19.století, nebo renesanční či klasicistické paláce socialistické architektury 50.let 20.století. Analogické příklady by bylo možno snadno vyhledat i v dějinách malířství, hudby a literatury. Pokračovat v určitém životním stylu a hodnotové orientaci i za hranicemi jejich historické platnosti mohou však také lidé ve svém praktickém životě. Nepřekonáný příklad umělecké reflexe takového životního postoje představuje nepochybně Cervantesův Don Quijote. Z jiného úhlu pohledu odhaluje "husitství" českého maloměšťáka druhé poloviny 19.stol. Sv.Čech ve Výletu pana Broučka do 15.století. V politice věnoval zvláštní pozornost historicky směšnému K.Marx ve svém 18.Brumairu Ludvíka Bonaparta. Marx cituje Hegela, který kdesi řekl, že velké historické události a osoby se v dějinách vyskytují takřikajíc dvakrát,⁶⁾ a poznamenává k tomu: "zapomněl jen dodat: jednou jako tragédie, podruhé jako fraška."⁷⁾ Jako příklady pak Marx uvádí starozákonní jazyk a kostýmy, do nichž se oblékali aktéři anglické revoluce (Cromwell), vystupování protagonistů Velké francouzské revoluce (Desmoulins, Danton, Robespierre) ve stylu římské republiky a Napoleonův pokus o evokaci ducha římského císařství. Těmito osobnostem a událostem neubírá však jejich historizující autostylizace na velikosti; nesnažily se totiž sastrit vypůjčeným patosem minulých bojů svou vlastní malost a zbabělost, nýbrž čerpaly z jejich heroismu posilu pro

své vlastní, velmi opravdové revoluční zápasy. Jinak tomu bylo v případě Ludvíka Bonaparta, jehož repríza státního převratu Napoleona I. byla opravdu jen fraškou. Směšnost, smích se tak stávají pro Marxe jakýmsi indikátorem absence revoluční substance ve zkoumaných dějinných událostech a jevech. I když však oceníme heuristický, popř. hermeneutický význam smíchu a směšného v historiografii, sotva mu přiznáme status historickofilozofické kategorie. Označuje totiž jen jistou etapu vývoje mnoha procesů opakujiících se vždy znovu v nejrůznějších historických obdobích a souvislostech (totiž onu etapu, kdy se daný jev dostává ve svém vývoji do rozporu se svými vlastními předpoklady), ale nesituuje tento jev - jak bychom očekávali v duchu tradiční filozofie dějin - v konkrétním historickém časoprostoru jako neopakovatelný, kvalitativně nový stupeň. V dějinách lidstva jako celku se může jen jednou odehrát drama vykoupení a spásy, jen jednou se v nich může uskutečnit absolutní duch, jen jednou mohou dospět k dokonalé společnosti prosté útisku a vykořisťování, ~~zde bychom~~ ~~práve zvláštního poměru~~. Tuto okolnost by měla vyjadřovat kategorie činící si nárok na označení kategorie historickofilozofické. Negativní smích (směšnost) z tohoto hlediska neobstojí.

III. Zbývá zvážit event. historickofilozofický význam pozitivního smíchu, smíchu jako projevu radosti a štěstí, jako výrazu bezvýhradného přitakání a ztotožnění s daným stavem či perspektivou historického vývoje. I když je pravda, že starověk a středověk se zabývaly převážně jen negativním smíchem, neznamená to, že by neznaly i pozitivní smích, smích šťastný. Démokritos si např. vysloužil přізvisko "smějící se filozof",⁸ protože smysl života spatřoval v blaženosti spočívající v pokojné a veselé mysli. Starý zákon obsahuje pak pozoruhodné verše:

Tempora dolendi sunt, tempora certa gaudendi... V kralickém překladu vystupuje ještě výrazněji do popředí spojení smíchu a radosti: je "čas pláče a čas smíchu, čas smutku a čas proskakování".⁹⁾ Toto "proskakování" je v naprosté shodě s moderní definicí radosti a štěstí. Podle Tatariewiczze jsou to "příjemné pocitové stavy mimořádné intenzity", při nichž "lidé svoje city projevují nahlas, mají sklon skákat, tleskat rukama" atd.¹⁰⁾ Nové a důležité je však na oné biblické formulaci, že virtuálně překračuje horizont individuálního života; mluví-li o pláči a smíchu, nejde jen o pomíjivé okamžiky v životě náhodného jednotlivce, nýbrž také o osudy izraelského kme-
ne, a zástupně tedy celého lidstva. "Čas smíchu" (tj. čas radosti a blaženosti) je zabudován do židovsko-křesťanské eschatologie, stává se konečným cílem světohistorického dramatu spásy a vykoupení.

Již antická mytologie vnesla do konceptu smíchu prvek transcendence; "homérský smích" věčně blažených bohů má své místo za hranicemi tohoto světa, na Olympu.¹¹⁾ Židovsko-křesťanská eschatologie dává této transcendenci historický rozměr; věčná blaženost, jejíž výrazem je radostný smích, není sice z tohoto světa, charakterizovaného naopak jako "slzavé údolí", nicméně je člověku přislíbena - po posledním soudu - v ráji.

Filozofie dějin je, jak přesvědčivě ukázal K. Löwith, pouze sekularizovaná eschatologie.¹²⁾ Touto cestou se stává - jak se aspoň zdá - radostný smích výrazem naplnění a dovršení dějin lidstva jako smysluplného procesu, a tedy historicko-filozofickou kategorií. Tak jako byl smích v kontextu náboženských učení metonymickým pojmenováním zmrtvýchvstání a vzkříšení k věčné blaženosti, obrazem spásy a vykoupení, křesťanského ráje či islámské "džannat" atd., označuje nyní v souladu s tou kterou dějinně filozofickou koncepcí uskutečnění rozumu v ději-

nách - nastolení vlády svobody, rovnosti a bratrství - překonání odcizení práce, odstranění vykořisťování člověka člověkem a tříd - příchod věku všeobecné hojnosti a blaženosti. Na tyto historickofilozofické a sociálně politické představy volně navazují, nebo je jen doprovázejí četné utopické projekty a umělecké vize budoucí říše štěstí a radosti velmi různé úrovně a kvality, od klasických sociálních a politických utopií přes sektářské experimenty chiliaistických náboženských obcí až po vulgárně demagogické akce typu "Kraft durch Freude"; anebo ve sféře umění od Schillerovy-Beethovenovy "Ódy na radost" přes operetní "Země úsměvů" (Lehár) až po propagandistické románové či filmové epiky, jako byl "Rytíř zlaté hvězdy" (Babajevskij) nebo "Kubánští kozáci". Paradigmatem takového uměleckého díla by mohla být Tatar-kova fiktivní poéma "Třista procent štěstí" ("Démon súhlasu").

Existují ovšem též historickofilozofické koncepce kladoucí říši štěstí a smíchu na počátek dějin lidstva - sem patří "zlatý věk" antiky či starozákonní zahrada Eden, ale i rousseauovská představa "blaženého divocha" ozývající se ještě v idealizaci prvobytně pospolné společnosti. *Je se do jisté míry blíže* např. i Bachtinovo pojetí středověké smíchové kultury jako reliktu svobodného předtřídního života lidu.¹³⁾ Avšak všechny tyto minulostní utopie ustoupily pod tlakem novodobého sociálněpolitického vývoje, "endgeschichtlich" orientované filozofie dějin a vulgárních pokrokářských ideologií ("Fortschritts Glaube") buď zcela utopím budoucnostním, nebo klesly na pouhý předobraz příští ideální podoby světa a reprezentují tak jakoby jen stav, který je třeba - na vyšší úrovni - opět obnovit.

Původní ~~historickofilozofická~~ "biblische Heilsgeschichte" byla předmětem víry a vynikala se přímou racionální kritice; jakmile však filozofie dějin přenesla království boží z onoho světa na zem, do reálné perspektivy dějin lidstva, vyvstala řada teoretických

a praktických problémů, které nebylo možno obejít nebo odbyt odkazem k zjevení boží vůle. Již nevěrohodnost většiny utopických projektů dokonalé a šťastné společnosti, říše radostného smíchu, a nepřesvědčivost uměleckých děl, která se ji pokoušela oslavovat jako již realizovanou, signalizovaly pochybenost pokusů vytrhnout smích z dialektické jednoty lidské emocionality a hypostazovat ho jako cíl dějin. Vzájemné odtrhování pólů radosti a smutku, smíchu a pláče, a jejich historická kontrapozice vede k nebezpečným, ano tragickým důsledkům. Znepokojovat by nás měly též chabé rysy mnoha sociálních utopií. Např. cílem Bolzanova "nejlepšího státu" je sice všeobecná blaženost, ale přiznačně počítá s cenzurou a policií, tělesnými tresty a pranýřem, nevylučuje dokonce ani trest smrti.¹⁴⁾ Na zákonitou souvislost euforického přitakávání "radostným zítřkům" s politickými represemi poukázal v sarkastické nadsázce A. France na příkladu jakobínského teroru. Kdo věří v přirozenou dobrotu člověka a v jeho povolání ke štěstí, nutně prý dospěje k přání většinu lidí pobít¹⁵⁾ (protože neodpovídají jeho představě o blaženosti a ctnosti). Od dob Velké francouzské revoluce přinesly dějiny řadu ~~zabíjení~~ otřesných dokladů správnosti Franceova postřehu, které jistě není třeba vypočítávat. Je-li tedy smích pojat jako historickofilozofická kategorie, stane-li se pro určitou dějinnou epochu takřikajíc povinným, následuje mu, či spíše provází ho s železnou nutností pláč a skřípění zubů.

Člověk musí zůstat - bez újmy snah o zlepšení svého údělu a postavení ve světě - nejen intelektuálně, ale i emocionálně celistvou bytostí vnímavou pro radost i žal, schopnou smíchu i pláče. Jednoho není bez druhého. Jejich plodné napětí je základem integrity vnitřně bohaté lidské osobnosti i motorem jejího stálého rozvoje, a tak předpokladem veškeré kultury a umění.¹⁶⁾ Z pouhé blaženosti, neřku-li legrace, žádná katarze nevzejde.

Přihlédneme-li k věci blíže, zjistíme, že už samo naše - byť jen pomocné - rozlišování pozitivního a negativního smíchu (jako dvou druhů smíchu vůbec) je zavádějící. Zcela mylné by pak bylo považovat pozitivní smích za něco vyššího, hodnotnějšího, než je smích negativní. Ve skutečnosti je tomu právě naopak. To, co jsme označili jako pozitivní smích, tj. spontánní, nereflektovaný projev veselí a radosti, nepřekračuje meze pouhé emocionality, která není výlučným vlastnictvím člověka. Již Darwin konstatoval, že s projevy analogickými smíchu se lze setkat také u opic.¹⁷⁾ Teprve negativní smích je "generickým rysem" člověka, "dělá člověka v oblasti živého tvorstva člověkem", protože je zároveň "výrazem rozumu, intelektu" (V. Černý).¹⁸⁾ Je to smích vyrůstající z kritické reflexe, ze svobodného poznání; tímto smíchem demonstruje člověk svou převahu nad nerozumnými, protismyslnými, tedy směšnými věcmi a poměry - a protože takovými mohou být přísně vzato jen věci a poměry jeho vlastního, lidského světa, demonstruje člověk tímto smíchem svou převahu nad sebou samým.

Smích tedy není v žádné své podobě historickofilozofickou kategorií, je však - zejména tzv. smích negativní - kategorií antropologickou, či ještě lépe morální; není totiž pouhý stav nebo vlastnost, nýbrž úkol člověka. Se smíchem pozbývá člověk schopnost být člověkem, tj. překonávat neustále sebe sama. Se schopností smíchu ztrácí člověk svou lidskou důstojnost.

Poznámky

- 1 Aristoteles: O duši, kn.III, kap.10, 11; Praha 1942, str. 105, 108. Ch.Darwin: The expression of emotions in man and animals, London 1943, str.169.
- 2 E.Cassirer: Die Philosophie der symbolischen Formen, Berlin 1929, Band III, str.237 ff.
- 3 Platón: Zákony, Praha 1961, str.199.- Aristoteles: Poetika, Praha 1929, str.15.- V.J.Propp: Problemy komizma i směcha, Moskva 1976; Propp zna pouze "nesměšlivyj směch", tj. negativní smích (str.15).
- 4 G.W.F.Hegel: Ästhetik, Berlin 1955, str.1074.
- 5 F.T.Vischer: Kritische Gänge, Leipzig 1922, Band 4, str.126.
- 6 Marxem zmíněný výrok nelze u Hegela doložit. Pokud Hegel v dějinách na opakování naráží, nepovažuje je za znehodnocení, nýbrž za zhodnocení dané události: Napoleon byl dvakrát poražen, Bourbonové dvakrát vyhnáni; to, co se poprvé jevilo jako možné a náhodné, bylo podruhé potvrzeno jako skutečné a nutné. Podobně byl abstraktní liberalismus ve Francii, Itálii a Španělsku dvakrát nastolen a dvakrát zbankrotoval; opakování jenom potvrdilo, že to byl falešný princip. Viz G.W.F.Hegel: Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte, Werke 12, Frankfurt a.M. 1970, str.380 a 535.
- 7 K.Marx: Osmnáctý brumaire Ludvíka Bonaparta, in: K.Marx-B.Engels: Episy VIII, Praha 1960, str.141.
- 8 H.Diels (Hrsg.): Fragmente der Vorsokratiker, Berlin 1906, str.420 (55 B 191) a 426 (55 B 230). Démokritovo přívěsko "smějící se filozof" ovšem vzniklo mylnou interpretací posledně uvedeného zlozku v pozdní antice. Viz G.Löwe-H.A.Stoll: Die Antike in Stichworten, Leipzig 1967, str.82.

- 195
- 9 Písmo svaté, kn.Kazatel III, 4.
 - 10 W.Tatarkiewicz: O štastí. Bratislava 1973, str.73 f.
 - 11 Homér: Odysseia, VIII, 326; Ilias, I, 599.
 - 12 K.Löwith: Weltgeschichte und Heilsgeschehen, Stuttgart 1952, str.11, 14 a 186.
 - 13 M.Bachtin: François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance, Praha 1975, str.9 ff a 367 f.
 - 14 B.Bolzano: Das Büchlein von dem besten Staate, kap.XVII., in: B.-Bolzano-Gesamtausgabe, Band II, 14 (Sozialphilosophische Schriften), Stuttgart 1975, str.106 f. a 135 f.
 - 15 A.France: Názory pana Jeronýma Coignarda, in: A.France: Traktér U Královny Pedauky ..., Praha 1977, str.222.
 - 16 E.Cassirer: Esej o člověku, Bratislava 1977, str.255 ř.
Cassirer pouze teoreticky zobecňuje přesvědčení mnoha umělců a teoretiků umění, že velké umění není ani jen veselé, ani jen smutné, nýbrž předpokládá vždy "celou škálu lidských citů".
 - 17 Ch.Darwin, cit.dílo, str.169 f.
 - 18 V.Černý v doslovu k H.Bergson: Smích, Bratislava 1966, str.141.

ЗАГАДКА ГАШЕКА

Первый биограф Гашека Вацлав Менгер восклицал: "Если бы все то, что написано и рассказывается о Гашеке, было правдой хотя бы только наполовину, он должен был бы прожить по меньшей мере сто лет". Два десятилетия спустя Эдена Анчик, предпринявший новую попытку написать биографию Гашека, в свою очередь сетовал на изрядную долю вымысла в книгах Менгера. Произведения Гашека подчас все еще остаются единственным источником сведений о некоторых периодах его жизни. А источник этот крайне ненадежен. Легенду о Гашеке — романтическом бродяге и короле богемы создавали не только люди, рассказывавшие и писавшие о нем, создавал ее и сам Гашек.

Уйдя из жизни, Гашек оставил нам множество загадок. Главная из них — загадка личности писателя. По сути дела это вечная загадка гения. Применительно к Гашеку у нее две особенности: во-первых, он уже был гениальной личностью еще до того, как стал гениальным писателем; во-вторых, это гений, рожденный малой нацией.

Карел Чапек, попав в Голландию и стремясь "постичь тайну малой нации хотя бы по ее искусству", остановился перед тайной "еще более удивительной: перед тайной великого художника", перед тайной Рембрандта. Гений — всегда исключение. И разгадку гениальности Рембрандта Чапек искал именно в его исключительности. В судьбе художника он видел "конфликт трагического романтика с миром благоразумных мастеров", "бегство от протестантской трезвости", "тоску и одиночество изгнания", "поиски тьмы, поиски Востока" и противопоставлял "бездну печали, сияния и увеселяющей красоты", заключенную в Рембрандте. "Довольной и практич-

ной стране", которая его породила.

Гениальность Гашека первоначально тоже проявилась в его исключительности, в бегстве от трезвости, довольства, практицизма в неповторимых импровизациях и грандиозных мистификациях, в "поисках Востока" /именно такими поисками были его странствия по Словакии, Галиции, Румынии, "прогулка" на Балканы и за русскую границу/. В этом проявилось стремление Гашека в чем-то преодолеть натуру малой нации, преодолеть те черты национального характера, которые были порождены многовековым чужеземным гнетом, мешанкой ограниченностью, провинциализмом. Но подлинно гениальным писателем Гашек стал лишь с того момента, когда постав перед собой задачу не только преодолеть, но и выразить национальный характер.

Рассказы и очерки Гашека неравноценны. Среди них есть шедевры и есть журнальные однодневки. Достаточно сравнить книгу Гашека "Бравый солдат Швейк в плену", изданную в 1917 году в Копенгагене, с "Похождениями braveго солдата Швейка во время мировой войны", чтобы понять: Гашек — гениальный писатель родился, собственно, только в России, пройдя через горнило войны и горнило революции. Вернувшись на родину и приступая к своему эпохальному роману, он ясно ощущал, что теперь "это будет настоящая литература", и четко высказывал свое намерение: "Посмеюсь над всеми дураками, а заодно покажу, каков наш настоящий характер и на что он способен". Взгляд безмятежно-добродушных глаз Йозефа Швейка, "тихого, скромного человека в поношенной одежде", который твердо убежден, что "все, мол, в порядке и ничего не случилось, а если что и случилось, то это в порядке вещей, потому что всегда что-нибудь случается", — это чисто национальный взгляд народа, не раз восстававшего из мертвых. И в этом несокрушимом опти-

мизме - национальный вклад чехов в сокровищницу мирового общечеловеческого опыта.

У романа Гашека было два замечательных иллюстратора: чех Йозеф Лада и немец Георг Гросс. Лада подчеркнул народность и добродушие Швейка, а мир, окружающий героя, изобразил со швейковским юмором. Гросс дал остро карикатурную, кошмарно-гротескную интерпретацию этого мира. Гениальность романа Гашека заключается в том, что ему присущи обе эти ипостаси.

Примечательный отзыв о "Швейке" оставила Марина Цветаева: "И очаровывающая и отталкивавшая книга. Чешский Иванушка-дурачок, - просто русский денщик. Бездария места с чистой идеологией, иногда пересол с духовенством, но в целом - даровитый человек и единственная вещь. Как жаль, что так рано умер. И как безнадежна попытка друга /другого!/ закончить. Как сразу все добрее и тускнеет..."

В "Швейке", действительно, не все равноценно, авторская речь уступает речи персонажей, публицистические страницы - сатирической эпике. Но мы, вероятно, не согласимся с цветаевской оценкой идеологии романа, данной в 1929 году.

Роман Гашека и образ Швейка рождены революцией.

Революцию можно понимать по-разному. В ней можно видеть весеннее половодье, смывающее все сковывающие человека препоны и обнажающее таящиеся в нем богатства. Так понимали революцию Маркс, Энгельс, Ленин. Жизнь была для них лоном революции. И революция - по их представлениям - назревала в глубинах этого лона. Поэтому они "принимали" жизнь со всеми ее противоречиями. Поэтому "ничто человеческое" им не было чуждо.

Но революцию можно понимать и как насилие над жизнью. Как диктат, как идеальную схему, которая накладывается на жизнь и

подчиняет ее себе. Такое понимание всегда было чуждо марксизму и лишь оправдывало всякого рода субъективистские его извращения.

Два разных понимания революции определяют и две разные точки зрения на отношение революции к искусству. Одна исходит из того, что искусство столь же многообразно, как и сама жизнь, революционность искусства должна быть следствием естественной самораскрытия жизни. Искусство учится у жизни и обнаруживает ведущие тенденции. Другая точка зрения и искусство воспринимает как диктат над жизнью, как идеальную схему, идеальный проект, накладываемый художником на действительность. Все, что не втискивается в это прокрустово ложе, в лучшем случае игнорируется, в худшем — отрубается.

Наконец, существует и третья точка зрения. Приверженцы не видят в мире ничего, кроме древних и столь же неопровержимых, сколь и фальшивых в своей сущности истин: человек смертен, и вдоль скорби, все суета сует. Мир в такой "экзистенциально-как сейчас говорят, перспективе неизменен. Соответственно и какая бы то ни было революционность в жизни заранее исключается. Искусство при таком взгляде на мир — это вечный псалом отчаяния, в звучание которого современность лишь вносит все больший и большую дисгармонию.

Все эти три точки зрения проявились и в оценках Гашека как человека и писателя. Ведь вряд ли можно найти другой случай, когда триада: жизнь — революция — творчество — дала бы такое сложное переплетение противоречий в одной человеческой судьбе. Причем в судьбе гениального художника. Существовали и продолжают попытки понять Гашека и его героя такими, какими они были. Существовали и существуют попытки и их сделать "идеальными", подогнать под желаемую схему. И наконец были и есть люди

ведшие и ведущие с Гашеком и Швейком войну /войну открытую и войну скрытую/ именно как с революционным писателем, именно как с революционным героем. Война эта была и есть вместе с тем войной против русской революции и ее искусства, ибо Гашек неравно связал с ними свою жизнь и свое творчество.

Для того, чтобы одержать подлинную, а не мнимую победу в этой войне за Гашека, нужно решительно избавиться от двух ложных тенденций в понимании личности писателя. Первая целиком основывалась на анекдотической легенде о безответственном и беспринципном гуляке, которую усердно распространяли и политические противники Гашека из лагеря буржуазной реакции, и некоторые революционеры-сектанты, видевшие в Гашеке всего лишь мелкобуржуазного анархиста. Другая тенденция заключалась и продолжает сказываться в том, что портрет Гашека ретушируется, многие факты его биографии, слишком резко противоречащие привычному представлению о сознательном революционере, замалчиваются или приписываются легенде. Эта тенденция проявляется и в переводах, и особенно в редакторской цензуре.

Что же представляет собой Гашек как личность? Кто он? Анархист, националист, сознательный и дисциплинированный революционер? До сих пор каждый из пишущих о нем признавал обычно только одного Гашека, такого, который был ему ближе и понятнее. Но живой Гашек не укладывается ни в одну из этих схем. Не правильнее ли перенести тот плюралистический взгляд на личность, который свойствен большим художникам-психологам /Толстой, Достоевский, Чапек/, и на субъект литературного процесса — писателя?

Да, в Гашеке жили одновременно и анархист, и чех, видящий все происходящее в мире сквозь призму своего национального чувства, и сознательный и дисциплинированный революционер. Но хотя противоречия его общественной позиции вытекали из противоречий

его мировоззрения, а противоречия его поведения — из противоречий его характера, в его жизненном пути была определенная ведущая тенденция, определенная логика развития, диктовавшаяся историей. Сила Гашека в том, что он сознательно и решительно изменял свою жизненную ориентацию. Но и сами объективные исторические условия порой делали невозможным продолжением "старого" Гашека. Так обозначились четыре "цвета" жизни Гашека: анархист, легионер, реколонизатор-коммунист, писатель.

Известно, что Гашек как бы поделил себя между вольноопределявшимся Мареком и Швейком. В Мареке больше от его внешней биографии, в Швейке — от глубинной. Недаром Гашек подписывался: Швейк. Недаром незадолго до смерти сказал: Швейк тяжело умирает,

Швейк — денщик деградировавшего "рыцаря" — поручика Лукаша и правая рука нового революционного Дон Кихота из недоучившихся студентов, вольноопределяющегося Марека — по облику своему скорее напоминает добродушно-практичного Санчо Пансу, чем его благородно-мечтательного хозяина. Но и у него есть свой шип и свое рыцарское забрало. Это чистосердечная и вместе с тем лукавая улыбка не то флюгелштринского унтер-офицера, не то ловкого пройдохы, как медный таз Дон Кихота, зеркально отражает безумие военно-бюрократической системы, потерявшей контроль над самой собой. И, прикрываясь щитом и забралом этой улыбки, не менее заглазной, чем улыбка Сфинкса или Лизы Лизе, Швейк защищает человечность в бесчеловечном мире и возмущается неразумной действительностью.

Эрвин Йискатор, создавший вместе с Эрнстом Брахтом одно из лучших сценических воплощений романа Гашека, утверждал, что "достаточно самого существования" личности Швейка, чтобы перед ней рассыпался в прах авторитет церкви, государства, армии. В этом "положительном" негативизме Швейка заключается его

отличие от литературы абсурда и глобального отчуждения.

Неоднократно проводились литературные параллели между Гашеком и его знаменитыми современниками. Например, Гашек и Кафка, Гашек и Альфред Жарри. Но чешская литература предоставляет материал для еще более показательной аналогии: Ярослав Гашек и писатель, философ-лингвист Ладислав Клима. Оба они добровольно — но отказались от благоустроенного существования и стали вечными бродягами, оба ненавидели буржуазное общество и подвергали его уничтожающему осмеянию. "Похождения бравого солдата Швейка" и пьеса Ладислава Климмы и Арношта Дворжака "Матей Честный" /1921-1923/, возникшие почти одновременно, имеют сходную антибуржуазную, антибюрократическую и антимилитаристскую сатирическую направленность и титульных героев, связанных с традицией народной сказки. Разумеется, есть существенное различие между идеалистическим философом Климой, доходившим в своем всеотрицании до солинизма, и стихийным материалистом Гашеком. Но перед войной и Гашеку, равно разочаровавшемуся и в анархистах, и в национальных социалистах, и в социал-демократах, был свойствен индивидуалистический протест против всего существующего мира. Однако общественная позиция Гашека, в отличие от позиции Климмы, не сводилась к анархическому нигилизму. Уже в ту пору в нем жило сознание, что на свете есть великая положительная сила — народ.

Первая мировая война и крушение буржуазно-феодалных монахий в России, Австро-Венгрии, Германии, свидетельствовавшие о начале распада системы капитализма, показали, что "верхи" уже не могут управлять по-старому, а "низы" не хотят им подчиняться. Хаос, выплеснутый на поверхность океана истории, был проявлением глубоких и вполне закономерных подводных течений. В сознании мелкобуржуазной интеллигенции и мелкобуржуазной массы

этот хаос обретал преувеличенно гигантские размеры, представлялся всеобъемлющим. Вот почему дадаизм, а затем "литература абсурда" поставили на эстетический пьедестал Безумие как выражение сущности современного мира. С фактом возникновения общественного хаоса, как симптомом кризиса буржуазного мира, не могли не считаться и революционная литература, революционное искусство. И не случайно дадаистическая тема Безумия привлекает в Чехии Ярослава Гашека и автора романа "Поля пахоты и войны" Владислава Ванчуру, в Германии Эрвина Пискатора и Бертольда Брехта. Но прогрессивные художники раскрывают многозначный смысл этого сигнала в различных его конкретных проявлениях. При этом они учатся искусству типизации у великих реалистов прошлого, подаривших человечеству фантастические и одновременно правдивые образы безумцев-титанов — Дон Кихота и Гамлета.

Иван Ольбрахт, чешский писатель-коммунист, который первым понял смысл и масштаб фигуры Швейка, писал о Гашеке: "Он был готов смеяться и над войной вообще и над всеми ее проявлениями, словно это было не более, чем пьяная драка в дилижанском трактире. Для того, чтобы так смотреть на нее, нужна изрядная доля швейковщины и... крупица гениального идиотства". На Швейке, как и на его создателе, тоже лежит печать гениальной исключительности. Это не один из многих, не реалистический тип, отражающий часто встречающееся. Чешский юморист Карел Полачек, создавший сатирическую пентологию о маленьком чешском человеке на фронтах первой мировой войны и в тылу, утверждал, что за четыре года пребывания в австро-венгерской армии ни разу не встречал человека, сколько-нибудь похожего на Швейка по своему поведению: "Солдаты не любили ни Австрии, ни войны, но лезли из кожи. Сам Швейк — плод бурной и пьяной фантазии своего автора. Но вот, на

пример, Балоун, поручик Дукаш /который говорит: "Мы все чеки, но об этом никто не должен знать"/, трактирщик Паливец, агент-провокатор Бретшнейдер — это настоящие типы". Владислав Ванчура, вообще полемизировавший с пониманием типического как некоего среднеарифметического, часто встречающегося, суммарного собирательного, писал: "Тамлет, и Дон Кихот, и, несомненно, Швейк возникли как фигуры единичные и были возведены в тип лишь историческим процессом после того, как произведение было закончено, только в результате воздействия на читателя, только признанием их частных характерных особенностей за всеобщие". И все же Швейк — типический характер, продукт места и времени. Исключительность и вместе с тем типичность Швейка подтверждается сравнением романа Гашека с другими произведениями чешской прозы, появившимися сразу же после окончания первой мировой войны, такими, как "Вечера на соломенном тынке" Ярмира Йона, "Изумляющийся солдат" Франи Шрамека, "Гражданский человек на войне" Станислава Костки Неймана, "Поля пехоты и войны" Владислава Ванчуры. У всех этих писателей мы находим свидетельства с жизненности фигуры Швейка, встречаем какие-то черты, зародыши этого типа, и подчас обнаруживаем как бы целые "гашековские" страницы и эпизоды.

Своеобразная исключительность была свойственна и Гашеку-писателю. Буржуазная критика пыталась изъять его роман из национальной традиции, объявить его "незаконнорожденным ребенком" чешской литературы. Подчеркнутая "нелитературность" раннего творчества Гашека, подробно проанализированная современными чешскими исследователями /в частности, Радко Пытликком/, была сознательным разрывом с так называемой "высокой" литературой. На пути к народным героям, способным выразить неодолимость человеческой

масс, составляющей социальные низы, Гашек спустился к тому типу реализма, который Зденек Неедлы назвал "национальным", к реализму Тыла и Немповой. В этом смысле Йозеф Швейк — родной брат Шранды-волинщика из комедии Тыла "Воляшак из Страксини".

У европейских литератур XIX—XX веков было три магистральные пути развития. Первый был открыт сентиментализмом, если видеть в этом направлении не внешние моменты, а суть: внимание к внутреннему миру частного лица, к жизнедеятельности чувства, сознание ценности любой человеческой личности. Второй путь подразумевал в известной мере возврат к наследию далекого прошлого — к фольклору, мифу, героическому тотанизму и философской сатире Возрождения и Просвещения. Третий путь представлял собой различные варианты синтеза двух первых: не просто заключить космос человеческого бытия в микрокосм человеческой души, не просто приподнять человека на котурны мифа, чтобы таким образом столкнуть его с макрокосмом мироздания, а чуть-чуть возвеличить человека и чуть-чуть /до размеров одной страны и одной эпохи/ уменьшить мир. Социалистическая литература, над колыбелью которой раскуривал свою трубочку бравый солдат Швейк, не могла пройти мимо этих трех магистральных путей развития мировой прозы. И если в творчестве Горького, Шолохова, А.Толстого было социалистически переосмыслено художественное наследие синтетического романа условно говоря — толстовского типа, если в наши дни предпринимаются попытки создать социалистический роман, продолжающий традиции "исповедей сыновей века" и "обыкновенных" или даже "скучных" историй, то не могла не найти места в социалистической литературе и линия, опирающаяся на традиции фольклора, мифа, гигантских образов Возрождения и философского просветительского романа. "Похождения бравого солдата Швейка" — первое великое

открытие на этом пути. Это прекрасно понимал Бертольд Брехт, который писал: "... единственное крупное народное повествование нашего времени, гашековский Швейк, отклонилось от романной формы раннего буржуазного романа, которая ориентировалась на драму". Именно у Гашека Брехт нашел принципы антиаристотелевского повествования, легшие в основу его прозы и его теории "элического театра". В чешской прозе те же особенности романа Гашека разглядел и по-своему продолжил Владислав Ванчура.

Однако на обратном пути из литературного "царства теней" - от Ксенофонта до Рабле и Диккенса - Гашек не прошел и мимо опыта чешской литературы. Тут и свойственное поколению Неруды и Игната Германа пристрастие к "фигуркам" /метод изображения большинства второстепенных персонажей в романе - это некий гиперболизированный жанризм/; и присутая Ирасеку историческая насмешливость; и традиция сатирических "снов", восходящая к "броушкиндам" Сватошлука Чеха /сон кадета Биглера/; и "натуралистическое стремление изображать жизнь такой, какова она "в действительности", отталкиваясь от реальных прототипов и документов эпохи; и широкое применение иронии, роднящее Гашека с поколением 30-х годов; и мотив странствий, бродяжничества, столь характерный для литературных сверстников Гашека - анархических "товарищей свободы" /И.Матен/; и пародирование жизненного стиля эпохи "модерна" "сецессии", равно как применение собственных "сецессии" художественных средств /в Швейке немало от "маски", от куклы/; и обращение к гротеску и алогичности, в чем Гашек близок не только Клима, но и Ольбрахту /ср. "История Эмануэля Умечекского", 1909/; и такое же, как у Рихарда Байнера и братьев Чапек, столкновение рядового человека с гигантской и бездушной военно-бюрократической машиной.

Исключительность и типичность Гашека проявились и в его отношениях к революционной России. Не вызывает сомнений, что Марек и Швейк должны были повторить маршрут Гашека от Хорупан, Давицы и Тоцкого до Иркутска. По свидетельству Ивана Ольбрахта, в незавершенных частях романа Швейк, попав в русский плен, после Октября 1917 года должен был встать на сторону сражающегося народа и завершить свой "анибасис" в Китае.

Мог ли вообще Гашек изобразить Швейка сражающимся в Красной Армии? Совместимы ли юмор и сатира Гашека с изображением героической борьбы революционного народа? Мы можем ответить на этот вопрос только утвердительно. В пользу такого мнения говорят не только фельетоны Гашека, написанные по-русски, но и бугульминский цикл, и ряд рассказов — иронических "исповедей", созданных после возвращения Гашека в Чехословакию. Эти произведения дают как бы второе и третье измерение гашековской эпопее. В "красноармейских" фельетонах, а также в упомянутых рассказах и "исповедях", иногда издевательски-иронических по отношению к падкому на клеветническую сплетню буржуазному читателю, иногда /как это например, показали разыскания Станислава Антонова и других исследователей/ вполне достоверных и основанных на подлинных фактах биографии автора. Гашек сатирически изображает врагов революции и вместе с тем критически оценивает тех, кто защищал ее. Жизнь и здесь оказывается богаче и сложнее схем. Но пером Гашека движет не исторический скепсис, нигилизм, разочарование и усталость, а большой революционный опыт, трезвое сознание огромных задач, стоящих перед революцией, и ограниченность человеческих и материальных ресурсов для их разрешения. Швейк не фигурирует в этих фельетонах и рассказах, но швейковская многозначность, швейковская флегма так или иначе присутствуют в них и са

тирически дискредитируют все лишние жизненности схемы и иллюзии. По сути дела, "Швейка" в целостности его замысла просто не существует без сопоставления с этими рассказами.

Двадцать лет назад в Доме писателя имени Маяковского в Ленинграде выступали соратники Гашека по Красной Армии Николай Дмитриевич Блохин и заслуженный деятель искусств, художник Ярослав Сергеевич Николаев. Блохин рассказывал, что Гашек делился с ним замыслом романа о Швейке, а Николаев вспоминал, что в Иркутске, где он работал вместе с Гашеком в Царме-5, ему довелось читать написанный от руки по-русски и воспроизведенный на микрографе или гектографе вариант "Похождений бравого солдата Швейка". В этом пухлом томе, отпечатанном на грубой серой бумаге, были такие главы и части, как "Приключения кадета Биглера в плену" и "Швейк в стране большевиков".

Ни один из экземпляров этого издания пока не найден. Но, несомненно, что Гашек как автор воспоминаний и исповедей о преследовании в революционной России, как автор "бутульминских" рассказов стоит у истоков советской сатиры, так же как Гашек-военный журналист был одним из зачинателей советской публицистики.

"Швейк Гашека наполовину сын России", - писал Фучик. Наполовину своим считаем Гашека и мы, чьи отцы сражались вместе с ним на фронтах гражданской войны.

Estetická výchova a estetická atmosféra

Snad bych mohl naší konferenci o estetické výchově přispět několika myšlenkami o tom, do jaké estetické atmosféry současné společnosti je situována problematika estetické výchovy. Mám na mysli estetickou atmosféru v nejširším slova smyslu - od stavu estetických potřeb společnosti, zvláště mládeže, přes stav estetické kultivovanosti a informovanosti mladých lidí až po určitý světový trend současné estetiky jako vědy. Rozdělím své zamyšlení do pěti navazujících na sebe "paradoxů".

1. Paradox kulturní a estetické "zaostalosti".

Jednou stránkou zmíněného paradoxu jsou např. ona nezvratná fakta, jimiž ve svém zahajovacím projevu s. rektor prof. V. Hudec dokládá neinformovanost mládeže ve věcech kultury a estetickou nevyspělost uchazečů o přijetí na vysokou školu uměleckého směru. K zarážejícímu paradoxu však docházíme tehdy, když si uvědomíme absolutně kontrastní pozadí této nevyspělosti a neinformovanosti. Zdá se totiž, že velmi dlouho - snad jen epocha romantismu a secese tu snese srovnání - nebyla sama potřeba estetického projevu mezi mládeží tak velká a dynamická jako dnes! Nemluví o úrovni faktického estetického projevu. V tomto ohledu může být rámcový paradox dokonce rozváděn dále: i zlo a neřest mívají dnes podobu estetickou, chuligán se při svých násilných extravagancích pohybuje tanečními kroky.

Z propletence neřesti a krásy, zla a půvabu ostatně mnohokrát v posledních desetiletích těžila zahraniční kinematografie. Máme však ještě v dobré paměti, kolik nedorozumění vzešlo, když tak i u nás zvláště výrazně - a přitom nikoli samoučelně, nýbrž s kritickým ostnem - učinila před více než dvěma desetiletími Věra Chytilová ve filmu Sedmikrásky. Našli se činitelé, kteří onu "estetiku neřesti" - "estetiku" spíše objektivní, sociální, nežli subjektivní, "odrazovou"

filmovou - pokládali za jakousi chválu chuligánství.

Mluvím tu jen a jen o estetické potřebě mládeže, a ta je ve společnosti, kde např. denně vznikají - a ovšem také zanikají - nové hudební soubory, nesporně mimořádná. Nesmíme upadnout do předsudku, že ukládáme své samoznaky na jakousi nepopsanou desku, předáváme-li mládeži své estetické instrukce, nesmíme uváznout v jakémisi "estetickém johnlockismu". A tak žehráme-li jako mluvčí starší generace na generaci mladší, pak nutně v určité míře žehráme i na sebe samé. Jsme schopni usměrnit nezměrnou estetickou potřebu současné mládeže? Dokážeme s ní mluvit o estetickém a uměleckém tvarosloví dnešního světa tak, aby v tom mládež pocítila navázání na svou vlastní potřebu? Umíme jí odhalit společné podhoubí, které má zmíněné tvarosloví s některými jinými zájmy a starostmi dnešního lidstva, pro něž mohou mít mladí lidé pochopení bezprostřednější?

Dotýkají se toho všeho další "paradoxy", a uvádíme-li je, pak máme přirozeně na mysli jen tolik, že by o nich měl pedagog - ať středoškolský, ať vysokoškolský - vědět, nikoli o nich v této podobě mládeži (zvláště ne středoškolské) nutně "přednášet", "vyučovat": taková aplikace didaktického rázu - ostatně proč by jen aplikace paradoxů, a nikoli též jejich korekce, případně vlastní odhalování? - je už věcí pedagogů samých.

2. Paradox "zápasu s textem".

V Hemingwayově próze Stařec a moře svádí starý rybář zvláštní zápas s rybou: zápas je tak těžký, jako je život sám, ale i tak moudrý, jako je moudré moře a tisíciletá lidská zkušenost. Stařec zápasí s obrovskou rybou na život a na smrt, ale není přitom nepřitelem ryby, není cizí jejímu boji, stojí vlastně do určité míry na jejím stanovisku, rozumí jí, je "u ryby", vede s ní "dialog".

Starou moudrost lovců a rybářů zobecnilo za uplynulé desetiletí ekologické hnutí. Přineslo pozitivní paradox spjatý s žádoucím postojem k přírodě: ovšemže člověk svým způsobem zápasí s přírodou, ale

musí být přitom sám "u přírody", "v přírodě", "s přírodou". A co znamená, jestliže nyní již zhruba po tři desetiletí (zvláště od vydání spisu *Wahrheit und Methode* z r. 1960 od Heideggerova žáka Gadamera) poutá celosvětový zájem znovuprobuzená hermeneutika a její úvahy o textu, o jeho ontologii, o rozumnění textu a jeho interpretaci? Znamená to v určité míře tolik, že v hermeneuticky pojatém "zápasu s textem" je jakási analogie s ekologicky pojatým postojem k přírodě, analogie zmíněného pozitivního paradoxu. Ovšemže i úsilí o porozumění textu, zvláště psanému, je svého druhu zápasem - opět však takovým, kdy interpret není textu cizí, nehodlá jej násilně lámat, zneužívat.

To, co jsme nyní podle analogie s terminologií daného myšlenkového směru nazvali "bytím u textu", má zcela zřejmou podobu: Např. Heideggerovy texty o básníku Hölderlinovi mohou na první pohled připomenout texty nezkušeného kritika poezie, který montuje úryvky z rozebírané básně dohromady se svým spojovacím textem - a nepozoruje, že to není tak krásné, jak se mu zdá, že citované verše v cizím jim kontextu hasnou, ba dokonce se často stávají komickými. Jenže v našem případě je tomu naopak: verše kupodivu nehasnou, naopak vydávají víc než dosud, Heideggerův text je zřejmě z jejich rodu, je schopen přimět verše k tomu, aby spolu se svým bohatstvím poetickým - neodělitelně od něho - vydaly i bohatství filozofické.

Interpret tedy vstupuje do textu, snaží se přimět jej k "odpovědím", k "dialogu". Vede skutečně dialog s textem, nikoli s autorem (ten v případě psaného textu opouští text, ponechává jej "bez přímluvy"), nejde tu o žádné "splnutí duší" autora a interpreta.

Pravda, absolutní shody o cíli interpretačního porozumění textu mezi hermeneutiky není: Jedni (jsou v menšině) očekávají od interpretace jen vžití do původní intencionality textu; jiní - blízcí jim - (je jich rovněž nepatrný počet) sice připouštějí moment novost: v interpretaci, avšak redukují jej na novost terminologie; převážná

většina je těch, kdož se snaží organicky propojit postulát historicky autentického porozumění textu s jeho aktualizací, tj. usilují dostat z textu pro dnešek více, než měl v sobě původně.

