

Kritický sborník 3/81

O b s a h

K OSMDESÁTINÁM JAROSLAVA SEIFERTA

Vladimír Kaffík: Všechny krásy světa	3
Ladislav Dvořák: Madona a bambini di Praga.....	7

ČLÁNKY, STUDIE A ZPRÁVY

Jan Pojkar: Zpráva o pokojovém Makbethovi.....	17
R.S.: James Hillman - O zradě poněkud jinak.....	22
Petr Fidežlius: O totalitním myšlení	35
R.S.: Popis jedné existence	43
Petr Fidelius: Kultura "oficiální" a "neoficiální:	56

O KNIHÁCH

Jan Lopatka: Vatikán v Babylonu	72
F. Kautman: Evy Kantárkové Pán věže	78

VŠECHNY KRÁSY SVĚTA

Nejedřívě se z generace ohlédl zpátky Vítězslav Nezval nedokončenou knihou vzpomínek Z mého života. Jako by tušil, že mu nezbyvá mnoho času, a začal psát vzpomínky. Po něm se ze svých básnických lásek vyznal František Hrubín. Jaroslav Seifert uvěřil mladé cikánce kdysi na juliánovských lukách: "Vzala mi ruku násilím / a rozhněvaně křikla: / Budeš dlouho žít! / Znělo to jako hrozba." Psal své vzpomínání jako poslední, když se už po léta loučí se svými přáteli. Seifertova vzpomínková kniha doposud nevyšla, ačkoli je očekávána už téměř patnáct let.^{/x/}

František Hrubín měl už své Lásky vydané, když se Seiferta v rozhovoru pro Orientaci na jeho chystané vzpomínky ptal: "Na nic bych se tak netěšil jako na ně." Seifert tehdy řekl, jak bude jeho kniha vypadat. Lépe řečeno, jaká nebude.

"Sle paměti psát nebudu. Už také proto nikoli, že má paměť je pochybná. Deníky jsem si nepsal, dokumenty neschovával a texty svých přednášek, když jsem se uklonil posluchačům, roztrhané vzápětí na kousky, házel jsem buď do prvního kanálu, nebo do řeky."

Hrubín má v Láskách zachycenou atmosféru právě takových chvil; bylo mu sedmnáct, když poprvé uviděl Jaroslava Seiferta: "Osmadvacetiletý Jaroslav Seifert, zázračný chlapec, tam recituje své verše, sedě za stolem a podpíraje si hlavu dlaní. Dívá se upřeně malým sálem na stěnu za námi a v očích, zastřených chlapeckou melancholií, modrají se jiskřičky nevinného uličnictví. Těma očima si nás podmaní navždy. /.../ Po recitaci odchází básník zabrněnými ulicemi, s rukama za zády, a jeho chůze se podobá chůzi plavčáků. Jdeme těsně za ním, rozechvělí, s touhou aspoň jednou s ním tvářit v tvář rozmlouvat. Žádá se nám, že za ním jdou všichni ti choáci večerní zimní Prahy."

Vzpomínky začal Seifert psát také proto, aby "nebyl podezříván, že chce leccos nepříjemného sprovodit ze světa - ostatně by to bylo marné, rozhodl jsem se, že postupem času napíši asi dvacet či ^{7x/}

Několik kapitol z rukopisu vyšlo přeloženo v Almanachu české literatury 1968-1978 Stunde Namens Hoffnung, eich Verlag Luzern, 1978, a stejný výběr v české verzi v petlicovém vydání Hodina jménem Naděje.

třicet dopisů přátelům i známým a budu si je volit podle okolností, abych si mnohé z minula objasnil, abych se vyznal ze svých chyb a mylných názorů a pak i proto, abych vzpomínaje na mrtvé kolem sebe, přidal něco k jejich podobám a abych jim poděkoval a splatil dluh, který jsem za jejich života nevyrovnal. Buďte dost takových závazků."

Splácení dluhů přátelům, kteří ho provázeli životem, patří k podstatným a nejvzácnějším stránkám rukopisu. V něčem se tyto stránky podobají Hrubínovým Láskám: věrnost přátelství a věčnost přátelům. Rozpětí Seifertových vzpomínek je však širší než u Hrubína, který se v Láskách soustředil na vzpomínky a lásky básnické; Seifert vyvolává nejružnější zážitky od prožitků raného dětství až po pozdní chvíle, obrácené do vzpomínek. Mezi přáteli z největších, jímž básník splácí ve vzpomínkách, je ovšem i město, v němž prožil celý život.

O Nezvalovi Seifert řekl: "Nezvalovy vzpomínky Z mého života četl jsem vzrušeně. Je to zčásti svědectví i mého života. Ručička ciferníku ukazuje sice mezi slovy Wahrheit a Dichtung spíše k tomuto slovu druhému, ale to mi naprosto nevaří. Nezval nepsal svou knihu pro literární historiky, ale pro své čtenáře. Povýšil někdy střízlivou skutečnost do světlé roviny básnické a udělal dobře. Ostatně zajímá nás dnes vůbec, zda portréty starých Římanů byly věrné?"

Postavení Seifertových vzpomínek mezi Nezvalovým Z mého života a Láskami Františka Hrubína je dosti zvláštní. Měly by mít blíže ke knize jeho generačního druha, jednak že "je to zčásti svědectví i mého života", jednak proto, že Nezvalův záběr je podobně široký jako Seifertův - na rozdíl od Hrubína, který své Lásky komponoval jako drobná, jemně cizelovaná vyznání poezii a básníkům svého mládí. Seifert má však přesto blíže k Hrubínovi. Jeho vzpomínková kniha nemá sice tak přesnou kompozici miniatur, ale jednotlivé kapitoly, odlišné od širokého proudu vyprávění, jsou u Hrubína samostatné.

Také o své tvorbě vypovídá Seifert docela jinak než Nezval. Dávno si toho všiml František Hrubín: "Časem pochopím ony ironické jiskřičky v jeho očích: Seifert o svých verších nikdy nebude mluvit, natož aby je u vína předčítal. Buďte nás s Ivanem Sukem, Frantou Němcem a bratry Trojanovými vést do společnosti, v níž básně nemá cenu ani papíru, na němž ji kdosi sebevětší napsal, a my blaženi v jeho přítomnosti budeme dýchat pachy hokynářských a zájezdních hospůdek, kde se o másle a kuřatech, o konských ohlávkách a jiných prostých věcech vedou důkladnější a živější hovory než v Národní kavárně o knížce ze Symposia." Ve vzpomínkách se ovšem Seifert nemohl svým veršům vyhnout, zejména ne svým prvním sbírkám; i taďy však platí

Hrubínův postřeh o ironickém pohledu. Právě takovým ironickým a shovívavým pohledem se básník dívá na své počátky.

Seifertova poznámka, že Nezval má blíž k Dichtung než k Wahrheit, je podstatná. Všechny krásy světa jsou sice velmi blízké posledním Seifertovým básnickým sbírkám, ale reálné detaily, z nichž jsou sbírky a zejména kniha vzpomínek složeny, posunují ručičky směrem k pravdě. Vzpomeňme si, že i poetii Seifert považuje za "dialog o pravdě".

Pocit uplývání času, nestalžgieké lyrické vzpomínky, má sice u Seiferta svoje místo od konce dvacátých let, ale teprve od padesátých let, od vzpomínkových sbírek o mamince a o dětství a zejména od Koncertu na ostrově má v jeho básnickém díle podobu konkrétní reálné "historické" vzpomínky. "Někdy nás přivazují vzpomínky/ a není nážek, jež by přestřihly / ta pevná vlákna./ Nebo provazy!/(Vidíš most u Doma umělců?/ Pár kroků před mostem/ četníci zastřelili dělníka,/ který šel přede mnou.)/ Bylo mi tenkrát teprv dvacet let,/ a kádkoliv tam jdu,/ pošká mě vzpomínka./ Vezme mě za ruku a jdeme spolu/ až k brance židovského hřbitova,/ kudy jsem tehdy utákal/ před jejich puškami."

V šedesátých letech Seifert stále víc vzpomíná na přátele, kteří odešli. V Moremém sloupu jim věnuje úvodní básně, Je založena na kontrastu lásky a smrti. Láska má dvojí podobu: tvář zemřelého přítele, jehož právě ukládá do hrobu, a podobu ženy; jejího objetí a polibků se nemůže dočkat. nejen výpověď, ale i faktura veršů upomínají na pozdější vzpomínková vyprávění: "Na jedné ze svých dávných přednášek/ vytrhl náhle Jiří Mahen z kapsy/ Lidové noviny,/ svinul je do kornoutu / a jako hlásnou troubou zavolal:/ Ať žije poezie!/ Ať žije mládí!/ Tenkrát to mládí bylo ještě naše." A poprvé počítá své ztráty: "První umřel Jiří Wolker,/ Mluvíli jsme nad jeho rakví./ ... Josefu Horovi četl jsem své verše,/ když jeho rakev spočinula před námi / na stupních Slavína/... Umírajícímu Halasovi / napsal jsem několik tichých slok / o našem mládí./ Nebyly valné,/ ale byly poslání, které četl."

Seifert dluh svým přátelům splácí věrně. Poslední jeho básně, kterou jsem četl, byla Pectá Vladimíra Holanovi. A zase: loučení s Vladimírem Holanem je loučením se všemi, kdo byli součástí jejich života. "Přežil jsem všechny básníky/své generace./ Všichni mi byli přáteli./ Naposled umřel Vladimír Holan./ Jak by mi nebylo úzko,/ jsem sám." A po této sloce znovu defilují Jiří Wolker, Jindřich Hořejší, Josef Hora, František Halas, Konstantin Biehl, Vítězslav Nezval, František Hrubín. Každý je představen v šestiverší

podstatným detailem, který buď připomíná něco ze života a osobnosti, nebo detailem, který zkratkou charakterizuje dílo. Sloka holanovská začíná dvěma verši, dvěma větami, které nejsou prostá sdělení: "Holan umíral dlouho./ Telefon mi často padal z ruky." Pak najednou následuje oslepující obraz - znovu je složen z prostých slovních spojení (až na voliéru Čech, v níž slyšíme ozvuk Seifertova verše třicátých let): "V té zpropadené voliéře čech / rozhazoval kasy krvavého masa./ A ptáci se báli."

Vzpomínky zvýrazňují jednotu Seifertova básnického díla hned v několika směrech. Přirozeně nejúže souvisejí s poslední částí tvorby. Je to zřetelné už příbuzností motivů. K některým zážitkům, přátelům se Seifert stále vrací. Už před léty v rozhovoru objevil se Karel Teige ve vzpomínce na spolenou cestu do Paříže, vzpomínce tak poeticky rozmarné, že budí až podezření, že si ji básník vymyslel: "je nebe dne šlapali jsme spolu po nábreží Seiny. A jak tak pospícháme, objevila se před námi neskonale půvabná mladá Pařížanka, oblečená s překvapující elegancí. Jako by vystřižená z obálky módního žurnálu. Míjela nás netečně, ale Teige si přehodil dyňku z koutku do koutku a povídá s jistotou samozřejmosti, ohlédnuv se za ní: Škoda že nemám čas, tu bych si namluvil." Jenomže po létech ve vzpomínkách je tato příhoda vyvolána znovu a vyjádřena sugestivněji, pouze Teigův výrok zní doslova stejně.

I k Teigově roli v generaci a v českém umění se Seifert často vrací. Jestliže před léty napsal: "Byl to spíš Teige, který určoval ráz generace v celé její šířce - od poezie až po architekturu", ve vzpomínkách se vyjadřuje ještě určitěji: "A pokud ~~myšlenka~~ je nutno tuto generaci pro historii umění nějak označit, věřte mi, byla to generace Teigova." Napsal to v kapitole "Dosti Wolkra", věnované osudu Wolkrova díla i známé historii likvidace wolkrovského kultu. Hlásí se k odpovědnosti. Wolkrem se po jeho smrti oháněl kdekdo, z jeho díla se exploatovalo kdekdo a Wolkrovy verše rozšířovala i úmrtní oznámení. Seifertovi přátelé uveřejnili v brněnském Pásmu článek s provokativním heslem Dosti Wolkra. Protiútek se soustředil na wolkrovské provolání známé šifry HLz z Listů pro umění. "Neprávem říká ve vzpomínkách Seifert." Vymyslel jsem je já. Už je to dávno." Teigevské vzpomínky pronikají i do veršů. V Deštníku z Picadilly je Teige součástí obrazu Prahy: "Praha se dívala ze všech oken/ a usmívala se šťastně/ sama na sebe./ V protější kavárně Slávii/ Karel Teige už včera nastříhl / krepdešín na nové jarní šaty/ pro mládou poezii."

Není u Seiferta jinak možné, než že jako celé jeho básnické dílo i vzpomínky vyjadřují okouzlení ženou a láskou - jsou plné lásky, záblesků nejranějších poznání, objetí milenců, nahoty ženských zad, oslepujících okamžiků, kdy se v dětství a mládí setkal s láskou. Stále prohlašuje: Jsem při ženách, jsem zatvrzelý feminist. "edám si nikým ~~xxx~~ vyrvat mýtus ženy.

Ale nejenom výpověď, nápadná motivická souvislost sjeďnecuje Seifertovy vzpomínky s jeho ostatním básnickým dílem. Ještě pozoruhodnější je, příbuznost tvaru. Zmínil jsem se už o tom, jak věta ze vzpomínek upomíná na oprostěný hovorový verš jeho posledního tvůrčího období. Ve vzpomínkách najdeme i kompozici obdobnou básním posledních sbírek, jejich příběhy se podobně jako v básních odvíjejí v útržcích, epický tek se nikdy nerozbehně docela, je stále přerušován stylistickými figurami, evokujícími básníkovy pocity, jsou plné zkratk, zvrátů, stylistických kontrastů - jednočlenné věty následují zpravidla po souvětí -, zvolání, lyrických point. Seifert ve svých ~~xxpxxxkxxkxx~~ prózách nezapře lyrické zdroje svého talentu. Píše je právě tak, jako by psal verše, vidí jako lyrik.

Seifertovy vzpomínky opisují podivuhodnou vývojovou křivku celého jeho díla, spínají počátky s posledním, vrcholným obdobím. Jestliže v posledních sbírkách se Seifert odvrátil od artistnosti a virtuezity a znovu se vrátil k přímému pojmenování, které charakterizuje jeho první sbírky, aby je učinil východiskem životní reflexe, ve vzpomínkách je obsaženo dílo celé. V evokaci zářejů básnického díla, v lyrickém komentáři k němu i v básnickém tvaru.

Vladimír Karfík

MADONA A BAMBINI DI PRAGA

Jaroslava Seifertovi

- Napiš studii o Seifertovi! Tak do týdne, do čtrnácti dnů aby byla na papíře.

- Panebože, příteli, zbláznil ses? To je, jako kdybys na mně ~~z~~ chtěl, abych ti do rána vypočítal kvadraturu kruhu. Víš, jaký jsem počtář. To je práce pro literární odborníky a já o ní nemám ani páru.

Mezitím přítel vytáhl z brašny knihu lesknoucí se novotou. Na první pohled na ní bylo vidět, že mi ji nenese ani z knihkupectví, ale přímo z rukou knihvazače. A zatímco v ní herečně listuji a hledám své nejzamílovanější básně, přítel mi domlouvá a přemlouvá mě.

Říká, že přece dobře vím, jak je to s literárními odborníky, že se z nich stali noční hlídači (při nočním hlídání se dá docela dobře psát, myslím si), umývači výloh (ne pro ty už je psaní svízelnější) a to já vím ve ještě. A to prý z těch dvou tří, co tu vůbec zůstali. Ostatní jsou rozprášeni kdesi po světě, dílem že přednášejí na německých a amerických univerzitách, dílem kácejí stromy v nějakých kanadských nebo jakých divočinách.

Pak s pohledem na mé roztřesené prsty, listující ve výberu ze Seifertových veršů Zápas s andělem povídá: "Koukám, něco hledáš a nenašel jsi."

- Nenašel, nenašel, a nejen své nejzamilevanější. Klame mne zrak či co? Jen výber zcela opomíjí jednu Seifertovu knihu Možový sleup.

- Tak vidíš, další důvod, abys...

- Seifert, básník vpravdě nároční, si snad zaslouží sebrané spisy, a ne výber.

Kolem nás prošla - setkali jsme se s přítelem v Panské ulici - krásná štíhlá žena vlekoucí za ruku vzpírajícího se chlapce. Několikrát se ještě potočila po nás a zkoumavě si nás přeměřila, jako by se chtěla depátovat, co soudíme o tom jejím malém násilí (pro chlapce jistě nebetyčném), které tu páchá na vzpurném střapáči. Zdálo se mi, že se i trošičku zaráděla. A jak se vzdalovali ulicí, vzadu na sukni se jí natřásale - ach, jak je ta móda vrtošivá - něce jako dávny, dávny honzík. Phia! Jako by mi vystoupila rovnou před očima z knihy vzpomínek na mladá pražská léta Rilkeova - po Panské šla přede mnou Sophia Rilkeová, matka básníkeva. A kam to vleče toho vzpurného klučinu? K Haštalevi? Na májovou pobežnost je přece příliš brzy, začíná až po sedmé. A čím víc se vzdalovali, krása matčina v mých očích rostla a s ní i malý vzpurník. Jeho krejzlíček se pomalu proměnil v okružní rytíře kerneta Kryštofa Rilka, táhnoucího proti Turkům. Buď jeho osudem nevýslewná krása (ženy) či spíše rukojeť meče, blýsklo mi hlavou. Přítel vedle mne dopověděl, jako bych to byl řekl nahlas: "Obojí, kamaráde, nejspíš zase obojí."

Modlitba sluší panně
jak věnec čerstvých růží,
spíná-li muž své dlaně,
sluší modlitba muži?

S přílbou a znakem meče
náhrošek drtí kosti,
opánek těžký vleče
pěcestný do věčnosti.

Když rytíř padl kleče,
krev tekla po oruží,
jak rukojeť meče
sluší modlitba muži.

(Úryvek ze Seifertovy básně

- Ale pán z Langensu se usmívá a praví: "Máte zvláštní oči, pane markýzi. Jistě jste podobný své matce."

Tu se maličký ještě jednou rozzáří a opráší si límec a je jako vyměněný.

Kdosi vypráví o své matce. --- pojednou chápe, pojednou cítí jednotlivá, slova: "Večer"... "Byl jsem malý..."

V tom jsou si všichni blízcí, ti páni, kteří přicházejí z Francie a z Burgundska, z Nizozemí, z kerutanských údolí, z českých hradů a od císaře Leopolda. Neboť co jeden vypráví, oni také zakusili, a docela stejně. Jako by byla jen j e d n a matka...

Tak vyjíždějí do večera, do nějakého večera. Všichni zas mlčí, ale světlá slova si každý vzal s sebou. Tu sejme markýz přílehu. Jeho tmavé vlasy jsou měkké, a jak sklání, rozestrou se po jeho šíji jako u žen. Teď vidí také pan z Langenau: v dálce cosi ční do leskneucí se oblohy, je to štíhlé a temné. Osamělý sloup, polo-rozpadlý. A teprve později, když už jsou daleko, napadá mu, že to byla Madona.

(Píseň o lásce a smrti korneta Kryštofa Rilka.)

Praha je plná, plná maden.

O pár ulic dál od Panské, o pár ulic výš, tam u Rajské zahrady na Žižkovském předměstí, časově trochu posunuté blíže k dnešku:

"Za mého dětství se na rodném předměstí ještě hodně zpívalo."

Vzpomíná Seifert na svá klukevská léta (Koncert na ostrově).

"Hlavně v hospodách ovšem. Zpěv se tam ozýval dnem i nocí. V sobotu se však začínalo již záhy odpoledne. Sedával jsem na chodníku před hospodami a k smrti rád jsem poslouchal ty tklivé, dojemné písně i rošťácké odrhovačky, které se v těchto dnech ozvaly a které na televizní obrazovce tak roztemile komentuje Jiřina Bohdalová. Tenkrát ovšem zněly ještě bez ironického podbarvení."

Na jaře před sedmou večerní přicházívala matka, uchopila mě rázně za ruku a odvedla do blízkého kostela na májovou pobožnost. A tak jsem se z prachu a řevu hospod ocitl v oblacích vůní květin a kadidla a dětská mysl se dala opět unášet sladkou písní barekní. Kdysi se tento věcem směle říkat inspirační zářeje."

- Přiznávám se, trochu mě zarazí ta poslední básníkeva věta. Tebe ne?

- Máš pravdu, zní tu přinejmenším jako povzdech, jako tak trochu hořký poukaz na to, co všechno se kdysi ^{směle} stalo. Člověk je hned ce-

lý žhavý dovědět se, co to bylo vlastně za zapovězené, zakázané ovoce.

- Poslyš, a co si tedy zazpívat některou z těch rošťáckých hospodských písní i některou z těch "sladkých" písní barekních, kterými se dával básník unášet v hospodě a v kostele při májové pobožnosti

- Proš ne? Ale bez "ironického podbarvení". Dovedem te?

- Schválně. Začneme třeba žižkovskými hospůdkami, ačkoli bychom vlastně ani nemuseli. Jestliže pořád o nich běžel v televizi a komentovala ho Jiřina Bohdalová, je jasné, že ho celý národ viděl. Ne ale řekněme pro takové jako já, kteří televizi moc nečtou. Myslím, že nijak neprehádám, když řeknu, že chlapec, co tam tehdy seděl na prahu Bezovky jako přikovaný, poslouchal třeba tuhle (zpívejte si se mnou): "Za vedou, za vedu, za vejteňskou hospodou..." A pak jistě slavnou kramářskou baladu Cvočkáře Dandou a docela jsi jistě Máňu: "Ne tak vidíš, Máňo, přece jsme tě lízli, / tohletos nám, holka, dělat neměla..." a pak:

Přelicajt nechaj mě,
já jsem v tom nevinně,
já jsem ta těžká pára,
bejvám v Karlíně.

A nakonec: Zdařbůh, zdařbůh, zdařbůh,
ještě jednou zdařbůh...

Písní rudých sociálů končím. Není to ovšem úplný přehled a taky si nejsem jist, je-li text písní zcela přesný. Omlouvám se. Je to už nějaký pátek, co jsem je v jedné žižkovské hospůdce nejenom slyšel, ale i sám prozpěvoval. Nevzpomínám si už, jak se hospůdka jmenovala. Mám ale dojem, že se jí Bezovka neříkalo. Bydlel jsem na Žižkově za války a tehdy muselo být samozřejmě i v hospodách zatekněno a nesmělo se zpívat ani tančit. Jenže v té hospůdce, na kterou vzpomínám, se smělo obojí. Vzadu v neosvětleném lokále jsme to potmě váleli ostošet. Bylo to divukrásné.

- A co nám povíš o tom druhém zakázaném ovoci, o májových pobožnostech? U těch by ses měl pozdržet, protože ty na televizní obrazovce v Čechách nelze spatřit.

- A víš, že bych si ani nepřál, aby se na obrazovce objevily? V naší vsi, kde nebyl kostel a dlouho ani kaple, se konaly u sochy Svatého Jana Nepomuckého, kousek nad vsí, v plné přírodě pod jasany, javory a borovicemi, mezi keři planých trnek, šípku, psího vína. Náš modlil, celfetr, který vedl procesí k Panně Marii Křtinské a Vranevské, obyčejně jako antré začal pěkně nahlas, aby každý špunt schovaný za tím nejvzdálenějším keřem musel slyšet:

Zdrávas, královno, matko milosrdenství!
Živete, sladkosti a naděje naše, buď zdráva!
K tobě voláme, vyhnání synové Evy!
k tobě vzdycháme lkající a plačící
v tomto slzavém údolí....

