NACHÁZENÍ

L - L - M - P

červen 1974

OBSAH

1/ Vilém Vránek, Básně a eseje
2/ Hertha Kräftnerová, Výbor z veršů
/přeložili Josef Hlaváček a Emil Juliš/
3/ Antonín Mokrejš, Interpretace moderního umění
jako filosofický problém
4/ Karel Milota, Noc zrcadel
5/ Theodor W. Adorno, Komorní hudba
/přeložil Josef Hlaváček/
6/ Emil Juliš, Básně z poslední doby
7/ Otakar Slavík, Vyjádřit se!

1

Vilém Vránek

Vilém Vránek

Jděte do hájů Ógygie
Kde mám svůj nadhled

Arché jednoduchosti
Ticho apeironu

Jděte do hájů Ógygie

Jděte do hájů Ógygie se zlatými sny!
Je jenom jedna věčnost:
moje Pénelopé a tvoje Pénelopé.
Toužíš po tom, co miluješ, ale co nenávidíš,
to setrvává.
Tah větru láme stromy,
tah času láme prostory.
Tvá touha však bude jediná skutečnost, tvá láska
jediná pravda,
až neznámé cesty povedou k novým světům
a ty se nezalekneš,
to bude tvůj případ.

Řekl bych, že pracovat je třeba se skutečností.
/Ona je smysl a boj
ne přítomná a poddajná
lehce k mání, nabídnutá k použití;
je to tvá vzpomínka a tvůj plán
čas prozatímní, proměnlivý mezičas
tvá cesta, jež tě doprovází
skrytá
míza rozumu a srdce
tvé napětí, síla všech nadějí./

Nech už těch snů
odolej pokušení zlatých nebo tesklivých snů
a přiznej, co víc tě potěší,
co víc je platné.
Zapomeň na růžové opuchlé sny,
zdržují tě jako přelaskavá nymfa: bere sílu
k rozhodnutí a činu.
Rajský sen přenech švadlenám,
modlený ostrov je krajka v jejich ušmudlaném světě;
ty mysli na své procitnutí
nebo smrt
a neválej se v útěchách.
Neotravuj se parnatým snem, sám sebou, neotravuj
ani jiné, neotravuj!

Tah větru a tah času ....
tah úzkosti láme charaktery.
Co přesto miluješ, je tvoje touha. Neskutečné
vzdoruje tvé lásce,
jak je nenávidíš.
Ale nenávidět a chápat pravdu,
milovat a vidět lež,
to je opravdová síla.
Poznám ji vždycky tak, že si řeknu: to je ona,
chvíle, která všechno mění.
Proč milovat a proč nenávidět
to z nebe vytržené nebo z pekla vzaté
nebo jaké?

Kde mám svůj nadhled

Kde mám svůj nadhled,
kde mám svůj smích -
oko dravce, vyceněné zuby,
a kde rozum, který se na cestě zastavil. Má hlava
rozervaná,
hlava od Picassa nebo čí hlava?
roztříštěná v prostoru, rozpuštěná v čase,
nemohoucí poznat sebe,
natož svoje slova.

Nejdříve padla první rána,
za čas druhá, pak další a nakonec přijde ta poslední
a beznadějná.
Co způsobila jedna, druhá vezme.
Jakou věc: tu něžnou
anebo tu cizí?
Tvůj dech, můj svět
a kde se oba kříží, tam je vytoužené místo;
šalebné a zatracené.

Široký svět a dlouhý čas
vzdorují mé vytrvalosti.
Nepřátelský svět
pádné síly, neoblomné moci; propojený
s časem do chaosu
tajných myšlenek
suverénů, mlátících panty
dveří mezi dveřmi, úspěšných
znalců života.
Čas je délka a svět šířka; já bohužel
jenom já.

On viděl hlubiny pod světem
a pod svým slovem.
Co nehledal, to nebyla jeho věc,
ale co hledal, to už bylo jeho dílo.
Co všechno je k vidění,
co všechno je k nalezení,
a co všechno je k smíchu.

ARCHÉ JEDNODUCHOSTI

Jsme příliš složití, jako svět. Můžeme být nadšeni nebo zkormouceni touto složitostí, ale vždycky jsme v jejím zajetí. Můžeme přemýšlet nad podstatou nebo počítat jevy, ale nikdy nebudeme usmířeni. Přitom cítíme, že naše situace stojí na čemsi konečném, základním. Není to žádná složitost, nýbrž kořenná jednoduchost. V rozporu mezi neodbytnou složitostí a nepostradatelnou jednoduchostí jsme nuceni žít svůj život, ale vždy jen tak, že usilujeme o řešení rozporu.

Při zvláštních příležitostech, kdy se střetáváme sami se sebou, zjišťujeme, že naše duše s tím, co všechno vstřebala a na co myslí v předstihu, včetně své vlastní psychické struktury, je houští, v němž se nevyznáme. Ne že bychom v sobě nenalezli určité předpoklady pro správný odhad sama sebe, ale až porovnání tohoto odhadu s našimi činy nás utvrdí v omylu. V základu omylu nestojí volba a moc, ať je to emocionalita nás samých nebo vnější vlivy, na které reagujeme nerozumným, originálním způsobem. Stává se nám tak, že pro příště v sobě upravujeme některé zásady, aniž bychom si uvědomili mrzačící následky a to, že podpořit je třeba vůli a odvahu k jednání. Důsledkem je pak iracionalizace racionálního a celý náš život se rázem ocitá v síti klamu a nejistoty sama se sebou. Růst takového komplexu je už jen otázkou času a záležitostí světa, který vzniká pod našima rukama. Svět sám o sobě je svrchovaná komplikace natolik nebezpečná, že se před ní skrýváme do své vlastní, ještě hlubší složitosti, nebo jejím chaotickým vztahům vycházíme vstříc. V druhém případě jsme svědky, jak se člověk láme ve svém odkrytém postavení uprostřed civilizace stvořené k jeho dobru. Neboť nemylme se, jenom toho slabého a slabomyslného člověka svět podrží, toho, jehož úzkost je prstí služby. Člověk je vystaven průvanu ukazatelů a tlaků, a tak vynalézá obdobně celé systémy technik, jimiž se brání nebo si upravuje cestu k sobeckým perspektivám. Kontakty lidí dostávají punc mechanismu, běžícího podle tajemných sociologických, psychologických, politických a ekonomických zákonitostí, které laik předem vzdává. A je už zákonem, že specialista, jenž pronikne souvislostmi takového světa, už nechápe sám sebe ani smysl svého počínání. Mailerův Americký sen je kompendium současné totální iracionality.

Přesto člověk ve změti cílů, které naše doba prosazuje jako

smysl a k nimž se individuum sjednocuje psychicky a masa organizačně, jinak a původněji drží a nadále střeží prostou jistotu a osmyslenou jednoduchost svého života: totiž tím, co člověk zjišťuje, že podstatně je, když se zastaví uprostřed běhu a zamyslí se nad světem nebo se ohlédne po svém životě, a co dovozuje nejen svým koncem, ale co odvozuje především ze svého počátku, arché. Tento počátek je dvojí; jako počátek prožitku v čase je to zřejmě ten, který nás utvořil a stále provází. Může se přirovnat k síle dětství nebo lásky, invence nebo svobody, setkání se světem a se sebou bez předpojetí a poprvé jako v mýtickém příběhu. Nejde samozřejmě vždy o obecně podstatné, ale i o podstatné soukromě - podle toho pak po celý život respektujeme určité zásadní pojmy. Jako teoretický počátek potom platí ten, který dotazuje arché jednoduchosti v jejím celku, když složitost přestala být přehledná a srozumitelná. V dějinách myšlení se schopnost milétské filosofie být arché zcela nově ztotožnila s reflexí arché. A je možno jenom z "archaického" postavení nejstarších myslitelů původně dotázat arché? Takovou atraktivní cestu můžeme podniknout i my, dotážeme-li ono cítěné a postrádané arché jednoduchosti, které je na dně moderního složitého světa včetně nás. V situaci zamyšlení se nad světem nebo ohlédnutí se po životě se utvrzujeme a ujišťujeme, ne nepodobně jako první myslitelé tím byli udiveni, že člověk a svět jsou tak, jak jsou, že člověk dýchá a civilizace funguje, že jsou, tak jako jsoucí jest. A i když prapočátek všeho jsoucího je "nic", do kterého se stejně vše převrací a nakonec navrátí, objev a přitakání skutečnosti je nádherně optimistický čin, který má katarzní charakter a z jehož kořenné jednoduchosti můžeme načerpat sílu a odvahu k životu ve složitosti. Odtud můžeme vycházet a budovat složitost a osnovat plány složitosti ještě složitější, neboť poznání arché jednoduchosti proniká složitostí a není to žádný útěk, návrat, sen anebo náhražka. Znamená vidět sebe i svět nověji a odvážněji, přímněji a ostřeji, podstatněji, filosofičtěji.

TICHO APEIRONU

Řekové pojmenovali apeiron a my jsme nic dalekosáhlejšího neobjevili. Ani naše matematicko-astronomické teorie a meziplanetární sondy, ani hloubková psychologie, objevující v duši jen další pokračování. Apeiron znamená neomezeno, nekonečno. Každý záchvěv nervu takového Anaximandra byl napjat k apeironu, každá důkladná myšlenka o světě a člověku musí po Anaximandrovi s apeironem počítat.

Náš život, jak je rozumem a smrtí ohraničený, se odehrává v apeironu. To, co pociťujeme ve vzácné chvíli anebo k čemu jsme znecitlivělí v každodenním shonu, to je apeiron. Míra tohoto citu nás definuje jako osobnosti. Ve starém Řecku byli zřejmě jedinci, kteří se bdělostí k apeironu stávali tím, co bylo daleko mimo ně nebo hluboko v nich a odtud přehlíželi celek věcí i života. Proto jejich vyjasněná duše měla v sobě tolik vnitřního nedostižného nadhledu, neboť byla napjata k apeironu. Reflexe tohoto napětí je filosofie. V předchozích kulturách pastevci a kněží také pozorovali hvězdnou oblohu i svoji duši, a i když měli trochu jiné cíle, pocity mohli mít stejné, jenže je nikdy pojmově nevyslovili: život člověka od začátku bylo napětí, ale život Řeků bylo reflektované napětí! "Noc" romantiků a "nicota" filosofů sice odkazují na určité akceptované vztahy k apeironu, jimiž se uskutečňujeme jako lidé s osudem, avšak faktičtěji dnes expandujeme kosmonautikou a bujnou psychologií, jenže je u nás jejich prostřednictvím přítomno apeiron? Srovnáme-li dnešní pocit člověka v zakřiveném vesmíru a skutečné postavení hranic jeho lidského světa s pocitem a hranicemi ionských pramyslitelů, udiví nás hluboké rozdíly. Řecký svět je fyzicky omezenější, a přece jeho pocit je základnější; dnes naopak je zisk na skutečných hranicích našeho světa snížen ztrátou na jeho jalovém vědomí. Podivujeme se efektním jednotlivostem, ale k celku určitého základního nazírání jsme pasívní. Apeiron nikdy nebylo nic efektního a jednotlivého a Řekové, když ho objevili, objevili styl, který je v základu světa. My vnímáme jen výjimečné, ale výjimečné je informace, nikoli styl. Dnešní svět je zavalen informacemi a zdá se, že důslednost a vytrvalost, s jakou tomu tak je, přerůstá do stylu, avšak obecnost apeironu je v pozadí světa a nepřemůže ji žádná inovace ani efekt. Určit v sumě inovací dominantu znamená odhalit její vztah k apeironu.

Podstatně vztahovat sebe k apeironu a zásadně se vzhledem k němu rozhodovat se odvažuje málo lidí a není divu. Jsou to jen ti, kteří jakýmkoliv způsobem usilují o přestoupení svých podmínek do prostoru touhy. Ti potom vidí, jak rozum je překonáván iracionalitou a život nekonečnem a paradoxně se jako moudří smiřují se svým omezením. Většinou však jsou lidé zaměřeni na svůj úzký svět s praktickými problémy zajišťování živobytí, zatímco apeiron je přebytek. Ti nevědí nic o apeironu, neboť ho dobývají na užitečných věcech a jsou šťastní, mají-li drobný úspěch, zatímco apeiron je neužitečné. A jiní zase ostřelují planety v domnění, že je to celý svět a nevědí nic o duši, zatímco duše je potřebná k objevení apeironu. Apeiron neleží na dosah ruky, přestože je vždy tam, kde jsme my, ale mnohem více tam, kde právě nejsme; je jako čirý vzduch, spíše vakuum. V něm jsou naše souřadnice efemérní a nám zbývá pouze respekt před apeironem s obrovskými časovými intervaly a cizotou ve své dálce. Chová se k nám jako nepřítel k nepříteli a ani Bardam z Cesty do hlubin noci ho nedosáhl. Mohlo by však být něco pravdy na tom, že takové apeiron, jak je bez našeho rozumu a smrtelnosti, je ve svém zbytku analogicky ustanoveno jako ideál velikosti a věčnosti, po kterém toužíme a kterého skutečně dosahujeme, ale tak, že nás vítězství zároveň deklasuje. Není tato touha zvrácená ve svém smyslu, když neodvratné vítězství nás smrtí deklasuje? Proto se moudří spokojí sami sebou a svými možnostmi, které však zúplna naplňují. Přesně odhadnout své hranice v apeironu je první podmínka.

Apeiron je tedy všeobjímající a zároveň distancující: a právě to, že vše objímá, v nás lidech vzbuzuje touhu a naději a činí nás jeho adepty, a naopak to, že nás distancuje, z nás dělá věčné outsidery. A protože jsme v každé chvíli ve vztahu k apeironu, které náš osud vymezuje svojí neomezeností, měli bychom pro vlastní orientaci cítit, že v dálce i toho nejdálnějšího vesmíru a v hloubce i té nejhlubší duše, ať s jejich dobýváním děláme humbuk sebevětší, je vždy jen ticho, nezměrné ticho apeironu.

2

Hertha Kräftnerová

/Josef Hlaváček a Emil Juliš/

HERTA KRÁFTNEROVÁ

Nar. 1928 ve Vídni; studovala tam germanistiku a filosofii; r. 1951 spáchala sebevraždu. Knižně vyšly její práce až posmrtně /Warum hier? Warum heute? Graz, Stiasny, 1963/. Nejsilnější vlivy: Rilke, existencialismus, Kafka. Neobyčejně řeřavou obrazností nejlepších veršů připomíná expresionistický svět Bergův, Schönbergův, Büchnerův a Wedekindův.

Hertha Kräftnerová

VÝBOR Z VERŠŮ

Přeložili Josef Hlaváček a Emil Juliš

ÚVOD
k Hledajícím

Nehledej! Myslíš, že nalezneš?
Spíš věci odháněj, směj se jim jako kat.
Těch, které zachytí tvých vlasů spád
je mnohem víc, než může přilákat
tvůj zpěv. Nehledaje,
svět ve svém klíně nalezneš.

AUTOPORTRÉT

Čelo osamělosti samé,
zastíněné vlasů samospádem,
v zmatku zakrývané horempádem
a trpící svým mládím,
které neforemnost láme.
Obočí však, naplněné čirostí,
je v své černi, přepodobné sazím,
často cizí bledým lícím,
mnohdy ty oblouky jsou touhou klesající
a někdy zas jak zatopené něžností.
Oči jakoby soumrakem zešeřené,
nevídaného se pohled chápe s žárem,
chvílemi jsou modří přeplněné,
když dny jsou jim denajským darem.
Nedokonalá ústa však nezpívají vše,
co jim svět vnucuje bezduše.

Tvář rozporu, jenž stísněný je i plný volna,
rozptýlená do chvil, které co může
miluje, a tak, jako by ústila do bezvýchodna,
s němž ví, že ji přemůže.

NEBE žloutne jak list chatrného papíru.
Prašná alej chátrá z dlouhé chvíle.
Píše stále stejné řádky křivé
nepřesnou rukou pokroucených i
do podzimní hnědofialové pustiny.
Vodový měsíc je jak skvrna na chatrném papíru.

ZÍTRA

V tom slově - jakmile ho vyřkneš -
bijí hodiny zdlouhavý čas.
A jako zrcadlo obráží táhnoucí oblaka.
Tvá netrpělivost ti v něm kdovíco slibuje,
ale tys v něm už zdaleka zavětřil noc,
která se musí stát tvou nerozlučnou částí dřív,
než se budeš smět setkat s novým.
Je i modlitbou, při které netřeba klečet;
je voláním ze dna tvé rudé bídy,
kterou tys přece nechtěl žít.
A udržuje všechno štěstí - i takové,
na něž můž pomyslet jen v jeho vlastním stínu -
na dosah tvých rukou jak široký úsměv.
Je hlasem tvé černé kytary,
na kterou drnkáš sonáty, abys utloukl večer.
Ale vždycky, když bílé ruce vyprávějí o temných touhách,
snáší se déšť do naslouchajících zahrad.
Řekneš-li zítra, padne na tebe úzkost
a zbledneš před možným příchodem smrti.

V KOVOVÉ krajině
pocestný začíná snít.
Půlměsíc se tiše noří
do černé vody,
na dvoře plném jeho záře
rvou se slepě
bílá a hnědá slepice
a budí další slepice na hřadě
i červeného kohouta.
V rohu leží mrtvý,
nepřikryt a bílý
a jen tak pod javorem -
na hřbitov je daleko.
Ale před hospodou pod stromy
uchváceně zpívá blázen
sladký žalm.

Ó ZTRACENÝ anděli!
Pokryl ses pokožkou z lásky ke mně
a z lásky ke mně nerostly ti vlasy?
Teď tě chutnám na jazyku:
pojídám tě ve všech pokrmech
a opíjím se tebou jak vínem.
Byls andělským skleněným tělem
a tvář jsi měl z tylu.
Když jsem na tě zaútočila, rozlomil ses
a rozpadl: do trávy, do písku, do besídky z révy.
A tvé rty mě přepadly.
Jak signál nesl jsi s sebou rudý měsíc
a přitáhls jej houštím
a větrnými cestami.
Pozoroval nás oba, tebe i mne,
jak snadno anděla ztrácíme.

OBLIČEJ mého mrtvého otce,
který se tolik podobá mému,
putuje korunami hřbitovních stromů
sem a tam.
Avšak jeho vlasy jsou brzy rozváty
říjnovým větrem,
se žlutými uschlými listy
padá k zemi jeho tvář
a ptáčci s rudými peříčky v ocasu
klovají do zářících očí
jako do hnědých plodů.
Tak můj otec umírá znovu.

OPILÁ NOC

Gin chutná v deset jako ve tři,
zvětralá je jenom soda.
Kdo chce, může mě mít v tu ránu
za jeden starý tolar.
Ženichem mým, ženichem mým
byl jeden ze sedmi havranů;
když půlnoc odbila, bum,
obletěl dokola dům,
miláček můj, miláček můj
temným skřekem zavolal
a svůj sladký zobák chtěl už
na mém srdci osvěžit,
tu napíchl ho na stříbrnou vidličku
docela neznámý muž.
Teď mě může kdo chce mít
za jeden zašlý tolar.
Ale srdce, příteli,
srdce při tom nechce být,
za tuhle cenu, příteli,
je srdci teplo nebo se zimou tetelí
jen při něžnostech havrana.
A proto mě do rána
mí přátelé opili...
Dejte mi chartreusku zelenou, rozmilí,
budu v ní plavat jako žloutek vejce.

POPIS ZAMILOVANÉHO

Cizinec pod jívou, věrný jen mně.
Žíznící zvíře, stále rozechvělé neklidem a silou.
Sny - kolující jeho černou krví -
nic nevědí o mozku;
jen jeho cit zatuší někdy schody až na měsíc.
Podléhá oné lásce osamělců:
prolomené srdce navléci na vlas,
který milenka ztratila ve vášni.
A pořád hladoví po hořké chuti
žlutých květů, ztracených před časem.
Blouznivé obrazy pod víčkem...
A někdy se sladce děsí slov, jež slyší,
a uvnitř cítí, jak ho všechno zapuzuje.
Pak tápe po kmenu jívy,
věrnější jenom zármutku. Ne už mně.

POD TÝMŽ měsícem

jsme smutní a osiřelí,
muž v Austrálii a já.
Když vyjde měsíc,
řekne ten muž: Ó měsíci,
opatruj má něžná přání
vzrostlá na polích osamělosti,
té planetě marné lásky!
A proč jsem tak sám
v těchto teplých letních nocích?
A já zase říkám: Ó měsíci,
ty hvězdo krutosti a chladu,
svítilno těch, kteří hlídají,
kteří nikoho nemilují!
Proč v těchto studených zimních nocích
nemiluji?
A měsíc nás oba poslouchá,
jak zpíváme a pláčeme,
a přitom se podobá medailónu
z kočičího zlata,
jaký nosí na krku
bohabojné sestry,
když se vracejí
domů z pouti.

LUXEMBOURG

Byla jsem tam v létě
a nevím, jak to tam vypadá teď.
Ale vodotrysk byl jistě zastaven
a červenou mušli vypustili,
bude plná hnědého tlejícího listí.
Cesty vysypané pískem jsou mokré,
železné zahradní židle
odvezli asi už v říjnu.
/Ah ty zahradní židle
před tryskající fontánou
a keři červených jiřin v slunci!/
Některé příští ráno
bude na zemi ležet nehybný ptáček
a chlapec v bílé košili
ponese modrou kočku
a u mušle si náhle na něco vzpomene...
Jeho srdce se zarmoutí;
jednou jsem ho viděla
s malou bílou loďičkou,
když jsem tam byla v létě.

ŘÍJEN

V tom čase teplého, vlahého rozpadu
zdá se ti srdce být hromádkou harampádí.
Proti tvým oknům podzimní bouře pádí.
Na krk ti pokládá mrtvý dlaň zezadu.

Chandra táhne na hnědáku do kamenných bran.
V hřebeni své tmavé vlasy ztrácí žena bledá.
Dveře jsou zavřeny, a byly včera dokořán.
Vůni planoucího ohně zbloudilá ovečka hledá.

LITANIE

1

Anděli kamennější žalu.
Noční ptáku se smutným mávnutím křídla.
Měsíční krajino v žluté a šedé.
Bledosti hole Áronovy.
Lístku kosatce fialově zbarvený.
Divoký křiku cikánů se zaschlou krví na rukách.
Míso plná kopřiv a kvetoucích trav.
Žalující písni žebrajících dětí.
Sténající smrti pomatené ženy.
Šeptající pokoro bělokorých bříz.
Tiché čeření potoka o kameny doobla omyté...
Jsi to vše, nebo jsi obrazem lásky?
Srdce jsem dokořán otevřela tobě,
a vešel zmatený svět.

2

Vzývám tě svými litaniemi:
Ty, který vlaješ ve vichru jak vášeň.
Ty, semete broskví na jazyku.
Měsíci procházející se ulicemi velkoměsta.
Netopýří křídlo cukající se ze spánku v temnu podstřeší.
Závane hořkých mandlí a syrového dřeva.
Náhlý strachu ze zdechnutí v oku ztichnuvšího krkavce.
Zářící modři na střepu čínské vázy.
Nemohoucí proklínání a brekote opilého starce.
Omamný nápoji z vinných hroznů a bílých květů jasmínu.
Stuho v barvě růžového dřeva ve vlasech milující dívky.
Skoku smrti v zúžené panence mlčenlivé kočky.
Ty - moste rána a noci.
Jádro spící uvnitř plodu, kterému říkáme svět.

3

Ty okno rozražené do krutě krásných zemí!
Zastřená svátosti žlutého boha.
Vůně po cheluhách a dehtu a po fialových lianách.
Jedovatě zelenkavá šťávo tropických rostlin,
které říkají šílenství.
Zlověstná luno na bleděrůžových a hnědých bažinách.
Zebro s měkkou srstí prchající před černožlutýma očima.
Mračno pouštního písku s posledními výkřiky zvěře.
Hade vinoucí se pod kobercem chrámovým.
Horký slaný výpare na bělošedém moři.
Chuti po krvi a po slonové kosti
v ústech osamělce, který se toulá pralesy.
Ó, ty okno lásky do nikdy nespatřených zemí!

4

V e č e r n í l i t a n i e

Divoce chutnající luční bylino, která rosteš
na hřbitovní bráně pod chudokrevným světlem měsíce.
Krtčí kožko, vydělaná hnědými šťavami
a přes noc pověšená na višňový keř, abys vyschla.
Křiku hejna kavek v děravé kostelní věži,
vyplašený krokem kněze,
který přichází od posledního pomazání.
Pomalu se pohybující stíne
za červenými okny sakristie.
Polní hraboši, šedý a šelestící v suchých věncích.
Pse, slídící po stopě něžných milenců
podél zdi.
Pohromo ve smíchu stařenky,
která sní v kostelníkově domě.
Stéblo trávy v dětských ústech, které zníš vysoko a tence.
Šalvějová modři a osamělosti
a obleku na chudokrevném měsíci!

3

Antonín Mokrejš

Interpretace moderního umění jako filosofický problém

/Ant.Mokrejš/

I.

V základu našeho pokusu o úvahu a rozbor se nachází ne vždy explicitně formulovaná otázka: Existuje něco takového jako je moderní umění, tj. cosi, co klade z hlediska přemýšlení o umění zcela novou problematiku? Přinejmenším rozpaky, se kterými se setkává soudobá umělecká produkce, se zdají dosvědčovat oprávněnost podobné otázky. Je ovšem možné namítnout, že se tu vlastně jedná o trvalou potíž interpretace všech historických skutečností, tj. o běžnou a zcela pochopitelnou nepřehlednost aktuálního dění, vůči němuž na jedné straně nemáme dostatečnou distanci, a které zároveň nemohlo explikovat smysl svého směřování, neboť tento smysl je tím, co horizont aktuality přesahuje. Avšak takový argument nás problému ani nezbaví, ani nám ho nějak podstatněji neosvětlí. Stále tu totiž trvá nutnost orientovat se v tom, co se zdá být chaotické a nepřehledné, a ve skutečnosti také neustále k takovéto orientaci dochází. Nezbývá tedy nic jiného než položit otázku možnosti a způsobů orientace ve struktuře a smyslu soudobého uměleckého usilování.