Již při jiné příležitosti jsem připomněl, že např. nad Leninovými statěmi o Tolstém se nabízí porovnání hermeneutického ideálu s odrazovou koncepcí marxistickou, v níž jde o to, porozumět dílům Tolstého aktuálně, plněji než autor, který byl do určité míry nástrojem - ovšem nikoli pasívním, nýbrž nástrojem díky svému umění - nastolení hlubinného odrazového vztahu mezi společností a svým dílem, tj. vztahu, jehož dosah sám nemohl dohlédnout.

3. Paradox verbální a neverbální komunikace.

Několik poznámek k oběma komunikačním možnostem - přitom zvláště se zřetelem ke komunikaci o umění - předesíláme dalšímu bodu, v němž půjde speciálně o verbální interpretaci uměleckého díla konkrétního druhu, totiž výtvarného.

Nuže především: v žádné oblasti lidského života nemusí být verbální dokonalost mechanicky totožná s hodnotou komunikace. V Kouzelném vrchu Thomase Manna je ústřední postavou mladý a vzdělaný Hans Castorp, lyrický a velmi výmluvný, jeho stylistickými schopnostmi jsou mj. poznamenány i jeho úvahy o umění; zde i při jiných příležitostech je Castorp zřejmě mluvčím samého autora. Jenže Thomas Mann je z těch spisovatelů, kteří v určité situaci dobrovolně vystupují na pranýř spolu se svým hrdinou: Mann neváhá deklasovat Hanse Castorpa na úroveň pouhého povídalka ve chvílích, kdy vedle něho vyvstane starý a světa znalý holandský obchodník. Pravda, Mynheer Peeperkorn je na tom s výřečností zcela opačně, nedopoví takřka jedinou větu, vše u něho končí jakoby bezmocným rozhozením rukou. A přesto obyvatelé "kouzelného vrchu" naslouchají nikoli Castorpovi, nýbrž Peeperkornovi: za jeho nespočíslymi řečmi vyciňují skutečnou osobnost, v jeho nedorečenostech je skryto napětí, přetlak, tajemství. Hle: paradox "dokonalé" a "nedokonalé" verbální komunikace.

Ale nejen to. I zcela neverbální komunikace, včetně komunikace o umění, může být strhující. Svého času jsme četli svědectví o hodiny trvajícím "rozhovoru" o umění, který spolu vedli Ch. Chaplin a P. Picasso - oba na sklonku svého života. Neovládali žádný společný světový jazyk, domluva však byla výtečná: první hovořil gestikulací a mimikou, druhý kresbami.

A nemůže být mimořádně výmluvné i prosté ukázání, *deixe*? Vede-li ředitel galérie vzácného hosta bez zastavení kolem desítek exponátů, aby posléze stanul před obrazem, na nějž ukáže mlčenlivým gestem, pak je gesto - a s ním i obraz - obdařeno mimořádnou významností: jako by apel k prožití tohoto obrazu byl umocněn všemi exponáty, jež kvůli němu byly mlčky opomenuty.

Nicméně je třeba si na druhé straně uvědomit, že ony způsoby poloverbální a neverbální komunikace o umění, jež jsme tu zmínili, zůstávají vesměs v rovině empirické a postrádají systematiky či - chcete-li - "hermeneutiky neverbální komunikace".

Je tedy třeba postoupit k další komunikační možnosti a jejímu paradoxu.

4. Paradox verbální interpretace výtvarného umění.

Zvláště od dob Hegelových se úvahy o umění a jeho interpretaci mj. otáčejí i kolem onoho paradoxu, který říká, že čím "dokonalejší" je verbální "překlad" zvláště díla výtvarného, tím více se vlastně vzdalujeme kontextu umění a přecházíme do kontextu jiného, historicky vyššího duchovního útvaru, totiž vědy.

Současná hermeneutika výtvarného umění problematizuje naivní důvěru, podle níž za prvé jazyk je celkem snadno, s jakousi spontánní samozřejmostí schopen "zobrazit obraz", a podle níž za druhé obraz sám může při interpretaci jaksi ustoupit z cesty, může přestat "suplovat realitu", a naopak dovoluje jazyku, aby přímo vypovídal o realitě: jazyk nyní bezprostředně vypráví o události, kterou obraz dosud jen "zprostředkoval" a k níž jako by bylo možno dostat se nyní

pomocí jazyka bezprostředněji, s eliminací "okliky obrazu".

Takováto naivní důvěra v průzračnost obrazu, v jeho "odstranitelnost" a ve schopnosti jazyka nahradit obraz bývá někdy vlastní obětavým, leč jen čistě osvětářsky orientovaným interpretům výtvarného umění. Vyprávějí o události, o příběhu pojednaném na obraze tak, že podvědomě nechávají obraz sám a jeho výtvarnost stranou a navozují krátké spojení mezi živlem jazyka ("jazyka o...") a živlem reality, příběhu. Dochází tu k paradoxu neblahému: jazyk interpretace místo toho, aby plnil své hlavní poslání probouzet zájem o výtvarnost díla a ji postavit do plného světla, naopak se snaží nahradit obraz, anulovat jej, suplovat.

Praktickými důsledky takového postupu bývá osvětářská redukce, interpretace obrazu v duchu pouhé ilustrativnosti, převedení obrazu na literární téma a návozu k jednání. Tváří v tvář takovému "redukčnímu dietám", které interpretaci ukládá nedobře pochopená verbalizace obrazu, provádí hermeneutika - ač je sama disciplínou programově jazykovou - velkou sebekritiku za všechny slovesné obory zabývající se uměním: chápou-li tyto obory svůj úkol tak nešťastně (podle hermeneutiky "logocentricky"), jak jsme naznačili, pak verbální interpretace spíše umění ohrožuje, nežli by mu prospívala.

Ovšemže v žádném případě nelze věc chápat tak, že by hermeneutika považovala jakoukoli verbalizaci za škodlivou. Takto hermeneutika uvažovat nemůže jak proto, že - jak právě řečeno - je sama disciplínou slovesnou, obhospodařuje problematiku jazykovou, tak proto, že si jako obor orientovaný směrem k historismu dobře uvědomuje, že se o uměleckých dílech po staletí a tisíciletí komunikovalo jazykem - a že to bylo konec konců funkční. To, oč dnes skutečně jde, je verbalizace nesnadná, náročná, neobcházející vlastní výtvarnost, naopak zaměřená k oné "ikonické hustotě" obrazu, kterou nelze hledat v tom, co je na obraze "příběh" či snadno pojmenovatelná "věc"; ikonickou hustotu je třeba hledat spíše na domněle "prázdných místech" mezi

takovými "věcmi" ("prázdných" nikoli ve smyslu nepomalovanosti plátna, nýbrž ve smyslu "logocentrické", neinterferenční sémantiky).

Vůbec ona odrazově pojatá interferenčnost, významové prolínání odrážející problematiku lidského bytí, jak o ní mluvíme v pražském mezioborovém týmu, by nesporně měla stát za pozornost i západní hermeneutice: ta naopak v otázkách interferenčnosti a ještě více odrazovosti namnoze jen tápe.

5. Paradox vývojových linií lidské kultury.

Závěr předchozího bodu nám připomněl, že v hermeneutické "receptuře" není konec konců nic, co by nebylo představitelné dialektice, jak jí rozumíme. Určité operace této dialektiky (např. odlišení jednoduchého, naturálně pojatého, empirického objektu od filozoficky, neempiricky pochopeného umělecky obrázeného předmětu, o který nám jde především), jsou naopak schopny dovést nás bez úhony tam, kde hermeneutická ontologie spíše ztroskotává.

Zato "upozorňovací" funkce hermeneutiky je dnes veliká. Připomíná nám existenci řady otázek, které kdysi marxismus v té či oné míře znal, avšak které se jaksí odnaučil klást a řešit. Jsou to např. otázky lidského prožitku, jeho "expanzivnosti", praktické odolnosti vůči (teoreticky snadné) "objektivní negaci", jeho podoby "zevnitř" a naopak různých způsobů jeho "reflexe z boku". Jde tu o soubor problémů, které v našem století zakládají celé metodologické proudy a disciplíny (např. fenomenologický popis), které dnes už nejsou bezprostředně závislé na nějakém ideologicky vyhraněném filozofickém směru, naopřebírají funkci můstků spojujících různé filozofické linie.

Od počátku našeho století jsme svědky paradoxu, k němuž dochází při kulminaci té či oné vývojové linie sdružující určitý způsob myšlení filozofického, uměleckého a vědeckého (v první řadě nám tu jde o vědu estetickou): nejvyšší vyhocení linie znamená totiž současné přechýlení do tradiční linie opačné!

Vezměme tisíciletou linii preferující vidění a poznávání, jak ji ve filozofii zastupují zvláště jména Aristotela a Kanta. Má svou paralelu - byť ovšem méně proslulou - i v estetice, v našem staletí zvláště ve formální škole a její koncepci umění jako "ozvláštněného vidění"; V. Šklovskij se při popularizaci koncepce dovolával řady příkladů ze Lva Tolstého. Jenže u Tolstého spolu s mnoha případy ozvláštněného vidění fyziologického najdeme ještě pozoruhodnější případy prozření duchovního - jak autora, tak jeho postav!

A zde začíná částečné přechýlení do linie opačné. Rovněž v takové kulminaci filozofické linie vidění a hledání podstat, jakou je Husserlova fenomenologie se svým rozumovým "zřením podstat", dochází současně k přechodu do linie opačné - přesněji k přiblížení onomu jejímu prostoru, který zaujme Husserlův spolupracovník, vyznavač, ale částečně i obraceč jeho učení Martin Heidegger.

Tato druhá linie světové kultury, která proti předchozí ontologii přírody klade rozumění člověku (Sokrates), proti poznání bytí, proti sylogismu prožitek, proti podstatě (esenci) lidskou existencí, má své představitele např. v Dostojevském a existencialistech (německých, francouzských, ruských). Vrcholí v hermeneutice a vůbec v dialogickém pojetí kultury, kde čelného literárněvědného reprezentanta nachází v M. Bachtinovi, právě tak jako v německé interpretační vědě v H.-G. Gadamerovi.

Tentokrát naše otázka nesměřuje k estetické výchově mládeže vůbec, ale jen k těm mladým lidem, kteří svou specializací nacházejí v doteku s uměním, v jeho teorii, historii, kritice: Co jim asi bude bližší - scientistní, exaktní sémiotika, podnikající nezakrytý útok na svůj předmět, anebo hermeneutická "pokora vůči textu", nikoli nepodobná pokoře ekologů? Anebo bychom měli spíše od takové dichotomie vůbec upustit a uvědomit si, že jako se první linie na svém vrcholku předchýlila k opačné, tak zase i filozofie bytí a estetika dialogu v svých kulminacích (Bachtin, Gadamer a jejich následovníci) obrací se

"nazpět" - směrem k první linii s její propracovaností struktury, systému a znaku? Narážejíce na vztah dvou dnes už nežijících velikánů ruské filozofie a estetiky 20. stol., můžeme říci, že hermeneutik Bachtin se obrací k sémiotikovi Losevovi.

Nejmarkantnějším projevem těchto kladných "paradoxů", nastupujících na vrcholcích vývoje jednotlivých linií, je v naší době setkávání sémiotiků, strukturalistů, hermeneutiků a marxistů v problematice symbolu: "symbolově", tj. dynamicky, synteticky, kruhově koncipovaná výstavba uměleckého díla je tu kladena proti výstavbě "alegorické", tj. statické, racionálně analytické, ilustrativně jednosměrné. V uplynulých desetiletích tak činili např. Gadamer, G. Lukács, Tzv. Todorov A. Losev, P. Ricoeur, u něhož symbol v tomto smyslu vystupuje pod názvem "živá metafora". V díle J. Mukařovského se takto pojatý symbol objevuje zvláště koncem třicátých let a ve čtyřicátých letech ve statích o malířích; určité rysy zmíněné dynamičnosti a syntetičnosti má však i jeho pojem "sémantického gesta"^{1/} a rovněž "nezáměrnosti" jakožto dialektického protipólu ~~záměrnosti~~ ~~ponechána sama sobě vědla by~~ ~~opět~~ jen k alegorické jednosměrnosti v umění.

Závěrem. Jsme v Brně, a v jeho krásných okolních lesích se odehrál děj Těsnohlídkovy Lišky Bystroušky. A mám tu čest mluvit zde na půdě Janáčkovy Akademie múzických umění, a k Janáčkově a jeho opeře podle Těsnohlídkovy předlohy se nyní obracím. Dovolím si v několika větách stručně reprodukovat to, co tvoří náplň jedné poměrně rozsáhlé kapitoly z mé knihy Metodologické meditace aneb Tajemství symbolu, která v nejbližších měsících vyjde rovněž zde, v brněnském Bloku.

Liška v alegorii je jen chytrost a mazanost. Může být ve zvířecí bajce, v níž je alegorie domovem, zobrazena více či méně zdařile, může být - podle toho, kdo je jejím protivníkem v bajce, více či méně sympatické, může podle své polohy v dějové situaci být silnější nebo slabší. Podobá se v té míře figuře ze šachové hry. Tak jako je tato

figura naprogramována jen na určitý způsob svých chodů, nemůže ani liška v bajce změnit svou povahu; nemůže - leda v parodii na bajku - podlehnout např. výčitkám svědomí, zabočit do realistické "dialektiky duše", stát se podmětem psychoanalýzy atp.

Těsnohlídkova a Janáčková Bystrouška má v sobě všechno z této lišky alegorické, ale navíc je syrovou realitou přírodopisu, šelmou psovitou s čumákem v krvi, vypuzuje jezevce z nory v duchu přírodovědných deskripcí takové události. Současně je metaforou, symbolem, mýtem - mýtem volnosti, svobody, je lesním bohem, záhadou. Je to slečinka, schovanka z Jezerské myslivny, stydlivá nevěsta, a také drzá pouliční holka s jazykem trhovkyně. Ale nejdůležitější snad není dokonce ani její vlastní proměnlivost, nýbrž to, že nutí k proměnám (či přesněji: k projevení své nejvlastnější povahy a nejskrytějších záměrů) všechny kolem sebe - revírníka, faráře, rektora.

V tom je liška Bystrouška symbol a mýtus, zde se zase jednou, tentokrát na vrcholu linie jednosměrné alegorie a bajky, odehrál paradoxní zvrát do linie opačné, do kruhové, mnohoznačné a zpětnovazební symbolovosti, která dokázala alegorii integrovat, pohltit, zároveň však též umocnit jak směrem k přírodovědné i sociální faktografii, tak směrem k polyvalenci a podtextovosti, paralelismům a metaforice.

(Předneseno 6. 6. 1989 v JAMU v Brně na konferenci Vědecké základy estetické výchovy.)

Poznámka

1. V studii K pojetí sémantického gesta (Česká literatura 1965, č. 4, s. 319-326) postihl M. Jankovič řadu takových vlastností Mukařovského sémantického gesta, které ukazují na jejich příbuznost se symbolovostí v tom smyslu, jak o ní zde mluvíme. Postihl zároveň i to, že Mukařovského pokus z 50. let přetvořit "gesto" v duchu zjednodušeně, "gnoseologicky" pojaté odrazové teorie skončil nezdarem: původní významotvorný princip tu byl zbaven své vnitřní energie a dynamičnosti.

Jaroslav Med

"Z e z e m ě s e m e n d o z e m ě k ř í ž ě"

/oslov k výboru z opomíjeného básníka/

V novodobých českých dějinách patrně neexistuje tragičtější předěl než druhá světová válka; její apokalyptický dráp zasáhl tak hluboko do těla národa, že vznikly jen těžko zhojitelné rány v duchovně tvůrčí tkáni národa. V literatuře zasáhl nejen vrcholy /V. Vančura, J. Čapek/, ale poznáminal celou jednu generaci /za jejíž symbol můžeme považovat Jiřího Ortena/, v níž zničil mnohé klíčící naděje i tvůrčí rozlety a bolestně ovlivnil její vztah k člověku i světu. K příslušníkům této generace patří rovněž básník, překladatel, esejista a objevený editor I v a n S l a - v í k. Narodil se v Praze /23.1.1920/ a jako syn truhlářského dělníka poznal věbné i nevěbné stránky života na pražské periferii. Naše vše ale poznamenala jeho studentská léta na gymnáziu v Praze-Vrčovicích literaturu; objevením poezie překonával nejen mizérii válečného života, ale hledal v ní i výraz sebe sama. Teprve po roce 1945, kdy dokončil okupací přerušenu studiu na filozofické fakultě UK, vstupuje opravdu do literatury už jako svébytná a výrazná básnická osobnost. I svým povoláním chtěl být blízko literatuře: po krátkém redakčním intermezzu /v letech 1946-47 byl redaktorem časopisu Vyšehrad/ si zvolil dráhu pedagogickou, aby mohl ve studentech probouzet zájem o literaturu. Podstatnou část svého života /od roku 1952/ pak strávil jako středoškolský profesor v Hořovicích u Berouna, kde žije dodnes.

Slavíkova básnická prvotina Snímání /1947/, zahrnující i jeho tvorbu z válečných let, byla přijata kritikou neobyčejně příznivě; Ivan Slavík začal být obecně považován za jednoho z nejtalentovanějších autorů poválečné nastupující básnické generace. Jeho nástup byl však brzy přetržen kulturně politickou situací padesátých let, která neměla pochopení pro jeho spirituálně laděnou poezii. V této době, kdy Slavík své vlastní verše píše toliko "pro domo sua", se začíná rýsovat profil Slavíka-překladatele, který dává své tvůrčí nadání do služeb mnoha cizích básníků, aby se posléze v průběhu let stal jedním z klasiků českého moderního básnického překladatelství. Jeho vlastní básnická tvorba se znovu dostává ke čtenáři až po více než patnácti letech, kdy vychází v rychlém sledu několik jeho básnických sbírek: Deník Arnošta Jenče /1964/, Já A.J. /1965, obě tyto sbírky vyšly pouze jako bibliofilské tisky Aloise Chvály/, Stín tčtiny /Čs. spisovatel 1965/, Osten /Mladá fronta 1968/ a Hlohový vítr /Růže, České Budějovice 1968/. Tvorbu z let sedmdesátých a osmdesátých pak připomíná útlý svazek veršů Dvacet pozdních básní aneb Zařikávání naděje /vyšel jako premie Spolku českých bibliofilů v roce 1988/.

Zatímco Slavíkova původní poezie je dosud prezentována pouze sedmi básnickými knihami, jeho překladatelská aktivita se zdá být skoro nepřehledná. Pomineme-li množství překladů jednotlivých básní otištěných pouze časopisecky či v různých antologiích a zaměříme-li se toliko na knižněvydané soubory překladů, leží před námi úctyhodná řada svazků, jimiž vešly do českého literárního kontextu básníci nejrozumnějších dob a národů. Již pouhá jejich jména xrx svědčí o náročnosti cílů, jež si vždy kladl a klade Slavík-překladatel - z francouzské

literatury např.: Cha. Baudelaire, P.Claudel, Ch. Peguy, J. P.Toulet, J.Laforque; z anglo-americké: E..Poe, R.I.Stevenson, G.M.Hopkins; z německé: Novalis, J.Richendorf, G.Mörike; z ruské: F.I.Ľutčev, A.A.Fet, I.A.Dunin, V.J.Brjusov, V.F. Bokov; z latinsko-americké a španělské: M.de Cervantes, G. Mistralové, R.Dário, Juana de la Cruz. Jedinečnou částí Slavíkova překladatelského díla jsou jeho neobyčejně cenné a objevené pohledy do nitra starých předkolumbovských kultur amerického kontinentu. Jeho práce z této oblasti /Sláva a pád Tenochtitlanu, Popól Vúch, Motýl z obsidiánu/ představují prvořadou kulturní hodnotu nejen svými překladatelskými kvalitami /Slavík překládal z původních aztéckých a my mayských pramenů/, ale i autorovými zasvěcenými komentáři, v nichž nás podrobně seznamuje s neznámým světem dávno zaniklých kultur. Nad jeho překladatelským dílem lze pouze konstatovat, že se Ivan Slavík řadí k oněm nemnoha překladatelům-objevitelům, jejichž zásluhou zdomácněla v českém literárním povědomí řada děl, které svou básnickou velikostí vytvářela počáteční horizont i pro českou básnickou tvorbu.

Ivan Slavík je básník a překladatel, životní důležitost poezie se mu ale nezjevuje toliko v jeho vlastních a přeložených verších; ve své podstatě je romantickou osobností, pro kterou je bytostným ponížením poezie i vědomí, že kdesi v zapomenutí leží autentické básnické hodnoty, bez nichž může hybnout steskem třeba jen jedno jediné neznámé lidské srdce. Proto se spouští nejen do málo prozkoumaných hlubin české literatury, ale hledá i v jejích mělčinách, všude tam, kudy už prošla literární historie, aby mohl její vědecké objektivitě klást znepokojivé subjektivní otázky po smyslu a hodnotě

básnického díla, jehož velikost se koncentrovala třeba jen do několika básnických slok. V Máchově stínu hledá nezanedbatelné hodnoty českého romantismu, které našim očím zastínila Máchova genialita /~~kontikové~~ před Máchou, kolem Máchy a po Máchovi, 1988/, stírá nádech sentimentu z básnického ~~xxx~~ odkazu Vítězslava Hálka /Srdce písněmi dotýkané, 1974/, zdůrazňuje velikost a vývojovou nezastupitelnost básnického díla Richarda Weinera /Mezopotamie, 1965/ a připomíná tvůrčí rozsah slavné básnické generace devadesátých let /Zpívající labuť, 1971/ i nespravedlivé zapomenutí některých jejích příslušníků /J. Opolský: Představení v soumraku, 1968/. Kategorickým imperativem svého objevitelství připomene literární historii především dvě jména: Irmu Geisslovou /Zraněný pták, 1978/ a Hermora Lilia /Verše tajného básníka, 1982/, aby se mohla stát plnoprávnou součástí české literární historie. V tomto svém objevitelství - jež je doprovázeno prací analytickou, jejímž plodem často bývají brilantní jirátovské literárně historické eseje - nehledá Slavík náhradu za vlastní tvorbu ani se v cizích básnických osudech neskryvá před naléhavostí vlastního básnického osudu. Je objevitelem básnických hodnot, neboť věří v životoděrnou moc poezie, jak to zdůraznil v jednom časopiseckém rozhovoru: "Mezi objevováním a psaním poezie není žádný nepřekonatelný rozpor; je v tom též víra v krásu, v potřebnost čistého, ryziho poselství. Obecně řečeno: poezie je vždycky důvěra, že žít má smysl." A k tomu lze ~~xxx~~ dodat snad jen jediné: různorodá tvůrčí aktivita Ivana Slavíka je dokladem toho, že i v komputerovém věku může tiché, ale tvořivé gesto jednoho zdánlivě osamělého jedince znamenat víc než prázdná halasnost mnoha efemérních ~~přesvědčení~~ předsevzetí. Vše může

929
být změněno a vše se může pozvednout z prachu všednosti a zapomenutí, nevzdá-li se lidské srdce naděje, že lze i těmi nejskromnějšími prostředky přerůst náš az omezený lidský horizont; což konečně dosvědčuje i jeho vlastní životní a básnický osud.

II.

Básnický svět Ivana Slavíka začal dostávat pevné kontury v čase druhé světové války, kdy se krutost člověka a dějin obnažovala až na kost a naděje žila pouze v skrytu lidských srdcí. "Jakmile dětství odtroubili peklo se začalo", tímto poznáním, obsaženém v pozoruhodném debutu Snímání, se otevřela před mladým básníkem hlubina utrpení, jehož existence jej bude provokovat po celý život. Prostor tohoto utrpení, jak ho vymezoval výjimečný prožitek, byl sice velice konkrétní - "Před vraty marast a za vraty hnůj" -, ale mladý básník ho od samého počátku vnímal jako prostor mnohem širší a specificky lidský, v němž se formulovaly a formulují věčně platné otázky po smyslu lidského osudu. Podnícen ostnem utrpení, začal básník snít svůj sen o čistotě a ryzosti uprostřed nenávisti a rozkladu, aby se tak odkryl jeho bytostně romantický habitus /odtud také pramení jeho celoživotní zájem o romantismus/, který z něho posléze učiní básníka sladké trpkosti a disharmonické harmonie.

Slavíkův básnický sen o čistotě a ryzosti, vyrostlý ze stejné dobové atmosféry jako například Ortenovy Elegie, se pohyboval v různorodých literárních souřadnicích. Na jedné straně byl přitahován barokně-durychovskou protikladností lidských smyslů; kolik jen je u Slavíka panenek a děvčátek,

symbolizujících konflikt čistoty a smyslnosti, tak jako je spleť vlasů smyslným echem ženské krásy i klubkem hadů. Na druhé straně ale jako básník ryze městský nemohl nebýt přitáhován nepatetickou linií velkoměstských scénérií, jejich krásnou ošklivostí, zakrývajících stejně rozeklanou dvojdomost jako lidská duše. Tak jako jeho jen o málo starší současníci, básníci ze Skupiny 42 /zejména J.Kolář/, nachází i Slavík ve velkoměstské periférii, kde se setkává civilizace s přírodou, symbol jakéhosi pásma přechodu, v němž se střetává, tak jako v člověku, okeuzlení s utrpením a láska s chtíčem. Jistě literárnost oné barokní antitetičnosti a duchovní vyprázdněnost velkoměstských kulis, leckdy vnějškově poetizovaných obrazem poutových tanečnic a komediantů, nemohly však dát básníkovi, který "nepřestal toužit po ztraceném ráji", pevný bod, z něhož by mohl pochopit základní pravdy nebe a země. Chápe-li Slavík ve Snímání poezii jako "rozprášenou švadronu snů" a "zpěv uťknutého", nemohl hledat její svébytnost a podstatu toliko v kráse /a že zde tento přirozený svod krásy byl, to dokumentují některé z jeho melických veršů/, protože ta byla zpo-hybňována diskontinuítou obrazu světa. V této "hodině mezi psem a vlkem" Slavíkovy poezie to byla básnická osobnost Richarda Weinera, která fascinovala Slavíka opravdovostí, s níž dospívala k životní plnosti přesťratoliště marných ideálů a zoufalou osamělost. V požadavku autentického prožitku všeho - včetně zoufalství /"... k Bohu se lze dostat jedině důsledným zoufalstvím, to je zoufalstvím, jehož žádné chlácholení neobelstí..." R.Weiner, Lazebník/ patřoval R. Weiner základní předpoklad básnického a lidského přesahu všednodennosti. Toto pojetí souznělo se Slavíkovým hledáním niterných jistot,

o které chtěl opřít svou básnickou výpověď. Těžce a úporně pronásledoval Slavík všechny svody negace, včetně fosforeskující krásy rozkladu a periférní exotiky, a s weinerovskou opravdovostí kladl sám sobě i světu otázky: "pro milosrdenství boží řekni kam to všichni jdem / že trosky našich setkání nemilosrdně mlčí proti sobě jako kordy", aby posléze dospěl k poznání, že jediným zdrojem radosti a pokoje je pro lidské srdce betlémská hvězda - "a ta nikdy nezhasne".

Tímto poselstvím se uzavírá básnická sbírka Snímání, v níž se Slavík s ~~ex~~ celoživotní definitivností přimkl k hodnotám duchovním a stal se básníkem osobité křesťanské spirituality. Tuto cestu, které nebude lemována mílníky snadnosti, už nikdy neopustí. Jeho básnickému světu zůstane cizí březinovsky-zahradničkovský patos duchovních vizí - na to je příliš poznamenán krutostí vélečného zážitku, také demlovsko-reynkovské "uzemnění" v řádu přírody mu nemůže poskytnout milost pokory - na to je příliš velkoměstským člověkem. Prostor pro svou spiritualitu musí vydobývat z všední existence městského člověka, opuštěného všemi jistotami tradičně prožívaného křesťanství. V lyrice z padesátých let /Stín třtiny/, ~~vzniká~~ v době, v níž se rozpor mezi nutností a možnostmi smířoval ve jménu zářné utopie, prochází Slavíkova transcendentála obyčejným pokojem, v kterém žije člověk, obklopený prostými věcmi lidské každodennosti. A ty mu neustále dosvědčují, že i ony jsou součástí zázraku stvořeného, jen n ~~smí~~ být přehlédnuta dokonalá plnost jejich smyslu. Symbolicky to vyjadřují dva typicky slavíkovské situační emblémy: "prázdný rukáv" a "srdce"; v jejich protikladu je zosobněna touha po

plnosti lidského bytí, stojícího neustále na hranici mezi vědomím sebe a druhého, na hranici mezi zázračností věcí a jejich propadem do nicoty. Z tohoto prožitku protikladnosti vyrůstá dramatická Slavíkovy poezie; skutečnost kolem nás se v neustálých protikladech přeskupuje a táže po svém smyslu, "rub věcí se hlásí k slovu ještě za živa". Tímto hledáním přesahu ve všednosti Slavík svým způsobem souzněl i s tehdejšími tendencemi soudobé české poezie /tzv. poezie všedního dne/, které stavěla proti obecnosti idejí konkrétní lidský prožitek. Tyto souvislosti jsou patrné zejména v dvoudílném veršovém cyklu /Deník Arnošta Jenče, Já A.J./, kde poselství/smysluplnosti všedního opřel o určitý lidský příběh, čímž se zároveň pokusil o určitou epizaci své básnické výpovědi, obdobně jak o to usilovala česká poezie na přelomu čtyřicátých a padesátých let /O. Mikulášek, V. Holan, J. Kolář/. Slavík jako básník křesťanské spirituality však nad světem obyčejného člověka sklenul ideální svět křesťanských světců /básnický cyklus Světla/, kteří dokázali gestem nezištné lásky proměnit všednost v nevysychající zdroj radosti.

Jak zrál v průběhu času člověk, zrál i básník; v Slavíkově tvorbě od padesátých let do současnosti /Osten, Hlohový vítr, Dvacet pozdních básní/ je zřetelný výrazný posun "ze země semen do země křížů". Zázračnost všednosti je vstřebána jako základní předpoklad básníkovy pobytu ve světě, nic však ale nemůže překrýt naléhavost otázek, které se znovu a znovu vnucují básníkovu nitru. Samota, deprese z "nelásky plodící nebytí" a pocit vyvrženosti /"K ničemu zde a jako by ne už zde/ i hledání vlastní podoby ve vrstvách prožitého času /"rád by kvetl, ale mohl jen šedivě růst"/

a stálá snaha bytostného romantika o něco se opřít v tom ustavičeném rozkmitu mezi trháním a scelováním - to jsou základní prožitkové konstanty Slavíkova básnického světa tohoto období. Nic z vnějšku nemůže harmonizovat autorův úporný zápas o existenciální jistoty, i když se ve své nové tvorbě /zvláště ve sbírce Křehký vítr/ mnohem těsněji než dříve přimyká k řádu přírody. "Pevné milníky ročních dob setby i sklizně" jsou sice jistotou hrází proti nicotě, ale básník ve svém úsilí o plnost bytí stále cítí, že zde něco schází, že se pořád něco skrývá za prehistorií tvarů, gest a činů. Ono máchovské "to co se nic nazývá", onu imanenci do nenávratna plynoucího času lze přemoci jedině odvážným skokem do transcendentního prostoru víry a lásky. A tyto dvě ze základních křesťanských ctností se Slavíkovi zkonkrétnily ve znamení kříže x - "To je to zkřížení dřev / na kterém je rozpjata / veškerá jistota nad propastí". Ve jménu této jistoty pak básník překonává veškerou nejistotu svého osudu, s ní spíná veškerou svou naději.

Myšlenková zrelost a soustředěnost k tomu nejpodstatnějšímu, co utvářelo definitivní obraz Ivana Slavíka-básníka, přirozeně ovlivňovaly i proměny jeho básnických výrazových prostředků. Převažuje-li na počátku v jeho verších silná výrazová expresivita, včetně záliby v traklovských obrazech rozkladu a hnutí i obliba básní v próze, v procesu jeho básnického vývoje se vše poznenáhlu zklidňuje, začíná dominovat konkrétní metaforika a verš tíhne ke gnómské účelnosti a prostotě. I když svou obraznost nikdy nezavěděl přirozené opory o krásy tohoto světa, v jeho poezii vždy převažuje myšlenka nad pocity a náladami, a tak před námi vyvstává

charakteristický obraz reflexivního lyrika, jehož spirituálně
pojatý obraz světa nikdy nezpřetrhal poute s konkrétními jevy
pozemské skutečnosti; i to patří koneckonců k charakteristice
opravdového básníka.

Výbor z dosavadní básnické tvorby Ivana Slavíka, který
předkládáme čtenáři, je vlastně také trochu knihou o osudech
části té básnické generace, kterou křtila druhá světová válka
a která prošla mnoha temnými tunely mlčení a nepochopení, aniž
ztratila svou tvář a charakter. A básnické, stejně jako přek-
ladatelské dílo Ivana Slavíka, vnáší do tvůrčího spektra této
generace významnou a osobitou hodnotu: láskyplný hlas básníka
-křesťana, volajícího lidskou duši a svědomí k odpovědnosti
za veškeré dílo tohoto světa.

1. Pojem objektivit

Kálokterý pojem vyvolává tak rozporná pojetí a vzbuzuje tak intenzivně citově zabarvené odezvy, kladné i záporné, jako pojem objektivit. Na jednom pólu se seskupují nejrůznější koncepce a interpretace, které vehementně dokládají, že objektivita ztělesňuje nejnebezpečnější a nejúčinnější moderní hrozbu, neboť reprezentuje právě ošidné sklony ducha modernosti. Objektivita prý není nic jiného než souhrnný název pro lhostejnost, ustupování tlakům zvnějšku, nedůvěru ve vlastní síly, neschopnost zaujmout osobní stanovisko a angažovat se, pouhé alibi pro zbabělost a pohodlnost a v posledním ohledu dokládá také rezignaci na vlastní svobodu. Proti nim se pak vyhroňují neméně ostře a agresivně formulovaná pojetí vyzvedávající objektivitu jako jedinou cestu, po níž unikáme úskalím subjektivismu. Jen smysl pro objektivitu pomáhá překonat charakteristická pokušení spojená s pojetím svobody jako pouhé libovůle a svévole, umožňuje dobrat se opravdové věčnosti a vytvořit tak nezbytný základ platného porozumění pro společenství a pro skutečnost.

Protichůdné argumentace se střetávají s vystupňovanými důrazem a krajní nesnášenlivostí, uplatňují se při nich rozmanité myšlenkové souvislosti a nejrůznější motivy, zpravidla však chybí vůle k přesnému a zároveň dostatečně nuancovanému porozumění fenoménu objektivit. Ve hře bývá spíše snaha doložit oprávněnost vlastní představy a co možná spolehlivě ji zdůvodnit, aby obstála ve sporu mínění, získala široký ohlas a vyšla ze střetnutí jako vítěz. Myšlenkové úsilí tedy spíše motivuje tendence v diskusi se prosadit, než vůle k věcnému promyšlení sporné otázky.

To přirozeně neznámá, že by uvedená diskuse byla zbytečná a bez jakéhokoli myšlenkového podnětu. Na škodu je ovšem aprior-

ní citov^ě předpojatost, souhlasná či odmítavá, k pouhému slovu objektivita, vyvolávající snahu o výlučně ideologické zdůvodnění či o racionalizaci odpovídající verze zaujetí. Fokusuje se proto aspoň naznačit příslušné motivy, ukázat útvary, předpoklady i podmínky, jež se v tomto neobyčejně komplexním jevu uplatňují. Budeme při tom respektovat náhled, že žádná věc, ani ta nejhodnotnější a bezvýhradně přijímaná, není a nemůže být prosta určitých úskalí a stínů, stejně jako přihlížet k poznání, že i tu nejošidnější a nejvíce odmítanou skutečnost lze v hybnosti života integrovat plodným a produktivním způsobem.

Nebudeme prozatím zdůvodňovat, proč objektivita představuje v životě kladnou či zápornou hodnotu, zda přispívá k rozvoji i vzestupu života nebo naopak život ohrožuje a podporuje jeho úpadek a degeneraci. Spíše se pokusíme prozkoumat, co vlastně objektivita ztělesňuje a v jakých souvislostech životních pohybů se útvary objektivit^y vynořují. A v dalším sledu si pak položíme otázku, jakou úlohu při zrodu a budování objektivit^y hraje právě umění, ke kterým podobám objektivit^y přispívá, případně zda nepopírá samotný princip objektivit^y už v základech.

Obvyklý jazykový úzus nám sice nabízí předběžné směrnice, neboť ono "být objektivní" se zde pocituje jako životní zisk a kladná hodnota; znamená schopnost být věcný, přijímat nárok příslušné věci a na základě takového nároku překonat pokušení libovůle a svévole, tedy sklon k subjektivismu. I když se vša^h domníváme, že uvedená směrnice není náhodná ani bezvýznamná, prozatím ji pomíneme a budeme ke zmíněné problematice přistupovat bez jakéhokoliv předběžného zaujetí.

Samotné termíny objekt a objektivita poukazují na odpovídající protipóly subjekt a subjektivita a jejich plný význam lze tematizovat jen na základě jejich vzájemné vazby. Potud výklad ob-

jektivitu nutně předpokládá souběžný rozbor subjektivitu a oba útvary se vyhranují a objasňují až ze své vzájemnosti. Nebudeme sice explicitně zkoumat spojitosti a charakteristická napětí obou pólů v celém rozsahu, nicméně bude užitečné, přihlídneme-li k uvedené vazbě všude, kde by se objevily základní nejasnosti.

Slovo samo a jeho odvozeniny vznikly v kontextu latiny a právě zde byly vypracovány jejich směrodatné významy, jež jsou pak aplikovány, zároveň tedy také interpretovány, v průběhu dalšího užívání příslušných slov i termínů v rozmanitých jazykových oblastech. V původním jazykovém prostředí se rýsují jednak významy předpony ob-, vystupující ovšem také samostatně jako předložka, a to jako označení místa, tedy ve smyslu "nacházet se před něčím", dále ve významu účelu nebo důvodu, tj. jako "pro něco" a "k vůli něčemu, nebo také ve významu striktně kauzálního "proto", "z této příčiny", a konečně pak ve smyslu dosti široce pojatého "proti", případně "kolem". Neméně výmluvné jsou rovněž významové okruhy slova obiectus a jeho odvozenin. Zde se nabízí především poukaz na to, co stojí či leží naproti, dále poukaz ve významu všeho, co je vydáno napospas, nebo také poukaz na cosi, co lze vyčítat nebo klást za vinu, a konečně zde vystupuje význam "předmět".

Už při celkem povrchním a globálním pohledu se tu tedy vyhranují přinejmenším tři relevantní významové okruhy, jejichž směrnice bude žádoucí sledovat.

První komplex významů se váže na vymezení polohy či orientace proti něčemu jinému, ve smyslu toho, co stojí, je položeno, nachází se proti nějakému pólu vztažnosti či orientace. Jako konstitutivní poloha příslušného významového komplexu tedy vystupuje vzájemná vazba a odkázanost obou pólů prostorové orientace na sebe, tj. okolnost, že mínění jednoho se váže na současné kladení toho druhého, explicitní či pouze implicitní.

22

Další okruh významových útvarů se pak rýsuje jako konfigurace všeho, co je či může být vydáno napospas, co je vydáno všanc nějakému zacházení a manipulaci. Nápadné je tu především zdůraznění pasivity a poddajnosti, neboť to, co je vydáno napospas, na milost a nemilost, jako by nijak nelimitovalo a nevázalo libovůli či svévoli toho, kdo s tím zachází, a bylo mu vydáno zcela do rukou. Nesmíme ovšem přehlédnout, že i zde se nabízí jistá významová modifikace, totiž důraz na okolnost, že ono vydané na pospas a zcela odkázané na něčí libovůli, zároveň svojí poddajností apeluje na jeho jistou velkorysost a na schopnost o cokoliv pečovat, starat se o to a dbát, aby předmět péče nedoznal újmu či neutrpěl škodu.

Třetí a poslední předběžně vytčený soubor významových celků se pak objevuje v souvislosti se vším, co může být kladeno za vinu nebo přičteno k tíži, neboť zde se vynořují nové významové struktury. V tom, co se kladě za vinu a vyčítá, vystupuje dvojitý významový poukaz. Jedná se především o nárok či požadavek, který cokoliv říká a na někoho se obrací, dále pak o zjištění, že adresát tomuto nároku nedostál. Do hry vstupuje významový komplex spojený se zrodelem určitého požadavku a s vystoupením původce tohoto nároku, dále s orientací a uplatněním odpovídajícího požadavku na příslušného adresáta, a konečně - také zde se jedná o složitě členěný soubor, který lze detailněji analyzovat - vázaný na konstatování, že odpovídající nárok nebyl naplněn že mu adresát nedostál.

2. Objektivita v běžném životě

Jak vidno už předběžně vytčené významové okruhy nabízejí řadu příležitostí pro mnohem podrobnější a přesnější analýzy. Všechny nadhozené významové komplexy totiž vykazují složitou strukturní konfiguraci a členitost, dovolávají se osobitých před-

pokladů a nesou s sebou příslušné důsledky. I když se do takového detailního rozboru nepuštíme, můžeme už s jistou orientací přistoupit k charakteristice významu objektivit v běžné životní praxi.

Že se fenomén objektivit v kontextech každodenního života oceňuje v podstatě pozitivně a přijímá jako kladná hodnota, jsme se už zmínili. Toto konstatování sice nepřijímáme jako neproblematické a samozřejmé a nesnažíme se ho využít jako jednoho z platných argumentů ve prospěch objektivit, nicméně musíme je aspoň registrovat jako jednu ze skutečností, jejíž vznik a založení bude třeba prozkoumat.

V kontextech běžného /tj. nespecializovaného/ jazyka, jímž se naše společenství při svých činnostech dorozumívá, se slova objektivita a objektivní zřetelně používá ve smyslu čehosi vnějšího, co se týká věci, skutečností a objektu, a ve významu toho, co se se skutečností shoduje a je tudíž správné či pravdivé, stejně jako toho, co existuje a platí nezávisle na subjektivních hlediscích a požadavcích. A pokud se tato slova aplikují při posuzování lidí a hodnocení jejich počínání, pak znamenají totéž co nestranný, nepředpojatý, nezájatý, neosobní a věcný.

Uvedené významy zjevně indikují interpretaci běžného chápání základních pojmů jako je skutečnost, pravda atd., a bylo by možno na nich založit jistou verzi filozofie každodennosti. To se nachází prozatím mimo okruh našeho zájmu. Avšak i když pomineme otázku, jak se v horizontu každodenního života chápe skutečnost a pojímá pravda, je přece jen zjevné, že kladné oceňování fenoménu objektivit a objektivního počínání souvisí s tím, že se významy zmíněných slov vyhranují právě při takových činnostech, které hrají centrální úlohu při rozpoznávání skutečností a nacházení pravdy i spravedlnosti. A rovněž se tu uplatňuje přesvědčení, že

při své cestě za skutečností, pravdou a spravedlností musí člověk překonávat pokušení předpojatosti, stranické a osobní zaujatosti, a také čelit svému sklonu k jisté nevěčnosti, ať už by byla motivována čímkoli.