Tak následoval růženec a litanie loretská a litanie ke všem svatým a nakonec vyvrcholení: mariánské písně:

V tomto čase
jdu po hlase
kde slaviček zpívá,
o, jak krásně,
přelíbezně,
zdrávas buď, Maria!

Mužské, ženské a dívčí hlasy, zvláště jeden sopránový, vysoký, čistý... A vlahý májový větřík... Nezapomenutelné.

- Tak vidíš, kamaráde, že tehle zapevězené ovoce někdo zná, někdo je zažil, na někoho tyhle inspirační zdroje působily, ale to se ví, z každého básníka neudělaly. A co se kabeňíš? Co ti přelétlo přes nos?

-Mám výhraď vůči madoně. Preferuje jeden zdroj, a to inspirační zdroj chrámový. Nezdá se ti?

- S tím se budeš muset smířit, to už je v přirozenosti maden. Asi vědí, že k hospodskému máme každý jaksi samozřejmější sklen. A proč si její jednání nevysvětlíš tak, že ti chce k něčemu, co už máš, ještě něco přidat? Nebere přeci chlapci kramářský popěvek, přeje mu ho, ale přidává k němu ještě duchovní píseň. Netvrdí tím ještě, že do hospod chodí lidé a jiní do kostela, což by samozřejmě nebyla pravda, protože například u nás se šlo rovnou z hrubé do hospody. A Seifert také každému takovému kapličkářskému bere vítr z plachet, když dodává: "To vše poznamenale mne navždy a nejednou se to ozvalo v mém životě, v mých rozhodováních, i v mých verších." Tedy oba ty inspirační zdroje, ~~kamxkxkx~~ oba, kamaráde. Jaká by ostatně mohla být kontradikece mezi barekní písní chrámovou a stejně barekním jarmarečním popěvkem?

- No, nezdá se mi, že se zrovna sem hodí to Šaldovo slovo kapličkaření, ale už je tu. Co bys řekl, kdybych na tebe vytasil jiné jeho slovo: svernostářství? A pak ještě něco. nevytrhávej věty z kontextu. Přesně před tou, kterou jsi citoval ze Seifertových vzpomínek, stojí takhle: "Jednou mi kdosi dal odněsti standartu, na kterém byl vymalován bochník a rakouský krejcar, o který měl být chléb zdražen. Dodnes cítím na dlani drsnost dřevěné žerdi."

- Poslyš, co si radši zahrát biliár, karambúlový, to je lepší hra pro mozkevice. Jenže ty se chceš mermomocí hádat, a přitom není oč. Já v Seiferťovi žádné rozpory nevidím.

- ~~xxxxxxx~~ Tvá neschopnost jakéhokoliv, byť jen sebelepšího abstraktního myšlení je až zarážející. Přiznám se, to jsem u tebe nečekal. Po smysluplném seřazení faktů, po dedukci ani veta! Akorát památováka máš. Sypeš z rukávu Seifertovy verše, dokonce i na kus Rilka sis vzpomněl. Jenže, zase, pamatuješ si pouze a jen to, co se ti líbí. A zrovna tak i myslíš, přesně tak i uvažuješ. Co ti jde proti štěstí, to neexistuje. Padla ti například do oka madona. Jsi jí očarován nebo co? Kde to je? Je to matka nebo jen nějaký symbol? Zosobnění krásy, pravdy? A protože se toho chci dopátrat, ptám se tě, co ona na to?

- Na co, prosím tě?

- No na tu Seifertovu standartu. Přenesl přece svatováclavskou keruhev.

- Jako by ji nesl, kamsráde! Jakýpak vidíš protiklad mezi standartou, na níž je vymalován bočník, a mezi zvěstí toho, který lámal chleby hladovějícím zástupům?

- Ach jo. A co říkala madona veršům:

Tam, kde na nároží křižovatky
stával oltář ve větvení bříz,
tam, kde z prstů dětí sprchly plátky
květin a kde zrnko našel bys
vypádnuvší z ohně kadičelnic
- sbohem, můj obraze spanilý -
pospíchal jsem, abych za chvíli
šel již v řadách dělníků a dělnic.

- V Blokové básni Dvanáct, jak si vzpomínáš, se před zraky revolucionářů vznášel ve vánici Kristus. Podle mne tedy mohla madona chlapeci se standartou držet jedině palec, aby ho minula kulka četníková, v našem případě četníka s fadrpušem, protože to bylo ještě v době mocnářství a náš národ dosud nevystoupil z illegality. Nu ano, když fabrikanti zapomněli a ostatní panstvo přehlédlo, že je v Písmu kromě jiného psáno "Hoden je dělník mzdy své", tak co?

- Opravdu myslíš, že tehle madona soudila?

- Ano, myslím. Seifertova madona nemohla jinak. Zůstala stejná, nepreměnná, věrná sobě za Rakouska jako za první republiky, stejně jako její syn, když za mocnářství nesl standartu s namalovaným bočníkem a za republiky šel v řadách dělníků a dělnic. Doufám, že už na ni přestaneš zahlížet.

- Víš, abych měl před očima úplný, konkrétní obraz madony, to pořád ještě nemám, leč jaký její rys mi dosud chybí. Ale teď mě napadlo, když tě slyším povídat o tom četníkově s fadrpušem a o mocnářství a první republice - až mě přešla závrať - ona vlastně až generace Seifertova mohla psát a vydávat své knihy legálně! Závratné!

- No ano, počínaje Máchou, a co říkám Máchou, musíme ještě připočítat dvě stě let temna před ním, přes Čelakovského, Erbena, Němcovou, Nerudu, Hádku, Heyera, Vrchlického, Čecha. Sovu, Ráise, Machara, Březinu, až po Seiferta - všechno ilegální!

- Člověk by čekal, jak se česká literatura mohutně nadechne, když se stane legální, viď?

- A ona se zatím jen rozpadla, jak ve svém zápisníku píše Šalda, v několik kapliček, v několik církviček. Když už jsme tak po keltsku mále státní, řekni mi, proč nezůstaneme taky už i u keltského ústního podání, u toho čistě orálního, písmem nekodifikovaného projevu mabunogů? Nač ty básně, povídky, eseje, a romány, které už zase od let kolují na průklepových papírcích mezi lidmi? Představ si, že přesně takovélyhě podobě ke mně někdy kolem osmačtyřicátého roku doputovala i Seifertova Píseň o Viktorce. Píseň o Viktorce ve vydání à la Edice Petlice!

- Kapličky nechme kapličkami, s těmi Seifert neměl nikdy nic společného. V té, na kterou možná myslíš, se ani neohřál.

- Nepotřeboval se ohřívát.

- Jistě, on sám hořel.

- A te kapličky snášejí ze všeho nejmén.

Rozpukané ruce otcovy
cítí ve svých synek bláhový,
slíbil jsem si, že je neoklamu.

- Tak vidíš, potom, že čeští tátové s rozpukanýma rukama nemají syny. Syny následovatele, a ne syny, kteří by se nad nimi jen planě dojímal. Pravda ale je, že mnozí čeští dělní tátu právě jen pro tehle pouhou dojímaní se nad upracovanýma rukama o své následovatele přišli. Jednoho takového tátu jsem osobně poznal, když jsem po osmačtyřicátém po odchodu z univerzity vyvážel na trakaři od soustruhů a fréz špony. Tenhle oklamáný, sdrčený stařec, otec skavného spisovatele, dělal ve Waltrovce nádvorníka. Víš vůbec, co to bylo za šarži? Jeho žezlem bylo pometlo. Zametal tovární dvůr. V některých pražských fabrikách se tomuto tituláři říká Ferda Pometlo. Jeho syn ho opustil a v té době už sídlil na zámku. Dal vale rozpukaným rukám otcovým a přestěhoval se na Dobříš, do komnat Koloreda-Mansfelda.

- Nevím, co touhle ilustrací ze svého života sleduješ. Co chceš říci? Snad že Seiferta ze zámku nebeslali? Či prostě jen že ten slavný syn měl vzít svého starého tátu s sebou taky zametat dobříšský dvůr?

- Chci říci, že se Seifert rozpukavých rukou nikdy nepustil, že ho vedly hned od Města v slzách a že ruku v ruce s nimi jde pořád, to jsem chtěl říci, nic víc. A jak s nimi šel a jde, teprve v průběhu cesty jako by si, zdá se mi, uvědomoval - vezmi si celé jeho dílo básně za básní - že ho ty ruce vedou zase k ní, k madoně. Víš například, kolikeré má Madona šaty pro Pražské Jezulátke? Já jsem se to dozvěděl až od Seiferta.

Má ve svých skříních
patnáctery šat.

(Koncert na ostrově)

- A Víš, co ti ještě řeknu? Mám po krk všech těch tvých dohadovaček. Raděj si budu recitovat sám pro sebe ze svých nejzamilevanějších:

Kdo krásu jednou mileval,
ten má ji rád po všechem čas
a bloudí za ní bez cíle;

(Proměny, Jablko z klína)

- Ale samozřejmě, kamaráde, jsem s tebou zajednou. Básník má být především čten, a když už vykládán, pak pravdivě.

- Já:
těm světům, která před námi
lnou k neskutečným pevninám
a vždycky prchnou řasami,
však nevíš proč a nevíš kam.

(Spící, Jablko z klína)

- Tak mi, prosím tě, alespoň odpověz na tohle. Před chvílí jsi řekl, že inspirační zdroje samy o sobě ještě z nikoho básníka neudělaly. Řekni mi, co si myslíš, že z člověka udělá básníka. Ale ne abys mi odpověděl, že se jím prostě narodí anebo něco takového.

- Stane se básníkem tím, že tvoří, že má neochvějnou víru v to, co tvoří, a je za to schopen položit třeba i život. Všiml sis, jak Proust v Combray nebo Seifert na Petříně popisují docela obyčejnou rozkvetlou jablonořnou či hlohovou větvičku? Ach, co to zase říkám popisují, to slovo se na tuhle jejich činnost právě nejméně hodí. Oni jí před prvými očima plátek po plátku z gruntu vynalézají a dělají to s takovou přesvědčivostí, až musíš uznat, že to nebyla země kolem Combray ani petřínský sad, ale že to byli oni, kdo dali větvici rozkvést. Totéž dovedou s kouskem kdesi zapomenutého, zakutáleného kamínku, s každou i tou nejbanálnější věcí na světě, na jakou si vzpomeneš. A totéž, co s jevy přírodními, dovedou i s artefakty hudebními a výtvarnými. Schválně si někdy poslechni hudbu s Proustem, on každou hudební větu znova komponuje, jen se podívej se Seifertem na některý obraz, ve sbírce Ruka a plamen je jich řada, on každý sám znova maluje.

- Jen aby potom nepřišel nějaký vědátor a neřekl, že Proust i Seifert sice mají výborneu fantazii a že výborně malují, ale že z jejich díla nevysvítá jakási hutnost ideje.

- Doufám, že je to jen pouhý žertík. A tu esudu, kterou si česká kritika udělala s Máchovým Májem, bych raději ani nepřipomínal. Malovat čerta na zeď je nebezpečné, vždycky obživne. Zvlášť při těch našich současných předpotopních náhledech na poezii a na kumšt vůbec. A poslouchej, nechtěl tys tu studii o Seifertovi nakonec právě proto ode mne, od nevědátora?

- Pusť te z hlavy, řekl jsi, že na to nemáš, tak nemáš.

- To se ví, že nemám. Sám přece pořád opakuješ, ať řeknu co řeknu, že místo studování konkrétních věcí čaruju.

- - - - -

miloské Venuši dát hlavu do dlaní.
dát hlavu do dlaní.

Ach, běda, to je
právě jeho poslání.

- Jaké jsou dlaně miloské Venuše? Jaké jsou ruce bezruké bohyně? A sama Venuše, není to madona jen v nové podobě? A k čemuže te věducí srdce básníkevo přemlouvá věčně váhající rozum, kam ho to zve? Není-li tu jen tak jinak, po seifertovsku pojmenováno Máchovo "nic" a Halasovo "nikde"? A abych ti ještě jednou připomněl barekní zároje, paradox o našem lidském nitru v bareku zněl? Ipsique numquam et semper ipsi. A teď už mě, prosím tě nech, abych ti předvedl, jak Jaroslav Seifert znova maluje Přítelkyni Jana Zrzavého:

Jako by něžnou rukou mi svála
smutek, ticho a závěj -
ty, kteréš dlouho nevypravevala,
prosím tě, dovyprávěj!

Te všechno, co vidím, je vnější,
mohu to smíčet i říci,
nikdy jsem neviděl pravdivější
dopis, ruku a svíci.

Neboť já četl, co není
na listě napsáno perem,
jas okouzlení, jas chvění
v tom tichu kolikerém,

v krajině, která tu není,
a přece náhle vzrůstá
stoupajíc k nenalezení
a vánkem pečetí ústa.

A všechno, co znehybnělo
pod palmami křídlem a básní,
te cizí, nehmatatelné, te tělo,
te nic, co zachvívá trásní.

Neboť jsme ukryti v květu
a vlna odvahy věčné
vznáší nás k hranici světů
skutečna k neskutečné.

A špičkou jazyka svého
chutnám lahodu křídel
anděla neskutečného,
jehož skutečnost jsem viděl.

(Přítelkyně, Ruka a plamen)

- Atakdál. Stačí?
- Poslyš, to je asi jedna z těch tvých nejzamilovanějších, které jsi ve výboru Zápas s andělem marně hledal, viď?
- Jaks to poznal, prosím tě?
- Přednášels ji trochu jinak než ostatní ukázky.
- Jak jinak?
- No nějak tak, jako by to bylo jakési zapovězené ovoce.
- A není?

U Černé růže se objevila znova naše madona s chlapcem. Ale co to? Můj kornet byl ostříhaný až po ten krejzlíček, až po okruží.

- Tady máš svého svatého Haštala - řekl přítel s pousmáním - byli u holiče.

- K Haštalevi půjdou teď, říkla jsem ti, že májová začíná až po sedmé, ne?

- Zlaté oči. Jdou do kina nebo má kluk slíbenou zmrzlinu, vidíš, už se nevzpauzí. A ta jeho máma je opravdu překrásná, krásná jako...

Hledal přirovnání. A já už už že ho doplním, v poslední chvíli jsem to spelkl. A víte, že ten věčně nevěřící skeptik nakonec do-
dal - a to sám od sebe - jako madona.

Ladislav Dvořák

ZPRÁVA O POKOJOVÉM MAKBETHOVI

Toto je zpráva o první inscenaci pokojového divadla Vlasty Chramostové. Byla nasazována a hrála se v průběhu roku 1978 za obvyklých potíží těchto akcí druhé kultury, ale spíš než represivní zásahy znemožnil její pokračování Kohoutův a Landovského odchod do zahraničí. Vedle počernického představení Havlovy Žebrácké opery na podzim 1976 bude tato inscenace Shakespearova Mackbetha patřit k nejpmátnějším činům moderních českých divadelních dějin. Zpráva je bezprostředním ohlasem na mocný divadelní zážitek; z jejího tónu nechť čtenář vycítí i patos chvíle.

Slavný Mackbeth! Prodrál se dvoustletými dějinami českého divadla od skvostně toporného překladu Tháмова až k páticejnímu obklíčení v elegantním dámském pokoji. Pár bláhových nadšenců se jím v roce 1786 zaštitilo, aby stvořilo kulturu národa, který měl nebyť. Pár nadšených nenkonformistů se k němu v roce 1978 uteklo, aby preklamovali trvání národní kultury, která má nebyť. Tvoří-li dějiny zoufalé činy, je tento Mackbeth z bytu Vlasty Chramostové dějinným činem.

V bytech českých vlastenců tvořilo kdysi české divadlo své první krůčky a do bytu se nyní vrací, aby si uchovalo řeč. Leckde na Západě je pokojové divadlo dnes módou. Divadlo se tam intimizuje z téhož důvodu, z jakého se zespolečenštuje v prosterách továrních hal. Zkouší možnosti svého výrazu tím i oním směrem, baví se pružností svých tvarových struktur, hledá hranice své intenzity i extenzity. Hledá hranice své svobody.

Pět herců českého pokojového ~~divadla~~ Mackbetha žije mimo hranice svobody. Jejich divadlo je činem, který svobodu tvoří. To je rozdíl příliš bytestný, abychom vůbec mohli uvažovat o nějakém vztahu mezi západním experimentem a naší poslední - neustále ohrožovanou - možností.

A vybavuje se nám ještě jedna příznačná nepodobnost, spojená právě s hrou o Mackbethovi. Před lety předváděli američtí vysokoškolaři - také znaveni prosterem své svobody - dryáčnickou makbethovskou parodií, v níž neurvale atakovali prezidenta, vládu a vietnamskou vojnu. Jmenovalo se to MacBird a došlo to světového ohlasu. Našich pět štvanců by právem daleko větším mohlo Mackbetha, tak či

onak přepsaného, naplnit slinami a žlučí. Sáhli na místo toho po dnes už zklaštětém překladu Saudkově a upravili ho s pietou téměř konzervativní, řešíce především tvarový problém soustředění textu na malý prostor s pěti herci. Výsledkem této očividné snahy neaktualizovat zvnějšku je ohromující aktualizace vnitřní. Potvrdilo se, co jsme teoreticky vždycky věděli, ale co se lze opravdu dovědět jen živým tvůrčím činem a živou zkušeností: že takzvaná aktualizace je falešné gesto, dětinská hra na pravdu, kterou všichni znají, příjemná iluze "déjà vu". Divadlo není místo, kam si jdeme zanařávat na poměry. Je to prostor, kam přicházíme realizovat svou svobodu: vyň herci, i my, diváci. Prostor svobodné pravdy v obležení nesvobodné lži. Cela svobody, do níž vstupujeme dobrovolně, s vědomím rizika, s láskou. A v tomto smyslu bylo ono divadlo ve vinohradském bytě nad Muzeem tím nejbytestnějším, tím nejduchovnějším divadlem, jaké nám bylo dopřáno v životě zažít a spelutvořit.

Bylo nás tam kolem třiceti: pětadvacet diváků a pět herců. Z těch pěti herců jenom dva profesionálové; pak jeden spisovatel, jeden zpěvák a jedna dívka se špatným kádrovým původem. Herecký soubor složený ad hoc a riskující předem zdárný výsledek inscenace náročného Shakespeara textu. Jenže právě z tohoto rizika - rizika amatérské exhibice, doprovázející dva sólové herecké výkony - vyrostl jedinečný tvar představení, v němž profesionální zručnost, umečnická vášnivým zaujetím pro věc, dokázala smazat tvůrčí disproporce souboru, najít přesné polohy jednotlivých sekvencí a vzklepnout celek do mocného, nepřerušovaného, rytmického poryvu, jaký nám nemůže poskytnout divadlo zajaté konvencí dvou hodin a jedné přestávky. Co se všechno mžák dnes nedělá v divadle pro to, aby se dosáhlo vsakující emotivnosti filmového rytmu! Tady se to podařilo za pomoci jedné kytary, zrytmizovaného nedivadelního prostoru a citlivého zestručnění textu.

Textová úprava je dílem Pavla Kohouta, myslivého praktika, který se zdánlivě strohou účelovostí jen eliminoval nebo srazil dohromady některé z vedlejších postav, zestručnil rozevláté barokní obrazy Shakespeara a zkorigoval směrem k živé normě slovní svévolnosti Saudkova jazyka. Ve skutečnosti však jeho zásluhy vedou k prudší rytmizaci dialogu; Kohout na mnoha místech rozbíjí rytmickou strukturu blankversu, aby dialog ozvláštnil rytmickým úderem. Jde tedy o novou rytmickou organizaci textu, přičemž rytmus vyššího řádu (situační, dramatický, významový) je nadřazen rytmu izolovaného verše. V tomto duchu rytmizuje pak režisér Kohout i přednes uvo-

zujících scénických poznámek, o něž text rozšiřuje. nejde mu přitom (např. v úvodech scén čarodějnic) o navození vizuální iluze dějiště, ale o to, aby scénu - v kontrapunktickém sladění s údery kytary - rytmicky odrazil a předznamenal.

Je to tedy rytmus, dramatický, vzrušivý, hněvný, vztekly rytmus Třešňákovy kytary, který rozbíjí uklidňující intimitu bytového interiéru a brutalizuje ji do prostoru krvavých bitev a bezohledného mocenského drangu. Vlasta Třešňák (setník, Malcolm, vrátný, vrah) sám také část svých přidělených partů za doprovodu své kytary zpívá, zpívá ovšem svým příznačným způsobem protest-songu, sráží vznešený text do nížin jeho krvavého, surového obsahu, obnovuje ho neslýchaným způsobem v jeho nejvlastnějším významu. A jeho kytara, opracovávaná údery do strun i do dřeva, se stává vším zvukem, který makbethovskou tragédií provází, zvukem bubnů, dusotem koní, vřavou bitev, glizandovými tóny čarodějnického děsu, ba zhmotňuje se i do Banqua, sráženého vražednými údery k zemi a dohasínajícího na ní v tichnoucím poryvu. Ta kytara je víc než jen hudební nástroj, je Třešňákovým hereckým gestem, způsob, jímž s ní zachází, jak ji drží, drtí, zvedá a nechává poklesnout, je virtuozním hereckým výrazem psychiky postavy a situace. Jen ve scénách hostin je kytara vystřídána flétnou a v několika krátkých sekvencích hraje zpěvák bez ní (scéna najímání vrahů, charakterizovaných výraznou gestickou zkratkou na prsou zkřížených rukou).

Protipólem divousevské vizáže Třešňákovy je štíhlá dívčí postava ve volné černé říze - bezbranná provazečka krvavým příběhem. Je nejméně angažovaná v herecké akci, tvoří vlastně neznatelný přechod mezi námi, diváky, a herci dramatu. Je příznačné, že právě ona - jedna z nás - vstupuje do hry jako nejbezbrannější oběť Makbethovy mocenské hry, jako lady Makduffová. Čistě a prostě, jako bytest přirozeně vrostlá do věčného ženského údělu (proto mohl odpadnout dialog se synkem), provede tato lady Makduffová svou přímočarou dedukci na téma "Co spáchala jsem zlého?" a prudkém střihu tříveršového dialogu s vrahy klesne k zemi. Je to scéna až podivně klidná a vyrovnaná, je v ní moudrost poznání, že otázka byla skutečně - jak s jemnou korekcí textuje úprava - položena hloupě. "Cizí tváře" jsou přece všude vně této cely svobody!

Zmínili jsme se o specifické rytmizaci pokojového prostoru a je na čase povědět, v čem vlastně spočívá. Co je v tomto pokoji scénou? Tři židle a prostor mezi nimi. Tři křesla, na nichž sedí, odkud vcházejí do hry a kam se opět vracejí tři "vedlejší" herci

příběhu, a mezi nimi prostor pro Makbetha a Lady. Kohout neomylným divadelnickým instinktem postřehl, že v prostoru pokojového divadla musí být zachována přirozená "pokojová" začleněnost člověka a že - i když inscenuje celého Makbetha a nikoli jen sólové výstupy dvou jeho protagonistů - přece jen může poskytnout pohybovou volnost jen jim; neboť co je na druhé straně přirozenějším prostorem pro tragédii manželského páru než důvěrná uzavřenost pokoje s válendou, nočním stolem, toaletkou se zrcadlem, obrazy na stěnách, vázičkami a soškami na knihovně? Tady někde jsme u zdroje sugestivního řádu této inscenace. A zdroj jejího strhujícího rytmu, vichřičné průduchy, jimiž sem vpadá svět, historie, války, mordeny, vyhnanství, běs? A marný hlas rozumu, víry, lásky, výkřik pozdního vítězství? A kudy sem vcházíme my, diváci, svět vedle světa, týž svět, naše makbethovské drama? Sou to ovšem any tři stabilní póly, tři křesla, ohraničující v pomyslném portálu dějiště. Prvá z nich, dívčí křeslo, je nejbližší k divákům a je spojnicí mezi nimi a hrou. Druhé je křeslo kytaristovo: pól vzruchu, vášně, emoce, citu. A třetí?