Současně se však zdá, že existují přinejmenším dva velice rozsáhlé obory teoretické interpretace umění, pro které tato otázka neplatí a nemá žádný význam, které se pohybují v jiném okruhu problematiky než je horizont naznačené otázky. Takovými obory se zdají být na jedné straně historie umění, na druhé straně speciální interpretace jednotlivých uměleckých jevů a dílčích fenoménů. Kdyby to byla pravda, pak by to význam naší otázky a její obsažnost a dosah podstatně omezovalo, a patrně by to celou otázku jako základní problém v podstatě eliminovalo.

Avšak ani oba zmíněné obory neunikají z horizontu, jehož artikulace je dána složitou souvztažností "umění" a "uměleckého díla", a

domnívám se proto,že neunikají také nezbytnosti jakési výchozí orientace ve smyslu aktuální umělecké aktivity.To ovšem znamená uvážit,proč otázka po možnosti rozpoznání smyslu soudobé umělecké aktivity tvoří podstatnou komponentu souvztažnosti "umění"-"umělecké dílo" a jakou podobu zmíněná otázka musí mít,aby takovou komponentu tvořila.

Předběžné poukazy nám mohou zprostředkovat v obecné podobě triviální,ale ve faktické expozici kardinální principy o nutné souvztažnosti empirie a teorie a teorie a dějin,které tvoří jakýsi výchozí podtext moderní teorie umění v širokém smyslu slova.Potud se zdá být zřejmé přinejmenším to,že vztah "umění"-"umělecké dílo" neznamená ani aplikaci univerzálních charakteristik umění vůbec na jednotlivé umělecké díla,ani samozřejmý průzkum uměleckých děl jako před vším tázáním evidentních a v ukončenosti daných předmětů zkoumání. Ukazuje se spíše,že se tu jedná o jakési kruhové odkazování "umění" na "umělecké dílo",neboť jen prostřednictvím uměleckého díla může být umění čímsi přítomným a skutečným,stejně jako odkazování uměleckých děl na horizont umění,vždyť jenom jejich situovanost v tomto kontextu je činí tím,čím jsou.Tento kruh může být samozřejmě procházen obojím směrem,tj. od umění přes umělecké dílo k umění,či obráceně,sotva však může být rozlomen.

Tím je dána především dvojí podoba základního paradoxu každé smysluplné teoretické interpretace umění.Platí totiž,že východiskem každé adekvátní tematizace umění je jisté jeho porozumění,které je jednak mnohem obsažnější než to,co dokážeme souvisle teoreticky explikovat jako své vědění o umění,a jež nám umožňuje,abychom se v horizontu umění vůbec pohybovali,ale které současně znamená dispozici nevázat se předobrazy,tj. jakousi sugestivní závazností děl, v dotyku s nimiž jsme si tuto zkušenost osvojili.Uvedený paradox je možné formulovat také tak,že to není minulé umění,tj. umění předmoderní,

umění situované v kontextu světa,který není náš,co nám vytváří výchozí půdu pro přístup k umění současnému,co tedy s sebou nese jakousi předorientaci,tj. onu před-běžnost,před-soudnost,jež nám umožňuje rozhovor o věcech,o nichž chceme hovořit.
Prozatím má tím být řečeno asi tolik:předně,jedině onen organický kruh "umění" a "uměleckého díla" nám zaručuje vstup do "světa umění" jako jakéhosi smysluplného řádu,k jehož objasnění a osvětlení konec konců každá adekvátní tematizace umění směřuje;dále,v kontextech imanence je to aktuální fáze pohybu umělecké struktury, ze které se nám rozevírá dějinná dimenze imanentní struktury umění;konečně,tato v dějinném rozměru pojatá imanentní struktura umění není pochopitelná v souvislostech imanence,nýbrž jen jako komponenta dějinně artikulovaného ~~celku~~ obsažnějšího celku,který se jako smysluplný celek rozevírá jen ze své aktuální fáze,neboť jedině v této se nabízí v celé své naléhavosti a konkrétní plnosti.

To jsou ovšem formulace příliš globální,a proto vágní,pokusme se tedy nahlédnout zmíněnou problematiku z jiného zorného úhlu. Jsme obvykle nakloněni - a je to tendence naprosto logická - zmáhat problémy tak,že si je rozčleníme do jistého sledu otázek,abychom se od problémů jednodušších dostali ke komplexnějšímu pohledu na předmět našeho zájmu.Jenže rozvržení sledu otázek je přece vždy už orientováno jakýmsi výhledem na celek,který takovým otázkám dává teprve jejich vnitřní logiku a souvislost.A nemusí být proto bez významu, nebudeme-li se poddávat této nezbytnosti zcela neuvědoměle a pokusíme-li se zahlédnout předmět svého zájmu také tam,kde se jeví být zřetelně viditelný a nejobtížněji uchopitelný.Mám tu na mysli především fenomén"časovosti umění", v němž se nakonec všechny naše problémy prozatím ještě nezahlédnutým způsobem zauzlují.Tím samozřejmě může získat okamžitá a snadno se nabízející řešení,možná však odtud může postřehneme skutečnou povahu úkolu,který před námi stojí.

Umění bylo už kdysi dávno označeno jako to,co přesahuje lidský život,co je mnohem rozměrnější,čí jak praví ono staré úsloví,"co je dlouhé". Dnes bychom v něm ovšem sotva hledali něco,co je mimo čas,a patrně už nepovažujeme za adekvátní ani formulaci, že je to cosi,co odolává času.Spíše se nám zdá být umění něčím, co se v čase děje,ale nespotřebovává,co do času vchází,ale nemizí v něm.I to je však ještě stále slabá charakteristika.Ukazuje se totiž,že umělecké dílo ve svém chodu časem nejenom identitu nestrácí,nýbrž teprve v čase ji získává a upevňuje,a to jen potud, pokud stále znovu otevírá vstup do horizontu světa umění. Zdánlivě jsme se takto znovu dostali ke zcela nadčasovému výměru, neboť pak se zdá platit,že "svět umění" je otevřen a založen "prvním" uměleckým dílem a smysl vší umělecké a uměním podnícené aktivity spočívá toliko v tom,udržet přístup do světa umění otevřený.Domnívám se,že právě to je bod,kolem kterého krouží veškeré naše teoretické úsilí.Problém lze formulovat asi tak,že všichni se pokoušíme zahlédnout poukazy,které vedou od díla k umění a od umění k dílu,neboť nás nezajímá dílo jako jakási věc,nýbrž právě jako dílo umělecké,a ani nás nezajímá umění jako jakási abstrakce, nýbrž pouze v tom,jak před nás předstupuje prostřednictvím díla. Je to tedy jakýsi bod v čase,co tvoří naše východisko,a i když je pravda,že východisko ještě neznamená princip zkoumání,jde nám o to,alespoň zahlédnout souvislost východiska a principu.

II.

Hledání bodu v čase je hledáním jistých jeho souřadnic,a tak se nám předběžně nabízejí dva přístupy k fenoménu "časovosti" umění. Předně,rozpoznáváme,že o umění nemůže být veden smysluplný rozhovor,není-li uvedeno do jakýchsi příznakových,tj. cosi vypovídajících souvislostí s ostatními lidskými činnostmi.Zde lze ovšem nahlédnout,že otázku není možno klást ahistoricky,tj. za předpokladu

jakési jednou provždy platné typologie činností,neboť i když je takovéto typologie zajisté možná,přece jen se v jistém bodu explikace ukáže,že se tu jedná o artikulovaný celek,jehož charakter se v průběhu času mění,a to jak v povaze jednotlivých komponent,tak i ve způsobu jejich integrace.Proto nelze obejít problém povahy tohoto celku samotného a rázu jeho uspořádání,neboť osvětlit povahu umění patrně nelze jinak než ve způsobu explikace obsažnějšího celku,jehož je umění jakousi komponentou.Tato skutečnost nás samozřejmě zavádí na půdu velice nejistou a značně pohyblivou.Souvztažnost umění k čemusi,co uměním není,tu nemá podobu orientace umění jako neznámého v souřadnicích prostoru ostatních činností,které tu vystupují ve funkci čehosi známého,co naši orientaci nese,nýbrž jedná se tu znovu o jakousi kruhovou situaci osvětlování,kdy v chodu explikace umění objasňujeme cosi podstatného na povaze ostatních činností a obráceně,a tím explikujeme ráz onoho celku samotného.

Zde se samozřejmě okamžitě vyjeví na snadě ležící sporný bod. Na jednom polu stojí totiž názor,že k překonání "estetického" přístupu k umění dochází v okamžiku,kdy bereme umění vážně,kdy v něm rozpoznáváme jakousi "řeč",jež běžným způsobem a bezprostředně nepojmenovává věci a situace,nýbrž vyjevuje jakousi podstatnou artikulaci světa,která nás ovládá,a jež zároveň ve své nesamozřejmosti vyžaduje výklad,aby se stala srozumitelnou.Proti tomu se pak nabízí protiargumentace,že takto lze možná říci něco smysluplného, avšak jaksi se při tom ztrácí z centra pozornosti,že je to umění, o čem je vlastně řeč.Takřka údajně dochází k suspensi a diskvalifikaci "estetického" a "uměleckého",a potud tedy je míjen vlastní předmět rozhovoru.

Domnívám se ovšem,že by tu byla ve hře fatální nemožnost dialogu, totiž pouze pro takový dialog nebyly vytvořeny dostatečné podmínky, a to je úkol svým způsobem závazný pro obě strany.Na obou stranách

je totiž možné prohloubit reflexi vlastních východisek a postupů do té míry, aby zřetelněji vystoupily a nebyly tedy - ať už bezděky či záměrně - potlačovány poukazy mířící nad a mimo rovinu vlastní tematizace, zároveň však aby tu byla vědomě a výslovně objasňována pro jistou fázi zkoumání patrně nezbytná distance a rezerva jako taková komponenta logiky vlastních postupů, které už předem neblokuje případné rozšíření či posun zorného úhlu. Zárukou této možné koordinace by mělo být přinejmenším to, že konec konců oba přístupy aspoň intencí směřují k uměleckému dílu právě v těch aspektech, které zakládají jeho svébytnost a životnost.

Jistý náhled problému můžeme získat už z poukazů v podstatě tradiční a spíš neplodné verze sporu mezi tzv. objektivismem a subjektivismem. Právě na tomto sporu si lze ověřit, že polemika nemusí být nutně způsobem objasnění věci, ale často znamená spíše její zahalení a vymizení. Co tu však lze považovat za příznačné, byť i negativně, je dilema "němé" věci a individuálního mínění bez jakékoliv univerzálnější závaznosti, které na jedné straně tvoří společný předpoklad obou zdánlivě tolik protikladných pohledů, a které zároveň vysvětluje, proč do silového pole tohoto rozpětí nebylo možné situovat umělecké dílo.

Teprve prohloubená reflexe, jež ukázala, že v obou případech jde vlastně o rezignaci na otázku, umožňuje aspoň zahlédnout možnost plodnějšího kontaktu a skutečného dialogu. Poukazy, které se nám otevírají, jakmile rozpoznáme umělecké dílo jako autonomní a svébytně organizovaný celek, jenž v obou směrech relevantním a příznakovým způsobem otevírá otázku univerza a jeho řádu, jakmile usilujeme o problematiku nesmozřejmé "řeči" umění a jakmile se necháme vést intuicí uměleckého díla jako rozhovoru, byť i jsou v mnohém pro nás ještě málo průhledné, přece jenom mohou velmi podstatně ovlivnit reflexi naší výchozí situace v přístupu k umění

a naznačit,v čem tato situace podmiňuje explikaci principů tematizace.Rozhodujícím bodem se pak stává otázka,je-li tato potřeba interpretace podstatným způsobem zakotvena ve statutu onoho "být uměleckým dílem",neboť teprve odtud může být rozvinuta podoba interpretace tak,aby bylo možné se ubránit podezření,že tu umělecké dílo mizí jako pouhá záminka něčeho jiného.

K tomu ještě dílčí poznámku.Filosofické explikace terénu umění jsou stále provázeny často důvodným podezřením,že to,co filosofii zajímá,je jakési její "filosoféma", a ne umělecké dílo samotné. Avšak aspoň v intenci jistě platí,že to,oč filosofie usiluje,není filsofie ve své čirosti,nýbrž že se skutečně pokouší dát slovo "předmětu" svého zájmu;filosofie vlastně není ničím jiným než stálým vytvářením možnosti toho,aby se věci vyslovily.Podezření tu vzniká ve dvou rovinách.Předně,ježto zřejmě filosofie znamená zvláštní dimenzi tázání,sugeruje se snadno dojem,že sama otázka je jenom filosofickou konstrukcí.Tomu lze čelit vykázáním,že je to cosi na věci samé,co se klade jako otázka.Vedle toho se však vnucuje pochybnost,zda filosofická tematizace umění orientovaná hlediskem celku a totality neodstupuje od fenoménu umění do takové dálky,že je v ní už zcela nezřetelná jakákoliv věcná určitost.To je patrně nevyhnutelné riziko snahy,získat od uměleckého díla onu distanci,která umožní jeho sebeprojev.Avšak snaha zajistit si od díla odstup,aby s ním bylo možno vést rozhovor,i když není od vlastního rozhovoru samotného oddělitelná,přece jen s ním není ani totožná.Možná zde zaznívá motiv jakési nejistoty,ale je třeba si položit otázku,zda tu není ve hře nejistota v podstatnějším smyslu, než aby ji bylo možné překonat pouhou rezolutností v rozměru subjektivního gesta a mínění.

III.

"Modernost" umění tedy před nás předstupuje nejprve v podobě jakési nejistoty a rozpaků,ať už jako otázka,"máme tu vlastně co činit

ještě s uměním,nejedná se spíše o aktivity,které už horizont umění překračují a stávají se něčím jiným",nebo jako otázka, "co chce a může umění v naší době",či "chce a může vůbec něco"?

Opravdu se - jak se zdá - setkáváme s početnými fenomény, které nasvědčují tomu,že se zřejmě změnilo postavení umění v kontextu ostatních lidských aktivit,že se vskutku proměnilo dějinné postavení umění.Zůstává jenom otevřeno,zda nejadekvátnějším způsobem,jak k celé problematice přistoupit,je návrat k jakýmsi archetypům,které nám osvětlují dnešní situaci umění na pozadí a ve světle situovanosti umění v kontextu světa,který už není náš, nebo na druhé straně,zda je možné nahlédnout adekvátně dnešní postavení umění konstrukcí jeho přiměřenější pozice v budoucnosti. V obou směrech se totiž může snadno stát,že příliš záhy opustíme jediný terén,ve kterém se můžeme smysluplně pohybovat.
K předběžné charakteristice dnešního položení umění nám napomáhá řada zřetelných a sugestivních poukazů.Už sama ostře vystupující propast mezi stavem tvorby a stavem jejího společenského uznání a osvojení,která odkazuje k celému komplexu předpokladů a důsledků, tvoří podnět velice důrazný.Nadto i filosofická reflexe poukazuje na sotva zanedbatelné momenty toho,co konstituuje dnešní skutečnost umění.Je ovšem třeba do všech důsledků uvážit,co tyto četné poukazy,jež sotva mohou být bagatelizovány,ve skutečnosti o dnešním položení umění vypovídají,s vědomím,že jenom v horizontu přítomnosti lze rozhodnout,existuje-li něco takového jako umění a co to vůbec je.
Pozoruhodná se zdá být především jakási zvláštní paralela mezi filosofématy,které charakterizují situaci umění v kontextech života a světa jako totality smyslu,a mezi způsobem,jakým umění samo nahlíží svou situaci a explikuje ji logikou svého aktuálního usilování.

Tak stojí na jedné straně koncepty,upozorňující na to,že umění už překročilo své dějinně přesně situované místo,kdy mělo zajištěno pevnou a platnou pozici v kontextech společného života lidí, a je stále zřetelněji vytěsňováno na periferii celkového pohybu života a jeho dynamických zdrojů.Odtud poukazy,že umění se v horizontu dnešního světa jeví být čímsi minulým a archaickým,že se stává něčím nevážným a pravda v podobě krásy ztrácí svou závaznost a univerzální platnost.Nemělo by však patrně příliš velký smysl, reagovat na tyto náhledy jako na pouhá pesimistická subjektivní mínění, tj. jako na mínění na úrovni osobních zálib a příznačných ideologických pozic,proti nimž lze postavit subjektivní mínění převráceného spektra a zaměření.Neboť zde se zřejmě dostává do pohybu celkové pojetí univerza a základní schéma vřazení a umístění člověka v kontextech tohoto univerza,a právě tato problematika musí být otevřena.

Jistě je pravda,že se umění nehodláme vzdát a snažíme se proto zahlédnout zdroje jeho životnosti a obnovované platnosti,sotva nám však při tom podstatněji napomůže projekce očistěné a z času vyvedené idealizace toho,čím umění bylo v jiných kontextech,a právě tak málo bude také užitečná konstrukce ideálu,který by vymezoval místo umění v kontextu budoucího projektovaného světa.Vždyť jak náš rozhovor s dějinami,tak i způsob,jakým se otvíráme budoucnosti,je nevyhnutelně situován,a teprve dokážeme-li svou situovanost v plném dosahu nahlédnout,může být něčím smysluplným.

Snadno tu vzniká dojem,že je tím míněna pouze partikulární pozice angažovaného účastníka aktuálního sporu jako nutná výchozí situace další práce.Takovému podezření lze však čelit poukazem na strukturaci naší výchozí situace v přístupu k umění,která ~~zakládá~~ v základním plánu dovoluje rozlišit smysluplný rozhovor od toliko subjektivně podmíněné gestikulace.Nejde tedy o to,sdílet iluzivnost

partikulární pozice,nýbrž o to,položit si otázku,zda a jak nám naše pozice otevírá přístup ke společné situaci a ke společnému úkolu,což sotva může být charakterizováno v termínech něčeho pouze daného a vně našeho usilování ležícího.

Vraťme se však ke konstatování,že poukazům na periferností a archaičnost umění se zdají odpovídat i jakési podstatné rysy ve způsobu,jakým umění samo nahlíží svou vlastní situaci.Některé momenty jsou tu totiž dosti výrazné.Předně je patrná snaha zrušit či aspoň oslabit distanci mezi umělcem jako tvůrcem díla a dílem jako výtvorem.Umělec,jenž jako by nahlížel stále zřetelněji iluzivnost svého domnělého úplného autorství díla,tedy rezignuje na své centrální místo v určení řádu díla a vzdává se role držitele jediného bodu,z něhož se jeví být dílo čímsi dokonale průhledným.Zdá se,že si dnešní umělec uvědomuje,že dílo je vlastně složitá souhra sil, které nemůže ani přehlédnout,ani kontrolovat,a proto stále zřetelněji omezuje svůj podíl jen na rozměr jakéhosi impulsu ke hře,jejíž pravidla z tohoto impulsu vyrůstají,ale nejsou jím stanovena.

Tuto "abdikaci" umělce na výsadní postavení vůči dílu sotva můžeme charakterizovat v termínech pouhého ochuzování díla a jeho významové redukce.Spíše se tu zdá uplatňovat tendence zapojit do hry co nejoptimálnější souhru sil,které strukturují okamžik jako příležitost tvorby.Není to však okamžik ve smyslu jakéhosi maximálně hutného bodu,jenž teprve vyplňuje a vytváří časové kontinuum,nýbrž okamžik ve smyslu zdánlivě prázdného neustálého zde a teď,který je odkrýván jako možnost a příležitost tvorby.Ne tedy heroizovaný a dramatizovaný,nýbrž banální čas jako by se tu vždy znovu vyjevoval jako stále míjená možnost.

Nejedná se ovšem o prázdný okamžik jako o neutrální prostor k vyplnění,tj. o pouhý apel k vyplnění.Přinejmenším tu zůstává stále

ve hře vědomí, že na "posvátnost" onoho zvláštního místa referencí a souvztažností zvaného "umění" je sice možné útočit a činit je předmětem "zájmu", že však jistou základní příznakovost tohoto "místa" nelze zrušit a nelze se vrátit do situace, kdy toto "místo" ještě nebylo rozevřeno. A tak i když je nasnadě charakteristika této tendence soudobého umění jako odvratu umění od světa k otázce, "jak je umění možné", nelze takovou charakteristiku chápat příliš dogmaticky a doslovně, neboť souvztažnost umění a světa tu sotva může být zrušena, a úkolem tedy zůstává, pochopit tuto proměnu jako posun oné souvztažnosti samotné. Avšak to současně znamená, pochopit tuto proměnu jako jediný bod, z něhož se nám platným způsobem rozevírá otázka možnosti a podoby souvztažnosti umění a světa.

Tyto předběžně a jenom přibližně pojmenované poukazy, tj. "abdikace umělce" a "odvrat umění od světa", se zvláštním způsobem setkávají ještě přinejmenším s jedním výrazným rysem soudobé situace umění, s jakousi příznačnou tendencí, kterou bychom mohli charakterizovat jako snahu o destrukci díla jako díla. Dnešní umění, kam jako by stále naléhavěji pociťovalo jako na výsost nepříjemnou a nepřijatelnou onu hlubokou distanci, jež odděluje a vyděluje umělecké dílo do pozice pouhého předmětu, s nímž tak či onak zacházíme nebo který aspoň tak či onak registrujeme, ale který je pro nás něčím lhostejným a vnějším, se proto snaží tuto distanci prolomit, ať už k tomu volí cestu bezprostředního vtělenění autora i diváka do výstavby díla, nebo usiluje zrušit diferenci imaginárního a reálného prostoru, setřít rozdíl uměleckého materiálu a běžného materiálu z prostředí každodennosti, popřít odlišnost času uměleckého díla a profánního času atd. Avšak i zde je podstatné, že všechny tyto fenomény získávají svou plnou funkci a konkrétní významnost teprve na pozadí skutečnosti, že sebe radikálnější gesto takto pojaté nemůže zrušit svou situovanost v horizontu umění.

Je to tedy evidentně právě tato skutečnost,která by se měla stát předmětem našeho zájmu.Sotva tu ovšem vystačíme s pouhým,ať kladně či záporně předznamenaným hodnotícím postojem,neboť to je jediná cesta,o které lze s jakousi jistotou říci,že nikam nevede.Tady nepomohou ani z vnějšku aplikovaná kriteria,ani rezignace na jakýkoliv kritický odstup a bezvýhradná afirmace aktuálního stavu,ani v podstatě skeptické stanovisko o neexistenci kriterií.Teprve rozpoznáme-li tuto nepřítomnost hodnotících kriterií jako podstatný motiv veškeré naší tematizace,tj. nahlédneme-li tuto nepřítomnost jako pozitivní poukaz,lze se aspoň pokusit otevřít terén dalšího tázání.

Zase je však třeba si uvědomit možné nedorozumění.Konstatujíce to, naprosto nerezignujeme na zjišťování hodnot.Hodláme jenom zdůraznit,že samotné hodnocení předpokládá,abychom rozvinuli takové interpretační kroky,které teprve mohou vytvořit jisté závaznější předpoklady hodnocení.Stejně jako mnohé z toho,o čem byla řeč,to není poznatek nový,nicméně jeho důsledná realizace není ani zdaleka samozřejmá.

Jsme totiž příliš nakloněni k tomu,abychom chápali jakékoliv konstatování krizové situace,jako zjištění hodnotící.A proto se okamžitě názor,upozorňující na skutečnost,že rozpoznání krizových fenoménů má co činit pouze s neiluzivní orientací naší situace a ne s jejím hodnocením,vydává všanc snadnému podezření,že jsou tedy krizové fenomény vyhledávány jako něco,co vyhovuje individuální zálibě či ideologické pozici,tj. bývá unáhleně identifikován jako pouze modifikovaná varianta hodnotícího postoje.To,čemu říkáme situace,však nemá nic společného s tím,je-li to žádoucí nebo nežádoucí,rozhodující jedině zůstává,zda je to cosi,co jsme s to nahlédnout jako vlastní východisko a jako úkol.

V tomto smyslu se patrně dá hovořit o krizi umění v dnešní době

a je možné ji smysluplně objasňovat v souvislosti s obecnější krizí naší civilizace. Za předpokladu ovšem, že se nám krize umění nebude jevit jako pouhý příznak této obecnější krize, nýbrž že v krizi umění rozpoznáme jednu z podstatných komponent celkové krizové situace. Zdánlivě se jedná o prázdný slovní obrat, pokusme se tedy naznačit, v čem tento posunutý důraz považujeme za relevantní.

IV.

Předběžně lze diferenci vymezit tak, že krize umění nemá být nahlížena jen jako důsledek, který sice také zpětně napomáhá osvětlit hlavní zdroje krizového pohybu, ale který zároveň s sebou nenese žádný podstatně nový motiv pro explikaci situace krize. Ve světle takovéto optiky nejenže sotva můžeme zahlédnout pravou povahu úkolu, ale navíc použité interpretační termíny vytvářejí ještě další bariéru na cestě k adekvátní tematizaci. To nemá být argument ve prospěch jednostranného akcentu toliko na sféru umělecké imanence, spíše jde jen o to nahlédnout, že motivy poukazující přes oblast imanence mohou být uchopeny jen na základě prohloubené reflexe této oblasti, a ne konstruktivně odvozeny z oblastí jiných. A hrozí tu i nesnadněji postřehnutelná nebezpečí než jaké znamená řadou krátkých spojení nesená interpretace sociologická.