V posunech a kontextech každodenního života se obsahy a významy sféry objektivního rozvíjejí a vyhranují ve dvou směrodatných okruzích. Jeden z nich představuje svět původního společenství, v jehož středu se rodíme a jehož podněty a vazby zakládají výchozí podoby všeho, uprostřed čeho se pohybujeme. Ve světě pospolitosti získává každý jednatel své charakteristické vědomí i sebevědomí, zde se odehrávají konstitutivní zkušenosti, na základě kterých jednatel poznává, že není ve světě sám, a zároveň, že se od jiných odlišuje a odděluje. Oba typy náhledů jsou pro člověka nezbytné a přinášejí důležité produktivní podněty pro jeho život, s oběma se však vážou také příznačná rizika a ohrožení jeho života.

Zkušenost individua o životě uprostřed společenství a s ní spjaté vědomí vlastní odlišnosti a osobitosti představují dynamické struktury, které se v průběhu života každého jednatelce vyhranují a proměňují. V jejich základu rozpoznáváme charakteristické zdvojování perspektiv, při němž jednatelce posléze nahlíží, že kromě jeho osobního hlediska a vlastní perspektivy vstupuje nutně do hry hledisko a perspektiva někoho z dalších lidí. Stranou ponecháváme nikoli ovšem nevýznamné okolnosti a otázky, v jakých zkušenostech se ustavuje a artikuluje vědomí o existenci vlastní i ostatních lidí, na jaké předpoklady a podmínky se odvolává nezbytné zdvojování perspektiv, jakou úlohu hraje např. skutečnost, že se v roli druhého člověka místo příslušníka vlastního společenství objevuje představitel nějaké cizí pospolitosti ap. Soustřeďujeme se hlavně na zjištění, že při zkušenosti o zdvojo-

vání perspektiv odkrýváme a spatřujeme nárok, který nás omezuje a váže, ke kterému musíme zaujmout stanovisko a s nímž se musíme vyrovnat.

Druhý pro nás zajímavý okruh zkušeností ztělesňuje naše každodenní zacházení s věcmi a jejich užívání. Nebudeme rozlišovat činnosti spojené s nezbytným uchováváním biologické existence života od počinání vázaného na úroveň života vskutku lidského v plném i duchovním smyslu slova, ani zjišťovat, zda se při nich zachází s neživými či živými věcmi, případně s věcmi příznačnými pro svět lidí. I zde pro nás podstatnou úlohu hraje pouze nahlédnutí, že v rámci a průběhu těchto zkušeností rozpoznáváme přítomnost nároku, který se na nás obrací a v jistém smyslu nás omezuje i limituje.

I bez podrobné analýzy příslušných zkušeností lze konstatovat, že samotné zahlédnutí vazby a pocit omezení vyvolávají u těch, kdo jimi procházejí, příznačnou nechuť, nevraživost a nejružnější podoby agresivity. Vytváří se tu příznivá půda pro odmítavé a destruktivní reakce vůči těmto pocitům i vůči všemu, co je vyvolává a podmiňuje. Jako by uvedené nároky, ať se jejich vyvolanost zakládá na čemkoli, ztělesňovaly hrozby pro důstojnost a suverenitu subjektivity a musely být právě v zájmu lidské důstojnosti a hodnoty popřeny a odmítány.

Produktivní a pozitivní význam uvedených zkušeností začíná teprve tam, kde člověk své původně odmítavé a negativní hnutí, svou nechuť i vzdor, prohlédne jako projevy životní pohodlnosti, lenosti i zaslepení a rozpoznává v nich podstatnou hrozbu pro vlastní život. Pouze v případě, kdy náhled vazby a omezení vyvolává pocit, že nejsme na světě sami, že se na nás cosi obrací, co se dovolává našeho činného přispění a tvořivé účasti, nacházíme také sílu k překonání samolibé nechuti a zaslepeného vzdoru a zí-

skládáme nezbytnou otevřenost pro přítomnost a nároky skutečnosti.

3. Příležitost smysluplného počínání

Rozhodující úlohu zde hraje nahlédnutí, že přítomnost nároku, který nás váže i omezuje, nepředstavuje riziko, neohrožuje lidskou důstojnost ani neútočí na pocit vlastní hodnoty a ceny, že člověk nezavazuje svéprávnosti a neznicotňuje, naopak že teprve vytváří zdroj pocitu důstojnosti a významnosti života. V pohybech podstatného sebeuvědomování a sebepoznávání život posléze objevuje, že přítomnost a výmluvnost nároku zakládá dvojí směřodatnou zkušenost.

Do hry tak vstupuje nejprve poznatek o možnosti i příležitosti skutečné služby a smysluplné činnosti, neboť se zde setkáváme s apelen, abychom pečovali a starali se o cosi, co naše přisvědčení potřebuje a co se naší účastí a aktivitou dovolává. Tato zkušenost se za jistých podmínek stává zdrojem naší sebedůvěry i pocitu smysluplnosti, protože způsobem, který je pro život důležitý, poznáváme vlastní sílu a uvědomujeme si svoji schopnost pečovat o lidi a starat se o věci. /Jako všechny jiné je samozřejmě i tato zkušenost dvojnásobná a může být zdrojem jak sebedůvěry a pocitu smysluplnosti, tak pramenem pokušení k samolibosti a svévoli/.

Významnou úlohu pak hraje rovněž poznatek o existenci a přítomnosti hodnot, před kterými se skláníme a jež ocenujeme. Tato zkušenost nejenom podporuje a upevňuje vědomí o možnosti smysluplné služby a opravdového poslání, nadto ještě zakládá nahlédnutí, že porozumění pro hodnoty a disciplínou ocenit je dosahujeme nové, vyšší a v pravdě důstojné úrovně života. Právě zde se dostává do akce způsobilost obdivu a úcty, otevřenost vůči hodnotám, což znamená současně schopnost uvidět je a rozpoznat i vůči samotným se před nimi a odevzdat se jejich nárokům.

Cba typy zkušeností se mohou při zběžném pohledu jevit jako

protiběžné a jak kdyby se navzájem vylučovaly a potíraly. Vždyť zkušenost o nároku věci, ať už se zde věci stává cokoli, na odpovídající péči a ochranu, jejich odevzdání vůči člověku, odkázanost na jeho přisvědčení, dobrou vůli a jistou velkorysost, jako by vyvolávala a násobila hlavně lidské sebevědomí, a to takovým způsobem a do té míry, že to s sebou nese pokoušení k samolibosti a uvolňuje sklon k libovůli. Kdežto nahlédnutí o přítomnosti hodnot, před kterými se skláníme a jimž sloužíme, protože je obdivujeme, jako by zakládalo zejména pokoru člověka, jeho vůli podříditi se opravdovým hodnotám a čerpat ze svého odevzdání i úcty pocit smysluplnosti a významnosti vlastního života.

Pojem protiběžnosti a nesouladu uvedených zkušeností vzniká ovšem jen na základě nedorozumění. Nahlédáme-li nárok, který se na nás obrací, může to vyvolat pocit omezení a zážitek limity a vést posléze ke znechucení i odmítnutí. Stejně jako registrace výzvy vyúsťuje za jistých podmínek v podezření, že naše odpověď na ni je zcela libovolná a závisí jen na nás samotných. Ostatně charakteristického pokušení nemusí být zbavena ani zkušenost o přítomnosti hodnot. Schopnost pokory a obdivu totiž může také posilovat tendenci k bázlivosti a podněcovat sklony k nečinnosti a pasivitě.

Cba uvedené empirické poznatky jsou však významné a podstatné něčím zcela odlišným. Právě díky nim získáváme živou a názornou zkušenost o vzájemných vztazích a vazbách, které se odehrávají na půdě celku a vyjevují člověkovu místo uprostřed celkového horizontu. A tak člověk poznává, že není na světě sám a opuštěn, že může nalézt pravé místo a poznat pravdivé směrnice pro svůj život. Neméně důležité je i nahlédnutí, že nárok, se kterým se setkává a který před ním vyvstává, ve skutečnosti neznamena omezení či útlak, že neztělesňuje nesvobodu a nemusí vyvolávat tíseň. Naopak zaklá-

dá hodnotu života a nabízí mu přínášeny obsah i smysl, protože ukazuje příležitost platné služby a opravdového poslání.

Poznatek o výmluvnosti obou nároků, nároku založeného přítomností věcí i nároku ztělesněného přítomností hodnot, určuje a vyhranuje možnost odpovědi a vytváří tak i příležitost odpovědného počínání. To uvádí do hry dvojí postoj k této podstatné okolnosti lidského života a nabízí dvě zásadně odlišné úrovně lidského sebevymezování a sebepoznávání. Na jedné straně stojí ti, kdo interpretují nároky a výzvy - přirozeně pokud jsou adresovány jim - jako obtíže a obtěžování, kdo odmítají odpovědnost za cokoliv, protože ji chápou jako pouto a omezení a jako nástroj zotročení. Člověk odpovědnost popírá, neboť nechce být ani vázán ani limitován, a domnívá se, že pouze takto zajistí svoji nezávislost a otevře si cestu k plnému využití všech svých možností i příležitostí. Proti nim se vyhranuje optika všech, kdo nahlédají, že výzva k odpovědi a požadavek odpovědnosti člověka neomezuje ani neohrožuje, naopak lidské možnosti zřetelně diferencuje a násobí a zároveň zakládá novou úroveň lidské důstojnosti.

Přítomnost věcí a zjevnost hodnot, tato dvojí podoba výmluvnosti a naléhání, vymezuje lidskou odpovědnost jako způsobilost pečovat a ochraňovat i jako dispozici obdivovat a uctívat. Péče a ochrana, úcta a obdiv, pak zakládají nový stupeň lidského sebepochopení, určený tím, že se tu odpovědnost přijímá jako podstatné obohacení možností a jako předpoklad opravdové důstojnosti života. Člověk zahledá svou vpletenost do souvislostí celku a přijímá své vazby, protože je nechápe v podobě ochuzení či ohrožení, nýbrž spatřuje v nich základ svobody a předpoklad životního naplnění.

Jak už jsme naznačili, oba typy nároků, nároky věcí i naléhání hodnot, člověku zřetelně kladou před oči a názorně demonstru-

jí, že není na světě sám a svět není prázdné a pusté místo, a zároveň mu ukazují možnosti i příležitosti smysluplného počínání a tím mu vyjevují obsažnost i plnost života. A ve hře je pak ještě další okolnost. Věci i hodnoty se obracejí na každého osobně jako na toho, kdo jejich výslovnosti rozumí, a přece znamenají zároveň univerzální nárok a směřují ke každému, kdo má schopnost porozumět. Takto se stávají podstatným kritériem pro rozlišování mezi lidmi, neboť je dělí na pospolitost, která rozumí, a na jinou, která schopnost porozumět postrádá, a dále pak na ty, kdo odpovědnost přijímají a hlásí se k ní, a na ony, kdo ji odmítají a popírají. A obojí představuje současně kritérium, které každému osobně umožňuje, aby v kontextu svého vlastního života rozlišoval a dokázal si uvědomit, kdy je věrný sám sobě a v souladu se sebou a kdy se sám sobě, tj. charakteristickému způsobu vidění a porozumění, zpro-
nevěřuje.

4. Odpovědnost a svoboda

Ve světle uvedených zkušeností se také rozvíjí a obohacuje struktura odpovědnosti. Původně založena na výzvách věcí a nárocích hodnot znamená způsobilost starat se a pečovat i schopnost obdivu a úcty. Nadto se však uplatňuje jako vazba spoluvytvářející společenství, neboť představuje společnou a sdílenou odpovědnost za vše, čemu jako pospolitost rozumíme a co ctíme. Tyto vazby směřují k současníkům stejně jako k předkům i potomkům a ztělesňují tak příznačnou strukturaci lidského světa i jeden ze zdrojů osobitě dynamiky časových dimenzí. A neméně důležitou úlohu hrají vazby odpovědnosti při zrodu a strukturaci sebevědomí, vždyť zkušenost souladu či nesoouladu se sebou samým se stává centrálním zdrojem osobní integrity a jediné skladby našeho života.

Uvedené okolnosti spojené se strukturací odpovědnosti také způsobují, že odpovědnost a spolu s ní vše, co ji podmiňuje a for-

muje, přijímáme jako produktivní podnět i obohacení vlastního života, tedy se souhlasem a s vděčností. Význam odpovědnosti pro pocit plnosti a hodnoty života vyrůstá zejména ze dvou skutečností. Předně nám vazby struktur odpovědnosti a struktur objektivity ukazují možnost smysluplného prožití a naplnění života a kladem při tom kritérium smyslu mimo naši libovůli. Vzájemnost objektivit i odpovědnosti prezentuje smysl jako podstatnou skutečnost, již podléháme a která o nás, o našem životě a jeho úrovni, rozhoduje. Tím se stávají záštitou proti chaosu a poskytují nám nezbytnou oporu, bez které by se jinak náš život roztříštil a zhroutil.

A nezanedbatelnou úlohu hraje rovněž okolnost, že odpovědnost ztělesňuje výzvu pro naši svobodu a vymezuje ji jako dispozici svobodně se pro vlastní odpovědnost rozhodnout a akceptovat ji. Víky nároků na odpovědnost ztrácí svoboda charakter libovůle a svůle a stává se volností, s níž přijímáme své závazky, aniž bychom pocítovali tíseň a omezení. Naopak spatřujeme v nich impuls k rozvoji a obohacení vlastního života.

To vše také zakládá přiměřené porozumění fenoménu svobody. Neboť svoboda představuje především prostor naší volnosti, kterou si dobýváme a již dokážeme uhájit, prostor, o který musíme stále znovu bojovat, který budujeme a stavíme i upevňujeme a střežíme. Volnost se totiž prezentuje díky možnosti a schopnosti pohybu, jako možnost a schopnost takového počínání, které má význam a smysl, protože zakládá, obnovuje či upevňuje pocit svobody a krásy života. Proto také svobodu ohrožuje všechno, co naší způsobilost pohybovat se umenšuje a posléze nás jí zbavuje. A tak největší ohrožení svobody a vlastně jediné její skutečné ohrožení představuje a ztráta vůle a chuti k pohybu, ztráta otřeby pohybovat se, jak nasvědčují tomu, že jsme ztratili rozhodující předpoklady pro samotné tíhnutí k pohybu.

Skutečná svoboda má sotva co společného s naší nedůtklivostí či ješitností a jejím rozhodujícím motivem není vzdor, ono zběsilé odmítání každého tlaku či naléhání. Výzvu ke svobodě spatřujeme, když zahlédáme možnost i příležitost smysluplného počínání, tj. podmínky takového pohybu, který v nás vyvolává pocit obsaženosti a smysluplnosti života, jeho hodnoty a krásy. Výzvy ke svobodě ztělesňují nároky věcí a výmluvnost hodnot a potřebu svobody zakládá až naše porozumění uvedeným nárokům a výzvám. Boj za svobodu se odehrává v terénu zkušenosti, že k nám věci i hodnoty hovoří a že se nás dovolávají, a k ohrožení svobody dochází každým útokem na naši dispozici rozumět a všemi způsoby jejího oslabování.

Jen pokud porozumíme kladnému a produktivnímu obsahu svobody, pokud budeme zřetelně vidět totožnost svobody a prostoru volnosti pro smysluplné pohyby, dokážeme si také uvědomit, že největší hrozbu pro svoji svobodu představujeme my sami svým počínáním, tím jak oslabujeme a nestřežíme svojí potřebu pohybovat se. A samotná nezbytnost pohybu se zakládá jak na naší způsobilosti pohybovat se a na všem, co s tím souvisí, tak i na duchovních obsazích a předpokladech, ustavujících vůli i chuť k pohybu. Smysl pro objektivitu, porozumění věcem i hodnotám, vnímavost pro jejich charakteristická naléhání i dispozice uposlechnout je, tvoří podstatný předpoklad a základní komponentu našeho porozumění světu i sobě samým a představuje tak nezbytnou podmínku každé hybnosti ve významu příznačného způsobu lidského bytí.

5. Překonávání subjektivismu

Úlohu a význam objektivitu, její poslání v lidském životě, tedy charakterizuje zjištění, že objektivita ztělesňuje podstatnou výzvu i příležitost k překonávání subjektivismu a bytostnou obranu proti všem jeho pokušením. O subjektivismu hovoříme v případech, kdy člověk podléhá pocitu, že je na světě sám a opuštěn,

že svět je prázdné a pusté místo, kde k člověku nic nehovoří a kde zaslýchá jen ozvěny svých kroků a svého vlastního hlasu. Avšak o subjektivismu hovoříme také tehdy, když se člověk domnívá, že je neomezeným pánem a vládcem světa, který se vším nakládá libovolně podle svých potřeb a účelů. Subjektivismus představuje sklon k zoufalství a beznaději i pokušení pychy a náklonnost ke svévoli. Je pak příznačné, že v obou zdánlivě sobě tak vzdálených projevech ztělesňuje subjektivismus charakteristické podoby nevnímavosti, neschopnosti vidět, slyšet a rozlišovat, že tedy prezentuje verze podstatně redukovaného a zohudlého světa.

Vlivem subjektivismu svět zřetelně chudne a vyprazdňuje se, takže subjektivismus znamená také výrazný útok na úroveň lidského bytí. Povinnost čelit úskalím subjektivismu patří k centrálním úkolům člověka, který usiluje o důstojnou úroveň lidského bytí, a při tomto úsilí se nutně rozvíjejí všechny možné způsoby a prostředky pro spolehlivé rozpoznávání nároků a útvarů objektivity. Neboť teprve díky smyslu pro objektivitu poznáváme mnohorozměrnost a členitost světa, jak se zračí v nárocích věcí na lidskou ochranu i péči nebo ve výmluvnosti hodnot, vynucujících si naši úctu a obdiv. To vše se ukazuje ve vztazích a vazbách horizontu smyslu nabízejícího příležitosti obsažného a smysluplného počinání i v nejrůznějších podobách tvořivosti znamenající v každém jednotlivém případě objevování a nalézání odpovídajících verzí zakonnosti a řádu.

Znahu čelit pokušením subjektivismu však člověk čerpá a živí podstatně také ze své potřeby sebeúcty. Jencm člověk, který poznává v subjektivismu charakteristický případ zaslepenosti a neschopnosti rozlišovat, dokáže také prohlédnout všechna úskalí subjektivismu a účinně jim čelit. Odtud význam a nezbytnost nejrůznějších podob tvořivosti pro pocit plného a hodnotného prožití života, vždyť jednotlivé verze tvorby nacházejí svůj zdroj a motivaci

práv v tom, že zakládají, obnovují a upevňují odpovídající formy způsobilosti vidět a rozlišovat, poznávat a rozumět. Skutečně důstojného a hodnotného života člověk dosahuje pouze kultivací a rozvojem své dispozice vnímat a chápat, tím, že si pro jedno i druhé vytváří nejrůznější orgány a svou činností je ustavičně třídí a zjemňuje. Teprve nutkání překonat pokušení subjektivismu dovádí člověka na prah plného a zralého života, smysl pro objektivitu tedy zřetelně obchacuje strukturu lidského bytí a pozvedá člověka k sobě samému.

Díky smyslu pro objektivitu člověk objevuje mnohotvárnější a členitější svět, odkrývá novou úroveň vlastního bytí a poznává svou možnou důstojnost. Nicméně za jistých podmínek a nesprávně pochopen může s sebou sklon k objektivitě nést i charakteristická nebezpečí a niterné ožročení života. A to tehdy, jestliže se smysl pro výluvnost věcí a naléhání hodnot interpretuje jako nestrannost a vnitřní nezáujatost, když se v něm spatřuje jakýsi poklid a nehybnost nitra, příznačná nevznícenost vyúsťující až v nepřítomnost osobního názoru a fatální lhostejnost. Musíme proto ostřeji uvážít, čím se liší opravdová objektivita od pouhé nezáujatosti a nestrannosti, jejichž důsledkem pak bývá vnitřní chlad a nepohnutá lhostejnost.

Jisté věditko nám nabízí účel smyslu pro objektivitu při zrodu porozumění pro vyšší úroveň lidského života a při překonávání subjektivismu. Když se uvedenou problematikou zabýval např. F.X. Šalda, použil rozlišení mezi "maskou nevzníceného klidu" a "sebekázní veliké horoucí duše"¹. V souvislosti s tím pak vyme-

1 F.X. Šalda: Kritické projevy -4. Praha 1951. s.270

zil, že "objektivnost není indiferentnost, není také nestrannost; neoprá je to vůle k pravdě, co nejrozhodnější vůle k upřímnosti"². A tak se ukazuje, že objektivnost ve smyslu vůle k prav-

2 Šaldův zápisník VI. Praha 1933-1934. s. 238

dě a rozhodnutí k upřímnosti cosi podstatného předpokládá a k čemuś významnému vede. Znamená totiž především odhodlání překonat krátkozrakou předpojatost a zaslepenou zaujatost, podvědomou snahu "určité věci nevidět, zapírat, prezírat, zalhávat si; vzdát se každé jednookosti, úmyslu vědomě zkreslovat". Smysl pro objektiv-

3 Tamtéž. s. 238

nost se tedy rovná příkazu umlčet já s jeho předsudky a náhodnými zálibami, vynýtit z něj sklony k pohodlí a lenosti, čelit tendencím k bezmyšlenkovistosti a pokušení k sebelásce, a také požadavku respektovat hledisko spravedlnosti, jinými slovy maximu: "Byt práv věcem a dávat jim, co jim náleží, nezakryvat a nezakreslovat je".

4 Šaldův zápisník V. Praha 1932-1933. s. 127

Radikální rozdílnost opravdové a falešné objektivnosti tak nejspíš ožejnuje okolnost, že se skutečné objektivnosti a opravdový smysl pro objektivitu nutně váže na proces zrodu a budování osobnosti a tvoří jeho nezbytnou součást i nutný předpoklad. V těchto dějích stojí proti sobě nestrannost, nezaujatost a lhostejnost na jednom pólu a usilování o sebekázeň a sebekontrolu spjaté s vůlí k pravdě, upřímnosti a spravedlnosti na pólu druhém. Tváří v tvář nárokům věci a výmluvnosti hodnot není na místě nestrannost či nezaujatost, na této půdě se ostře odlišuje způsobilost vidět věci i hodnoty a rozumět jim od příznačné slepoty a neporozumění. Zrod osobnosti se odehrává jako ustavení a budování osobního světa, který ztělesňuje ter n původnosti, protože znamená půdu, na níž každý sám na vlastní riziko zjišťuje a rozhoduje, co pro něho jako sku-

tečnost existuje a platí, co pro něho představuje směřovací hodnotu a prosazuje se svým významem.

Skutečnost, která a pokud pro nás platí, vymezuje a diriguje nás, však neurčujeme svým proklamacemi, tím, co říkáme a vyhlášíme, o ní rozhodujeme až svým faktickým počínáním, způsobem, jak žijeme. Původnost znamená schopnost nalézt a přijmout svou osobní životní pravdu. A zde se také rysuje vzájemná vazba zrodu osobnosti a smyslu pro objektivitu. Cesta k pravdě nutně začíná hledáním a nalezením osobní pravdy. Vždyť pravda platí především pro mě osobně a zavazuje právě mě. Leč vůle k pravdě prezentuje pravdu v podobě nároku, který platí pro všechny, nejen pro mne samotného. Ve vstupu k pravdě se tedy nutně zračí odhodlání podříditi se nárokům pravdy a čelit pokušení pravdu si uzpůsobovat vlastním potřebám. Vůle k pravdě žádá sebekázeň a sebekontrolu a uvádí do hry smysl pro vše, co nejsem já. Skutečná osobnost se představuje výrazností a členitostí osobního světa, a k té nemůže dojít na základě zaslepenosti či uzavřenosti do sebe, nýbrž jen rozvíjením dispozice vidět a rozlišovat. Způsobilost rozpoznávat a rozumět se dovolává bytostné otevřenosti a v posledním ohledu žádá přitakání ke světu a lásku k životu.

Už tyto byt jenom letmo nadhozené poukazy naznačují dosti zřetelně, že skutečná objektivita nemá nic společného s lhostejností a nezájmatostí. Smysl pro objektivitu vzniká a rozvíjí se v podobě porozumění pro nároky věcí a výmluvnost hodnot. Znamená tedy takové zaujetí věcmi i hodnotami, které nepociťuje jejich naléhání jako újmu nebo ztrátu, stísnění či omezení života. Nacpak shledává v tom všem obohacení vlastního bytí a podnět k životnímu rozvoji a vzestup. Přítomnost věcí a hodnot staví plasticky před oči bohatství a zaplněnost světa, vyvolává v nás radost z možnosti počinat si smysluplně a pobízí nás, abychom se neuzavírali do sebe

a nepodléhají sklonům k nehybnosti či nečinnosti. Jenom takto získáváme také schopnost ve svém počínání rozlišovat a nabyváme zkušenost bytostného sváru. Teprve díky smyslu pro objektivitu s celou naléhavostí prožíváme spor sebe sama se sebou samým, spatrujeme možnost životního rozvoje a vzestupu, tedy i životního úpadku a degenerace, a nacházíme kritérium pro nezbytnou životní orientaci.

Smysl pro objektivitu v sobě zahrnuje dvě podstatné zkušenosti. Na jedné straně zahlédáme přítomnost věcí a hodnot, jejichž naléhání rozumíme a které přijímáme jako výzvu ke smysluplnému počínání, jako zdroj pocitu plnosti a bohatství života. Současně se však věci a hodnoty prezentují v tvářnosti všeho, co nás soudí a hodnotí a co se dovolává naší schopnosti takový soud přijmout a odpovídající hodnocení respektovat. Věci a hodnoty kvalifikují naše porozumění a říkají, zda se v něm dostávají ke slovu a ukazují ony samy, nebo zda na jejich místo vstupují naše sklony a záliby, předsudky a předpojatosti. Objektivita tak znamená vůli nechat o sobě svědčit věci a rozhodovat hodnoty a zároveň ozřejmuje, že médium porozumění a subjektivní participace nelze ani vyloučit ani obejít. Smysl pro objektivitu nás nutí k práci na sobě, vede nás, abychom vždy znovu zkoumali /a to není teoretické, nýbrž praktická životní úloha/, zda se svým porozuměním otvíráme nárokům věcí a hodnot, nebo zda se vnucujeme na jejich místo a vlastně je cloníme. Vůle k objektivitě uvádí do hry způsobilost vidět a rozlišovat, poznávat a rozumět, a zároveň nabízí spolehlivá kritéria pro posuzování příslušných dispozic.

6. Význam i úloha učení

Životní význam a poslání objektivit se odvozují především z okolností, že se smysl pro útvary a podoby objektivit zakládá na schopnosti vidět a rozlišovat, že se této vlohy dovolává jako svého konstitutivního základu a stále znovu ji kultivuje a rozvíjí.

Díky věcem a hodnotám získáváme měřítko dovolující nám rozlišovat různé úrovně životní praxe, a to aniž bychom se vzdávali sami sebe ve prospěch čehosi jiného, nýbrž právě na základě hlubšího porozumění vlastnímu bytí. Nároky věcí i hodnot reprezentují podoby řádu a terén smysluplnosti, tedy kritéria, jež respektujeme a uznáváme jako afinity všeho počínání. A zároveň nahlížíme, že útvary objektivit nejsou předem dány ani lhostejné k tomu, co podnikáme, že představují náš podstatný životní úkol a ztělesňují nárok, bez kterého bychom se nestali sami sebou. Objektivita se vyakytuje až jako výsledek a zisk odpovídajícího usilování a nemůže být tedy dána předem jako v podstatě náhodný dar. Teprve on nám nabízí spolehlivá měřítko pro odlišení projevů životního rozvoje a vzestupu od případů slabosti a úpadku. Pobývání a upevňování smyslu pro objektivitu umožňuje bezpečně a zřetelně poznat, zda na sobě produktivně pracujeme a tak objevujeme a tříbíme svoji původnost, zda zda pasivně a bez většího odporu podléháme vlastní lenosti, pohodlnosti či zalepenosti, jež ztělesňují pouhé pseudoindividualistické defekty.

V uvedených souvislostech se také rýsuje význam umění při získávání a upevňování našeho smyslu pro objektivitu. Právě okolnost, že umění je pro nás především školou zraku /v nejširším i duchovním smyslu slova/, že podněcuje a tříbí naši způsobilost rozlišovat a rozumět, činí z umění nenahraditelný prostředek na cestě k objektivitě. Jeho přínos v uvedeném směru pak ještě vzrůstá se skutečností, že právě setkání s uměleckým dílem aktualizuje a aktivizuje naši svobodu. Konfrontování s uměleckým dílem uvědomujeme si názorně a naléhavě, že si schopnost vidět musíme svým úsilím sami dobyt a ustavičně ji střežit, protože ji neustále ohrožuje naše pasivita, bezmyšlenkovitost a pohodlnost.

• Na první pohled se nezdá nic pošetilejšího a absurdnějšího

než domněnka, že si zrak jako dispozici vidět sami dáváme. Přesto je v tom obsažen hluboký smysl. Přirozeně, výchozí předchůdné vlohy, na kterých se způsobilost vnímat a rozlišovat zakládá a buduje, nejsou v naší moci. Ty náležejí k tomu, čím jsme obdařeni a představují dar, jehož se nám dostalo. V uvedeném ohledu existují mezi námi výrazné rozdíly, leč podstatnou otázkou pro každého z nás se stává problém, jak a k čemu dokážeme svých vloh a dispozic využít. Na našem počínání závisí, do jaké podoby rozvineme a vypracujeme schopnost vnímat, vidět a rozlišovat. Tím spíš, že zde podstatnou měrou vstupuje do hry stav a členitost našeho ducha. Při rozlišování věcí a poznávání hodnot hraje důležitou úlohu jak naše vnímavost a citlivost, tak vloha postřehnuté rozdíly nahlednout a interpretovat v kontextech duchovních souvislostí. Zde má významné místo i naše svoboda. Schopnost jednat svobodně neuplatňujeme pouze vůči jiným, nýbrž především vůči sobě samým, způsobem, jakým sami sebe volíme a utváříme, jak poznáváme a přijímáme své osobité možnosti, jak sami sebe nacházíme nebo ztrácíme.

Konstitutivní význam umění pro bytí člověka, okolnost, že dispozice umělecky tvořit a vnímat je pro člověka nenahraditelná a jestliže ji postrádá, bývá jeho život zřetelně ochuzen a deformován, vyplývá právě z bytostné vazby umění na doménu svobody. Právem tudíž F.X.Šalda zdůrazňuje, že poezie - tato duchovní třešť a podstata umění - se svým čtenářem nemanipuluje a nesnaží se jej vnějškově utvářet, "nechce dojímat, chce budovat. Opovrhne tím, aby nakazila cit čtenářův nebo se vetřela zadními...vrátky do jeho obraznosti. Chce se obracet k jeho duchu, ne k jeho pokožce".

F.X.Šalda: Kritické glosy k nové poesii české. Praha 1939. s.202

Opravdové umělecké dílo představuje apel naší svobodě a nabízí jí příležitost, aby se uplatnila. "Pravé dílo básnické" svého čtenáře

"nepřemlouvá", ukazuje mu příklad svobody a tím se pokouší uvést do akce jeho způsobilost být svobodou, "strhuje k sobě, strhuje za sebou svým příkladem". Jistě lze i v uvedeném kontextu říci,

6 *aldův zápisník VI. Praha 1933-1934. s.238

že si dílo svého čtenáře "podrobuje a připodobňuje..., přetváří a formuje ho k své podobě a svému obrazu". Musí však být splně-

7 Tamtéž

na podstatná podmínka, že zapojuje do hry jeho svobodu a podněcuje jeho sklony budovat a tvořit, kultivovat a diferencovat, a to jak svět, který vnímá a jenouž rozumí, tak i vlastní schopnost vnímat a rozlišovat.

Snysl, význam a životní poslání umění se vážou na jeho nejdůležitější charakteristiku. Umění nutně musí být školou zraku, výcvikem a kultivací způsobilosti vnímat, spatřovat rozdíly, objevovat tvary, nacházet vztahy a vazby. O skutečných uměleckých dílech lze hovořit v nejvýraznějších souvislostech a upozorňovat na jejich rozmanité funkce a úlohy. U ničeho však nesmí chybět podstatná okolnost, že přinášejí nové vidění světa a že k němu přivádějí své diváky, čtenáře či posluchače. Umění tak na jedné straně vede člověka ke kázni a pobízí ho, aby ustoupil do pozadí a dal příležitost věcem, o něž se zajímá a které objevuje, aby se ukázaly - projevíly. Při tom se zároveň snaží prolomit clonu nejvýraznějších schémat, předsudků, předpojatostí a zábran, stojících mezi člověkem a světem a omezujících či blokujících skutečné vidění. Právě umění dokáže člověka naučit, jak odlišit své mínění o věcech od jejich opravdové tvářnosti, od jejich osobité výmluvnosti a charakteristického naléhání. Objektivita umění se zakládá na skutečnosti, že umělecké dílo přijímá svůj zákon od věci, již představuje a ukazuje, a že dává věcem příležitost, aby před nás

předstoupily a projevíly se.

Rede-li umění člověka ke zdrženlivosti a snaží-li se ho přimět, aby ustoupil do pozadí a do obrazu se nevnucoval, pak zároveň - a zdánlivě paradoxně - ho chce také zaujmout a angažovat, včlenit a zapojit do svého dění, protože podněcuje jeho schopnost vnímat, rozpoznávat a rozumět, a neustále se jí dovolává. Umění svými akcenty, všemi událostmi, jež představuje a k nimž vede, vyvolává zájem a zaujetí, tříbí a rozvíjí dispozice k oacuzlení i úžas, posiluje způsobilost divit se a obdivovat, zakládá a upevňuje tedy otevřenost člověka vůči světu a životu. Umělecká zkušenost člověka přivádí k radostnému přilakání životu a pobízí ho ke vstřícnému pohybu vůči světu, protože mu objevuje rozmanitost i bohatství života a osobitý magnetismus světa. Životní úloha umění pak vzrůstá úměrně s okolnostmi, že lidský zájem a účast váže na pocit síly a intenzity, na zkušenost rozvoje a vzestupu, neboť uvádí do akce a stále obnovuje jeho tvořivé vlohy. Neobyčejně významná je při tom všem právě skutečnost, že posilující život a hybnost lidských dispozic a sil umění člověka v jeho vztahu k životu neznejišťuje, nevyvolává bažlivost ani ochablost, naopak naplňuje radostí ze života a důvěrou v jeho bytostnou tvořivost.

V oblasti umění, na základě zkušeností spjatých s vytvářením a vnímáním uměleckých děl, poznáváme zřetelněji než kdekoli jinde, že objektivita a smysl pro ni neznamenaají necsobnost a nepředpokládají odosobanost, nevylučují osobitost a nepotlačují původnost, nevyústují negací a nepřítomností osobního a vyhraněného světa. Naopak skutečný smysl pro objektivitu patří k centrálním motivům cesty k původnosti, což se právě v terénu umění ukazuje neobyčejně názorně. Je ovšem stále nutno mít na paměti, že se původnost neprojevuje jako snaha po originalitě a apartní odlišnosti za každou cenu. Svoji původnost odkrývá a vlastně ji teprve vytváří

každý sám, když na vlastní riziko poznává a svým životním počináním posléze rozhoduje, co pro něho osobně platí jako směřovací skutečnost, co respektuje a čemu se ve svém životě podřizuje.

Na otázku co je skutečnost, a to - jak je známo - není pouhá teoretická záležitost, nýbrž rozhodující otázka životní praxe, odpovídáme jen na základě své osobní platné a prožívané zkušenosti, neboť jiná odpověď by nebyla pravdivá a neměla by smysl. A stejně tak o to, zda žijeme uprostřed organického společenství, které přirozeně uznáváme a respektujeme, rozhoduje primární nahlédnutí, zda nám život v jeho středu přináší pocit obsaženosti, plnosti a uspokojení, nebo zda se jedná o jejich nepřítomnost a opak. Také v tomto případě odpověď předpokládá vlastní osobní zkušenost a bez ní by nebyla ani platná ani smysluplná.

Mohlo by se ovšem namítnout a často se to také děje, že oblast umění patří ke sféře životního přepychu, k doméně jakési zvláštní neskutečnosti, že tedy zážitky zprostředkované uměleckými díly postrádají opravdovou životní závažnost. Zkušenosti, k nimž nám otvírá přístup naše setkání s uměleckým dílem, se jistě odehrávají mimo sféru životní nouze a jako by postrádaly vážnost a závažnost životního nezbytí. Leč právě to umožňuje, abychom se jich dobírali volně a svobodně, podle svých dispozic a sklonů, a tak bez vseljakých zbraní a omezení rozpoznávali svoji původnost v celém jejím rozsahu. Okolnost, že se svým faktickým životním počináním často míváme š obsahem i rázem svých zkušeností nabytých ve sféře umění, nijak proti životní významnosti umění nehovoří. V doméně tzv. skutečného života totiž býváme vystaveni tak agresivním tlakům, že se rizika hledání a nalezení sebe sama neobyčejně zvyšují a my velmi často sami sebe také ztrácíme či ^{nedosahujeme} a prožíváme pak život s pocitem zmaření a nenaplnění.

Na místě je ovšem skeptická otázka, zda mají zkušenosti zpro-

střečkové kontakty se sférou umění /pomineme-li samotné umělecké tvůrce, pro které je příslušná činnost hlavním životním obsahem/ tak důležitý význam pro vznik pocitu životního naplnění a zmatení. Vždyť pocit životního uspokojení či radikální nespokojenosti se váže na způsob, jakým každý jedinec prožívá svůj život jako celek, a zde hrají různé podoby setkání s uměleckými díly jenom dílčí úlohu, v některých případech v podstatě zanedbatelnou. Je také zjevné, že prostřednictvím uměleckých děl získané zkušenosti se za jistých podmínek stávají pouhou náhražkou, útechou a zrojen životních iluzí vůbec, kde ke skutečnému využití životních možností vlastně nedošlo.

I když obě náměty v zásadě přijímáme, přece jen svým uznáním jejich jisté oprávněnosti nerelativizujeme významné místo umění v kontextech životních pohybů. Důstojná a hodnotná úroveň lidského života totiž nevyhnutelně předpokládá určitou úroveň a ráz porozumění svému i sobě samotnému, vázané na způsobilost trávit se, zamyslet se, zatařit se v údivu či úžase a se zalíbením se zadívat, na jistou kulturu vnímání a porozumění. A při vypracování všech těchto vloh hraje schopnost umělecky tvořit a vnímat podstatnou úlohu. Při usilování o tvořivé naplnění života, o objevení platného smyslu a odkrytí opravdové skutečnosti, což vše potřebujeme pro pocit životní plnosti a obsaženosti, a stejně tak během své cesty k původnosti, jež znamená budování a upevňování osobního světa a vlastní osobnosti, se bez zkušeností a hodnot zprostředkovaných uměním nedokážeme obejít. A zjišťování, zda potřebná úroveň vnímání a porozumění byla v jednotlivém konkrétním případě získána s potřebným přispěním přímých kontaktů s uměleckými díly nebo jinými cestami, jistě příslušná duchovní kultura jednotlivce i pospolilost utváří, je v dané souvislosti nepodstatné. Neboť bez čeho se opravdu nedokážeme obejít, je smysl pro objek-

tivitu, podmiňující naši způsobilost hledat a nacházet platnou,
naši všemi sdílenou a společně utvářenou skutečnost.

Od Paula Eisnera k Pavlovi Eisnerovi

(Zamyšlení nad korespondencí P. Eisnera O. Fischerovi.)

Budeme-li vycházet ve svých poznámkách k tomuto tématu většinou, i když ne výlučně, z dochované korespondence Pavla Eisnera Otokara Fischerovi (korespondence Fischerova se nedochovala, přijímal ji prý na příkazi Fischerovo zmišl), je to proto, že se můžeme opřít o autentické svědectví Eisnerovo - jde o 39 listů P. Eisnera, často dost obsažných, z let 1916-1938, tedy právě z toho období, kdy se proces české asimilace Eisnera uskutečňoval.

Na začátku je třeba říci, že v rodině P. Eisnera se mluvilo jak česky, tak německy, jak bylo běžné v pražských židovských rodinách na rozhraní století. Eisner se narodil 16.3.1889 v Praze; obvykle se udává, že Eisner pochází z české židovské rodiny (otec byl zaměstnán jako obchodní jednatel), kde se přes německé jazykové tradice udržovalo české povědomí. Nemůžeme přesně říci, co všechno takové povědomí vyjadřovalo. (Víme např., že Otokar Fischer měl otce vyjadřujícího se písemně i slovně česky, u matky tomu bylo opačně; stejně tomu bylo v rodině Františka Langra spod.). V případě P. Eisnera lze vyslovit domněnku, že šlo o podobný případ, neboť Eisner vystupoval roku 1906 českou řečí, v roce 1910 složil doplňovací zkoušky na českém gymnáziu, ale v letech 1911-1916 studoval germanistiku, romanistiku a slavistiku (doktorát 1918) na německé univerzitě v Praze.

Co přimělo k tomuto kroku mladého muž, jehož otec se už rozhodl pro českou asimilaci, jak o tom sám hovořil v dopise z 23.8.1934): "...Otec...byl podvědomě vazalem české hroudy, jen proto ne sedlák, protože právě žid. Do Prahy se dostal na své neštěstí, v ní žil jako věčný buřič proti městu a jeho li-

dem, a i jejich duši. Jeho krev se nemohla vyžít, jak chtěla: nejen subjektivním osudem, ale i tím židovstvím; neboť i venkovský žid jeho dob byl ghetto, ten občasný hevor se šafářem, pacholkem, děvčátkem na tom nic neměnil."

Lisner, vychovaný českou střední školou, se rozhoduje pro studium na německé univerzitě v době, kdy česká vysoká škola má už své nepochybné postavení v české společnosti i ve vědeckém životě. Byl přemýšlivý, a asi oprávněně, s svým mimořádným jazykovým nadáním (je známo, že Lisner nakonec dokázal překládat z 13 jazyků), a lze tedy přijmout jeho pozdější zdůvodnění tohoto rozhodnutí tím, že chtěl propagovat českou a slovanskou literaturu v německé kulturní oblasti, a proto musel předešlá ovládnout němčinu. Nasvědčují tomu i jeho první dopisy Fischerovi (1916-1922), kdy se pokoušel prosadit především jako překladatel do němčiny. Nejprve to byla Tschechische Anthologie, vydaná v Lipsku, 1917 (Vrchlický, Fova, Březina); při pronikání jeho překladů do Německa mu pomáhal právě Fischer. Zprvu se Lisnerovi zdálo, že němečtí nakladatelé budou mít zájem o širší a komplexnější pohled na českou kulturu (Mnichov, Lipsko, Vídeň). Snažili se proto kromě pražských německých spisovatelů navázat kontakty s významnými básníky a autory v Německu a Rakousku, jako byli Hofmannsthal, Pannwitz, aj., spoléhal i na možnost reciprocity překladatelských zájmů. Z velkolepých plánů se uskutečnil jen zlomek - Slowakische Volkslieder, Vídeň, 1920; Slowakische Anthologie, Lipsko, 1920; Volkslieder der Slawen, Lipsko, 1926; F.X. Salda: Sieben Gedichte, Praha, 1927; Die Tschechen. Eine Anthologie aus fünf Jahrhunderten, Mnichov, 1928; O. Březina: Neue Gedichte. Mnichov, 1928; J. Durych: Friedland, Mnichov, 1933. Tato poslední kniha měla opravdový úspěch; pozitivní posudek na ni napsal sám Th. Mann. Durychovým Blouděním však končí Lisnerovy překlady do němčiny, vydané mimo ČSR; další publikoval časopisecky i knižně

už jen v Praze.