Ve třetím sedí v černém bluzonu (černá je barva civilních kostýmů této hry) autor úpravy a režisér Pavel Kohout, muž, který vždy a všude vstupuje do hry v nesčetných rolích a také zde vlastně stále před našimi zraky režíruje tohoto Makbetha, jako Banque, jako Duncan, jako Makduff, jako lékař. Vždy tedy jako moudrý, čestný, pectivý protihráč Makbethův, reprezentant rozumné, spravedlivé vlády. A Kohout samozřejmě nikoho z nich nehraje, všechny je obdarevává svou zmodřelou, laskavou, uklidňující civilitou, až na lékaře, jemuž dává podobu utápnutého intelektuála s brejličkami, krčícího se před vlastníkem moci. Ale i tím jen naplňuje onu jedinou roli, kterou tu ze svého křesla hraje, staví proti třešnákovskému pólu vzrušené emoce protipól klidné intelektuality, protipól rozumu. A v silovém poli těchto dvou pólů hrají ti dva: Pavel Landovský Makbetha a Vlasta Chramostová Lady.

Ušetření divadelních mlh, lepenkových štítů i rudého ohně pod čarodějnickým kotlem, bez družin a vojáků, přesazení do důvěrných prostor spánku, četby, hovorů a snění, v černí domácky volného civilního oděvu procházejí Makbeth a Lady scénami tragédie jako dvě absurdní existence, odsouzené k smrti (popravčí asociace hluboko obnažených hrdel) a krátící si své čekání vraždami. Jsou tady, v našem světě, na dosah ruky, přirození, prostí, obyčejní. Z jejich jednání nejde hrůza, je jenom zbaveno smyslu, a jak se oba topí v důsledcích svých činů, jejich zrak odumírá pro svět a propadá se

opuštěných, uzamčených niter.

Landovského bosý Makbeth je ošlehaný kondetiérský chrapoun, jehož mozek unese jen primitivní představu feudální cti a chlapsky přirozenou touhu po hodnostním postupu. Tento prostý svět mužných bitevných jatek zhrouť se mu po vraždě Duncanově. Pak už se jenom hokynářsky domlouvá na dalších nutných vraždách, bojí se duchů u hodovního stolu, diví se, že proti němu táhne vojsko, raduje se, že mu věštba slibuje neporazitelnost - a teprve když pozná, že všechno byla lež, i síla ženina, i královský diadém, i člověk nezrozený z ženy, vrátí se sám^k sobě a jako již padne v otevřeném boji. Landovského Makbetha nemá rozměr krvavého diktátora. Je to slaboch, který neměl sílu začít a nemá sílu skončit. Člověk, který vražděním obelhával sám sebe.

Vynikající, zralý, zkázněný výkon nemá v dosavadním hereckém díle Pavla Landovského obdoby. Skvělý komediant, který vždycky nadbíhal hledišti, přehrával partnery a nedbale žvýkal text, představuje tu jako shakespearovský tragéd, ctící každý odstín básníkov^{se}va textu. Nezapřel přitom pro tragédii svou komedialitu. Těžko je to ostatně možné u tváře tak neklasicky výrazné, ozdobené velkým černým knírem a s očima jako stvořenými pro komický výraz údivu, strachu a rozpaků. Vizme ho, jak se po vraždě krčí na zemi u nohou stojící Lady a provinile zvrací oči vzhůru, že si zapomněl dýku v ruce; jak se schovává za Lady a žaluje na drzost Banquova ducha; jak domýšlivě cukne nohou, když mu oblékají zbroj; jak si prstem nadzvedne hlavu lékařovu, Tato přesně umístěná gesta deheroizují postavu do její pravdivé tváře; nikoli do její karikatury. Neboť tomuto Makbethovi zůstala i klasická velikost slavných míst (Is this a dagger; Tomorrow, and to-morrow), kterým Landovského syrově plebejský přednes dává autentičnost, zřídka kdy zažitou.

Dříve než jako krvavá Lady vstupuje před nás Vlasta Chramostová v ouvertuře čarodějnické. To propojení figur - ač zdánlivě vyplýnulo z početní omezenosti ansámblu - je mistrovským výkonem interpretačním: nadpřirozený svět je tím integrován do světa lidského, vědma je zhmotněné nitro Makbethčino, zlo se rodí v nás, v lidech, a šíří se aktem lásky i aktem nenávisti. "Jsme vinni my, ne sudba, jež nám vládne." (Vzpomeňme, že podobně integroval Krejča v bruselském Hamletovi ducha otce do nitra Hamletova.) A tak je jen logické, že všechny scény čarodějnické jsou soustřeďeny do jediné postavy (jež je totožná s Lady) a anonymního hlasového chóru.

Lady sama není ani "zlá bestie" Heinova, ani Vodákova "něžná,

útlá ženská bytost, bezmezně milující manžela". Toto negativní vymezení je snadné, pozitivně nám však Lady Vlasta, právem svého vrcholného hereckého umění, které spíš získalo než ztratilo absurdní občanskou i uměleckou perzekuci, nesdělila, jaká Lady Makbethová vlastně je. Prošla před námi gelou svojí vervní lidskou bytostí strmou cestou od zločinu k šílenství, ze tmy, do tmy, ozářivši na okamžik tu cestu světlem vášnivé lidské spoluúčasti; ale zřetelnou povahovou nálepku jí nedala. Ano, je to silná žena slabého muže, a je proto jistá tehdy, když on je nejistý, je rozhodná, když on je nerozhodný, sklání se nad ním, když on klesá, její úsměv po vražedném vítězství je jásavější než jeho, její gesto královského pozdravu trčí do výše pevněji, usmívá se na hosty, když on se krčí za jejími zády před zjevením ducha. Jenže podstata její síly pramení, zdá se, právě jen v té slabosti manželově; když ho postrčí tam, kam jako muž patří (tam, kam on chce), její síla zhasíná v šílenství. Věčný osud silných žen ve světě mužských slabochů; nikdy včas neprozradí svou vlastní slabost a na toto sebezapření hynou. Ale i pak, v okamžiku šílenství, je tato Lady krásnou ženou-panovnicí. Pomalu prochází pokojem se svící v ruce, levou ruku s roztaženými prsty štítivě vztaženou od těla. Na okamžik se zastaví, aby si ji zděšeně prohlédla. Pak pomalu jde dál - dál ke své smrti.

Není dobře možné shledávat další gestické příklady z celkového výkonu Vlasty Chramostové. Všechny by byly stejně prosté, stejně obyčejné jako tento. Jsou jisté hranice herectví, za nimiž už je jen - celý živý člověk. Jeho osud. Jeho přesvědčení. Jeho boj.

Inscenace Makbetha je už dávno "stažena z repertoáru". Vidělo ji snad 200 - 250 lidí. Je to málo? Je to hodně? Záleží na tom? Světélko ducha září v ruinách, i když je mnozí pro ruiny nevidí. Nechtě alespoň vědí, že zazářilo.

Jan Pojkar

JAMES HILLMAN - O ZRADĚ PONĚKUD JINAK

Co může být ve vztazích mezi lidmi horšího a odpornějšího než zrada? Jako věrolomné porušení vztahu důvěry a oddanosti narážela zrada odedávna na spravedlivé rozhořčení a odpor, a nepřekvapuje, že to byla právě ona, která si mezi všemi lidskými poklesky vysloužila označení "zlo samo" (G. Marcel) nebo "zlo páchající hřích na sobě samém" (J. Genet). Dodržovat dané sliby a závazky a nezklamat svěřenou důvěru se oprávněně pokládá za nezbytnou morální podmínku

civilizovaných vztahů mezi lidmi, v osobním i v politickém životě.

Zůstává nicméně smutným faktem, že navzdory našemu morálnímu odsuzování tohto zla a navzdory našim nejlepším předsevzetím se nikdy nedokážeme zradě zcela vyhnout. Čas od času jsme jí náhle postaveni zvěří v tvář, buď jako ti, co byli zrazeni, nebo jako ti, co samo zradili.

Ke zradě, k níž došlo v okruhu našeho vědomého života, můžeme zaujmout zhruba trojí rozdílné stanovisko:

Buď na spáchanou zradu jednoduše zapomenout, což se ovšem může stát jen za cenu vážného potlačení vědomí a určité části našich životních projevů.

Nebo pod jejím vlivem sklouznout na pozice moralismu, provázeného pocitem ublíženosti, sebelítosti a skálopevného přesvědčení o vlastní bezúhonnosti, případně naopak upadnout do cynického pohrdání údajně beztak vždy zkaženým světem, doplňovaného pocitem viny z vlastní "příliš slabé" lidské přirozenosti.

Nebo se konečně můžeme pokusit, když už ke zradě jednou došlo, vyrovnat se s ní, jako s něčím, v čem le pro nás ukryta možnost hlubšího pochopení cizích i vlastních slabostí a z čeho můžeme vytěžit vyšší míru osobní autonomie, sebevědomí a odpovědnosti. Jinými slovy, pokusit se i v této zavrženíhodné lidské situaci, jež přes veškerou morální výchovu, sociální reformy a utopické programy vždy znovu vtrhává do našeho života, nalézt určitý smysl, který by poukazoval k širším souvislostem vývojového procesu, směřujícího k plnějšímu vědomí a k zralejší lidské osobnosti.

Pokusem tohoto druhu je právě přednáška Jamese Hillmana, vůdčího představitele jungovské archetypové psychologie (Betrayal, Guild Lecture No. 128, 1964, London), v níž se autor zabývá problematikou zrady z hlediska archetypického vztahu Otec-Syn, opíraje se přitom o některé všeobecně známé mýtické obrazy tohoto vztahu. Nejzávažnější myšlenky této přednášky, v mnohém ohledu nesnadné, avšak zajímavé a podnětné, tu podáváme v poněkud upravené a zkrácené podobě.

Anekdota

V jedné židovské anekdotě se vypráví, jak otec učil svého synka větší odvaze a samostatnosti tím, že ho nechal skákat ze schodů do své náruče. Postavil ho na druhý schod a řekl mu: "Skoč a já tě chytím!" Chlapec skočil a otec ho chytil do náruče. Pak ho postavil na třetí schod a opět mu řekl: "Skoč, chytím tě!" Chlapec se sice už trochu bál, ale protože otci důvěřoval, skočil - a opět

dopadl do jeho měkké náruče. Tak to pokračovalo, až ho otec nakonec postavil na nejvyšší schod a opět mu řekl: "Skoč, a já tě chytím!" Chlapec odvážně skočil, ale otec tentokrát ustoupil o krok, a chlapec, místo aby dopadl do jeho náruče, skončil na tvrdé podlaze u paty schodiště. Když se celý potlučený a s pláčem zvedal, řekl mu otec: "To ti dá za vyučenou. Nikdy nedávěřuj žádnému Židovi, a kdyby to byl tvůj vlastní otec!"

Tato anekdota, ponecháme-li stranou její zdánlivý antisemitismus, dokonale vystihuje elementární ~~xx~~situaci zrahy, se vši její tragikou, vzbuzenými vášněmi a výzvou lidskému svědomí vyrovnat se s jejími trpkými následky.

Konec rajske idylly

Zrada patří k těm lidským situacím, které se ve svých základních rysech vždy znovu a znovu opakují, a tvoří tak jeden z typických a trvalých prvků struktury lidského chování. Každý nový případ zrahy lze považovat za zvláštní obměnu jakéhosi prapůvodního dramatu zrahy, jež se událo někdy na počátku lidských dějin, in illo tempore. Jako "věčná" lidská situace, vždy znovu se vracející a vždy znovu vyvolávající nejprudší reakce, má zrada "archetypické pozadí". Její strukturální základ tvoří obecný vzorec chování (počáteční důvěra - porušení této důvěry - reakce na porušení důvěry - obnovení, resp. odmítnutí nové důvěry), na nějž se váže obraz prapůvodní situace zrahy, rozvinutí do podoby mýtu, báje, pohádky, anekdoty nebo jakéhokoli jiného, uměleckého nebo teoretického díla.

Rozbor zrahy jako zvlášť dramatické existenciální situace se v intencích archetypové psychologie opírá o předpoklad vrozených dispozic lidské psychy k chování podle určitých prapůvodních vzorů a k spontánní produkci obrazů provázejících jako "leitmotiv" tyto vzory chování.

To, co nás na každé zradě nejvíce rozhořčuje je věrolomné porušení vztahu vzájemné důvěry, která má v hodnotové stupnici mezilidských vztahů jedno z nejvyšších ocenění a považuje se mnohdy za cosi téměř posvátného. Jedním z nejhorších a neobjávanějších důsledků zrahy je zhroucení dosavadních životních jistot, které jsou vždy v té či oné míře podmíněny právě vztahy vzájemné důvěry.

Dokonalý archetypický obraz zrahy, jíž předchází stav počáteční důvěry, nerušené harmonie a zaručených životních jistot, nacházíme v biblickém vyličení prvotního hříchu a po něm následujícího vyhnání z ráje. Součástí individuálního vývoje každého člověka je opakování této situace počáteční důvěry mezi prvním člověkem a jeho

Tvůrcem. Tak jako Adam na počátku bezmezně důvěřoval Hospodinu, tak jako každý syn zpočátku důvěřuje svému otci. Základní rysy paternálního obrazu jsou v případech ^{obou} tytéž: spolehlivost, stálost, spravedlivost, jistota daného slova.

Situace prvotní důvěry a její překonání není však jen jednou z etap individuálního vývoje každého člověka, ale zůstává trvalým prvkem struktury jeho psychického života. Přestože jsme byli z ráje již jednou s konečnou platností vyhnáni a vchod do něho střeží cherubové s plamennými meči, podléháme občas pokušení se do rajske zahrady znovu vrátit. Například tehdy, pokoušíme-li se své vztahy zakládat na onom typu prvopočáteční bezvýhradné a naivní důvěry, jíž se vyznačovaly vztahy v biblické rajske zahradě.

Naše původní a nepomíjející potřeba existenciální jistoty (důvěry, spolehlivosti) je dvojího druhu: na jedné straně je to potřeba jistoty maternálního charakteru - potřeba bezpečné mateřské náruče, tělecného tepla, mateřského mléka; na druhé straně stejně tak nezbytná a prvotní potřeba jistoty paternálního charakteru - potřeba jistoty založená na slovu, na stanoveném řádu a smyslu (Logos), smlouvě, příslibu. V prvním případě se nabízí obraz symbiotického vztahu Matky a dítěte (např. středověké Madony nebo - z moderní doby - sochy Henryho Moora), v druhém případě obraz důvěrného, "smluvního" vztahu mezi Adamem, Abrahamem, Mojžíšem a Hospodinem, jak jej známe ze Starého Zákona.

Naše touha po obnovení prapůvodní životní jistoty je podmíněna potřebou projevit volně, bez nebezpečí zatracení nebo zesměšnění, všechno to, co nepatří právě k nejsilnějším stránkám naší povahy, tj. projevit "nahotu", bezmocnost a slabost onoho prvního člověka, archaického Adama v nás samých.

To, po čem podle Hillmana nejvíce toužíme, je situace, v níž bychom byli chráněni před nebezpečím plynoucím z naší vlastní zrádné, ambivalentní povahy; jinými slovy, před nebezpečím, jež představuje naše vlastní "Eva":

"prvotní důvěra v paternální svět znamená být v ráji

s Hospodinem a s veškerým stvořením s výjimkou Evy".

Neboť být poután k Hospodinu vztahem prvotní důvěry znamená být chráněn před ambivalentností své vlastní povahy: nebýt vůbec schopni ničít, žádat, klamat, svádět, pokoušet, podvádět, mást, skrývat, unikat, krást, lhát - jedním slovem dělat to, k čemu by nás jinak sváděla naše vlastní feministická "Evina" povaha, která je zdrojem ambivalentnosti každého Adama a byla rovněž příčinou pr-

votního hříchu, kterého se první lidé v ráji dopustili. To, co vždy znovu očekáváme od vztahu prvotní důvěry, je jistota daného slova, které by svou povahou bylo Pravda sama a jímž by nikdy nic nedokázalo otřást.

Tato touha po prvotní důvěře, po jednotě se starým moudrým Otcem, bez rušivého vlivu zvědavé, potměšilé a zrádné Evy, patří k charakteristickým rysům životního postoje, který archetypová psychologie označuje jako Paer Aeternus. Ten, kdo je determinován tímto archetypickým postojem, projevuje ve svém chování a názorech tvrdošíjný odpor proti "vyhnání z ráje", v němž nachází vše, co potřebuje k životu, kde je dokonale obeznámen s veškerým stvořením a kde je středem Otcovy trvalé pozornosti a péče, bez ohledu na to, kdo personálně nebo institucionálně tohoto Otce ztělesňuje. Jen ve vztahu prvotní bezmezné důvěry je plně chápán, přijímán a potvrzován, že je skutečně sám sebou. Seběmenší porušení těchto, svou povahou strašlivých nároků, s nimiž navazuje vztahy k ostatním lidem, považuje přirozeně za nejhorší zradu.

Pozoruhodné na biblickém vyprávění o Stvoření je to, že Hospodin sám, ve svém neomylném úsudku, usoudil, že člověku je třeba kromě vši polní zvěře a nebeského ptactva ještě jiná "pomoc jemu rovná", a teprve když z Adamova žebra stvořil Evu, považoval své stvořitelské dílo za skončené. Stvoření Evy však implikuje prvotní hřích a vyhnání z ráje; se zradou a vyhnáním se tedy od počátku počítalo jako s něčím nevyhnutelným, dokonce životně důležitým, neboť jiná cesta z ráje do světa, jak se zdá, nevede. Hillman píše: "...přivádí nás to k pochopení skutečné povahy jak důvěry, tak i zrady: jedna zahrnuje druhou. Důvěra bez možnosti zrady je nemyslitelná. Je to žena, kdo zrazuje svého manžela, a manžel, kdo podvádí svou ženu; partneři a přátelé klamou, milenka zneužívá svého přítele k mocenským cílům, psycholog prozrazuje tajemství svých pacientů, otec nechává padnout svého syna. Sliby se nedodrží, dané slovo se porušuje, důvěra se mění ve zradu."

Jsme tedy zrazováni na těch nejcitlivějších místech, právě tam, kde chceme navázat pevné, životně důležité vztahy, založené na bezmezné důvěře v někoho nebo v něco. Zrazení můžeme být vskutku jen tehdy, jestliže někomu opravdu důvěřujeme. Proto nás nezrazují nepřátelé nebo lidé nám lhostejní, ale naši nejbližší - přátelé, bratři, milenky, ženy, manželé. Čím větší je láska a oddanost, čím větší je důvěra, tím bolestnější je zrada. Není důvěra bez zrnka zrady. Tak jako k živoucí víře patří pochybnost, je trvalá možnost

zraždy součástí každého vztahu důvěry a oddanosti.

Jestliže z analytických důvodů přijmeme biblický příběh o stvoření a prvotním hříchu jako model archetypického dění, jež se ve zvláštních obměnách opakuje v průběhu každého individuálního lidského života, znamená to, za prvé, že prvotní důvěra není něčím, co lze v rámci individuálního vývoje jednorázově překonat a nechat za sebou (a pominout tak trvalý strukturální aspekt situace); a za druhé to znamená, že mají-li se naše vztahy dále rozvíjet a zrát, není to možné jinak než cestou porušení prvotní důvěry, tj. cestou krize důvěry, jež se tak stává *conditio sine qua non* vyhnání z ráje a vrůstání do skutečného světa lidského vědomí a svědomí.

"Neboť nám musí být jasné," zdůrazňuje Hillman, "že žít nebo milovat jen tam, kde panuje ničím neohrožovaná jistota, kde se nám nemůže nic zlého přihodit a kde to, co bylo jednou slíbeno, se vždy dodrží, by ve skutečnosti znamenalo ocitnout se mimo veškeré nebezpečí, a tím i mimo skutečný život."

"Jestliže někdo skáče jen tam, kde na něho čeká rozevřená náruč, pak to žádný opravdový skok není," říká Hillman. Kdybychom měli předem záruky, že ze všeho vyvážneme bez sebemenšího škrábnutí, zmizelo by veškeré riziko podnikání, které na sebe v životě bereme, a všechny tradiční mužné ctnosti jako odvaha, obratnost, ochota riskovat, by byly zbytečné. Porušený slib se rovná vpředu do života do světa zaručených jistot, a kromě bolestného zklamání může přinést i vyšší úroveň uvědomění a vyšší stupeň individuální samostatnosti.

Zrazený a opuštěný

Motiv zraždy se v několika obměnách objevuje již v příbězích Starého Zákona (Kain a Abel, Jakob a Ezau, Josef a jeho bratři, Job) a svého vrcholu dosahuje v středním mýtu naší kultury - ve zradě spáchané na Ježíši Kristu. V novozýkonní zvěsti o ukřižování se motiv zraždy opakuje vždy třikrát za sebou (Jidáš, spící učedníci, Petr; trojí zapření Petrovo), což svědčí o tom, že zrada má ve velikonočním dramatu, jež je jádrem křesťanské symboliky, osudovou úlohu.

Několikrát zrada, k níž v průběhu velikonočních pašijí dochází, stupňuje svůj účín. Se zradou Jidáše Ježíš počítá, předvídá ji ("Amen, pravím vám, že jeden z vás mě zradí"), a když k ní dojde, sám povzbuzuje zrádce slovy: "Příteli, konej svůj úkol!" Jidášovu zradu přijímá jako nutnou oběť v zájmu toho, aby se "splnila Písma

proroků". Je to Jidáš, kdo pod ^{po}dojemem spáchané zraždy jde a oběsí se. I Pětrovu zradu Ježíš předvídá ("Amen, pravím ti, že této noci, dříve než kohout takokrhá, třikrát mne zapřeš"), a opět je to Petr, kdo "vyšel ven a hořce se rozplakal". Dokud se může Ježíš bezvýhradně spoléhat na svého Otce, s nímž se cítí být celou svou bytostí spjat ("Otec a já jedno jsme"). dotud je schopen smysluplně snášet všechna příkoří a utrpení, dokonce i prosit za odpuštění vin svých trýznitelů ("Bože, odpusť jim, neboť nevěděš, co činí.") Jeho pašije se však vpravdě vyplní až v okamžiku, kdy je podroben poslední a zdaleka nejtěžší zkoušce: kdy je opuštěn i svým Otcem a zůstává na kříži sám, všemi zrazený a bezmezně trpící: Bůh-Syn opuštěný sebou samým jako Otcem. (Viz obdobný motiv u germánského boha Ódina: "Vím, že jsem visel na větrném stromě/ po celých devět nocí,/ poraněn kopím, zasvěcen Ódinovi,/ já sám sobě.") Teprve tehdy se z úst Ukřižovaného ozvou slova krajního zoufalství: "Bože můj, Bože můj, proč jsi mě opustil?" A teprve tehdy může velikonoční mystérium spět ke svému dovršení.