Snad bude celá myšlenka zřetelnější, přihlédneme-li k některým konkrétnějším souvislostem.

Hovoříme-li o krizi, máme na mysli právě ztrátu jisté samozřejmosti a neproblematičnosti, se kterou před nás předstupuje vše, s čím se setkáváme a co respektujeme jako platné. Bylo by jistě možné tuto ztrátu a zproblematičtění dokládat na řadě fenoménů života naší doby, dvojí souvislost se však jeví jako zvlášť významná. Předně se stále zřetelněji vyjevuje krize novodobého pojetí racionality, spojená s narůstající odkrytostí paradoxů a vnitřních rozporů, původně implicitních a skrytých v samotném založení takto pojaté racionality.

Je to jakási svérázná a příznačná dialektika racionality a iracionality,která na jedné straně hrozí možností totálního bankrotu racionálního,na druhé straně aspoň nepřímo poukazuje na možnost nového,obsažnějšího a hlubšího pojetí racionality.V úzké souvislosti s tím se vyjevuje druhý neméně relevantní moment dnešní krize,a to krize ideologického vědomí.Jak se zdá,poslední nosné a společensky účinné ideologie se rozvinuly v úzké souvislosti s expansí novodobého pojetí racionality a jako projekt nadějí s touto racionalitou spojených /jednalo se jak o naděje ve smyslu definitivního zajištění místa člověka v řádu přírody,tak i o naděje,že konečně může být adekvátním způsobem vyřešena i otázka řádu společnosti/.Proto zproblematičtění ~~[illegible]~~ této původně tak ambiciozně pojaté racionality s sebou nezbytně nese zproblematičtění ideologického vědomí,a naopak zase krize ideologie vyjevuje nové aspekty celkové krizové situace.

Právě na krizi ideologického vědomí lze patrně nejzřetelněji doložit,v čem tkví příznačné rysy a specifická logika krizového pohybu. Obvykle jsme nakloněni chápat pojem ideologie,ideologického vědomí,jako jakési hodnotící,a to diskvalifikující pojmy.Potud hovoříme o ideologii ve smyslu falešného a iluzivního vědomí.To však vede k tomu,že chápeme ideologické až z jeho poklesalých forem,a pak ani kritika takto chápané ideologie nemusí a často ani nemůže přihlížet k tematizaci skrytých a zamlčených předpokladů ideologického vědomí,a zůstává tedy ideologickou v tomto znehodnoceném smyslu. Původně ideologické však znamená to,co je závazné,co je chápáno jako adekvátní vytyčení společných cílů a společných hodnot.Z tohoto bodu proto musíme sledovat dialektiku krize ideologického.Nelze tu ovšem explikovat strukturu ideologického v potřebné šíři,snad tedy postačí diskuse aspoň některých centrálních rysů.

Především je patrné,že ideologické je neseno nárokem na takové vytyčení a integraci společného,které umožňuje jeho přehodnocení ve

myslu závazného.Tím je podmíněn i jeho další rys:ideologické je postiženo skrytým rozporem mezi tezí,tj. tendencí postulovat závazný princip a závazný způsob jeho výkladu,a mezi zkušeností,jež tezi potvrzuje nebo vyvrací.Avšak právě proto,že se jedná o neprohlédnutý rozpor,prosazuje se tendence petrifikovat tezi jako vlastní obsah ideologického a diskvalifikovat zkušenost ,která ač základem ideologického,není jako základ rozpoznána.Odtud pak expanzivnost ideologického,tj. snaha podat definitivní a závazný výklad celého univerza a zároveň jednou pro vždy pohřbít v šeru anonymity a netematičnosti skryté předpoklady a základ takového výkladu.

Teprve v naznačeném kontextu lze konkrétněji vymezit,v čem spočívá krize ideologického.Nejedná se totiž o úpadek a rozklad jedné ideologie a její substituci ideologií novou,nýbrž o takové sproblematičtění ideologického,jež poukazuje na jeho skryté předpoklady a nezjevný základ.

V rovině běžné zkušenosti se tato krize ideologie projevuje jako nedůvěra vůči ideologickému,nedůvěra sama však sotva může být dostatečnou zárukou odolnosti,a tak je pochopitelně běžná zkušenost řadou neprohlédnutých ideologických obsahů prostoupena a nesena. Nicméně už tato nedůvěra nasvědčuje,do jaké míry se stává zjevnou skutečnost,že ideologické svou samotnou povahou vyvrací vlastní nároky a aspirace.Není to ovšem skutečnost společného a potřeba závazného,co je tu otřeseno,prozrazuje se pouze neadekvátnost ideologického.Stále zjevnějším se stává,že ideologické není výrazem společného,nýbrž jeho deformací,a že společné nerozvíjí,nýbrž diskvalifikuje.Zároveň se však vždy určitěji prosazuje zkušenost,že už předpoklad o samozřejmosti společného jako neproblematického východiska ideologického je sporný,že samo společné musí být zajištěno a budováno,a potud se stává životní nezbytností neideologický a protiideologický typ vědomí.

Povrchnímu pohledu by se mohlo zdát,že takto chápaná krize ideologického se nikterak nedotýká nároku a pozice novodobého pojetí racionality.Spíše vzniká dojem,jako by věda sama měla a mohla být oním nezbytným překonáním ideologického.Proti tomuto snadno se nabízejícímu dojmu dnes už však hovoří zkušenost,že rozvoj novodobé vědy a jeho průvodní jevy v pohybu společenské struktury nikterak s sebou nenesou samovolné narůstání racionality,že se tu spíše vytvářejí a rozvíjejí hrozby nové iracionality.Klade se tedy otázka, zda rozvoj novodobé racionality a pohyb ideologického vědomí nevykazují obdobné rysy a zda neodkazují ke společným zdrojům a předpokladům.To,co se dostává do centra pozornosti,je pojetí "vědění" v obou těchto komplexech života společnosti.

V obou směrech se ukazuje jakási obdoba v tom,že "vědění" neodpovídá vlastním pretencím,že ač neseno nárokem na výklad celku,takový výklad není s to podat.Problematické se zdá být už samotné pojetí celku,které každá z těchto aktivit předpokládá.Rozhodujícím však zůstává,že tu není zproblematizována samotná potřeba vědění, že se pouze jistý typ vědění prokazuje jako vědění nedostatečné a úzké.

Schematicky lze posun vymezit tak,že na místo samozřejmého předpokladu o existujícím řádu a otázky po jeho charakteru se stává otázkou samotná možnost řádu.Bezvýhradné spolehnutí se na přirozený řád věcí se ukázalo být dvojnásobně iluzivním.Neboť se zde nejedná ani o "přirozený " řád,ani tu není respektována v dostatečné míře povaha "věci".Krize "vědění" tu tedy znamená pouze důrazně se prosazující zkušenost o omezeném dosahu "smysluplného", jež je respektováno příznačnou symbiózou novodobé racionality a ideologického vědomí.Ježto pak v základu obou leží rozpolcení univerza na uspořádanou oblast a na pozorovatele tohoto uspořádání,lze dnešní krizi patrně nejadekvátněji charakterizovat jako

krizi "subjektivismu".

Přistupujeme-li s vědomím těchto byť jen letmo naznačených skutečností k problému umění naší doby,nabízejí se některé důležité směrnice další orientace.

Nejprve bude patrně třeba opustit svůdnou představu o umění jako aktivitě,která svou samotnou povahou vytváří protiváhu krizového pohybu,pro niž je krize pouhým východiskem a odrazištěm,čímsi,co je téměř bezděky a skoro samozřejmě překonáváno.Umění sotva tvoří onu stále pohotovou doménu lidské tvořivosti a svobody,k níž se můžeme uchýlit jako k poslední opoře a útočišti.Terén umění se stal nejistým podobně jako je tomu i v ostatních oblastech a nemá smysl před touto skutečností zavírat oči.Tím nemá být řečeno, že jsme se octli tváří v tvář totálnímu chaosu,musíme jenom mít dostatek trpělivosti a kázně,abychom marně nepodléhali tendencím k unáhlené a nepřiměřené racionalizaci.Terén,ve kterém se pohybujeme,je určen vědomou skepsí a prohloubenou sebereflexí vlastního postavení,se všemi výhodami i nedostatky,které taková pozice nabízí.Avšak ač se to zdá dokládat řada jevů,nebude to asi rezignace, k čemu míří dnešní umění.Nacházíme se v bodu obratu,jenž současně celou naši kontinuitu problematizuje,ale jedině z něhož se nám tato kontinuita otevírá jako možnost smysluplné souvislosti.Stojíme před úkolem vypracovat metodologii popisu a interpretace uměleckých děl v situaci,kdy se do krajní polohy vyostřují dvě navzájem se popírající tendence umění,tj. kdy na jedné straně umění maximálně stupňuje svůj dostředivý pohyb a zdá se vytvářet už pouze celky,které neznamenají nic než samy sebe,a kdy se zároveň umění s vystupňovanou energií pokouší prolomit vlastní hranice, uniknout svému určení a konstituovat se cele jako smysl mimoumělecký.Možná,že tu umění pouze z rozpaků a nejistoty upadá z jedné krajnosti do druhé,myslitelné však je,že právě zde se vyjevuje

jakési hlubší a dlouhou dobu překrývaná logika pohybu umění, jejíž pohlédnutí nám umožní adekvátnější formulaci našeho úkolu.

V.

Vraťme se k otázce, jež tvoří podtext našeho někdy ~~příliš~~ přespříliš roztěkaného uvažování. Je to problém, jak interpretovat konkrétní umělecké dílo, abychom do něho nevkládali nic, co se interpretaci nenabízí, a zároveň byli právi celému jeho nároku. Jisté předběžné úvahy jsme naznačili, na jejich pozadí se tedy pokusíme postoupit dál. Východiskem interpretace zůstává přesvědčení, že umělecké dílo tvoří jakýsi organizovaný celek, a cílem interpretace je tedy rekonstrukce tohoto celku. Dále platí, že je to celek určitým způsobem pro nás významný, a cílem interpretace je pak této významnosti porozumět. Právě tato potřeba interpretace vytváří podstatný moment tohoto strukturního celku, a už tato skutečnost orientuje naši předběžnou představu o charakteru a rázu zmíněného celku. Konečně platí, že je to celek obdařený svéráznou dynamikou, kterou lze nejspíše charakterizovat tak, že se na jedné straně jedná o celek, jenž jakýmsi způsobem parazití na předchozích životních obsazích a jejich uspořádání, na druhé straně však tyto obsahy zvláštním způsobem aktualizuje a přehodnocuje, s cílem přemístit je do nového horizontu uspořádání.

Tomuto příznačnému rázu uměleckých děl nejspíš odpovídá metafora o nebytném světě uměleckého díla, při čemž onen svět obvykle pojmenováváme jménem příslušného tvůrce. Ovšem jako každá metafora může být takový přístup k uměleckému dílu velice ošidný, neboť se tu jaksi předem nabízí paralela mezi světem uměleckého díla a oním velkým světem, světem ve vlastním smyslu slova, a nic se tu nezdá nezřejmějšího než otázka po míře jejich adekvace. Ve světě uměleckého díla se patrně jedná o uspořádání, které nějak míří k uspořádání vlastního univerza, avšak stále tu není nijak zřejmé, co zna-

mená uspořádání na jedné i na druhé straně a jaký smysl má ono míří. Předběžně se ovšem nabízí jisté pole dotyku, neboť ve všech třech komponentách je to zjevně role individua a jeho participace, jež je důležitým momentem všech tří složek naznačeného vztahu. Nicméně poukaz na úlohu individua jenom dále posouvá problém, aniž ho řeší, neboť to, co označujeme jako individuum, není nikterak samozřejmá skutečnost, jež by beze všeho dalšího mohla být klíčem k objasnění.

To, co se tu vlastně termínem individuum míní, není nic iracionálního, nepostižitelného a jedinečného, se všemi iluzivními obsahy, které k takovému pojetí patří, míní se tím spíše poukaz na teréní subjektivity a v něm implicitně obsažený paradoxní vztah já a svět. Nadto je třeba tento poukaz nahlížet v kontextu dějinné situace, kdy oba póly přestávají být posledními danostmi, z nichž se vychází a jejichž zprostředkování se hledá, a kdy se problémem a tématem stává právě skrytější pohyb buď směrem k jejich skutečné diferenciaci, či k falešné identitě a jednostrannému pohlcení, tj. kdy se klade otázka medií onoho pohybu.

Jakýsi náhled problému nám umožňuje už ona metafora o světě uměleckého díla, pokusme se ji tedy chvíli sledovat. Náhodná není už skutečnost, že se problém světa v uměleckém díle klade jako problém světa uměleckého díla, a tuto skutečnost je tedy třeba tematizovat především.

Aniž bychom se pouštěli na nesmírně rozlehlé pole problematiky implicitně termínem "svět" míněné, můžeme přece jen předběžně vymezit "svět" jako artikulované prostředí nejrůznějších souvztažností, při čemž toto prostředí v sobě nese jakési zřetelnější orientační souvislosti. Potud lze o něm hovořit jako o prostředí, v němž se ve způsobu našeho zacházení s věcmi vyhraňuje náš vztah k věcem jako podoba jejich základního a určujícího chápání; dále jako o pro-

středí,v němž realizujeme své porozumění vlastnímu životu a vlastnímu bytí a toto porozumění rozvíjíme jako příznačný způsob,jakým se vztahujeme sami k sobě;nadto je to prostředí,v němž se vyhraňují a explikují naše vztahy k ostatním lidem,i způsob,jakým jsme s nimi spojati a jimi vázáni;konečně lze hovořit o prostředí,v němž se rozvíjí náš vztah k tomu,co přesahuje horizont našeho konečného bytí, a jímž se uvádíme do souvislosti s tím,v čem rozpoznáváme možnost takového překročení;a bylo by jistě možné orientovat toto prostředí daleko diferencovaněji.

Nicméně však zůstává stále skutečnost,že je to svět uměleckého díla,jenž nás zajímá,tj. že tyto souvztažnosti jsou situovány v prostoru referencí,zvaném umění,a nahlédnuto musí být,co všechno to vlastně znamená.

A na samotném počátku se totiž vynořují přinejmenším dvě pochybnosti.Jednak není nikterak samozřejmé,že každé umělecké dílo může být pochopeno jako svébytný svět v naznačeném smyslu,a potud se stává prvním úkolem interpretace,aby zajistila už samotnou možnost podobného pojetí a pohledu na konkrétní umělecké dílo /klade se tedy otázka realizovatelnosti takového pojetí/,jednak - bude-li naznačený přístup vykázán jako možný - lze sice podobnou interpretaci považovat za více či méně pozoruhodný výkon,ale stále ještě zůstává otevřeno,do jaké míry je to interpretace uměleckého díla právě jako díla uměleckého / klade se tedy otázka adekvátnosti takového pojetí/.

V prvním případě bude patrně zdrojem pochybností už skutečnost,že každé jednotlivé umělecké dílo se jeví být ve vztahu ke světu ve vlastním smyslu slova čímsi navýsost redukovaným a zlomkovitým. To se zdá být zvlášť markantně patrné na umění dnešní doby,které zřetelně odmítá ony tzv. "vyšší vrstvy racionality" uměleckého díla.Lze-li však - a to patrně lze - pojmout již jednotlivá smyslová

pole ne jako poslední danosti,po kterých se dále netážeme a které vždy už předpokládáme,nýbrž jako složitá dějství interakce člověka a světa,a lze-li na druhé straně v každé zdánlivě sebe bezvýznamnější jednotlivosti zahlédnout složitou souhru sil a vztahů,odkazujících k celku a ke způsobu jeho artikulace,pak je očividně možné se také pokusit o interpretační rekonstrukci uměleckého díla jako svébytného světa,třeba s výhradou,že tu v každém jednotlivém případě musí být realizována zcela zvláštní rekonstrukce,jejíž možnost není ničím samozřejmým.

Složitější je ovšem problematika,které se dotýká námitka druhá. Vždyť je-li východiskem a cílem interpretace konkrétní umělecké dílo,není nikterak patrné,jakým způsobem lze postihnout situovanost tohoto díla v horizontu umění.Co však tato situovanost vlastně znamená?Předběžně patrné jen tolik,že každé konkrétní umělecké dílo je vnímáno na pozadí děl ostatních,a je tedy uvedeno do jakýchsi dynamických souvztažností s pohybem celého oboru či "řady".Musíme ovšem uvážit,z jakého bodu lze otevřít otázku takovéto situovanosti.

Leckteré motivy hovoří pro eventualitu,abychom jako hybný zdroj takového zařazení rozpoznávali tendenci a nezbytnost odlišit se, vnést jakési prvky inovace do pohybu řady.Podle této představy je umělecké dílo konstruováno především s vědomím,že bude vnímáno na pozadí existujících děl,a právě toto vědomí jeho konstrukci zřejmě rozhodující měrou ovlivňuje.

Moment objevu a překvapení nepochybně patří k repertoáru umění, zvláště současného;stejně tak platí,že umělecké dílo v jistém smyslu využívá všech existujících uměleckých děl jako předpokladu vlastního sdělení;konečně je také pravda,že v případě konkrétního uměleckého díla je uvedeno do hry mnohem více komponent,než které může jeho autor výslovně mínit a kontrolovat.Potud se nazna-

čené koncepce zdá být svým způsobem formulace a rozvíjení problematiky umění dosti perspektivní,nicméně se neuvarujeme podezření,že vlastní úkol příliš zužuje.

I když totiž uvedená souvztažnost skutečně ve hře je,sotva můžeme právě v ní vidět rozhodující motiv tvůrčí aktivity.Už fakt,že se v naší době skutečnost umění stala čímsi problematickým a nesamozřejmým,napovídá,do jaké míry je takovéto v podstatě nekritické spolehnutí se na životnost jeho zdrojů málo pravděpodobné.Nadto je zde značně vnějškově situován vlastní impuls tvůrčí aktivity a v zásadě zcela mizí ze zorného pole.

Opozice patrně nebude východiskem tvorby,spíše je pouze jedním z důsledků,a třebaže asi lze každé umělecké dílo považovat za otevření otázky po smysluplnosti umění,tj. za rozvinutí oné příznačné dialektiky otázky a odpovědi,nemělo by patrně příliš velký význam, kdybychom přistupovali k dílu takto přímočaře.Předně se jedná o otázku zcela určitým způsobem dějinně podmíněnou,a pak také je tato otázka rozvíjena oklikou,v chodu řešení konkrétního úkolu,a teprve tato zaměřená energie svým zacílením definuje překážky,místo aby byla překážkami definována.Vedle toho však lze sotva přehlížet další významný motiv,totiž skutečnost,že ono vřazení se do horizontu děl nemaskuje pouze vnímání předmětu na daném pozadí,nýbrž že s sebou nese restrukturaci a novou artikulaci horizontu samotného.

Onu situovanost uměleckého díla v horizontu umění bude tedy třeba uchopit ostřeji,tak aby právě umělecké dílo,o které jde,neuniklo z centra pozornosti.V této souvislosti totiž nemáme na mysli umění vůbec,nýbrž dílo jako dílo umělecké.Nebo přesněji řečeno,chceme uchopit souvztažnost umění - umělecké dílo takovým způsobem,že v ní konkrétní umělecké dílo nemizí.

Prozatím máme k dispozici alespoň dvě vodítka pro postup další explikace.Předně se klade problém charakteru a rázu onoho uspořádání umě-

leckého díla jako autonomního celku. Dále je třeba explikovat právě na tomto základě i plný smysl onoho "míří", tj. poukazu k univerzu. V obou případech ovšem musí být tato explikace formulována v termínech interpretativních postupů, které respektují to, co označujeme - mi to přesně známe - jako uměleckost uměleckých děl. Problém adekvátnosti lze očividně odpovědět jen tehdy, dokážeme-li explicitně postihnout smysl onoho respektování uměleckosti děl. To předběžně neznamená nic víc, než že poukaz na situovanost díla v horizontu umění se v uvedeném kontextu rovná ~~poukazu~~ pouze takovémuto nepřímému odkazování, zprostředkovanému povahou a utvářeností oné zvláštní "věci" zvané dílo.

Zde se ovšem musíme uvarovat falešného dilematu mezi dílem jako statickou hmotnou věcí a konkretizací jako dynamičností prožívání, jež bylo dílem podníceno. Globálně řečeno, je třeba restituovat cosi, co je mezi obojím, a co nám zároveň umožňuje, abychom na jedné straně pojali dílo jako příznačnou dynamickou skutečnost, kterou nepochybně je, avšak současně se vymanili ze sféry pouze subjektivně motivované dynamiky. To je problematika známá a hovořívá se v této souvislosti o díle jako estetickém objektu, který se vyhraňuje na pozadí konkrétních estetických norem a v kontextu jisté kulturní tradice. Domníváme se však, že takový přístup není zcela prav tomu, co považujeme za rozhodující, totiž skutečnosti, že konkrétní umělecké dílo je zcela přímajícím naplněním i porušením estetických norem a zvláštní aktualizací kulturní tradice, takže ani problém normy, ani problém tradice nelze v tomto případě formulovat z externí situovanosti díla, nýbrž toliko z horizontu, který dílo samo otevírá.

Dilema, před nímž se interpretace ocitá, se totiž klade poněkud jinak. Na jedné straně je třeba zajistit možnost tematizace díla takovým způsobem, aby to bylo dílo samo, a ne interpretace jemu vlastní reakce, co je předmětem výkladu, na druhé straně pak je třeba překonat onu

dánlivě nezbytnou oddělenost věci a já,tj. onu vzdálenost dvou navzájem diferencovaných a uzavřených celků,která tvoří podstatný strukturní moment všeho "před-mětného",tedy údajně jedině tematizovatelného.

Mohlo by se zdát,že schůdnou cestou tu je,budeme-li dílo tematizovat jako artikulovanou strukturu příležitostí pro subjektivní aktivity a jejich participaci,tj. z hlediska tzv. míst nedourčenosti, jež svým uspořádáním a vzájemnými poukazy vytvářejí jakousi síť, která tvoří odraziště pro subjektivní odezvu,ale přesto se jeví být čímsi objektivně zjistitelným,a jež by mohla být považována za reprodukci toho,co je na uměleckém díle relevantní.Nicméně i zde bude patrně nutné uchopit participaci subjektivity ostřejším způsobem,neboť jednak by subjektivita neměla být privilegována v tom smyslu,že se stává vlastně jediným zdrojem a původcem dynamiky díla, jednak právě participace subjektivity patří k centrálním komponentám výstavby díla a měla by být v průběhu interpretace jako taková určitějším způsobem postižena.

Jak potom ale můžeme sjednotit tyto dva motivy,tj. jak lze postihnout skutečnou hybnost díla a zároveň tematizovat subjektivitu ne už jako privilegovanou,nicméně však jako podstatnou komponentu výstavby díla?

Právě zde s největší pravděpodobností narážíme na bod,v němž by se měl osvědčit plný dosah metafory o uměleckém díla jako svébytném světě.

Předběžně můžeme vyjít z předpokladu,který se jeví v řadě souvislostí jako jedině nosný,tj. ze zjištění,že umělecké dílo není reprodukcí jakéhosi uspořádání existujícího před dílem,že toto předchůdné uspořádání v té či oné míře nezobrazuje a s tou či onou energií na ně nepoukazuje,nýbrž že samo se rozvíjí jako proces svébytného uspořádávání,jež ustavuje jakýsi celek,v němž jsou situovány všechny do hry

spojené významy a jejich vztahy.

Nejprve jsme nakloněni chápat takovou charakteristiku jako nezbytné a obvyklé varování před stále znovu se uplatňujícím pokušením, abychom vyhledávali bezprostřední paralely mezi jednotlivými komponentami výstavby díla, a tím, co se jim zdá - údajně přímo - odpovídat v kontextu našeho skutečného světa. Jenže smysl tohoto zjištění je patrně obsažnější.

VI.

Bod, kolem kterého krouží naše uvažování, je určen otázkou po povaze souvztažnosti "světa díla" a celku světa, k němuž - jak se domníváme - "svět díla" jakýmsi způsobem odkazuje. Tázání by ovšem mělo také ozřejmit charakter takového odkazování, tj. osvětlit povahu motivů, jejich souhru i napětí, a způsob, jakým se rozvíjejí a uplatňují.

První vodítko nám může poskytnout už zmíněný poukaz, že svět uměleckého díla v jistém smyslu parazití na onom skutečném světě ve vlastním smyslu slova, že se dovolává naší zkušenosti s tímto světem. Tento kontakt s naší předchozí zkušeností, a to zkušeností životní, nikoli estetickou, zcela evidentně patří mezi předpoklady možné srozumitelnosti díla. Jestliže se však dílo na takovou zkušenost odvolává, nečiní tak patrně proto, aby nás přimělo si ji zopakovat, nýbrž usiluje ji jistým způsobem zhodnotit, učinit východiskem zkušenosti nové.

Máme-li tento proces zhodnocení předchozí zkušenosti přesněji postihnout, musíme uvedený děj poněkud podrobněji analyzovat. Jako východisko se nám tu nabízí zkušenost s věcmi praktického užívání. Ze dvou důvodů. Jednak je zjevné, že tato zkušenost tvoří velice obsáhlou a podstatnou položku naší životní zkušenosti, nadto ji aktualizuje také fakt, že umění nebo přesněji umělecká zkušenost je pociťována jako cosi zásadně protikladného zkušenosti praktické, jako cosi, co - vágně formulováno - tvoří její opak i protiváhu.