Pro první období - zhruba dvacátá léta - je pro Eisnera typické kolísání mezi překlady do češtiny a do němčiny. Je to období jeho nejvypjatější pracovní činnosti. Kromě zaměstnání v České obchodní a živnostenské komoře má poloviční pracovní úvazek v Prager Presse; kolize dvojího zaměstnání a tvůrčími zájmy v něm vyvolává často pocity jakéhosi vnitřního rozdvojení: "...trvale posedlý jsem problémem odpovědnosti ve smyslu Franze Kafky (to je obr, deset Nobelových cen na tu hlavu a z českých lidí nikdo ani nekláp.) Zaměstnává me zoufalá a nezhojitelná zasviněnost erotiky sentimentem. Nesbližitelnost mezi lidmi - problém Seul et seul. Jistý vid dvojnictví. Fenomén Propasti. (Co jiným rozumer jen, je tobě propast.) Některé náčrtky snové. To vše v obrazech výpravné prózy. Rád bych napsal román o vztazích mezi otcem a dcerou, a to hned dvakrát: román kuplířského otcovství, jež je cestou muže na mužích a román otcovství tragického..." (dopis nedatován).

Eisner se velmi často zabýval překladatelstvím i teoreticky, byl vzdělaným lingvistou a sledoval pozorně vše, o čem se v odborných kruzích diskutovalo (půtky mezi školou Hallerovou a mladšími lingvisty). Ačl poc opitelně i otižádot tvůrčího umělce, odvítal názor Karl Krause, že překlad je jen nutným zlém. (Dopis nedatován)... "Překládati je pekelná slast a umění tragické - tragické proto, poněvadž odsouzeno předeš ke ztroskotání před posledními cíli. Cítím stále jasněji, že "věrnost" překladu nemůže býti ve věrném přenesení slovní kostry podle smyslu." Dále v dopise vyzývá Fischera, aby o tomto problému napsal, a jako důkaz správnosti svého tvrzení uvádí překlad Baudelaireových veršů od Stephana George. "Zde je cesta: inspirovati se originálem, ale všechno na něm úplně přetavit, stočit krystalizační osy v nové

4.

morfologické formace. A to jsem dosud nedělal z posvátné úcty ke stvořenému, k cizímu dílu."

Již 3.7.1928 se ohražil proti Fischerově kritice, který charakterizoval Fuchse jako básníka a Eisnera jen jako překladatele, když hovořil o jejich převodech slovanické poezie do němčiny. Vždyť i Eisner psal své překlady jako básník, ne jako filolog, a nechápal je jen jako prostředek k poznání cizí kultury. Při vroucím přátelském, i když učednickém vztahu P.Eisnera k osobnosti a dílu O.Fischera je třeba uvážit, co se léty na tomto Eisnerově přesvědčení změnilo díky tomu, že se jeho zájem přesunul od překladů z češtiny do němčiny k překladům z němčiny do češtiny, do jazyka malého národa, který měl od dob národního obrození nejen přirozený zájem na poznání překládaného díla v původním jeho záměru, obsahu i formě, a o navázání vnitřního kontaktu s pokročilejší cizí kulturou, ale kterému šlo vždy i o vlastní integraci do kulturního prostředí evropského.

Pro pochopení Eisnerova stanoviska k problému židovské asimilace, ať už směrem k německu, či k češtině je důležitá jeho přednáška Závaznost české a německé kultury z roku 1929 (z cyklu Válka Čechů s Němci? v Masarykově lidověcném ústavu). Eisner vychází z historicky zažitě zkušenosti několikastoletého soužití Čechů s Němci v jednom státním útvaru, byť mnohokrát měnícího svou konkrétní podobu, kdy v každodenním životě i v literatuře a umění docházelo k vzájemnému ovlivňování a oploďňování dvou kulturně-psychologických typů. Eisner se domníval, že v současně době (rok 1929!) dochází nejen k určité symbióze, ale dokonce k pomalé přirozené asimilaci českých Němců do českého prostředí.

Není dnes možné posoudit, do jaké míry bylo toto Eisnerovo přesvědčení založeno na reálném posuzování tehdejší politické,

hospodářské a kulturní situace mladého československého státu a do jaké míry byl ovlivněn situací asimilace českých židů. Zcela zvláštní kapitolou, k níž se ještě vrátíme, je problém pražských židů, o nichž Eisner ve zmíněné přednášce říká: "Zcela zvláštní a po mém soudu skutečně nedozírný význam má intuími poznání české kultury, českého ducha, české duše pro pražské německé židy, kteří, jak víme, tvoří nadmíru činnou a účinnou složku německé kultury v republice, především v oblasti umění. Kdekoliv jinde v Evropě padly na počátku 19. stol. brány ghetta, otevřel se židům oceán velkého národního štěstí, do něhož se dychtivě vrhli, toužíce v hojivé lázni scelit duševní rány staleté.

Co však stalo se v Praze? Jsouce svým obcovacím jazykem odkázáni na Němce, nenasli oceán, ale rybník opadávající menšími, rybník stále umělejší a nepřirozenější, v jehož obsahu zaujímali stále více místa, tak jak hladina rybníka klesala s pokračujícím počestvováním hlavního města. Ale složení samo té sociální tekutiny bylo krajně nepřirozené. Pražští němečtí židé zapustili tak kořeny v půdě, jež neměla lidových živin a měla jen a jen svrcení, povrchové vrstvy; nebylo tu dělnictva, nebylo tu řemeslnictva, nebylo tu lidu vůbec a nic z toho, z čeho jinde skutečný národní život roste.

Co to znamená? Že pražský žid vyšel z ghetta jen fyzicky, nikoli niterně, či přesněji, že úzké ghetto židovského města zaměnil za poněkud širší, ale stejně nepřirozený a sociologicky nezdravý život na národnostním ostrůvku, jeho sociologické složení je výsměchem vši duchovní geologii. Proto pražský německý žid je stále ještě vnitřně neosvobozen, proto tak náruživě rád prchá do ciziny. Hojné obcování s češtvím, především kulturním, konalo by zde divy, vyhojilo a spasiloby nahlozanou a problematicky

rozpolcenou duši pražského německého židovství. Chraň Bůh, abych radil ku počestění tau, kde žid je si vědom svého německství, své vnitřní přírůležitosti k velkému světu německé kultury." Důkazem zde byl Franz Kafka: "...zjev bezpříkladný v celé německé, ba, říké to v plném dosahu slova - bezpříkladný ve světové literatuře, mučeník svědomí, poutník k mravnímu Absolutu, příliš dobrý, příliš velký, příliš dokonalý, aby mohl dnes již být znám čtoucí a kritické luze, ale ne natolik špatný, aby směl být neznám českému vzdělanci: vždyť na každé z bezpříkladných Kačkových strážek huatáš přímo, že se to mohlo zrodit jen a jen v Praze, ať není nikde jmenovaná ani slova. Znáte mučeníka svědomí Franze Kafku?" Eisner ho znal odedávna, ale od roku 1927 k němu Kafka promlouval se zvláštní naléhavostí. Tak např. v dopise z prosince 1928 nabádá Eisner O.Fischera k četbě jeho spisů, především Procesu, Zámku a Proměny. Byla to doba, kdy Kafka začal intenzivně překládat a v souvislosti s překladem Zámku je možno připomenout jeho slova: "Je to pro mé práce nebezpečná, opíat!"

Na rozhraní 20. a 30.let je nutno si povšimnout jistého zakolínání; na jedné straně si Eisner uvědomuje své židovství jako břímě, dokonce i nevýhodu, která mu nedovoluje se oddat pocitu rovnováhy, pohody, na druhé straně zase varuje O.Fischera před "přílišnou asimilací" (v souvislosti s Fischerovou divadelní hrou Kdo s koho). V dopise z 21.11.1928 mu píše: "Zdá se mi, že po činu a perspektivě hlasů se zase odcizujete svému hlubšímu já, že na Vás doléhá již evody přílišné asimilace. Že to, v čem žijeme, berete jako bernou minci, ne jako divnou fikci, která je strašně, někde v nedohlednu pod námi, pod naší krví. Tou zatracenou, třikrát blahoslavenou krví."

Otokare Fischere, nechť ti, mezi nimiž žítí je nám někdy

požitkem, často odpočínatím, a většinou malým hnusem, nechť si dělají dramata po svém vkusu, nechť staví do svého nového salónu nábytek erotiky od Stoupů. Naše krev mluví o stoupách s malým s. My jsme na světě, zdá se, abychom tu byli věčné skandalon, od Ježíše po Einsteina, vitr a síl země, ústa s otázkou, zda dvakrát dvě jsou čtyři, a s odpovědí, že je to pět. Nebo tak nějak, snad tušíte líp, než v chvatu lze říci...

Nevím slova hebrejského, provedl jsem asimilaci do ne-menších důsledků než Vy, sionismus zavrhuji, a vím dnes přec, že my jsme víc než ONI a že je všechny poslední životem ducha přežijeme, bude-li chtít... Jsem výš, jsem hloub, jsem mimo: lze s nimi jít, a dokonce družně a věrně, ale nutno jít přitom svými cestami. A ty jsou docela jiné než jejich. Výš, hloub, mimo."

V tomto období vrcholí a zároveň končí Eisnerův prožitek židovství jako čehosi sice rozporného, ale ve své podstatě kladného. Eisner zdůrazňuje takové vlastnosti jako energie, životaschopnost, silnou citovou vzrušenost, ale i inklinování k jednoznačným morálním postojům apod. Na počátku 30.let se situace hluboce proměňuje - v Německu se začíná prosazovat fašismus. Eisner vnímá s citlivostí sobě vlastní tyto znepokojivé procesy, ale stále si ještě nedovede představit, že by se mohl zcela odtrhnout od německé kultury. "V poměru židů k německé vidím dnes jednu z nejtragičtějších donquijotiád světových duchovních dějin, něco hrozného, rozrývacího. Věřte mi, že se denně ptám, zda není základním příkladem cti trhnout se vnitřně od toho Pontu, který nikdy nebude eurýnos, nikdy jím nebyl. Zdá se mi někdy, že má naprostá maličkost není dost maličká, aby mě zbavovala povinnosti dát zde příklad. Ale zároveň s hrůzou zjišťuji, že ty mnohé nenapsané, nevytvořené věci ve mně jsou psány a tvořeny německy. O podstatě tohoto fenoménu bych se mohl šířit na celé stránky. Stačí snad tolik, že se mi zdá, že bych nikdy nevydal ze sebe čas-

kou kořennou věc skutečně jen své machy, faktury, ráže. Konstatuji to denním srovnáváním s takovým Vančurou, Durychem, ale i s Václavem; a konečně i srovnáváním s každým lepším sloupkařem. Přitom bych tak rád chtěl na ten druhý břeh. Mám téměř denně chvíle, kdy jsem z těch věcí fyzicky nemocen; a nejhorší je, že si to nemohu odepsat od plic - v Prager Presse by to byla zraha na Německvu, všude jinde rovněž / v českých listech totiž / - jiné by to nevzaly, se zlonistý nemám. Tak jsem se aspoň těšil z ne-dlého mi jinak Ludwiga, jenž volil praktickou střední cestu: vzdát se německého občanství, a psát německy dál. Ovšem - to je jen jeho subjektivní řešení." (29.8.1932)

Bylo zcela logické, že Eisner trpěl malostí českých poměrů, českým antisemitismem, o němž se domníval, že jeho kořeny jsou spíše sociální než nacionální. K Eisnerově téměř úplné asimilaci s českým prostředím přispělo také jeho přátelství s mladou středoškolskou profesorkou Marií Zaplatílkovou, která mu objevila krásy krajiny středních Čech i mluvené české řeči, zatímco jeho žena, pravnučka Richarda Wagnera, pro něho zůstávala ztělesněním vrcholných kulturních tradic německého národa. Na jedné straně prožívá chvíle (rok 1931), kdy německá věsta na něho "cíví jako nepochopitelná a zle ošklivá obluda", jindy ho rozčiluje "rouhavý český optimismus, troufalost, která si ohřála polévku na světovém požáru..." Je si vědom toho, že pokus uplatnit se v Německu, byť za lepších finančních podmínek, by nic nevyřešil, protože vnitřní touha by ho stejně přivedla zpátky do Čech. Robuřuje ho vědomí, že je intelektuálně vykořisťován pražskými nakladateli - to bohužel patřilo k naší národní tradici, že čeští spisovatelé a překladatelé byli ve srovnání se svými zahraničními kolegy placeni velmi špatně (za překlad veršů se neplatilo skoro nic, za překlady prózy předeem objedna-

né velmi málo). Eisner měl vždy hodně nabídek, ale za takových podmínek by se doslova "upsal". K tomu přistupoval nevděk překládaných českých autorů, o němž píše O. Fischerovi v dopise z 26.9.1929: "Je mi vůbec víc a víc úzko z této země. Má krásný jazyk a tu a tam krásnou ženu - muži jsou pakáz. Tak či onak téměř všichni. Zbabělá, proradná pakáz. Nočisti."

Vzpomínali některých věcí, jdou na "ne krátkoty. Co jsem udělal jen pro toho zovu, pro jeho věci dobré i prabídné - a on mě němě nenáviděl, že jsem mu neopatřil Nobelovu cenu, hadrnický cárem nevzpomněl na člověka, který mu dal tolik nenávratných hodin života, nevzpomněl ani jinak, ani podepsanou knihou. Co jsme udělali pro Březinu - a v létě vypravoval v Lidovkách nějak Icik Lederer, že Březina řekl asi tak: Co můj překladatel, to Žid, a jistě na ně krásně vy-
dělávají, že se tak o "ne berou.

To "ne dorazilo, neboť tuší jsem to i jinak: I ten největší byl takový zatracený potouchlec..."

A tak ještě v letech 1930-1931 se Eisnerovi stále vrací touha napsat pražský židovský román německy:..."překládat a psát je přec jen dvě věci. Že lze překládat do češtiny tak, aby s velkou mírou laskavé shovívavosti pochválil i Otokar Fischer, ale vědet přitom, že něco skutečně kloudného svého napíše člověk jen německy. Prosim, řekněte mi k tomu něco..."

Co Fischer odpověděl, není známo, víme jen, že Eisnera povzbuzoval k českým překladům, že ho zapojoval do svých týmových projektů. Na druhé straně je nepocnybné, že pro Eisnera bylo obtížné vzdát se obdivu k výsostně německé kultuře slova. Pro srovnání a i v rájmu úplnosti složitého obrazu Eisnerova vývoje je třeba připomenout, že se ho ještě 9.12.1930 nedíle dotkla Čapkova naděšená apoteóza češtiny: "Čapek ve své ditnyra-bu na češtinu je trapný dryáčník. A celkem má pravdu Aethesius. Jsou oblasti diferencovanějšího pro-

zeického výrazu, kde čeština selhává krok za krokem, stírá odstíny, smývá vnitřní konturu řeči, výpovědi, atmosféry, frazeologicky je prachudá. Když taková Naše řeč si vezme do práce překlad a nahradí germanismy "kořennými" českými obraty, ukáže se alespoň u 50% případů, že purifikace jazyková ochudila celou knihu co nejpovažlivěji. Čeština by zvlášť potřebovala důkladnou injekci germanismů a jiných -ismů.

Rilke píše v Aufzeichnungen C podzimních mouchách:...

"und endliche bestarben sie das ganze Zimmer". To slovo je malý zázrak. Já stejně "směle": "A nakonec pomíraly celý pokoj." Přijde velice jasný český člověk, básník zcela nepochybný, a melioruje: "A nakonec pomíraly po celém pokoji." To jest, že v Čechách se patrně ani necítí, co slovo je, co dovede, jak houby záleží na zvyklosti, na českosti.

Máje přece jen špetku historického citu, sledává tu chudost češtiny úplně normální a naprosto vysvětlitelnou. Ale dožírám mě velice post festum té Čapkova chvála knedlíků."

Eisner často používal termínů česká duše - německá duše; i když je nemůžeme prostě ztotožňovat s českou nebo německou kulturní tradicí, mají k ní nepochybně velmi blízko. Nebude na škodu připomenout Eisnerovu charakteristiku židovské mentality z jeho dopisu z 20.6.1933 "... židovskou se mi zdá jistá těžkost krve, topornost, těžkopádnost. Ale ještě zas vyslín, že Vás nebudu teprve zasvěcovat do zjevu, jemuž se říká vnitřní krvácení, výron krve dovnitř, Weissbluten nach innen, což je apriori židovské a asi Ršcherovské, tedy jsem zas u složitosti Vašeho případu. Singulární, ba exotická pro naše končiny je u Vás povaha reakce: Čech nadává, Žid uteče, nebo se rve jako počinutý. Pro nás je každá srážka, vnější, vnitřní, všechno jedno, strašným otřesením, tělesným stavem, že bych nejraději řval jako ranené zvíře. Proto se nestačím obdivovati Vášemu Passons!"

Fischerovo češství Eisnera znepokojovalo odjakživa, snažil si je vysvětlit, nebo je aspoň pojmenovat. Lze citovat už z dopisu z 16.9.1929: "Je zcela zvláštní, že našel jste ten úžasný kontakt s génem češtiny v době, kdy jste poznal, že nejste zcela Čech (či krátce po té době). Je to dobytí zlaté země peruánské vlastní krví navzdory, hledání a najetí náhradní vlasti či ztracené vlasti cestou nůžkami, oklikou, vzepětím jazykové tvůrčí, Heimat-findung durch sprachgeistige Eroberung či tak nějak - něco svrchovaně dramatického, dojemného a duchovně velkého, heroického."

Překročit vlastní židovství nebylo snadné právě v tragických letech třicátých. Židovství bylo pro Eisnera těžkým údělem. Vyslovuje se k této problematice znovu 17.7.1935: "Jistě se vyrovnávám i co do toho židovství. Člověk je cítil vůbec jen jako pušové hnutí negativní, jen když rasa byla sprostě napadena, a pak to byla víc solidarita slušnosti, vnitřní povel stát u těch slabších a ponižených. Dnes se věci poněkud změnilly. Dnes nášinec cítí už jen jako handicap, že mluví i za sebe, mluví-li za židy. Neboť zde Hitlerovou zásluhou vznikla otázka skutečně všelidská, velké rozcestí. Deska osudových kostek. Otázka židů je po mému soudu dnes skutečně otázkou světovou, nelze ji pominout. Především jsou demaskováni Němci jako národ dilem nesc opný pro velké světové úkoly, dilem nebezpečný všemu, co je malé a bezbranné."

Můj filozofismus - to slovo se vůbec nehodí - je velmi kacířský. V distancující redakční poznámce si právě v Česko-židovském kalendáři uveřejnili drzost na těch místech bezpříkladnou, ale zároveň sou nejhlubší pravdu. Odmítám sionismus, odmítám ale stejně jako unheimliche Forderung představu, že by židé se zachováni náboženství, kultu, kmenové tradice, populační (sňatkové) výlučnosti měli být rovni mezi rovnými u národů hostilních. Nýbrž říkám těm, kdo si erogují takovou rovnost, veřejné působení

v lůně hostitelské, snad dokonce duchovní vůdcovství: splynout bez výhrad. A v těchto případech výslovně kážu: *Stirb und werde!* To v židovském kalendáři asi ještě nestálo. Má argumentace: jsou-li židovské klady (myslím, že jsou), může jen hrubý materialismus krve (zcela hitlerovský) věřit, že ty klady by mohly zůstat promiskuitou. A místo to, což jsem tentokrát neřekl, myslím ovšem také, že z hlediska náboženského a mravního je židovství neustalost a že recepce křesťanství je nezbytná." Křesťanství je tu spíše kulturní koncepcí než náboženstvím v užším slova smyslu - označuje tisíciletou tradici, navazující tak či onak na svět antiky, onu západoevropskou kulturu, která si vytvořila kompletní pojetí morálních hodnot, mezi něž patří zvláště výrazně pojem tolerance a základních lidských práv, která byla v té době hrubě pošlapána právě fašismem.

Tyto okolnosti vysvětlují, proč se Eisnerův zájem přesouval stále více směrem k češtině. Německy psal téměř již jen pro *Prager Presse*, jinak se uplatňoval vedle účasti na Siebenscheinově slovníku především jako kritik, fejetonista, sloupkař v celé škále českých časopisů a deníků. Přijal tak či onak Fischerův "severo-jihní směr" nejen jako překladatel, ale i jako občan našeho státu. Dospěl dokonce k přesvědčení, že české prostředí "čeká od žida právě to, co v Čechách tak hned neroste, dravou vášně, fanatismus bít se hlava nehlava za své právo, za své přesvědčení".

Eisner si uvědomuje, že přichází doba těžkých zkoušek a je odhodlán vyvodit z tohoto poznání všechny důsledky. 12.7.1935 píše O.Fischerovi: "...jsou na světě věci bestiální. Jednou věcí, kterou trpím nejvíce, je můj konečný, nepodmíněný příklon, ne příklon, vplynutí do číhož a splynutí s ním, až do zabarvení hodně nacionalistického, až do mesianismu. Na druhé straně nevěčná neschopnost porozumět i jeho základům, abecedě takového příklonu: Logika

13.

na to vece: tím spíš tedy, ejhle ná osobní, a proto mravní důvod pro skoncování. Ano, jenže ten člověk zároveň chce jakožto žid alespoň trochu obstát před neviditelným i viditelným tribunálem, jenž zasedá nad takovou rasovní proskaitou, do jaké jsem vkročil já."

Je nesporné, že k tomuto Eisnerovu vývoji přispěly i okolnosti zcela osobní. Důležité byly v tomto ohledu již některé zkušenosti z dětství, jež formovaly jeho povahové rysy. Sám o tom říká: "Má skutečnost je jiná, mé záchvaty rozčarování, hnusu, sklamaní, útěku jsou živelné, ale blahodárně přehavé, hned zas tu je původní a vlastní člověk, a ten je nárazivým přitakávačem, má humor, je plný smíchu a ochoty k němu a dovede tyto věci dávat i jiným, pokud jsou ochotni být dítětem s ním, jenž je a zůstane dítětem."

V též dopise, jenž má ráz osobní zповědi, charakterizuje stručně i své domácí poměry: "...doma jsou mé sympatie, přilnavá náklonnost let, něžnost, radostné vědomí povinností...Trochu odcizení z toho, že ženin svět je stále vědoměji německý, mý už vůbec ne."

Ten druhý vztah trvá (tj.přátelství s M.Zaplaticíkovou, pozn. J4), ten zvláštní, ani na mnoho listech nepopsatelný vztah hravosti, dětinnosti, upřímnosti, náklonnosti, úsměvu, smíchu, záře, bezelstnosti a z mé strany - bohudík - postupně mi slušného. Tam je mi 18 let, požehnaná recherche du temps perdu a víc než to, neboť má radostná juvenilita uvázla v současných letech vývoje v krku a teprve teď a tam se vyžívá. Je tam štědrost všeho druhu mimo věci, jímž se říká předposlední a poslední, to je při dobré dávce živelnosti na obou stranách věc krušná dost, ale je tu radostná síla respektovat ten nevyslovený zákon druhého účastníka a nést to ve vše ostatním jak sladké jho.

Nejzvláštnější však je, že má ta žižkovská Artois s krví pražského venkova v žilách, ta nynější prof.dr., jež jen s největším přemáháním mluví a píše spisovně - kdybyste znal naši hantýrku - střechlav uvedla do toho nejčestějšího, co si lze představit. Je jen vnějším symbolem, že jsem jejím příčině poznal a zamiloval si mladou Boleslav, Posázaví, Prachaticko, kde každý kámen, každé stéblo na dne doléhá hlasy nejdůvěrnějšími, jež nemají už nic společného s konkrétní osobou. Kdežto příroda německých končin je mi úplně něma... chtěla by se mi, ani netušíte jak, chtěla by se mi navždy spočinout v českých zvucích, mezi českými prostými lidmi, na české, skutečně české hroudě a dát na ní a z ní růst svému nezadatelně autonomnímu vnitřnímu světu, s odlesky jihočeských strnišť, luk a rybníků, psát toho zcela nenárodního Edgara Kaltenbrunnera, jenž čeká na loď, mezi jejímiž obchodními konsignacemi a konosementy je také neviditelné vývozní osvědčení z Acherontu." (23.8.1934; jedná se o Eisnerovu novelu Edgar Kaltenbrunner čeká na loď, která blízko nevyšla).

Aspoň v letném průřezu jsme sledovali vnitřní proměny Pavla Eisnera, spojeného původně kulturně i generačně s pražskou německou literaturou a s klasickou německou kulturou, jeho bolestné vyrovnávání se s fašizací Německa a pomalé vrůstání do českého kulturního světa. Neznal polovičatosti. Od profesionálního tlumočníka české literatury v německé jazykové sféře se propracoval až k láskyplnému prožitku češtiny, jehož počátky jsme zaznamenali na konci třicátých let. Zajímala nás zde těžká, až křivolaká cesta od Paula Eisnera k Pavlu Eisnerovi, jak se odrazila především v jeho dopisech O.Fischerovi; zajímal nás vnitřní zápas člověka židovského původu, jenž stanul na česko-německém jazykovém rozmezí v době, která vyžadovala jednoznačná rozhodnutí.

Pavel Eisner se s tímto právním, kulturním a v neposlední řadě i politickým požadavkem vyrovnal se ctí.

Jaromila Mourková

Zdeněk Pešat

Seifertovo Jablko z klína

Na rozdíl od skupinových hnutí a proudů dvacátých let vstupuje česká poezie do třicátých let ve znamení výrazné individualizace, diferenciacie poetik jednotlivých autorů. V rámci této individualizace však probíhá i proces opačný, v němž dochází k jistému omezujícímu vymezení tematických okruhů poezie i její funkce. Často se toto vymezení dokládalo už tituly sbírek z přelomu desetiletí: *Panychida* /tedy slavnost za mrtvé/ V. Závady, *Kohout plaší smrt F.Halase*, *Triumf smrti V.Holana*, *Pokusění smrti J.Zahradníčka*, *Dvě minuty ticha* /tedy opět poeta vzdávaná mrtvým/ J.Hory. I u autorů, u nichž téma smrti se ne vyskytuje v titulu, cítá se ve středu jejich pozornosti. Vztahuje se to i na dosavadní poetisty, K.Biebla v *Novém Ikarovi* a V.Nezvala v *Historii šesti prázdných domů* ze sbírky *Pět prstů*.

Obě stránky procesu, individualizace a atomizace poetik i zužující vymezení tematiky dostaly nové podněty s vypuknutím světové hospodářské krize, která se nevyhná ani Československu. Depersonalizace lidského jedince, proměňovaného na neužitečnou pracovní sílu, o níž nemá nikdo zájem, a vyostření sociálního napětí v zemi vyvolalo mimořádnou mimoliterární, politickou aktivitu kulturních pracovníků, provázenou však krajní skepsí vůči možnostem básnické tvorby podílet se na společenském dění ve chvílích, které vyžadují okamžité a nezprostředkované účinné přispění. A tak výsledkem pochyb o moci poezie se stal pokračující příliv tragických motivů nebo obrat k hermetické poezii, soustředěné k problematice básnického tvaru. Jako kdyby krize zaskočila poezii, a to nejen tu, která dříve vyznávala všecky

krásy světa a jako kdyby teprve nyní došla uskutečnění, ovšem za zcela jiných okolností, než jaké měl na mysli ve dvacátých letech K.Teige, jeho tehdy nikdy důsledně nerealizovaná teorie o rozdělení kompetence mezi konstruktivismus a poetismus.

Toto rozdvojení společenské a básnické činorodosti nenesli básníci lehce. Z touhy zrušit je a prolomit vlastní samotu se ve sbírce Dvě minuty ticha zpovídá J.Hora, muživě dilema prožívá ve sbírce Tvář a zejména v korespondenci se svou budoucí ženou F.Halas. Pohotověji je vyřešil J.Seifert rozdělením své poezie na niterně laděné verše sbírek Jablko z klína a Ruce Venušiny a na pravidelně otiskované příležitostné verše v Právu lidu a v Ranních novinách, z nich část vytvořila sbírky Zpíváno do rotačky a Jaro, sbohem. Podobně si o něco později počínal i V.Nezval, když svou surrealistickou poezii provázel anonymními, na krizi reagujícími sociálními villonskými baladami Roberta Davida. Jakkoli se toto vychýlení od světa k duchovnímu životu současníkům jevilo hlavně jako reakce na tvorbu dvacátých let, která tuto problematiku více či méně přehlížela, z odstupu času se rysuje též jako předehra nové sdělnosti poezie, její umělecká průprava na osudové chvíle, které ji čekaly s nástupem fašismu, ohrožení republiky a nacistické okupace země. Neboť právě básníci, kteří na začátku třicátých let prošli obdobím pochyb a nevíry, kteří si prožili nicotu světa a protrpěli se skepsí, i ti, kteří se uzavřeli do intimity svého duchovního vaku, dokázali najít v krizových časech rozhodná slova. Poezie Halasova, Holanova, Horova a s nimi i Seifertova o tom vydala stvrzující svědectví.

Interval čtyř let, jenž dělí Poštovního holuba od Seifertova nového díla Jablko z klína /1933, původně se mělo jmenovat Smrtelná neděle/, byl naplněn intenzivní prací na nové poetice.

Nedochází však k žádným překotným změnám, jen ve vyhraněný tvar krystalizuje to, co nazrávalo už v předcházející sbírce: básní-
kovo sensualistické východiště podstupuje znovu konfrontaci
s časem a výsledkem jsou osobně motivované nostalgické pocity,
jež tvoří výslovně nebo skrytě hlavní tematickou osnovu sbírky,
jinak plně uzavřenou do intimního světa citového prožívání lid-
ských vztahů. A jen v ná-~~ku~~ do něho zaléhá, vlastně jen ve
vstupní básni, v Písní na vrbovou píšťalu, i ohlas okolního dění:

Už na nás prší z jehněd pel
a na kře letí jaro horempádem,
zpod křídel kvočny vyletěl
houf kuřat, pípajících hladem.

Bože, ať i to nejmenší z nich
zrníčko najde na tvé jarní zemi!
To jenom člověk v dobách zlých
může se živit sny a nadějemi.

Od těchto snů a nadějí dospívá sbírka v závěrečné básni Bezvě-
tří až k hořké bezvýchodnosti "za živa pohřbeného":

V bezvětří starých ran
v krajkoví ctnostné špíny,
pod křídlem líných vran,
jež slétly do roviny,

Žijí sny tesklivé:
mrtvý se dívá z hlíny
do světa na živé
a na tančící stíny

v ulicích⁴ Ninive.

Vytknutí obou krajních polů sbírky před závorku však nevystihuje pravdivě její směřování, neboť na ni nedoléhá tíha životní rezignace s nádechem tragiky tak, jak by se mohlo zdát z jejího závěru a jak se v této době projevuje v knížkách jiných autorů. V závěrečné básni jde spíše o gesto, o zvýraznění pointy celé sbírky než o tragičnost samu; ostatně obdobný kompoziční postup lze nalézt i v Poštovním holubovi, kde také na začátku se cosi překrásného končí, ale také počíná, a na konci se lyrický subjekt připodobňuje k holubům, umírajícím na orloji. Závažnějším znakem sbírky je spíše to, že osobně zabarvený stesk z vědomí pomíjivosti provází sensualistické zaujetí pro již neosobní neustálý pohyb a změnu, pro proměny věcí. Stačí jen nepatrný konkrétní podnět, třeba odraz ve vodě, aby básník rozehrál na půl fantastně snovou, na půl reálnou hru imaginace, popírající výchozí a navozující novou představu jevu až k jeho zániku /Obraz ve vodě/. Obvyčejná svíce se prostřednictvím personifikace důsledně rozvedené v celé básni proměňuje od sestřičky mezi při svém vzniku až v milenku mrtvého ve svém konečném poslání /Vosková svíce/. Dívčí polibek se jednou změní už jen ve "vitr na mých rtech / a marně tentokrát / budu chtít rukou zachytit / nehmotný jeho šat" /Stokrát nic/. Poražená socha anděla stačí k evokaci představy mrtvé helikoptéry i ptáka "divokého chmýřá" /Padlý anděl/. Všechny tyto verše ústí v motiv zániku nebo alespoň v pocit uplývání života. Nicméně to, co jim dodává jejich vnitřní energii není ono spění ke konci, ale dynamika uvnitř tohoto spění. Ostatně ve sbírce jsou i verše, a to jedny z vrcholných, v nichž dochází i k protichůdnému pohybu, kdy stárí zaujaté krásou přestává pocítovat svou tíhu:

Stáří jde teskně o holi,
hůl se však změnil v cokoli
tou věčně fantastickou hrou,
třeba i v křídla anděla,
která se k letu otevrou
bez bolesti a bez těla.

Báseň Proměny je věnována F.X.Šaldovi a je cele osována na metamorfozách symbolizujících tok života, žánramorfózách sice fantaskních, přesto ryze konkrétních, včetně přímého a obrazného významu slova sních:

Chlapec se změnil v bílý keř,
keř ve spícího pastýře,
jemný vlas v struny na lyře,
sních ve sních, jenž padá na kadeř.

I nepostižitelná krása tu nabývá s pomocí personifikace konkrétní podoby:

krása má nohy spanilé,
obuté v měkké sandály.

V tom koloběhu proměny
zakleta bývá do ženy, ...

Motivy změny a pohybu se pak uplatňují i v detailech. Tak v básni Rozhovor se objevuje "proudící vzduch", v básni Dešť jisker "rozprouděné tmy" a v básni Ruce pět prstů na ruce jsou "chvilíčku lara, chvilku hřeben a pod.

Téměř každá báseň sbírky má svůj prvotní konkrétní smyslový impuls a přesto soudobá kritika psala o lyrice "netělesného nadlehčení", "odmocnění od naší tíže" i že básník "chytá do svého křehkého néručí věci nehmatatelné a nezachytitelné, odrazy a stíny, sny a šepení, chvěje tesklivých světél a vábení rozplývajících se

tvardů".^{1/} Podobně, i když méně obrazně, to zaznívalo i v jiných posu-
sudecích. Kritika tedy zdůrazňovala významovou neurčitost, splý-
vání významů i mimořádnou nadlehčenost, s jakou je toho dosaho-
váno. Neměla přitom na mysli několik náběhů k spiritualistické
poezii /Stín, Zas jiných snů/, ale celkový princip výstavby básně.
K jeho bližšímu objasnění nestačí zřetel k významové složce veršů,
neboť je to výsledek šťastné souhry hned několika činitelů. Mo-
tivy pohybu a změny jsou jedny z nich, v sémantické rovině ovšem
nejvýznamnější.

Základní činitelem je mluvní projev většiny básní. Dodává
jim plynulost tak samozřejmě, že vlastně nepoutá k sobě vůbec
pozornost. Je to proto, že i nyní jako kdysi Seifertova věta
zabírá rozlohu celé strofy, ale ta je menšího rozsahu, zpravidla
čtyřveršová a také verš v ní je kratší, takže sama věta dozrává
výrazného zjednodušení /výjimku tvoří dvě básně apostrofického
rázu Střevíce a Píseň o panně Marii a o víně/, což je jeden
z předpokladů přirozeného toku řeči. Platí tu osobitá zákoni-
tost: čím je verš kratší, tím vyšší je jeho významová koncen-
trace, ale také o to jsou větší mezery mezi jednotlivými význa-
my a tím neurčitější a nadlehčenější působí celá báseň. Současně
ve spojení se zpovědním charakterem veršů, často formou konfron-
tující vzpomínky na dětství a jinošství prožité uprostřed praž-
ské scenérie, nabývá tento projev vedle přirozenosti i intimní
ráz, důvěrně oslovující čtenáře a zmiřující dosah naléhavějšího
času.

Tento mluvní základ je výrazně členěn metrickou osnovou jam-
bického verše s pestrými variantami jeho začátků, někdy i dak-
tylskými. Pravidelnost tohoto verše se stává podkladem pro roze-
hrání rytmicky odlišujících veršové intonace, která tím, že se
často kryje s intonací větnou a že vyvolává vždy ve dvojici

veršů až zautomatizované střídání, často s pomocí přisahu, vzestupného a sestupného spědu verše i paralelní intonační výstavbu celých strof vytváří zvukově výrazný celek písňového rázu, zdroj Seifertovy melodičnosti, která dále přispívá k zintimnění této poezie. Ale také celek, v němž se oslabuje významová stránka slova, podřizující se tomuto intonačnímu rozčlenění verše, jeho zvukové splyvavosti.

Třetím činitelem je Seifertův návrat k simultanéitě dění. Nikoli však v dřívějším smyslu, jako ztráty jednotícího tématu, ale jako jeho věrný průvodce, dostatečně výrazný na to, aby oslabil jeho logickou návaznost a znejistil jeho významovou určitost, ale zároveň ne natolik, aby narušil významové jádro básně, aby ji proměnil v skladbu polytematickou. Tu také dochází ke konfrontaci předmětného vidění s pocity lyrického subjektu a jejich vzájemná osídňace se stává pojistkou vzácné rovnováhy mezi konkrétností věcí a jevů v básni a nejednoznačností jejího smyslu. Ve vyhraněné podobě dochází k tomu ve verších *Dešť jisker*, jež mají své věcné tematické jádro ve vzpomínkové prostřední části básně, zatímco obě sloky obklopující vzpomínku se podílejí na jeho zastření a zneurčitění celé skladby:

Dešť jisker padá do obilí,
ach, dlouho si tu nepobyly,
spí město v rozprcděných tmách,
a v nocích, v které osud sved mě,
někdo se na mne díval ve tmě,
měl jsem strach.

elagaeleg Za světlem svatojánských broučků
báhal jsem kdysi v kruhu kloučků,

šlapaje bramborovou nat.

A hebký dotek dívčích pletí
nedovolil mi pomyšletí
na závrat.

Oklamanému do třetice
směje se hvězda poběhlíce,
po jeho stopách chodil pláč.
Buď sbohem, město ukrutníků,
někdo mi šeptá slova díků.
Nemá zač.

A v básni Půlnoc je tato oscilace dvojího simultanního dění zakomponována do střídajících se dvojic veršů čtyřveršové strofy:

Ciferník, přítel lun,
nad střechou domu zhas,
šly mimo tanečnice
a neviděly rás.

Jak nástroj beze strun,
na který nraje čas.
A vešly do vichřice
všem větrům na pospas.

Jak tváře mrtvého,
již věnčí dlouhý vlas.
Ve světle okenice
se zachvěl útlý pas.

Vždy lže cos krásného
tvým očím vlastní hlas.
Šly mimo tanečnice
a neviděly nás.

Zatímco motiv zhaslého ciferníku v následujících dvou strofách vyvolává skrze přirovnání obrazný komentář lyrického subjektu vždy v první dvojici veršů, motiv tanečnic se rozvíjí v druhé dvojici veršů. A teprve v poslední sloce se oba motivy setkají, aby se obojí dění vyjevilo jako jakési přeludné snění. I když básně simultánního typu netvoří ve sbírce většinu, právě ony rozhodným způsobem přispěly k zachycení věcí "nehmatatelných" a "nezachytitelných", k oné smývavě neurčité atmosféře básní. K tomu přistupuje i básníková obraznost. Z poetistického údobí se uchovávala smysl pro výraznost a přestože její úloha je ve sbírce oslabena, má svůj nepřehlédnutelný podíl na proměnlivosti věcí a jevů a jejich významové neurčitosti. Toho rodu jsou v citované básni zejména oxymora máchovského rážení /"nástroj beze strun, / na který hraje čas"; "lže cos krásného / tvým očím vlastní hlas"/, ale na principu katachrézy budovaná obraznost je vůbec podstatným rysem sbírky. I v tak ryze nemetaforické básni jako je *Minčincův zátiší* /původně v *Právu lidu Elegie*/ se objeví najednou jediné obrazné, logicky nespojité pojmenování "a slza krvácí jak do heboučkových fáčů".

Výčet tematických, metaforických, rytmiických a intonačních složek, jejichž souhra umožňuje aslepoň částečně dešifrovat obrazné charakteristiky Seifertovy nové poetiky, jak je vyslovila dobová kritika, by asi nebyl dostatečný bez poukazu na jeden z jejích podstatných zdrojů, bez přihlédnutí k básníkově překladatelství. Neboť krystalizace této poetiky spadá do období intenzivního tlumočení Verlainovy lyriky v letech 1929-33, k němuž podnět dal F.X. Šalda. Šalda také na tuto souvztažnost ve své kritice *Jablka z klína* upozornil, ale zároveň vyzdvihl básníkovu svébytnou cestu k nové poetice: "Mnohému se naučil jistě

Seifert při překládání Verlainea; ale přesto zůstává pravda, že si prošlapal za s v ý c h podmínek a ze s v ý c h předpokladů, po s v é m, z jiné, málo známé strany, cosi jako přístup k poezii pure."^{2/} Tedy čistá poezie. Bylo-li na začátku pojednání o Jablku z klína řečeno, že téma rezignace a nádechem tragiky je v básni Bezvětšispiše jen gesto a že ve sbírce je více než rezignující spění ke smrti podstatný smysl pro proměny věcí, pro pohyb a změnu, byla to jen část pravdy. Celá spočívá v tom, že celková nostalgie sbírky z uplývajícího času je rovněž vyvažována jinými složkami, zvláště dominantním postavením rytmu a intonace, v jejichž splývavosti jako by se rozpouštěla všechny osudové tíže, jako by vtělováním ve vyhraněný čistý básnický tvar se jeho autor osvobozoval od její trýznivé životní naléhavosti.

Jablkem z klína Seifertova poezie pokračuje ve sbližování s tvorbou J. Hory ze sbírek Tvůj hlas a Tonoucí stíny. Projevuje se to úsilím o čistý, leč předmětně inspirovaný a subjektivním zřením přetavený tvar, tíhnutím k písňovosti i prací s motivy plynoucího času. A v básni Slzy v očích i pojetím perspektivy, kdy jediný záblesk naděje do budoucnosti vkládá Seifert podobně jako Hora ve skladbě Deset let do dětí. Jestliže však u Hory subjektivní nazírání objektivního světa ústí nezřídka v abstrakci, specifická Seifertových veršů záleží v tom, že si uchovávají smyslovou konkrétnost, a to nejen jako u Hory ve svém východisku, ale i při jeho ztvárňování, v průběhu "odmocňování od vší tíže", tedy řečeno se Šaldou "po svém" a "z jiné a málo známé strany".

Poznámky.

1/ F. Fraenkl: J. Seifert, Jablko z klína, Rozpravy Aventina 9, 1933/34, s. 506.

2/ F. X. Šalda: Pohled na naši nejnovější produkci lyrickou, Šaldův zápisník 6, 1933/34, s. 20.

Dalibor Pokorný

Milan Jankovič mě nejdřív fotografoval

To jsme se vlastně ještě neznali. Bylo to v Kersku, žila tenkrát ještě moje maminka, seděli jsme s panem Hrabalem a paní Hrabalovou u Hrabalů, ale Slávků Hrabalů, což byl bratr pana spisovatele. Pan doktor Jankovič cvakal aparátem a šla řeč. Byl jsem na něj zvědavý jako na každého nového člověka, ale on nedal nahlídnout. Nepřečet jsem ho. Viděl jsem, že to není jen tak nějaký fotograf, ale že krom toho, co umí, taky umí fotografovat a ví přesně, co se má dělat. Taky vzpomínám, že jsem měl takový primitivní aparát pro děti a taky jsem fotografoval. I toho Jankoviče. Janže, když vytáhl vytáhl všelijaké objektivy a vyměňoval je a bleskem, tak jsem mu povídal: Pane Jankovič, já to zabalím, připadám si vedle vás trapnej. On se smál a cvakal všechny, taky pana Branalda a ještě jednoho holohlavého žida, který mi je podoben, neboť o mně si taky každý myslí, že jsem žid, a možná jsem.