Hillmanova psychologická interpretace velikonoční události je tato

"Zdá se, jako by Ježíšovo poselství lásky, jeho poslání ve znamení Erota, se s konečnou silou mohlo dovršit teprve až zradou a ukřižováním. Neboť teprve ve chvíli, kdy ho Bůh opouští, se Ježíš stává vpravdě člověkem, snášejícím útrapy lidské tragédie; z jeho zraněného a probodeného boku prýští krev a voda, tryskající pramen života, citu, vášně... Postoj Puera, postoj neotřesitelné jistoty zázračného kazatele, je překonán. V okamžiku, kdy vztah prvotní důvěry je porušen, umírá Bůh-Puer a rodí se muž. A muž se může zrodit jen tehdy, zrodí-li se v něm ženskost. Bůh a člověk, otec a syn již nejsou jedno. Dochází k převratné změně maskulinního vesmíru. Stvořením Evy z boku spícího Adama vstupuje do světa zlo; probodením boku zrazeného a umírajícího Krista vstupuje do světa láska."

Nezvládnutá zrada

Být zrazen a opuštěn znamená ocitnout se v jedné z nejkritičtějších situací lidských, o níž lze právem říci, že je "mezní". Mezní situace zraždy nás staví před neobyčejně náročný - intelektuálně, citově, charakterově - úkol volby nové duchovní orientace, která nám má umožnit se s ní vyrovnat. Jeden směr této orientace, Hillmanem označený jako "sterilní", vede k negativním, nebezpečným a mnohdy nenapravitelným důsledkům. K takovým negativním důsledkům nezvládnuté zraždy řadí Hillman zejména tyto:

P o m s t y c h t i v o s t. - Jejím odvěkým heslem je "oko za oko, zub za zub". Pokud je pomsta výsledkem bezprostřední reakce na spáchanou zradu, může být za jistých okolností, podle Hillmana, očistným činem, Takové spreavedlivé rozhořčení může leccos napravit, ale vylučuje možnost vzniku nové kvality ve vztazích mezi lidmi. Pomsta vyvolá obvykle jen další touhu po odvetě a může se stát počátkem nikdy nekončícího řetězce "krevní", tj. iracionální, barbar-ské msty. Naproti tomu odkládaná msta "zavání zlem" už tím, že živí kruté představy budoucí odplaty a může se snadno zvrhnout v posedlost, která nekriticky přesouvá pozornost z události zrahy na osobu pachatele. Proto Tomáš Aquinský schvaluje mstu jen za podmínky, jestliže je namířena proti většímu zlu, nikoli proti pachateli tohoto zla.

O d m í t n u t í. - Zklamání vyvolané zradou v sobě skrývá pokušení zcela popřít lidské kvality toho, kdo se proti nám provinil. Místo všech jeho skutečných dobrých vlastností, které jsme předtím - ve snaze dodat své důvěře větší oprávněnosti - idealizovali, máme náhle možnost zhlédnout horší, stinnou stránku jeho osobnosti, které jsme teď v pokušení přisuzovat mnohem větší váhu, než zaslouží. Jestliže provinilec zavrhneme nebo se ho zbavíme pomstychtivým činem, připravujeme se tím zároveň o možnost přerůst svými lidskými vlastnostmi vzniklou morální situaci, překonat sami sebe i "svého hříšníka", a osvědčit tak své životní, politické nebo morální zásady. Zničit, zavrhnout, "likvidovat" provinilce - jakkoli se to v dané chvíli může zdát nanejvýš ospravedlnitelné - je přinejmenším psychologicky neproduktivní a má nepříznivý vliv, zejména z dlouhodobého hlediska, na kulturní a civilizační úroveň jedince i celé společnosti (úbytek schopnosti vědomě čelit nepříznivým životním realitám, vyrovnat se s životním partnerem, politickým protivníkem, nepřítelem).

"Musíme předpokládat," píše Hillman, "že za rozhořčením nad spáchanou zradou se skrývá prvotní důvěra, nevědomá dětská nevinnost, potlačující jakoukoli ambivalenci. Eva se dosud neobjevila na scéně, nebyla dosud rozpoznána jako součást situace, zůstává potlačena."

Hillman tu má na mysli především emocionální stránku situace, zvláště citové reakce a hodnotící soudy, které se dosud nestaly organickou součástí mezilidských vztahů. V případě milostných vztahů se citové reakce nevědomě přenášejí na partnerku, v případě pracovních vztahů mezi muži a vztahů na základě společně zastávaných

názorů se citové reakce obvykle zcela potlačují, takže jediný způsob, jak se mohou v obou případech přihlásit ke slovu, je narušení rovnováhy těchto vztahů.

C y n i s m u s . - Každé citelné zklamání, ať už se týká milostného života nebo mezinárodní politiky, v sobě skrývá nebezpečí absolutizace, jehož důsledkem může být odmítnutí lásky vůbec (neboť "všechny ženy jsou stejné"), politiky vůbec (neboť "každá politika je svinstvo") apod. Pak se začne zdát, že svět byl vlastně odedávna zkažený a že lidé byli vždy bezcitné a bezcharakterní bestie, takže jediné, co rozumnému člověku zbývá, je "starat se sám o sebe a urvat, co se dá".

"Zrazený člověk se zapřísahá, že už nikdy nevystoupí na tak vysoký stupeň schodiště. Zůstane připoután ke světu Kynis, ke světu psa, stane se cynikem. Toto cynické stanovisko znemožňuje pochopit pozitivní stránku zrahy a vytváří začarovaný kruh, v němž pes chňape po svém vlastním ocase."

Čím vypjatější ideály, tím bolestnější "ztráta iluzí", tím zatrpklejší a cyničtější názor na svět. Všechny ideály a zásady, každá víra a naděje se v takovém případě stávají předmětem chlapáckého pohrdání a výsměchu.

Z r a d a n a s o b ě s a m ě m . - Snad nej-vážnějším a důsledkem nezvládnuté zrahy je podle Hillmana zrada na sobě samém. Může k ní dojít tehdy, jestliže zklamání, vyvolané narušením vztahu důvěry a očekávání, se obrátí proti nám samým, proti těm našim vlastnostem, sklonům a projevům, jimiž jsme se na vytváření a udržování tohoto vztahu podíleli. Otevřenost a bezmezná důvěřivost, již se vyznačuje vztah prvotní důvěry a oddanosti, dává často vzniknout nejintimnějším projevům (milostné dopisy, vyznání, svěřená tajemství), které se v okamžiku zrahy mění v prach a popel a stávají se trapnými svědky, naší údajné naivity, vzbuzující již jen oprávněný posměch.

V takové chvíli se obracíme proti sobě samým, proti těm svým povahovým a charakterovým ~~xxx~~ vlastnostem, které nás zdánlivě přivedly do této nezáviděníhodné situace. Tento obrat je obvykle spojen se změnou našeho chování. Něco nás [†]nutí chovat se stejně odpudivým a slepě zaujatým způsobem, jaký jsme ve chvíli rozhořčení odsuzovali u jiných.

[†]Tento zvláštní druh odcizení, který vzniká jako důsledek těžce prožívané zrahy, má z velké části obrannou funkci. Jde o to, vyhnout se v budoucnu všemu, co by se mohlo stát zdrojem našeho utr-

pení, a protože tento zdroj, jak upozorňuje Hillman, úzce souvisí s objevováním, jací ve skutečnosti jsme (důvěřiví, sentimentální, dětsky naivní), snažíme se napříště vyhnout těm situacím, ve kterých nám život již nejednou dal pocítit bolest a zklamání. Pak přicházejí ke slovu takové zásady jako: raději rozvod a staromládenecký život než nové a nové zklamání v manželství; raději všechny obtíže a útrapy svobodné matky než snášet mužské hrubosti; raději sexuální abstinence než se znovu a znovu přesvědčovat, že "mužům jde stejně jen o to jediné"; raději se k ostatním chovat drsně a bezcitně než se opět přistihnout při nějaké tzv. sentimentální slabosti.

"To vše proto," říká Hillman, že "odmítáme přijmout svůj vlastní způsob utrpení a v důsledku *"mauvaise foi"*, tj. v důsledku nedostatečné odvahy žít, zrazujeme sami sebe".

Jsme jako Jidáš nebo Petr, protože se vyhýbáme něčemu zásadnímu, totiž požadavku "přijmout a snášet utrpení a být tím, kým jsme, byť to bylo sebetěžší".

Naše snaha vyhnout se utrpení i za cenu zrahy na sobě samém, na "svěřených hřivnách" našich přirozených lidských sklonů a vlastností, je ovšem marná, protože jak ukazuje zkušenost - v rozporu s nejrůznějšími optimistickými sociálními teoriemi - tam, kde odmítáme přijmout smysluplné, dokonce podle pevně stanovených zásad přsnášené utrpení jako nezbytnou součást své existence, máme se dělat s utrpením, které je "neautentické" a "nepločné" (*"uneingentlich leiden"* je Jungova definice neurozy), tj. takové, které nevede ani ke zralosti, ale k dalšímu vývoji - takže by nakonec bývalo opravdu lepší se mu vyhnout.

P a r a n o i d n í s e b e o b r a n a. - Pod tímto pojmem rozumí Hillman úzkostnou a mocensky podporovanou tendenci vyhnout se propříště jakékoli zradě tím, že vztahy, které navážeme, budou po všem stránkách "dokonalé". Heslem takových vztahů je "Nikdy mě nesmíš opustit!". Jsou zakotveny ve slavnostních přísahách neochvějně a nikdy nekončící věrnosti, odmítají jakoukoli možnost rizika, a tím i selhání, s nepřipouštějí nic, co by se vymykalo žárlivě střežené "oddanosti".

Důvěra, zrada a odpuštění

Nevozákonní příběh o ukřižování jednorozeného syna a starozákonní příběhy o obětování Izáka Abrahamem a o zrádném způsobu, jakým se praotec Jákob zmocnil prvorozenství na úkor svého bratra Ezaua,

přivádějí Hillmana k otázce, zda "schopnost zrahy nepatří k trvalým znakům paternality".

Všechny tyto a podobné případy otcovské zrahy se vyznačují krajní krutostí a chladnokrevností (Abraham!). A co je ještě horší, Otec, k jehož obrazu se neoddělitelně váže představa spravedlivosti, moudrosti a milosrdenství, nejen odmítá jakkoli zmírnit utrpení, jež připravil svému synovi, ale odmítá se ze svého činu komukoli zodpovídat. A právě v této okolnosti, totiž v tom, že nikdo není po spáchané zradě ochoten naslouchat vývodům opačné strany, spatřuje Hillman "tvůrčí podnět" vzniklé situace:

"Neboť je nyní na tom, kdo byl zrazen, aby se dokázal vzchopit a udělat krok napředu, a aby si přitom pomáhal svým vlastním výkladem toho, co se stalo."

Toto své stanovisko opírá Hillman o Jungův názor, vyslovený v knize *Psychologie a alchymie*:

"Ze zkušenosti vím," píše tu Jung, "že veškeré donucování - ať už jsou to připomínky, rady nebo jakékoli jiné způsoby přesvědčování - se nakonec ukáží být na překážku nejvýznamnější a také rozhodující zkušenosti, kterou můžeme získat jen tehdy, ocitneme-li se tváří v tvář sobě samým, o samotě se svým vlastním Já - nebo ať už jakkoli nazveme objektivní stránku své psychy. Má-li pacient objevit, co mu dodává sílu, když jeho vlastní ho již opustily, musí být ponechán sám sobě. Jenom díky takovéto zkušenosti si může vytvořit nezničitelné základy své osobnosti."

Pozitivní aspekt situace, v níž se ocitá ten, kdo byl zrazen, však nic nemění na negativních rysech zrádného Otce, mezi něž, jak se zdá, patří i schopnost zcela vědomě a promyšleně používat své krutosti. Tato krutost může nabýt smysluplnosti a stát se odpravedlnitelnou jen tehdy, je-li podmíněna láskou. Jak si však můžeme být jisti, ptá se Hillman, že to, co vedlo ruku dopouštějící se krutosti, byla láska? A kdo si troufá rozhodnout, že právě tento případ zrahy byl opravdu nutný, že byl projevem samého osudu nebo že k němu došlo v důsledku poslušnosti vnitřního hlasu?

Bylo by možné řídit se nejrozličnějšími aspekty láskyplného vztahu, jako je například starost, zájem, ztotožnění apod.; avšak mnohem přesnějším kritériem, pomocí něhož můžeme bezpečně rozhodnout, zda se jedná o pouhou ~~krutost~~ brutalitu, či o projev skutečné životní moudrosti, je podle Hillmana kritériem moci. Jestliže ke zradě došlo z důvodů osobního prospěchu (např. ve snaze zachránit vlastní kůži, v úmyslu zneužít, nebo ze sadistických pohnutek apod.), mů-

žeme si být jisti, že o lásku v takovém případě nejde.

Avšak Hillmana ani toto kritérium neuspokojuje. Zrada mu připadá jako příliš tragická lidská zkušenost, než aby bylo možné se s ní opravdově, tj. bez jakéhokoli resentimentu, vyrovnat v úzkých mezích personalistické psychologie (analýza motivů vedoucích ke zradě, mechanismus reakcí apod.). Klade požadavek umístit tragický prožitek zrady do "širšího ~~kontextu~~ kontextu lásky a nutnosti", a tento širší aspekt nachází právě ve světě archetypů, jejichž některé mýtické varianty zvolil za základ svého rozboru. Již sám pokus vidět konkrétní případ zrady v této archetypické perspektivě je podle Hillmanova názoru terapeutický. A jen pomocí takového úsilí o interpretaci zrady v širších souvislostech lze dospět k tomu, co je pro integraci události zrady nejdůležitější, totiž ke schopnosti odpouštět.

Stane-li se obětí zrady naše Já, přesahuje odpuštění rámec jeho možností. Toto Já nedokáže nikdy odpustit, už proto ne, že se od něho očekává, že "by to mělo" udělat, a hlavně proto, že žije ze svého "amour-propre", ze své pýchy a důstojnosti. Naše Já není proto nikdy s to doopravdy odpustit, nanejvýše si to může upřímně přát, a dokonce se za to modlit. Odpuštění nabývá pravého významu teprve tehdy, říká Hillman, jestliže to, co se stalo, nelze ani zapomenout, ani odpustit. Ž Stane-li se nám, že navážeme hluboce důvěrný vztah, jemuž se dokážeme tělem i duší oddat, a pak jsme náhle krutě zklamáni a do hloubi duše zraněni, máme co dělat se svými nejhoršími nepřáteli v podobě paranoidní sebeobran, zrady na sobě samém a cynismu. A to je právě ona velká chvíle pro opravdové odpuštění na straně toho, kdo byl zrazen, a upřímného pokání na straně toho, kdo se zrady dopustil. Jestliže naše Já není nikdy, ani při nejlepší vůli, schopno odpuštění, pak opravdově odpustit dokážeme jen tehdy, účastníme-li se události zrady celou svou bytostí. Abychom byli schopni odpouštět, musíme kromě svého racionalizujícího a moralizujícího Já zapojit do hry i všechny své ostatní lidské schopnosti: schopnost milovat a nenávidět, chápat a zavrhnout, trpět a snášet, odmítat a nepřipouštět, mstít a škodit, přát a "nechat být", ovládat toho druhého a "nechat ho jít". Teprve bolestné střetnutí těchto mnohdy tak protikladně působících sil a tendencí může proměnit pocíťovanou křivdu v láskyplné pochopení našich a cizích slabostí a vést k realističtějšímu, tj. naivním předsudky nezatíženému, a tím i osobnějším vztahu.

"Je docela dobře možné," píše Hillman, "že zrada nemá žádný jiný

pozitivní význam než odpuštění, a že samo odpuštění je možné ~~teprve~~ jen tehdy, staneme-li se obětí zrahy. Takové odpuštění (forgiveness) je promíjením (forgiving), které neznamena zapomenutí (forgetting), nýbrž vědomí křivdy proměněné v rámci širšího kontextu, nebo, jak říká Jung, zrno hořkosti proměněné v zrno moudrosti."

Stejně jako důvěra obsahuje zárodek zrahy, je i ve zradě obsažen zárodek odpuštění. Bez události zrahy nelze plně prožít ani důvěru, ani odpuštění. Zrada je jejich odvrácenou stranou, jež jim oběma teprve dává význam a umožňuje je.

Stručná poznámka na závěr

Aby bylo možné lépe posoudit Hillmanův rozbor zrahy na pozadí archetypického vztahu Otec-Syn, je třeba zde alespoň naznačit některá další hlediska tohoto velkého a nevyčerpatelného tématu.

Předně je třeba mít na zřeteli, že archetypická postava Otce se v textu vyskytuje převážně ve svých pozitivních aspektech (a to i tam, kde se dopouští krutosti), v podstatě jako moudrý, laskavý stařec, který je symbolem dokonalé integrace toho, co Hillman nazývá archetypickou "Evou", zatímco obraz krutého a žárlivého Jahveho, s jakým se setkáváme v biblické Genezi, tuto vlastnost dosud postrádá; bylo zapotřebí dlouhého a převratného vývoje tohoto základního paternálního obrazu, aby se v něm objevily takové neodmyslitelné prvky, jako je Moudrost (Sofia) a Láska (Agapé). Rozbor ponechává tedy stranou symbolický obraz Otce v jeho negativním aspektu (Kronos požírající své děti), který Puera nevystavuje "vývojově plodnému", "smysluplnému" zlu, takovému, které Puera vede k větší nezávislosti na Otci, nýbrž k takovému zlu, které má za následek Puerovu existenciální stísněnost a fixaci na Otce (uvěznění v Matce-Zemi Gai, spolknutí Kronosem). Projevem toho je na jedné straně Puerova strnulost, konvenčnost a melancholie, na druhé straně jeho nostalgie, vzpoura proti danému řádu a proti všem projevům paternální moci a násilí.

Otec se může dopustit zrahy na svém Synovi v podstatě trojím způsobem (v souladu s třemi zdroji naší kultury a civilizace), a to buď jako Kronos, požírající své děti, nebo jako starozákonní Jahve, dávající svého věrného služebníka Joba na pospas Satanovi, nebo jako Otec Svaté Trojice, nechávající svého vyvoleného zemřít na kříži.

Podobně se Syn může dopustit porušení vztahu důvěry ke svému Otci trojím rozdílným způsobem, a to buď jako Zeus, který se vzbouří proti svému otci Kronovi, aby ho sesadil z trůnu a sám se ujal

vlády, nebo jako marnotratný syn, který se odtrhne od svého otce, aby se po trpkých životních zkušenostech vrátil do otcovské náruče, nebo jako Ježíš Kristus, který se vzbouří proti Zákonu svého Otce, ne však proto, aby jej zrušil, nýbrž aby jej vzal z rukou zákoníků a farizejů a naplnil jej.

R.S.

O TOTALITNÍM MYŠLENÍ

P. Ricoeurovi,
jemuž vděčím za podnět
k této úvaze.

Pro totalismus je charakteristické zejména to, že k nastolení a udržení své vlády používá - v rozsahu dříve nevídaném - "zbrani" ideologických. Mluví-li naše oficiální propaganda o kultuře jako o "ideové zbraní" komunistické strany, není to vlastně žádná gráze: specifikum totalismu spočívá právě v tom, že svých cílů nedosahuje zdaleka pouhým fyzickým terorem (což dokáže kdejaká diktatura), nýbrž vyváženou kombinací teroru fyzického a psychického, přičemž tento je z dlouhodobého hlediska důležitější než onen. Jinými slovy: totalismus vychází z poznání, že jen tehdy může trvale udržet své panství a zajistit si poslušnost svých "subjektů", podaří-li se mu podmanit si duši člověka. Usiluje o to pomocí speciálně uzpůsobené ideologie, kterou podává dokonale vypracovanou technikou monopolizované propagandy. Leč to je téma příliš široké, než ~~by~~ abychom je nyní mohli - byť v hrubých rysech - celé obsáhnout. Přejdeme raději ihned k otázce, kterou se chceme zvláště zabývat. Je zřejmé, že totalitním ideologiím odpovídá určitý způsob myšlení, z něhož na jedné straně samy vyrůstají a v němž pak na druhé straně nacházejí prostředí příznivé jejich masovému rozšíření. Jedině takto si můžeme vysvětlit mnohé překvapující podobnosti, s nimiž se setkáváme u totalitních ideologií obsahově veskrze rozdílných; srovnáme-li oficiální propagandu z protektorátu a ze současnosti, žasneme nad tím, jak blízké si jsou - při vší obsahové různosti - svými myšlenkovými postupy, terminologií, slovními obraty, svými obrazy a symboly; leckdy máme dojem, jako by to psali titíž lidé. O různých věcech se tu píše stejným jazykem; a příbuznost výrazu je v tomto případě závažnější než různost obsahu: jde tu o stejný způsob myšlení. Nuže, tento způsob myšlení budeme nazývat "totalitním myšlením".

Totalismus jako společensko-politický jev se v dějinách vynořil vlastně až poměrně nedávno: totalitní hnutí, resp. totalitní stát je smutnou "vymožeností" 20. století. "Totalitní myšlení", jak je zde pojímáme, je naproti tomu jev mnohem starší, ba řekli bychom, že se v něm uplatňuje jakýsi odvěký sklon lidského ducha. Historicky se projevuje v různých dobách a rozmanitými formami; v tomto smyslu bychom "totalitní" prvky našli u mnoha slavných filozofů minulosti. Snad se takovýmto užitím daného přívlastku dopouštíme, formálně vzato, jistého anachronismu, zdá se však, že menší pojmoslovné "násilí" může být v tomto případě docela výhodné, tj. může přispět k lepšímu pochopení totalismu právě jakožto společenské reality současnosti. Respektujeme arci sociologické analýzy tohoto fenoménu natolik, abychom se bezpečně ubránili pokušení, jemuž mnohdy podléhají autoři historických románů, totiž promítat současné politické a sociální problémy do dávné minulosti, a vytvářet tak povrchní analogie, kterými se nejen znásilňují historická fakta, ale i živí různé falešné představy o přítomnosti: tak někdo bude vydávat např. husity za pradědečky moderních revolucionářů, někdo jiný zase bude spatřovat v jezuitěch předchůdce dnešních partajních funkcionářů; takovéto počínání přenecháme výrobcům mýtů, s kritickým pohledem na skutečnost to nemá nic společného. Rozhodně nechceme oslabovat a rozmělnovat pojem "Totalizmus" tím, že bychom do něho zahrnovali kdekerou diktaturu minulosti. Zavedeme-li však (s touto výhradou) pojem "totalitní myšlení", můžeme tím na druhé straně získat užitečný nástroj k analýze problémů, které by při jednostranně sociologickém pohledu zůstávaly mimo naše zorné pole. Mám na mysli zejména otázku historických kořenů totalismu: právě analýzou totalitního způsobu myšlení můžeme čelit tendenci chápat totalismus jako čistě iracionální výbuch barbarství, jako čirou negaci celého předchozího vývoje evropské kultury, a civilizace - a ukázat naopak, že totalismus je zrádným sice, leč naneštěstí legitimním dítětem Evropy. Pojem totalitního myšlení by nám též pravděpodobně umožnil adekvátní vysvětlení některých historických analogií, aniž bychom museli vlastní totalismus vytrhávat z jeho specifického sociálně politického podhoubí, jímž pevně tkví v půdě našeho století (takovéto analogické jevy lze pozorovat zvláště ve strukturách církevních, v klerikální propagandě atp.). Není zde však naším úkolem psát dějiny totalitního myšlení, chtěl jsem touto odbočkou jen zamezit krátkému spojení mezi pojmy "totalitní myšlení", "totalitní ideologie" a "totalismus" (ve smyslu totalitního

hnutí resp. zřízení). Tož mluvíme-li zde o totalitním myšlení, ne-
 znamená to nikterak, že bychom každý jeho projev chtěli vydávat za
 jakousi totalitní ideologii. Upozorňujeme na to výslovně zvláště
 z důvodu, že totiž dále budeme ~~xxxxx~~ k ilustrativním účelům užívat
 příkladů vzatých právě z oblasti totalitní ideologie resp. propa-
 gandy; volíme tuto cestu hlavně proto, že je nejpoohodlnější a při-
 tom nejnázornější. Je však velice důležité, abychom se zde vystří-
 hali sebemenšího směšování pojmů. "Totalitní ideologií" rozumíme
 ideologii totalitního hnutí; je tedy zřejmé, že v našem pojetí není
 totalitní ideologie jediným možným plodem totalitního myšlení. Na
 druhé straně bychom si však právě masovým rozšířením totalitního
 myšlení vysvětlovali fakt, že totalitní ideologie všeho druhu sla-
 vily v tomto století tak senzační úspěchy.