V jakém směru umění zkušenost s věcmi praktického užívání předpokládá[x]? K tomu musíme nejprve postihnout základní ráz této zkuše-

x/Tato téze nesmí být ovšem chápána příliš úzce a nesmíme se omezovat pouze na ta umění, u kterých lze přece jen s větší či menší oprávněností poukázat na mimoumělecké předměty a skutečnosti, jež jako by jim poskytovaly vzory, a tím i zajišťovaly a zaručovaly jistou určitost a rozpoznatelnost představeného světa. Jak bychom totiž v uvedeném kontextu interpretovali ku př. hudbu jako umění? Vždyť zde zcela evidentně vzory uvedeného typu chybějí. Avšak poukazy na předchozí zkušenost s věcmi praktického užívání se v terénu umělecké zkušenosti uplatňuje i tam, kde se takové více či méně určité mimoumělecké vzory zobrazeného světa nevyskytují, neboť praktická zkušenost tvoří nezbytné pozadí a protipól zkušenosti umělecké a estetické, a teprve souhry a napětí obou těchto zásadně odlišných typů zkušenosti strukturují prostor, v němž lze zřetelněji postihnout skutečné motivy a tendence, jež se v oblasti umělecké zkušenosti uplatňují.

nosti, její styl a to, co určuje její bytostný charakter.

Věci praktického užívání vnímáme a chápeme tak, že samozřejmě a bez jakýchkoli explikačních úvah rozumíme účelům, kterým má daná věc sloužit, tj. tomu, k čemu je daná věc uzpůsobena, k čemu je vhodná. Ukazuje se, že tyto uzpůsobenosti, vhodnosti věcí k jistým účelům na sebe navzájem poukazují, dotýkají se, setkávají a narážejí na sebe, že tedy tvoří jakousi celkovou strukturu souvislostí a vazeb, svět parktického života, strukturu artikulovanou poukazy "k čemu".

V této souvislosti je nápadný jeden zvláštní rys našeho světa, totiž jeho naprostá samozřejmost. Účely a cíle tu jaksi přirozeně vyplývají ze samotného chodu věcí, ne snad, že by to nebyly stále nové cíle, ale jejich povaha je do té míry předznamenána, že jejich charakter a ráz je nám důvěrně a jaksi už dopředu znám, takže jejich vytyčování vlastně ani není pociťováno jako naše vlastní dílo.

Svět praktického života v tomto smyslu není dílem člověka, spíše je člověk jeho dílem, je do tohoto světa vtažen, jaksi se mu uzpů-

sobuje,je na něj odkázán.Svět praktického života je světem,v němž se člověk zakořeňuje,zakotvuje ve věcech,jichž užívá,protože jsou pro něho uzpůsobeny,avšak ještě spíše,protože on je uzpůsoben pro ně.Je to svět významů,jež leží mimo,k nimž se vztahuje a jimž se připodobňuje,jež ho tímto způsobem definují;svět potřeb,jež jsou jeho hlavně v tom smyslu,že jím disponují,frázují jeho život a předznamenávají jeho artikulaci.

Výrazným rysem účelů a cílů ve světle praktického zacházení s věcmi je i to,že zcela bezprostředně poukazují na jisté činnosti.Jedná se o poněkud zvláštní poukazy,v tom smyslu zvláštní,že cíle jsou tu vlastně totožné s činnostmi - s činnostmi používání.Věc jako nositel praktické funkce,"věc k něčemu konkrétnímu",je tak nezbytně věcí právě k tomuto použití.

To svědčí o jisté zřejmosti,již věc má pro toho,kdo jí užívá,a jež je dána zakořeněností člověka do věcí,z nichž a jejich prostřednictvím žije.Tato vazba má však svou protivazbu,a tou je zdomácnělost věcí u člověka.Věci "právě k tomuto použití" srostly s člověkem do téhož,že vlastně ztratily svou tvář.Jejich podoba je tím, jak se v nich člověk rozpoznává,jak v nich rozpoznává své vlastní a důvěrně známé úkony.

Zakořeněnost člověka ve věcech a zdomácnělost věcí u člověka - tento dvojjediný pohyb zvýznamňování - pak odkazuje na zvláštní souvislost časovou,na výraznou spojitost s minulostí.Ne ovšem s minulostí jako s něčím,co se kdysi odehrálo;minulost se tu spíše jeví jako to,co bylo odjakživa a co tu stále a samozřejmě je.To neznamená,že tu není pohyb,ale je to jen pohyb,který spočívá v prodlužování jednou vytyčených drah.

Dokládá to dosti výmluvně i zjištění,že svět praktického života jako svět "věcí právě k tomuto účelu" je rozhodující měrou světem okamžité akce,okamžité aktuální činnosti,a v tomto smyslu tedy

světem okamžitého,aktuálního významu.Poukaz "k čemu" jako poukaz k činnosti je výzvou k činnosti okamžité,k činnosti právě v tuto chvíli,a na tom nic nemění,že tato činnost může být odložena na pozdější dobu.Je to tedy svět ustavičné činnosti,život chvíle po chvíli,z okamžiku na okamžik,z "času k" k "času",a tato střída okamžitých činností kousek po kousku komponuje celek,ovšem komponuje ho jako nereflektované prodlužování jednou vytyčených drah a v dotyku s nimi.

Jak nyní s touto zkušeností - obsaženou v rozpoznávání věcí praktického úzu jenom implicitně - nakládá umělecké dílo?

Zjevně se jí nedovolává v jejím původním a primárním smyslu.Jestliže je předmět praktického užívání prezentován v kontextu uměleckého díla,pak jeho rozpoznání není patrně cílem umělecké zkušenosti, nýbrž jejím počátkem,impulsem,nad kterým se vlastní struktura umělecké zkušenosti teprve rozvíjí.V tomto smyslu lze říci,že primární praktická zkušenost je jistým způsobem neutralizována,vyřazena ze hry,a tvoří jen jakési pozadí,na kterém se odvíjí vlastní hra významů uměleckého díla.

Neutralizace tu přirozeně mívá nejrůznější podoby.Od ozvláštnění věcí praktického úzu,které dává vystoupit jejich skutečné podobě a plné smyslové tvářnosti,jež jsou jinak zasuty samozřejmou přítomností těchto věcí.Zde bychom mohli hovořit o "zviditelňování" věcí,které jinak nevidíme,jejich uvedením do nesamozřejmých a nevyklých kontextů.Až po zasazení takových věcí do významového kontextu od základů odlišného,kdy se tématem stává výrazná opozice dvou radikálně odlišných významových rovin,které mají být právě touto konfrontací zřetelněji artikulovány.

Ve všech případech však je podstatné,že tato konfrontace věcí a významových rovin,aktualizace nezvyklých souvislostí,uvádění do svérázných opozic a vazeb,se odehrávají na pozadí zkušenosti se

světem ve vlastním smyslu slova a těží z ní,avšak v zásadě se rozvíjejí jako konstituce světa toho kterého uměleckého díla a jen jako jeho komponenty také vstupují do hry a platí.Mohli bychom to formulovat také jinak a říci,že sledujíce umělecké dílo ve výstavbě jeho vlastního světa zaujímáme ke skutečnému světu určitý postoj,získáváme zorný úhel,který nám umožňuje zvláštním způsobem aktualizovat naši zkušenost s tímto velkým světem a který ji v jistém smyslu obnovuje a přehodnocuje.

Na jsme ovšem ještě mnoho nedosáhli,neboť prozatím není zjevné, jakou aktualizaci naší zkušenosti se skutečným světem se jedná, jak se k ní prizmatem světa uměleckého díla dobíráme,a vlastně nevíme ani,co tato zkušenost o světě v silném slova smyslu v pravdě znamená.

/Pokračování/

4

Karel Milota

Karel Milota

NOC ZRCADEL

Já včera viděl novou lunu
se starou lunou v náručí:
bojím se, bojím, drahý pane,
že přijde bouře strašlivá.

/Balada o Siru Patriku Spenceovi/

Kdo je ten, který chodí v této bouřlivé noci po ulicích? A kdo ten, který setrvává doma? Kde začíná, kde končí stříbřitá, ledová plocha zrcadla?

Lampa zalévá klidným světlem desku vašeho psacího stolu, vaše ruce, váš světlešedý psací stroj, v němž je zasunut napolo popsaný list papíru. Je to krásný a dokonalý psací stroj, stál vás mnoho peněz; avšak utratil jste je bez výčitek, máte rád pěkné a dokonale fungující věci. Fungují-li věci dobře, povzbuzují člověka k tomu, aby jich užíval. Také vy užíváte svého stroje často. Samozřejmě ne na úřední věci; ty se snažíte vyřídit v pracovní době, nenosíte si je domů, i když vaše místo ředitele městské knihovny vyžaduje hodně práce /město má pětadvacet tisíc obyvatel, knihovna je veliké a na mnoho věcí jste sám/. Je to něco jiného: po nocích, jako je tato, kdy vedle spí vaše žena a dítě, zaměstnáváte svůj psací stroj příběhy, jež si pomalu ve volných chvílích vymýšlíte. Jeden z nich právě na tomto polopopsaném listě začíná.

Sedíte a píšete - pomalu, klidně, máte své věty předem dobře promyšleny, jen je při záznamu na papír tu a tam nepatrně poopravujete, zlepšujete, pozorujete, jak vypadají napsané, když právě vyšly zpod vašich obratných prstů, fixovány, hotové. Venku je zle: nárazový vítr, skoro vichřice, nesoucí pár dešťových kapek z potrhaných mraků, co chvíli zahučí ve škvírách a zákoutích střechy renesančního domu se sgrafity, pod níž je váš byt. Ale tady, ve velkém, svět-

le vymalovaném pokoji, pohodlně a stylově zařízeném, s několika dobrými obrazy a vybranými, ne drahými starožitnostmi, je příjemně, v kamnech tiše hoří sametově hnědé uhlí, které jste před chvílí ozdobně kovanou lopatkou přiložil. Za deset let, co žijete v tomto městě, jste svůj byt přivedl k jistému stupni dokonalosti, návštěvy to oceňují. Píšete. Nemusíte a nesmíte se teď starat o nic jiného než o dokončení tohoto načatého listu.

Vítr se znovu divoce opře do štítů a střech města, jednoho z nejpamátnějších v zemi, ale mladý muž, který jde podloubím, je pro tuto chvíli chráněn. Zkáza a ošklivost vládnou dlouhému podloubí, vlhko rozežírá plesnivé omítky a vytváří na nich fantastické obrazce, celá fronta domů je zanedbaná, špinavá a zpustlá. Jejich majitelé i nájemníci jsou bezpochyby staří a musí čekat, až se opravy ujme někdo jiný; a to budou ovšem muset čekat hodně dlouho, neboť stará část města je veliká a historických domů je tu bez počtu. V kalném světle svítilny, rezavým závěsem upevněné na klenutí, může pozorovat několik papírů: vzlétnou, zatočí se ve vzdušném víru, který sem pronikl, a padnou k zemi, vrženy na kupku smetí nebo rumu, přihrnutou ke stěně. Vzlétnou, zatočí se ... Pokoj, v němž bydlí mladý muž, má okno do podobného podloubí, o něco níže. Je to vlhký a stále tmavý pokoj, pronajatý i se zařízením - tmavým a odzadu napůl zpuchřelým nábytkem, množstvím nerozlišitelným obrázků, zrcátek, figurek a deček, splývajících v jeho vědomí v jakousi amorfní, vtírající se a odpudivou masu, mrak dotěrného hmyzu, který nebodá, ale

ustavičně tiše bzučí ... pohodí při tomto pomyšlení hlavou, ze svého pokoje vidí jen podloubí, z celého města jen podloubí, to je jeho domov. Žije teprve krátce v tomto městě, žije tu sám, a všechno na něj padá, všechno ho popuzuje. Ještě asi deset metrů, a bude muset vyjít z ochrany klenutí; má jen tenký plášť, vlastně spíš obnošenou dlouhou bundu se zažloutlou umělou kožešinkou u krku, na hlavě nemá nic ... vyšel opravdu lehce oblečen do listopadové tmy, větru a studených přeprašek, ale nemyslí na to, přemýšlí o něčem jiném. Jde a přemýšlí; proto přece vyšel.

Zastavil jste se a uvažujete; ale netrvá to dlouho, víte přece bezpečně, co chcete, a snad to není přehnané sebevědomí, když si řeknete, že jste si svou věcí jist a že ji dokážete. Váš první list je už ostatně popsán, můžete jej vytáhnout ze stroje. Uděláte to, snad nepatrně prudčeji, než je třeba /vaše přemýšlení nad tímto místem skončilo, rád byste už zasunul další papír/; a v téže chvíli upoutá vaši pozornost nepatrná pavučina v rohu pokoje a v ní tmavý bod, pavouček. Prudký pohyb ruky a rozptýlení pozornosti způsobí dohromady, že se stane chyba: popsaný papír vyklouzne z vašich prstů, zakrouží a houpavě se snese na koberec opodál, jako by zpochybňoval bezvětří ve vašem pokoji a připomínal vám vichr za vašimi okny. Musíte vstát a sehnout se, abyste se ho zmocnil; leštěná boční stěna stolu přitom náhodně odrazí vaši tvář. Když vstáváte,napadne vám, že byste měl odtranit pavučinu a vyhodit nebo zabít pavoučka /nevěříte už dávno na štěstí,

které prý nosí/; ale místo toho znovu usedáte, není třeba na nic pospíchat. Stejně klidně a s jistotou, jako stavíte své věty, jste zvyklý dělat i všechno ostatní, času je dost a vy víte, co chcete. Přerušený klapot stroje se znovu ozývá.

Příběh, který se už začíná rýsovat v mysli mladého muže, jak nyní prochází otevřenou částí ulice bez podloubí a podvědomě si přitahuje k tělu svou tenkou bundu, do níž se opírá vítr, bude psán takovou formou, jako by sám hrdina byl neustále oslovován, ve druhé osobě vykací; tak budou popisovány jeho nicotné činy a myšlenky a tak budou také jistým způsobem souzeny - neboť o soud nad ním vskutku půjde. Mladý muž si od své povídky či novely mnoho slibuje: má už dokonce jakýsi předběžný příslib z velkého pražského nakladatelství, kde se příslušná redaktorka, hlučná a dobrosrdečná žena s neutuchajícím nezištným zaujetím pro literaturu, nadchla jeho výmluvným líčením budoucí fabule i zvláštní vyprávěcí techniky. Měl by to být jeho první krok k úspěchu - úspěchu poněkud jiného druhu a stupně, než jakého může v jakémkoliv směru docílit řidič a knihovník pojízdné autobusové knihovny na venkově, kam odešel na radu psychiatra a s pomocí příliš účinlivých a soucitných přátel po událostech, které ve svém souhrnu znamenaly něco jako předčasný a dokonalý životní krach. Nyní si představuje, že to, co napíše, bude průbojná a silná, snad dokonce /není mu ještě ani pětadvacet let/ velká próza: příběh sebeklamu, prázdnoty a nakonec zoufalství člověka, který navenek dosáhl všeho, co chtěl /má ženu a dí-

tě, zajištěné vedoucí postavení, spolehlivé přátele i krásný byt ve starém domě/, a další možnosti má ve svých necelých pětatřiceti letech dosud před sebou. Avšak tento člověk má nešťastnou vášeň, trapnou a zároveň tragickou, a ona bude příčinou jeho zkázy.

V pokoji je teplo a klid, jen tlumené, přerušované klapání psacího stroje zaznívá - tak tiché, že nevyruší ze spánku vaši ženu Jarmilu ve vedlejším pokoji, tím spíše vaši dcerušku /která se jmenuje po matce/ v malém pokojíčku vzadu. Je to opravdu tichý a po všech stránkách dokonalý psací stroj, který jste si vybral, jste s ním spokojen - stejně jako s mnoha jinými věcmi, a ty zbývající se postupně zlepší. Nespěchavě, s jistotou, kladete větu k větě. Nárazy větru venku jako by nyní byly častější. Ale to může být jen zdání: nesledujete to, jste soustředěn na svůj příběh.

Mladý muž, který je řidičem a knihovníkem autobusu rozvážejícího knihy po vsích a bloudí nyní liduprázdnými ulicemi, vymetanými studeným nočním větrem, studoval ještě nedávno na vysoké škole, ale byl vyloučen pro nedbalost a neprospěch, ačkoliv v prvních ročnících vzbuzoval oprávněné naděje; měl milou, inteligentní a oddanou přítelkyni, avšak rozešel se s ní za deprimujících a ostudných okolností; byl zdráv a plný síly a elánu, ale posléze skončil na psychiatrické klinice; měl přátele, avšak ti nakonec dokázali jen to, že se zahrabal v tomto městě, kde získal špatně placené zaměstnání, bídný podnájem, samotu a zášť vůči kdečemu a kdekomu - nespokojený,

nezakotvený člověk, zžíraný chorobnou ctižádostí, který chce víc, než může, a to za jakoukoliv cenu, člověk stvořený k tomu, aby se stal smutným hrdinou pochmurného příběhu, který by se mohl odehrávat za vytí podzimního větru mezi štíty a komíny, ve studené černé jámě listopadové noci. Na parkánu, odkud je rozhled na předměstí hluboko dole u řeky, a dál do temných polí za městem, rve touto dobou vichřice holé větve stromů u stanice autobusu, poslední mdle osvětlený vůz s jediným cestujícím pomalu vyjíždí a vzdaluje se, nyní je už osamělý chodec jediným pánem celého starého města ... nikde nikdo není.

Stavba vaší povídky je už dávno jasná, zbývá ji jen vyplnit; ale některé podrobnosti si ještě musíte promyslet, rozhodnete se proto, že si uvaříte kávu, aby se vám lépe pracovalo. Vstáváte, míříte ke dveřím: obraz dvou pijáků s pivními džbánky, dvě rozesmáté zarudlé tváře v silném černém rámu, vás tam vede jako světelné znamení. Jak procházíte pološerem předsíně, jen slabě osvětlené odraženým světlem, zahlédnete se ve velkém zrcadle předsíňové stěny, které odrazí tři čtvrtiny vaší postavy.

Nyní se už do osamělého chodce může vítr opřít naplno. Mladý muž se zachvěje chladem: je to zlá noc, nevhodná k procházkám, noc z těch, v nichž jako by chvílemi odhalovalo tvář něco, co ... mladý muž se přeruší; už zase ty reminiscence, co mělo následovat, byl určitě Coleridge, nestojí o to. Nedá se nic dělat, jinde než na ulicích zatím pracovat nemůže.

Tak tedy nešťastnou vášní toho člověka, myslí si, je grafománie - je to literární diletant, pokoušející se o díla, jež by posloužila lidem dobrými i špatnými příklady, to vše v neúnosné umělecké formě /až překvapující vzhledem k jeho vzdělání a sčetlosti - ale vlastní tvorba je ovšem z jeho kritického pohledu vyloučena/, nepřipouštějící jakoukoliv možnost publicity. Poslední povídka, kterou píše, náleží právě do rodu těch špatných, odstrašujících příkladů: duševní rozvrácenost, malkontentství a velikášství neblahého hlavního hrdiny ústí nakonec v nesmyslný a nečekaný zločin. Ráz - dva, ráz - dva, kráčí teď mladý muž energičtěji; rezavá tabulka na vyčnívající konzole se na svých zkřivených háčcích houpe a povrzává ve větru, dávno už zničena natolik, že ani za bílého dne nikdo nepřečte, do jakého obchodu či jiného podniku v tomto domě kdysi zvala. Mladý muž proj-de pod ní, na křižovatce ulic se nerozhodně zastaví: staré město je rozlehlé, neobyčejně spletité, a on se v něm ještě nevyzná, celkem vzato je lhostejné, kudy půjde. Ale zahlédne opodál čtyři osvětlená okna v přízemí, jež nepochybně patří hostinci; a napadne mu, že by si tam mohl dát kávu. Nikoliv pivo, nikoliv grog: teď musí jeho hlava zůstat jasná. Ale také se potřebuje zahřát, snad i vzpružit, cítí se zkřehlý a unavený - jeden z těch charakteristických prudkých přechodů od energie k ochablosti, jaké jsou u něho běžné. Představa horké a silné kávy je náhle neobyčejně lákavá. Vykročí tím směrem.

Kéva stojí před vámi, kouřící a vonná; je to velmi dobrý

dražší druh, který kupuje vaše žena Jarmila. Kdyby byla nyní vzhůru, jistě by i v této pozdní hodině nalila jeden šálek také sobě, má ráda kávu. Ale už spí, už nejméně hodinu spí, a vy se můžete v klidu věnovat své práci, své povídce. Rád byste věděl, zda se vám ji už tentokrát podaří někde umístit, snad v nějakém časopise. /Nechápete zcela, co jim vadilo na těch předešlých. Tato ovšem bude zcela jiná, rozhodně lepší./ Než vaše káva zchladne, hledíte na to, co jste už napsal; a neodoláte, abyste aspoň v myšlenkách nepokračoval.

Hostinec, kam vstoupil mladý muž, je dosud plný, patrně má hodně pozdní zavírací dobu. Než by si přisedl k některé z hlučných malých společností u stolů, raději si poručí kávu vstoje k vysokému stolku po pravé straně výčepního pultu, kde se bude dívat do zdi, aniž by jej někdo vyrušoval. Myslí na svého člověka: Představuje si ho, jak váhá nad poslední povídkou, ale nakonec se zase pustí ustáleným během svých diletantských představ o tom, jak se píše psychologická próza ... a tu se stane cosi nepředvídaného, jeho vlastní neumělý výtvor mu způsobí jakýsi šok - náhle začíná v hrdinovi vidět sebe, jaký býval, porovnávat své tehdejší fantastické ambice se svými dnešními výsledky ... banální situace, podobné byly už v literatuře zpracovány, ale mladý muž se nebojí konvence, ani opakování se nebojí, troufá si /je mu sotva pětadvacet let/ to udělat nově a působivě; přinejmenším teď, když nemá ještě napsáno víc než pár poznámek, se nebojí.

Zvolna popíjíte kávu, a soustředění, s nímž tak činíte,

se přenáší i na širší okolí: zaposloucháváte se do zvuků bouřlivé noci kolem, vaše ruka se šálkem se dokonce zastaví na půli cesty ve vzduchu, aby ani pohyb nerušil to, co vás náhle zaujalo venku ... vlastně to není skoro ani venku, je to téměř u vás, jenom na vnější straně téže zdi, která vás chrání, na střeše, která vás kryje. Jenom tady, ve vašem pohodlném, důvěrně známém, dobře vytopeném bytě, je jakási enkláva klidu, potápěčský zvon, keson, na nějž doléhají nové a nové nápory zvenčí. Nápory větru, neklidu a nebezpečí, které hrozí jej prolomit a zaplavit - zarazíte se, rozumně vzato je to samozřejmě směšné, jsou to myšlenky, jaké mohou člověku napadat o samotě a v noci, jako je tato; ale dům je stavěn pevně, a nedávno byl navíc důkladně, s veškerou ohleduplností k tak vzácné památce, zvenčí i uvnitř opraven, neohrozil by jej ani uragán ... a toto je přece pouhý vítr, silný, nárazový listopadový vítr. Neexistuje žádné nebezpečí, můžete se klidně vrátit ke své práci. Právě takovouto noc si přece představujete.

Nikoliv, něco vám brání přisunout si znovu po desce stolu psací stroj a pokračovat. V tom reálném nebezpečí to není, snad to bude v něčem jiném. Měl jste rušný den v knihovně včetně vyřizování jedné obtížné záležitosti, týkající se přídělu peněz na nákupy knih, který vám chtěli snížit ... snad jste unaven, neschopen se na delší dobu plně soustředit, snadno podléháte impulsům zvenčí a změnám nálady. Snad. Ale takto byste se nikam nedostal. Vstáváte a jdete k oknu, abyste se

podíval ven; a vtom, ještě dříve, než si stačíte uvědomit dobře známý pohled na štíty a střechy protějších domů, nyní jen neurčitě ozářené, zahlédnete ve skle odraz své tváře. Avšak vaše myšlenky se v tom okamžiku už zase rozbíhají zcela jinam.

Je to nepříjemná drobnost pro mladého muže, který si na chvíli zašel do hostince, aby tam vypil kávu z nízkého bílého hrníčku z masivního porcelánu: v prvním okamžiku si nepovšiml, že vysoký stolek u zdi, určený těm, kdo se nechtějí nebo nemají kam posadit, je přistaven k dlouhému a úzkému, napůl už osleplému zrcadlu, ozdobenému nahoře reklamním nápisem z plastických písmen - značkou jakéhosi polévkového koření, už dávno nevyráběného. Mladý muž nemá rád svou tvář a nerad ji vidí - ten hubený, poněkud koňský obličej s protáhlým úzkým nosem, zapadlýma bezúsměvnýma očima jako by nepatřil k tomu, co v sobě mladý muž nosí, a navíc jej hyzdí špatná pleť, není to pěkný ani přitažlivý obličej. Ale zrcadlo má i své výhody, poskytuje úplný přehled po celé místnosti za zády. Hostinský přikládá lopatkou hnědé uhlí do kamen; dva starší muži s mrtvičnými tvářemi pijáků se ve smíchu přikláněji těsně k sobě, jako by pozorně slaďovali svůj dvojhlasný chraplavý chechtot; ostatní přítomní ničím neupoutávají, aspoň ne právě teď. Ani nehezký mladý muž se zlým výrazem v tváři, stojící čelem ke zdi u zrcadla, nikoho nezajímá. Ostatně je to pro něho příjemnější: nesnesl by, kdyby si ho někdo povšiml a snažil se s ním navázat hovor, cítil by se

vyrušen ze spřádání svých plánů, z nichž není materiálně dosud uskutečněno nic víc než hrstka chaotických poznámek, psaných nečitelným trhaným rukopisem. Nosí je stále s sebou, přeložené, zastrčené v náprsní kapse. Nikdy se do nich dosud znovu nepodíval.