Ochladilo se. Když jsem si oblékl norský svetr se sobama, jak si v dlouhé řadě čuchají k zadkům, řekl pan Jankovič: Teď jste pane Pokorný děsně fotogenický. Náhle. Stoupněte si takle. A vyzval mě, abych mu zapózoval. Mám ty fotky teď, když píšu, před sebou. Jsou krásné, dokonalé. Jasně cítím ten chladný podzimní den a tu pohodu, kdy jsem najednou směl mezi spisovatele, protože mi vyšly takové dvě knížečky, a všichni je četli, i ten Jankovič je znal, a já jsem věděl, že mě vlastně fotografuje jako spisovatele. Všechno bylo ohromné a já jsem měl velikou důvěru v sám sebe a pan Hrabal spisovatel byl ještě normální, člověk, kterému se neudělal génius, jako se někomu udělá výron, a je ochoten se nechat obvázat státní cenou Kl. Gottwalda a zasloužilým umělectvím.

Jankovič mi přines ty fotky, když jsem už stonal, a stonal

jsem dlouho. Taky mi Milan. a to jsme si pořád ještě natykali, napsal na xty moje dvě knížečky psaní. Vlastně rozbor, posouzení, kritiku, a kladnou. Tenkrát jsem pochopil a taky se nějak dověděl, že ten Milan Jankovič je ten samý dr. Jankovič, který s dr. Pytlíkem připravuje a rediguje Haškovo dílo, a že je momentálně v nemilosti jako já jsem byl v nemilosti v rozhlase, kde jsem se málem kdysi proslavil a dělal jsem tu práci rád.

Jenže pak jsem stonal a vždycky jsem se zase trochu vzpamatoval a pořád jsme se občas s Milanem viděli, třeba jsem za ním jel někam do domečku u krásného kostela a jelo se přes Pečky na dráze, kde měla moje maminka kamarádku, kterou neviděla padesát let. Tak jsem Milana pomalu poznával, taky mě zasvěcoval do umění fotografovat a já jsem si pořídil zvětšovák a červené světélko s miskami a dělal jsem celé noci velmi špatné fotografie, protože nemám trpělivost jako Milan. Zjistil jsem, že Milan je dobrý, ale úplně neprůbojný člověk, ba co horšího, že je skromný. Že je skoro pravý opak mne, že je vážný a důležité věci bere vážně, že se nikdy neproducíruje, kdežto já vždycky a rád. Milan, že umí a ví, ale vždycky je radši ve stínu, ale, že taky není malý český člověk MČČ, že mu nikdy nikdo nepomoh a Milan by si taky nikdy nikomu neřekl. Já jsem mu nijak pomoci nemoh, ačkoliv se zase smím producírovat v rozhlase, a Milan pořád fotografuje ty silnice, které se postaví a brzy zničí, že píše jen tak pod rukou, že mu chybí přesně ta míra drzosti, kterou mají všichni takzvaně slavní lidé. Jsme už ve věku, kdy nestává třídění do škatulek slávy. A já už taky přišel na to, že lepší mít slušný rukopis v šuplíku než někdy škrtat a chodit s deskami, poklonka u vrbiček, tady bych měl román nebo esej. Jenže já neumím fotografovat a nějak se živit musíme, i když třeba u nás existují peníze. Milana vítám mezi dědkama, což

neznamená, že pořád nejsou krásné brunety i blondýny pod třicet. A myslím si, že je moc dobře, že nejsme přizdobeni přídomky Zd. Nejedlého ani Kl. Gottwalda, a taky si myslím, jak si myslel taky veliký Pepík Hlinomaz: Ať nám každý políbí prdel. On čas si přebere, co kdo byl, za co stál, a zapomenutý génius je skoro stejně smutná záležitost jako starý divadelní plakát, a safra, co já už zažil dnes zapomenutých, kdysi géníů. A tak si připomínám, že jsem pořád Milanovi dlužen za spoustu krásných fotek, kde mě fotil s namalovanejma nahatejma ženckejma, což mám takovou zálibu. Tak mu prosím Vás řekněte, že ho mám rád, protože si normálně mužský nevyznávají lásku, a že je dycinky u mě vítán a že ho prosím, kdyby se mi náhodou udělal génius, neboť člověk k stáru blbne, ať mě písemně a telegraficky kopne do prdele.

Neuvěřitelné se stává skutkem

Přerod a obrození metody není u Hrabala jednorázovým aktem. Je bytostnou součástí jeho osobnosti a trvalým znakem literárního vývoje. Mnohokrát zaskočen a překvapen nepřízní osudu, podrobuje se navenek sběhu událostí, ale nikoliv trpně, bez odporu. Jeho výbušná povaha a vzdorný temperament ho vždy dovedou k tomu, že hledá "čisté radosti" života a sílu inspirace ve vrstvách hloubějších a niternějších. Ve chvílích deprese a skepse, jež provázejí čas od času každého tvůrce, žijícího v malé zemi uprostřed Evropy, nezapomíná na to, že jeho posláním je znovu a znovu "překvapovat veřejnost".

Mnohdy nejde o okolnosti a poměry literární, ale životní. Na přelomu let sedmdesátých prochází Hrabal názorovou a psychickou krizí. ^{V roce 1967} Zemřel strýc Pepin, legendární "pábitel" a zdroj jeho tvůrčího osudu; v roce 1970, po odchodu do dobrovolného vyhnanství v Kerském lese ho čekala smrt matky. V následujících letech ho tísní nemoc a hrozí mu operace.

Ve chvíli nejhoršího osamocení nachází útěchu v jediném, co mu zbývá a co ho drží při životě - ve psaní. Pokouší se napsat větší dílo - román / ^{- zpráva} dle vlastní slov / ^{se nachází} v situaci, kdy začne nejraději hovořit sám se sebou, "nejdříve potichu, jen takový biograf si hrát, vzpomínkou nechat míjet obrazy z minula, ale pak začít sám sebe oslavovat, radit se, vyptávat se, sám sebe si dávat otázky, vyslýchat se a chtít sám na sebe dozvědět se to nejtajnější, podávat na sebe jako prokurátor obžalobu, a hájit se, a tak střídavě se dostávat hovorem se sebou ke smyslu života...."

Na prahu šedesátky se každý člověk odhodlává vést se sebou hovor pod zorným úhlem věčnosti, vychutnávat nesmyslnost té své cesty, která stejně skončí předčasným odchodem, vychut-

návat počátek svého zmaru. Tento pocit vylíčil Hrabal v pozoruhodné próze z počátku sedmdesátých let, kterou nazval *Peruť imbecility*: "Povídám si, synáčku, už nepotřebuješ se vměšovat do lidských hovorů, už nepotřebuješ, aby ti někdo visel přes rameno a vyříkával ti a ty jemu svoje trápení, už nechci, povídám, aby ti někdo pofoukával bolístku a ty abys v očích těch druhých našel a nacházel obecnost svých ukvapených soudů. Povídám, že nepotřebuješ hledat společného jmenovatele svých bližních, raději, synáčku, předstírej, že jsi němý a že už neslyšíš, že už slyšet nechceš. Raději obklopen přívalem řeči naslouchej vnitřnímu monologu mládí, raději naslouchej tajemství stejnosti a samoty, do které vstupuješ, tě nebude děsit, mlčením se dostaneš za oponu lidského hovoru a staneš tak tváří v tvář ticha."

Tento pocit se stal východiskem nové tvůrčí etapy, která na rozdíl od extravertních "pábitelů" vstupuje do světa reflexí a meditací, do světa snivé vzpomínky, ale přitom se nezbavuje odpovědnosti za dobu a události. Vzniká pokus přehodnotit dřívější postupy, scelit drastičnost a lakoničnost pábitelů plynulým tokem řeči, vytvořit melodickou burlesku absurdních a dramatických csudů Střední Evropy, a to vše, navlečeno na barvitou nit pikareskního dobrodružství, vypovědět jako jediný lidský osud, podaný zábavnou, rozradostňující formou. Složitá forma "proudu řeči", která mistrně střídá ostré vidění detailů se zamílenými záblesky fantazie a snění, která přeskakuje z přítomnosti do minulosti a z reálna do nadreálna, bere za základ subjektivní já; tím však zesměšňuje svůj vlastní úhel pohledu a tím, touto automystifikací, posunuje vyprávění do roviny symbolické, značnou vzdálenost mezi znakovým a významem připouští a rozporna-^{noviska} jako obraz citlivé lidské duše, jako osud člověka. Účinnost tohoto obrazu tkví v pravdivém a neobyčejně upřímném sebezradlení. O tom praví vypravěč jeho nové prózy: "Stanul jsem tváří v tvář sám sobě, ale ne tak, že bych sám chtěl, ale událostmi jsem byl

Symbol pro

donucen vidět svůj život..."

Ve zvláštní dialektice subjektu a událostí, detailu a celku, člověka a dějin spočívá půvab i význam nejvýznačnější prózy z tohoto období, která bývá nikoliv náhodou označována za vrchol Hrabalovy tvorby - a nese zvláštní název *Obsluhoval jsem anglického krále*. Próza byla napsána v letních měsících 1970, na jeden zátah, ve světelném opojení, automatickou metodou. Autor neměl odvahu přepracovávat text, neboť chtěl zachovat první dojem chvil a nemínil setřít spontánnost obrazů. Přiznává, že ten letní měsíc, kdy text psal, žil pod dojetím "umělé vzpomínky" Salvatora Dalího a Freudova "uskřínutého afektu, který nachází průchod v řeči." Už z těchto slov je patrné, že hlavním motivem jeho psaní byl princip slasti, touhy po kráse a *beauty*, chápána jako hodnota metafyzická. To však není jediným rysem významově složitého textu: vyprávění je kořeněno fenomenem "moudrého bláznovství", jež naprosto zvláštním a svérázným způsobem komentuje "divadlo světa", zrychlený a někdy nesmyslně komplikovaný běh dějin.

Téma lidského osudu se v této Hrabalově práci zcela zá-
měrně obrací k poloze symbolu, alegorie a mýtu. Jen tak mohly jednotlivé detaily a postavy, jež charakterizují dobu a události, nabýt monumentálního charakteru. Těžištěm totiž není zobrazení a ilustrace prostředí a událostí, ale pravdivé a do jisté míry autentické vyličení nejpřirozenějšího lidského pocitu, touhy po lásce a po štěstí, jež se vlivem okolností obrací vždy proti člověku, v pravý opak. V tom je smysl významové hry s detaily; ty, které připomínají "skutečné" události nebo jednotlivé epizodní postavy, jsou neskutečné, zatímco "neuvěřitelné se stalo skutkem". Symbolické je i hlavní postava příběhu, vypravěč jménem Dítě /německý přepis Ditle/, který ztělesňuje živé a bez-

prostřední, někdy ovšem i naivní a iluzivní citění dítěte, které svět vnímá s údivem a překvapením. Toto symbolické ladění, důsledně uplatňované při líčení i konkrétních historických událostí /např. v době okupace a po osvobození/ působí ovšem v našem kontextu nezvykle. Má však přesné umělecké zacílení, směřuje k postižení absurdity dění a paradoxních zvrátů vývoje, jež se dotýkají lidského osudu. V protikladném smyslu jsou rozvedeny eroticko-sexuální motivy, které vyúsťují v sakralizaci orálních rituálů a jsou spojeny s mystickými pocity, odhalujícími tajemství ženy a krásy dívčího těla. Všechny tyto motivy jsou spojeny s tématem návratu do lůna ženy-matky, jež je typické pro moderní román dvacátého století.

Východiskem Hrabalova podání však není mýtus, ale groteska. V tom smyslu staví do popředí složitou masku vypravěče a hrdiny příběhu, jehož pohled je na první pohled pokřivený, zkreslující, hypertrofický. Vypravěč je vylíčen jako pikolík malé postavy, jenž trpí komplexem méněcennosti. Bolestně vnímá každou křivdu a trpí úzkostným pocitem, že je neustále podezříván a osočován. Tento pocit v něm probouzí vzdor, snahu pomstít se za křivdy a opovržení; chce získat peníze, neboť v jeho očích a v očích celého světa peníze představují moc, a proto jen bohatí lidé jsou šťastni.

Tento zjevně falešný a pokřivený životní cíl je odhalován nikoliv zevnitřku, konfrontací s pozitivními mravními ideály, ale zvenějsku, paradoxními dějinnými zvraty. Jako kdysi v pikareskním románu prochází hrdina nejhrůznějším prostředím, jež líčí do bizarních podrobností, aby odhalil jejich protikladnou povahu. Stává se trpným svědkem dějinných zvrátů a absurdních událostí. Zdaňlivá netečnost a nezájem o veřejné dění ho vrhá tvář v tvář paradoxnímu dění. Honba za úspěchem a touha po pomstě ho vrhá do

izolace; sňatkem s prominentní nacistkou se stal kolaborantem. Paradoxní náhodou se však bezděčně stane účastníkem odboje. Zvratem okolností dojde konečně k prozření a k odhalení falešných životních cílů. Hrdina se konečně domůže majetku a stává se milionářem, ale ocitne se spolu s ostatními "bývalými" lidmi v internačním táboře. Odtud odchází na brigádu do Kraslic a později se uzavírá do dobrovolné samoty na opuštěném místě na Šumavě.

Už z nárysu tohoto syžetu poznáme, že spojujícím prvkem tohoto příběhu však není rozeklaný charakter hrdiny, jako psychologické konstanty, ale motiv cesty, nevědomé, bezděčné pouti životem jako symbolický motiv lidského osudu, jeho smysl a konečný cíl zůstává v nedohlednu. V tomto díle se setkáváme nikoliv s historickým románem dobovým, ale se směšno-hrdínskou kreací, která je v reakci na historické události nezvyklá a překvapující. Cílem tohoto způsobu zobrazení totiž vůbec není podat obraz historických událostí, které jsou ještě v živé paměti mnohých účastníků, ale jakýsi sebeobžalobný, zkreslený, ale ve své vyhraněnosti pravdivý obraz zraněného a zraňovaného lidského subjektu, ocitajícího se a črceného v absurdním dějinném soukolí. Ideální čistota citení a bezelstná upřímnost vyznání je zde jedinou metou, která v jistém smyslu nahrazuje a doplňuje tradiční konstanty mravní a ideologické.

Toto pojetí vychází ze zvláštní formace Krabalova hrdiny a vypravěče, jenž je zároveň postavou románovou a současně výrazem autorovy automystifikace. Můžeme ho proto nazírat současně z dvojího úhlu pohledu.

Jako románová postava náleží k typům odlidštěného a odpsychologizovaného podání. Dalo by se říci, že je jakýmsi "mužem bez vlastností", Robert Musil/, neboť i svět je bez vlastností a lze jej nazírat z tisíce různých úhlů. Mravní charakter této

postavy je tak rozeklaný a ambivalentní, že jej těžko dáme
 dohromady v jediný konsistentní celek. *Přikem uzhrac' s'ma Lust zum
 Faßh'chen, d'ant' rypnd'rt'k'k'v' (p'sau' s' s'oh' st'm' k'odustou*
 Ještě složitější je tato formace ve funkci vypravěče.

Hrdina se totiž nesnaží "zehlazit stopy" a vylíčit své vztahy k
 okolí sympatickými bsavami. Naopak. Ve vyprávění jakoby šel
 "proti srstí" /s tímto způsobem jsem se setkali již v Morytářech
 a legendách/; dává své výpovědi ráz sebeobžaloby, zpovědi, kte-
 rá jde za hranice sebesmrkačské extáze. Jeho zaujatý, egocen-
 trický způsob myšlení, motiv pomsty vůči těm, kteří mu ublížili,
 nebo jen mohli ublížit, mu dává životní oprávnění. Nezabývá se
 domýšlením paradoxů, že on, přispívající člen Sokola, se stal
 vlivem okolností mlčenlivým lokajem v nacistických ubytovacích
 zařízeních./Pouze na jednom místě, kdy jde o ospravedlnění
 jeho sexuální nedostatečnosti, se zamýšlí nad paraodoxním utvá-
 řením své existenciální situace; v době, kdy mnozí čeští lidé
 jsou zavíráni ve věznicích a v koncentračních táborech, stává
 se on předmětem zkoumání nesmyslné rasové čistoty./ Zůstává i
 nadále trpným, mlčenlivým svědkem, když jako číšník v nacisti-
 ckém zařízení, sloužícím k oplodnění německých žen rasově čis-
 tými jedinci stává ~~se~~ svědkem obłudné ideologie, která obrací
 všechny hodnoty lásky a lidskosti do nelidské, absurdní podoby.
 Leč právě jeho zdánlivě netečný, profesionálně ~~chladný~~ přístup
 dává evokaci historických obrazů podobu děsivé fantasmagorie.
 Zdá se, že nejsilněji exponovaným celkem ve vyprávění je oblast
 sexuální, zoufalá snaha subjektu překonat svou slabost a vyrovnat
 se ostatním, úspěšným jedincům. V této oblasti přechází vy-
 právění z polohy existenciální, převážně racionální, do polohy
 pudové iracionality, příznačné pro období surrealistických po-
 čátků.

Návrat do ovzduší dětských snů a mladistvých erotických před-
 stav ovšem není motivován tématem, ale stylem, způsobem vidění.

Sexuálně erotické scény, jež mají podobu rituálu, adorují rysy básnické exaltace, podobné surrealistickému "rozšílení". Motivace stylová v mnohém překrývá a zastíňuje motivaci fabulační. Hrdina je osudem připoután k německé dívce, podobně vykořeněné, která v něm probudila muže a zbavila ho pekla osamocení. Kardinalní motiv slasti a rozkoše je však hlavní příčinou paradoxních zvrátů v jeho tragické osudové pouti, v níž se plnou měrou projevuje příznačně mystické, ale současně i groteskní "odlidštění". /Vypravěče už nevzrušuje, že Líza Papánek, která byla prominentní nacistickou funkciónářkou, zahyne v rozbombardovaném Chebu. Výplodem jejich svazku, plodem lásky dvou nešťastných outsiderů, je adolentní syn Siegfried; ten se baví tím, že ranami své zbytnělé paže zabíjí kladivem hřebíky do podlahy. / Již² těchto obludných hyperbol vysvětluje, že základem Hrabalova počání není metoda ilustrativní, rozvětřující fabuli, ale metoda *hyperbolizující* a absurdně groteskní, příznačná pro básnickou asociaci.

Z tohoto úhlu pohledu lze pochopit mystifikující charakter vyprávění, jehož těžištěm je prolínání sféry intimní a veřejné, individuálního a nadosobního pohledu. Tento zvláštní druh vyprávění zvýrazňuje jevy pomocí fantazie a zároveň podtrhuje autenticnost svědectví. Zesluhou a groteskní mystifikace a automystifikace se vypravěč v románu Obsluhoval jsem anglického krále formuje jako hrdina, pro něhož bychom asi těžko hledali předchůdce v evropské literatuře.

V žádném případě nejde o psychologickou studii hochštaplera, který před společností zahaluje své skutečné, skryté úmysly a podle zanáry. Nesetkáváme se totiž s rafinovanou hrou vyprávěcí roviny, jak je tomu například v románu Thomase Manna *Život hochštaplera Felixe Krulla*. Hrabalův hrdina je pln obdivu k překvapující tvářnosti světa, naplňuje nás radostí ze svého

spontánního vyprávění, inspirujícího se "sršivou skutečností" a nadšením pro krásné věci. V této své vlastnosti vychází ze školy Hrabalových pábitelů.

Najde pochopitelně ani o psychologickou studii ukřivděného člověka posedlého mamivým velikášstvím, kterou vykreslil Vladimír Neff v románu Malý velikán. Tím méně lze Hrabalův román srovnávat se sociálně kritickým obrazem číšnícké profese, který zachytil Géza Včelička v románu Kavárna na hlavní třídě. Hrabalův způsob vyprávění je naprosto uvolněný, svobodně překračující hranice norem mravních i literárních.

Naznačili jsme již podobnost s románem pikareskním, jehož postavy jsou rovněž jakýmsi němými svědky, poutníky, procházející nejrůznějšími prostředím. Na rozdíl od nich si však Hrabal klade za cíl zobrazit v tomto šaškovském, pikareskním typu osud člověka, úděl subjektu, zraňovaného a typického nejen vlastní nedostatečností, ale i paradoxním během dějin. Z těchto důvodů proniká jeho osvěžujícím viděním i bizarními groteskními scénami, oznamujícími, že se "neuvěřitelné stalo skutkem", tragický pocit, smutku nad tím, že jsme svědky obrovského přesunu a zániku hodnot, vlády neutuchajícího násilí, pokřivování a znásilňování člověka, smutek, který je vyjádřen lapičárním výrokem, že lidstvo je "potomstvo zlé, blbé a zločinné". Ale ani tento smutek a počínající rezignace nás nesmí svádět k tomu, abychom v Hrabalově přeroděnání našli pouze návrat k románu existenciálnímu, popřípadě fenomenologickému.

Obsluhoval jsem anglického krále je naplněn neskonale vírou v přetrvání lidských hodnot, i když je tato víra komplikována paradoxními dějinnými zvraty a mnohdy absurdními okolnostmi. Hrdinův úděl není ^{podkapitola} jen pádem, ba krachem životních cílů, jež byly od počátku iluzivní a falešné, nýbrž i zdrojem radostného

vidění, poetického "zázraku všedního dne", skrytého a rozptýleného ve skutečnosti. Jeho symbolický způsob ztřásmění není naplněn suchou reflexí, jak tomu v moderní próze často bývá, ale fantazijní projekcí, předstírá výpravou. Trpkost osudového určení je proto přehlušována a mnohdy i zaplavována vlnami svěžího básnického vidění, prožitkem krásy a rozmanitosti světa a věcí, jež je pojata nikoliž jako chvilkové opojení, ale jako hodnota metafyzická.

Smyslem pro krásu a obdivem k tomu "neuvěřitelnému, jež se stává skutkem" se Hrabalův vypravěč obrozuje a dospívá k přehodnocení konkrétních životních cílů. Pouze falešné, iluzivně stanovené cíle konzumní, majetnické, jsou vystaveny paradoxním zvratům dějin a trvalému úbytku hodnot. Něco přesto v lidstvu a v člověku zůstalo.

(Zůstala věčná a neuhasitelná touha po krásě, vnitřní přesvědčení o její-m pozitivním vyznění, která mnohdy ospravedlňuje i zlo v člověku a náklonnost k mravním prohřeškům. Překvapující dar vidění, způsob lidského kontaktu, jenž navzdory absurdním okolnostem působí povzbudivě, je sám o sobě hodnotou, neboť mluví k emocionální hladině lidské bytosti a k elementární, pudové hladině života.

V tom je výraz a smysl Hrabalovy automystifikace, jež se podílí na formaci vypravěče. S úžasem sledujeme jeho pozoruhodný, bystrý postřeh, těšíme se z lehkosti, s níž objevuje neznámé a nikým jiným nespátřené podrobnosti. Kocháme se krásou jazyka a spontánností podání. Nevadí ani jeho samolibost a vychlubačnost, protože je upřímná, naivní a dětská.

V tom tkví půvab některých bizarních motivů, jež jsou zdánlivě bezúčelně rozesety v textu a přesto vyznívají symbolicky, i když mají navenek jen žánrově idylickou platnost. Sem patří

např. obrazek strážnického hotýlku, v němž tráví své volné chvíle opilý generál-běsník i pan prezident, prožívající zde v rokokovém cvzduší zahradního domečku chlasy své dávné lásky; sem náleží zdobná pýchá světáckého mladíka, jenž kráčí po pražské hlavní třídě-Příkopech, s novou kravatou, kterou nikdo jiný nemá, protože ji ani mít nemůže, byla "vypůjčena" z věcí, jež v hotelu Paříž zanechal kníže Hohenlohe. Do řady symbolických motivů, v nichž znakem se stává obvykle konkrétní, věcný předmět, náleží i titulní prohlášení "obsluhoval jsem anglického krále" /v druhém případě habsburského císaře/, což je pro vyprávěče výrazem smyslu pro hodnoty, a svědectvím vynikající profesionální úrovně. Sebevědomí a pocit tvůrčí jistoty jsou základním předpokladem pro identitu člověka v chaotickém absurdním světě.

V plejádě bravurně rozehraných scén, z nichž některé připomínají překypující bohatství a mnohost v zátěží holandského malíře Jordaina, jiné rozehrávají obřad gastronomických rituálů /sem patří např. příprava nadívaného pečeného velblouda, prostíraného na zlatých příborech v hotelu Paříž při návštěvě habsburského císaře./, vrcholí vyprávění jako uvolnění „před řečí“. Autor se opíjí nejen přirozenou expresivitou a barvitostí jazyka, ale i fantastickou inspirací výtvarnou, která díky jeho eidetické paměti dovoluje rozehrát rituály jídla a "divadlo světa" nejen co do podrobností, ale i do extatického prožitku.

Podobně čistě vyznívají některé erotické scény, pohybující se na okraji šokující nehoráznosti, např. voyažerská extáze unavených starých burziánů při "vizitaci" nahých slečen v salóňku hotelu Paříž. Smyslem těchto barvitých, rokokově stylizovaných erotických scén, které ponze z nepochopení lze zaměnit za šokující razantnost pornografie, je zdůraznit, že v principu slasti se skrývá pramen svobody a uvolnění, a to i ve sférách přísně

střežených a tabuizovaných. Odhalením lidských citů, jež bývají vyhrazeny pouze mýtu nebo tajemství, znásobuje Hrabal intenzitu svého vidění a rozšiřuje oblast "poetizace" každodennosti a banality.

Vyprávění samo je rozděleno do pěti kapitol, jež připomínají situaci rozhovoru svým opakujícím se incipitem: "Dávejte pozor, co vám teď řeknu." Nejde tedy o montáž, o soubor fragmentárních záběrů, ale o souvislý příběh. Také tato okolnost svědčí o důležitém posunu. Osou vyprávění se stává kontrast mezi intimní sférou výpovědi, vzpomínkou a zpovědí, a mezi událostmi, jež působí jako zásah cizí, absurdní síly. Tomuto kontrastu odpovídá napětí mezi spontánním aktem řeči, jež zachycuje básnické vádění subjektu, a mezi líčením událostí, jež je stylizováno buď do vzpomínky, anebo zachycuje skutečnost zkratkovitě, způsobem téměř reportážním./Proto není vhodné tyto pasáže přecenovat; netvoří hlavní linii vyprávění./ Kompoziční moment, vycházející z principu asociace, nahrazuje obvyklou románovou konstrukci uvolněným spontánním počínáním, zádánlivě bezbřehým a strhujícím proudem řeči. Pod tlakem svého básnického vidění čírlí vypravěč jeden obraz za druhým, aniž propadá pouhé lyrizaci. Kovorová situace, příznačná pro pábitela, je nahrazena kouzlem vzpomínky a evokace. Vyprávění sice postupuje v duchu tvořivé aktivity pábitelů, ale inspirované též snivou melancholií vzpomínky a sebezrcadlení.

Je-li samou podstatou zrcadlení dvojstrannost obrazu - jeví se jinak na ploše zobrazení a jinak ve skutečnosti, která se za ním skrývá, pak pochopíme rafinovanost složité verbální masky, která v Hrabalově podání představuje známou janusovskou tvář humoru. Splývavá intonace vyprávění a kontrastnost obraznosti naznačují dvojstrannou pulzaci života a času, v němž vždy jde

něco současně dopředu a současně se navrací zpět. Lidský život i společnost se v tomto dvojím zrcadlení jeví jako přesýpací hodiny; co je dole, je i nahoře, co je nahoře, to je i dole. Dvoustranná projekce je důkazem simultánnosti jevů, neoddělitelnosti kladu i záporu, sepětí krásy, která se obrátí v hrůzu, a tragiky dění. Tento postup je zatím vrcholem Hrabalova dialektického vidění. [Souvislý proud řeči samozřejmě připomíná lyrické předky - sled metaforických představ a obrazů, rozčleněných do ~~veřky~~ apol-linairovského typu. Autor sám lyrický ročokmen vyprávění nezastírá a zdůrazňuje jej. V próze Městečko, kde se zastvil čas, /vznikala v těsné blízkosti Obsluhoval jsem anglického krále/ vysvětluje svůj postup osamocněním a evokací vzpomínky: "A v lese v Kersku jsem si teprve všechno tohle uvědomil, v kerském lese mi teprve došlo, kde tak asi jsem, odkud jsem přišel, kam se asi chystám, v Kersku jsem si teprve uvědomil, kdě byly ty moje dva Ráje a Edeny, teprve z Kerska se rád vracím do Libně, abych tam nenašel nic jiného než prázdné ulity, zrovna tak jako v Nymburce...všechno je pro mne mrtvo, všude vidím, jak potoky a řeky, ve kterých jsem se tak rád koupal, jsou plné bahna a špíny, jak celý ten můj Eden a Ráj se zamalovává a zanášá povlakem hrůzy a špíny a devastace, snad jen proto, abych ani já, ani ten, komu jsem o mých rájích vyprávěl, abych tam ani já ani kdo jiný už nenašel ani záblesk, ani tušení bývalého třpytu a krásy, ve které jsem žil a žili i ti druzí...Ale já už teď vím, že skutečnost se marně přede mnou zastírá a zohavuje k nepoznání, stačí mi zavřít oči, a vlastně ani není třeba sledovat krásu minulosti pod zavřenými víčky, ta nebyvalá skutečnost přichází teď ke mně sama, obrazy městečka, ve kterém se zastavil čas, obrazy Hráze věčnosti, ty přicházejí samy, nezávané, jako by ty obrazy dlouho bloudily světem, až našly zrcadlo, ve kterém jsou ty moje zlaté časy

schopny se zhlédnout, a tak mými ústy a texty vyříkat všechno to, co bývalo, ale co už není..."

Poetika plynutí a ubíhání času je tedy přestupní stanicí mezi poetikou pábitelů a novým typem lyricko-dramatického melodramatu, jímž má být, ve střídě protikladných obrazů ztvárněno nové téma osudu člověka.

Hrdina a vypravěč, jenž je navzdory svému lyrickému rodu-kmenu formací románovou a epickou, nemůže však volně proudit v meziprostoru mezi vzpomínkou a událostmi; musí být konkrétně motivován a zaostřen, je svázán s historickými událostmi. Hrabal nikterak neskryvá jeho ambivalentnost, snaží se jej motivovat pouze ironií a sebeironií, pod jejímž zorným úhlem sám sebe a své vyprávění hodnotí. Jeho mravní nepevnost je charakterizována jako lživost a propracnost; tedy jako faktor estetický; protichůbné chápání událostí je motivováno naprostou "průhledností" a upřímností výpovědi. Protiklad osobního hodnocení a hodnocení historického zdůvodňuje vypravěč citovou rozjitřeností a naléhavostí svého vicění. V próze Sešitek nerozlišených podrobností, která román doprovází, autor podotýká: "Ozdoben mých šedin je zlo-dějna a bláznovství... Lžně jsem zestárl a lžu, kudy/choším, pravdu nevládm ani skrz brlinky, ani skrz laťový plot nepravd a polopravd, kterými jsem se oplotil. Ale lotr a podlec, který říká svoji lotrovskou a podlou skutečnost, blíží se víc pravdě než pokrytecký moralista."

Zde je vysvětlení zděnlivé "moral insanity" u hrdiny románu Obsluhoval jsem anglického krále. Porušuje-li vztahy a souvislosti etické, pak je to proto, aby uvolnil svou aktivitu estetickou. Bezelstná upřímnost a poetičnost ^{mluví} výpovědi hlediskům hodnověrnosti nepodléhá. Platí zde prohlášení Dostojevského, že v umění se lze "prohnat i k pravdě". Hrabalova touha po kráse je přitom čestná

a ideální, je součástí tragikomické donquijotské touhy po poznání. Jeho průzračnému hrdinovi, která sám sebe vyhláší za špyka a zbabělce, nezůstává nic utajeno a zastřeno: všechno pronikne svým zdánlivě naivním pohledem, nevyhýbá se ani oblastem přísně střeženým a tabuizovaným, aby je posvětil svým typem ideálním, básnickým poznáním.

Ambivalenčnost hrdiny Obsluhoval jsem anglického krále je proto smysluplná. Připomíná svou vypínavostí a sebeobžalobou trýzní hrdiny Dostojevského, kteří se subjektivně zabarvenou zpovědí chtějí "prolhat k pravdě". Je výsměchem konvenční morálce, ale i parodií na dogma jednoznačnosti lidské existence. Smyslem jeho ~~moral~~ity však není útočit proti morálním obyčejům a konvencím, ale stanout mimo tuto oblast, ve sféře svobody a slasti. Ale v umění a v tvorbě jako v životě nemůže být nic absolutní, ani spontánní tvorivost. Těžiškem této formace vyprávění v próze Obsluhoval jsem anglického krále je proto návrat do dětství, do světa pohádkových symbolů a mýtů. /Nikoliv náhodou vzniká tato práce v těsném sousedství s podobenstvím dětství, viděného očima matky, tedy mýtu zrození, v próze Postřižiny./

Co je smyslem těchto Hrabalových návratů? Sladká nostalgie vzpomínky, která je druhou přítomností, jak podotkl Novalis? Trýznivá intelektuální skepse, jejíž doménou je vědomí nicoty a marnosti? Nikoliv. Hrabal je i nyní věren poetice konfrontací, své základní devize: objevovat krásu všedních věcí a neuvěřitelný ráz událostí. Jestliže svého vypravěče ironizuje a zdůrazňuje jeho pokřivenost a izolovanost, jestliže poukazuje na tragedii umělcova narcisismu, pak se tím ~~etvrauje~~ ^{etvrauje} v oprávněnosti subjektivně nitemého přístupu k událostem. Zdůrazňuje ^{Tato} právo básníka nazzírat na dějiny jako na fantasmatický obraz, sice zvrá-

cený, bláznivý, *omyluvý*, ale přesto přitažlivý.

Hrabalova výpověď sice nedává odpověď, ale zato naléhavě staví otázky: Co si může jedinec v této překotné době počít, nechce-li nebo nemůže-li ztratit smysl pro hodnoty? Má se nadchnout morální či společenskou ideou, jejíž realizace se odhalí jako vratká a nedostatečná? Jak se vyrovnat se záplavou šifer a symbolů, jimiž je skutečnost ne odkrývána, ale zahalována? Není ^{-li} poznání ničím jiným, než rozčarováním, deziluzivním prozřením, je spojeno se ztrátou víry v život a s mravním nihilismem? Kde se berou prameny hrůzy a nelidskosti, přítomnost zla v člověku i ve společnosti?

Jedinou možnou odpovědí je bezelstná a upřímná zpověď čistého, přehledného srdce.

Román Obsluhoval jsem anglického krále je důkazem, že lze tomuto světu nastavit zrcadlo, odhalit paradoxy doby, mystifikující lež, opravdovou a upřímnou zpověď. Přitom je třeba zkoumat nemilosrdně své nitro, vyptávat se sama sebe, s touhou dobrat se podstaty světa a věcí. Nevyhýbat se žádnému zážitku, ani okamžikům extatického, mystického vzrušení. Neboť smyslem mystického cítění Hrabalova není transcendence v oblasti víry, ale obroda skutečnosti samé, z hlubin prostého lidského citu, bez něhož není lidské existence. Toto mystické pojetí reality, jež má v oblasti básnické podobu zářivé, sršivé imaginace, překračuje hranice těla a duše, jedinečnosti a omezenosti, nahodilosti a zákonitosti.

Román Obsluhoval jsem anglického krále prostě nelze vnímat jako román, konstituovaný dějově nebo psychologicky. Jde o fiktivní projekci lidského osudu, které má vlastnosti ~~mystické~~ fyzické, nadčasové. Proto se v něm nerozoznává nahoře a dole, proto se "nehodnotí" postavy a události podle tohoto kterého dobového, "historického" úzu. Proto v něm hraje takovou roli princip náhody,

který je přirozenou "vyrovnávkou" k zákonitostem dějinného pohybu. Náhodou prochází hrdina nejhrůznějším prostředím, náhodou proniká i do cizího prostředí nacistické smetánky, náhodou se seznámí se zdeňkem, jemuž náhodou zachrání život a vezme na něj ilegální činnost, náhodou se stane milionářem a prochází apokalypsou drsných let padesátých apod. Rozvinená dějová osnova posunuje románový děj do polohy mýtu i do polohy každodennosti, v níž se dějinné události objevují bez obvyklé glorioly, v zářivém, lesknoucím se osvětlení "sladké" operetní zábavy, ale ve své lidské podstatě. Čím neuvěřitelnější je lehkost žití, tím trpčeji chutná tíha tragického osudového podtextu.

Osud člověka je v románu Obsluhoval jsem anglického krále stylizován jako pohádka. Je alegorickým ztvárněním života jako cesty, pouti, která, ačkoliv se zdánlivě jeví jako pouhé nesmyslné uplývání, je cestou od počátku do konce. V tom mu mohl být příkladem román Jamese Joyce Odyseus, inspirovaný se antickým mýtem o návratu legendárního hrdiny Odyseea do rodné Ithaky./Ve skutečnosti jde o jednodenní "pouť" židovského agenta Leopolda Blooma po Dublinu, končící nočním návratem k usínající manželce, paní Molly, která symbolizuje Zemi./

Brabalovo vyprávění vychází z absurdní grotesky, jejíž význam jal při své zřetelnosti a poutavosti básnického vidění ironický. Jakoby "páhlitelské" podání je tentokrát zahaleno tragickými, melancholickými tóny, jež se překrývají se záměrem podat důkaz, že se "neuvěřitelné stává skutkem". /Tento výraz má dvojí význam: poetický i groteskně absurdní./ Většina scén a dějových partií je prosycena parodickými významy a podtexty. Parodický je obraz "ráje", který si hrdina vysnil v erotických zábavách ve vykřičeném domě U slečen Rajských. Anekdoticky a parodicky působí otcovo poručení, že "vědomí cíle snižuje únavu", neboť je explikováno

ve chvíli, kdy dítě utrácí své peníze v nevěstinci. Ironizován je určitý narcismus umění, osamocenost básnického subjektu, i jeho snaha o protest vůči společnosti, která se projevuje jen gestem, tím, že "hrdina přivíral oči, což navenek působilo, jakoby se díval na svět s pohrčáním". Tento melancholický tón, který vypraveč neztrácí ani ve chvíli rozkoše a opojení, nemůže ovšem zakrýt pítav Hrabalova básnického podání, jež tkví v neotřelosti, svěžesti a extatickosti vidění.

V literárním kontextu let sedmdesátých, v němž převládal jednoznačně žánr historického románu s různými aktualizacími akcenty, působil by Hrabalův spíše nohrdinský přístup k dějinným událostem, i nedávno minulým, značně rušivě. Tato jeho snaha prolnout nadosobné sféru subjektivními pocity musela být pochopena jako negace znovu obnovovaných mýtů. Čtenář, jenž si uvykl pravoličné literatuře, byl by uveden ve zmatek. Proto zůstalo toto dílo veřejnosti po dvě desetiletí neznámo.

Jaký je vlastně autorův přístup k zobrazení historických událostí.

V programu k výstavě Vladimíra Boudníka je citován výrok francouzského sociologa Rolanda Barthesa, že dějiny jsou místem, kde je v nejvyšší míře možné fantasmatické. Předmětem zájmu filozofie je však lidské tělo; dějiny jsou z toho hlediska pokusem, jak vzkřísit lidská těla, která patří minulosti. Autor dodává sebekriticky, že tedy i věda, sociologie, může spočívat ve fantasmatech. "Proč bych to neměl tvrdit i já," dodává Bohumil Hrabal.

Základní impuls, který vedl k tomuto neobvyklému a v našich podmínkách značně protichůdnému pojetí dějinného faktoru, byl tvůrčí. Základem Hrabalovy poetiky je člověk, nikoliv jako psychická konstanta, ale v proměně stavů a pocitů, ve chvíli rozhořčení i nostalgické vzpomínky, *myšlenky* zahledění. Hrabalův

pohled se nespokojuje s dualistickým členěním na tělo a duši, člověka a svět, s nímž zápasila středověká filozofie. Tím se liší od současného románu fenomenologického. Musí dospět k celistvému pohledu, k prolnutí tělesného a duševního, subjektivních pocitů a nadosobních událostí, žití i osudu. Právě tento přístup je vstřícní jeho ryznému básnickému naturelu. V tom je nesporný Hrabalův přínos. Je vítězství, radostné spontánnosti člověka nad umocněnými stereotypy tragikomické frašky *adju*.

Některé pasáže, jež se v románu Obsluhoval jsem anglického krále objevují, navazují pochopitelně na starší "pábitelské" povídky. Motiv hospodské rvačky přechází např. z prózy Automat svět, a naopak, motiv rozevlátých ženských vlasů byl později přejat jako hlavní motiv dc Postřižín. Mnohé obrazy připomínají "aviatický styl Cagallovy malby" /motiv vlnících ubrusů nebo prádla, jež lítalo z oken koupelen nedaleko Labižčina bytu u Karlových lázní/. K stálému básnickému arzenálu Hrabalovy metaforiky patří i některé "zpředmětněné" symboly a obrazy; jsou předmětem čístejších lyrických výbojů a jsou důkazem pozoruhodného soustředění a logiky autorova díla.

Pozoruhodná a oschbitá je jeho kompoziční technika. Ve vyprávění pokračují opakující se motivy, jež svou výrazností tvoří náladu i pojítka velkých vágní dějové ^{Kumulace} ~~rozptýlenosti~~ díla. Tak např. výrok, že "neuvěřitelné se stává skutkem" vyslovuje nejprve demantní podomek, štipající dříví na dvoře hotelu Táchota; později jej opakovaně přejímá sám vypravěč. Skeptický názor, že lidstvo je "potomstvo zlé, blbé a zločinné" podotýká hned na začátku naivní malíř Tondá Jočil; korunním motivem se stává na závěr u starého profesora romanistiky, čímž je příběh jakoby zarámován. K vrcholné básnické evokaci vnitřního pocitu slasti patří i odvážné podání erotických scén, jež by z oblasti literatury mohli vyloučit jen pokrytecký moralista.

Hrabalova výpověď je obrazem situací mezních, existenčních. Je jakýmsi fantasmatickým kaleidoskopem života člověka dvacátého století, jenž zachycuje i absurditu doby. Scény, kdy se hrdina dostává během války do středu pro plemenný chov "čisté rasy", patří k nejostřejším karikaturním obrazům obludnosti nacistického režimu. Také náhled do mentality loučících se dvojic, které v zatažení protektorátního penzionu Košíčku našli poslední útočiště láského citu, patří k nejhlubšímu odsouzení protilidského charakteru války.