⑥

Snažíme-li se postihnout fenomén totalitního myšlení v jeho
 nejhlubším základu, tane nám na mysli představa kapitulace před
nejednoznačností světa. S ničím se člověk tak těžko nesmíruje ja-
 ko s tím, že zrozen k jednotě, musí žít v rozdělení a různosti;
 celou svou bytostí touží po sjednocení a celistvosti, jeho údělem
 je však neúplnost a rozptýlení. Tento rys jeho pobytu na světě je
 vepsán již v samotném jeho biologicko-psychologickém ustrojení:
 "celý člověk" je přímo hmatatelně (a zároveň symbolicky) rozdvojen
 faktem své pohlavnosti; vyskytuje se ve dvou pohříchu neúplných,
 nesoběstačných formách - jako žena a muž. Ono "prokletí" postihuje
 však naši existenci i ve všech dalších rovinách, jeví se v naší
 mysli vždy znovu v příznačné podobě binárního protikladu: člověk -
 příroda, tělo - duch, vědění - víra, poznání - jednání, láska -
 právo, jedinec - společnost atd. (je přitom charakteristické, že
 tyto vztahy prožíváme víc jako konflikt než jako komplementárnost).
 Tak si v nesčetných obměnách naše kultura klade stále touž otázku,
 udržujíc se právě tím, že se vždy znovu pokouší rozřešit neřešitel-
 né. V tom je její velikost, je v tom i její bída; dost dobře však
 tuto cestu nemůžeme opustit, sama naše řeč (kterou si nevolíme) je
 už tak uzpůsobena, je to v samotných pojmech, na něž jsme chtíc
 nechtíc odkázáni. Člověk tuší, že jeho duch nedorazí pokoje, leč
 najde-li jednotný smysl všeho; a přitom, kamkoli se obrátí, naráží
 na dvojsmysl a dvojakost. Člověk touží po jistotě. Po jistotě prav-
 dy. Pravdy absolutní a jediné, pravdy s velkým P, která by do sebe
 pojícala veškerou různost a mnohorozměrnost ^{čl} světa i celého světa;

která by zahrnovala minulost, přítomnost i budoucnost. Žádá si toho náš rozum i naše srdce: pravda musí být vposledku jen jedna. Neštěstí je v tom, že tato jednotná, všeobjímající pravda je pro nás nedosažitelná. Jsme zavaleni tříští částečných, dílčích pravd, pravd vratkých a provizorních, a nevyhnutelnou příměsí omylů resp. lží; můžeme je donekonečna opracovávat a tříbit, korigovat či zavrhnout; celková souvislost nám však uniká. Neznáme formuli, která by do toho chaosu zavedla definitivní pořádek. A přece bychom tak rádi jednou provždy oddělili pravdu a lež, pšenici od koukolu...

Takový úděl jistě není lehké přijmout; vyžaduje to zmužilost, a té se nám často nedostává. Snadno se dostaví zklamání. Beckoho může dohnat až k zuřivosti trpká zkušenost, že člověk není čirý duch, jsa v zajetí těla a času. Zdá se dokonce, že právě revolta proti této okolnosti je pravou podstatou všech moderních "běsů", jimiž je sužován současný svět. My se však soustředíme toliko na jeden aspekt této existenciální situace: totiž že právě odtud, z hlubin autentické touhy po jednotě vyrůstá ono pokušení ke kapitulaci, o němž se domníváme, že je klíčem k pochopení totalitního myšlení. Pokušení učinit konec nekonečné trýzni, a "strhnout" nebe na zem: zjednat si jistotu hned teď, nastolit "jednotu" již nyní a zde, i za cenu násilí. Pokušení k "předčasné syntéze pravdy", jak říká Paul Ricoeur. "esto nepochopitelné, tak lidské (ach, příliš lidské!), ve svých důsledcích však zkázonosné.

Nuže v tomto násilném sjednocené pravdy třeba vidět prazdroj totalitního myšlení. "Totalita", o kterou zde běží, toť právě ona falešná, předčasná jednota, plod nedočkavosti a "zběsilosti" lidského ducha. Podívejme se blíže, co to vlastně znamená. Tajisté je to duchovní kapitulace, Kapitulace před pluralitou a ambivalencí světa. Zároveň je to nevyhnutelně "řešení" násilné: neobejde se bez myšlenkového násilí vůči skutečnosti. Nastolená "totalita" je arci pouhou náhražkou a karikaturou oné nekonečné jednoty, po níž člověk touží, jinak tomu ani být nemůže; je to ^{jen} ~~absolutizovaná~~ absolutizovaná částečnost, a této absolutizaci musí ovšem padnout za oběť notný kus našeho nepolepšitelně rozmanitého světa. "Sjednocené" dějiny nutně potřebují nějaké "smetišťe" či "propadlišťe", kam by bylo možno odklidit nežádoucí, rušivé, nepoddajné elementy. "Logicky spořádané bytí" vyžaduje coby svůj protějšek jakési nebytí, k němuž by bylo možno odsoudit vše, co se "novému pořádku" příčí. Svět "jednotné" pravdy se nutně stává jedinou a pravou "realitou"; pročež bude třeba zřídit ještě říši "iluzí", kam by bylo možno vystěhovat

vše, co se do našeho "reálného" světa z té či oné příčiny nevejde. Totalizace dobra si vynutí totalizaci zla, tj. neméně násilné jednocení všeho, co našemu "jednotnému" dobru z nejrůznějších důvodů odporuje. Co se to vlastně v naší mysli událo? Místo světa jednoho, leč dvojnásobného, máme teď světy dva, zato oba jednoznačné. Místo nejednotného celku relativních pravd máme teď dva jednotné bloky, mezi nimiž panuje vztah vzájemného vyloučení: absolutní pravda stojí proti absolutní lži. Nesmiřitelný protiklad dvou světů nastoupil na místo různosti uvnitř světa jednoho. Konflikt, jenž dříve vybízel k úsilí o syntézu, stává se nyní, když jsme "syntézu" provedli, nelítostným vyhlazovacím bojem: "nový"řád se může udržet jen za cenu zničení "starého". Jakmile se naše myšlení vydá touto cestou, jsme připraveni pro přijetí totalitní ideologie.

⊕

Přistoupíme-li na tento způsob myšlení, jsme dočistě bezbranní vůči náporu falešných dichotomií, jimiž je zabydlen imaginární svět totalitní propagandy. Můžeme jen bezmocně přihlížet, jak je skutečnost trhána na kusy nejrůznějšími "buď-anebo":

"Buržoazní, nebo socialistická ideologie. Střední cesty není,..." (Lenin, spisy, čes. vyd., sv.5, s.396)

"Věda je buď progresivní, anebo není vědou, nýbrž pavědou a scholastickým katedrovým žvástem; vědecká tvorba je jenom tou měrou vědecká, jak a pokud je progresivní: vědci, kteří nechtěli sledovatí račí pochod vývoje buržoazní kultury až k popske osvětě a "asměrněné" fašistické pavědě (a la Rassenkunde), byli nuceni hledatí záchranu vědeckého pokroku v jediné pokrokové třídě dneška, u revolučního proletariátu." (Karel Teige; Intelektuálové a revoluce, 1933)

"Chceme zahynout se západním kapitalismem, anebo žít v novoevropském socialismu? Jiné cesty nemáme, třetí žádná není."

(Emanuel Moravec, rozhlasový projev 5.10.1940)

"Dnes se rozhoduje jedině, zda Evropa bude nacionálně socialistická, nebo bolševická. Třetí řešení žádné není." (Emanuel Moravec, rozhlasový projev 6.11.1942)

"Pouze leninská cesta je skutečná cesta revoluce a socialistické výstavby. Neexistuje žádná jiná alternativa kromě alternativy kontrarevoluce." (Rudé právo 18.2.1977)

A tak to jde napořád: buď "realita", nebo "iluze"; buď "řád", nebo "anarchie"; buď "živelnost", nebo "zákonitost"; buď "národ", anebo "Židé"... Není absurdity, před níž by se toto běsnění zastavilo. A poněvadž je to primárně běsnění ducha, velmi snadno se jím dají strhnout právě intelektuálové. Viděli jsme to na Karlu Teigovi: věda je buď "progresivní" a "revoluční", anebo to není

věda, nýbrž "fašistická pavěda". Logika tohoto způsobu myšlení vyžaduje, aby proti "jednotné" pravdě stála zase jen "jednotná" lež; voják na frontě si nemůže dovolit luxus rozlišování v nepřátelských řadách. Vznikají tak podivuhodné pojmoslovné slepence. Vezměme ku příkladu nacionální socialismus: jaký podstatný rozdíl vůbec mohl být v jeho očích mezi západní demokracií a bolševismem? Nacistická propaganda ovšem musela brát taktické ohledy na aktuální politicko-vojenskou situaci, zásadně však pro ni byly oba směry koneckonců jedním a týmž zlem; vítala samozřejmě všechny faktické ~~praxisy~~ rozpory mezi spojenci, leč na rovině ideové držela pevně jejich "jednotu". Jednotícím činitelem této neuvěřitelné syntézy byli ovšem "Židé": mohli jsme se v protektorátních novinách setkat nejen se "židoplutokracií" a "židobolševismem", ale i se "židovskými plutokratobolševiky".

Stejným způsobem si vede komunistická propaganda. Tak jako v nacistické optice splývala "plutokracie" s "bolševismem", v kukátku komunistické ideologie víceméně splývá "buržoazní demokracie" a "fašismus". Připomeňme zde obecně známý fakt, že sociální demokraté byli v komunistické terminologii po dlouhou dobu soustavně nazýváni "sociálfašisty".¹ Nebylo to míněno jako nadávka, nýbrž jako "označení skutečnosti", ujišťuje nás Klement Gottwald, který věnoval "teoretickému" zdůvodnění tohoto pojmu podstatnou část své památné parlamentní řeči z prosince 1929. "Máme důvod mu nevěřit; ani přízvisko "plutokratobolševici" nebylo zajisté míněno jako nadávka, nýbrž jako "označení skutečnosti". Až do roku 1935 nečinila Třetí internacionála oficiálně žádného rozdílu mezi "demokracií" a "fašismem".² Nebyla to však jen pomíjivá epizoda, jakési přechodné pobluznění, navždy již pohřbené v propasti historie: i pro dnešní "reálné socialistickou" propagandu zůstává "fašismus" společným jmenovatelem všech elementů, jež "narušují jednotu" naší "socialistické rodiny". Otevřeně se to projevuje arci jen zřídka, ve zvláště napjatých situacích, nedávno například v období zveřejnění Charty 77. Tehdy jsme si mohli všichni ověřit, že i spučasná oficiální propaganda dokáže bez rozpaků a bez ostychu označit za "fašistu" v podstatě kohokoliv, kdo nesdílí její vlastní stanovisko; pod hlavičkou "fašismu" mohou zde vystupovat nejrozumnější politické síly, od konzervativní pravice až po sociální demokracii. Vpravdě však není čemu se divit. Žádný "návrat do padesátých let", jak se tehdy daly slyšet některé unáhlené hlasy (ostatně, v tomto případě bychom museli uvažovat spíše o "návratu" do let dvacátých). V takových

chvilích jde pouze o explicitní výraz tendence vlastní každému totalitnímu myšlení: tendence k "sjednocení" zla. nesmíme se dát zmýlit okolností, že tato tendence zůstává v současné oficiální propagandě většinou latentní. I když výsledná "syntéza" naní dnes (z taktických důvodů) vyhlášována urbi et orbi s takovou pravidelností jako v některých dřívějších obdobích, její "teoretický" základ trvá beze změny: stále platí, že západní demokracie je jen zastřenou formou "diktatury buržoazie", kdežto fašismus není nic jiného než její forma zjevná. Závěr, jenž plyne z těchto dvou premis, je vždy nasnadě, i když se s ním momentálně přímo neoperuje. nebylo by arci projevem státnické moudrosti, kdyby současná oficiální propaganda nazývala třebaš kancléře Kreiského "fašistou"; ale ta možnost tu vždycky je, a bylo by bláhové věřit, že Rudé právo se někdy vzdá "práva" na "označení skutečnosti". Oficiální propaganda si ovšem uvědomuje, že takovéto "teoretické" zdůvodnění dané "syntézy" je pro-potřeby "masové práce s lidmi" příliš abstraktní; ví, že lidé většinou myslí spíš v obrazech než v sylogismech. Mnohem víc než teoretická formulka zapůsobí na jejich představivost nějaký symbol - čím záhadnější, tím věrohodnější. Touto intuicí se řídila i nacistická propaganda, majíc zřejmě "mezinárodní Židovstvo" za platnější argument než složité výklady z rasistické teorie. A tak se docela analogicky na scéně komunistické propagandy objevuje navíc ještě tajemná smobnost, jež má plnit touž "jednotící" funkci jako u nacistů "Žid": totiž ona pověstná CIA, ultima ratio sebenepřavděpodobnějších spiknutí proti našemu "pokrokovému" zřízení.

A jako refrén vždy znovu zaznívá: "třetí cesty není". Na ničem si totalitní propaganda neřádá tak záležet jako na tom, aby vám sugerovala, že můžete volit vždy jen ze dvou možností. Je až zarážející, jak snadno se lidská mysl nechá terorizovat tímto nesmlouvavým "buď-anebo"; tahle taktika mívá na rovině duchovní zhusta podobný účinek jako napřažená ruka s revolverem na rovině fyzické: člověk se cítí jako v pasti, odkud není úniku. Tváří v tvář tomuto ultimativnímu gestu mohou i velice inteligentní a vzdělaní lidé ztratit rozvahu a přinejmenším na okamžik znejistět a zakolísat. ^Ostatně historické zkušenosti mluví v tomto ohledu až příliš jasně. Proč asi intelligence osvědčila vcelku tak malou míru odolnosti vůči totalitním ideologiím toho či onoho typu? Toliko nenapravitelný škarohlíd by si mohl tento znepokojivý fakt vysvětlovat pouhou zbabělostí či prospěchářstvím; i čestný a osobně statečný člověk

zůstane vězet v kleštích onoho fascinujícího "buď-anebo", jestliže... jestliže je nakloněn k tomu, co zde nazýváme "totalitním myšlením". Kdo podléhá svodům tohoto způsobu myšlení, ten se sotva ubrání duchovnmu teroru totalitní propagandy, i kdyby před něj stavěla nevímjak absurdní dichotomie. Člověk tu však může selhat různým způsobem, nejen tak, že nakonec přijme (třebas jen z nezbytí) spolu s optikou i obsah propagandy. Kdo by bral v úvahu jen tento případ, snadno by nás usvědčil ze slepoty, ne-li z něčeho horšího. Člověk může selhat i tím způsobem, že sice obsah odmítne, ale podrží optiku. Tak se vysvětluje, že i leckterý zapřisáhlý odpůrce totalitního "establishmentu" může (třeba nevědomky) sdílet jeho "duchovní" perspektivu.

⊕

V současném myšlenkovém zmatku by nám tuze prospělo, kdybychom se vzpomněli na starou scholastickou zásadu: distinguere sed non separere. Jde tu o dvojí, podstatně odlišný přístup ke skutečnosti. Ve zkratce bychom to vyjádřili asi tak: rozlišovat znamená pozorně členit skutečnost za účelem jemnějšího a bohatšího poznání; rozdělovat (oddělovat) by tu znamenalo cosi jako trhat skutečnost na kusy za účelem snadnější manipulace. Zdá se, že mezi těmito protichůdnými duchovními pohyby je jistá souvislost: čím méně ochoty rozlišovat, tím více chuti rozdělovat. Jsou to dvě strany téže mince. Čím méně ochoty "nechat být", poznat a porozumět, tím mocnější nutkání rvát, trhat, sekat, štípat, a pak ty kusy, cáry, "úseky" a třísky třídit, značkovat, a "pořádat". A přitom arci nevyhovující škrtat, odmítat, zavrhnout; vydělovat, vylučovat, negovat. A poněvadž každý ztrácuje něco jiného, musí se pak o to, co se zdá žádoucí, "bojovat". Jdeme na skutečnost s válečnou sekyrou, mávající jí hlava nehlava. Duch běsní.

Tato "zběsilost" je snad nejvážnější duchovní chorobou našeho věku. Ná, a totalismus ve svém nejhlubším smyslu není nic jiného než její děsivá inkarnace.

Avšak mají-li se věci takto, je arci nasnadě, že veškeré snahy o praktické překonání totalismu vyjdou naprázdno, budeme-li přehlížet otázku jeho "duchovního" zázemí. Základní podmínka trvalé detotalizace má povahu existenciální: nejde o nic menšího než o obrat v přístupu ke skutečnosti. Totalismus bude lidstvo ohrožovat tak dlouho, dokud se v obecném měřítku neprosadí povědomí o tom, že nikomu ze smrtelníků nepřísluší, aby s konečnou platností oddělil realitu od iluze, pravdu od lži, dobro od zla; že se můžeme toliko smažit jedno od druhého znovu a znovu rozlišovat v rámci jednoho,

pohříchu dvojjazyčného světa. Přičemž každé rozlišení bude vždy podmíněno aktuálním stupněm našeho poznání.

Petr Fidelius

(Autorem mírně upravený úryvek z rozsáhlejší práce "Posun po šikmé ploše", Praha 1981)

POPIS JEDNÉ EXISTENCE

"Co jen to je, že děláte, jako byste byli skuteční?"

(Modlil v Kafkově Popisu jednoho zápasu)

Interpretační schéma zvolené pro následující pokus o existenciální rozbor Kafkova Popisu jednoho zápasu se opírá o zvláštní pojetí vztahu mezi JÁ a TY nvnitřního, psychického světa člověka. JÁ zastupuje v tomto schématu vědomou lidskou existenci, jednak v rovině běžného života (vypravěč), jednak v rovině vyšší, jakési duchovní či náboženské autority ("tlouštíka"). TY "nového známého" a "modlila" je zde jako zvláštní, moderní případ alter ego, literárního dvojníka, představitelem celé zbývající. lze říci "stínové" části téže lidské existence v jejích nevyužitých, zárodečných, převážně nevědomých možnostech, jež vycházejí najevo jen v určitých, většinou krizových lidských situacích.

X

Popis jednoho zápasu se formálně skládá ze dvou dramatických dialogů (vypravěče s jeho novým známým a tlouštíka s modlilem), z vyličení procházky (vypravěče) a příběhu vyprávěného modlilem. První dialog tvoří úvod a závěr díla, přičemž spojnici mezi oběma dialogy tvoří oslovení vypravěče ~~vypravěčem~~ tlouštíkem. Přes zdánlivou nesourodost lze tedy v popisu vidět výraznou čtveřici samostatnějších útvarů, vytvářejících dokonalý celek. Není tedy nejmenšího důvodu hovořit o literárním torzu.

X

K navázání prvního dialogu docházíme na společenském večírku, na němž se vypravěč baví tím, že popíjí benedýktýnku a pojídá pečivo. Když se přiblíží pánce, hodina duchů, a většina hostů se již zvedá k odchodu, setká se vypravěč náhle s člověkem, kterého označí

jednoduše jako svého "nového známého". Jeho nový známý se na něj obrátí s nápadnou samozřejmostí a začne jej zahrnovat důvěrnými o svém milostném dobrodružství, které během večírku prožíval v sousedním pokoji s domácím služebným děvčetem. Aby vypravěč zabránil dalšímu trapnému svěřování před zbylými hosty - jakoby cítil, že toto svěřování se zvláštním způsobem týká i jeho samého -, rychle mu navrhne procházku na Petřín. Nový známý tuto bláznivou nabídku po krátkém zaváhání přijímá a oba odcházejí do mrazivé noci. V Vzájemný vztah vypravěče a jeho nového známého, popisovaný vypravěčem v průběhu jejich podivné vycházky noční Prahou, je směsicí nejprotichůdnějších postojů a pocitů, střídajících se v prudkém sledu.

Přidržíme-li se zvoleného interpretačního schématu, setkává se tu vypravěč se svým niterným TY - se svým Stínem nevyužitých, tj. většinou potlačených a zmarněných životních sklonů, které ho na večírku náhle zasáhnou na jednom z nejcitlivějších míst, totiž právě tam, kde by místo tohoto konfliktního vnitřního vztahu k sobě samému mohl navázat skutečný lidský vztah, navíc třeba hned milostně dobrodružný. To, co jej vyrušilo z letargie při popíjení likéru a pojídání cukroví, bylo právě radostné vzrušení jeho druha a jeho vyprávění, jak ono děvče v hostitelském domě "líbal, líbal...na ústa, na uši, na ramena". Jakmile je jednou tento "přízrak" možného milostného štěstí vyvolán, není jen tak snadné se jej zase zbavit; vypravěči proto nezbývá než s ním vyjít do mrazivé noci, v naději, že se mu tak přece jen podaří jej od sebe nějak odehnat.

To, co následuje, je typická "dostojevština" symbiotických, vzliňavých a osudově srostlých lidských vztahů, jejichž prokletím je neprostá nesvoboda, "nevolnictví" jejich nositelů, vzájemná posedlost svými partnerskými protějšky.

První, co vypravěče napadne, je co nejrychleji se svého nového známého zbavit. Uvažuje o tom, "zahnout do některé postranní ulice" a uchýlit se do svého pokoje, kde je teplo a kde se bude moci jako obvykle složit do své lenošky. "Ať už co potom?", ptá se znepokojeně sám sebe, aby vzápětí svou pochybnost opět zaplašil.

Postupně se ukazuje, že vlastně není schopen se od svého druha odtrhnout, přestože se o to stále znovu pokouší. V okamžiku, kdy se mu to již málem podaří a napřahuje ruku, aby se s ním rozloučil, jeho druh na něj náhle zaútočí:

"Fuj," taková studená ruka," zvolal, "s takovou studenou rukou by se mi nechtělo jít domů. Měl jste se, můj milý, taky nechat lí-

bat, to jste něco zanedbal, nu, můžete to ještě dohnat. Ale; spát? Tuhle noc? Co vás napadá^{to}? Jen si pomyslete, co šťastných myšlenek se udusí pod peřinou, když člověk spí v posteli sám, a kolik nešťastných snů se pod ní zahřívá."

Tato slova zapůsobí, Vypravěč se vzpomíná a uvědomí si, co jeho známý pro něj vlastně znamená. Když děvčata líbají jeho, "líbají přece tak trochu i mne", uvažuje. Jeho známý mu začne připadat jako ztělesnění všeho toho, co by mohl docela dobře prožívat i on sám. Proto se zhrozí představ, že by se jeho druhovi mohlo přihodit něco zlého:

"Co bude pak se mnou, mám být vyhozen ze světa?" A uzavírá:

To bych se na to podíval, kdepak, mě už se nezbaví."