Obrat onoho člověka od nakrmené vyrovnanosti úředníka a bláhové sebejistoty grafomana nebude nijak jednoduchý ani rychlý, vyžádá si svůj čas: od nepatrných záchvěvů čehosi cizího, uspokojivě nevysvětlitelného, přes neklid, pochybnosti, až ... Tak se bude vyvíjet stav jeho ducha, souběžně s tím, jak vzniká jeho pošetilé povídka s negativním hrdinou, jakýmsi rozvrceným mladíčkem, zpočátku zdánlivě proniknutým ušlechtilým pocitem vzpoury proti nespravedlnostem, jež na něm svět páchá, a teprve postupně odhalovaným ve své pravé podobě. Grafoman ve svém vytopeném a snobsky zařízeném pokoji samozřejmě nedokáže tuto psychologickou práci zvládnout na patřičné úrovni, myslí si mladý muž - výsledkem bude hrubě malovaný temný obraz věčně nespokojeného, vyšinutého jedince, který vlastně nepřímo zabil svou milenku, krásnou a chytrou dívku, asi jediného člověka, kterého měl aspoň nakrátko opravdu rád /pošetilý grafoman jí dá jméno hrdinky Máchova Máje, snad to má být stupidní narážka/, neboť způsobil její dobrovolnou smrt. Přesto se necítí vrahem, a tak v závěru povídky dokáže vraždit ještě jednou, tentokrát přímo, surově a nesmyslně, jako pravý psychopat. Ano, říká si mladý muž, který již zaplatil kávu a vychází zase z hostince ven do větrné noci,

na křižovatku ulic: grafoman nestačí na svůj záměr, ale i to, co vymyslí a už nedopíše, postačí k tomu, aby v něm samém proběhla ona proměna, které ho zničí.

Klidný, objektivní řád střech a štítů, lhostejný k větru, který řádí mezi nimi. Pocit pokoje a úlevy. Přitisknete čelo na studené sklo, vaše tvář a její obraz splynou.

Čím černější se bude grafomanovi jevit jeho absurdní hrdina, ví již nyní mladý muž, čím větším protikladem se bude zdát vůči němu samému, tak spořádanému a kladnému /to si totiž o sobě grafoman nejspíše myslí/, tím slabší a nicotnější si bude připadat grafoman sám, tím prázdnější se mu bude zdát vlastní život, tím strašnější jeho literární neúspěch. Vymyslel ďábelského panáka, ztělesnění špatného příkladu, a sám se chytil do hloupé pasti, kterou nastražil. Tak to bude, chechtá se v duchu mladý muž, a je v tu chvíli sám sebou velmi spokojen - - v tu chvíli, osamělý, vydán všanc náporům studeného větru na křižovatce dvou pust-ých ulic z nízkých starých domů, uprostřed cizího, nepřátelského, válečnického města na vysokém kopci nad řekou, ztracenou kdesi dole v tmách. Tak to bude, říká si, a nálada pomsty a vraždy jako by prýštila z města, plížila se odtamtud ze závratné hloubky strmými uličkami a nepozorovaně ho obkličovala jako hustá mlha a zaléhala mu do duše.

Štíty nestojí klidně v rozptýleném osvětlení zdola, jak je znáte: vypadá to, jako by kolísaly, některé architektonické články rytmicky ustupují do tmy a jiné z ní ve stejném rytmu vyskakují ... a potom zase naopak, sem a tam, houpavým pohy-

bem, je to přízračný pohled. Musí být opravdu silný vítr, když rozkýval i pouliční lampy dole v ulici, myslíte si. Odtud všechen ten nepokoj, od zášlehů světla, násilím obraceného nahoru a dolů. Znáte všechny ty štíty dobře, krásné kousky renesanční a raně barokní architektury - jsou to vaši sousedé, jste přece ten, který žije nahoře, a ulice je úzká. Podíváte se dolů: nikdo nepřichází, je tam jen prázdné dléždění setmělé ulice bez chodníků a jediné opuštěné popelnice až u zdi protějšího domu. Vítr zase zahučí.

Měl byste přece jen vyhodit nebo zabít toho pavoučka - zase vás to napadá, ani ne proto, že byste se obával pavučin a nepořádku v tomto útulně a vkusně zařízeném čistém bytě, spíše vás rozčiluje ten pohled na živého tvora, který je tu s vámi bez jakékoliv možnosti kontaktu, setrvává na svém místě a číhá. /Na co ostatně? Mouchy tu nejsou, a i kdyby byly, jakou mouchu by do své filigránské sítě ulovil?/

Pavouček však netká síť. Pavouček se spouští od stropu po jediném, nekonečně tenkém vlákně dolů, velmi pomalu ... nevíte, kdy začal, a snad už dlouho trvá jeho cesta, po níž zatím neurazil více než nějaké dva tři centimetry. Rozptylujete se. Měl byste si opět sednout ke stolu a přitáhnout si po jeho desce svůj krásný světlešedý psací stroj. Příliš mnoho přemýšlíte o zbytečnostech, a nic nepíšete.

Skutečně usedáte. Ale psací stroj zůstává na místě, vzdálen od vašich rukou asi půl metru. První věta, které bude následovat, není dosud hotova.

Zavytí větru nahoře přiměje mladého muže, aby mimoděk pozvedl hlavu; setká se s pohledem na sebe sama, groteskně sraženého a nazíraného jakoby z ptačí perspektivy. Je tam zrcadlo - dost nezvyklé na tomto místě, sice na křižovatce, ale na takové, kudy projede za den sotva pár vozidel. Nyní tedy ukazuje mladému muži jeho podobu. Není to pravá podoba, ale k tomu účelu koneckonců toto zrcadlo nemá sloužit - jeho úkolem je zabránit neštěstí, jakkoliv nepravděpodobnému. /Lze ostatně vůbec na tak pustém místě mluvit o takovém úkolu?/ Šklebí se tam nahoře nad křižovatkou, mrazivě jasné jako měsíc, který nyní znovu vyšel z mraků. Ledový vítr proniká do kostí, zlaté kolo na nebi a stříbrné nad křižovatkou září stejnou tvrdou, studenou, zvonivou nenávistí.

Ve vašem pokoji je příjemně, kamna jej ohřívají stejnoměrně a vytrvale; můžete si jen představovat, jak je asi venku - "kvílí, kvílí, kvílí vítr přes širou pláň", napadá vám dvojverší a chvilku uvažujete ... ano, je to Sládek, ale dál je tam o sněhu, a teď jsou to jen přeprškу, a také širé pláň se sem nehodí, sem, do tohoto starého, tvrdého, bojovného města na ostrohu, jehož jméno budilo kdysi v celé zemi naději i hrůzu. Přitahujete si psací stroj, abyste navázal další větou na to, co je již napsáno. Ale dříve než se vaše prsty dotknou kláves, vzpomenete si na Jarmilu, a ruce vám znovu klesnou na stůl, neviite, co to s vámi je. Dnes asi své penzum nesplníte.

Ale koneckonců jste dělal, co jste mohl. Vždycky jste

dělal, co jste mohl. Nikdo vás nemůže z ničeho obviňovat. Přemýšlíte.

Mladý muž, který se zastavil na křižovatce, je z těch, kdo svou neschopnost uskutečnit vlastní plány, ba i jen se prostě vyrovnat s tím, jaký svět je, kompenzují nenávistí ke všemu dosaženému. Je to podivná nenávist: řád, definitivnost, úspěch, to všechno jsou pro něj terče sarkastického výsměchu, zžíravých výpadů, zásadního odporu; ale zároveň jakoby i nepřiznané lákavé bludičky v temnotě jeho vzteklého, frustrovaného života. Přehněné a přehnané opovržení k establishmentu má u něho svůj ošklivý rub, který by bylo možno označit /jen ne jemu tváří v tvář, rozlobilo ho to/ jako závist. Snad právě proto si vylévá zlost na postavě, kterou nyní promýšlí. Ale s pokračujícím zpřesňováním grafomanovy psychologie se zlost neutišuje, naopak, stupňuje se: zabil by ho, kdyby to bylo možné. /Co je ostatně nemožné, říká si mladý muž; a mimovolně zatne pěsti v kapsách své prochladlé tenké bundy ... ruce má jako led./

Jdete znovu k oknu. Světlo lamp se kolébá ze strany na stranu, pravidelně, rytmicky. Proč jste si vlastně vzpomněl na Jarmilu? Spí přece klidně ve vedlejším pokoji, pokud víte. Stále a stále nějaké myšlenky, které vás odtrhují od práce; a nepokoj ve vaší mysli narůstá, místnost, odkud hledíte ven do bouřlivé noci, jako by se zmenšovala a vlnobití potácejících se štítů dotíralo už na váš práh. Snad je to přepracování, myslíte si nepřesvědčeně /cítíte se na vrcholu sil, málokdo kolem

vás je duševně a nervově tak v pořádku jako vy/; a snad to také dělá ta divoká noc venku. Zapalujete si cigaretu, dnes první - kouříte málo, obejdete se bez toho docela dobře. Jak škrtáte zápalkou, pozorujete ne bez podivení, že se vám třesou ruce.

Ne, takto byste to opravdu nikam nepřivedl. Vaším úkolem teď je psát, nic jiného - těší vás to a považujete to za správné, ubezpečujete se ve správnosti cesty, kterou jste už dávno nastoupil. Jednou musí dát výsledky ... jednou, snad tentokrát. Nyní vás ale musí zajímat jen postava, kterou máte vymyšlenu, zbývá jen realizovat její pochmurný příběh.

Dívka, která milovala mladého muže, byla půvabná a chytré, jak si jen kdo může přát, a byla mu oddána naprosto a do všech důsledků, snad až příliš ... tehdy, když mu řekla, co se stalo, byla podobná romantická a divoká noc jako dnes, doprovázel ji po pustém vltavském nábřeží směrem ven z města, do vzdálenější čtvrti, kde bydlela. Jak se přibližovali ke skále, rostla nad nimi a nad řekou do výše, už na dohled byly ponuré kamenné věže s cimbuřím na portálu tunelu, a nahoře na skále, vysoko na hradbách pevnosti, jiné věže, podivně proděravělé dvojvěží osamělého velikého kostela. Tehdy mu to řekla, po delším mlčení, kdy jen šli a šli zavěšeni, krok za krokem, kroky vedle kroků - pak, když vstupovali do tunelu, mu to řekla, tiše a váhavě, byla to scéna jako vystřižená z nějakého kýčovitého citového filmu i se všemi rekvizitami, ale někdo ji zkazil, do tunelu se vřítil z opačné strany autobus

a jeho řev, násobený kamennou klenbou, zpola pohltil její slova, scéna se musela opakovat, a potom ...

Co tedy dělá grafoman? - mladý muž se odtrhuje od vzpomínek, zpřesňuje si svou představu, zatímco míjí oprýskaný renesanční dům s dvojicí stejných obloučkových štítů. Představuje si grafomana, jak je na vahách, jak je v úzkých: chystá se napsat jakousi trýznivou a trapnou scénu, na kterou jeho ubohé umění pochopitelně zdaleka nestačí, rozhodnutí se blíží, ale stále ještě není docela blízko - pro toho ubožáka, který si nevidí ani na špičku nosu, není ještě ani v dohledu. A tak se tedy pokouší, zatím v myšlenkách. Domnívá se, že to půjde jednoduše:vylíčí svého černou křídou kresleného rozervaného hrdinu prostě jako egoistického surovce, ničemu, vlastně jako vraha v rukavičkách, který se bezohledně zbaví odpovědnosti a nestará se, co svým podlým jednáním způsobí. Je to víc než primitivní řešení, ale ... shledává náhle, že nedokáže ani to, cosi mu brání. Mladý muž se zase v duchu zachechtá, je spokojen; jedinou starost má, aby nezapomněl na některou z podrobností, které se mu v této šťastné chvíli hrnou na mysl, aby si je všechny vybavil, až začne ve svém vlhkém pokoji pod podloubím /neboť je ten, který je dole/ konečně skicovat první stránky své novely. Mimovolně zrychluje krok; jde teď směrem, v němž vysoký ostroh starého města náhle končí tísnivě pustým klášterním náměstíčkem, za nímž je už sráz. Kostel s barokní věží uprostřed průčelí, který se tyčí v jeho čele, je již na dohled; dál už není nic, jen hradby a stráně zarostlé divokým parkem, nyní

v noci jen tmavé bludiště pro toho, kdo je v městě teprve nedávno. Mladý muž jde.

Dobrosrdečná redaktorka ve velkém nakladatelství bude jistě spokojena, tato scéna se jí zalíbí: grafoman nechápe, co se děje, myšlenky se mu rozbíhají ... mladý muž si ho představuje, jak přechází po svém pokoji, pohodlně, skoro přepychově zařízeném /tolik odlišném, pomyslí si mladý muž, od jeho vlastního pokoje; ale nesetrvá u této myšlenky/, za okny mu skučí vítr, je náhle lapen, ačkoliv ještě nedovede rozeznat, do jaké pasti se to dostal.

A netuší, jaká rána to bude a odkud, jež zanedlouho dopadne.

Koberec ubíhá pod vašima nohama, krásný, jasně modrý koberec, koupený teprve loni - vybírali jste jej společně. Sem a tam, ještě jednou sem a tam. Vítr zalomcuje celým světem tam venku, odděleným od vás zrcadlově blyštivou tenkou tabulí; někde se něco lóme, padá a tříští, snad v některém z domů nechali otevřené okno, nebo se utrhlo něco na střeše. Vzhlédnete. Pavouček tam visí a číhá ... je snad níž? Možná, že je opravdu o něco níž, ale stále ještě dost vysoko. A je to všechno směšné, nepatrný pavouček je ve vaší moci; vaše žena by jej už dávno vyhodila, neštítí se pavouků - chytá je klidně do ruky, ale nezabíjí. Je málo věcí, kterých by se bála, snad vůbec žádné, dobře si v tom rozumíte; ostatně je lékařka, patří to i k profesi. Dobře si rozumíte, jako ostatně téměř ve všem, i když ... nechcete na to myslet právě teď, máte práci, ale ...

tedy dobrá, i když. I když jako by se bylo něco závažného změnilo; navenek je všechno v pořádku, ale ne úplně. Tehdy věřila vaší práci, ačkoliv básně, které jste psával /několik jich bylo otištěno ve studentském časopise/ nestály za mnoho, viděny vašima dnešníma očima; dnes je to už jen rezervovaný a uvnitř tiše kritický vztah ... tento příběh jí asi ani nedáte číst, ačkoliv by měl patřit k vašim nejlepším věcem.

Ostatně nevíte jistě, bude-li dobrý. Nebo přesněji: přestáváte v tom mít jasno. Odsunujete stroj /mezitím jste se automaticky ocitl u svého pracovního stolu/, zase se v myšlenkách vracíte a revidujete.

Mladý muž tedy vyšel z hospody, kde vypil kávu, na křižovatku ulic pod zrcadlem; na okamžik zůstává nerozhodně stát, přemýšlí, zda se dát směrem ke klášternímu náměstí, nebo zpět ke středu starého města, odkud přišel. Zavrhne nakonec cestu ke klášteru a k temnému, nebezpečnému parku za hradbami a obrací se zpět k velikému hlavnímu náměstí, ale jinou cestou, vlastně zacházkou. Divoká srázná ulička nízkých domků, nesmyslně se zmítající v ustavičných střídavých zálomech vpravo a vlevo a skoro neosvětlená, ho pohltí. Ale jinak je tu klid, vítr sem skoro nezaléhá. Mladý muž sestupuje opatrně: dlažba je neobyčejně hrbolatá, místy kameny scházejí a prohlubně po nich vyplnilo mazlavé bláto. Všechna okna jsou už tmavá, jen jedno vpředu o sobě dává vědět kalnou žlutí. Když k němu mladý muž přichází, může už pozorovat, že i domek, jemuž okno patří, musí být renesanční; má jednoduchou psaníčkovou fasádu, strašlivě

opadanou a otlučenou. Mimoděk pohlédne do okna, napůl zastřeného pomuchlaným tmavým závěsem, a stačí si všimnout dřevěného stropu a několika kusů různorodého nábytku, než mu pohled zacloní silueta lidské postavy. Na okamžik zůstane v úžasu stát: je to polonahá cikánská dívka, jen v malých kalhotkách, která vyhlíží z okna, snad zaslechla zvuk kroků. Když jej spatří, neodvrátí se ani se instinktivně nezakryje: zůstane stát a dívá se na příchozího, bez ostychu vystavuje své dokonalé tmavé tělo ... ale obličej je ošklivý, jakoby degenerovaný, se širokým rozpléclým nosem a drzým výrazem, jak se nyní usmívá se směsí sebevědomí, vyzývavosti a přezírání na překvapeného chodce pod oknem. Netrvá to dlouho - cikánka zmizí za závěsem, mladý muž se odvrátí a pokračuje v cestě, vteřinu po vteřině stále méně fascinován a více rozloben. Z jakéhosi nejasného důvodu cítí ve své popudlivosti a přecitlivělosti tuto náhodnou scénu jako osobní útok a zmocňuje se ho vztek: nějaká coura ho dráždivě a hrubě vyrušila z myšlenek. Avšak obraz cikánčiných malých ňader s obrovskými tmavými terči na vrcholcích nechce opustit jeho vědomí po celou dlouhou chvíli; ještě ani teď ne, když už ostrým krokem schází, skoro sbíhá, dolů na širší ulici, která jej oklikou přivede k velkému náměstí.

Jako by měl někdo přijít, říkáte si. Jako by měl někdo - - ale to je nesmysl, nečekáte nikoho, a od té doby, co jste se usadil v tomto městě, znáte jen očekávané a ohlášené návštěvy. Ale jako by se někdo blížil. Zase vstáváte a přistupujete

k oknu. Zcela zbytečně, zahanben zbytečností toho, co děláte ... ale koneckonců proč byste nesměl vyhlédnout z okna, odpočinout si od přemýšlení nad příběhem, který jste chtěl napsat a který se vám tak špatně rozvíjí? /Je to výmluva; přijímáte ji však./ Štíty a komíny jsou už zase potopeny v měsíčním svitu a vítr běsní mezi nimi, chvílemi opět kymácející se lampy rozkolébají celou tu kulisu, a tam dole ... dole samozřejmě není nic, jen prázdná křivolaká hlavní ulice starého města, nerovné dlažba se leskne po přeprše, jeviště je připraveno.

A tak se ke grafomanovi zvolna a nezadržitelně blíží neštěstí, myslí si mladý muž potěšeně; nepěkný úšklebek na jeho tváři je teď patrný ve svitu měsíce, mladý muž jde po velkém náměstí, kde se vstříc letícím mrakům tyčí mohutná gotická věž radnice a kostel se strmými štíty a třípatrovou štíhlou bání, zakončenou závratným hrotem. Náměstí je prázdné a vítr chvílemi mladého muže téměř poráží; ale nic mu teď nevadí, je plně zaujat svým příběhem, který se mu v myšlenkách vyvíjí tak dobře a nadějně. Teď si je jistější než kdy předtím, že se mu podaří. Záhuba postavy, kterou vytvoří a do níž vloží všechen svůj odpor k rovnováze, úspěchu, ke statu quo, bude zákonitá a drtivě přesvědčivá. Dokáže to - musí to dokázat. Zastaví se a rozhlédne se kolem dokola: náměstí leží u jeho nohou, zěsto je dobyto a podmaněno ... zatím je to jen zdání, ale on už cítí, jak bude vypadat vítězství. Energicky znovu vykročí, zastávka byla sice příjemná, ale rozptylovala

jeho pozornost a soustředění: když teď měří dlouhým krokem napříč velikou plochu náměstí, myšlenky se mu začínají rozbíhat; snad je to tím nenadálým setkáním s cikánkou, její představa se mu vrátí, ale prolne se ihned a nečekaně s obrazem někoho jiného, je to na skromném gauči v kolejním pokoji a dívka je skutečně polonahá, oblékla si ze všech svých věcí jen maličké kalhotky; ale je sladce, zářivě bílá a dívá se přímo na něho, shora, s výrazem nevýslovného štěstí a něžnosti, světlé vlasy jí splývají kolem krku až k prsům. Ale to je už dávno, samozřejmě je to velmi a velmi dávno; a ostatně tyto tělesné vzpomínky nejsou nic divného, je mladý a od té doby nikoho nemá, není to nic více než zcela pochopitelná zlomyslnost paměti, které ho nyní pokouší a na niž jeho labilní nálada reaguje dalším výkyvem směrem k podrážděnosti: tvrdě, jako by dlažební kameny byly hlavy nepřátel, zadupávané do země, rázuje směrem k východu z náměstí, tam, kde se veliká plocha svírá do úzkého vyústění hlavní ulice starého města.

Tady před ním leží, úzká, dlouhá a zvolna klesající níž a níže do polotmy, jako kanál, který se jej chystá vsát; ale mladý muž naplněný nenávistí, bezuzdnou ctižádostí a utajeným hořem se jí nebojí, je to známá cesta a on už ví, kam vede, nyní je to ta pravá cesta. Světelně líbezné tělo mrtvé dívky je už daleko a pravice mladého muže, sledovaná zlamujícím se stínem na zdi domu, se v nažloutlém světle lampy zdvihá nad hlavu oběti k rozhodujícímu úderu ... ale zastavuje se, zůstává pateticky a hrozivě vztažena v teatrálním gestu, ještě není čas.

Ještě je třeba nechat grafomana, který se už zoufale potácí a klopýtá v osidlech svého pitvorného příběhu, ztrácí dech a naději, začíná snad už pochybovat nejen o zdaru své povídky, ale i svého života - ještě je třeba ho nechat, aby se dostal dál po své cestě ke konci všeho.

Původně plánovaná kompozice tu asi dozná změny, mladý muž to teď jasně cítí: grafomanův přechod od klidu a vyrovnanosti až ke smrtelnému zápasu nebude v příběhu obsažen celý, budou tam jen zlomky, z nichž každý bude už poněkud posunut proti předešlému ... je možné, že tu pracuje netrpělivost a že mladý muž ve svém velikášství a impulzívní náladovosti prostě ztrácí chuť propracovávat byť i jen v myšlenkách psychologické pozadí příběhu, přičemž si tuto nechuť sám před sebou odůvodňuje jako záměr. Anebo je to skutečně záměr? Tak či onak, zdá se, že příběh nebude tak dlouhý a komplikovaný, jak se mladému muži původně zdálo.

Nemůžete pokračovat, ale zahodit to už také nemůžete, i když cítíte, že se s vaším příběhem děje něco podivného, jako by sám sebe požíral - jako na onom reklamním obrázku ve starém časopise, který vás fascinoval jako dítě: myslivec pozvedá láhev likéru, na jejíž etiketě je myslivec, jak pozvedá láhev, na jejíž etiketě je myslivec ... v nažloutlém světle lampy padne na text stín vaší ruky, znovu se zmateně probíráte tím, co jste už napsal, nervózními pohyby listujete sem a tam, pročítáte. Všechno souhlasí s vaším záměrem, ale někde je jakási chyba, kterou nemůžete nalézt: není v jedno-

tlivých větách ani v odstavcích, je rozptýlena v celém textu jako jed v krvi, a křeče otráveného těla nenechají na sebe už dlouho čekat ... zase ten pocit nesmyslnosti a víc, jakési úzkosti, vzpomenete si znovu na Jarmilu a bůhvíproč právě na výraz jejího obličeje, když jste jí posledně dal číst něco svého, nenapadlo vám tehdy nic zvláštního, ale teď to víte.

Tak se asi dívala v nemocnici na nevyléčitelného pacienta, když si byla jista, že je odvrácen a nemůže ji vidět.

A tak může grafomanův příběh ještě chvíli pokračovat, myslí si škodolibě mladý muž, který se teď téměř plíží při zdech domů úzké a klikaté hlavní ulice starého města, aspoň trochu chráněn před větrem, jenž lomcuje plechovými střechami a skřípe v okapech; ještě má trochu času na "prohlubování" pitvorné psychologie svého morbidního papírového panáka, na odhalování temných zákoutí jeho duše a jeho životopisu. Bezectný mladík odmítne mít cokoliv společného s těhotenstvím své milenky, obviní ji, že otcem očekávaného dítěte je někdo jiný, její spolužák, s nímž ji několikrát viděl; pod touto nepravdivou záminkou dívku opustí, rozloučí se s ní odpuzující hysterickou scénou, a tím otevře cestu k závěrečné kýčovité tragédii ...

Něco udeří do okna; tělem vám projede trhnutí, zůstáváte na okamžik napjatě sedět, trpně čekáte, co přijde dál. Nepřichází nic. Pomalu vstanete a soustředěně, ostražitě se blížíte k oknu. Není tam nic vidět, ulice je prázdná. Snad to jen zaprasklo v okenním rámu při některém zvlášť silném náporu

větru. Otevíráte. Studený vzduch vrazí dovnitř, klidný pokoj se náhle naplní jeho vířením, jeden list vašeho rukopisu vzlétne se stolu a padá ... silou přirazíte okno, hlasitě oddechujete. Lustr se lehce kymácí. Pavouček už na svém místě není.

Zachránit, zachránit ten příběh - je to jako nějaký osudový příkaz, cítíte to, aniž byste to dovedl v nejmenším vysvětlit; jako byste bojoval s tamtím, kterého jste učinil hrdinou své povídky, na život a na smrt. A jako byste podléhal.