Všechny historické události jsou nazírány z hlediska roz-citlivělého lidského subjektu, trpícího nepřátelskou osamoceností. V tom smyslu připomíná Hrabal i úzkostné hyperboly Franze Kafky, vyjadřující pocity ohroženého lidství.

stylizací těchto scén jakoby chtěl autor zachytit rozpětí individuálního osudu a nachorozměrné sféry života, která se mnohdy vymyká mravním a filozofickým soudům. Automystifikace, která prolíná do stylizace vyprávěče, má zabránit jednostranně chmurnému vyznění; je naplněna i značnou dávkou švejkovské "neváž-nosti" a neproniknutelné masky.

Vyprávění, formované jako bezbřehý a uvolněný "proud řeči" je tedy plno vnitřního napětí a protikladů. V poměru k uznávaným schématům jakoby autor chtěl záměrně použít metody "proti srsti", jako by chtěl vyprovokovat obecné smýšlení. K tomu už nestačí naivní prestožekost pábitelů, ani rustikálního strýce Pepina; je nutno sáhnout k formaci vyprávěče, který je "proti své vůli vzdě-lán", ale neztratil ještě smysl pro radostné vádění světa a pro intenzitu bezprostředního prožitku. Není také bez významu, že po-třebu obnovit ztracený kontakt s lidmi si hrdina uvědomuje právě uprostřed své samoty, teprve po pomyslném pádu všech nádejí a iluzí. V těchto závěrečných pasážích se objevuje téma pozdější Hluboké samoty.

Na počátku sedmdesátých let se tedy Hrabal znovu zjevil jako experimentátor a novátor v próze, jenž se nesmiřuje nikdy se stupněm, který byl jednou dosažen. Román *Obsluhoval jsem anglického krále* je při své symboličnosti románem lidského osudu, paradoxního a dilematického postavení člověka-obyvatele Střední Evropy, který prochází smrtí zvrátů a společenských přeměn. Trpí absurditou a nepřetržitou destrukcí hodnot. Přitom si však uchovává radostně obdivný vztah ke světu, podivnou, dětskou úctu k hrůze i slávě života. Je prosycen touhou po kráse, úctou k životu, a prahne po světě, v němž se "neuvěřitelné stává skutkem".

Stylizace vypravěče jako smutného klauna ~~je~~ ^{tak} záměrně přijímá rolničku šaškovu, jako na obrázku kulového filka ze sady hracích karet.

Za věrnost své poetice i svého zvláštního fantasmatického pohledu musei Hrabal ještě dlouho bojovat.

Jak nám jubilant vyrůstal a zrál...

Dovolila jsem si k Jankovičovu jubileu trochu osobnější příspěvek.

Sešla jsem se s Milanem na podzim 1948 po zápisu na obor literární věda - čeština na pražské filozofické fakultě. Jako novinka byly v našem prvním reformovaném ročníku zavedeny studijní kroužky, takže jsme měli možnost a vlastně i povinnost svůj způsob studia navzájem poznat. Milan tehdy působil dojmem zkušeného, náročného, až strohého funkcionáře. Výuka po pravdě řečeno za moc nestála, ale svazácké nadšení mnoha z nás způsobilo, že jsme se navzájem podněcovali a společně se obraceli ke klasické literární vědě, když od svých - většinou externích - učitelů jsme toho moc pochytit nemohli. Proto jsme taky spontánně založili širší kritický kroužek, kde jsme pravidelně probírali současnou literaturu. Milan svou mnohostrannou aktivitou patřil k předním členům tohoto literárně kritického kroužku, jak o tom svědčí epigram tehdejšího našeho druha, pozdějšího redaktora:

V kroužku máme velké manko,
když nám chybí soudruh Jankovič,
jenž má jazyk jako bič.

Jak jsme se postupně poznávali, Milanova strohost ustupovala a my jsme objevovali stránky jeho osobnosti pro nás dosud skryté. Ne vždycky si byl jistý sám sebou, a tím víc byl zranitelný. Pamatuju se, jak ho - ještě potom jako aspiranta - trápil profesor Karel Krejčí, který ho soustavně na každé školitelské konzultaci zkoušel. Při obrovských faktografických znalostech Krejčího nebylo snadné obstát, a bylo proto pochopitelné, že se Milan pokaždé na konzultaci pilně připravoval - především z Arne Nováka.

Už jako student měl Milan obdivný a znalecký vztah k Haškovi a Švejkův způsob vyprávění příběhů mu byl - jak sami víte - vědycky vlastní.

Když se z našeho svazáckého nadšení vyvinula soustavná odborná práce a Milanova přemýšlivost a cit pro umělecké dílo a jeho schopnost analýzy začaly vydávat první plody, přišla historická studená sprcha a Milan nebyl ochoten prudce se znor- malizovat, takže byl známým způsobem odsunut na nekvalifikovanou práci. Ale zůstal sám sebou a od literární práce se hornepodařilo vzdálit. Jistě je nás víc, kdo jsme i dnes přesvědčeni, že Milan byl a zůstal naším předním haškologem. A vedle jeho úspěšného díla fotografického ukazuje i jeho současné hrabalovské bádání, že se máme ještě i v budoucnu nač těšit.

Květa Šgallová

Gustav Špet and the Prague School:
Conceptual Frames for the Study of Language

Peter Steiner, University of Pennsylvania

Resemblances are the shadows of differences. Different people see different similarities and similar differences.

--Vladimir Nabokov, Pale Fire

In 1922 two members of the Moscow Linguistic Circle who had just resettled in Czechoslovakia, Petr Bogatyrev and Roman Jakobson, published a survey of Slavic philology in Russia during the tumultuous period of 1914-1921. In it the authors note that "G. Špet's work, 'The Tasks of Ethnic Psychology,' . . . demonstrates clearly the perils of the illegitimate crossbreeding of linguistics and psychology that characterizes the work of such psychologists as Steinthal or Wundt." [1] This statement is, I believe, the first mention of Špet's name in any Czech periodical dedicated to the study of language and literature. Given the rapid development of these two fields in Czechoslovakia during the twenties and thirties and the signal role of the Russian intellectual tradition in Structuralist linguistics and poetics, one would expect to find many subsequent references to Špet's work by the members of the Prague Linguistic Circle. However, such references are extremely rare. The Structuralists seldom invoked Špet's ideas and then only in a general way.

In fact, I have been able to locate only three other instances when the Structuralists either quoted from or referred to Špet's texts. The introductory survey of contemporary linguistics in Bohuslav Havránek's *Genera verbi* (1928) cites a passage from volume 2 of Špet's *Esthetic Fragments* in which the inner form of language is characterized as a logical form. Jan Mukařovský quotes Špet's definition of structure, also from *Esthetic Fragments*, in a lecture on poetics presented during the winter semester of 1930/1931. And finally, Jakobson's long 1931 essay on Tomáš Masaryk's contributions to linguistics observes that Masaryk's critique of *Volkerpsychologie* anticipated the position of some modern philosophers of language, in particular "G. Špet's exemplary work, *Introduction to Ethnic Psychology*, Moscow, 1927." [2]

A more sustained scrutiny of Structuralist writings might unearth more references to Špet's work. But my examples are sufficient to illustrate the general attitude of the Prague linguists to the Russian philosopher. They perceived him as a useful ally in their attack against the epistemological underpinnings of nineteenth-century positivism--its psychologism, individualism, and atomism. At the same time, they were aware of the considerable differences between their respective scholarly methods, theoretical horizons, and intellectual emphases. Špet was a philosopher, and tackled language from a somewhat abstract perspective. The members of the Circle were linguists, and though not entirely deaf to philosophical speculations, occupied themselves with the detailed analysis of concrete linguistic phenomena. Hence, the paucity of quotations from Špet in their

studies.

What connects Špet and the Prague School is not the particulars of their research but their general conceptual frameworks. Moscow and Prague were in agreement that the positivist paradigm of knowledge had outlived its usefulness and that linguistics required a new theoretical grounding. Describing this paradigm switch in 1929, Jakobson wrote: "Contemporary scholarship studies every complex of phenomena not as a mechanical aggregate but a structural whole, a system, in order to discover, first of all, its internal laws--static and developmental. Today, it is not the external impulse that is at the center of scholarly interest but the internal developmental preconditions, not genesis mechanically conceived, but function." [3]. The key notions of structure, sign, and function lie at the heart of both Špet's and the Structuralists' discussion of language, and the rest of this paper will be concerned with these three ideas--how their treatments coincide and differ in the work of Špet and the Prague School.

In the Slavic intellectual tradition, Špet was the first to define the term "structure" and apply it to linguistics and esthetics. "Spiritual and cultural formations," he observed in 1923, "are in essence structural." [4] They differ from other types of wholes in their relational nature. A structure is not merely the sum total of its constitutive parts but a particular mode of their inward organization. Thus, "a structure differs from an aggregate whose complex mass permits the destruction or elimination of any of its components without a change in the

qualitative essence of the whole. Structure can be analyzed only into new, self-enclosed structures which when re-assembled restore the original structure" (Špet 1923: 12).

Language for Špet is the structural whole par excellence, the proto-image of all other cultural phenomena. "By the structure of words," he writes, "I do not mean a morphological, syntactic, or stylistic construction, not a 'surface' but an organic, deep ordering: from the sensorily perceptible to the formally-ideal (eidetic) object, with all the levels of relations between these two terms" (Špet 1923: 11-12). What seems to characterize structure, according to this statement, is that it comprises two modes of being: a worldly, empirical one and a non-worldly, eidetic one. As Špet insists: "When dealing with both a structure in toto and its separate members we must not forget either what is actually given or what is potential" (Špet 1923: 13).

Špet insists on this co-presence because the two aspects of structure need not coincide in reality. The potential aspect exists merely as a relational grid, a scheme of possibilities--formally complete but materially void--which can be actualized in a number of quite different ways. "Structure," according to Špet, "is a concrete formation whose individual parts may change in 'dimension' and even in quality but cannot be eliminated from the whole in potentia without its destruction. In actu, some 'members' may be only inchoate, in an embryonic or degenerate, atrophied state. But the scheme of the structure would not suffer from this" (Špet 1923: 11-12).

Despite their actual incompleteness, parts are recognized as

structural elements because of their intrinsic link to the whole to which they belong. This structural "belonging" is based on what Edmund Husserl called the relation of foundedness or, in Špet's terms, that of implication. Thus, a logically incomplete judgment can be perceived as correct if the implied rules are grasped. "An enthymeme," for example, makes sense because it "implicitly contains a syllogism with all its structural members" (Špet 1923: 13). But obviously, implication is not limited to patently deformed wholes. Since every actual structure is merely a material variant of its potential scheme the implication of the *eidos* is what provides it with its categorial identity. "A mathematical formula," Špet argued, "not only contains the potential relations revealed in actual numerical measurements, but also implies the algorithym that produced it; a proposition is implicite a system of inferences and in potentia the conclusion of a syllogism; a concept (word-term) is in potentia and also implicite a proposition; a metaphor or a symbol is implicite a system of tropes and in potentia a poem, etc." (Špet 1923: 14). [5]

Not surprisingly, the Prague School understanding of "structure" was in many respects close to Špet's. "A structure," Bohuslav Havránek stated in 1940, "is composed of individual phenomena as a higher unit (whole) acquiring holistic properties which are alien to the parts; in short, it is not simply the sum total of its parts. Individual phenomena are not separable parts of a divisible whole but are interconnected; they are what they are only and always with regard to hierarchically organized

wholes." [6] Since the Structuralists read Špet's Esthetic Fragments where the term "structure" is discussed in detail, one could even speculate that they borrowed the word directly from the Russian phenomenologist. In any case, what made structures different from the other wholes in the eyes of the Prague linguists was their relational character.

Havránek's definition of structure is sufficiently broad to cover its usages in a variety of disciplines: biology, psychology, philosophy. But in its application to language some additional specifications are necessary. As we have seen, for Špet the essential feature of the structure is its dual nature: its extension between the pole of the potential (eidetic) and the actual (empirical). The Prague linguists operated with a similar premise. They did not couch the opposition in phenomenological terms, however, but proceeded along the lines suggested by the Swiss linguist, Ferdinand de Saussure. According to him, traditional linguistics suffered from a naturalistic misconception of its subject matter. Instead of asking the essential question, "what is language?" scholars stopped at the empirical level and concentrated on its physical, psychological, or cultural manifestations. To rectify this situation, Saussure distinguished between what is transient and accidental in language--actual speech (parole) and what is permanent and rule-governed--the potential linguistic system (langue).

In pointing out that language consists of empirical and formal aspects, Saussure was not far from Špet's position. However, while the Russian philosopher maintained that the two must always be treated together, the Swiss linguist emphasized

only one. In his tirades against naturalism he insisted over and over that the system, not its material manifestations, is what is crucial for language. The linguistic identity of speech phenomena is their liability to the abstract norms that langue furnishes a priori. Language, Saussure explained, is like a game of chess in which a missing piece can be replaced by virtually any other object. Despite the physical difference between the two markers, within the game they have the same value. Similarly, given the infinite heterogeneity of the physical substance that speech can utilize and the restricted nature of the underlying formal system, Saussure separated langue from parole and declared the system to be the sole object of linguistic study. [7]

The Prague School's view of this issue was definitely closer to Špet than to Saussure. This fact explains the Structuralists' aloofness from their Danish counterparts, the Glossematians, who carried Saussure's dictum that "language is a form and not a substance" to its algebraic extreme. For the Prague scholars, abstract langue, devoid of its material implementations, was a heuristic device, and not a linguistic reality. [8] This view was to a considerable degree conditioned by the functionalism of the Czech group.

Conceived of as a means-end structure, language inevitably finds some substances more usable than others for the goals it pursues and, therefore, cannot be fully independent of them. To recycle Saussure's chess metaphor, it is not likely that a missing piece will be replaced by an ice cube, an egg yolk, or a

living spider, rather than by something more suitable for the purpose. Extended to the study of language, this attitude led the Structuralists to insist that linguistic sound be studied not only as an abstract phonological system but also as an actual phone whose physical properties condition verbal communication in a particular way. [9] Similarly, the Prague scholars investigated written language, refusing to treat it as a treacherous disguise of living discourse (Saussure's position). They saw it instead as an autonomous structure employed, according to Josef Vachek, for needs which the phonic substance cannot satisfy. [10] I shall be returning to the notion of function later on.

Spet's definition of structure, we recall, involves not only its dual nature but also the relation of implication endowing the individual elements of a structure with their categorial identity. Spet's treatment of this topic was heavy on examples but light on explanation. However, what the Esthetic Fragments merely suggested, Roman Jakobson's phonological studies exploited to the full. As Elmar Holenstein has pointed out, these inquiries "are to be regarded as a pattern and model for eidetic phenomenology." [11] In contrast to Saussure, who considered the phoneme the ultimate unit of the signifier, Jakobson argued from the 1930s on that the phoneme can be dissolved into smaller constitutive elements, which he labeled distinctive features. As a "bundle of such features" [12] a phoneme implies, in Spet's terms, the universal system of correlated distinctive features which in one way or another are realized in every linguistic sound belonging to this class. To

push the parallel between Špet and Structural linguistics yet further, a phoneme is not only implicitly an inventory of distinctive features but also, in potentia, a morpheme. Here we are broaching another field of inquiry advanced by the members of the Circle--morphology--a discipline that "studies the phonological structure of the various morphological parts of the word." [13]

Until now I have dwelt on the points of similarity between Špet's and the Prague School's notions of structure. The affinities revealed so far should not, however, blind us to their differences. Among these the most important is the way the two traditions accounted for the dynamism of language. For the Russian philosopher the essential antinomy fuelling structural transformations was that of potentiality versus actuality. A formally complete eidetic scheme is incessantly permuted in the variety of its realizations because of the physical heterogeneity of the implementing matter. For the Prague School, on the other hand, the engine of linguistic dynamism was the historical incompatibility of the elements comprising the structure. In their view, language is in no way a harmonious, symmetrical system but an on-going struggle between revolutionary tendencies aiming to alter the status quo and conservative tendencies set on preserving it. At any moment the structure is both balanced and unbalanced; it is simultaneously a state and a mutation. The ruptures in previous equilibria coexist with the equilibria that mended these ruptures, and all of them point to subsequent changes that will redress the situation in the future. [14] This

conscious attempt of the Prague linguists to merge system with diachrony differs significantly from Špet's approach to linguistic structure, which, despite all of its historical awareness, remains primarily synchronic.

The second major concept shared by Špet and the Structuralists is the semiotic nature of the word, the fact that it is a sign. Both Špet and the Prague linguists concurred on this point. As Špet put it, "The word is a sign sui generis" (Špet 1923: 8). This insistence on the uniqueness of the word vis-à-vis all other signs, for example, symptoms or signals, can be attributed to the influence of Edmund Husserl's semiotic typology elaborated in the Logical Investigations. The introductory paragraphs of "Investigation I" divide the domain of signs into two uneven categories: 1) expressions, i.e., signs capable of remaining self-same regardless of the actual context in which they signify; and 2) indications, i.e., signs lacking such identity and merely representing fluctuating states of affairs. Expressions are generally linguistic signs and are resistant to displacement because of one particular facet of their structure that indications lack. "In the case of a name," Husserl explains, "we distinguish between what it 'shows forth' (i.e., a mental state) and what it means. And again between what it means (the sense or 'content' of its naming presentation) and what it names (the object of that presentation)." [15] Both the "showing forth" and the "naming" are contingent upon empirical reality and, therefore, cannot retain their sameness in repetition. Only the "content of an expression's naming presentation," the "meaning" (Bedeutung) of the linguistic sign, is independent of a phenome-

nal context. It is this lexical meaning inherent in the word prior to its representing other entities that endows the expression with its identity and distinguishes it from all other signs.

In general, Špet accepted Husserl's conclusions about the makeup of the verbal parcel. "The word," he wrote, "is a sensory complex which fulfils specific functions in human intercourse: the primary ones--semantic and synsemantic; the secondary ones--expressive and deictic" (Špet 1923: 7). Špet's secondary functions correspond to what Husserl called "showing forth" and "naming," whereas the primary semantic function carries out the "meaning" of the word. And this is so because for Špet (as for Husserl) the specificity of the word qua sign lies in "its link to meaning (smysl)" (Špet 1923: 8).

Nevertheless, despite this affinity, Špet departed from Husserl's semiotic doctrine in one important respect, namely in his emphasis on the communicative nature of language. According to Husserl, meaning in its purity exists only ideally (like numbers or geometrical figures) and is fully realized only within the confines of a single consciousness, i.e., in the mental soliloquy. Once the expression enters the world in the process of communication, it degenerates into a meaningless indication. In contrast to this, Špet insisted that "the word is prima facie communication (sogobščenie), and consequently a means of intercourse (obščenie)" (Špet 1923: 7). And as he reiterates subsequently, "the communicative function of the word is not only the most important one, but also the one upon which all the others are founded" (Špet 1923: 29). As these quotations sug-

gest, for Špet the semiotic nature of the word (its link to meaning) is closely related to the function it serves (communication). This fact leads us back to the notion of function.

As early as 1914, Špet drew a sharp line between two types of phenomena: natural and social. Whereas social phenomena possess inner meaning (*smysl*), natural ones do not. "Let us take a concrete object; let us recall Aristotle's example of an axe and, true, we will find its 'inner meaning' in its 'cutting.'" [16] This inner meaning has its source in the fact that the axe was made by somebody with a particular purpose in mind. Harking back to Aristotle, Špet calls this inner meaning of social phenomena their *entelechy*. "Language, art, every social object," he writes, "always presents itself as a sign with internal, intimate meaning. We do not see, hear, or feel it yet we always 'know' it. We know that *der Tisch* means table, the table means an instrument for a particular end, whence its meaning, its *entelechy*" (Špet 1914: 205).

What is significant about such knowledge, however, is its origin. It is not constituted in our consciousness in the intentional act of perceiving the social object but only through the process of interacting with others. Social phenomena, Špet argues, "are facts which we perceive in no other way than in the transmission from somebody else" (Špet 1914: 207). And it is in this transmission of collective experience that the *entelechy* of language lies. As a structure of intersubjective signs it is the primary vehicle of communication among the members of a group. "Meaning," Špet wrote, "is the dialectical accumulator of thought, always ready to transmit its intelligible [*myslitel'noe*]

charge to the proper receiver" (Špet 1923: 88). From this perspective, the meaning of a word cannot dissipate in communication but, on the contrary, only in this process does it find its genuine realization.

Špet's purposive explanation of social phenomena was very near to the hearts of the Prague Structuralists. As I argued earlier, they conceived of language as a means-end structure and, hence, categorically rejected Saussure's "fundamental idea" that "the true and unique object of linguistics is language studied in and for itself" (Saussure 1959: 232). In 1925, Jakobson succinctly summed up his objection: "Language," he wrote, "according to the correct definition of contemporary French linguists, is a system of conventional values, very much like a pack of cards. But because of this, it would be wrong to analyze it without taking into account the multiplicity of possible tasks without which the system does not exist. Just as we have no rules for a universal card game valid equally for rummy, poker and building card houses, linguistic rules can be determined only for a system defined by its goal." [17] What is under attack here is not langue per se but Saussure's conceptualization of it as a homogeneous system uniformly governing all speech activity. From the teleological standpoint of the Structuralists, language is a set of functional dialects each with its own set of rules structured in a way best suited to a specific purpose.

To analyze these means-end linguistic structures requires that we specify all the functions verbal intercourse carries out. And given the heterogeneous roles that language plays in our

life, this could be a formidable task. Here the Prague Structuralists turned to Husserl's analysis of the expression, which I mentioned in connection with Špet earlier. For Husserl the uttered word intimates the mental state of the speaker, names some objectivity, and presents its meaning. From this beginning, Jakobson developed a typology of linguistic functions which became the cornerstone of the structuralist theory of language. To each of the three aspects of expression corresponds a specific goal-oriented functional dialect--the emotive, the practical, and the poetic. [18]. The individual languages of these dialects organize linguistic devices in such a manner that one component of the speech act--the speaker, the referent, or the sign itself--becomes foregrounded.

Given their common phenomenological origin it is not surprising that Jakobson's typology so resembles Špet's outline of verbal functions. Yet, there are also important differences between them, of which I shall mention one. Špet, faithful to Husserl, considers the semantic (meaning-presenting) function of language to be primary and relegates the expressive and deictic ones to a merely ancillary position. The apriori hierarchy reflects a logocentric view of language according to which the word is, above all, "an embodiment of reason [razum]" (Špet 1923: 7), and the process of understanding (urazumenie) is the actualization of the thought (mysl') contained in a word's meaning (smysl) in a particular mind (um).

The structuralist position on verbal meaning was more flexible. They would agree with the Russian philosopher that words are by definition signs and hence endowed with meaning.

However, they treated the presence of meaning in an utterance in terms of a relative rather than absolute hierarchy. Language, from the functional point of view, serves a number of purposes not all of them inevitably rational and the structure of a linguistic sign in each instance reflects this fact. In some speech acts (e.g., scholarly discourse) the semantic plane clearly predominates. In others (e.g., expressive interjections) meaning might be reduced to a bare minimum—the superimposition of a phonological grid on an otherwise inarticulate scream. But it is precisely because of its capacity for such a radical realignment, the Structuralists would insist, that language is "the most important semiotic system, the sign *kat' exochen* . . . the cement of human coexistence [which] regulates man's attitude toward both reality and society." [19]

I have now come to the end of this short comparison of Špet's and the Prague School's approaches to language. I hope that the many affinities and also divergences between their frames of reference are apparent. The most important fact, I believe, is that the two intellectual traditions rejected the nineteenth-century paradigm of knowledge and conceived of language in structural, semiotic, and teleological terms. Elmar Holenstein, who has studied the connections between Husserl and the Prague Circle, has proposed including the Circle in Phenomenology as its structuralist branch. [20] Given the numerous links between Špet and the Prague School, we might follow Holenstein's lead and call Špet's philosophy of language a phenomenological branch of Structuralism.

Footnotes

1. "Slavjanskaja filologija v Rossii za g.g. 1914-1921" [Slavic philology in Russia 1914-1921], in: Slavia 1 (1922), 458.
2. B. Havránek, Genera verbi v jazycích slovanských [Genera verbi in Slavic languages], vol. 1 (Prague, 1928), 7; J. Mukařovský, "Eufonie a rým" [Euphony and rhyme], in: Pražské přednášky, vol. 1, ed. M. Červenka and M. Procházka (Amsterdam, forthcoming), 125; R. Jakobson, "Jazykové problémy v Masarykově díle" [Linguistic problems in Masaryk's oeuvre], in: Vůdce generací (= Masarykův sborník, vol. 5, 1931), 399.
3. "Romantické všeslovanství--nová slavistika" [Romantic panslavism--the new Slavistics], in: Čin 1 (1929), 11.
4. Estetičeskíe fragmenty [Esthetic fragments], vol. 2 (Petersburg, 1923), 12. All subsequent references to this work will be included in parantheses in my text
5. In this quotation I have corrected what seems to me a mistake. The Russian text reads: "a proposition is in potentia the system of inferences and implicite the conclusion of a syllogism."
6. "Strukturalismus" [Structuralism], in: Ottův slovník naučný nové doby, vol. 6 (Prague, 1940), 452.
7. See F. de Saussure, Course in General Linguistics, tr. W. Baskin (New York, 1959), esp. 7-23 and 101-122.

8. Cf., e.g., V. Skalička, "Kodaňský strukturalismus a 'pražská škola'" [Copenhagen structuralism and the 'Prague school'], in: Slovo a slovesnost 10 (1947/48), 135-42.
9. See, e.g., B. Trnka, "O současném stavu bádání ve fonologii" [The present state of phonological studies], in: Slovo a slovesnost 6 (1940), 155-66.
10. "Zum Problem der geschriebenen Sprache," in: Travaux du Cercle linguistique de Prague 8 (1939), 94-104.
11. "Jakobson and Husserl: A Contribution to the Genealogy of Structuralism," in: The Human Context 7 (1975), 76.
12. Cf., e.g., R. Jakobson et al., Preliminaries to Speech Analysis: The Distinctive Features and their Correlates (Cambridge, Mass., 1951), 3.
13. R. Jakobson, "Fonologie" [Phonology], in: Ottův slovník naučný nové doby, vol. 2 (Prague, 1932), 612.
14. For an extensive discussion of the Prague School's conception of "linguistic structure," see Josef Vachek, The Linguistic School of Prague: An Introduction to its Theory and Practice (Bloomington, 1966), esp. 15-39.
15. Logical Investigations, vol. 1, tr. J. N. Findley (New York, 1970), 276.
16. Javlenie i smysl: Fenomenologija kak osnovnaja nauka i ee problemy [Appearance and sense: Phenomenology--the essential

science--and its problems] (Moscow, 1914), 189.

17. "Konec básnického umprumáctví a živnostnictví" [The end of arts-and-crafts poetry], in: Pásmo: Revue internationale moderne, nos. 13/14 (1925), 1.

18. Novejšaja russkaja poëzija: Nabrosok pervyj [Recent Russian poetry: A first sketch] (Prague, 1921), 10.

19. J. Mukařovský, "O jazyce básnickém" [On poetic language], in: Slovo a slovesnost 6 (1940), 117.

20. See, e.g., "Prague Structuralism--A Branch of the Phenomenological Movement," in: J. Odmak, ed. Language, Literature & Meaning I: Problems of Literary Theory (Amsterdam, 1979), 71-97.

O STRUKTUŘE A SÉMANTICKÉM GESTU

Vladimír Svaton

Ačkoliv jsou moderní literárněvědné směry hluboce rozrůzněny, lze v nich zjistit určité společné tendence, třebaže často vyjadřované různými termíny nebo terminologicky vůbec nevyjasněné. Tyto společné motivy jsou založeny ve východisku moderního myšlení - kritice pozitivismu a spjatého s ním psychologismu.

Pozitivistické zaměření empirických věd není možno přímo odvozovat z filozofie Comtevy nebo Millovy. Vědecké praxe druhé poloviny 19. století vycházela spíše z principu aposteriornosti poznání, z nemožnosti usuzovat na transcendentální základy ať již skutečnosti samé (idea, absolutní duch), ať myšlenkových operací (kategorie nejsou podle ní apriorně dány, ale zkušenostně nabyty). Skutečnost se tak rozpadla na nekonečné pole dílčích souvislostí a kvalit. Tzv. filozofie života na přelomu 19. a 20. století vyzvedla naopak představu globální souvislosti světa, přestože ji už reformulovala metafyzicky (jak vysvítá např. z Diltheyovy polemiky s Hegelem), ale operovala s pojmem "celku života". Na filozofickou klasiku nicméně nevázovala, což se projevilo v obnoveném zájmu o některé otázky, např. o problém celistvosti kultur a epoch. - Představa "celistvosti" nebyla ovšem jen záležitostí filozofie života. Je příznačné, že Georg Lukács našel cestu k marxismu právě skrze "hledisko totality": "Rozhodujícím dělítkem mezi marxismem a buržoazní vědou není preferování ekonomických motivů při objasňování dějin, nýbrž hledisko totality. Kategorie totality, všestranná a rozhodující převaha celku nad částmi tvoří podstatu oné

metody, kterou Marx převzal od Hegla a kterou originálně přetvořil, takže se stala základem zcela nového vědeckého názoru", napsal ve své první marxistické knize Dějiny a třídní vědomí.²

Totalitní hledisko zasáhlo do mnoha vědních oborů, pochopitelně i do estetiky a vědy o umění. Nemohlo by však nabýt takového významu, kdyby obsahovalo pouze princip vnitřní (popřípadě záměrné) organizace jevů: pro takové pojetí by vystačil tradiční termín kompozice.³ Rozvinulo se však do řady teoretických poloh a koncepcí.

Jeho důsledkem byl např. rozvoj znakové teorie, která měla vyložit veškerou oblast lidské (historické) aktivity.⁴ Čelný inspirátor tohoto filozofického proudu Wilhelm Dilthey nepokládal "význam" za pouhý intelektuální výměr, konvencionální obsah znaku, ale za skutečné působení jevů na sebe navzájem (Wirkungszusammenhang): vše, co působí, má "význam"; jev sám je nositelem tohoto působení, odkazem k němu, "znakem".⁵ Bylo by možno nadhodit, zda i v jiném z Diltheyových ústředních pojmů, totiž v kategorii "zážitku" (Erlebnis), není možno zachytit moment "zasaženosti" jevu působením jevů jiných, jeho probuzení v příležitosti k celku, aktualizaci a reflexi jeho strukturní funkce.

V tomto smyslu struktura vskutku není pouhou konstrukcí, kterou je zevně pořádan empirický materiál. Jestliže jsou její složky vzájemně spjaty a tím na sebe působí, modifikuje se jejich ustálený význam nebo dokonce nabývají "významu" i ony prvky, které mimo daný kontext samostatný význam nemají (v literárním díle např. eufonie, rytmus, pořadí prvků atp.). Strukturnost proniká

324
jevy zevnitř, neboť dynamizuje (nově stanoví, obohacuje) jejich významy. Vztah mezi jevem a jeho významem se pod vlivem celostního principu zkomplikoval, pozbyl automatickosti: význam není k jevu přiřazen jednoznačně, není dán předem (v úzu či konvenci), ale vyplývá z kontextu. Celek sám může dále působit, přičemž nabývá rovněž významu, který není možno ztotožnit s žádnou z jeho částí. Struktura není tedy záležitostí pouhé syntaxe (spojování prvků), je sama pojmem sémantickým, "označujícím" pro významotvornou dynamiku, popřípadě pro významotvornou činnost čloeka.

Se znakovým myšlením je spjat vznik historické poetiky jako zvláštní disciplíny, jejímž předmětem je konstrukce umělecké "langue", izolace významotvorných prvků díla od jejich konkrétního užití, konkrétního významu, tedy opět relativizace vztahů mezi označujícím a označovaným.

Jana Mukařovského podnítil znakový přístup k formulaci několika nových uměnovědných problémů. Především k rozlišení uměleckého artefaktu od estetického objektu: artefakt je nositelem estetického objektu, estetický objekt je jeho "významem", přičemž jejich vzájemný vztah je historicky proměnlivý ("konkretizace"). Za druhé je to problém záměrnosti a nezáměrnosti v umění: i tato otázka se týká znakovosti díla, neboť implikuje možnost, že ne všechny ~~www~~ aspekty díla jsou záměrné (strukturní, znakové), avšak i nezáměrné momenty jsou s to probouzet významotvornou aktivitu recipienta a tak se potenciálně včleňovat do struktury. Za třetí je to otázka estetické hodnoty, kterou Mukařovský vyložil jako výslednici vzájemného působení mimoestetických hodnot v díle. Je možno

pochybovat, či-li se ztotožnit "výsledný význam" díla s jeho "estetickou hodnotou": zřejmě by zde bylo potřeba složitější zprostředkování, jak ukazuje i jisté zakolísání v dalších Mukařovského studiích, kde se uvažuje o antropologickém (nerelačním) zakotvení estetické hodnoty, tj. o estetickém postoji jako o jedné ze tří základních lidských potencií.⁶ Zde je však možno Mukařovského projekt připomenout jako příklad rozvíjení strukturního a znakového přístupu.

Strukturní ryšlení podnítilo též synchronní studium jevů i koncepci tzv. imanentního vývoje umění. Obě představy spolu souvisí: vycházíme-li z totalitního pojetí, pak jsou jednotlivé aspekty celistvostí determinovány především povahou celku a nikoliv dílčími podněty, provázejícími jejich objevení. Metodicky si je proto můžeme představit jako synchronní; synchronní nebo imanentní přístup neznámá tedy, že by jevy nevznikaly v určitém časovém bodě nebo že by na ně nepůsobily vnější okolnosti při jejich vzniku, ale že jejich ráz je generován především možnostmi celku, příslušností k systému, který vnější účinky podle své povahy specificky lomí.

H.-G. Gadamer objasnil tento princip na Diltheyově pojetí lidské individuality: "...psychická struktura, například jedinec, vytváří svou jedinečnost, rozvíjí-li své vlohy a zároveň zakouší podmiňující působení okolností. To, co takovouto cestou vzniká, je v pravém slova smyslu 'individualita', tj. charakter jedince: není pouhým následkem působících faktorů, ani jí není možno porozumět pouze z vnějších podmínek; představuje naopak jednotu života, která se vyjadřuje každým ze svých projevů, pročez

také z každého projevu může být pochopena. Nezávisle na řádu vnějšího působení skládá se tu cosi v zákonitý tvar. Tak si Dilthey představoval strukturní souvislost..." 7

Pro konkrétní literární dějepis z takového předpokladu vyplývalo, že je třeba omezit platnost biograficko-genetického výkladu literatury, jenž převládal v pozitivistické literární vědě, na užitečnou, ale pomocnou fázi zkoumání. Cílem interpretace se stala snaha pohlédnout na dílo ve světle základních otázek lidské existence v té či oné epoše. Příkladem takového chápání byla klasická teorie románu jako eposu moderní ~~XXV~~ prozaické epochy, jak ji formulovali Schelling a Hegel: struktura žánru vyplývá v jejich výkladu ze struktury moderní evropské společnosti.

Imanentní pojetí vývoje není tedy totožné s izolací umělecké tvorby od ostatních společensky závažných aktivit (výraz "imanence" nebyl zvolen zcela šťastně). Mnohem spíše začleňuje jedince do nadosobních souvislostí (struktur). Vychází z představy, že člověk se sice střetá s jednotlivými skutečnostmi (životními problémy a potřebami), nereaguje však jenom na ně, zaujímá vztah k celé rozloze společenské skutečnosti a vytváří globální styl chování, všeobecný způsob řešení problémů a společný axiologický horizont. Tento celkový rámec nemůže však jedinec vypracovat sám, z velké části jej přejímá výukou a tradicí, při setkání s jednotlivými problémy jej aktivizuje (aplikuje), ale také reviduje a doplňuje novou zkušeností. Strukturní pojetí vývoje požaduje určitou změnu v základních kategoriích uvažování. Místo dvojice pojmů "příčina a účinek" je třeba dosadit trojici: "podnět" (díílčí zku-

šenost) - "předpokladové vrstve aktivit" (celkový styl chování, tradice, horizont doby) - "realizační vrstva" (rozhočnutí a čin).⁸ Základy tohoto přístupu jsou už v Kantově rozlišení dvou vrstev lidského vědomí, bytosti empirické a inteligibilní, nebo později u Hegela a Marxe v rozlišení "bourgeois" a "citoyen". Lidský vztah ke světu je rozštěpen: první vrstva znamená kontakt s jednotlivým, druhé schopnost zaujmout vztah k celku a být zdrojem globálních aktivit.

S redukcí významu biografických okolností souvisí ve strukturním dějepisectví redukce významu dílčích filiací a vlivů: dílo není amalgamem nabízejících se stavebních prvků, dispozičního univerza, ale jeho regenerací či revitalizací. - Dodejme v této souvislosti, že převážná většina komparatistických studií Alexandra Veselovského je věnována migracím a transformacím dílčích literárních motivů a syžetových schémat. Smysl jeho úsilí je však hlubší a souvisí s naznačenou problematikou totalitního principu. Veselovskij už v mládí formuloval myšlenku, že "vlivy působí znovu a znovu; vnášejí nové podněty do mravního a duchovního života národa, ale samy se proměňují pod jeho ~~celostním vlivem~~ celostním vlivem... Vliv cizího prvku je vždycky podmíněn jeho vnitřním souladem s úrovní onoho prostředí, v němž působí. Všechno, co se této úrovni příliš ostře vymyká, zůstane nepochopeno, anebo je pochopeno po svém, přizpůsobí se okolnímu prostředí. Samostatný vývoj národa, vystaveného písemným vlivům jiných literatur, zůstává proto v hlavních rysech neporušen: vlivy působí spíše do šíře nežli do hloubky, poskytují spíše materiál, než aby zasévaly nové ideje. Ideu

sí vytváří národ sám, a to takovou, jaké je v dané situaci jeho vývoje možné".⁹ Později nahradil Veselovskij výraz "vnitřní soulad" s působením cizího vlivu výraznějším pojmem "vstřícného proudu" v domácím prostředí.¹⁰ Jeho myšlenka vyjadřuje názor, že literární vliv nelze chápat jako vztah příčiny a účinku, ale jako proces, který je podmínován systémovými předpoklady kultury, ve které se realizuje. Ačkoliv to Veselovskij neproklamoval, přiblížil se tu k celostnímu pojetí v literární vědě 20. století.

Do kontextu strukturního myšlení patří i pojem světové literatury, jejíž razil Goethe v posledním období svého života a v němž spatřoval podstatný rys moderní kultury. Většinou je světová literatura chápána v pozitivistickém duchu empiricky, jako výběr děl, která překročila hranice svého národa, ať již pro svou uměleckou hodnotu, ať již *via facti*, protože byla z nějakého důvodu přeložena nebo jinak mimo zemi svého původu interpretována: pak se ovšem stává pojmem sociologickým nebo kulturně historickým. Umělecká díla překračovala ostatně hranice své země i v epochách dřívějších, ba lze říci, že středověk se svým knženským a latinským univerzalismem poskytoval pro jejich šíření lepší předpoklady než moderní kulturní život, spjatý s existencí národů: není proto jasné, proč by Goethe spojoval vznik světové literatury právě s touto dobou. V německém myšlení na přelomu 18. a 19. století byla však naznačena možnost jiného přístupu k této otázce:¹¹ světová literatura je produktem určitého porozumění literárním výtvorům – je-li totiž postihena jejich souvislost se základními problémy epochy.

Pak ovšem může do světové literatury vstoupit každé dílo, pokud v něm interpret dokáže tuto souvislost objevit. Protikladem světové literatury není v takovém pojetí literatura národní, ale slovesnost chápáná biograficky a geneticky, zasazená do houště bezprostředních a lokálních vztahů.

Princip celistvosti – či struktury, jak jej nastolilo myšlení na přelomu 19. a 20. století, otevřel tedy řadu problémů, z nichž bylo možno zmínit jen některé – rozvíjení znakové teorie, konstituci historické poetiky, rozlišení estetického objektu a věcného artefaktu, vztah díla-znaku a díla-věci, imanentní pojetí vývoje, diferencovanější pojetí literárního dějepisu a komparatistiky, precizaci představ o světové literatuře... Možnosti strukturního přístupu byly realizovány postupně a většinou bez jasné reflexe jejich myšlenkového základu: proto byly oblastí tvůrčích dohadů, hypotéz a polemik.



Jestliže pojem celku (struktury) podnítil novou a pronikavou formulaci tolika otázek, proč se vedle něho vynořil (v českém prostředí) další a blízký pojem sémantického gesta?

V intencích svého vědeckého názoru si byl Jan Mukařovský vědom, že pojmy nevznikají pouhým tříděním empirického materiálu, ale konfrontací materiálu s celkovým přístupem: "Strukturalismus uvědomuje si ... zásadní vnitřní souvztažnost celé pojmové soustavy té které vědy: každý z pojmů je určován všemi ostatními i sám je navzájem určuje, takže by mohl být jednoznačněji vymezen místem, které v dané pojmové soustavě zaujímá, než výčtem svého

obsahu, který je - pokud se s pojmem pracuje - v neustálé proměně. Teprve vzájemná souvztažnost dodává jednotlivým pojmům 'smysl', přesahující pouhé obsahové vymezení." ¹² V systému strukturálního názvosloví musilo být určité vakuum, které pojem sémantického gesta vyvolalo v život.

Ve strukturálních výzkumech byla věnována pozornost především vztahům ve slovesné realitě díla, přesněji řečeno: dynamice těchto vztahů, proměně a obohacování smyslu ve vzájemném působení složek. Nicméně řada badatelů dospěla nezávisle ke zjištění, že existuje původnější vrstva významů, na nichž jsou strukturní vztahy závislé. R. Barthes rozlišuje např. v epických textech funkce kardinální a funkce-katalyzátory nebo funkce integrační a funkce distributivní, přičemž první vytvářejí významovou jednotu díla, kdežto s druhé kompaktnost jeho výstavby; Fr. Stanzel hovořil podobně o hlubinné a vnější struktuře vyprávění; M. Bachtin vytýčil již ve 20. letech hranici mezi architektonikou a kompozicí literárního díla: architektonika člení smysl, kompozice pořadí slovesný a motivický materiál. Soustavně analyzoval tento vztah E. Hankiss. ¹³ Na základě velkého počtu definičních výroků zjistil, že v soudobé vědecké praxi je za strukturu považován jednak kompaktní systém vztahů, tvořících integrační součást samého předmětu (sociálního jevu, uměleckého díla), jednak systém potenciální, tj. ~~vykonal~~ syntax možných transformací, soubor pravidel, jimiž se vznik nových útvarů řídí nebo jež pro něj vytvářejí předpoklady.

V české literární vědě, zejména u Jana Mukařovského, byla struktura chápána vždy spíše ve své potencialitě, předpokladovosti: v přednáškách K filozofii básnické

struktury hovoří Mukařovský, že "umění má svou 'langue', kterou teprve můžeme nazvat strukturou ve vlastním slova smyslu".¹⁴ Jelikož většina mukařovského výroků má na zřeteli integrační funkci sémantického gesta, jíž je "dílo organizováno jako jednota dynamická od nejjednodušších prvků k nejobecnějšímu obrysu",¹⁵ lze říci, že definice sémantického gesta s pojmem struktury vlastně splývá. Mukařovský jako by v něm pouze zdůraznil jednu z funkcí struktury samé, moment její významotvorné předpokladovosti. Jeho formulace by mohly někdy dokonce svědět, aby sémantické gesto bylo kladeno do sféry autorské záměrnosti. Bylo by to ovšem v rozporu se základními intencemi strukturálního pojetí, jež vyvedlo vědycky (jak bylo namáčeno) převahu celistvosti a madosobních sil (materiálu, tradice) v individuální tvorbě. Pojem sémantického gesta musí být umístěn jinak.