Vzápětí jej však napadne, že jeho druh jím může klidně pohrdat, že mu může připadat jako klátící se "bidlo s; černě porostlou lebkou nahoře", jako trapná, zbytečná, zakrnělá existence. Ale tento pocit je opět vystřídán pocitem úlevy, když si uvědomí, že jeho druh jej vlastně vůbec nepotřebuje a že tedy bude moci bezstarostně pokračovat v navykklém způsobu života:

"A jak já se musel držet, abych mu nepoložil paži kolem ramen a nepolíbil ho na ty jeho oči odměnou za to, že mě vůbec nemůže potřebovat."

Stále se mu však vrací ona nepříjemná otázka: "Co potom?" Jeho vztah k novému známému se náhle promění ve vztah naprosté servilnosti. V záchvatu strachu z toho, že jím může být zcela zavržen, jej napadne, že jeho druhovi může jeho dlouhá postava připadat z nějakého důvodu nesympatická, a proto se celý nahrbí, až se v chůzi dotýká rukama kolen. Jeho druh jej však rázně okřikne a začne jej tentokrát doopravdy od sebe odhánět. Není u něho údajně pro vypravěče místa, "a jestli přece jen tu nějaké je, není aspoň k nalezení!"

Vypravěče pojme hrůza, že by mohl nenávratně ztratit kus sebe sama, všechno to, co by ještě někdy mohlo vstoupit do jeho života, a prosí pokornějšého druha o milost. Je připraven na nejhorší. Děsí se toho, že jeho druh s ním může ve skutečnosti naložit, jak se mu zachce, může ho třeba i zabít.

Odhodlá se tedy k zoufalému útěku, ale nešťastně přitom upadne. Jeho druh se ho pokouší zvednout, on jej však v hrůze prosí, aby odešel.

V situaci už téměř beznadějně si náhle uvědomí "třetí možnost, jak vzít za své":

"Nepotřeboval jsem se nechat probodnout, nepotřeboval jsem utíkat

pryč, stačilo prostě vrhnout se do vzduchu."

Když se mu na Karlově mostě podaří vznést se, je nadšením bez sebe: to

"Že jsem nezkusil už dřív. Má hlava spočívala v chladném vzduchu a zrovna mé pravé koleno plavalo nejlíp, pochválil jsem je poklepáním."

"Vrhnout se do vzduchu" je jeho způsob, jak uniknout do světa své fantazie, kde na něho už nedotírá ani vnější svět se svým mrazem a nudnými společenskými večírky, ani jeho vnitřní druh, jeho znepokojivé alter ego, které má ještě příliš těsný vztah k onomu vnějšímu, "skutečnému" světu. V tomto "třetím světě" se náhle cítí dostatečně silný a jistý, je naplněn radostí, že se mu konečně podařilo najít správné východiště. Svého druhu se již nebojí. Má tolik sebevědomí, že ho z pouhého rozmaru štípe do lýtek a dokonce ho vyzývá, aby mu vyprávěl "vše, od začátku do konce", chce svou potenciální, stánovou existenci znát celou, protože je posedlý po celku". Z hlediska jeho "třetí možnosti" mu jeho stínový druh začíná připadat zcela neškodný. Přímou překypuje odvahou a přitom zajišťuje, že si svého druhu může doslova "osedlat":

"A již jsem vyskočil - jediným švihem, jako by to nebylo poprvé - svému známému na ramena a údery pěstí do zad jsem ho přiměl k lehkému klusu."

"Rozlehlá, avšak ještě nehotová krajina; v níž se na své vyjížďce cítí tak dobře a bezpečně, je krajina jeho egoistické a svévolné fantazie. Silnice, po níž ujíždí, je kamenitá, ale protože se mu právě taková cesta zamlouvá, "učiní ji... ještě kamenitější a příkřejší"; kolem silnice "dá" vyrůst větvím stromů.

Protože se jeho druh při jízdě zraní, zanechá jej na cestě; není mu už "k ničemu". Zbavuje se svého nepříjemného niterného TY a jako oprostěné, ničím nevázané JÁ se vydává na procházku krajinou své imaginace. Nechá se unášet nádhernou iluzí, že si vystačí sám, tak jak se důvěrně zná, bez toho, co případně skrývá neznámá, stínová část jeho existence, aniž by musel navazovat jakékoli vztahy ve vnitřním nebo vnějším světě. Bezstarostně si vykračuje a krajinu, kterou se prochází, si upravuje zcela podle své libosti ("Protože jsem měl rád smrkové lesy, šel jsem takovými lesy..."). V radostném odpoutání vyleze na strom a usne na jedné z jeho větví, na jejímž chvějícím se konci se houpe "veverka jeho rozmaru".

Opájí se nadějemi, že se mu konečně podařilo najít svět, v němž "může být spokojen", kde je veselo a svítí slunce. Ale ani v tomto

xxix

"třetím světě" není věčný klid a nelze v něm natrvalo zůstat bez vyrušení. Vypravěče vytrhne ze sladkého spánku něčí vzdychání. Padá se stromu, a přesto že si přitom nijak neublíží, cítí se nešťasten, protože "nesnáší námahu vidět kolem sebe pozemské věci". Nej-přirozenější ze všeho mu připadá zůstat tu "ležet... v trávě, paže při těle a skrytou tvář".

Pak se vše znovu ukonejší. "Zacpáváje si uši před obávaným plá-čem", myslí na to, že by v této krajině snad mohl být spokojen: "Neboť tady je samota a krásně. Tady není třeba k životu tolik od-vahy." I tady se sice člověk trápí, ale zato "se při tom nebude muset pěkně pohybovat".

Jistou chvíli se mu zdá, že by v tomto světě bylo možné přece jen existovat, ale v okamžiku, kdy si dá dlaně z uší (neboť egois-tické imaginace vyžaduje neustálou napjatost vůle), uslyší opět ně-koho nablízku vzdychat. Následuje vystřízlivění: ukazuje se, že nemůže žít ani ve světě úřadu a otravných večírků, ale ani ve svém vnitřním světě, kde ho neustále obtěžuje jeho stínový druh svými rušivými řečmi o líbání, a také ne v onom "třetím světě" egocentric-kých fantazií, bez vztahu k předcházejícím dvěma světům, Zklamání je opravdu zlé:

"Srdce mě zbolelo, neboť teď se zdálo nemožné, abych vyšel ze své-ho utrpení."

V okamžiku, kdy se již chce "otočit, opustit tuto krajinu a vrátit se ke svému dřívějšímu životu", jej upoutá zvláštní podívaná: z křovin na druhém břehu řeky se vynoří čtyři nazí muži, kteří ne-sou na nosítkách neobyčejně tlustého, důstojně vyhlížejícího muže, sedícího v orientální poloze.

Tato postava "tlouštíka" patří zjevně do vnitřního světa vypra-věče a již na první pohled je patrné, že jde o vznešenou a mocnou autoritu. Na této postavě starce je však pozoruhodný právě rozpor mezi jeho vznešeným a autoritativním vzezřením, slibujícím vnést do situace prvek duchovní svrchovanosti (vypravěči připadal jako "bůžek ze světlého dřeva", a mezi jeho bezmocností vůči okolní pří-rodě, jež ho "ruší v přemýšlení" a již je nucen neustálými chvalo-zpěvy zaříkávat, aby mu podle jeho slov "poskytla trochu prostoru k dýchání").

Nemohoucnost a stísněnost vznešeného starce v Popisu jednoho zápasu tvoří zajímavý kontrast ke Kafkově osobní adoraci silného a výkonného otcovství, jak o tom svědčí například jeho známý Dopps otcí. U Kafkových literárních hrdinů hraje tento paternalistický

prvek vždy zcela mimořádnou úlohu: buď se vyznačuje naprostou slabostí, jako v případě Popisu (tedy je ohrožován přírodou, která ho nakonec zahubí; přitom tloušťák sám vyznává autoritu jinou, autoritu "té obdivuhodné", "moudré" paní, o níž mu později vypráví mladík-modlil), nebo je naopak činitelem tak mocným (Ortel) a nepřístupným (Zámek), že již svou pouhou existencí je na překážku svébytnosti Kafkových hrdinů.

Z podobných důvodů, z neschopnosti navázat svobodný vztah k otcovskému světu, ztroskotá i pokus o návrat ztraceného syna, zeměměřiče K., v Kafkově Zámku, jež se z úzkého hlediska tohoto rozboru jeví jako moderní obměna známého biblického příběhu. Z psychologického hlediska zůstává i zeměměřič K. Puer Aeternus (věčný Mladík), marně se pokoušející navázat volnější a zároveň pevnější pouto k Moudrému starci (Senex, Pater), o jehož sílu, vědění a autoritu by se mohl opírat jak ve svém vnitřním, tak i vnějším životě; bez tohoto postrádá struktura jeho vnitřního života nesmírně důležitou osu, bez níž celá jeho existence zůstává viset jakoby ve vzduchoprázdnu.

Z hlediska analytické psychologie, z níž vychází i naše interpretační schéma, je Popis jednoho západu

1. popisem střetnutí Persony (vědomého civilizovaného Já vypravěče) se svým Stínem (souhrnem všech ostatních osobních a kolektivních prvků, jimž je v důsledku jejich neslučitelnosti se zvoleným vědomým postojem ke světu odpírána možnost se životně projevit, takže zakrňují v podobě relativně autonomní, "fragmentární" osobnosti, jež má kompenzující vliv - v negativním či pozitivním smyslu - na vědomě zaujímaný postoj);
2. popisem situace oproštěného Já, jež ztratilo životně důležitý vztah ke svébytnosti (Selbst, self) (termín označující celistvou osobnost člověka; zahrnuje jak vědomou, tak i nevědomou část lidské psychy; svébytnost je středem této celistvosti, tak jako Já je středem vědomí);
3. popisem vztahu Puer-Senex. Na mytologických postavách Mladíka a Starce a na jejich vzájemných vztazích lze podle výchovných předpokladů analytické psychologie pozorovat strukturu a dynamiku lidské psychy. Vztah Puer (Mladík) - Senex (Moudrý Stařec, Otec) tvoří spolu se vztahem Syn-Matka dvě základní, vzájemně se vyvažující osy (aspekty každého individuálního psychického života, a jejich uspořádání a dynamika určuje ráz kultury a civilizace.

Vztah Puer-Senex nabývá na důležitosti zejména z hlediska problematiky "krize moderního člověka", jež podstatně souvisí s krizí

"paternalismu" dosavadní západní kultury. Stupující paternalistické složky ("Bůh je mrtev" a spolu s ním i symbolický "Otec" dosavadní kulturní tradice), které v psychickém světě zastupují duchovní princip, řád a smysl, uvolňují prostor pro nadvládu maternality, s fatálními regresivními důsledky pro individuální, kulturní a politický život.

Puer, který nemůže získat podporu a uznání ze strany tohoto "kulturního paternalismu", symbolizuje lidskou existenci, vyznačující se tím, že ztrácí styk se skutečností, znicotňuje se a pozbývá smyslu. Převažujícím, jednostranně se prosazujícím vztahem se v psychickém a kulturním plánu stává vztah Syn-Matka. Místo rozlišování nastupuje nerozlišenost, místo ducha racionalistický intelekt, místo řádu a pevně stanovených norem extatické mocenské, materiální a sexuální tendence, místo osobní odpovědnosti v konfrontaci s nejistotou, rizikem a nezdarem všeobjímající náruč falešných jistot a kolektivní neodpovědnosti.

Z podobných důvodů, z jakých se neaří "návrat" zeměměřiče K. v Kafkově Zámku, se nedaří sní unik vypravěčův v Popisu jednoho zápasu. Pokouší se unikat z jednoho světa do druhého, ale všude mu život připadá příliš namáhavý a vyžadující příliš velkou odvahu. Nejpřirozenější způsob existence, jaký si dovede představit, je "ležet... v trávě, paže při těle a skrytou tvář", pokud možno nic nevidět, nic necítit, být napůl mrtev. Ale i z tohoto způsobu existence byl, jak jsme viděli, bolestně vyrušen.

Vypravěč je tlouštíkem nejprve velmi zaujat, dokonce si ho hned "vpravdě zamiluje" a dělá si naděje, že se od něho bude moci něco dozvědět o "nebezpečnosti tohoto zdánlivě bezpečného kraje". Vzápětí je však svědkem tlouštíkovy bezmocnosti: jeho nosiči utonou a on sám je unášen proudem řeky. Vyzývá vypravěče, aby se nepokoušel zachraňovat, protože je tak jako tak ztracen. (V klasickém mýtickém modelu Puer-Semex má naopak Puer (Hóruš) vysvobodit Senexe (Osirise).)

Tloustík však nicméně ještě stačí vyprávět o svém vztahu k mladíkovi, kterého pohrdavě označuje jako "modlila", a popisuje jednak svůj rozhovor s tímto mladíkem, jednak sám vypráví mladíkův příběh.

Na rozdíl od Ty nového známého, s nímž vedl vypravěč rozhovor v nočních pražských ulicích a jenž ho znepokojoval tím, že mu připomínal jeho vlastní, nežitý, potenciální život ve zmárněné nebo zmarnované podobě, je TY mladíka-modlila ztělesněním jakési "zárodečné existence", která není s to se plněji rozvinout a zůstává

tak trvale ve stavu začátků a náběhů k něčemu určitějšímu; navíc projevuje tendenci se spíš umenšovat než přirozenou cestou růst.

Mladík upoutá tlouštíkovu pozornost svou přehnanou zbožností, která tlouštíka ~~překvapuje~~ popuzuje natolik, že mladíka při jeho odchodu z kostela přepadne, aby se ho vyptal na příčiny jeho podivného chování. Jejich seznámení a následující rozhovor probíhají opět ve stylu tísnivých, obsedantních a nesvobodných vztahů dvou bytostí, jež jsou k sobě niterně puzeny, ale jež si právě proto neustále unikají. ("Neunikn^{te} mi," říká tloustík mladíkovi. "Líbíte se mi čím dál víc. Jste můj šťastný úlovek.")

Mladík na tlouštíkovu otázku neochotně vysvětluje, že jeho přehnaná, na odiv stavěná zbožnost je důmyslný způsob, jak se nechat alespoň "na chvíli pevně přibít... pohledy", které na něho ^{při tom} vrhají ostatní lidé. Přiznává, že jej "baví", když se na něho ostatní dívají, protože právě jejich pohledy mu umožňují, aby jak sám říká, mohl alespoň chvílemi vrhnout stín na oltář, aby tak doslova "nabyl těla". Nebýt těchto "osvětlujících pohledů", byla by jeho existence téměř nepostřehnutelná, neznatelná. Předstírání a okázalost jsou proto způsoby, jak si může dodat alespoň nouzové existence. Svět, v němž mladík žije, je podle jeho přiznání celý rozkolísaný (i jeho neštěstí je "rozkolísané neštěstí", a dotkne-li se ho někdo, "spadne na tazatele!"), věci kolem něho se ne "propadají jako chumelenice, kdežto před ostatními už sklenička na kořalku stojí na stole pevně jako pomník".

Největší rouhou mladíka-modlila je plná, sebejistá existence, jíž by bylo možné se oddat s naprostou důvěrou a samozřejmostí. Klíčovým místem Popisu je příhoda z dětství, na níž si mladík v průběhu rozhovoru vzpomene, a vypráví ji tlouštíkovu jako doklad toho, že tomu může být - alespoň "u ostatních" - úplně jinak: "Když jsem jednou jako malé dítě po krátkém odpoledním spánku otevřel oči, zaslechl jsem - nejsem si ještě zcela jist svým životem -, jak se matka přirozeným hlasem ptá z balkónu: "copak děláte, má milá? Je to ale vedro!" Nějaká paní odpověděla ze zahrady: "SVAČÍM TU V TRÁVĚ". Říkaly to bez přemýšlení a nijak zvlášť zřetelně, jako by ona paní čekala tu otázku a má matka odpověď."

Samozřejmost věcí, vyrovnanost mysli a naprostá důvěra v uspořádání světa, jež vyzařují z této mladíkovy vzpomínky, tvoří hlavní znaky jeho "ztraceného ráje", z něhož se cítí jednou provždy vyhnán. Je jen že pozbyl těchto drahocenných statků, ale spolu s nimi ztratil i kus své elementární lidské existence, takže má

pocit, jako by byl už jen "jako stín bez řádného ochraničení".

Tento zvláštní proces znicotnění a rozpadu se týká nejen způsobu, jakým prožívá sebe a svět, ale zasahuje dokonce i jeho fyzickou konstituci: mladík se přiznává, že když se nedávno ukláněl před jistou dámou, pozoroval, že se mu pravé stehno "vymklo z kloubu" a že i koleno se mu "trochu uvolnilo".

Příběh, který vypráví tloušťíkovi, je dokladem "neskutečnosti", téměř přízračnosti celé jeho osobní existence.

Na společenském večírku se setkává s dívkou, jež mu dá prudce najevo svou ^{anti}sympatii a zcela bez obalu ji zdůvodňuje prázdnotou, chatrností a nicotností jeho existence:

"... vždyť jak vy to vypadáte: jste po celé délce jakoby vystřižen z hedvábného papíru, jako silueta, a když jdete, musí být slyšet, že šustíte."

Na toto strašlivé obvinění odpovídá mladík ještě strašlivější prognózou. On sám je prý jen prvním čistým prototypem člověka budoucnosti. Tak jako on budou zakrátko vypadat i všichni ostatní:

"Což takhle kdybych vám coby dík za to svěřil, že jednou všichni lidé, kteří chtějí žít, budou vypadat jako já; vystřižení ze žlutého hedvábného papíru, jako siluety - jak jste poznamenala -, a při chůzi bude slyšet, jak šustí. Nebudou jiní než teď, ale budou tak vypadat. I vy, milá slečno -"

Po tomto podivuhodném rozhovoru, jakoby chtěl podat důkaz, že nejen jeho osoba, ale i vše, co podniká, je jen pouhým zdáním skutečnosti, se mladík rozhodne zahrát přítomné společnosti na klavír, ačkoli všichni vidí, že na klavír hrát ~~umí~~ neumí. Je to děsivá scéna "smluveného" předstírání, trapnosti a křečovitého veselí. ("I musel jsem volit slova tak, aby pomyšlení, že je mi do pláče, nutně připadalo posluchačům směšné.")

Když je ze společnosti zdvořile vykázán, kladé si při odchodu otázku, jež dokonale vystihuje bezútěšnost jeho individuální situace: "Co jen to je, že děláte, jako byste byli skuteční?"

On sám je v situaci člověka, který ztratil spojení s tím, co je skutečnost a marně se trápí otázkou, jak to dělají ostatní, že jsou s to pořád ještě věřit, že jsou "skuteční". Právě on se svou znicotněnou, zjevně "neskutečnou" existencí se stává největším nebezpečím pro všechny ty, kterým se daří udržovat toto "reálné zdání" plnohodnotné a smysluplné existence:

"Je pravda, pořád ještě máte nade mnou převahu, avšak pouze tehdy, když vás nechám na pokoji."

Mladík-modlíl je proto jako "strašidlo" zneskutečněné, "papírové" existence vykázan ze společnosti do tmavé noci. Zanechává sice za sebou hrozivou předpověď, že jednou budou všichni lidé, kteří chtějí žít, vypadat stejně jako on, ale pro tentokrát se ho společnost ještě dokázala včas zbavit, aby ji nerušil v zábavě svými trapnými výstřednostmi.

Když tlouštík dovypráví, mizí nenávratně v přívalech vody. Zvládnout nebezpečné a zálučné přírodní živly Matky Země bylo očividně nad jeho síly.

("Avšak nejen hora sama je potom tak ješitná, tak dotíravá a tak mstivá, i vše ostatní.")

Spolu s ním mizí i to, co ve své majestátné ~~xxx~~ slabosti představoval: paternalistický svět, v němž vládne duchovní princip, řád a smysl.

Vypravěč se opět ocitá na petřínské stráni se svým známým - se svým zneuznávaným stínovým druhem, který se ho znovu pokouší znepokojovat představami plnějšiho života, především však vidinami krásných milostných dobrodružství. Namlouvá ~~xx~~ mu, aby si říkal spolu s ním:

"Jsem milenec plný žáru, jakého si dívky přejí."

Ale pozvolna i on ve svých pokusitelských narážkách ochabuje. Začínají se ho zmocňovat pocgybnosti, zda se má vůbec oddávat něčemu tak veskrze nejistému a nebezpečnému, jako je milostná vášeň, a vymýšlí si důvody, jak by se ze všeho ještě stačil vyvléknout. Ve chvíli, kdy nebe již počíná ble nout a vypravěčovo denní vědomé Já nabývá převahy, obrátí se vypravěč ostře na svého stínového druha "tady nepomůže žádná hanebnost, žádná nevěra ani cesta do daleké země. Budete se muset zavraždit..."

Jeho druh však mu odpoví stejně nevybíravým, přímo zdrcujícím útokem:

"...enže vy žijete. Vy se nezabijete. Nikdo vás nemiluje. Ničeho nemůžete dosáhnout. Nedokážete být pánem nejbližšího okamžiku. A takhle se mnou mluvíte, vy sprostý člověče. Milovat nedokážete, kromě strachu vás nic nevzruší."

Vzniklou dramatickou situacé vyznačují dvě možnosti: buď se prosadí TY jeho nového známého a život vypravěče se bude moci obohatit o všechno to, co mu jeho stínový druh dokáže "zařadit" do jeho každodenního programu ("Pomysli si, na jaře si vyjedeme do Stromovky..."); nebo se naopak prosadí TY modlíla, toho trapného předstírače ~~xx~~ existence, který je s to ještě víc zhoršit už beztak ubohý a nicotný způsob existence, jaký vede vypravěč ("Přes den v úřadě,

večer ve společnosti, v noci po ulicích a ničeho přes míru. Život, který svou přirozeností už přesahuje všechny meze!").

Rozuzlení této situace je bezútěšné. Vypravěčův stínový druh se sice ^{ne}může sám zabít, sle protože nemá dost síly na to, aby vypravěče přinutil k plnějšmu životu, udělá v zoufalství sebevražedné gestá, které ho alespoň na chvíli zbaví tíživého tlaku pochybností, zda by se přece jen neměl pokusit o jiný způsob života. Vypravěč ho sice hned láskyplně ošetřuje a chlácholí, ale jeho druh si už jen rezignovaně posteskuje:

"Ach Bože, tady není pomoci."

X

Ve světle ^Kařkovy vize lidské existence, která se blíží čirému nebytí, můžeme nyní provést stručnou charakteristiku jednotlivých aspektů tohoto druhu existence.

1. "Život, který svou přirozeností už přesahuje všechny meze." - Omezený a nudný způsob života spořádaného úředníka. (Přes den v úřadě, večer ve společnosti, v noci v ulicích a ničeho přespříliš.") Je to život, jehož těžiště je ve vnější, provozní, oficiální každodennosti. Jediná touha, která v tomto jednotvárném životě ještě zbývá, je touha po teplém pokoji a po pohodlné lenošce, do níž se lze schoulit a tiše přetrvávat. Vypravěč sám tento způsob života komentuje slovy: "Krásné vyhlídky! ... A proč by ne? Ale co potom? - a odpovídá lakonicky: "Žádné potom." V jednotvárnosti tohoto života žádné "potom" již nedává smysl.

2. Spolužití a konfrontace se svým "stínovým" druhem, ztělesňujícím všechny nevyužité možnosti vlastní existence. ("Seděli jsme těsně u sebe, ačkoli jsme jeden druhého vůbec neměli rádi, avšak nemohli jsme se od sebe příliš vzdálit, neboť stěny byly přesně a pevně stanoveny.")