Jdete, abyste si znovu uvařil kávu. V šeru předsíně se někdo prudce pohne: veliká temná postava, připravená ke skoku. Ztrnete na místě v úleku. I postava ztrne. Veliké předsíňové zrcadlo chladně, neúčastně odráží vaši podobu. Zatímco jste se zabral do myšlenek, váš kdysi útulný a bezpečný byt se plní přízraky; vycházejí odkudsi z dávné tmy a vstupují do přítomnosti, plíží se podél stěn a už už napřahují paži v nažloutlém světle lampy ... lekáte se jich, vlastně nikoliv, lekáte se sám sebe v té stříbřité tváři ze skla, která na sebe ve zlomku vteřiny vzala vaši podobu.

Byly tu určité důvody, proč mohl mladý muž mít zato, že dítě není jeho - samozřejmě, v těchto věcech je vždycky těžké rozhodnout. /Nakonec nebylo ničí - ještě zdaleka se nestačilo narodit./ A pak mu ovšem ani ve snu nenapadlo, že právě ona by udělala něco takového, ona se svým vyrovnaným, světlým pohledem na všechno, s tím pohledem, který jí záviděl a jímž se často nechával do nepříčetnosti vydráždit, jakkoliv se snažil

ovládat. Byl by myslel nanejvýš na demonstraci, kdyby mu byla taková myšlenka vůbec napadla. Ale nebyla to demonstrace. Jamila byla medička a přesně věděla, jakou dávku zvolit a jak jí použít.

Sedíte u kávy, hlavu v dlaních, nepijete. Tak tedy ještě jednou. Jde z hostince, kde vypil svou kávu, tu první, co nejrychleji směrem dolů, do středu starého města. Blíží se k náměstí, zalitému měsíčním svitem, jemuž vítr na chvíli popřál místo. Vstupuje na jeho dolním konci do ústí staré hlavní ulice, jež jako dlouhý křivolaký kanál spojuje středověké náměstí s velkou křižovatkou, za níž už začíná široká třída nové části města. Ulice je lemována štítovými domy; jeden z nich je zvlášť vzácný, pečlivě restaurovaná stavba v čistém renesančním slohu. Ulice je pustá, ve svitu lamp, potácejících se ve větru, se na její protější straně kolébá nejistý stín osamělé popelnice. Okno v průčelí renesančního domu svítí, nahoře v poschodí ...

Je to svinstvo - všechno je to svinstvo, opakuje si mladý muž a zatíná ledové ruce v pěst v kapsách své tenké bundy, nenávidí je všechny, i tu mrtvou. Snad se mu děje to, co postihuje i mnoho jiných: z hlubiny své stísněnosti, rozvratu, utrpení či zloby, anebo toho všeho najednou, hledí vzhůru ke svítícím oknům a představují si tam nahoře opak toho, co na ně doléhá dole - snad jistotu, mír, štěstí. A všichni jsou v tu chvíli bratry a spojenci v klamu.

Je konec, začínáte to chápat, i když nevíte proč. Je ko-

nec vašeho příběhu, již posledního - tady na tom místě skončí, předčasně a trapně, dál nebude nic. Zůstal jste sám, bez pomoci. Jen ještě někdo tu s vámi prodlévá: pavouček, který se pustil svého vlákna a snesl se na zem, neviditelný. Snad někde běhá kolem na svých rychlých nožkách, běhá a pátrá.

Bude škoda toho klidu a soustředění v tomto útulném bytě, škoda těch vzácných hodin přemýšlení, pilné práce, důvěry v sebe, zatímco vedle spí vaše žena a dítě; škoda přesných a pokojných dotyků krásného stříbrošedého psacího stroje i bílých listů popsaných příběhy a podobami vašich postav, škoda klidné vážnosti, s níž jste je brával do ruky, tehdy před dávnými časy, před hodinou. Prach se bude snášet na váš stůl, a nebude už nikoho, kdo by jej utřel.

Svinstvo, cedí mezi zuby mladý muž, až to zazní jako hvizd; a ještě něco syčivého a hvízdavého, snad je to slovo "sentimentální" ... ovšem, mladý muž blížící se temnou ulicí nemůže být sentimentální, nesmí, neboť je to ten, který dovede zabíjet. Rázuje středem ulice, zadupává pomyslné nepřátele do dlažby, tvrdě, zavile, je už v tom místě, kde se hlavní ulice lehce zalamuje a v temné frontě domů svítí jediné okno.

Zatímco vedle spí vaše žena a dítě ... trhnete sebou jako probuzen ze spánku, vyskočíte od stolu, až povalíte židli; před vaším zrakem se mihne malá skvrnka, pavouček už běží po stolní desce. Skočíte ke dveřím do vedlejšího pokoje a prudce, bez ohledu na hluk je rozrazíte. Váš zrak samočinně

zamíří známým směrem. Pokoj, vzorně uklizený, jako by nebyl nikdy obýván, je prázdný.

Měsíc už zase zašel, větrný třesk a nářek vyvráceného města se vznáší a propadá spletí temných ulic, vražda a zoufalství se ruku v ruce otáčejí jako větrná korouhev na závratné špici vysoké věže. Kroky zdola duní po dubových schodech, pomalé, těžké, mechanické. Stojíte nad schodištěm jako někdo, kdo byl vyhnán a má nyní navždy zmizet v noci - - nikoliv hrdě vztyčen, ale schoulen, s pokleslými rameny a pohledem upřeným do země, jako ubožák, lhář, odsouzený podvodník a vrah. Kroky dosud zní, jsou už silnější. Nevidíte, zda se někdo objevuje, díváte se dolů, do země. Neboť ta aspoň neodráží vaši podobu.

Kletba na rtech je už nezřetelná a klouby sevřených ledových pěstí jsou celé bílé. Schodiště se vztyčuje, míří do letících mraků nad střechou, a výkřik, který se ozve, je výkřik větru do této noci zrcadel.

A tak se konečně setkáváme.

5

Theodor W. Adorno

/Josef Hlaváček/

Theodor W. Adorno /1903-1969/

K O M O R N Í H U D B A

/Překlad VI. kapitoly jeho knihy Einleitung in die Musiksoziologie, Suhrkamp 1962. Podle autora "kniha má uvést nejen do hudební sociologie, ale i do sociologické koncepce frankfurtské školy". Tato kapitola byla z překladu vybrána proto, že je pro Adornovy názory jak na hudbu, tak na společenskou teorii nejvýstižnější. Přeložil Josef Klavíček./

Abych na komorní hudbě vyloudil její společenský aspekt, nevycházím ani z druhu děl, jehož hranice se rozplývají, ani z posluchačů nebo hrajících. Komorní hudbou přitom v podstatě rozumím produkty sonátové epochy od HAYDNA po SCHÖNBERGA a KRENKA, které se vyznačují principem pronikavé práce. Tento typ hudby se konstituuje vnitřní povahou předivá, rozdělením na několik muzicírujících. Jeho smysl, především a za všech okolností, byl přisuzován při nejmenším stejně tak hrajícím, jako posluchačstvu, na které přitom, jak se zdá, někdy myslí. Od církevně určeného okruhu skrálního umění, jež má také takové malé obsazení, se komorní hudba, k níž můžeme počítat též větší část písňové produkce devatenáctého století, liší stejně tak, jako od vágního a širokého okruhu publika virtuózů a orchestru. Musíme se ptát, co to společensky znamená. Znalectví se jistě předpokládá. Příklon k hrajícím, jak ho provádí sám obor komorní hudby, počítá s takovými, kteří, zatím co provádějí svůj vlastní part, jsou si vědomi celku a přednes svého partu upravují podle jeho funkce v celku. Když, už v pozdní době komorní hudby, KOLISCHOVO kvarteto neužívalo přizvaných hlasů, nýbrž jen partitur a díla, i ta nejtěžší současná, hrála zcela nazpaměť, provádělo tím záměr, který v komorně hudebním vztahu notového textu a hrajících od počátku tkvěl. Kdo vytváří komorní hudbu správně, tvoří zároveň skladbu, jako

kdyby vznikala ještě jednou a představuje její ideální publikum, které ještě její nejtajnější uspořádání spoluprovádí. Totud by se dal typ autentické komorní hudby opřít o to, že v jedné, jakoli omezené sociální oblasti spojuje věc a publikum. Od přechodu měšťanské hudby k úplné autonomii se publikum i věc navzájem odcizovaly. Komorní hudba byla útočištěm rovnováhy umění a recepce, kterou už společnost odepřela. Upravila to tím, že se zřekla onoho momentu veřejnosti, který příslušel ideji měšťanské demokracie právě tak, jako jí byly z hlediska této ideje protivné majetkové rozdíly a především privilegium vzdělání. Možnost takového homogenního modelového prostoru poskytuje situace relativní jistoty hospodářsky nezávislých jednotlivých měšťanů, podnikatelů a zvláště příslušníků tak zvaných svobodných povolání. Existuje zřejmě relace mezi rozkvětem komorní hudby a érou vrcholného liberalismu. Komorní hudba je specificky epochou, v níž se sféra privátního, jako sféra volné chvíle, energicky oddělila od sféry veřejné, sféry povolání. Obě se však nerozcházejí nesmiřitelně, ani se, jako u moderního pojmu volného času, volná chvíle nekonfiskuje a nestává se parodií svobody. Velká komorní hudba mohla vzniknout, být hrána a chápána tehdy, dokud privátní sféře náležela soudržnost, byť už i křehká substancialita.

Moc těch, kdo hrají komorní hudbu, sexi ne bez důvodu vždy ještě přirovnává k závodu nebo rozhovoru. Na to je pamatováno v partiturách; motivicko-tematická práce, přebírání hlasů, jejich vzájemné vystupování, celá dynamika struktury komorní hudby má něco ze zápasu. Proces, který v sobě obsahuje každá skladba, vynáší aktivně protiklady, nejdříve otevřeně, a, u HAYDNA a MOZARTA, nikoli bez ironie, později pak skrytě v technice. Hráčí se tak evidentně nacházejí v jistém druhu konkurence, že myšlenku na konkurenční mechanismus měšťanské společnosti nelze odmítnout; gesto čistě hudebního výkonu samo

se rovná očividnému gestu sociálnímu. A přece se mu nerovná. Neboť nikde nepostihuje KANTOVSKÁ definice umění jako účelnosti bez účele, která byla formulována na počátku měšťanského emancipačního hnutí, předmět přesněji, než u komorní hudby. Zatím co právě v prvých dílech druhu, která ještě nechtěla to nejzazší, mnohoosobně panuje přičinlivý ruch, jak čtyři nástroje smyčcového kvartetu vykonávají užitečnou práci, je přece to, co dělají, pouze jejím bezmocným a nevinným napodobením; výrobním procesem bez konečného produktu: tím je v komorní hudbě výrobní proces sám. Základem je to, že hráči v dvojím smyslu právě jen hrají. Vpravdě se onen výrobní proces zpředmětňuje ve výtvoru, který hráči jen ještě opakují, ve skladbě; aktivita se stala čistým činem, prýštícím ze sebezáchovy. Co se zdá být primární funkcí hráčů, je předem vedeno věcí a jimi se zároveň jen podává ještě znovu. Společenský účelový vztah byl sublimován v bezúčelné estetické "o sobě". Totud také velká komorní hudba odvedla primátu věci svou daň: hodina jejího zrodu spadá vjedno se zrušením číslovaného basu a tím i skrovných zbytků iracionální spontánnosti hráčů, improvizace. Umění a hraní dosahují rovnosti bodů: komorní hudba je okamžik; zdá se to skoro jako div, že její perioda trvala tak dlouho. Ono zduševnění nicméně zřejmého sociálního procesu však modeluje jeho vlastní jev, zápas. Komorně hudební zápas je zejména negativní zápas a potud kritizuje zápas reálný. Prvým krokem k tomu, naučit se správně hrát komorní hudbu, je naučit se nikoli vytahovat, ale ustupovat. Celek se nekonstituuje trumfujícím sebepotvrzováním jednotlivých hlasů - to by vedlo k barbarskému chaosu -, nýbrž omezující sebereflexí. Když velké měšťanské umění transcenduje svou vlastní společnost prostřednictvím nefunkční vzpomínky na feudální prvky, které padly za oběť cestě pokroku, komorní hudba jako korektiv nafoukaného měšťáka, který stojí na svém, pěstuje kurtoazii.

Sociální gesto dvornosti, až po WEBERNOVO gesto zmlknutí, spolupůsobí při onom zduchovění hudby, jehož jevištěm je, jak se zdá, jen ona sama - komorní hudba. Velcí hráči komorní hudby, kteří ovládají tajemství druhu, mají sklon naslouchat ostatním tak, že vlastní part jen markýrují. Důsledkem jejich praxe je zmlknutí, přechod od hudby k bezhlesému čtení, únikovému bodu všeho zduchovění hudby. Analogií ke způsobu chování komorních hudebníků je nejspíše ideál fair play ve starém anglickém sportu: zduchovění konkurence, její přemístění do imaginace předjímá situaci, v níž by byli chránění před agresivním a zlým; nakonec situaci práce jako hry.

Kdo se takto chová, představuje se jako ten, kdo je vyňat z dělání práce, jako amatér; časné smyčcové kvartety vídeňského klasicismu, ještě tři poslední, které MOZART napsal pro pruského krále, byly určeny pro ty, kdo se hudbou nezabývají z povolání. Dnes už není snadné představit si amatérství, které mohlo takovým požadavkům stačit. Abychom pochopili patos oné ideje amatéra, musíme vzpomenout motivu německého idealismu, který vystupuje u FICHTA, především však u HÖLDERLINA a HEGELA, rozporu mezi určením člověka, ~~k~~ HÖLDERLINA jeho "božským právem", a heteronomní úlohou, která mu připadá v měšťanském vzdělávání. Samotný HÖLDERLIN ostatně hrával na flétnu; něco z ducha komorní hudby lze v jeho lyrice vcelku vysledovat. Prvotní komorní hudebníci byli takoví, kteří jako šlechtici, nemusili mít občanské povolání, nebo později tací, kteří občanské povolání neuznávali za míru své existence a její lepší část hledali mimo pracovní dobu, kterou nicméně přece určovali tak, že ji nemohli ignorovat ani tam, kde vlastnili skrovnou říši svobody. Tato konstelace by mohla vysvětlit specifičnost komorního hudebníka. Svému privátnímu životu vyhrazoval zaměstnání, které, nemělo-li zůstat směšným hudlařstvím, vyžadovalo plnou kvalifikaci, to, co bychom dnes nazvali profesional stan-

darů. Milovník komorní hudby, který dorostl svého úkolu, mohl být hudebníkem z povolání; až do nedávné minulosti nechybějí příklady toho, že se amatéři proměnili v koncertující. Pořád ještě trvající láska lékařů ke komorní hudbě a schopnost ji hrát by se snad dala rozšifrovat jako protest proti občanskému povolání, které od intelektuála, jenž se ho chápe, zvlášť hodně očekává, vyžaduje oběti, jaké se jinak žádají jen od tělesně pracujících: dotýkat se něčeho, co vzbuzuje odpor a nedisponovat svým vlastním časem, nýbrž čekat na zavolání. Hudební sublimace v komorní hudbě za to odškodňuje. Platí se za to tím, že hudba nezasahuje do reality, nepomáhá, jak jí to TOLSTOJ v díle, jehož nese název velké komorní hudby, vytkl s plným vědomím její estetické hodnoty. Vztah komorní hudby k německému idealismu jako k vytvořené skořápce, v níž lze dojít lidského určení, se snad ostatně ukazuje také na tom, že se komorní hudba v emfatickém smyslu omezovala na německo-rakouský okruh. Doufám, že nevyvolám podezření z nacionalismu, budu-li tvrdit, že kvartety DEBUSSYHO a RAVELOVY, které se staly světově proslulými, na svůj způsob mistrovské skladby, vlastně pod důrazný pojem nespadají. Snad to souvisí s tím, že byly napsány ve fázi, kdy byl tento pojem narušen. Jejich kvartety jsou v podstatě koloristicky procítěné, umělecky paradoxní převody barev - ať už orchestrální palety, či klavíru - na čtyři sólové hráče. Jejich formovým zákonem je statická juxtapozice zvukových ploch. Chybí jim právě to, v čem má komorní hudba svůj živý prvek, motivicko-tematická práce nebo její chlas, to, co SCHÖNBERG nazval rozvíjející se variací: dialektický duch celku, který se ze sebe vytváří, neguje, většinou ovšem zase potvrzuje. V takovém duchu ještě nejzazší komorně hudební intimita udržuje svůj vztah k sociální skutečnosti, od níž se s odporem

odvrací. Velká filosofie a velká hudba se ve struktuře spekulativního myšlení vzájemně hluboce prorůstají. SCHÖNBERG, komorní hudebník par excellence, pak také na sebe odjakživa svádal výtku spekulativnosti. Komorní hudba snad měla vždycky něco z ezoteričnosti systému identity. V ní je, jako u HEGELA, všechna kvalitativní plnost světa založena uvnitř.

Tak je snadné určovat ji jako hudbu niternosti. Ale její idea se sotva stává historicko-sociálním jevem. Ne nadarmo právě ona se stala prostředkem skryté reakční apologetiky druhu pro takové, kteří se vůči technické civilizaci pevně drží své hudby, jako by tam byli chráněni před vnějším, komerčním a , jak říkají, dekadentním provozem. Nedostane se nad něj, kdo se jako milovník komorní hudby snaží privincionálně konzervovat nebo restaurovat ekonomicky a také esteticky překonaná stádia. Jedna kniha po druhé světové válce se jmenovala "Tiše radostný smyčcový kvartet" /"Stillvergnügte Streichquartet"/. Takovému ideologickému nešvaru niternosti je velká komorní hudba vzdálena. Ona ideologie má za substrát vpravdě nanejvýš abstraktní konkrétum, pro sebe samo jsoucí individuum. Komorní hudba je však svou vlastní strukturou něco objektivního. Výrazem odcizeného subjektu se nikterak nevyčerpává. Tím se stává teprve docela nakonec, v polemicky extrémním chování, které se tiše radostnému líbí nejméně. Dříve však rozvine nevzhledný obraz antagonisticky se vyvíjejícího celku, pokud je tomuto celku ještě prožitek privátního přirovnatelný.

Takový návrat ztracené objektivity v subjektivně omezené oblasti definoval sociální i metafyzickou podstatu komorní hudby. Lépe než zatuchlé, byť i sebevhodnější slovo niternost se k jejímu popsání hodí měšťanské obydlí, do něhož byla komorní hudba svým zvukovým objemem v podstatě lokalizována. V něm, jako v komorní hudbě, se nepředpokládal žádný rozdíl mezi hra-

jícím a naslouchajícím. Zdánlivě nedůležité, přitom však z domácké komorně hudební praxe devatenáctého a časného dvacátého století neodmyslitelné postavy, jako např. postava toho, kdo obrací stránky klavírního partu, posluchače, který precizně sleduje hudební proces, jsou sociální imagines komorní hudby. Měšťanský interiér staršího stylu chtěl být, stejně jako ona, ze sebe ještě jednou světem. Tím se ovšem od počátku vytvářel rozpor. To, co bylo svým dějištěm a provádějícími odkazováno na privátní sféru, transcendovalo ji zárověň svým obsahem, zpřítomněním celku. To, že se nebral ohled na širší působení, což bylo v principu takové privátnosti obsaženo, pobízelo k autonomnímu vývoji hudby samé podle onoho obsahu. To musilo tříštit její sociální prostor a okruh hráčů. Už dříve, než se druh hudební intimity plně etabloval, necítil se už doma domácky. BEETHOVEN řekl o definitivním tvaru šesti kvartetů op.18, prvém díle, v němž suverénně nakládal s kompozičními prostředky, že teprve nyní se naučil správně psát kvartety. Tomuto výroku patří zvláštní pozornost, protože onen opus vlastně neměl žádný vzor, jeho způsob nemá s velkými HAYDNOVI vehovanými kvartety MOZARTOVÝMI co dělat. BEETHOVEN odvodil kritérium opravdového smyčcového kvartetu z imanentních požadavků druhu, nikoli z tradovaných modelů. Právě to však, posvětnutí komorně hudební produkce nad její tehdy ještě velmi raná archetypy, snad amatérům znemožňovalo adekvátní interpretaci. Tím však v zásadě také provádění v pokoji. Hudebníci z povolání byli přece ekonomicky odkázáni na větší posluchačstvo a tím na formu koncertu. Ani u těch MOZARTOVÝCH kvartetů, u nichž věnování nějakému velkému skladateli už dosvědčuje přednost skladby před muzicírováním, se to nedalo utajit; patří k výtvorům, které jedině MOZART zůstavil skoro v každém kompozičním druhu a které měly být něčím jako paragigmatem správného komponování, jak vzdorovaly chaosu zakázkových skladeb

a omezením techniky a fantazie, které géniu vnucovaly. Podle toho by se mělo u komorní hudby brzy mluvit o antagonismu mezi výrobními silami a výrobními vztahy; a to nikoli jako o produkci vnějším nepoměru jejího tvaru a recepce, nýbrž jako o antagonismu umělecky imanentním. Tento rozpor postihl a roztříštil poslední zajištěný prostor hudební recepce, vedl však k vývoji druhu a k jeho velikosti. Zbavena harmonicko-totálních fikcí, byla v sobě přiměřená antagonistickému stavu společnosti, organizované principem individuace a zároveň předešla asimilaci s touto společností tím, co říkala. Tím, že sledovala čistě svůj vlastní formový zákon, vyostřovala se kriticky vůči tržnímu hudebnímu provozu a vůči společnosti, které byl po vůli. Také tento rozpor nalezl zřetelnou imago, imago malého sálu. Malé sály existovaly na zámcích už dříve; nyní se z měšťanské potřeby ve velkých domech, které byly určeny symfonické produkci, plánovaly prostory, které ještě akusticky a atmosférou jaksi odpovídaly komorně hudební intimitě, ale které ji zveřejňovaly a přizpůsobovaly podmínkám trhu. Malý sál - já sám jsem se díky BERGU seznámil v akusticky ideálním frankfurtském sále s celou tradiční kvartetovou literaturou, především s BEETHOVENEM - byl místem klidu zbraní mezi hudbou a společností. Není divu, že se takové malé sály po katastrofálním bombardování ve druhé válce znovu nebudovaly nebo jen v nepatrném rozsahu. Komorně hudební klid zbraní mezi uměním a společností už netrval: společenská smlouva byla vypovězena. V měšťanském světě tudíž nejsou žádné malé sály možné. Zřizují-li se kvůli umění, a nikoli, jako za feudalismu, z reálných účelových požadavků zámků, postihuje je paradoxnost. V měšťanské ideji sálu, která se nedá oddělit od asociací na velká politická shromáždění nebo přinejmenším na parlament, se vždy už myslí monumentalita. Komorní hudba a kapitalistický rozmach se špatně snášejí. Tendence komorní hudby, která jednou vytvořila efemérní souzvuk všech, kdo

se na hudbě podílejí, se vzdala recepce dříve, než ostatní typy hudby. Evoluce nové hudby začala právě v oné oblasti. Rozhodující inovace SCHÖNBERGOVY by byly nebyly možné, kdyby se neodvrátil od pompy symfonických básní své doby a kdyby si nezvolil za vzor závaznou BRAHMSOVSKOU kvartetovou větu.