Milan Jankovič, který se touto otázkou zevrubně zabýval, spojil pojem sémantického gesta s "procesuálností" (Tyšarov užíval slova "sukcesivnost"), vnitřním napětím uměleckého tvaru: "Sémantické gesto prokazuje platnost hned dvojím směrem: jednak jako významová intence navenek obráceného s m y s l u básnického díla, jednak jako konstitutivní činitel jeho v n i t ř n í v ý - s t a v b y , které nese kromě všech sdělovaných významů (a v protikladu k nim) svůj vlastní význam sama v sobě - dává totiž pocítit n a p ě t í u t v ě ř e j í c í s e s t r u k t u r y v š e c h v r s t e v a v š e c h s l o ž e k d í l a ." ¹⁶ Princip sukcesivnosti jako základ sémantického gesta vyzvedl Jankovič ještě intenzivněji v další úvaze na toto téma: místo slova

gesto použil pronikavějšího výrazu "tvarové gestace", která "může či má vystupovat, vyvstávat v díle z něčeho původnějšího, ne-tvarového, respektive nepředurčeného žádnými účely, tedy ani ustáleným již účelem estetickým, dosavadními představami o 'tvaru'; její místo je tak posunuto ještě před vznik "hotového, průhledného, evidentního tvaru", stejně jako je percipient stavěn některými aspekty díla ještě "před hotový, průhledný, evidentní význam". 17

Pro úvahu o sémantickém gestu nabízejí se určité podněty v díle ukrajinského filologa a estetika A. A. Potebni (1835-1891), který využil k artikulaci tohoto problému výrazu Wilhelma Humboldta "vnitřní forma".

Teorie znaku bývá zpravidla rozvíjena ve dvou možných aspektech: buď je možno mít na zřeteli vztah označujícího a jednotlivého označovaného, významu (ikona, konvencionální symbol), nebo lze na místo označovaného postavit určitý významotvorný komplex, vysílající ze sebe jednotlivé projevy, jež v něm mají původ, odkazují k němu a jsou tak jeho označujícími (index nebo symbol v tradičním pojetí, nikoliv symbol konvencionální). Druhý typ znaků je umístěn ve zcela jiné ontické rovině než znaky první skupiny: dalo by se říci, že zapojení do struktury (strukturní funkce) proměňuje konvencionální symboly v indexy, v odkazy k celistvému smyslu.

Potebňa spojil oba přístupy a vytvořil nikoliv dvoučlenné, ale trojčlenné schéma znaku: jednotlivá skutečnost (budoucí označované) - významotvorný kontext smyslu (zkušenost, tradice) - označující (vnější znak). Jestliže se člověk setkává s novým jevem (spíše s novou situací,

s životním problémem než s jednotlivou věcí), aktivizuje veškerou předchozí zkušenost, aby jej aktem tvůrčího pojmenování (formulace problému) zařadil do existujícího významotvorného kontextu (tradice, globálního stylu životních aktivit). Předchozí zkušenost poskytuje perspektivu, úhel pohledu pro takovýto určující a hodnotící akt: vzájemný dotek významotvorného kontextu a jedinečného jevu (situace) je vnitřní formou, na níž závisí vznik vnějšího znaku, označujícího.¹⁸ Vnější znak není proto zcela libovolný, je mostem mezi jevem a celkovým chápáním světa i pravidly jednání v určitém prostředí...

V Potebnově teorii je poněkud zúžen střední člen znakového schématu: Potebná hovoří pouze o předchozí zkušenosti, předchozím poznání,¹⁹ zatímco by bylo třeba hovořit o významotvorném kontextu, axiologickém horizontu, "předchůdné půdě smyslu",²⁰ "přirozeném světě" (Lebenswelt)²¹ nebo konečně i o tradici.

Je nutno podtrhnout, že významotvorný kontext není zasazen pouze do individuálního vědomí, není však též vůči jednotlivcově iniciativě uzavřený (jako byla "síla poměrů" nebo "běh světa" u Hegela) a nevyžaduje po něm jen přizpůsobení. Jedna z poloh tohoto kontextu, tradice, není také jen faktorem limitujícím, poskytujícím nanejvýš mrtvý ~~materiál~~ materiál k dispozici tvůrčímu jedinci, ale momentem stimulujícím, podněcujícím pochopení světa i sebenalézání člověka. Ostatně tak chápou tradici sami tvůrčí umělci: "Kdyby jediná podoba tradice, osvojení minulého," napsal T. S. Eliot, "spočívala v poslušné chůzi po cestách, vyšlepaných předchozí generací, v pokorném a slepém kopírování jejích výkonů, pak by

taková tradice nebyla pro nás ničím zajímavé... Tradice je však pojmem mnohem širším a významnějším. Nelze ji prostě zdědit, každý, kdo se jí chce přiblížit, musí vynaložit nemálo úsilí. Tradice předpokládá především dějinné citění, naprosto nezbytné pro každého, kdo by chtěl zůstat básníkem i po překročení dvacátého roku; toto dějinné citění předpokládá schopnost vnímat minulé nejen jako minulé, ale i jako současné; podněcuje člověka k tvorbě, při níž nepociťuje pouze vlastní generaci, ale veškerou evropskou literaturu... jako něco, co existuje synchronně, co tvoří synchronní kontext." ²² - Jestliže Milan Jankovič zmiňoval dvousměrnou aktivitu sémantického gesta, bylo by možno uvažovat i o směru třetím: od tradice do nitra díla.

Vnitřní forma rozčleňuje tedy podrobněji dotek mezi předchůdným významotvorným kontextem a iniciativou jedince. Přibližuje se tak jiným momentům strukturního pojetí: trojčlenné schéma znaku je např. blízké strukturnímu schématu vývoje, jak bylo naznačeno výše. Úloha vnitřní formy při začleňování nové situace do existujícího významotvorného kontextu se však podobá i tomu, a jak Mukařovský charakterizoval poslání estetické funkce ve vztahu k dílčím životním zájmům jedince: "Vliv estetické hodnoty není vůbec ten, že by hodnoty ostatní pohlcovala a utlačovala, ale ten, že sice každou jednotlivou z nich vytrhuje z bezprostředního styku s příslušnou hodnotou životní, zato však uvádí celý soubor hodnot, obsažený v uměleckém díle jako dynamický celek, ve styk s celkovým systémem oněch hodnot, které tvoří hybné síly životní praxe vnímajícího kolektiva." ²³

To, co Mukařovský připisuje estetické hodnotě, považuje Potebňa za funkci vnitřní formy - uvést praktickou zkušenost a životní podněty jedince ve vztah k významotvornému kontextu určitého společenství, začlenit je do tradic.

Vnitřní forma poskytuje zároveň určitý "obraz" tohoto začleňování; dílo zachycuje nejen výsledek, ale proces sám. Zde je také funkce sémantického gesta, jak jej pochopil Jankovič. Sémantické gesto nebo vnitřní forma nesplyvá tedy s autorským záměrem, autorskou vůlí, ani nepředchází vlastnímu dílu. Je uvnitř jeho struktury jako moment stále se vracejícího ožívování tradice, revitalizace zděděných prvků. Projevuje se v okamžicích brzdění očekávaného průběhu děje, ve zpochybňování dosaženého smyslu, ve zklamávání předpokladů, v parodování jiných, ale i autora samého nebo percipienta, v paradoxech a revizích pevně zakotveného významu skutečnosti. Je vlastním původcem strukturní dynamiky, generativnosti životních hodnot a postojů.

- 1) W. Dilthey, Život a dějinné vědomie, Bratislava 1980, s. 259 en.
- 2) G. Lukács, Geschichte und Klassenbewußtsein, Berlin 1923, s. 39.
- 3) J. Mukařovský, Cestami poetiky a estetiky, Praha 1971, s. 88-89.
- 4) H. Freyer, Theorie des objektiven Geistes, Leipzig 1928.
- 5) W. Dilthey, op. cit., s. 265. Srov. J. Kudrna, K některým otázkám pojetí znaku u Diltheye, Freyera a Heideggera, Filozofický časopis, 1964, č. 5, s. 640 en. O. Sus, K předpokladům vzniku české strukturalistické sémantiky a semiologie, Estetika, 1964, č. 2, s. 152 en.
- 6) O. Sus, O struktuře, Česká literatura, 1968, č. 6, s. 660.
- 7) H.-G. Gadamer, Wahrheit und Methode, Tübingen 1975, s. 212.
- 8) Pojmy "předpokladovosti" a "realizačnosti" razil Zd. Mathauser ve studii Řada předpokladová a řada realizační, Slovenská literatúra, 1977, č. 6, s. 694 en.
- 9) Z mladistvých zpráv cit. v kn. Akademičeskije školy v russkom literaturovedenii, Moskva 1975, s. 214.
- 10) Srov. V. F. Šišmarev, Izbrannyje stat'ji, Leningrad 1972, s. 313.
- 11) Podrobněji o tom v mém článku Dvě cesty historické poetiky v Rusku, Česká literatura, 1968, č. 5, s. 427 en.
- 12) J. Mukařovský, Kapitoly z české poetiky, sv. 1, Praha 1948, s. 14.

13) E. Hankiss, Struktura - pokus o vymezení pojmu, v kn. Teorie literatury v zrcadle mačarské literární vědy, Praha 1986, s. 107 an.

14) J. Mukařovský, Filozofie básnické struktury, v kn. Wiener slawistischer Almanach, sv. 8, 1981, s. 79.

15) J. Mukařovský, Kapitoly z české poetiky, sv. 1, Praha 1948, s. 120.

16) M. Jankovič, K pojetí sémantického gesta, Česká literatura, 1965, č. 4, s. 325.

17) M. Jankovič, Perspektivy sémantického gesta, v kn. K interpretaci uměleckého literárního díla, Praha 1970, s. 25.

18) A. A. Potebnja, Estetika i poetika, Moskva 1976, s. 308 an.

19) Op. cit., s. 543.

20) E. Husserl, Krize evropských věd a transcendentální fenomenologie, Praha 1972, s. 402-403.

21) J. Patočka, Přirozený svět jako filozofický problém, Praha 1970.

22) T. S. Eliot, Selected Prose, Harmondsworth 1953, s. 70.

23) J. Mukařovský, Studie z estetiky, Praha 1966, s. 51.

Básnický kontakt Ivana Blatného se Skupinou 42

/Interpretace sbírky Tento večer/

Jiří Trávniček

Vzdálenost více než čtyřiceti let od tématu /sbírky Tento večer, 1945/, jímž se hodláme zabývat, skýtá jisté interpretační výhody, a to především tím, že dovoluje vidět ucelený pohyb dobové poezie, střetávání mezi jednotlivými proudy, genezi skupinových programů a – díky vědomí dějů, jež se udály dále – je dána možnost spatřit všechny tato proudění již v určitém utřídění a zobecnění. Tato výhoda je však stejnou měrou i nevýhodou; spoutu věcí jsme daným způsobem nuceni odezřít schematicky, v kategorizovaném zarámování – a naše oko tak ztrácí citlivost pro jednotlivosti.

Přesto na tuto výhodu-nevýhodu přistupme, a to třeba jen proto, abychom ji mohli korigovat či přímo popřít. – Naše kategorizované východiško bude mít tedy následující podobu: ve ve sbírce Tento večer se střetly dva různé básnické kódy či paradigma – charakteristicky melodický a melancholii zatížený typ poezie Ivana Blatného a poetika Skupiny 42, přičemž toto setkání se stalo střetem již nikdy nezopakovaným; možno říci, že šlo o úkrok stranou, mimo hlavní linii básnickovy poetiky. V Blatného tvorbě tak vzniklo jakési slepé rameno a v kánonu Skupiny 42 šlo o pouhé jednorázové zabliknutí. Tolik schematická rekapitulace úvodem. – Zda a jak tomu bylo či nebylo, to snad vyjeví naše interpretace.

Pokud si budeme chtít – především z názorných a metodických důvodů – udělat malý inventář obou paradigmat /tj. exteriorizovat vztah Blatného a Skupiny 42/, vycházejíce na straně

Skupiny 42 především z programních článků Jindřicha Chalupického, a na straně druhé z typologicky nejbeznadějnějšího postavení poezie I. Blatného en bloc, pak dostaneme zřejmě tato východiska: Skupina 42 uvádí do české poezie a kultury změnu orientace; vyměňuje francouzské vzory, avantgardistů za básníky anglosamerické; odmítá uzнат umění jako sféru zprostředkování vjemů, extází či rozkoší; chce mít umění o daleko konkrétnější substanci, umění, které nemoralizuje, neestetizuje; jde jí o návrat ke skutečnosti, a to tam, kde je skutečnost nejjasrovější, kde doléhá na člověka v nejvíce obnažené podobě - v moderním městě. Setkáváme se zde tedy opět s jednou negací hédonického a ornamentalizujícího modelu umění ve jménu většího zacílení na téma, které má být viděno bez změkčující distance a poetizačních clon.

Blatného tvorba - naše druhé paradigma - je příznačná svým opájením se vzpomínkou, hromaděním smyslových vjemů, jejich překrýváním a interferencí do intenzity lyrického zážitku. Časem básnickovy poezie - rané i zatím nejpozdnější - je präteritum; jde o evokaci míst /většinou městských plenérů/ a lidí přes médium vzpomínky; kromě toho Blatného poezie se chce neustále rozvinout v celé své výrazové šíři; básník potřebuje ukázat, co všechno umí s veršem, obrazností a kompozicí; jako by v jeho tvorbě probíhala neustálá tvárná sebe-reflexe, přičemž tato tvárná /jazyková/ aktivita uvolňuje pak ze strukturních vztahů téma.

Takto rekonstruovaná situace - postavení dvou "soustav" /Blatného a Skupiny 42/ může být jednak obecně určeným vztahem mezi našimi paradigmaty, ale shledu okolností jde zároveň o situaci před vydáním sbírky - výše uvedené charakteristiky zhruba vyjadřují inter-

vel mezi Bletným a Skupinou 42. /Rozhodně však samostatnou sbírku Tento večer nemíníme brát jen v tomto zvoněném situace; oba její "kódy" jsou její organickou součástí a sama povaha básnickovy poetiky je činí komplementárními póly, jež jsou do sebe zaklesnuty a vzájemně na sebe působí-viz dále/

Podíváme-li se na sbírku jako na celek, pak můžeme odezřít dvě důležité vlastnosti: 1/ její básně jsou seřazeny chronologicky podle dat svého vzniku; ze prvním textem /Tento večer/ se uvádí datum 1. 9. 1942 a poslení báseň je svým nadpisem určena do léta roku 1945 /Letní večer 1945/. S tím souvisí i její druhá vlastnost, postřehnutelná až po přečtení, čili 2/ Bletného sbírka je osnována v napětí mezi dvěma již zmíněnými póly /programem Skupiny 42 a nejbytoatnějšími dancetmi osobnostními, přičemž v jejím dění je patrný postupné vyrovnávání a ~~střídání~~ současně přesun od prvního pólu ke druhému, a to podle časové osy.

Z vše uvedeného vyplývá, že největší napětí sbírky - nejmarkantnější interval mezi oběma póly - se objevuje v jejích prvních básních:

Nezvčnil, neklepal. Nachala klíče trčet.
Osudy, život. Rozsvít na schodech.
To kolem poše těch. Pak ještě zaobroubit.
Co je to? Medvěd. Nic jí nedává.
Dve metry padesát. Širský skoro třicet.
Z Dvorecká. Světlo. Od té švedlony.
Zainalý starý dům. Ze blikajícím oknem.
Byla tam ve smutku. A tiché cvik-cvik-cvik.
Kdo zemřel? Kremace. Dědečka, švagra, strýce.
Bůh všerohoucí. Šarká. Lovelal.

/z básně Dvory¹/

Jakákoli jednotící atmosféře je zde rozbita. Před čtenářem se rozvírá souhrn dat, simultánní napor několika vjemů,

útržků. Mezi jednotlivými fragmenty nevládne žádná postřehnutelná síť vztahů, mizí hierarchie, řád; jako by bylo - po způsobu zcela nehodilé selekce - vybráno několik náhodných vjemů /vizuálních a hlavně auditivních/, přičemž cílem tohoto výběru není skládat jednotlivé vjemy a nějakou předem danou intencí, ale velmi volně, až zcela libovolně. Báseň se neustále rozbíhá, aby se vzápětí zastavila, a tento evokační pohyb se v ní stále opakuje. Chybí zde vědomí bodu, od kterého se to všechno odvíjí; řečeno kategoriemi epiky: není tu žádná narativní instance, perspektivní centrum, point of view. Na maximální míru je rozkolísáno také povědomí o subjektech; kupř. "Co je to /.../" /4. verš/ - nevíme, zda jde o zaznamenanou repliku některé z neurčených /neztematizovaných/ postav, nebo o vlastní otázku lyrického subjektu /rovněž komunikačně neviditelného, a tudíž neztematizovaného/. - Jednotlivé znaky se zde sice vyjevují až s dokumentární věrohodností, ale pouze jejich signifiant; naprosto oslabená je však jeho vazba na signifié. Arbitrárně stanovený a ustálený poměr mezi signifiant a signifié je nepřehledností kontextu zcela rozkolísán; jednotlivé půlky znaků jako by se od sebe odpojily a začaly žít svými životy; teprve až celistvější tříšť těchto vjemů /paradoxně tentýž kontext, který způsobil jejich rozpojení/ je přivádí alespoň částečně opět k sobě, čili teprve až na rozlehlejší ploše - při soustředění většího počtu vjemů - si lze udělat sémioticky jasnější. - S tím souvisí už naznačená nepřehlednost v povědomí o jednotlivých subjektech. Blatný uvolňuje vztah mezi nimi na horizontální rovině: objevují se zde jakési bludné otázky, a několik veršů dále sentence, jež by mohly být odpovědmi, ale protože se ocitly v kontextu tak změněném, můžeme

je považovat za zaslechnuté repliky, přivádějící do básně zcela novou situaci. Subjekty jsou však rozkolísány i v rovině vertikální: mizí hierarchizace mezi lyrickým /výpovědním/ mluvčím a jednotlivými jím uváděnými postavami; zavedený řád lyrického subjektu jako neřezaného a postav jako jeho promluvy podřízených přestává platit. Nadto Blatný rozkolísává i interpunkci; vzdává se rovněž grafických prostředků hierarchizace: někde neznačuje konce replik tečkami, jinde ano, libovolně nakládá s čárkami.²

Přesto když se vracíme dále do kontextu sbírky, zjevuje se nám už po několika přečtených básních společný průsečík těchto textů. Shledáváme tak, že nejde o libovolné difúzní shluky záznamů či o sérii adičně řazených vjemů; v ohnisku těchto textů stojí tragika jedinečného, singulárního a obnaženého lidského osudu – na okraji, mimo pozornost, mimo sféru velkých činů –, tragika každodenních, všedních údělů lidíček z brněnských periferií. Už v Melancholických procházkách /1941/ se v Blatného básních objevovaly motivy ukončených lidských životů, nápisy na hřbitvech, odváté minulosti, ale jejich traktování se dělo přes clonu melancholie a pomíjivosti, v jakémsi okouzleném odlehčení. Tuto distanci Blatný ve verších své další sbírky rapidně zkracuje, nebo dokonce zcela ruší; motivy pohřbů, smrti, těžké nemoci nenastavuje o jako si "sémantiku druhého stupně" /J. Sławinski³/, ale nechává je v jejich přímém /doslovném/ určení.

Pro srovnání:

Déšť bzučí v houštinách tichounka arie
a smývá tabulky, odnáší hudbu jména,
hřbitovem přechází minulé, dávno žena
a vítr listuje: Anežka... Marie...

/bez názvu/

Manželka matka dcera bývalá baletka
 Zmračené v černých šatech opouští hřbitov
 Ošklivá nemoc rakoviny plic! zašeptá kdosi jiný:
 To tady máte smutný... Ale co!
 Nám to tak nepřipadne!
 Pohřební hosté smísení s výletníky vcházejí do hospody
 Pivo!

/z básně Podzimní den /

Zatímco v první ukázce se Blatnému stává pro házku po
 hřbitově odražitěm pro vyklenutí atmosféry pomíjivosti a ne-
 návratne, v případě druhé jde o syrový, nezprostředkovaný
 záznam. Černá, barva symbolizující smutek, se ocitá v sou-
 sedství fyziologické činnosti, jež tuto barvu "asymbolizo-
 vává" /zbavuje ji esteticky tragických konotací/; pohřební
 tragikou zde prostupují idylická a zároveň fádňící atmosféra
 korze výletníků a obě tyto scény nedělního odpoledne se pří-
 značně spojují v hospodě, místě nadaném /v českém kulturním
 kontextu/ neutralizací vysokého a nízkého, zrovnoprávněním
 hodnot, šarží a postojů.

Lidské tragika je podána v záznamech osudů Blatného lidí
 jako faktum, bez jakéhokoli předznamenání a rovněž bez jaké-
 hokoli vyvábění či doznívání. Zde se Blatný setkává s Josefem
 Kainarem, konkrétně s jeho básněmi-portréty lidských osudů
 a zároveň jakýmsi mikroanalýzami zla v Osudech /např. bás-
 ně Křídlovkář, Chromec, Balada o zvonu/. Oproti Kainarovu
 portrétistickému či monografickému zaměření na jeden lidský
 osud a jeho postupné rozvádění je však Blatný méně koncentro-
 vaný; skládá vždy svůj obraz z několika odlehklých detailů,

bez přísnějšího způsobu odvíjení a také ve větším tematickém rozptylu.

Výše prezentované charakteristiky lze beze zbytku přijmout pro několik úvodních básní, ale jak se celek Blatného sbírky postupně odvíjí, začínají se v do básnickovy poetiky postupně proesazovat i jiné prvky: především hlavní způsob výstavby předchozích textů - edice - je narušován více či méně postřehnutelnými kompozičními zášahy, jako je gradace prostřednictvím anafor, dále opakování, rozvíjení motivu aj. Nejčastějším způsobem se Blatnému stává opakování celého verše: např. v Básni v cizím bytě: "Houpací křeslo, v kterém sedávali / Houpací křeslo, v kterém sedávali, /.../ Ó řekni mi, že slyšíš, / Ó řekni mi, že slyšíš" - v celé básni je tohoto postupu užito 24 krát. O čem to začíná svědčit? - Především o tom, že Blatného evokační tempo se zpomaluje a získává pov-
nější východiško; básník, který bral do svých básní realitu jakoby bez selekce, bez úprav a se všemi šumy, najednou potřebuje dbát více na způsob, kterým se to děje; v jeho poezii dochází k zřetelnějšímu sebeuvědomění, jehož nejbytostnějším nositelem se stává zvýšené aktivity tvárná; zjednodušeně řečeno: pokud v prvních textech sbírky bylo akcentováno především "co", nyní už básník dává vědět i o svém "jak".

Blatný chce být ve svých básních přítomen zřetelněji; necháváme zde tak cenný typický rys jeho poezie: touhu podepsat se pod básně, viditelně se v ní zanechat. Zmínili jsme se již, že hlavním prostředkem tohoto "podpisování" básní se mu stává nápadnější kompozice, větší důraz na asymetričnost. Ale Blatný vykonává tento akt také zcela přímo, v explicitní podobě podává svou konfesi: "Říkám že každý okamžik je hozen básně!" ; "V nejtěžších okamžicích verš mě opouští!" ;

"Zkusím to, zahrát svoje zoufalství." Akcentuje se tu samotný proces psaní, slovesný způsob uchopení reality. Postupně jako by se Blatný z jiné strany dostával k tomu, co zaznělo v jeho prvních básních sbírkách v podobě náporu obnažené reality, průjezdů, pavlačí, periférií, nejvšednějších osudů lidí, čili v podobě evokace okamžiků, událostí a drobných dějů, bez toho že by básník svůj představený svět nějak reflektoval. O několik básní dále /většinou jde o texty s daty z roku 1944/ již však ~~xxx~~ básním pořizuje jakousi filozofii; jako by se posunul od ontologie do gnosologie; bytí dostává rozměr svého poznávání.

V tomto okamžiku čtení, analýzy či interpretace se nemůže nevěstřit na mysl následující otázka: Došla autorovi básnická trpělivost, když má touhu sdělit v explicitní, ^{tematizované} podobě to, co v předchozích verších bylo rozptýleno pouze v tvůrčí metodě a co si musel naleznout až sám čtenář? - To, že Blatný sahá ke snížení původního napětí, čili to, že zapojil princip kompenzace, svědčí o tom, že si byl extrémnosti v tvůrčí metodě předchozích veršů vědom a že nyní považuje za nutné dát svému čtenáři návod, dokonce snad mu v nalezení smyslu dopomoci evdentním ukázáním, explicitní demonstrací. Nadto si musíme uvědomit, že rokem vydání Blatného sbírky je rok 1945, a že ačkoli česká poezie má za sebou mnoho experimentů poetisticko-surrealistických, přece jen se nikdy nesetkala s tak extrémně difúzní metodou, natož metodou, která se nedá vyložit v surrealistickém či poetistickém klíči, neboť v ní nejde jen o gradaci něčeho, co je v domácí poezii již přítomno, ale o vystupení na jinou bázi. Ostatně hlasy dobové kritiky nám mohou být svědky, že do české poezie vtrhlo Blatného knížkou cosi substanciálně nového, provokativního. Miloš Dvořák postrá-

dá ve sbírce jednotící intenci; poukazuje na to, že "ohromné množství věcí a dějů nestrčených do básně, není vpravdě ničím jiným než básnickou inflací, neboť jejich hodnota rovná se hodnotě bankovek v čase inflace překotně vydávaných." Jisto je, že Dvořák má na mysli především vstupní básně sbírky. Obdobně reaguje i Karel Bodlák: "Srážejí se /.../ rozličné prvky v jeho /Blatného - jt/ hledání a prozatím se mu neslučují v novou, původní poetickou hmotu, natožpak aby z ní vzešel ~~xxxx~~ tvar." ¹² - Kromě veskrze negativního vztahu k Blatného sbírce tyto dva hlasy jen potvrzují, že básníkův způsob evokace každodennosti nestojí na žádném podloží; česká poezie v tomto případě nemůže nevádnout oporu či spřízněný kód, nadto se tato ~~xxxx~~ sbírka ještě sráží s domnouvající částí české pokvětnové poetiky /produkci let 1945 a 1946/, totiž s alegoricko-odické - hymnickou tvorbou, reagující na osvobození. A až v Blatného verších se ocitají motivy rudarmějců a události třeně před osvobozením, tradiční atributy - jako kontrastní /zřetelně axiologicky polarizovaná/ symbolika a extenzita prostorového panorámatu - zde chybějí. Jediným, co Blatného sbírku připíná k části dobové produkce, je její krypto-deníkový charakter, posilovaný zejména časovými situujícími nadpisy /Květen 1945, Ranní popěvek v srpnu, Básně z konce války aj./ a datovacími ze jednotlivými básněmi. Touto indicií dokumentárnosti přijímá Blatného poezie částečně určení vedle dobové tvorby Kamila Bednáře, Vladimíra Holana, Jaroslava Seiferta, Fráni Šrámka, Stanislava Kostky Neumanna a dalších.

To jsou důvody kontextové; už jimi je postavena ~~xxxx~~ sbírka do extrémní dobové polohy, ale nacházíme zde ještě důvody kotvící v samotné poveze Blatného poetiky; ono vychýlení

- a to i přesto, že zde existovaly předpoklady v básnickvých dřívějších motivech tragiky a koneckonců také v situování veršů do městských scénérií - bylo značné i v rámci samotné Blatného poetiky. A te se mu potřebuje bránit kompenzačním vyrovnáváním, tj. již vzpomenutým konstruováním nepovzdáního klíče a narůstající tvárnou intencí. - V tom lze nalézt přirozené /"Vnější" a "vnitřní"/ zákonitosti daného kroku; v případě, že by Blatný vytvořil sbírku metodou jejích vstupních básní, vystavěl by se do nebezpečí, že se ocitne bez vazeb na dobový kontext, že se dostane takřikajíc před peloton české poezie a vznikne nebezpečí ztráty kontaktu s ním. Odtud zformulovaná básnická poetika, poskytnutí viditelnějšího prostoru kompozici, ustálení pohledu a usvorníkování výpovědí většími zaměřením na homogenitu výpovědí lyrického mluvčího, tedy zřetelnější vystoupení mluvčího subjektu, jenž se stává viditelným pro čtenáře a jenž vytváří zjevnější komunikační dimenzi textu; to vše je zároveň jakýmsi zpětným korektárem extrémních poloh Blatného poezie /vstupních básní sbírky/ a vytváří se tím i větší plocha pro přilnutí k dobovému kontextu.

Sbírku Tento večer jsme dosud postihli v jejích dvou fázích, přičemž přechod mezi nimi je zcela plynulý. Dalším postupováním ve směru větší aktivity tvaru a důrazu na melodičnost a symetrizaci textů se stává závěrečným oddílem osmí variací /a několika básní mezi ně roztroušených/. Důležitou interpretační náponsu tentokrát umísťuje básník již do samotné žánrové charakteristiky. Variace - jako oslabení tematického určení, jako příležitost k několikerému rozvedení téhož, jako možnost pro rozestření celého výrazového diapazonu. Blatný se dostává o delší pld blíže sám k sobě.

Přitom vedle variační sémantiky je souběžnou dimenzí těchto textů jejich střídavě skrytý a zjevný půdorys blues. Právě tato písňová forma poskytuje básníkovi svými konotacemi prostor pro to, aby zůstal v započatém tematickém rámci města a jeho železničními mosty, pavlačemi a průjezdy a zároveň mu dává dostatečné možnosti pro to, aby se za prostřednictvím blues výrazově realizoval jako tvůrce. Přímá ideální příležitost pro syntetizování všeho předchozího, co ve sbírce zaznělo. Je však zajímavé, že i v těchto textech Blatný stále postupuje podél časové osy - v námětovém rámci básní tohoto oddílu se ocitají události z konce války. - Můžeme zde tedy mluvit jednak o postupu ícím vyhranění "druhé fáze" sbírky, jednak o symbióze jejích dvou hlavních kódů - tak jak jsme se o nich zmínili dříve.²³

Blatný sahá k refrénovitě, cyklické kompozici, ustaluje motivický inventář svých textů; jeho verš nabývá podoby proměnlivě dlouhých jambických řádků, často střídavě rýmovaných; s atmosférou blues se básník spojuje i melancholickými a znevenými promluvením svého mluvčího, plnými hořkostí, samoty a fatálnosti:

Naprostá opuštěnost, hustý prach,
Ležela na trámech a na cihlách,
Naprostá opuštěnost, soumrak padal,
Naprostá opuštěnost, hustý prach,
Ležela na trámech a na cihlách,
Naprostá opuštěnost, soumrak padal,
Přes tváře nemečkané v tramvajích
Přelétel řídký rozmrzlý sníh,
Něstem se rozléhala zase kanonáda.

/z básně Čtvrtá⁷⁴/

Jako by se Blatný ani nechtěl zbavit zkletí do několika motivů; přímo zálibně v nich setrvává, kombinuje, rozvádí je,

čímž navozuje náladu zemdleného opekování, atmosféru neurčité, byť palčivé nostalgie, kterou lokalizují a časově zařazují až poslední tři verše, ovšem i motivy z těchto veršů se v dalších slokách zopakuji, čímž i ony v důsledku následujícím průběhu ztratí svou původní neopakovatelnost /informační hodnotu/ a stancou se pevnou stavební součástí kompozičního řádu - svým pevným evokačním schématem a zúženým repertoárem motivů věrně transformujícího hudební formu blues.

Daleko viditelněji se v této části dostává ke slovo inspirace literární. Blatný přivádí do syntetického stavu nejen možnosti vlastní poetiky, ale vstřebává i motivy, sentence, citace literární; např. ve verzi Třetí rozvádí motive Langstona Hughese. Inspirace časem konce války tak v básníkových blues rovnocenně koexistuje vedle inspirace literární /další Blatného sbírka Hledání ztraceného přítomného času, 1947, pak pokračuje především v rozvádění podnětů literárních - jmenovitě proustovských/.

Sbírka Tento večer je utvářena v posunech a v plynulých střídách svých vnitřních kódů; její jednotlivé sub-poetiky na sebe vzájemně reagují, vyrovnávají přetleky, kompenzují se a nakonec i syntetizují. Teprve až v celku, po přečtení posledního verše se vyjevují jednotlivé proměny poetiky našeho titulu. V žádné jiné sbírce před ní po se Blatný už v takové šíři nerozestřel; ani jeho zatím poslední sbor Pomocná kola Bixley /1987/, příznačný tím, že Blatný píše své básně v několika jazycích, že se přes sebe volí záznam britského zprevedejství, vzpomínka na Brno či Prahu, skrytá polemika se Šaldou, citát ze Seifera - a tak pořád dokola, je tmelen silnější, jednocen vzpomínkou; a teprve v jejím rámci se odehrávají ony bohaté asociační řetězce.

V rámci poetiky lze ve sbírce Tento večer - poté, co jsme ji charakterizovali ve všech jejích fázích - nalézt zjevné posuny mezi několika dichotomickými či binárními kategoriemi. Tak například Blatného vnímání reality (a obzornost): v prvních verších fragmentární, nespojitá a zalozčená především na sluchových vjemych, jimiž jsou hluky z domu a ulice a hlavně záznamy řeči postav/ "Hodinky na ruku. Sedmáet pade. Kolik? / Neslyším. Nejdou. Ticho. Hodiny. / Zastavily se. Nejdou. Kolik? Není slyšet."¹⁵ /, kdežto v pozdější fázi s nabíráním ucelenější a více spojitě představy vnějšku a se zpravidelněním evokačního rytmu - se prosazuje ona typická a bohatě básníkově vizuální metafora /"Plynové lucerny zažloutlé zuby podzimu! / Osvětlující lesknoucí se kouty lišáku / Se zbytky napadanych trekerů"/. - Další proměna nastává v tom, že původně rozestířený nápor vjemů v horizontální, simultánní podobě se dále začíná vertikalizovat a pořádat do zjevné struktury, jednocené výnovědí lyrického subjektu. S tím souvisí i to, jak se původní objektivizovaný svět, nápor představ, které si lze dát dohromady čtenářskou aktivitou a bez komunikačního přispění lyrického subjektu, přesouvá v pozdější fázi sbírky k mluvčímu, přičemž svorníkem všeho v básni se stává jeho výpověď; od třetí osoby slovesné Blatný přechází k osobě první /a tato tendence vrcholí v závěrečném oddílu, v básních - blues/. - Stejně tak verš, zpočátku neustále intonačně přerývaný a často trheně odvíjený v jednočlenných větách, se postupně začíná přesouvat na zřetelně stylizovaný jambický půdorys, přičemž Blatného jamb je převážně proměnlivý, střídá se různě dlouhé řádky, ~~průměrně~~ ^{přičemž} rytmickým svorníkem těchto různoslabičných celků se stávají /sporné a dále střídavé/ rýmy, dlouhé řetězce anfor i časté opakování celých veršových

řádků. I tady můžeme zaznamenat projev Blatného kompenzačního principu, "sémantického gestu" sbírky: nedostatek rytmičnosti ve slabičné shodě je nahrazen jinými zpravidelnujícími prostředky.

Snad právě až časový odstup dává prostor dostatečně vidět sbírku v jejích vnitřních napětích a strukturních zákonitostech; až její /metodické/ vyvážení z dobového kontextu, ovšem samozřejmě při jeho plném respektování jako nevyhnutelném pozadí, umožňuje odhalit Tento večer jako komponovaný celek¹¹, jako sved několika tendencí dobové poezie /čili jakousi synekdochou pokvĕtnové lyriky/ i jako Blatného překročení sebe sama, ale především - díky časovému odstupu - jako sbírku s obrovskou iniciační energií pro další vývoj.

Mnoho příbuzností s Blatného sbírkou přináší již následný vývojový horizont české poezie, především na teritoriu básníků Skupiny 42. Blatného kontakt se skupinou byl v době psaní sbírky velice intenzivní: mezi ním a Chalupeckým existuje /zatím nezpřístupněná/ podnětná korespondence; ve sféře jeho nejbližších přátel se nachází další člen Skupiny 42 - J. Kainer. - Ač je možno předpokládat, že jednotliví členové Skupiny 42 své verše znali ještě předtím, než se jim dostalo otištění, a že se tak mohli ovlivňovat tímto skrytým způsobem, přece jen z komunikačního hlediska se sbírka stává literárním faktem až v době svého zpřístupnění /"zkomunikování"/. A v roce 1945 měla za sebou poezie Skupiny 42 jen Kolářův Křestný list /1941/, první a ještě v mnohém zárodečný pokus o moderně civilistní sbírku v duchu Chalupeckého podnětů /autoreva další sbírka Se s koutěm, 1945, tematicky ukotvená v květnových dnech roku 1945, představuje co do geneze skupiny přece jen úrok stranou. Proto se stává Tento večer ~~zajímavým~~

~~22~~

vytř. v době svého vydání sbírkou výrazně posouvající hrani-
ce poetična a zároveň - zejména ve své první části - vidi-
telný čin Skupiny 42. Inche z podbýtů této knížky zaznívá
v následujících sbírkách J. Kainara, J. Koláře, J. Haukové
a J. Hanče. - Zmínili jsme se už o spojitosti a tragikou
postav z Kainarových Osudů /1947/; "vklíněním faktoru času"
/Z. Pešet / jako konstitutivního rozměru kompozice sbírky
i jako tematické a tematizované ~~xx~~ součásti struktury
jednotlivých textů ~~xx~~ Na Blatného sbírku navazuje zejména
J. Kolář ve své deníkové sbírce Dny v roce /1948/ i v dalším
deníku z roku 1950 Prométheova játra /vydaném v roce 1980/.
(U Koláře dochází k maximálnímu vyhranění časovosti; deníkové
snímání reality tak u něj nabývá i funkci jakéhosi postoje,
příznačné svědecké stylizace.) Načto se Blatného postupy
stýkají s Kolářem v častém opakování celých veršů, postupu,
který slouží k zpomalení evokačního tempa, k aktivizaci kom-
pozice, u Koláře pak především k hymnicko-ódiickému zabrvení;
jehož nositeli jsou především syrové a drásající vokativy, ji-
miž básník horečnatě útočí, dotírá na realitu, provokuje ji.
Stejný či obdobný postup u Blatného patří nejspíše
k tvárné detenzi, k zakulacování. - S Hančovými Udělostmi /1948/
se pak Blatného sbírka stýká v modalitách sebereflexe, v tom,
že si oba mluvčí dokáží vstavit oblouk mezi já a světem, si-
tuovat se deprostřed reality a explicitně ji také ve svých
básních interpretovat. - Zjevná blíženectví probíhají i mezi
Blatného poezií a verši J. Haukové ze sbírky Cizí pokoj /1947/
a to především v polích zemědělnosti, osamocení, v tržení
z družnosti. Ne nenápadné jsou i shody motivické: např. v nad-
pisech sbírky J. Haukové Cizí pokoj a Blatného Básně v cizím
bytě /k tomu ještě verš z Hanče: "Jdu večer jdu cizím městem"/

Rozdíl mezi Haukovou a Biatným je však v tom, že Biatného lyrický mluvčí prožívá své osamocení poněkud okázale; dovede z tohoto pocitu těžit, dokonce si s ním i pohrívá, kdežto lyrický subjekt Haukové je do svého pocitu jakoby "zaklet", ztrácí nad ním kontrolu, je jím přehlubován.

Repliky na Biatného poetiku v'cí, zásadní, přísunu ~~hluboké~~ nefiltrované reality nalezneme v delším vývoji české poezie především v obnoveném civilismu poezie všedního dne, ale upomíná na něj také tvorba, jež svou manifestační nedůvěrou v tradičně chápaný jazyk jako by chtěla zboursat hranici mezi zaskovým a předzaskovým - totiž konkrétní poezie 60. let. Mnohá z ní se objevuje např. i v Kolářově Vrševickém vzorovi /1966/, v Holubově Batenu /1970/, ve Kernischevě sbírce Loutky /1970/ i jinde. - Zde se tedy, že počátky z Biatného sbírky Tento večer nezasáhly iniciačně jenom tvorbu Skupin, 42, ale že ~~hluboké~~ paradigma mnohem širší.

Poznámky

- 1 Ivan Blatný: Tento večer. Praha 1945, s. 13.
- 2 K tomu J. Grossman: "Je to zde poesie tvarově naprosto diskontinuální. Synthetisující vněm skutečnosti je tu zcela disparcelován a rozdroben na brachylogický a přerývaný záznam elementárních významů a jevů." /Jan Grossman: Lyrické profily. Generace, 1, 1946, č. 3, s. 20./
- 3 Janusz Sławiński: Przestrzeń w literaturze: elementarne rozróżnienia i wstępne oczywistości. In: Przestrzeń i literatura /ed. J. Sławiński/. Wrocław - Warszawa - Kraków - Gdańsk 1978, s. 13.
- 4 Ivan Blatný: Melancholické procházky. Praha 1941, s. 39.
- 5 Ivan Blatný: Tento večer. Cit. dílo, s. 24.
- 6 Ivan Blatný: Tento večer. Cit. dílo, s. 37 - 41.
- 7 Ivan Blatný: Tento večer ~~xxxxxxxxxx~~ /báseň Pokoj/. Cit. dílo, s. 31.
- 8 Ivan Blatný: Tento večer /báseň Pokoj/. Cit. dílo, s. 32.
- 9 Ivan Blatný: Tento večer /báseň Báseň v cizím bytě/. Cit. dílo, s. 37.
- 10 Daný poměr zaznívá na půdě Skupiny 42 ještě v čistější podobě ve dvou sbírkách z roku 1948: v Kolářových Dnech v roce a v Henčově knížce Udělosti. V Kolářových básních se zcela naplno prosazuje všední městská realita, jako by básník na minimum omezil její /literární/ zprostředkování; jde tu o záznamy všednosti, každodennosti, event. o záznamy svého deníkového mluvčího uprostřed této každodennosti, kdežto Henčův mluvčí při obdobném situování se nadto ještě sám zpochybňuje, a to jako člověk ocitající se na periférii,

jako outsider uprostřed všednosti. - Kolář vnímá sebe uprostřed každodenních situací, kdežto Hanč vnímá jak tyto "události", tak zároveň jejich vnímání - to vše v jednotné soubornosti.

- 11 Miloš Dvořák: Nové sonéta horizontálního života aneb inflace v poesii. Akord, 12, 1945-46, s. 309.
- 12 Karel Bodlák: Dnešní situace české poesie. Listy, 1, 1946, s. 308.
- 13 Z. Pešat charakterizuje tuto část Blatného sbírky jako symbiózu "všednosti a lyrické atmosféry okamžiku", které se zde ustalují a zároveň vrcholí. /Zdeněk Pešat: Literatura Skupiny 42, rukopis, v tisku./
- 14 Ivan Blatný: Tento večer. Cit. dílo, s. 60.
/báseň Mikulášská noc/
- 15 Ivan Blatný: Tento večer. Cit. dílo, s. 17.
- 16 Ivan Blatný: Tento večer /báseň Podzimní den/. Cit. dílo, s. 28.
- 17 Příznačné je, že právě dobové kritice zůstal tento rozměr sbírky /její procesualita, "činná smysl"/ ukryt.
- 18 Zdeněk Pešat: Literatura Skupiny 42. Cit. dílo /v tisku/.
- 19 Jen Hanč: Události /báseň Jdu večer/. Praha 1948, s. 9.