"Nový známý" jako alter ego vypravěče představuje jednak vážné ohrožení jeho dosavadního způsobu existence (upozorňuje ho na deformace, jichž se na sobě dopouští: "Vždyť jste celý nakřivo!" - a vypravěč ho prosí o milost, nepřeje si být jím vyrušován), jednak s sebou přináší lákavé nabídky nových dobrodružství a vůbec všeho toho, čím by bylo možné si obohatit nynější život. Vypravěč a jeho stínový druh tak tvoří nerozlučnou dvojici prvků každé ^{lidské} existence. Vyznačují její základní polaritu, bez níž si nelze představit ani její typické projevy: polaritu mezi přítomným a budoucím, daným a možným, starým a novým, prázdnotou a plností, střízlivostí a bláznovstvím atd.

3. Únik (z vnějšího světa každodenních zvyklostí a z vnitřního světa zneklidňujících představ a podnětů) do světa pouhého představitování. - V tomto světě se lze vymanit ze všech nároků běžného i tušeného života a "nehotovou krajinu" své obrazotvornosti si přizpůsobovat podle okamžitých rozmarů. Trvale zakotvit svou existenci v tomto prchavém světě však nelze. Příjemná iluze trvá vždy jen několik chvil. Dříve či později se ukáže, že svévolně vykonstruovaný svět představivosti poskytuje možnost jen pro krátkodobé zasnění

4. Ohrožení a zánik otcovské autority tlouštíka. - Svět, v němž je ohrožena autorita Otce, jenž je zárukou trvalého a přesně stanoveného řádu, ztrácí své pevné základy a stabilitu a stává se rozkolísaným a nejistým. Když modlil tlouštíkově vysvětluje, proč se jím nakonec přece jen nechal oslovit, říká, že to bylo jednak ze zvědavosti, ale navíc i proto, že "si dělal naděje": "... doufám, že se od vás dozvím, jak je to vlastně s věcmi, které se kolem mne propadají jako chumelenice, kdežto před ostatními už sklenička na kořalku stojí na stole pevně jako pomník." Zdá se mu, že "všechno je tak špatně stanovené, že co chvíli se vysoké domy zřítí, aniž by se pro to dal najít nějaký vnější důvod." Když kráčí po ulici, "kandelábry se ohýbají, jako by byly z bambusu" a "plášť Danny Marie na sloupu se krabatí a vítr jím škube".

Tloustík mu ~~ř~~ na to odpoví ujištěním, že kdyby on byl na místě jeho matky nebo oné paní v zahradě, jak mu o nich modlil vyprávěl, zeptal by se a odpověděl by údajně totéž. Modlil mu však zjevně nevěří. Jako by mu náhle došlo, že tloustík vůbec nechápe, s jak vážnými nároky se na něho obrátil, začne proto hovořit o něčem jiném, a tom, jak je tloustík pěkně oblečen a jak se mu líbí jeho vázanka.

5. Z "Balkonové historky" je zřejmé, že svět oné "moudré paní", svět útěšné samozřejmosti a poklidné, ničím nerušené jistoty sice vyvolává v modlilovi nostalgické vzpomínky, avšak nevzbuzuje ^{v něm} touhu navrátit se zpět do tohoto světa. Tytéž životní hodnoty chtěl spíše nalézt ve světě otcovském, chtěl, aby ho o nich ujistil tloustík. Když se tak nestalo, zůstal bez nich: v mateřském světě je již hledat nechtěl, v otcovském je nenalezl. Je již "bez Matky": postrádá ve svém životě samozřejmost, neproblematickosti, všeobjímající náruč, poklid; a je stále ještě "bez Otce": touží po pevnosti, řádu, jasných obrysech, trvalosti. Jeho existence se odehrává v jakémsi meziprostoru, kdesi mimo ^{tyto} vztahy, jimiž by teprve mohla nabýt obsahu a formy.

6. "Modlilství" se stává jediným způsobem existence - alespoň ve své zdánlivosti - jež je modlilovi v této situaci dostupná. Jestliže se ocitl v "meziprostoru", ve světě mimo životně důležité vztahy, v nichž jediné může zakotvit, nezbyvá mu, než aby se všemi dostupnými prostředky pokoušel nabýt alespoň zdání nějaké skutečné existence.

Modlil toho dosahuje způsobem, který tlouštíkoví na jeho žádost vysvětlí. Princip tohoto "reálného zdání" spočívá v pohledech těch druhých, které modlil na sebe dokáže v kostele, při předvádění přehnané zbožnosti, upoutat, a právě tyto pohledy, díky nimž se mu daří alespoň občas "vrhnout stín na oltář", mají onu zázračnou i genetickou schopnost. Podle modlila stačí, aby se v kostele "křiklavě modlil", "aby se lidé ^{na} člověka dívali a on nebyl těla". Jeho přehnaná zbožnost není tedy ani blasfemií, ani pouhou zábavou, jak se zpočátku domnívá tloustík. Je to jeho bytostná potřeba, "potřeba nechat se na chvíli pevně přibít těmito pohledy...". Je lhostejné, zda tyto pohledy jsou obdivné, závistivé nebo dokonce slídivé či nepřátelské. Důležité je, aby je modlil dokázal na sebe soustředit a aby tím nabyl zdání existenciální reálnosti a plnosti.

Kruh tohoto existenciálního zápasu se tak uzavírá? jestliže vypravěč nebyl s to se dohodnout se svým druhem o spolupráci při rozšiřování horizontu dosavadního způsobu života; jestliže nemohl nalézt uspokojení ve světě pouhé představivosti; jestliže ze světa oné "moudré paní" odešel a tlouštíkov svět, do něhož vkládal velké naděje, se mu ruzplynul před očima - zbývá mu jako jediná možnost tloustíkov vyprávění o modlilovi a o jeho "modlilství".

x

Jakkoli to může napoprvé znít nepravděpodobně, patří - z hlediska zvoleného horizontu tohoto existenciálního rozboru - vypravěč a mladík - modlil Popisu jednoho zápasu, podobně jako hrdinové ostatních Kafkových děl, do antropologie romantického vzbouřence, nietzschovského nadčlověka a moderního "l'homme revolté". Představují konečnou, dovršenou podobu tohoto kulturně dějinného lidského typu.

Mladík-modlil je ztvárněním vize znicorněné existence, která pozbyla schopnost růst, naplňovat se, "bytnět", protože ztratila kontakt s tím, co je skutečné. Její bytí je proto už jen nouzové, a do značné míry pouze zdánlivé. Mladík-modlil je tak krajním případem lidské existence, jež se minula se svým bytím.

Lidská existence se z úzkého hlediska rozebíraného textu ukazuje přímo jako zápas o zakotvení a rozvíjení individuálního života směrem k životní "plnosti", přičemž poutavý obraz tohoto životního pleromatu tvoří pozadí temného filozofického pojmu bytí.

Eschatologické pojetí umísťuje toto životní pleroma do budoucnosti. Existence pak "předchází bytí", jak to známe i z moderních filozofických teorií. Mladík - modlí se vize lidské existence, která jak staticky (svou strukturou), tak i dynamicky (svými projevy a svým vývojem), ztratila přístup k tomu, co jako obraz pleromatu-bytí je zdrojem a zároveň i konečným cílem života.

Nietzschův nadčlověk ještě křečovitě usiluje, v zájmu své radikální emancipace, a přírůstek moci jako prostředku nutného k dovršení své plné svobody; mladík-modlí Kafkova Popisu je osvobozen již tak dokonale, že znišťuje úplnou prázdnotu své existence. To, o č jiní byli nuceni ještě bouřlivě usilovat, je u něho výchozí situací nechtěnou a "nezaslouženou". Co je u romantického vzbouřence a nietzschovského nadčlověka, usilujícího se vymanit ze všech svazků. poutajících ho posud ke světu, vidinou dovršené emancipace, to se u Kafkových proměňuje v čiré zoufalství a prázdnu existence. Kafkovi hrdinové tak představují "konečnou stanicí" na bludné cestě celé jedné odnože evropské životní filozofie - filozofie individualistické emancipace ode všeho a navzdory všemu. Pozdější Camusův Marasult se ještě opájí svou cizotou a lhostejností vůči světu a nosí ji okázale téměř jako šlechtický titul. Hrdina Sartrovy Nevolnosti u sebe dokonce s jistým požitkem pěstuje nálady, jež mu mají znechucovat o odcizovat svět a vydělovat ho tak z "normální" lidské pospolitosti. Kafkovi hrdinové tuto psychologii moci, vzpoury, lhostejnosti a hnusu postrádají. Jejich úzkost ze života je "ontologická". Co jiným tanulo před očima jako nejasná vidina svobodné a autentické existence, stává se u nich ~~průběžným~~ prokletím, kterého se marně pokoušejí zbavit. Jejich prvořadým ^{existenčním} ~~existenčním~~ problémem se stává něco zdánlivě velmi nemoderního: úsilí o návrat zpět, o znovu navázání životně důležitých vztahů ke světu, o znovuzakořenění své existence a o přijetí lidského údělu se vším, co se k němu od počátku váže.

(1978)

KULTURA "OFICIÁLNÍ" A "NEOFICIÁLNÍ"

Položme si otázku, jaký smysl mohou mít ve spojitosti s kulturou

takové přívlastky jako "oficiální" a "neoficiální". Již na první pohled je zřejmé, že na tuto otázku stěží můžeme dát nějakou obecně platnou odpověď, neboť řečené přívlastky jsou natolik mnohoznačné, že jich lze smysluplně užívat toliko v určitém dobovém (společensko-politickém) kontextu. Jestliže někdo například prohlásí, že v historii se vždy vyskytovala vedle "oficiální" kultury též kultura "neoficiální", má patrně pravdu - ta pravda má však asi stejnou cenu, jako když dejme tomu prohlásíme, že dosud v historii existovali bohatí a chudí. Tvrdí-li někdo, že projevy a formy "neoficiální" kultury, její výrazové možnosti apod. jsou v různých^{ob} dobách různé, samotný fakt její existence že se však nemění - je to tvrzení snad pravdivé, leč významově velmi chudé, neboť právě zmíněné proměny svědčí o něčem, co je mnohem důležitější než trvalá přítomnost jakési abstraktní "neoficiálnosti" v dějinách kultury, totiž o tom, že od období k období se mění samotný smysl slova "neoficiální". Jistěže i na obě abstraktní roviny si pod pojmem "oficiální/neoficiální" cosi přibližného dokážeme představit, avšak chceme-li s těmito slovy zacházet s jistou odpovědností, nemůžeme začít obecnou úvahou o "oficiální" resp. "neoficiální" kultuře jako takové.



Leč nechme stranou historický aspekt věci; chtěl bych se zde pokusit o kritiku daných pojmů z hlediska současného úzu. Ostatně i s tímto omezením (tedy, řekněme, na moderní společnost dvacátého století) si zkoumané termíny uchovávají dost velkou míru mnohoznačnosti. Vezměme nejprve takzvanou oficiální kulturu a zamysleme se nad tím, co všechno může to slovo znamenat. Zdá se, že ona charakteristická vágnost jeho významu je dána tím, že se tu proínají dva sémantické okruhy, které lze teoreticky snadno rozlišit, leč prakticky velmi těžko oddělit.

"Oficiální" kultura: na jedné straně je zajisté možno užívat tohoto přívlastku ve významu ryze determinujícím, kdy se představa řídicího substantiva prostě jen určuje (zužuje) vztahem k představě jiné (podobně jako ve spojeních "církevní literatura", "proletářské umění" atd.). Pak se ovšem, přísně vzato, nevyslovujeme o vnitřní hodnotě takto určené kultury, označujeme toliko jistý zvláštní případ, jenž může nastat ve vztazích mezi kulturou a společností. Avšak souvislost mezi kulturou a "oficiálními místy" se může projevovat toliko různými způsoby, že ani v tomto významu není zkoumaný přívlastek zdaleka jednoznačný. Tak za "oficiální" lze kupř. označit kulturu, která se těší jisté oficiální přízni, aniž o to sama usi-

luje, aniž činí "oficiálním místům" jakékoli ústupky. Častěji se však zajisté "oficiální kulturou" rozumí taková kultura, která se nejenom ~~zá~~častěji oficiální podpoře či přímo protekci, ale sama je na náklonnosti "oficiálních míst" zainteresována, což může vést až k tomu, že tak či onak zadává své duchovní autonomii. Povolnost vůči oficiálním zájmům pak může mít ~~xxx~~ celou řadu stupňů, od drobných kompromisů až po zcela otevřenou, ba programovou služebnost. Dalším případem "oficiální kultury" je kultura z "oficiálních míst" přímo či nepřímo řízená neb spravovaná; k této kategorii bychom snad mohli přiřadit i za kulturu převlečenou propagandu, i když by bylo patrně rozumější v takovém případě slova "kultura" vůbec nepoužívat. Nemůžeme zde pochopitelně z celé té významové stupnice podat víc než hrubý náčrt, neboť jakýkoli pokus o jemnější odstínění by se neobešel bez únavného třídění nepřehledné spousty konkrétního materiálu. Především by bylo třeba upřesnit (tj, diferencovat) pojem "oficiální místa": to mohou být jednak státní orgány, jednak různé politické strany a sdružení, jindy to mohou být státem či z politických míst řízené kulturní instituce, ale i kruhy obchodní, jež bývají tak či onak s politikou spjaty, a sotva jsme začali, již před námi vystupují ve vsí spletnosti takové otázky, jako jsou vztahy mezi kulturou a politikou, zásahy státu do kulturního dění resp. státní dozor nad určitými úseky kulturní činnosti, vztahy mezi kulturou a obchodním podnikáním (tzv. komercializace kultury), a pak ovšem i otázka vnějšího úspěchu kulturní tvorby, její - abychom tak řekli - světské kariéry atp. Co otázka, to námět na celý seriál článků.

Na druhé straně je však zřejmé, že s tímto "nezaopatřeným" sociologickým určením se v daném přívlastku kříží silný prvek hodnotící, který dokonce v běžném úzu výrazně převládá; "oficiální kultura" je v obecném povědomí takřka neodlučně spjata s představou čehosi konzervativního, konvenčního, akademického; kterýžto soubor vlastností si pak můžeme po libosti transponovat do různých "tónin": i bude nám v těch slovech znít představa čehosi muzeálního, reprezentativního, škrobeného, nebo snad - v jiném rejstříku - čehosi fosilního, kýčovitého, dutého a bezduchého atp. Společné mají všechny ty vlastnosti snad jen to, že jsou věcně považovány za negativní; ale to je právě rozhodující: ve smyslu hodnotícím znamená "oficiální" kultura výsledně asi tolik jako kultura špatná, méněcenná, prostřední. Jak k tomuto sémantickému posunu došlo, to je sice zajímavá kapitola z no vodobé kulturní ~~xxxxx~~ historie, netýká se však přímo našeho tématu. Můžeme nicméně konstatovat, že díky této okol-

nosti lze místo nadávkou hodit slůvkem "oficiální" po autorovi, jehož dílo nejsme s to jinak diskvalifikovat (srv. případ Karla Čapka za první republiky). Je důležité, abychom si to plně uvědomili právě v ~~konkrétním~~ onom sémantickém faktu samotném (zkřížení prvku určujícího a hodnotícího) leží již možnost zneužití daného slova k účelům mimokulturním; umělec, jenž nestojí vůči "establishmentu" ve vyhraněné, zásadní opozici, je označen puncem "oficiálnosti" coby znamením hanby. ^ŽProvozuje-li se tato hra veřejně po delší dobu, musí to ovšem celkově smysl zneužitého pojmu ještě více zatemnit. Je tu však ještě jeden sémanticky důležitý faktor, a to společenský kontext. Až dosud jsme uvažovali o "oficiální kultuře" v kontextu společnosti demokratické, kde je uznávanou samozřejmostí, že kultura se může rozvíjet (řekneme to radši negativně) i bez ohledu na přání "oficiálních míst". Podstatně jinak se naproti tomu jeví sémantika zkoumaného přívlastku v kontextu společnosti totalitní, kde je naopak samozřejmé, že veškerá kultura podléhá státnímu dohledu a schválení, jsouc ve své podstatě oficiálně chápána jako "ideová zbraň" a "výchovný prostředek". A jestliže zde stát vykonává univerzální dozor nad kulturou, má k tomu v jistém smyslu právo, neboť je také univerzálním vlastníkem všech hmotných prostředků, které kultura ke svému životu potřebuje. V tomto společenském kontextu by ovšem bylo možno veškerou kulturu (pokud se nějak veřejně projevuje) obdařit titulem "oficiální", jenomže - bylo by to k něčemu dobré? Daný přívlastek by tím ztratil nadobro svůj sémantický příznak, a výraz "oficiální kultura" by se stal prostě bezpříznakovým synonymem "kultury" vůbec.

Vraťme se ještě k poměrům demokratickým. Úloha společenského kontextu jakožto důležitého sémantického faktoru vysvitne obzvlášť jasně, sledujeme-li zároveň výskyt druhého členu zkoumané dvojice přívlastků, záporného tvaru "neoficiální". A tu zjišťujeme především tento zajímavý fakt: výraz "oficiální kultura" (literatura, umění, apod.) byl za první republiky nejen poměrně běžným slovním spojením, ale hlavně to byl obrat s víceméně ustáleným významem, samostatný pojem charakterizující určitý typ kultury (literatury, umění ap.); jistě, byl to pojem nepřesný, nezřetelný, bylo možno si pod ním představovat dosti různé věci, ale přece jen to byl pojem samostatný, tj. evokoval sám o sobě určitou představu kultury; naproti tomu s výrazem "neoficiální kultura" se v té době setkáme velmi zřídka, opravdu sporadicky, a to jen v konkrétní věcné souvislosti - tam, kde je řeč o kultuře "oficiální". Tento jev je ovšem zcela pochopitelný: působil tu právě společenský kontext tehdejší

doby. "Neoficiální kultura" nevystupovala v povědomí lidí jako svébytná kategorie prostě proto, že se obecně nepociťovala potřeba stavět proti "oficiální kultuře" souhrn veškeré kultury ostatní, které by arci, logicky vzato, příslušel titul "neoficiální"; taková potřeba ~~xxvstak~~ mohla vyvstat vskutku jen příležitostně. Pro samostatné užití pojmu "neoficiální kultura" nebyl žádný zvláštní důvod, neboť jakou funkci by vlastně takový pojem měl plnit? Oč širší byl jeho rozsah, o to chudší byl jeho obsah: vyjadřoval pouze negativní vztah, nepřinášel však žádnou pozitivní charakteristiku. Dělit kulturu na "oficiální" a "neoficiální" bylo by tehdy asi stejně smysluplným podnikem, jako kdyby někdo chtěl, řekněme, rozdělovat literaturu na katolickou a "nekatolickou" anebo ruralistickou a "neruralistickou".



Snad nebude bez užitku, doplníme-li tuto obecnou charakteristiku dobového úzu několika dílčími záběry, aby byl náš obraz sémantické situace poněkud plastičtější.

"Neoficiální kultura existovala vždy, i v obdobích nejdemokratičtějších a nejpluralističtějších," píše p. Jiří Němec ve svém článku Nové šance svobody (Svědectví č.62). To je tvrzení právě tak nevývratné jako bezobsažné; záleží na tom, která období má autor konkrétně na mysli a které kulturní jevy hodlá tímto názvem označovat. Postaví-li navíc takový obecný výrok do čela úvahy o dnešní "neoficiální kultuře", může to zavdat podnět k povážlivým myšlenkovým "zkratům". Tož především: snad se shodneme v tom, že otázka oficiálnosti resp. neoficiálnosti kultury je v první řadě otázkou vzájemného poměru kultury a společnosti (hledisko určující), a teprve v druhé řadě otázkou jejích vnitřních kvalit (hledisko hodnotící). Pak ovšem je jasné, že o zániku resp. nexistenci "neoficiální kultury" lze uvažovat, striktně vzato, jen v souvislosti se stupněm totalizace společnosti. Z historicky známých příkladů se totalitnímu ideálu nejvíce přiblížilo hitlerovské Německo a stalinské Rusko; podle některých známek lze však soudit, že tato dvě období neznamenaají poslední slovo ve vývoji totalismu (viz Kambožza). Absolutní totalismus by patrně vedl k uániku kultury vůbec. Má tedy plnou pravdu p. Němec, že "neoficiální kultura" existovala i v oč obdobích nejdemokratičtějších; není na tom nic udivujícího: dalo by se dokonce říci, že čím více demokracie, tím větší šance pro "neoficiální kulturu". Je však velmi nepravděpodobné, že by pisatel zamýšlel sdělit veřejnosti právě toto banální zjištění.

Nejspíš chtěl naznačit (to je ovšem pouhý dohad), že naše současná "neoficiální kultura" nespádla s nebe, že má tka říkajíc svůj rodokmen. To by ovšem byla snaha zcela legitimní, ale pod jednou podmínkou: že totiž budeme opatrně zkoumat, zda porovnávané skutečnosti jsou vskutku srovnatelné; a předmětem srovnání - nezapomeňme na to - je v tomto případě společenské postavení kultury. Jinak by "neoficiální kultura" byla jen prázdným slovem, s nímž bychom mohli libovolně manipulovat.

A nyní tedy několik dílčích pohledů na období první republiky, v našich dosavadních dějinách bezpochyby období "nejdemokratičtější a nejpluralističtější".

O problému "oficiálnosti" se v naší kultuře vedly zvláště živé diskuse zejména v souvislosti s Národním divadlem, které ~~by~~ bylo někdy koncem dvacátých let zestátněno, a stalo se tak "de iure" přední naší "oficiální" scénou. Podívejme se alespoň zběžně, jak se (z hlediska jazykového) tento problém jeví z zrcadla Šaldova Zápisníku. Tak již roku 1932 píše F.X. Šalda poznámku o "neblahých následcích zestátnění Národního divadla"; "A dnes se už ukazuje, že zestátnění Národního divadla je v ~~nejednom~~ směru tolik jako jeho zmešťáctění, zbanalizování, zbaráctění." (roč.V) Šalda sice pokládá každý "sňatek státu s uměním" za něco takřka perversního - "míšení ~~státu~~ písku do hrachu nebo čočky" - , přesto však tu a tam připouští (i když většinou spíš jen implicitně), že ani "oficiální" umění nemusí být vždy nutně umění špatné, méněcenné. Tak např. v I.roč. svého Zápisníku píše: "Že to s oficiálními cestami, kterými se bere československý stát, není v tak úplném pořádku, poznáš neklamně po jednom znamení: po nízkém stupni naší oficiální poezie, našeho oficiálního umění. Pohleď jen na oficiální dramatické umění na Národním divadle v poslední době." (Druhé lustrum, s.49-54) Jinde však praví zcela nesmlouvavě: "každá oficiálnost je pro ~~me~~^{me} smrt ~~me~~ poezie" (IV,s.176) "ejde tu o prožimlův, projevuje se tu jen charakteristické změtení určujícího a hodnotícího významu slova "oficiální". Hodnotící význam u Šaldy zřetelně převažuje; v tomto smyslu však pro posouzení "oficiálnosti" přestává být rozhodujícím kritériem poměr umění ke státu, a stává se jím poměr umění k životu: "jest nejen oficiální umění měšťácké, jest i oficiální umění socialistické a proletářské - a toto není o nic lepší než ono. Je akademism proletářský, právě jako měšťácký a klasicistický; a vzniká všude tam, kde šablona a patrona, budiž té nebo oné barvy, toho nebo onoho stříhu, nastupuje za bezprostřední kontakt s životem

věčně pružným a proměnlivým." (IV, 176 násl.) Tyto dvě sémantické roviny musíme bedlivě rozlišovat, chceme-li správně rozumět takovým výrokům, jako je kupř. tento: "Je charakteristické, že v tomto všeobecném defetismu oficiálních scén, v tom jejich bezradném eklecticismu a bezpáteřném diletantismu, rozžehuje se světýlko na scénách neoficiálních, avantgardních, lidmi zcela mladými." (IV, 45-54) Těmi "neoficiálními" scénami myslí zde Šalda konkrétně Osvobozené divadlo a Burianovo "Děčko"; samotný fakt "neoficiálnosti" (tj. finanční a ideové nezávislosti na "oficiálních místech") není mu však žádnou zárukou uměleckých kvalit, jak vidíme hned v následujícím ročníku, kde si Šalda stěžuje, že "nemáme ani slušné scény oficiální, ani pořádného divadla avantgardního" (VII, 300-305).