Hudební formou, která byla cejchována na velký sál, je symfonie. Neměli bychom podceňovat to, co je všeobecně známo, že se totiž její architektonická schemata shodují se schematy komorní hudby a že se dále přiblížila brahmsovskému a brucknerovskému směru, když se odštěpila koncepce symfonické básně. Symfonie se bouřila mnohem dříve, ale také méně radikálně, než literatura komorně hudební a literatura pro sólový klavír, kde se pak tehdy produktivní kritika chytila kanonizovaných forem v jejich předivu, až do nejmenších prvků. V prehistorii vídeňského klasicismu, u mannheimských, nebyla hranice mezi symfonií a komorní hudbou striktně vymezena. Zůstávala pořád labilní, o komorně hudebním duktu prvé věty BRAHMSOVY Čtvrté symfonie je tak málo pochyb jako o symfonickém rysu jeho klavírních sonát, který zpozoroval ve slavné recenzi už SCHUMANN, nebo prvé věty BEETHOVENOVA kvarteta F mol op.95. Sonátový typ musil být zvlášť vhodný pro vytváření subjektivně zprostředkované dynamické totality. Její idea - jako idea hudby vůbec a nikoli jejího vztahu k vnímajícím - držela, poněvadž byla vytvořena z nosného společenského základu, primát nad drastičtějším, ale sekundárním rozdílem mezi veřejností a privátní sférou. Ten sám se nemohl domáhat plné substanciálnosti, pokud hudební veřejnost nebyla žádnou agorou, žádnou opravdovou pospolitostí ve smyslu bezprostřední demokracie, nýbrž sjednocením jednotlivců, kteří mohli při slavnostních symfonických příležitostech subjektivně shodit pocit svého osamocení, aniž by přece byl otřesen jeho základ. Obsah symfonické a obsah komorní hudby

mají v hloubce něco společného: dialektiku zvláštního a celku, syntézu vznikající z protikladných zájmů. Čas od času se zdá být volba toho či onoho média málem libovolná. Strukturální podobnosti symfonické a komorní hudby jsou zajisté odpovědny za to, že po dlouhé historii nacepované sonátové věty a k ní se družících typů založily jistotu všeobecné důvěry a současně nabízely spontánně hudebnímu impulzu více prostoru. Byly k dispozici, dokonalaveny a řemeslně osvědčeny. Avšak těžiště existujících forem, podstatný hudebně-sociologický moment i v hudbě, samo nestačilo - dvěma svými prostory, v doslovném i přeneseném smyslu - vázat tak rozdílné typy, jako jsou symfonická a komorní hudba, na stejné formové předpoklady. Hovořil-li PAUL BEKKER o síle utvářející obec, která má vždy tolik ideologického, jako lidstvo, které se při pohledu na symfonii formovalo, i kdyby to byla Devátá, která zůstala estetickou a nikdy nezasáhla do reálné společenské existence - tak také mikrokosmos komorní hudby mířil k integraci, zřekl se však zdobné a reprezentativní fasády expanzivního zvuku. Třeba měl BEKKER pravdu, když se bránil formalistické definici symfonie jako sonáty pro orchestr, SCHÖNBERG to v rozhovoru umíněně popřel s poukazem na převahu sonáty tam i zde a trval na bezprostřední identitě obou druhů. Vedla ho přitom apologetická vůle, která nemohla strpět zlomy a rozpory v díle svatosvatých velkých mistrů, ani slohové; příležitostně popíral dokonce i rozdíly v hodnotě díla jednotlivých skladatelů. Přesto je rozdíl mezi symfonií a komorní hudbou nepochybný. Právě to vrhá světlo na rozpornost hudebního vědomí, že se v SCHÖNBERGOVĚ díle faktura orchestrálních děl zcela od komorní hudby odchyluje. On sám probral při příležitosti orchestrálních variací op.31 problém, který si položil, jak přizpůsobit dvanáctitónovou techniku poprvé velkému orchestrálnímu aparátu a byl zvukovým materiálem přinucen jít v poly-

fonické kombinatorice nad to, čeho se předtím s novou technikou odvážil. Zajisté byl dřívější rozdíl mezi komorně hudební a symfonickou sonátou protikladný tomu, který dominoval ve věku krize sonátové formy. Přes třeba značně bohatší aparát jsou BEETHOVENOVSKÉ symfonie principiálně jednodušší než komorní hudba a právě toho se mnozí posluchači v nitru formové stavby domáhali. To vše nemělo co dělat s přizpůsobením trhu; nanejvýš s BEETHOVENOVSKÝM předsevzetím "zažehnout člověku oheň v duši". BEETHOVENOVY symfonie byly objektivně projevy k lidstvu, které ho tím, že mu předváděly zákon jeho života, chtěly přivést k nevědomému vědomí oné jednoty, která je jinak individuím v jejich rozptýlené existenci utajena. Komorní a symfonická hudba byly komplemetární. Ona napomohla v široké míře tím, že se zřekla patetického gesta a ideologie, výrazu emancipujícího se měšťanského ducha, aniž by ještě mluvila ke společnosti bezprostředně; symfonie dotáhla důsledek, že idea totality by byla esteticky nicotná, pokud by nekomunikovala s reálnou totalitou. Proto však rozvinula moment dekorativního, i primitivního, který subjekt pobízel k produktivní kritice. Humanita se do toho nevložila. To snad tušil jeden z nejgeniálnějších mistrů, HAYDN, když se mladému BEETHOVENOVI posmíval jako Velkému Mogulovi. Nesrovnatelnost podobných druhů je, v drastičnosti, kterou může teorie sotva překonat, sedlinou nesrovatelnosti obecného a zvláštního v rozvinuté měšťanské společnosti. V BEETHOVENOVĚ symfonii ustupuje detailní práce, latentní bohatství vnitřních forem a tvarů, před rytmicko údernou silou; symfonie chtějí být slyšeny ve svém časovém běhu a ve své časové organizaci zcela jednoduše, při dokonalé nerušenosti vertikály, současného, zvukové hladiny. Bohatství motivů v prvé větě Eroicy - s přihlédnutím ovšem k umocnění BEETHOVENOVSKÉ symfoniky vůbec - zůstává výjimkou. Kdybychom však BEETHOVENOVU komorní hudbu nazývali polyfonními a symfonie homo-

fonními, bylo by to nepřesné. Také v kvartetech se polyfonie zaměňuje s homofonií; v posledním se homofonie blíží holému jednohlasu za cenu právě onoho ideálu harmonie, který vládne v symfoniích vrcholného klasicismu, jako v Páté nebo Sedmé. Jak málo se však u BEETHOVENA shodují komorní a symfonická hudba, o tom nás poučuje i nejběžnější srovnání Deváté s posledními kvartety nebo také už s posledními klavírními sonátami: proti nim je Devátá zahleděna zpátky, orientuje se na klasicistní typ symfonie střední doby a dizorančním tendencím vlastního pozdního stylu neskýtá žádný přístup. Sotva to nezávisí na intenci toho, který své posluchače oslovuje "Bratři" /"O Freunde"/ a chce s nimi společně zapět "příjemnější tóny".

Mezi těmi, kdo se považují za muzikální, platí za hotové, že komorní hudba je nejvyšším hudebním druhem. Tento convenu jistě slouží do značné míry elitářskému sebepotvrzování; z omezenosti okruhu osob se odvozuje, že věc, která je pro něj rezervována, vyniká nad to, čím se těší misera plebs. Blízkost takového vyčlenění fatálním kulturním nárokům na vedení je tak zřejmá, jako nepravdivost oné ideologie hudebního vzdělání. Že tradiční komorní hudba stojí výše než velká hudba symfonická, jen když se zřekne bubnů a trubek a přesloeví méně než hudba symfonická, to nepřesvědčuje. Významní a vzdorní skladatelé od HAYDNA po WEBERNA natahují po symfonii a jejích odvozeninách neustále ruku. Neboť jim všem utkvělo v paměti, jakou cenu komorní hudba zaplatila za útulek, který jí poskytla subjektivita, jež se musila nahrazovat žádnou veřejnost a zároveň bezpečně zůstávala při sobě samé: moment privátního v negativním smyslu, maloměšťáckého štěstí v koutku, sebeodsouzení, které bylo rezignující idyličností víc než jen ohroženo. Na komorní hudbě vrcholně romantických skladatelů je to, přes zářivou krásu, zjevné, a ještě u BRAHMSE, jehož komorní díla se začínají důrazně objektivovat zevnitř navenek, lze najít stopy toho, tu v rozčarované

suchopárnosti, tam v barvotiskovém spitzwegovském tónu. Hudbě, která odpovídá rozpolcené a nejisté situaci celku a nemůže jít nad zlý, se toto omezení se společenskou nutností stává věcí samou také tam, kde už není ambiciózní jako něco, co je zdánlivě dosažitelné, neboť žal nad situací je založen v jejím tvaru. Na kvalitě uměleckých děl se mstí falešná společenská situace bez ohledu na to, jakou k ní zaujímají pozici.

Na druhé straně je onen soud, který komorní hudbu oslavuje, také pravdivý, jakmile její adepti ostatní posluchače skutečně předčí v odbornosti. Jenom je tato přednost stejně málo předností povětšině vnitřní hodnoty jako takové, jako předností jednotlivých děl před srovnatelnými díly symfonickými. Své místo má spíše v hudební řeči, ve vyšším stupni ovládání materiálu. Redukce objemu zvuku stejně jako zřeknutí se širšího působení dovoluje v gestu komorní hudby zformovat strukturu až do nejnitrnějších buněk, až do diferenciálů. Proto idea nové hudby nezrála v hudbě komorní. V komorní hudbě se tušilo to, čeho se chopila jako úkolu, integrace horizontály a vertikály. BRAHMS dosáhl principu univerzální tematické práce už v klavírním kvintetu. A v posledních kvartetech BEETHOVENOVÝCH právě odmítnutí monumentality umožňuje až po každý jednotlivý moment proformovanou vnitřní strukturu, jaká je s freskovitou manýrou symfonie neslučitelná. Takové komponování bylo podporováno médiem komorní hudby, samostatně vystupujícími a zase vzájemně se předpokládajícími jednotlivými hlasy. V odporu proti expanzivnímu a dekorativnímu byla podstatně kritická, "věcná", u pozdního BEETHOVENA protiideologická. To teprve založilo superioritu komorní hudby. Společensky vděčí omezení prostředků, pokud jí toto omezení dovoluje autonomii uskezí vůči zdání. Sahá od pouhého rozměru zvuku až po fakturu, která je organizována tak, že všechny souvislosti a vztahy se oprávňují reálně

kompoziční, jsou vykomponovány, nezbývají jen z hudební fasády. Tato proorganizovanost dovolovala komorní hudbě už v klasicismu odchýlit se od schemat hlouběji, než hudba symfonická. Nikoli teprve poslední kvartety, nýbrž, jak na to důtklivě upozornil EDWIN KATZ, už kvartetové věty středního BEETHOVENA, jako velká fugha z op.59 č.1 a dlouhá z op.95, jsou vybudovány nepravidelně. Tím, a nikoli zvláštními troufalostmi vedení hlasů, se v nich hudba poprvé radikálně emancipovala; skladby tohoto typu by nebyly v žádné BEETHOVENOVĚ symfonii myslitelné. Důsledek toho vše je paradoxní. Zatím co komorní hudba směřuje vnějškově k integraci - zejména k iluzivní integraci posluchačů - méně, než hudba symfonická, je zvnitřku prostřednictvím husté a jemně tkané sítě tematických vztahů v sobě integrálnější, jednoznačnější; přes zřetelnou individuaci ale také svobodnější, méně autoritářská, méně násilná. To, co ztratila ústupem do privátní sféry (na) zdání přesahujícího, získala zase svou odštěpenou - jaksi bez oken - závazností. Skoro po sto let jí to bylo dokonce i v recepci na prospěch.

Nová hudba vyšla z velké komorní hudby specifického, vídeňským klasicismem raženého stylu. Nikdy se nepochybovalo o tom, že SCHÖNBERG má kořeny v polyfonii smyčcového kvartetu. Kvalitativní skok se odehrál v obou jeho prvých kvartetech. V prvém, ještě tonálním, dosáhla motivicko-tematická práce všudypřítomnosti. Z toho vyplynula rozšířená harmonie a netušeně hustý kontrapunkt. Druhý kvartet potom sám v sobě zřetelně provedl celý proces od tonálnosti, vyjaté samostatnými chromatickými postupni k nejzazšímu bodu, až po volnou atonálnost. Sociálně byla vypovězena shoda s posluchačstvem. Důsledek komorně hudebního principu, totální strukturální proformování, se zřeklo všeho ohledu na to, zda je vnímání připraveno, i když i také ve vztahu ke společnosti celý život naivní SCHÖNBERG o tom chtěl vydat počet. Prvé skandály nové hudby propukly

zpohle po jeho D mol a Fis mol kvartetu, ačkoli se v nich nestalo vlastně nic jiného, než že se prolnul BRAHMSŮV požadavek pantematického postupu s WAGNEROVSKÝMI hrmonickými novotami. Jenom se přitom obě tendence posílily jakoby induktorem: harmonie se stala příkřejší, když se i nejostřejší disonance opravňovaly vedením hlasů, autonomní motivicko-tematickou prací, a ty se mohly v rozšířené tonální oblasti pohybovat mnohem plynuleji, než jim to dopřávala konzervativní BRAHMSOVSKÁ harmonie. Ale v dialektické syntéze kompozičních prostředků, které pocházely se dvou nepřátelských škol pozdního devatenáctého století, se také rozpustila sociální dichotomie mezi vnitřním hudebním prostorem a veřejností. Požadavky SCHÖNBERGOVSKÉ komorní hudby se už nedaly s domácým muzicírováním a domácým ambiente slučovat. Byly explozivní obsahem i technologií. S nimi musila komorní hudba definitivně přesídlit do koncertního sálu. A naopak, jejich pouhou existencí se desavuovaly dekorativně lapidární prvky veřejné hudby. Hudbě, pronikající nad intimitu, přinesly jako své dědictví plnost kompozičního postupu, která mohla prospívat jen v ochranném obalu. Z tohoto hlediska je objev formy komorní symfonie, z níž vycházejí všechny komorně orchestrální výtvory podnes, centrální. SCHÖNBERG byl k této ostatně zvukově krajně odvážné a pořád ještě velmi těžko realizovatelné koncepci pohnut především asi prostě tím, že v Prvém kvartetu se už emancipovaná polyfonie nemohla s obvyklým čtyřhlasem kvartetu spokojit. Polyfonie, jednou zcela uvolněná, požadovala větší rozmanitost hlasů, jakkoli potom SCHÖNBERG míru polyfonie dávkoval podle použitelného aparátu, stavě se tím do protikladu ke směřování klasicistní vídeňské symfonické tvorby. Komorní symfonie předstihla velkým provedením ze skutečného vícehlasu všechno od středověku, i BACHA, zatím co Druhý kvartet pak polyfonii zase spíše omezil ve prospěch harmonických činů. S tím se však v Prvé komorní symfonii spojil tah navenek. Skladba má,

podle WEBERNOVA popisu, veskrze živý, hybný charakter. Traduje se, že SCHONBERG si právě od ní, klamně, sliboval velký úspěch u publika. Z tajných sociálních impulzů nové hudby to zajisté nebyl ten nejslabší, věcně zkapalnit sraženou antitézi k nyní vpravdě malé veřejné hudbě, ke STRAUSSOVSKÉ programní hudbě. Nespoutaný výraz, který se snažili asociovat s uměleckou ezoteričností, nesl v sobě přání být slyšen. Co se v expresionismu, s nímž měl mladší SCHONBERG mnoho společného, nazývá výkřikem, není jen pokus prostřednictvím odmítnutí nacepovaných jazykových artikulací smyslu komunikovat to, co se komunikaci vyhýbá, nýbrž také objektivně beznadějný pokus zasáhnout ty, kteří už neposlouchají. Téze, která se podnes nezlomně udržuje, téze o sobistačné asociálnosti nové hudby proto také vyžaduje revizi. Její prvé projevy bychom měli raději chápat jako veřejné vznikání bez veřejnosti. Ne nejméně popuzuje na nové hudbě to, že se jednoduše nedává po komorně hudebním způsobu na ústup, nýbrž obrací se svou neproniknutelnou výstrojí k tím, o nichž zdánlivě nechce nic vědět. Od počátku nebyla pouhým ponorem do sebe, nýbrž právě tak útokem na souhlas extrovertovaných.

Co se ohlašuje v SCHONBERGOVĚ prvé komorní symfonii, toho se tím dosáhlo: konce komorní hudby jako komponování soustředěného na smyčcový kvartet. Po SCHONBERGOVĚ Čtvrtém kvartetu /1936/ už nebyly napsány žádné smyčcové kvartety vyšší hodnoty. Přibližně současný WEBERNŮV op.28 /1937-38/ zní trochu tak, jako by druh, v němž on a jeho učitel byli doma, ztratil na živosti; ztrnulost expozice prvé věty dementuje všechno, co předtím komorní hudba, ještě ve WEBERNOVĚ vlastním mistrovském smyčcovém triu, získala. V této souvislosti lze slyšet, že nejslavnější komorně hudební dílo BERGOVO, Lyrická suita, sice hospodaří s prostředky smyčcového kvartetu, ale v průběhu se blíží "latentní opeře", nebo drastičtěji, programové hudbě, jako je "Zjasnělá noc". Ve vrcholící éře měšťanstva byla

komorní hudba protipólem opery. Ta, objektivně podkopána, nezanikla a nalézá své publikum; komorní hudba, objektivnímu tvaru společnosti daleko adekvátnější, je právě proto nalézá pořád méně; opera i komorní hudba se vzájemně doplňují. U BERGA začínají oba druhy těkat, proměňovat se, jako by soběstačný komorně hudební ideál pro něho blednul právě tak, jako naopak opeře uvěřil jen ještě pokud je opravdu prokomponovaná. V každém případě během posledních patnácti let smyčcový kvartet a jemu příbuzné druhy mizí. Co bylo k slyšení od BOULEZOVA Livre a Quatuor, je se nevyrovná Marteau sans maître - koncipovanému později -, který můžeme považovat za potomka SCHÖNBERGOVY ideje komorního orchestru, zejména potomka díla Pierrot lunaire. Důvod úpadku smyčcového kvartetu nebo idiosynkrasie skladatelů vůči němu je především technologický. Zahrnutí barevné dimenze do konstrukce, která ovšem počalo přímo v obou prvých SCHÖNBERGOVÝCH kvartetech a jež ve Třetím a také ve Čtvrtém však ustupuje za málem odmítavou materiální oprávněnost čisté kvartetové věty v její normální formě, se vzpírá její relativní homogenitě, chudobě timbru. Především však serielní muzicírování, které pohrdá motivem jako materiálem a odvolává se na jednotlivý tón a jeho parametry, vyvrací komorně hudební tradici jako doménu motivicko-tematického postupu. Zda přitom zůstane, zda se nebudou, čím kritičtější budou skladatelé vůči serielní metodě, potlačené komorně hudební prostředky znovu aktualizovat, to se dá sotva prorokovat. STOCKHAUSENOV vzrůstající zájem o zvukový materiál sólového klavíru pro to mluví.

V krizi komorní hudby se zase shodují imanentně kompoziční dějiny druhu se změnou sociálních podmínek. Determinanty lze uvést na úplně rozdílných abstrakčních rovinách, od obecné společenské tendence až po nanejvýš do očí bijící okolnosti. Krize komorní hudby připomíná primárně krizi individua, v jehož znamení komorní hudba stála. Předpoklady autonomie a nezávislosti,

které zasahovaly až do žilek komorní hudby, byly oslabeny; pryč je pevný vlastnický řád, v němž se mohly skupiny těšící se výhodám cítit v bezpečí tak křehké činnosti, jakou je komorní hudba. K tomu si potřebujeme jenom připomenout roli zaměstnance jako sociálního typu, který stále více zaujímá místo toho, co se dříve nazývalo středním stavem. Od zaměstnanců se vychází, na ně je od doby berlínského domu "Vlast" střižena celá kulturní nabídka; jejich volný čas není volnou chvílí, ale něčím, co je veřejně nebo tajně institucionálně řízeno; a kultura zaměstnanců se bez pevných hranic rozšířila všemi skupinami povolání. Monotónnost mechanizované práce, i v úřadě, vyžaduje pravděpodobně jiné koreláty, než zdlouhavou, náročnou a obtížnou práci při hraní kvartetů a trií, a předobrazy moderního života dodávané kulturním průmyslem takové seriózní a nepohodlné počínání zostuzují v očích těch, kdo se jim naivně oddávají, oním ódiem old fashioned, které nese nerenovovaný hostinský pokoj ve srovnání s neonově osvětlenými syntetickými výčepy. To, co by se chtělo vzdálit od niternosti, jež se stala vadnou, dychtí po provozu a gadgetu[1/], v tom se kříží progresívní i regresívní.

1/ Gadget se v úzkém idiomatickém smyslu v Americe nazývají malé, zejména v privátní sféře použitelné výtvory, které mají domnělé uspořit nebo ulehčit práci. Těmto gadgets se, jak ukazuje mnohokrát pozorovaná sociální tendence, efektivně oddávají nespočetná individua, která se někdy organizačně sdružují a hraškaření s těmito nástroji se mění v iracionální samoúčel. Termínem proto je argotový výraz gadgeteering.

Reflexy toho dopadají i na komponování. Nespokojenost s volnými zvukovými kombinacemi vší jen trochu tradiční komorní hudby se často pojí se zoufalou bázní před zdůvodněním: to si dělá nárok na zájem kultury, v níž už nikdo nevěří. Tam, kde vysychá produkce, sotva však přežívá pěstování, které ji reprodukuje. I u vrstvy, v níž dříve prospívalo, se toto pěstování, vždy zase zajištěno, stává výjimkou. Mnoho se nad tím naříká; je

na empirických výzkumech, aby tuto tézi přezkoušely a potom vyšetřily a zvážily.

Téze o kvantitativním ústupu komorní hudby, kterou opakuje jeden po druhém, se ovšem dá těžko ověřovat. Chybějí srovnatelná čísla pro minulost a statistickým dotazům se mohou bránit právě milovníci hudby starého slohu, kteří jsou přirovnáváni ke konzumentům masových médií. Lze si představit, že se počet privátně muzicírujících snížil jen proporcionálně, nikoli absolutně; dá se to vyšetřit asi jenom nepřímo, zvláště dotazováním soukromých učitelů hudby a pomocí srovnání jejich počtu se stavem před třiceti lety podle seznamu členů jejich organizace. Změna je pravděpodobně spíše kvalitativní než kvantitativní: vážnost domácího muzicírování bude s vrcholným liberalismem klesat. Mladé děvče, které hraje CHOPINA, není o nic charakterističtější, než amatéři, kteří se spojí ve smyčcové kvarteto; už to, zda se v soukromí méně zpívá, než dříve, není tak nepochybné, jak bychom mohli vyvozovat z toho, že jsme už na privátní soirée sotva zváni. Mezi úkoly empirické sociologie hudby patří i ten, přezkoumat poentovaným založením problému názory, které se jako výraz převládající kulturní ideologie staly obecným majetkem. Naproti tomu snad můžeme říci, že posun k řízené organizaci, byť i k neoficiální, podchytil, řečeno žargonem řízeného světa, soukromou hudební výchovu v Německu v širokém měřítku; tato tendence hudebního života snad vůbec teprve institucionálně vypěstovala typ resentimentního posluchače. Ctižádostivost po pohroužení i po specificky hudební kvalitě a rozvinutém jednotlivém výkonu ustupuje neprodyšnému přizpůsobování a čilé spolupráci. Vztah k věci samé získává, v porovnání s potěšením toho, kdo komorní hudbu hraje a kterému znenáhla vychází krása určitého díla, často něco abstraktního; na místo toho, koho se zmocňuje BEETHOVENOVO Geistertrio nebo pomalá věta z op.59, 1,

nastupují "přátelé staré hudby", aniž by rozlišovali; tak jako byly v předbachovské hudbě dokonce skutečné rozdíly v kvalitě /ať už problematicky, či dnes už velmi těžko/ rozlišitelné. To, co bylo v privátní komorně hudební výchově kdysi základem dobrého a adekvátního poslechu, vkus, zakrnělo a zároveň upadlo v nevážnost. Vkus jistě nebyl nejvyšší kategorií hudebního prožitku, ale takovou, které bylo třeba, aby se nad ni posluchač pozvedl.

Úpadek domáckého vyučování hudbě mohl k úpadku komorní hudby přispět. Inflace po prvé světové válce vedla k tomu, že kvalifikované soukromé hodiny byly pro skromnější střední stav nedostupné: ani velká konjunktura padesátých let jim však nepřinesla, jak ukazuje nesystematické pozorování, žádný vzestup, ačkoli se nově kupuje přinejmenším více klavírů. Připsat vinu masovým médiím je snadné. Rozšiřují přece znalost literatury a samy umožnily domácké komorní hudbě stejně tak dobře získat nové přívržence, jako jiné zbavily námahy vlastní hry. Odpovědná je snad přece také mentalita posluchače, která sama je zase zprostředkována celospolečensky. Vliv masových médií bychom pravděpodobně měli hledat spíše ve sféře toho, co se nazývá sociálně psychologickým heslem přesycení podněty. Důležitější než to, že si rozhlasoví náruživci odvykli vlastní hudební činnosti, může být to, že jim to, co by mohli sami hrát, zní jednobarevně a skromně ve srovnání s levnými de-lux zvuky, které jim nabízí reproduktor. Úpadek kulturních interiérů nebo to, že v mnoha zemích chybí, se pojí s hladem po hrubších smyslových stimulech; jejich absenci zapomíná jen ten, kdo hudbu prožívá předem jako něco duchovního a právě tomu brání to, že je připravována jako konsumní zboží. To potenciál komorně hudební činnosti zmenšuje. Jedná se především o kolektivní formy reakce; málo proto pomáhá kázat velkou komorní hudbu jednotlivcům. Měli bychom být už spokojeni,

aby se vůbec učí znát komorní hudební literaturu, aby si všimli, co usilují. Sotva jim stačí podmínky, které si osvojují. Vnější opět nastupuje vnitřní. V nízkých, úzkých bytech s malými pokoji, kde nichž se spěchají přizenit, by byl už smyčcový kvartet sotva únosný, zatím co blues pulzující z reproduktoru se dá akusticky libovolně ztlumit a sousedé, kteří jsou na to zvyklí, jsou tím obtěžováni méně, než BEETHOVENOVÍM velkým Triem B dur. Tak jako tak však chybí křídlo, které je dražší než hudební skříň a pro nejž v malém bytě není místo. Limnino na jeho místě se však komorní hudbě špatně hodí.

Ta je ještě možná nikoli jako uchovávání dávno proděravělé tradice, nýbrž jedině jako umění expertů, jako něco zcela neutěšeného a ztraceného, čehož si musí být vědoma, nemá-li se svrhnout v něco jako "Udělej si doma sám" /"Schmücke-dein-Heim"/. Vůči výtce l'artpoul'artismu by se neměla čím bránit. Avšak na samém tom principu se něco změnilo v období, v němž jsou všichni najedno v tom, že mu spílají jako přežitku novoromantiky a Jugendstillu. Ve společnosti, která subsumuje všechno duchovní pod konzumní statky, je to, co bylo historickou tendencí odsouzeno, překrásným útočištěm onoho budoucně možného, jež je podmíněno univerzálním panstvím principu reality. Co má funkci, je nahraditelné; nenahraditelné je jen to, co se nehodí k ničemu. Společenskou funkcí komorní hudby je funkce nefunkčního. Dokonce ani ta už není poslušna tradiční funkce.