Tomáš Vlček:

D Ě D A - úryvky ze života spojené s meditací
o koních, kopytu a podstatě
(Ze souboru esejí Meditace o koni)

Nebyl vlídný ani hrubián, byl kovář. Koně dobře znali jeho kladivo, které jim stejně pevně přitáhlo podkovy jako tvrdě dolehlo na žebra, když porušili obřad kování nějakým jančením nebo rozjívěností a taky leností, s kterou celou svou váhu položili do rukou a na bedra tovaryšského pomocníka, což většinou žádný tovaryš ani kočí, natož potom podkoní nebyl, ale sám majitel koně a také jeho spolubydlící z některých usedlostí v okolí Svatého Jana.

Děda měl ke koním zvláštní vztah. Kování bylo pro něj jen ukázkou jak by to dělal, kdyby sám měl možnost pěstovat koně. Pěstoval by je s nesmlouvavou a ničím neoslabenou láskou. Byla to ukázka, jejíž sláva sahala od Třeboně až k horakouskému Welsu, kam se koně z jihu Čech odváděli k vojenským odvodům pro případ válečného rekvírování. Odtud se vraceli sedláci a vozkové se vzkazy, že vojanští páni nabízejí kováři ze Svatého Jana zaměstnání, a to nejen v hodnosti obyčejného vojenského kováře, ale spíše supervizitora, který by ani sám nemusel koně kovat, jen dohlížet na kování, aby nejen majori a lajtnanti měli vlastní koně stejně přesně vydraxlované, jako byly jejich špony, rajtky, bičíky, ale aby se celé jejich oddíly dobře skvěly ve hře, v níž bylo naposledy všechno: euforický rytmus kvapíku, modrá krev, monokly, hrdinské pítky v bordelech i sebevraždy. Tohle všechno děda nevěděl, ani si to nedovedl představit. Odmítl

ne proto, že by tušil logiku času, ale proto, že mu navzdory anebo právě pro jeho jihočeské sedláctví byla logika takového času cizí.

Odmítl místo pod penzí a výdělek, v němž částky, které on účtoval za okování koně, dvě koruny za jednoho a dvě zlatky za pár, by byly jen kapesným pro denní zastavení ve vojenské kantýně a ne výdělkem, z kterého musel kupovat železo, živit rodinu, rozšiřovat stavení aby bylo kam koně přivázat a nemusel je kovat v dešti, a z kterého nakonec ještě škudlil pro kousek hroudy, po které toužil. On to místo nemohl přijmout, protože pak už by si zvykl na lepší život, už by ho asi nenapadlo ve volných chvílích vyvážet bahno z rybníků, vápnit je, prohazovat hnojem a rašelinou, aby z něj udělal hebkou a vonnou zemi pro louky, na kterých by rostla modrá tráva. O takové trávě mu vyprávěl strejce co odjel do Ameriky, aby se po letech přijel podívat, sednout si v krásných bílých šatech na nejlepši židli, kterou mu extra otřeli a pak mohli čekat, co mezi kouřem doutníku a poplácáváním po nažehlených kalhotách řekne. Děda si pamatoval tato slova: "Vojto, pojď radši se mnou, chlapče, než ty se tady vpučíš kovářem, to já už budu v Americe prezidentem." Vždycky, když to děda vyprávěl, musel se tomu znovu smát.

V jeho životě to bylo jinak. Vyučil se, ale na modrou travu, co se na ní v Americe pasou ty nejkrásnější koně na světě, nezapomněl. Lpěl na lukách. Ze všech pozemků měl nejraději louky. Koupil Bejkovnu, obecní zpustlý úhor, z kterého udělal nejlepši louku v okolí, kterou mu každý záviděl. I jeho přítel Šťastný z ulice, který když viděl, že se lejta s močůvkou z jeho rozlámaného vozu valí rovnou na Bejkovnu

a nemůže ji žádným pořizemín minout, kleknul na kolena a řval, až to bylo slyšet do Sedlce a Hrachovy Hory "Pane Bože, Ježíši Kriste, jen ne na kovářovu louku!"

Na modré trávě dědovy Bejkovny se pásli jen koně odcho-
vaní fantazií rodu. A tak děda, než aby mohl být hrdinou
příběhu o lásce ke koním, byl jen jejím úporným opatrovní-
kem. To nejlepší, co koni věnoval a o čem už věděli ofici-
řní vojenské správy ve Welsu, bylo kopyto, Achillova pata
konů. Ne ucho, které jsme konům zakrývali když přišly krou-
py, protože se věřilo, že kůň je za uchem tak zranitelný,
že by ho kroupy mohly zabít, nebyla to hlava, ani jemné
nozdry, ani uši, ale kopyto. A tak úkolem dědy nebylo, jak
pořád doufal, kultivovat louky pro vysněné koně rodu, ale
řezat a rašplovat kopyta. Uměl to dokonale. Rovnal konům
krok, zdraví i charakter. To on dokázal udělat z rozcapených
vesnických kobyl bytosti, které se náhle přiblížily pojmu
koně právě tak, jako teprve pozvednuté sukně ukázaly nohy
vesnických ženských jako pilíře vznešeného chrámu božství.

Děda nebyl z naší doby. Nikdy nemel časovou tíseň. Neko-
val víc než dva koně za den. Ale kování dal všechno. Učinil
z něj obřad podivuhodné rovnováhy, v němž bylo stejně ost-
rých i mírných slov jako mlčení, v němž se nejen koně při-
bližovali svým ideálním pojmům, ale i věci a hmoty se vyro-
návaly v protikladných vztazích pohledů, dotyků, smradů i
vůní. Byl jsem posledním účastníkem dědova kovářského rituá-
lu. Díval jsem se na něj hodiny. Začal jsem jej však chápat
daleko později. Snad až teprve když jsem uviděl Buñuelovu
Viridianu, tu se mi obrazy dlouho pozorovaného rituálu obje-
vily jasněji. Právě tak, jako bral Fernando Rey do ruky dám-
ské střevíčky jako klíč ke snu života Dona Jaima, bral děda

do ruky kopyto. Pořádně si ho položil do dlaně, aby mu neuhnulo až soustředí sílu, která pevnými tahy vykrojovala ideální tvar. Děda jej našel v každém kopytu, ať to byl lehký teplokrevník s tvrdým rohem nebo těžká kobyla, na které leželo tolik hektarů, že když je měla všechny porat, zavléct, posekat a svézt, už nezbyl čas na její včasné okování. Kopyto jí neustále přerůstalo, zprohýbalo se a bortilo jako střechy statků, přežívajících dobu zániku jejich majitelů.

Děda neměl možnost z koně poznat víc než kopyto. Bylo mu však nejen obživou a dlouzí touhy po vlastnictví koně, takového jakého on si představoval, ale především principem, který mu byl životem poskytnut, aby našel své místo ve světě a neztratila se důvěra ve svět v něm. Nic nevěděl o tom, že intelektuálové v Paříži, Mnichově či Moskvě hledají podobné významy věcí, které byly i jemu, patriarchovi kouřícímu fajíku v době automobilů a cigaret, také přisouzeny. Ve svém soustředění nad kopytem byl jim nakonec velice blízko, i když nevěděl nic o soše Villona-Duchampa analyzující podobu kopyta, nemohl si ani představit, že by bylo možné ještě něco jasněji zformovat než je živé kopyto, a to docela jen tak bez koně, dokonce i bez železa a ohně. Nemohl nic vědět o úsilí filosofů dostat se nově k jádru věcí prostřednictvím zkušeností těla a oka, spojenou s řešením otázek substance a transcendence. Nevěděl nic o stále důkladnějším hledání významů věcí jako znaků, nevěděl nic o nových nástrojích lingvistů nořících pojem do ohnisek funkcí tak, jak on sám dával do výhne zbělat podkovu, z které se pak pod ranami kladiv odlupovaly lupínky železa, tuh- noucími v prach, který by nové generace lingvistů nazvaly

konotacemi. Ten zůstával rozptýlen na špalku pod kováldinou, abych já, který jsem se dědovi zjevil na konci života, mohl snít o dědových koních a koních prapředků, a to tak, že jsem ve chvílích, kdy jsem byl v kovárně sám, ohmatával tento železný prach a mazal jej po bílých ponožkách očekávaje, že se stane zázrak, že se vynoří znovu nejen celá podkova, ale i kůň. Ve skutečnosti se nic takového nestalo. Zatímco okovaná kobyla už kdesi vyhazovala zadkem na cestě k domovu, já jsem se nemohl smířit s čekáním na zázrak. Sám jsem se pokoušel znovu rozdýmat oheň ve výhni, ohřát kousky železa a vykovat z nich podkovu. Byl to boj úporný a marný. Tam, kde se pod ranami dědova kladiva železo sesedávalo ze všech stran jako křehký perník, moje rány odskochovaly bez šupin, bez změny tvaru, jen se zvonivým zvukem kováldiny. Děda tyto moje pokusy snášel s moudrou vlídností, dostáváje se tak z role aktivního opatrovníka koňského snu do role opatrovníka mýtu. Díval se a čekal, přehlížeje nejen kus nějakého osobního nebo rodinného příběhu, ale příběhu celé jedné civilizace.

Děda byl touto novou rolí zaskočen. Nebyl připraven ani na filosofii ani na literaturu. Věděl, že tvar už nemůže hledat jen v ohni a na kováldině, patrně se styděl, ne však jen za sebe, za svůj věk, ale za nějakou nedokonalost a nepojmenovatelnost světa. K tomu, aby věci sám pojmenoval, měl jen několik opakuujících se příběhů o kovářích, koních a děvčatech v Rakousích a Uhrách, vyprávěl je však ne proto, že by v nich byl chybějící klíč ke světu, ale jen proto, aby dal nedělnímu obědu kus stále nesmyslně se zkracujícího času i naději, že ten čas se nezkracuje jen zbůhdarma, ale k smysluplnosti, kterou nakonec spojoval se svým životem a

jeho naplněním na tomto i onom světě.

Žvatečnost, kterou děda přinášel do mého života i v době, kdy už nekoval koně, kdy už se nehalil do oblak vonícího smradu připalovaných podkov a zpocených kobyl, jsem plně prožíval až teprve tehdy, když děda se odstěhoval na vejmi-
nek a já začal prebírat některé z rolí, které mi po kouskách předával. Do oken jeho místnosti svítilo slunce, prohřívalo ji. Nikam jsme nepospíchali, jako bychom oba věděli o té vzácnosti kamarádství, kterou je třeba prodloužit a nerušit ji zbytečnými slovy. Já jsem kreslil koně a věci, jako byl štít protejščího domu a stromy v zahrádce, zatímco děda mi vařil čaj, podával jej v otlučených hrnečkách se zeleně malovanými, už skoro setřenými lístky a nabízel cukr, který nebyl v žádné cukrance, ani té nejvšednější ani té neskonale půvabné, kterých bylo po místnostech našich stavení po dávno roztlučených souborech dostatek, ale které už děda nechtěl používat, aby nebyl rozptylován něčím, co by ochuzovalo jeho pohled, který se po osmdesátce soustřeďoval jen na to nejdůležitější. Cukr byl v plechovce od kondenzovaného mléka, kterou děda očistil a tak zarovnal, že se zjevovala jako příklad pranádoby a ne jen jako obyčejná schrána na cukr, převzatá z odpadu civilizace. S těmi chvílemi strávenými u dědy mi dodnes souzní všechna podstatná slova, která děda řekl o kopytu, ať už to bylo s kováři, se sedláky nebo jen se mnou. "Nejdůležitější je střelka... Roh vidíš, ale dokud si nesáhneš na střelku, dokud nepoznáš hranici mezi měkkou tkání a tvrdým rohem, nedostaneš se k tvaru kopyta... Toho citlivého nemůže být nikdy moc, přerostlá střelka okorá, rozedře se, zanítí hnojem jako cit bez odvahy."

Byla to řeč vážná a těžká. Děda ji nikdy ze sebe nedostal najednou, prokládal své věty nejen mlčením, ale i úsměvem, a aby toho na chvílích porozumění nebylo moc, i žertem. Ale ať mířil kam mířil, řeč se stáčela k podstatě.

"Jestlipak se ti už líbí nějaké děvče?" To byla taková divná otázka, před kterou jsem zase já byl v rozpacích, nechtěl jsem dědu zarmoutit, mlčel jsem. Ve skutečnosti se mi žádná holka nelíbila, jen paní učitelka, která když si ke mně ve škole sedla a vzala mě za ruku a kreslili jsme spolu hrušky a jablka, vypadalo to, že teprve teď se moje ušmudlaná čtvrtka stává malířským materiálem, v němž rozpíjená barva začíná nabývat vysněné a úlevné podoby. Děda i já, i když každý jinak, jsme byli v rozpacích hlavně z toho, že jsme cosi tušili, ale nebyli schopni to vyjádřit, neznali jsme slova, kterými byl oheň popsán jako médium, od jehož záře se na stěnách jeskyně (kovárna byla vlastně jeskyně) objevovaly pravé podoby věcí. Jenom jsme tušili, že ani v jablku ani na papíru není pravá podoba věcí, že ani střelka není jádrem kopyta, ale jen jakýmsi znakem, ve jménu kterého my jsme se snažili, soužili a který nám přinášel důvěru a radost, že všechno má naději mít svůj smysl.

Krásně klenuté kopyto a dobře vyřizlá střelka byly jen vnějšími tvary čehosi vážnějšiho a důležitějšiho, co se však zjevovalo jen v prázdnu. To, co Fernando Rey k sobě tisknul, byl jen prázdný střevíc. I konec dědova života se podobal oproštěnému a soustředěnému objetí prázdného střevíce, s tím rozdílem, že místo elegantní lodičky děda objímal jen jakousi neviditelnou, nehmotnou stěnu pojmů, niky událostí a věcí. Zde se konečně setkával se statkem a loukami s modrou trávou a chovy konů, jejichž pohyby se měnily v čisté energie, které

v umění zůstávaly ukryty pod povrchem slov, aluzí a metafor. Do této niky čistých pojmů a prázdnoty zahrnoval nejen lidi, ale i celé jsoucno a jeho kategorie. Sám nevěděl, kde se vzala ta jistota a ta odvaha, s kterou dělal věci, kterých se nikdo od něho nenadál a které byly mimo soucit a nenávist, lpění a rozmyšlení, chtění i trucování, na které už měl věk a nárok.

Děda odmítl kovat koně. Ne, že by fyzicky nestačil, ještě pořád mu nebylo zatěžko vzít do ruky kosu nebo sekyru, ale kovat už pro něj nemělo žádný smysl. To, že my jsme měli koně, to děda nebral na vědomí, asi je ani za koně nepovažoval, jen za nějaké přechodná a stěhovavá zvířata a ne za bytosti, na kterých v jeho minulých zkušenostech spočívaly hektary a statky, tak jako na hřbetě koně v keltských mytologiích spočívala celá naše aluneční soustava. Z této primordialní jednoty koně a země zůstale v dědově poznání prázdné místo, které nemohl zaplnit žádný přechodný a nesoustavný jev jako bylo našich pět nebo šest koní, připočítáme-li k nim i vlastní dědovu Minku, která mu měla s předstihem několika let ukázat přechodnost vztahu našeho stavení a koní a které on sám se zbavil, protože mu ukazovala příliš brzy to, co měl poznat později mezi událostmi a vztahy počínajícími ovčověním, ještě jednou opožděnou láskou a také přátelství, které se mezi námi rozvinulo do podoby, jež neměla mezi všemi jeho potomky přirovnání. Jenom já jsem to byl, kdo říkal dědovi "ty - dědo", já napomínaný, jediný mezi dvěma větvemi dědových dětí a vnoučat, z nichž jedna, pražská, říkala dědovi "Vy - dědečku" a druhá, jihočeská, "Vy - dědoušku".

Děda odmítl vzít kovářské kladivo do ruky, dokonce i se

na konské kopyto jen podívat. Jednou provždy mi řekl: "Já už kovat nebudu, já už jsem se nskoval dost. Vyříd' vaším, ať kovájí jinde!" Řekl to tak, že bylo jasné, že ani já nemohu dědovo rozhodnutí změnit. Také ovšem bylo zřejmé, že to, co říká, není namířeno ani proti mně ani proti páru koní, s kterým jsem před dědou stál, když podsední (ano, byl to podsední, měl měkčí roh než bráždní) potřeboval přitáhnout podkovu. Naše koně, stejně jako všechny koně ve vesnici a kraji, byli pro dědu v jeho pozdním věku neskuteční. Skutečnosti se podobali jen jako polknutí sliny či odkašlání v zamyšlení, v němž mu všechno, co viděl a o čem snil, splývalo do mimoděčného nazírání podstaty.

Mluvil málo, nechtěl se rozptylovat. Zbylo jen několik vět, z kterých jsem si zapamatoval: "Fáno, nechte toho kluka študovat," "ještě toho bych se chtěl dožít, až to všechno vezme za své," "oni se s tím dneska nepárají, ať to vypadá jak to vypadá, grify přivazí elektrickou a je to." Děda je pronášel jen jakoby opakoval nějaká znamení, jakoby četl v neviditelném textu, jehož písmena neležela někde před ním v dosahu pohledu, ale spíše byla napaána na sítnici nebo v mozku, ale možná, že úplně za jeho holou hlavou, vypadalo to, že je čte ve stejném pořádku jako celý život vnímal koně, když věčně byl mimo jeho hlavu, ale věděl, kdy může jít až k živému, ve chvíli, kdy kůň to dovolí a nevyvede nějakou nepředloženost, která by mohla poškodit jeho podkovu nebo dokonce kopyto či spěnku. Stejně se díval na obrázky, které jsem k němu nosil (byli to téměř jen koně) anebo jsem je u něho maloval, patrně je ani dobře neviděl, byl zahleděn někam zpátky do prázdnoty, která zůstala v jeho mysli po koních a kterou naposledy objímal ne s nostalgií,

jak by se zdálo, ale s pocitem náležitosti událostem, které se nikoho jiného netýkaly než jeho a s jejichž během byl jediné on víc než srozuměn, byl s nimi vyrovnán. Moje obrázky koní dědovo soustředění nerušily. Jeho obličej se neměnil, když je prohlížel, ve skutečnosti se díval někam dozadu ve směru kolen, žeber a zadků konů, do jiného prostoru, který celý život tušil a který byl součástí prázdna, jež teď tváří v tvář výkresům, plechovce na cukr, brousku a několika dalším věcem, které měl na stole, nazíral.

Dědovo vzdalování živým i malovaným koním netrvalo dlouho. Před prázdninami roku 1954 si zavolal doktora a poprosil ho, aby ho nechal odvézt do nemocnice. Doufali jsme, že dědu zbaví potíží stáří a že se zase vrátí. Děda věděl, že je tomu jinak. Doprovázel jsem ho k vrátkům zahrádky. Šli jsme mlčky, když už jsem se chtěl pokusit říci "dědo, zase se tady sejdem," předešel mě, zastavil se a v obráceném sledu pohledu, ne tak jako dřív, když věděl, co kůň za jeho zády v příští chvíli udělá, ale dívaje se odjinud přehlížel, co bude dokonáno v budoucnu, které už bylo za ním: "Já už se sem nevrátím." Řekl to aniž by se ohlédl zpátky ke svému domu, kterým se těšival, a dodal jakoby mimoděk přicházejícím událostem svého života a navzdory době, které nerozuměl, ale právě proto jasně a vážně: "Já jsem měl život krásnej."

Josef Zuz

CHERMANIUM

Milanu Jankovičovi k Bedesátinám

Milý Milane, když jsem hledal, čím bych přispěl do Tvého oborníku, našel jsem v dupliku text, který jsem kdysi sčásti sepsal, sčásti přeložil pro dosud nevydanou Antologii z české estetiky. Text neprošel recenzním řízením, neboť bylo recenzenty ohledáno, že Robert Zimmermann je příliš Němec, než aby mohl reprezentovat estetické myšlení v Čechách zdomácnělé. A tak zatímco jeho šťastnějším jmenovcem Jára došel už usnání díky obětavému badatelskému úsilí cizmannologů všude v Královstvích a zemích na radě říšské zastoupených, nebohému Robertovi je upíráno právo na výhlas i v jeho rodném městě. Z jakého důvodu, ptáme se! Může-li být v Antologii u náska rovněž s německy psané Estetiky Holzanovy, která nadto neměla v Čechách v podstatě žádný ozvuk, proč nebylo dáno slovo Robertu Zimmermannovi, na jehož Estetiku přísahaly nejméně dvě generace českých herbartovců? Důvodem může být jediné osobní zaujatost recenzentů. Redakce se zřejmě dopustila chyby, když nezvolila za vědeckého recenzenta doktora Svěráka. Dopřejme tedy sluchu nešťastnému Robertovi aspoň v samizdatu a dejme mu možnost vůbec poprvé promluvit v české řeči. Doufejme jen, že tato cizomná publikace neujde pozornosti našich vážených kolegů cizmannologů. Neboť nám všem společně a Tobě, Milane, zvláště leží na srdci dobré jméno estetiky v Čechách zrozené.

Zimmermann Robert

/nar. 2. 11. 1824 v Praze - zemř. 1. 9. 1898 ve Vídni/

Zimmermannův otec Johann August byl gymnasiálním profesorem v Jihlavě, Písku a posléze v Praze, odkud byl r. 1844 povolán do Vídně jako člen dvorní komise pro reformu středoškolského studia. Patřil k blízkým přátelům B. Bolzana, v jehož přátelském kruhu se pohyboval i syn Robert, studující pod Bolzanovou patronací filozofii, matematiku a přírodní vědy. Na universitě studoval Zimmermann filozofii u herbartovce Fr. Exnera a tento dvojí vliv také určoval jeho myšlenkový vývoj. V r. 1847 odchází do Vídně a stává se asistentem na tamější hvězdárně. V r. 1849 se habilituje na vídeňské universitě pro obor filozofie, v r. 1850 je jmenován profesorem na universitě v Olomouci, odkud o dva roky později přechází na pražskou universitu. V Praze působí do r. 1861 a potom až do r. 1895 přednáší na universitě ve Vídni, kde se mu dostává četných vědeckých post /m.j. v r. 1869 člen Císařské akademie věd/. Ještě na pražského pobytu vydává r. 1852 v herbartovsko-bolzanovském duchu koncipovanou Filozofickou propedeutiku, která se dočkala několika vydání a byla po řadu desetiletí užívána v celém Rakousku jako středoškolská učebnice.

Zimmermannův význam pro obecnou estetiku má dva aspekty. Zimmermann je prvním estetikem, který podal soustavný a obšírný přehled dějin svého předmětu. V našem kontextu nemůžeme pominout ani skutečnost, že jeho *Geschichte der Aesthetik als philosophischer Wissenschaft* /Vídň 1858, 806 str./ vznikla

na půdě pražské univerzity. Zimmermannovy dějiny jsou psány s vynikající erudiicí a sledují danou problematiku od antiky až po současnost. Popisují velice objektivně a věcně vývoj estetického myšlení, aniž upadají do akademického objektivismu. Zimmermann je zaujatý pro svůj systém a z jeho hlediska podává zdůvodněnou kritiku názorů svých předchůdců. Za zmínku stojí, že Zimmermann tu poprvé uvedl do historických souvislostí také estetické názory svého učitele B. Bolzana a alespoň dočasně je zachránil před hrozcím zapomenutím.

Další Zimmermannovou zásluhou bylo, že jako první vypracoval konsistentní systém herbartovské vztahové neboli formové estetiky ve své knize *Allgemeine Aethetik als Formwissenschaft* /Víděň 1865, 527 str./ . Herbart sám, jak známo, soustavou estetiky nenapsal, i když k ní vyslovil celou řadu základních tezí. Napsal však tzv. praktickou filosofii, tj. etiku, která v jeho pojetí jako nauka o volních poměrech byla zvláštní oblastí obecných estetických vztahů. Zimmermann tento poměr v určitém smyslu obrátil a podle systému Herbartovy etiky vytvořil svou soustavu obecné estetiky, která v jeho pojetí je vědou normativní. Jestliže tento postup byl podobný, zejména Hostinským, kritizován, neznehodnocuje to celé Zimmermannovo úsilí. Pracoval v mnoha směrech zcela samostatně a konfrontoval své názory i se současnou uměleckou skutečností. Faktem zůstává, že proti tehdejší už rozkládající se idealistické estetice postavil pevný pojmový systém, který mohl mnohem hlouběji proniknout k podstatě estetického než dosavadní teorie a který vytvořil předpoklady pro další rozvoj estetického myšlení. Kromě toho estetika v jeho pojetí má výrazné

humanistické vyznění, v němž se na jedné straně nezapře Zimmermann jako Bolzanův žák a v němž se na straně druhé projevuje i schillerovská inspirace, vlastní už původnímu Herbartovu projektu.

Jestliže zařazujeme ukázky z Zimmermannova díla do antologie českého estetického myšlení, má to své hlubší důvody. Zimmermann byl v mládí úzce spjat s myšlenkovými proudy, jež vznikly na české půdě a jež trvale ovlivnily i jeho vývoj. Nikoli zanedbatelné je pak také jeho působení na pražské univerzitě, kde vychoval řadu osobností českého vědeckého a kulturního života. A konečně se zasloužil o rozvoj estetického směru, který právě v české vědě zapustil hluboké kořeny, byl v ní tvořivě rozvinut a stal se živou součástí české estetické tradice.

Bibliografie: Leibniz' Monadologie mit einer Abhandlung über Leibnizens und Herbarts Theorien des wirklichen Geschehens, Prag 1847; Über den wissenschaftlichen Charakter und die philosophische Bedeutung Bernard Bolzano's, Wien 1849; Leibniz und Herbart, eine Vergleichung ihrer Monadologien, Prag 1849; Das Rechtsprinzip bei Leibniz, Prag 1852; Was erwarten wir von der Philosophie, Prag 1852; Philosophische Propeäutik für Obergymnasien, Prag 1852; Über das Tragische und die Tragödie, Prag 1856; Geschichte der Aesthetik als philosophischer Wissenschaft, Wien 1858; Schiller als Denker, Prag 1859; Allgemeine Aesthetik als Formwissenschaft, Wien 1865; Studien und Kritiken zur Philosophie und Aesthetik, I - II, Wien 1870; Anthroposophie im Umriss. Entwurf eines Systems

idealer Weltansicht auf monistischer Grundlage, Wien 1882.

Literatura: B. Winter, Bolzano a jeho kruh, Praha 1935;
J. Král, Československá filosofie, Praha 1937; J. Loužil, B.
Bolzano, Praha 1978; G. Herpurgo-Tagliabue, Současná estetika,
Praha 1985.

Dějiny estetiky jako filozofické vědy

/Z Předmluvy/

...Jestliže se této práci ujímáme, není to proto, že bychom si vynucovali přednost před někým povolanejším, ale proto, že se nikdo lepší nenašel. Celá léta jsme doufali, že se někdo jiný chopí nabízené příležitosti, aby zaplnil citelnou mezeru v německé filozofické literatuře, a se zvýšenou pravděpodobností jsme to očekávali, zvláště když se tak často zdůrazňuje alexandrijský charakter naší doby. Uplynulo již století od vydání díla, jež neslo v názvu jméno naší vědy /Baumgartenova Aesthetica, Frankfurt nad Odrou 1750/, a zdá se, že nadešel čas, aby se shrnuly výsledky jejího vývoje i jí samé. Jako odvětví filozofie a účastnice všech jejích proměn má podobně jako každá část tohoto velkého stromu právo na zvláštní historické traktování, třebaže se jí ještě nedostává vlastnosti, kterou má nejnovější spekulativní filozofie, totiž převládající estetický charakter. Intelektuální názor, který od Schellinga, ba již od Fichte /alespoň v jeho estetických pojmech/, ovládl filozofii, je původně projevem estetické představitivosti. Překonání dualismu mezi svobodou a nutností, které ještě Schiller považoval za pouhý imperativ, za něco, co je uskutečnitelné jen z praktického zřetelu, bylo opravdovým způsobem řešeno nejprve v krásnu, a tedy také umění pokládáno za činnost pravého já a krása za pravé řešení všech protikladů. Tím se však estetika ocitla v centru spekulativního myšlení a stala se půdou prvního bezprostředního názoru, jehož zjišťová-

ní tvořilo úkol a jeho prožívání obsah vší filozofie. Z ojedinelého pojmu byla krása povýšena na zrcadlo totality a po jistou dobu se mohlo zdát, že kult umění je předurčen, aby zaujal místo filozofie a náboženství a povolání umělce aby nahradilo poslání učeného a kněze.

Pod vlivem takových nároků se všeobecný pohledy dlouho upíraly na filozofii umění, v níž se měl nalézt v nejvyšším stupni, tedy alespoň v zabalené podobě postupně zjevit génius lidstva, potom samo božství a posléze génius dějin. Byla považována za absolutní poznání nebo aspoň za jeho předstupeň. Forma procesu absolutního ducha, do níž se odšla filozofie vůbec, stala se rovněž formou filozofie umění; "smíření" mezi dějinami a spekulací, jehož tím bylo dosaženo, neboť sama spekulace se stala dějinami, proměnilo rovněž estetiku se základem pro posuzování umění v její dějiny.

Helze Rici, že by spekulativní "povznesení" znamenalo pro umění nějakou přednost. Naštěstí sice bývá vliv teorie na činné umění obvykle menší než působení uměleckých děl na utváření teorie, nicméně je možné, že mnohý násilný experiment v poezii, tak časté nepatřičné zanedbávání krásné formy ve výtvarném umění nebo tak hojný myšlenkový přepych v hudbě lze připsat na vrub tomuto příliš vysokému a falešně vytyčenému cíli filosofujícího umění. Avšak nejškodlivější vliv této estetiky, nyní také již v jiném smyslu zhistorizované, spočíval v oslabujícím zploštění, jaké způsobil v kritice. Bylo to plodem historického procesu, v němž absolutní idea procházela jednotlivými uměleckými subjekty, aby rozpoznala v rozmanitých produktech jen rozdílnost uměleckého stanoviska, rovno-

právného a jinými. Podle tohoto pojetí představovala každá dílčí forma, kterou umělecká produkce přijala v průběhu událostí, určitý stupeň ideje v jejím absolutním vývoji, ať již byl jako takový oprávněný, nebo ve vztahu k celku neoprávněný. Kritice pak nezbyvalo, než skutečnost, byť byla jakákoli, ochotně uznat.

Vědomým opuštěním objektivních měřítek, jehož špatně skrývaným důvodem byla estetická ignorace a jehož bezprostředním důsledkem byl jednak nejnesnášlivější subjektivismus a jednak indiferantní prostodušný kvietismus, ztratila kritika právě tak jako estetická věda, jež měla být jejím patronem a zdrojem, větší část svého kreditu. Ozývají se hlasy, jež jí vůbec upírají právo na existenci; a opravdu, jestliže po stu letech nedospěla dále než k vědomému návratu k bandérním zjištěním, že o vkusu se nedá diskutovat, pak nemůže být již pochyby o tom, zda ještě zasluhuje název věda.

Avšak právě v okamžiku, kdy se zdá být výsledek beznadějný, nastává čas k historickému ohlédnutí. Věda se pro nás stala něčím vnějším a můžeme se na její dějinný vývoj dívat "bez hněvu a bez přízně". Může před našima očima defilovat jako přírodní feromón a čím je naše očekávání zadržlivější, tím více si zaslouží víry, bude-li nakonec překonáno. Jestliže se věda byť zčásti vydala bludnými směry, dají se při pohledu na celé její dějiny snadno nalézt body, kde se od pravé cesty odchýlila. Poutník, který kráčí správnou stezkou, více nepotřebuje.

Úkolem naší knihy je tyto body určit. Nechce nic víc než navrhnout poštovní a silniční mapu, kde budou zakresleny

všechny cesty - i bludné -, jež filozofická věda o krásu a umění až dosud vyzkoušela, a při té příležitosti vyznačit, které vedly do slepé uličky. Autorovi mapy se však sotva podaří skryt, které z nich sám považuje za pravé, tak jako se nikdy nedaří herci, aby jeho osoba zůstala zcela nepoznána, avšak věří, že k tomu, aby jeho individuální mínění co nejméně ovlivnilo jeho úsudek o názorech ostatních, najde v sobě ne-li dostatek sil, tedy alespoň nejlepší vůli.

Dějepisec považuje za svou první povinnost poskytnout čtenáři nepředpojatý názor, a proto se neobává nebezpečí obšírnosti, užívá-li soustavně vlastních slov spisovatelů. Všechnu svou teorii si šetří pro důhou, systematickou část, k níž má tato kritická část jen připravit vhodnou půdu. Kritika, kterou si dovoluje, nesmí být jiná, než jakou vede před nezúčastněným třetím sám se sebou předkládaný předmět, a pečlivě se vyhýbá tomu "nejhoršímu" počinání, "kdy kritik u cizích duševních produktů pohřešuje názory, jež kdysi vyřkl sám" /Ranzel: Lessings Leben, I, str. 254/. Byl by naopak rád, kdyby jeho kniha byla prochnuta onou "produktivní" kritikou, jak ji nazval Fr. Schlegel a připsal Lessingovi, a jež spočívá v tom, "že si kritik uvědomuje pravdu na chybách jiných". Autor doufá, že bude práv krásným Leibnizovým slovům, která již citoval jako motto k jinému svému spisu /Leibniz und Herbart, Wien 1849, str. 1, v originále citováno francouzsky - pozn. překl./: "Pravda je mnohem více rozšířená, než by se myslelo; je však velmi často zastřena, velmi často také zahanblaná a dokonce oslabená, znetvořená a narušená přisadami, které ji kazí a činí méně užitečnou. Choeme-li rozpoznat sto-

vy pravdy u starých Řeků a Římanů, nebo řečeno obecněji,
u předchůdců, musíme vytáhnout zlato z bláta, diamant z dolu
a světlo zbavit tmy, a to bude vskutku perennis quaedam
philosophia."

/Aesthetik von Robert Zimmermann. Erster, historisch-kritischer
Teil. Wien 1858. Geschichte der Aesthetik als philosophischer
Wissenschaft. Vorrede, str. VIII - XII./

Obecná estetika jako věda o formě

§ 23. E s t e t i k a je materiální pojmová věda, jejímž předmětem je filozofické zpracování, d o p l n ě n í a o p r a v e n í estetických pojmů, podobně jako to činí metafyzika s metafyzickými pojmy. Nejprve musí být s její pomocí nalezeny libé nebo nelibé o b r a z y, které pak mohou být srovnáním s odlišností jsoucího rozpoznány jako jeho n a p o d o b ě n í n y nebo naopak k r i t i k o u a p ř e t v o ř e n í m jsoucího nebo p r e z e n t a c í toho, co ještě není, považovány za jeho p ř e d o b r a z y. Jak kritický a umělecký vztah k v ě o i, tak nová tvorba v ě o i předpokládá estetický vztah k o b r a z u, tj. pouhým duševním pochodem v subjektu vzniklý d o d a t e k libosti nebo nelibosti.

§ 25. Protože estetické pojmy jsou pouhé obrazy a nikoli odliky, vyplývá z toho, že tento dodatek nemůže být posuzován z hlediska teoretické správnosti a platnosti, tj. z hlediska pravdivosti nebo nepravdivosti obsahu pojmu. Obsah pojmu závisí na vztahu představy k v ě o i, estetický dodatek naproti tomu na pouhé p ř e d s t a v ě. Poznátek nebo zmyšlenka, skutečný příběh nebo pohádka jsou ve vztahu k estetickému dodatku lhostejné. Kdybychom si třeba navzdory vědě stále ještě představovali nebe jako dutou kouli posázenou nesčetnými plaménky, byla by to jistě teoreticky hlubná, ale v estetickém ohledu nijak zavrženíhodná představa. Teoretický a estetický názor na svět se řídí různými zájmy.

§ 26. D o d a t e k , který v subjektu přistupuje k o b r a z u , se označuje ve vlastním slova smyslu jako p o - c i t . Kde chybí, probíhá čisté představování; představující je l h o s t e j n ý . Jako nejnázornější příklad poslouží postoj ryzího b a d a t e l e vůči představě, kterou vnímá. Plně se zaměřuje na v ě c a má zájem jen o to, co je v obsahu představy jenom jejím otiskem. Nejnádhernejší květ pro něj neznamena nic než schránku pohlavních orgánů s toliko a toliko pestíky a tyčinkami. Anaton, který chce pítvat ruku, má právě tak málo času a chuti obdivovat její krásu jako lékař, který ji musí amputovat. Netouží po žádných dodatcích k představě, které nepocházejí z v ě c i a jen z n í . Kde se b e s d ě ť n ě vynoří, násilím je potlačí.

§ 43. Estetiku jako vědu umožňuje teprve estetický soud. Jestliže je dodatek obsahem určité působící představy v subjektu f i x o v á n a obsah si lze odděleně od dodatku j a s n ě p ř e d s t a v i t , pak je možné jak o b r a - z y , tak d o d a t k y , které k s o b ě v š e o b e c - n ě a n u t n ě p a t ř í , tj. absolutně libé a nelibé, p o j m o v ě uchopit.

§ 46. Dokud na vznik dodatku spolupůsobí něco, co nepočívá přímo v o b r a z u /tj. v představě/, nepatří dodatek p o u z e k obrazu. Dokud má představa jenom formu neurčité tendence a není dána jako dokonaná představa, n e - n í j e š t ě k d i s p o z i c i o b r a z , k němuž dodatek patří. V obou případech chybí e s t e t i c k ý p o j e m .

§ 47. Představa ve stavu neurčité tendence je ž á d o s t .

Pokud trvá žádost, chybí podmínky pro fixovaný pocit i pro estetický soud. Také při tom sice vznikají pocity a mohou být žádostivostí vyvolány, ale samy o sobě nepatří k obsahu představy, nýbrž souvisejí s obsahem naší žádosti. Jsou to v á g n í p o c i t y, které fixované p o c i t y p r o v á z e j í, p ř e d o h á z e j í nebo n á z l e d u j í.

§ 49. Ve fixovaném pocitu stejně jako v estetickém soudu musí to, co je počítováno, nebo to, o čem je usuzováno, probíhat v naprosté přítomnosti. Příjemné, pokud to není pouhé uspokojení nějaké žádosti, krásné i dobré prožívajícího člověka zcela naplňuje a upoutává. Je zbaven všech pouze individuálních obsahů myslí; člověk nevládne objektem, objekt vládne jím. Všechny subjektivní afekty jako naděje, touha, láska nebo nenávisť zanikají; jedinec jako takový se zcela ztrácí v představě, stejně jako by se to muselo dít s jiným na jeho místě. Individuum, subjekt odohází z jeviště, které výhradně naplňuje působící představa, objekt. Subjekt je pasivní, představa aktivní; fixovaný pocit nebo z něho povstávající estetický soud jsou výlučně jejím d í l e m, nevyhnutelným účinkem dokonání představení v subjektu, nikoli s k r z e subjekt.

§ 50. Při tomto stavu e s t e t i c k é k o n t e m - p l a c e se zcela vzájemně překrývá o b r a z a d o d á - t e k, objektivní a subjektivní. Dodatek náleží j e n obrazu a jen o b r a z působí na dodatek. Jak daleko sahá d a n ý obraz, tak daleko sahá i d a n ý dodatek; v okamžiku kontemplace zanikají pro kontemplujícího rozdíly místa, času a individualce. Mnozí jsou jako jeden, protože obraz a

dobatek jsou jen jedno.

§ 54. ... O b r a z m á l á t k u a f o r m u ... Látka obrazu mimo formu se nemůže líbit ani nelíbit, je esteticky lhostejná. Forma obrazu, kterou si ovšem bez látky nelze představit a jen jí provádí představovaný dobatek, je tím, co způsobuje, že tento dobatek je libý nebo nelibý, d o d a - t e k n á l e ž í f o r m ě o b r a z u .

§ 55. Nic jednoduchého se nemůže esteticky líbit nebo nelíbit. Na složeném se líbí nebo nelíbí jen forma. Části mimo formu, látka, jsou esteticky lhostejné. Na těchto třech vě-
tách spočívá základ estetiky nejen jako čisté vědy o formách, ale jako vědy vůbec...

§ 56. Dobatek, který patří k obrazu, je libost nebo nelibost, fixovaný pocit. Není-li obraz jednoduchý, ale složený z částí, z nichž každou svlášt si můžeme jasně představit, pak je tím p ř e d s t a v i t e l n ě i o o působivého obrazu. Obraz se dá rozložit, přičemž ovšem, protože jsou části vyňaty z formy, dobatek zaniká. Kdo má obraz jen takto, "má sice části ve svých rukou", ale estetické "pouto" ahybí. Toto "pouto" se však ihned obnoví, jestliže jsou části myšleny jako o e l o k , tj. p o h r o m a d ě . Obraz a dobatek, které splývají v pocitu, dají se oddělit, aniž dobatek přestane být fixován v obrazu; proměna fixovaného pocitu v estetický soud je provedena.

§ 57. Jen složené obrazy se dají představit odděleně od dodatku. Jednoduché obrazy vždycky s dodatkem neodlučitelně splynou. Fixované pocity se vztahují na jednoduché obrazy, estetické soudy jen na složené. Pokud všechny složené obrazy

předpokládají jednoduché jako prvky své látky, může l á t k a složených obrazů sama o sobě produkovat fixované pocity, kdežto jejich forma jen estetické soudy. Avšak jen na těchto soudech se dá založit estetika jako věda. Předmětem estetiky mohou být tudíž jen f o r m y , pokud se absolutně líbí nebo nelíbí, a estetika sama může být jen v ě d o u o f o r m ě . Nazveme-li látku složených obrazů e s t e t i c k o u l á t k o u , pak mohou být fixované pocity v rámci estetiky jako vědy považovány za p o o i t y l á t k o v é .

§ 58. Estetika jako věda vzniká zpracováním, případně d o p l ň o v á n í m estetických pojmů. Protože tyto pojmy vyžadují, aby se dal obraz, k němuž patří dodatek, jasně představit, neboť dodatek se vyskytuje jen u složených obrazů a náleží k formě obrazu, vyplývá z toho, že všechny estetické pojmy musí být f o r m o v ý m i pojmy a že o o estetické libosti nebo nelibosti je tudíž zásadně j a k .

§ 59. Na otázku, které to jsou formové estetické pojmy, tj. obrazové formy, jimž náleží absolutní libost nebo nelibost, odpovídá estetický soud. Protože tento soud není nic jiného než nutný a nevyhnutelný účinek dokonané představy složeného obrazu, díky němuž subjekt neusuzuje, nýbrž usuzování se d ě l á prostřednictvím objektu, pak predikátem, totiž pocitem libosti a nelibosti, není v tomto případě nic jiného než projev napětí mezi částmi složeného obrazu, tj. formy samé, subjekt a predikát je tedy i d e n t i c k ý a v důsledku toho soud e v i d e n t n í .

/Aesthetik von Robert Zimmermann. Zweiter, systematischer Teil. Wien 1865. Allgemeine Aesthetik als Formwissenschaft./