6

Emil Juliš

Emil Juliš

BÁSNĚ Z POSLEDNÍ DOBY

/výběr z let 1972 - 1974/

JÍZDA

prach
co není prašné
jako by ani nebylo
skarabeové - chrobáci - hovniválové
větve se zmítají ve vzdušných vírech
a střásají trpké plody
krucifix natřen přes prsa asfaltem

konečně ani to co je
není aby nebylo
list - řeka - skála - pták
člověk a cesta
stále na cestě života a smrti
životasmrti

rádiohlasy - novinosleva - teleobrazy
řeč neřeč
pootevřená ústa letícího měsíce
ale kdo vypoví všechny obzory
lidské i nelidské
a jak srůstají s člověkem?

NEBESA

jsou denně dorůstající
Prométheova játra
stále táž Prométheova játra?
a kdo jim dává dorůstat?

je orel
denně přilétající pohnutým ovzduším
stále týž orel?
/ale teď víme kdo ho posílá!/

orel přilétá
a dopadá na Prométheův bok
Prométheus se bortí
jeho tělo nabývá hran a ploch
jeho vytesaná brada se pozdvihuje vzhůru
řetězy řinčí -
a nebesa jsou spokojena?

je denní spokojenost nebes
stále touž spokojeností?

JIŽNĚJŠÍ JEZERO

bíle převlečená voda
září tichem
vodní rostliny bodují
kaolinovou hladinu

pod vodou však
coby hadí smyk

co je vlastně kolébáno
jestliže to nejsou
vnitřnosti?

blahodárná je nepřítomnost břehu
je to však jen nepřítomnost
tam neustávají
ječet sirény
jako by se ze sna budil
do propasti řítící se svět

zůstat
tedy zůstat
a nevracet se!
vždyť tam i mramorové bozi
už dávno propadli hrdlem

BŘEZEN

tisíce větrných pokřiků
neubere slunci dech
po pravěkých loukách
hemží se nezdolný hmyz
havran odlétá na svůj sever

  duše přitom křičí cosi o návratu
cosi o srdci které bylo probodeno
právě když chtělo opravdově žít
stojíme tu jak rozpraskle sousoší
ty a já
a prasklina prošla naší touhou
vždycky jsme však takhle nefňukali
byli jsme odolní
překonávali jsme
byla i vítězství a byla i radost
teď to na nás vypadlo ze zálohy
jak nelítostný lapka
bosý a chraplavý
                chceme to setřást
i otřásáme se
kéž by spadl alespoň prach z naší obuvi
  kolem jde lovec
  a mrtví havrani
  mu visí u pasu
  a klátí se a klátí

PSÍ HVĚZDA

dlažba slizne vlhkem
sychravá kolej zabrní
jak dotyk dvou zubních plomb
leidenská láhev hlavy a města
ze stanice vyjíždí tramvaj
na zadní plošině stojí žena
s pohledem na ubíhající koleje
   a tady ho našli
pět tisíc let
ležel těsně pod drny
a tak sám v té tmě!
nebo snad putoval podzemní krajinou
blátem vodou jílem kořeny
hnán rotací země
nebo pohybem zemské kůry
nebo ještě čímsi jiným?
smyčka tramvaje mu zadrhla hrdlo
podruhé
        z mé hlavy
přeskočila jiskra
do kovového torza ženy
krásné bezpohlavní ženy
a to se roztéká pod nohy muže v tmě
ale ten se ani nepohne -
není to tedy Pygmalion
   stín bezejmenného se rozrůstá
a nadýmá se povětřím jak balón
až náhle uletí hnán větrem
i nohy muže jsou vytrženy
ze zajetí
užuž tuhnoucího bronzu
   svrna teď vyhlíží
jako by vytekla zpod dveří města

podezřelá skvrna
petrolejnická
a už také vzplanula
a mrazivý dech ožehl mou tvář
mé obočí jazyk srdce pohlaví
   stojím tu ohořelý
a kolem obíhá
smečka psů se studenými čenichy
nízko nad obzorem žlutě svítí
mrtvý Sirius

ČERNÝ DÉŠŤ

v šumění deště vzpomínám na staré podtřeší
kde jako černé blesky běhali švábi
kostěné náramky na černých pažích chřestí
had černé řeky vine se černou pouští
a vtírá se jak pomyšlení na smrt
všechny figury na šachovnici jsou černé
a já jsem v patu v bezmocném patu
cestou jsem ztratil všechna jablka
všechny klece s ptáky a všechny krásné hry
teď se ukrývám pod střechy laskavých tváří
a jsem oprávněn v cokoli nedoufat
dokud mi nebude z vnitřností vyrvána žluč

BUDE, JAKO BY NEBYLO

Toto město, ubohý netvor. Plameny nejsou v jeho nozdrách. Chůze sem a tam, podle klesajících pater, podlaží, vrstevnatosti. Nebožtíci. Staré zdivo, náhle odkryté překvapivé pohledy směrem k. Dlažba, nemnoze oslizlá, často prašná. Jámy. Některé jsou i barevné. Rozbulderizované soukromí. Dráty, trámy, plechy, dehtové papíry, tašky a roztříštěné sklo. Květy na opadávajících fasádách, listoví, průvody malých bakchantek či dryád. "Řekni mi to zase, že mě miluješ!" "Nalej mi ještě, už naposled!" Ticho. Kosternatost, staré slamníky, konec věcí. Konec města. Konec osudu, osudů. Ještě se trochu belhá, ještě se nadzdvihává, ještě obrací oči za. Nemá na nich ani bílý šátek. Rány, údery, vnitřnosti. Odevzdanost. Rádo by se řeklo: rochající prasata. Snad jde ale také skutečně o nás. Překrvenost. Exploze. Považujeme se za prasata? Jsme ale ochotni nebýt, uvolnit místo, redukovat se? Mraky se níží a rozplývají se v mlhu. Na obzoru záblesky. Slunce nevychází, ani tu pojednou někdy před polednem. Z mlhy se vynoří hora s černou jámou na úpatí. Budoucnost je na ostří nože.

DVĚ PLÁNĚ

oranžové slunce
s černou skvrnou ve svém obrovském terči
jaký to zarážející pohled
a ještě k tomu nad zasněženou pláni
na níž se odráží oranžová záře
a na okrajích se proměňuje do dalších barev
a pak odstínů barev nepopsatelné škály
ale tak studených!
tak studených jako pocit konce
spojený s onou černou skvrnou

vypadá jako propast /ta skvrna/
nebo jako otvor po vstřelené kulce
ale ta by musela být tak ohromných rozměrů!
snad by tím projektilem mohla být země...
jen těžko se zbavuji
studeného sáhnutí k srdci
a opouštím tu zasněženou pláň
a opět se vydávám do života
a snažím se proplavat potopou
vydržet na sopce a nebát se zemětřesení

- - -

pak stojím na jiné pláni
na pláni mrtvé země
z níž vyčnívají konce drátů
rezavé plechy ohořelá dřeva dehtové papíry
a kosti
ty fragmenty lidského bytování
na pláni
teď osvětlené svitem měsíce
jehož rozežraná tvář je tak daleko!
vznáší se nad plání

jako tragická maska srostlá s dálkou
s osamoceností

jako by to byla bratrská tvář
díváme se na sebe
přes ty dálky a věky...
ale cožpak ona na mě může hledět s melancholií?
zřejmě na ni přenáším
sám sebe
dívám se na ni tak
jak si přeji aby se dívala na mě
takže se dívám do měsíce jako do zrcadla

ale proč potom ta melancholie
vždyť nejsem smutný!
nejsem to tedy já...
ale jakže to bylo řečeno?
já jsem já a to co mě obklopuje
ano
a jestliže je mé já vztahem mne a světa
jestliže obojí tvoří celek
pak ano
pak vidím měsíc nad plání v souhlase se sebou
pak nemohu déle popírat
že jsem to já ta melancholie
pak se měsíc na mě může přes tu dalekou pláň
právě takto zadívat

a pak ke mně může slunce
přes tu zasněženou pláň
vztáhnout své oranžové ruce
předtuchy konce

PŘÁNÍ

neumírat v bezhraničném přesličkovém lese
jako v cizím panství
nad hlavou neustále rodící netopýřici
umřít náhle
jako můra která narazila s ostrým zvukem
na sklolampy
a bleskem splynout s tmou jak balvan uhlu
- - -
přívlastky dáváme jen jejím částem
rychlá - pomalá - lehká - těžká
krutá - milosrdná - zákeřná - zasloužená
ale každý zlomek je částí celku
a o něm můžeme říct jen to co je
a on je totožností - smrt je smrt
/to slovo je jak balvan uhlu/
- - -
ruka ukazující k Žalovu má přísné oči
jedno na ukazováku druhé na dlani
ale to je jen lidské pojetí
to může dojímat jen ty kdo to ještě nejsou
kdo jsou v tuto chvíli vítězi
na vrcholu s balvanem uhlu jak Sisyfos
- - -
Tygře ozdobený révou Posvátný bílý slone
Božský kozle Nesmrtelný býku s kučeravou srstí mezi rohy
vy všichni s očima věčnosti
pohleďte do těchto očí které vstupují do bílého prostoru
s děsem černým jak balvan uhlu!
snad ve vás zahlédnou alespoň odlesk mlčení
do něhož vcházejí
stává se pro ně veškerým hovorem

DÁVNÁ KRAJINA

jako by tu ještě táhli cikáni
krajinou dýmajících ohňů mládí

a neděleký hřbitov.. zeď thuje
nic se ze ta léta nezměnilo
jen několik hrobů přibylo
jiné srovnal čas

sem tam přejede auto po staré
rozpraskané betonce
nad kterou na vysokém sloupu trčí bezhlavý svatý
v mírném předklonu
zelená krev se mu řine po zádech

všechny vrstvy krajiny jsou nehybné
jen v žilách se vzmáhá sladce krutá
touha trvat
trvat tváří v tvář
už dávno je však vyslovena cena
kterou splatím všechny tváře světa

přes rudnoucí čelo slunce táhnou
nezmerní havrani
a mlčky

NA VÝSYPCE

jdu po tvém boku k obrovskému oranžovému slunci
očekává nás na špičce komínu elektrárny
přes ně jako by z komínu vystupoval
tančící oheň
je to osamělý tanec na pozadí kosmických dálek
stejně jako naše cesta nabývající na osudovosti

obraz slunce na jehle komínu prodlí
ale to jen zdánlivě
nepřestajný pohyb pokračuje dále
jen v naší paměti může ten obraz přežít
stále méně zřetelný
až zmizí s námi
ale my přece nechceme končit odmítáme smrt
chceme lokat a lokat z pramene věčnosti
chceme se věčností zalykat

po chvíli slunce zapadne do mraku na obzoru
ihned vzrůstá mráz a snáší se tma
pohasne i rudě ozářený vrchol mraku páry
který trčí nad chladící věží -
nastává noc larev
myši drobné
spících bříz a hvězd
a nic z toho nepostrádá člověka v té ojíněné polopoušti

jdeme podle sebe s chladnýma rukama
ale jdeme podle sebe
i to znamená mnoho pro člověka
který se musí dále pohybovat
není hrdinou a není ani zbabělcem - chce žít

kéž by zase zítra vyšlo to zatracený slunce!

KVĚTY SE TIŠE ZAVÍRAJÍ
daleký zpěv
jako zpěv dívek
které nás zkameňují —
svou smrtelnou krásou
přesahují do zázraku
srdce buší bolestně
nenávratně
nevlastnicky
konečně
dvéře se otvírají
stín padá do obdélníku světla
říkáš "nechci být doma cizinkou
vyprávěj mi proto o mém srdci
a pojmenuj má ňadra
každé jinak"

dvéře se zavírají
obdélník mizí i se svým sadem
sytější koberec tlumí tvůj krok
tvůj obličej léta podzimu a jara
se do mne noří
a propadá mou zimou až ke dnu

blinkám všechen napadaný sníh

ŠPAŇELSKÉ ZÁTIŠÍ

kámen s geometrickým vzorem
jemuž pravoúhle odpovídá nůž
tmavé obdélníkové desky
hledí menším bílým obdélníkem vzhůru
ale tam mohou spatřit nejspíš
rostlinu s perlěťovými lístky
a nikoli muže v pokleku
a s obrovskou pozdviženou dlaní
do jejíchž rýh se jako do zrcadla dívá
na býka
který se na něho řítí za jeho zády
  symbol bezpečí je měsícem na rudé obloze
to však co přináší červeň
je krev zmítající srdcem
tep
jemuž přezdívají Nevímedne Anihodiny
a přestože mulete krve bude nakonec
stejně roztržena nezadatelným rohem
nechceme - nechceme - nechceme

AFRICKÉ ZÁTIŠÍ

lahvička inkoustu
černobíle pruhována
s červeným emblémem
znehybněla
vedle masově růžové

křídlo psacího stroje řinčí

zatímco podivná postava se ohlíží
po vstupující ženě
hranaté jako krabice
s hlavou plechovky od okurek
do které děti udělaly otvory pro oči

modlící kobereček
hle
bere pomalu za své
a přece byl křtěn prudkými barvami
s smíchem

odebrati se před brány Kajruvánu

STÍNY

často se vyhýbáme mrtvým
jistě jen proto
že je chceme živými

bludné cesty skalami
člověk by nevěřil
že existuje krajina
která dějstvuje
za Giocondou
a ona skutečně

ty vody které omývají skály
ten proud doprovázející životem
zelené mládí
tehdy nebylo mrtvých
a když
smáli jsme se a říkali
"už je pod drnem"

sténající ústa slepé
která umírá před svým synem
lhostejným mladíkem
/ale byla to spíš nevědomost
bůh ví/
tak banální to byla nemoc
tak přízemní... tak sprostá...
byla by se chtěla odloučit
od té smrti
ale ta od ní byla neodlučitelná
i její poslední slova už jsem zapomněl
zpočátku mě to mrzelo
ale konečně nešlo o slova
vše bylo v něčem jiném a dalekém

takže bylo třeba soustředit se
zahledět se
dohlédnout
za tvář Giocondy
dohlédnout za skály a vody -

ale ony přece nemohou stát
mezi mnou a tou dálkou
- jsou jejím výrazem!

balvany podle cesty se táhnou
jak daleko se táhne můj stín
stín mé paměti
ta vzdouvající se voda
která stoupá skalami útrob
až do hrdla

volám hvězdy
křičím na tento noční mrak
a ten se smršťuje
a pomalu mizí
a zanechává na holém nebi
letící měsíc s úsměvem Giocondy

chtěl bych ho stále nosit s sebou

ŠELMY

avšak divoká melancholie v jejich vzezření
svědčí o mentální depresi
černě zarámováno je každé nenebevzetí
ale co se dny které zbývají?
chopím se země topolu skřivana
chopím se zdi asfaltu prožluklého města
chopím se nezaměnitelného obrysu blízké tváře
rozpustím se do všech přezimujících barev
budu vzlínat všemi planoucími mozky
chceš mě ještě žít živote?
hle ulice podél domů s mnoha okny
lidé kteří nejsou jen honáky dobytka
předoucí motory aut hltajících oblaka
tichý hovor prastarých básní psaných na rubu dneška
/neboť jestliže neshledáváme žádoucí obraz
na líci.../
ale tu se zjevuje ona
příchozí zpoza těch lidských šelem
zpoza jejich drápů a tlap a mord
teď! zítra! nikdy! a přece jen

OD VEČERA K RÁNU

ulice při zemi
tam na konečné třpyt elektřiny
výboj koček a dozrávajících slečen
srpek měsíce a pták
mířme dobře visí na tom život
ale nemluvme o smrti
i květy jsou na dosah ruky
růže je má nejmilejší květina
všichni jsme byli vyhnáni z ráje
i ty pse který na mě štěkáš
asi jsme se porafali cestou
vyhnanci nepřestáváme se obracet
a přece se neměníme v solné sloupy
klademe nohu před nohu a zas a zas
a padneme-li na ústa koho proklínat?
noc roztržena v půli - milosrdné světlo
koupejme se v tomto prameni
stoupejme po jeho dříku vzhůru
pobývejme tam kde nejsou plamenné meče
a pak pohlečme do tváře dunícího slunce

BOUŘE

kapky na plechovém parapetu
které přehluší jen hřmění
děti zahnal déšť a teď se ozývají ve zdích
perleťové obilí se zmítá v záštlezích větru
mraky na obloze se hrozivě přeskupují
na svých vozech jimi projíždějí bozi
smíchem jim září bílé zuby z vousů
   jen Narcis se nemůže odtrhnout od své tváře
a Echo ohlušena opakuje dutý chropot hromu
povyk světa výbuchy násilí křeče
anonymní davy pohybující se v prostoru a čase
jak perleťové obilí zmítané záštlehy větru
   na mé tváři se usazuje popel shořelého dění
které v srdci ještě řeřaví
a už kdosi uvnitř mě chce v nové požáry a blesky

JEDEN DEN

žiji tento stříbřitý jarní den
  který vede květiny cestou proměn
žiji stín hory který se klade jako velká fialová dlaň
  na rameno vesnice v údolí
žiji znělcové skály které jsou počasím a časem utvářené
  k míře lidského úžasu
žiji lidskou míru která svoji míru vzala z nelidského
žiji skelet mrtvého stromu který tu stojí bezlistý a bezkorý
  obydlený hejnem veselých zelených žlun
žiji modrou dogu která se potuluje černými skalami
  porostlými žlutou teřicí
žiji ptáka kterého jsem nikdy neviděl
  jeho zpěv mě vítá v každém dni jehož jsem se zmocnil
                svobodně
žiji dítě které ukazuje prstem před sebe
  a za nejistého tance vyslovuje své první slovo
žiji zklamání přítele které roní úzkostnou touhu
  po pravdivém světě
  svou silou se rovnajícímu snu
žiji tento den který se skončí v řadě všech dní
miluji ho
        padlo v něm slovo nekonečně

DNI A NOCI

noc - všechny balvany světa - skály
struska hvězd - planety - galaxie
dupání po prknech zemské kůry
chození sem a tam - toužení - touha
den ze dne - tak ze dne na den
a nejen na jeden - na mnoho - ještě víc
už je to věčnost?

den - všechny vody moří a řek - oblaka
úplnost jahod - jablek - celého sadu
tanec po trávnících zbarvených modře
zacílená cesta - směřování - směr
den co den je tolik naplněných dnů
a nejen dnů-i nocí - ještě víc
a stále je to přítomnost

PROSTORY

Pohoří, vlastně osamělé hory, ale přece jen je k sobě cosi váže. Ne vysoké, ne nízké, většinou travnaté. Tuto bělopýřnou trávu jsme trhávali na jejich svazích, a on to byl kavyl, ta vzácná stepní rostlina. V tu dobu jsme milovali hořce a čistě, a už sám tvar nahého prsu byl kosmickým objevem. Žlutá pole, pšenice jako bronz, hlína červenka, místy bíle prosvítající, jako když se položí na krajinu bílé stíny mraků. Šrafování některých polí zavádí k lidské míře; krajina po staletí obráběná, i ta netknutá.

Osamělý statek, část bývalého panství. Kdysi tu platili pánovi jeden zlatý a jednu ovci ročně. Tak se každý rok vydával poddaný na zámek, s jedním zlatým a jednou ovcí. Avšak žádná pohádka z toho nevznikla. Ani hlaváček jarní ani pampeliška zde nerozkvétá náhradou za onen zlaťák, mají pro to důvody zcela jiné. Není to krajina pohádek, tato krajina velké a přísné harmonie, spíš krajina mlčení a tichého letu větroňů. Opodál statku je v křoví schováno kolo, bycikl, velociped. Jeho součástky svítí skrze zeleň mládí, ale viditelné jsou jen z vrcholu té nejvyšší. Koniklec, lilie zlatohřivá, klávesy očí, vzácná hudba osamělosti, černý čedičový kámen, slunce a hora. Z jejího svahu vyletují ptáci, hnízdící v norách. A jen v některých chvílích lze na hřebeni protější hory spatřit nahou dívku s havraními vlasy syčícími ve větru.

A na tomto místě se převrátil traktor a zabil traktoristu. Ležel v trávě pod traktorem, jako ležívali dobří mládci pod padlým koněm, který nemůže povstat a jen řičí s očima vyvalenýma strachem. Byl to vzpurný mládenec a jeho matka proto často plakávala, říkali, že ji trápí. Kdoví, zda se pro něho trápívala i děvčata, ale matka... "Matka, ta musí vydržet všechno," řekl pak kdosi. Jistě to byl člověk moudrý a zkušený, ale v tuto chvíli velice, velice vzdálený úsměvu bohů. Však to také bylo v hlučné hospodě, ve které seděli lidé takoví, jací už lidé bývají, mladí i staří, s obličeji krásnými i všelijak poznamenanými. A všichni

vyráželi slova, jako by chtěli překlenout jakousi hradbu ticha nebo cizoty v sobě.

Na vrcholu hory dohořívá oheň, po svahu scházejí chlapci s pochodněmi. Magnéziové světlo osvětluje pomníky padlých v okolních vsích. Starostové vycházejí v podvlékačkách, pronášejí několik neumělých slov, hoši vyrážejí své "Gor gor, vari vari var, dobru zdar..." Slova, slova, i poselství ohně je poseltsvím zapomnění, jak jinak, sláva, jak jinak, sláva, noc... Měsíc zpívá osamělému obrysu hory, ticho, noc, měsíc zpívá... Ráno se pak sbíhají lidé na hradbách blízkého města, aby s podivem patřili na hořící vrchol hory, a oheň už sestupoval po jejích úbočích a blížil se ke vsím.

Na vrcholu té nejvyšší vysvěcoval kdysi kněz kapli, měla to být - a také později skutečně byla - kaple zasvěcená svatému Jiří. Byla dřevěná a na vrchol ji po částech vyvleklo mnoho párů bičovaných koní a zpocených lidí, a tu pak byla postavena. Bylo tu tisíce lidí,ba desetitisíce, a na vozech bylo přivezeno pivo a víno. O to, které město má právo prodávat to a které ono, se však strhla váda, došlo i na shazování a rozbíjení sudů a nakonec i úst. Když kněz přerušil obřad a vyšel mezi svárlivce se smírným gestem, byl uchopen za vousy a bylo na něm roztrženo roucho. Běh lidských věcí tak zvrátil mnohé, vyšlo to však nastejno. Ráno se na svazích hory popásá stádo krav, stejně jako se tam popáselo to dávné ráno potom. Slunce vychází, obzor je narýsován. Dobytčí klid, sošnost hor, požáry v lidských srdcích. Jsme o to více moudřejší a zkušenější, o co méně nalézající a vítězní. Pokoro, pokoro, oddanosti. Kéž bys byla veliká. A dala beze strachu vůstit do všepohlcujícího a bezbřehého moře. - Z úpatí vystupuje po cestě vzhůru muž. Ovce jak belvany trčí po stěnách lomu. Skřek. Stádo srn prchá. Příchozí znehybní.

7

Otakar Slavík

Otakar Slavík

Poslední dobou jsem měl "studené" měsíce - Nějak jsem málo dělal - natož přemýšlel. /Přemýšlení - vycházející přímo až z bytí./ Domníval jsem se totiž /bláhově/, že tento sborník by mohl být pro mne impulzem k teoretickému objasnění "principu" mého konání.

Leč nestalo se tak.

Nechal jsem se zahnat do "zachumlání se", odporu k jakémukoli odpovídání, až k přesvědčení, že všechno moje konání je soukromou věcí.

Paul Klee při jedné přednášce řekl, že lid není s námi. Má to být jedna z nejplatnějších charakteristik moderního umění /jak zdůrazňoval Read/. Snad jenom dodat - ani není o co stát.

Obrazy -
Všechno snad je jen vzpomínání, rozpomínání se na krásu, která původně měla být v nás, přes sebeujišťování, že je nedůstojné postěžovávat si, až k nezbytí - jásat.
Obrazy -
Snad základem mého patlání je barva a prostor. Figura je mi daná - měla by vzniknout jako výsledek - jako důkaz, že bylo děláno dobře.

Prostor,
rozhodně ne jednotný /s jedním hlavním bodem či úběžníkem/. Každá barva, každá skvrna by měla mít svůj prostor. Prostor

tvořený, konkretizovaný - barvou.

Barva bude mít nejhlavnější úlohu - být vším - prostorem, figurou a jejím leskem - barvou samotnou.

Dělat jen co člověka těší.
Ale radost se ztratila. Ta přihlouplá, ale bezprostřední radost. Všechno je v myšlení a orientaci. A nechtít se jinak /a zbavit se lítostim, že jsem takovej/.
A alkohol - ten jsem taky /nedej Bože/ nemusel poznat.
A odvahu a trpělivost.

A co život?
O který vlastně jde? - Ten se nějak vytratil. Připadá mi celý ten kumšt jako šidítko za život. K čemu je to dobrý? Proto nemohu pochopit, PROČ ten strach před obrazem, uvažování rozvažování, oddalování - červenou ano - ne ? /Ostatně používám jen červenou, žlutou, modrou/. Obavy. Být před obrazem jako na číhaný.

Vyjádřit se!

Myslím, že pro mne platí to staré - vyjádřit se a pryč od toho! /Není dodělaných obrazů, jsou jen obrazy opuštěné/. Člověk neuteče sám ze sebe, ale jak je těžké ,trefit' se sám do sebe. Nepomáhat si vedlejším - aby to bylo jen z jedné vody, průzračné a vzniklo - vyplynulo -

Otakar Slavík
olej, 1973 - 4 /160 x 120/

Otakar Slavík
olej, 1973-4
(130 x 165)

Otakar Slavík
olej, 1973 - 4 /165x130/

Uzávěrka příštího sborníku - vánočního vydání 1974 - je 30.listopadu 1974. Počítá se opět se všemi 7 vyzvanými. Pokud by někdo na účast rezignoval, doufáme, že to včas oznámí.