A nyní otázka pro p. Němce: v oboru divadelní kultury mohlo být za první republiky označeno za "neoficiální" v podstatě každé divadlo, které nebylo státem spravováno či subvencováno; avšak mnoholy lze najít společného ve společenském postavení tehdejších "neoficiálních" scén a současného "neoficiálního" (tzv. pokojového) divadla - kromě nesporného faktu, že ani toto "divadlo" nežije ze státních subvence?

---Náš další záběr bude z oblasti periodického tisku. Jak známo, za první republiky byly u nás noviny a časopisy valnou většinou oficiálními tribunami jednotlivých politických stran či seskupení; celkově bylo zajisté možno říci, že naše žurnalistika stojí pod mocným vlivem oficiálních zájmů. Často ovšem tento strohý sociologický fakt byl zároveň již předmětem hodnocení; leckdo mohl tomu či onomu listu vytýkat přílišnou poplatnost oficiálním názorům určitého politického směru; je však krajně nepravděpodobné, že by někoho bylo napadlo třídit naši časopiseckou kulturu na "oficiální" a "neoficiální". Samotný fakt "neoficiálnosti" (tehdy se spíše říkalo "nezávislosti") zdaleka nebyl ukazatelem obsahových kvalit listu; alespoň jeden příklad za všechny: Peroutkova Přítomnost byla právě tak "nezávislým" týdeníkem jako Horkého Fronta. Tolíko listivý demagog mohl materiální nezávislost na politických institucích vydávat bez dalšího za nezávislost duchovní, nebo se naopak farizejsky podivovat, že u ideového odpůrce tato rafinovaně naivní rovnice (ó hrázo) neplatí. Vpravdě zde máme co činit se dvěma různými věcmi, anebo chceteli. se dvěma významy přívlastku "nezávislý". Hmotná nezávislost je pouhým vnějškovým určením, může být při dobré vůli předmětem prostého konstatování, lze ji prověřit pohledem do účetní knihy; naproti tomu nezávislost duchovní je skutečnost zcela

jního řádu, nelze ji vykázat jako nějaký objektivní fakt, je předmětem hodnocení, a nadto není nutně determinována vnějšími majetkovými poměry. Nicméně, soustavné směřování určujícího a hodnotícího významu daného přívlastku zatemňuje otázku "nezávislosti" tisku dodnes.

A naše zamyšlení opět vyúsťuje v otázku pro p. Němce: za první republiky bylo možno označit jako "neoficiální" v podstatě jakýkoliv tiskový orgán ekonomicky nezávislý na "oficiálních místech" (počítaje v to především stát a politické strany); nuže, v kterých konkrétních případech lze tehdejší "neoficiální" tisk přirovnat co do společenského postavení k dnešním našim "neoficiálním" časopisům, jež vybházejí samizdatem?

Třetí zastavení věnujme meziválečné "avantgardě". Je známo, že např. Karlu Čapkovi bylo z různých míst, zejména právě od tzv. avantgardy často předhazováno, že je "dodavatelem oficiálního umění" (zajímá nás tu nikoli meritum věci, nýbrž užívání zkoumaných přívlastků): není však známo nic o tom, že by si byl někdo z avantgardních enfantes terribles činil nárok na titul umělce "neoficiálního". Třebas takový Teige: ve věcech kulturních věru netrpěl sklonem k příliš jemnému rozlišování; pokud užíval výrazu "oficiální kultura", pak ovšem ve smyslu třídním, v rámci základní binární opozice "buržoazie/ proletariát", jak mu to ukládali jeho marxistické přesvědčení. "Oficiální kultura" mu byla synonymem "vládnoucí kultury", tj. Kultury vládnoucí třídy čili kultury "buržoazní", jež se vyznačovala duchem "kramářským, pirátským, pokryteckým a policejním", plodící toliko "katedrovou pavědu" a "akademizovaný či komercializovaný kýč". S tím vším pak byla u něho v nesmířitelném rozporu "kultura revoluční", tj. věda resp. umění "avantgardní", "revoltující", "progresivní", někdy prostě jen "moderní". Tedy s přívlastky Karel Teige rozhodně nešetřil; a přesto "revoluční kulturu" nenazývá "neoficiální", ač by to jinak bylo logicky nasnadě. Avšak lze se tomu divit? Přece nebude jedinou pravou kulturu hodnou toho jména vymezovat negativně podle něčeho, co už je v rozkladu a čeká jen na zahrabání!

A jaké je společenské postavení této kultury budoucnosti? Prozatím ještě "revoluční kultura" fakticky pole neovládla, ale už je tu, pevně zakořeněna, a nedá se od "oficiální kultury" nijak utiskovat. Vskutku: když Teige vysvětluje genezi toho, čemu říká "revoluční avantgarda", a mluví o tom, že "oficiální umělec měl v buržoazním prostředí svobodu sloužit oficiální ideologii a intere-

sům vládnoucí třídy za tučné spropitné a posmrtné vavříny", kdežto umělci avantgardnímu, revolučnímu "byla ponechána jen svoboda mlčet: a hladověti" - vcelku se ani nesnaží vzbudit dojem, že by totéž platilo; i o "buržoazním prostředí" první republiky. Po této stránce mu soudobý stav věcí zjevně nestojí za hlubší rozbor; spokojuje se prostým konstatováním, že "avantgardní" umělci se dostávají do "tábora revoluce" jinými cestami než cestou "proletarizace". Není tak těžké uhodnout, proč v tomto bodě soudobý stav věcí poutá jeho mysl mnohem méně nežli stav padesát či sto let starý: jako pravý historický materialista své doby považoval bezpochyby za samozřejmé že v přítomnosti není "avantgardní umělec" nucen ani mlčeti, ani hladověti. Připusťme nicméně, že hmotná situace tehdejšího "avantgardního umělce" nebyla v průměru nijak zvlášť utěšená, že měl občas i potíže s cenzurou, představme si zkrátka tu nejhorší eventualitu a srovnáme s tím společenské postavení tzv. neoficiálního umělce dnes: věru nebetyčný rozdíl. O kom z těch dvou by se dalo s menší nadsázkou prohlásit, že je mu ponechána jen "svoboda mlčeti a hladověti"? Když pan Těige ve třicátých letech rozvíjel na stránkách legálního (jak bychom řekli dnes: "oficiálního") komunistického tisku své avantgardní ("neoficiální") teorie o "dialektice revolučního vývoje", jistě mu ani ~~na~~ ve snu nepřišlo na mysl, že on sám by se mohl octnout v situaci, kdy nebude smět legálně ("oficiálně") publikovat ani řádku, a na živobytí si vydělávat ani jako poslední nádeník. Snad něco z této "revoluční dialektiky" pochopil aspoň v posledních letech života.

tedy za první republiky nepochybně existovalo cosi jako "neoficiální kultura"; avšak při dnešním bližším šetření ^{vá}seznáme, že skutečnost takto označitelná je za oněch časů celou svou povahou na hony vzdálena od toho, co tímto slovem rozumíme dnes. I takoví "outsideři" jako Ladislav Klíma, Josef Váchal či Josef Florian byli, pokud jde o možnosti veřejného projevu, v postavení zcela nesouměřitelném se situací současných "neoficiálních" umělců. Nuže, klade-li někdo vedle sebe "neoficiální kulutru" první republiky a "neoficiální kuluturu" současnosti, a přehlíží přitom radikální odlišnost označovaných předmětů (která je, opakujeme to ještě jednou, svědectvím významotvorné role společenského kontextu), pak si opravdu hraje s "pouhými slovy" a přispívá jen k matení pojmů.



Ale co vlastně znamená "neoficiální kultura" dnes? V jakém

smyslu lze hovořit o "neoficiálnosti" v době přítomné? Musíme podrobit kritickému zkoumání také současný úzus.

V kontextu totalitní společnosti dostává pojem "oficiálního" zcela specifické ~~xxxxxxx~~ zabarvení, jeho dosavadní platnost se od základu proměňuje. Je to důsledek hlubokých přeměn politicko-ekonomických, které bychom mohli z našeho hlediska charakterizovat asi tak, že dochází (násilnou cestou) k totálnímu sjednocení a koncentraci oficiální sféry a zároveň k její nevídané expanzi do všech oblastí společenského života. Totalismus nastoluje "oficialitu" i tam, kde to dosud bylo takřka nepředstavitelné; ideálem totalismu je, aby pokud možno všechny projevy života společnosti byly kontrolovány státem a státu podřízeny. Státu jakožto výkonnému orgánu strany. Totalismus komunistického typu se v tomto směru dostal mnohem dál než německý socialismus: "oficiálnost" proniká netoliko veškerý život politický a veřejný, celou sféru kultury a informací, ale v nebyvalé míře i bolast ekonomickou (průmysl, obchod, zemědělství); ušetřena nezůstává ani sféra rodinná, která až dosud byla pro stát tabu. Taková násilná "oficializace" života má ovšem i své důsledky sémantické: v situaci, kdy se "neoficiálně" není možno málem ani milovat, ztrácí jaksi přívlastek "oficiální" na distinktivní hodnotě.

Kultura byla přirozeně jednou z prvních obětí tohoto procesu "oficializace". Vpád "oficiálního" od základu změnil její životní podmínky, byla to opravdu "kulturní revoluce". Neměli bychom však pod dojmem této události zapomínat na zajímavou skutečnost, že ne ve všech oborech znamenala kompletní postátnění něco zásadně nového. Tak například školství: ani v období "nejdemokratičtějším a nejpluralističtějším" jsme neměli jiné školství než "oficiální"; Ústavní listina ČSR z r. 1920 v § 120 připouští sice zřizování soukromých škol, zároveň však vyhrazuje státu "vrchní vedení a dozor na veškeré vyučování a vychovávání"; aby pak o intencích zákonodárce nemohlo být žádných pochyb, uvádí se ve zprávě ústavního výboru, že zřizování soukromých škol není ústavně zaručeným právem, a jakoby na potvrzení se výslovně dodává: "Stát má neprostou volnost zaříditi školství, jak za účelné uzná." Za těchto okolností pocho-pitelně veškerá svoboda vyučování závisí na tom, kdo má právě stát v rukou.

A tak v kontextu klasického totalismu přestává mít jaksi smysl mluvit o "oficiální kultuře": není prostě jiné kultury než "oficiální". Přívlastek ten pozbývá jakékoli rozlišovací funkce, a tedy

i praktické užitečnosti; v daném společenském kontextu byla by "oficiální kultura" pojmem ještě mlhavějším a bezobsažnějším než "neoficiální kultura" v kontextu předválečné demokracie. Navíc zde vystupuje nebezpečí, že oproti oslabenému, neutralizovanému významu určujícímu bude neúměrně sílit výhnam hodnotící, a že tak přízvisko "oficiální" bude čím dál více klesat na úroveň pouhé nadávky. O tomto nebezpečí bude ještě řeč později.

Situace se u nás kvalitativně mění teprve v poslední době, kdy se začíná po mnoha letech probouzet k životu kultura na státu nezávislá a státem nekontrolovaná. Je to událost vpravdě historická, a obávám se, že její význam a dosah si často ani plně neuvědomujeme. Je to v dějinách totalismu první faktické prolomení oficiálního krunýře, v němž kultura, zpola udušená, dosud živořila: poprvé se konkrétními činy dokazuje, že stát není monopolní "provozovatel" kultury. Jistěže: aby něco takového bylo vůbec prakticky proveditelné, musel nejprve sám totalismus projít určitým vývojem; podmínky pro takové probuzení svobodné kultury mohly zřejmě nastat teprve v jeho ~~poslední~~ pozdní fázi, charakterizované jednak rozpadem hnutí jako takového, jednak relativní stabilizací totalitních struktur, což obojí vedlo k upuštění od metod masového teroru. Ale to buďť řečeno jen pro úplnost; objektivní podmínky samy o sobě ne-vysvětlují zrod svobodného činu, a nesnižují nikterak jeho význam. A povězme rovnou, v čem onen historický význam nezávislých kulturních aktivit z poslední doby spočívá. Ne pouze v tom, že jsou nezávislé: pouhé odmítání státní kuratele by nestačilo ke kvalitativní změně situace; vždyť i v dobách nejhoršího útlaku existovaly různé soukromé či polosoukromé kroužky, společnosti, bratrstva "spřízněných duší", kde si zejména umělci vytvářeli mezi sebou aspoň kousek svobodného prostoru, bez něhož tvůrčí duch nemůže být; byly to namnoze oázy vtípu, necenzurovaného humoru, tvůrčí hravosti uprostřed dusivého ovzduší oficializované kultury; měly svůj význam, zajisté, ale jen pro ty, kdož se na jejich vytváření podíleli: byl to význam víceméně osobní, soukromý, pro vývoj obecných poměrů neznamenal takové podniky nic nebo téměř nic; panstvím "oficiality" v kultuře neotřásly, a otřást jím ani nemohly, neboť jím chyběla dimenze veřejnosti. Toto konstatování nesmí být chápáno sebemeně jako nějaká výtka; naopak; zaprvé, v období klasického totalismu tomu ani jinak být nemohlo; pokoušet se o víc by znamenalo vystávat se zničující represi; byly to tehdy jeříné jiskřičky normality, které měly naděti na přežití. Tím méně by se, zadruhé, slušelo jím vytýkat, že

nedostály úkolům, k nimž nebyly povolány, a povolány ani být nemohly neboť podobná "bratrstva spřízněných duší", která zcela přirozeně vznikají (a zase zanikají) v každé době, i v současné, a nejenom v kruzích uměleckých, nesena spontánními osobními vztahy přátelství a tvůrčí spolupráce, plní zajisté i jakousi úlohu společenskou, z vlastní jejich povahy vyplývá nicméně i zcela přirozené omezení cílů, jež si takovéto iniciativy mohou klást. Zdrželi jsme se u toho to jevu jen pro srovnání, aby lépe vynikla ona nová kvalita, kterou se vyznačuje svobodná kulturní iniciativa posledních let: jde tu o aktivitu, která chce být nejen zá nezávislá, ale také veřejná. Nuže právě v tomto pohybu ze šera soukromí na světlo veřejnosti spočívá její nejhlubší význam, daleko přesahující přítomnou chvíli. Jsme svědky prvních pokusů svobodné kultury o znovuzabytí veřejné sféry, z níž byla na tak dlouhou dobu vyhnána.

Je-li tomu tak, tu ovšem největší hrozbou pro naši nezávislou kulturu není persekuce ze strany moci. Konec konců, odpovědný život ve svobodě vždy přináší nějaká vnější protivenství. Vážnější jsou po mém soudu rizika vnitřní. Především je tu nebezpečí, že naše svobodná kultura selže právě v tom nejpodstatnějším: že neobstojí nárokům, které na ni kladé její vlastní úsilí o veřejnost. Nebude-li toto úsilí provázet přísná sebereflexe, nebude-li včas rozpoznáno, že veřejnost je pro svobodnou kulturu nejen cílem, ale především závazkem, může se stát, že toto úsilí (byť dobře míněné) ztroskotá, i když bude veškerá persekuce omezena na minimum. Měřítkem veřejnosti naší práce není množství výsledků, vnější výkonnost, ani její akční rádius, ale v první řadě to, k jakému publiku se vlastně obrací: jak si totiž tu "veřejnou sféru" vůbec představujeme. Sebevětší snaha proniknout, jak se říká, do široké veřejnosti by nám nebyla mnoho platna, kdybychom si předem neujasnili sám pojem "veřejnost", v celé jeho závažnosti i závaznosti. Nuže, má-li mít tento pojem vůbec nějaký kloudný smysl, nutno zajisté uznat, že "veřejný prostor" je v principu pro všechny společný a nedělitelný. Tady neexistuje žádné dělení na "my" a "oni"; kde se takovýto rozštěp ve společenském vědomí natrvalo usadí, je na místě důvodné podezření, že "veřejnost" v pravém ~~xxx~~ slova smyslu je již mrtva. Protismyslná by byla představa, že mohou vedle sebe existovat různé "veřejnosti", které nemají nic společného, které si nemají co říci, které se jaksi navzájem "bojkotují": veřejná sféra je přímo založena na obecném srozumění, že všichni společně hrajeme jednu hru. Z tohoto poznání musí vycházet naše činnost, chce-li správně nést přívlastek "veřej-

há! Kde chybí toto vědomí sounáležitosti (tj. solidarity), tam jde pořád ještě o podnikání soukromé, třebas jinak sebegrandióznější. Dodejme zároveň, že z tohoto hlediska "veřejnost" a "politika" jsou pojmy souvztažné: uznání veřejné sféry jakožto společného kolbiště, na němž se řeší všechny spory v obci, je předpokladem jakéhokoli skutečně politického jednání; a naopak, odumírá-li veřejnost (vůle k veřejnosti), hyne i politika ve vlastním slova smyslu. "de je rozbita veřejná sféra, vrací se společnost do stadia předpolitického vede se boj o čistě mocenské prosazení soukromých zájmů.

Vztaženo na kulturu: bylo by absurdní, kdybychom usilovali o svobodu kultury tím způsobem, že bychom vytvářeli jakousi novou, zvláštní kulturu jakožto alternativu vůči kultuře dosavadní; že bychom tu "svou" kulturu vyhlásili "svobodnou", stavěli proti "té druhé", vyhlásili "neavobodné". Slovo o "nedělitelnosti svobody" se stane pouhou frází, nebude-li chápáno v úzké spojitosti s nedělitelností veřejné sféry: vždyť politická svoboda je myslitelná právě jen na půdě "veřejnosti". V tomto smyslu je pak nedělitelná i kultura. Jisté že je možno rozlišovat různé její druhy, typy či odrůdy, nelze však trhat kulturu na kusy a vytvářet mezi nimi "nesmiřitelné" protiklady; mohli ~~bychom~~ jsme si přece už dávno experimentálně ověřit, že jakmile se začne vyhánět např. kultura "buržoazní" ve jménu kultury "socialistické", nebo "židovská" ve jménu "árijské", pravidelně se tím ukládá do hrobu kultura vůbec. Jestliže tedy naše kultura doposud trpěla bezohlednou amputací mnohých důležitých orgánů, byla-li zbavena možnosti plnit některé své podstatné životní funkce, byla-li drasticky omezena oblast její působnosti, - věru bychom jí nijak nepomohli, kdybychom se od ní štitivě odtáhli, umyli si nad tou zuboženou mrzačkou ruce a pooděšeně stranou jali se pěstovat - v čistém vzduší nekompromisní "svobody" - jakousi novou, svébytnou kulturu ušlechtilějšího rodu. Naším úkolem je přece, není-liž pravda, scelit, co bylo násilím roztrženo; pracovat pro obnovení přirozené jednoty toho, co bylo mocenským zásahem pozutínáno repp. okleštěno; nikoli "udělat se pro sebe" někde stranou žalostné skutečnosti, jež "zklamala", zařídit se prostě a part, a v "autentivkém" ústraní "spřízněných lidí" si vytvořit vlastní kulturní obec, vlastní duchovní prostor. Podobné počínání bylo by přes všechnu deklarovanou "autentičnost" a přes všechny dobré úmysly v podstatě jen rafinovanější formou úniku do soukromí; nebylo by to konec konců hic víc než právě jen "apartní" soukromnění v poněkud větším formátu. Nu, a "soukromá kultura" - toť v zásadě *contra dictio in adjecto*.

Stojí však před námi docela praktická otázka, jak tuto probouzející se svobodnou kulturu nazývat. Nezávislou? Paralelní? Neoficiální? Nebo jen "druhou"? Cítíme, že žádné z běžných ~~sloz~~ pojmenování nevyhovuje úplně ~~svému~~ účelu. Účel ten pak spočívá v praktické potřebě odlišit navzájem kulturní aktivity probíhající vně resp. uvnitř oblasti státního dohledu a kontroly; ale právě jen odlišit, a nikoli (v zásadním smyslu) oddělit jako dva svébytné, autonomní celky. Mohlo by se ovšem zapochybovat, je-li vůbec tato potřeba tak naléhavá, jak se na první pohled zdá, a nevystačili-li bychom docela dobře se samotným přívlastkem "svobodná", který by jednak vyjadřoval cíl a závazek společný kultuře té i oné, jednak nevztíravým způsobem připomínal skutečnost, že svoboda, jakožto statek nedělitelný, může se vyskytovat (byť i měrou rozličnou) tu i onde. Nechceme zde však tuto otázku řešit. Rozkolísanost současného úzu svědčí mimo jiné o tom, že jsme ještě s dostatek nepokročili v reflexi naší činnosti samé; máme-li dojem, že žádné z dosavadních pojmenování nevystihuje plně její podstatu, je to snad také proto, že sama podstata toho, co podnikáme, není dosud zcela ujasněna. Na tom by ostatně nebylo nic divného; je veskrze přirozeným zjevem, že jedná předchází reflexi; že to, co děláme, nebýváme ihned s to uspokojivě pojmenovat. Aniž bychom tedy chtěli předbít dalšímu vývoji (který název se nakonec v jazyce prosadí, na to beztak nemáme nejmenšího vlivu), můžeme se nicméně již nyní kriticky vyslovit o vhodnosti té či oné varianty. Nuže, co by se z našeho hlediska dalo povědět o přívlastcích "oficiální/neoficiální"?

Vezmeme-li v potaz toliko význam determinující, tu ovšem "neoficiálnost" tzv. paralelní kultury je zcela mimo diskusi. Je to skutečnost stejně nesporná, jako že kultura podléhající státnímu dozoru a schválení nemůže dost dobře odmítat nálepku "oficiální". A přesto se nelze u tohoto způsobu rozlišení obou modalit naší kultury ubránit jistým pochybnostem. nevýhodou je zde po mém doodu již to, že samotné kritérium takového rozlišení (zůstáváme stále u významu určujícího) je příliš těsně svázáno se stávající situací společensko-politickou; jeho problematičnost je pouze dočasně zastřena vypjatou neformálností poměrů, v nichž žijeme. My bychom si však již za těchto nenormálních poměrů - třeba jen z holého pudu sebezáchovy - měli v celé své životní, a tedy i jazykové praxi zvykat na poměry "normální"; jsme tu snad proto, abychom podle svých sil poměry formovali, a ne abychom jimi byli sami deformováni. Slova mají delší trvání než politické režimy, a neměli bychom je

(ve vlastním zájmu) ukvapeně přitěsňovat k obrazu situace, kterou přece chceme změnit. Neztrácejme proto ze zřetele, že již sama důležitost, která v nynějších společenských podmínkách připadá zmíněnému kritériu "oficiality", je v podstatě čímsi nepřirozeným. Soudíc jen podle současného stavu věcí, mohlo by se zdát, že mezi "oficiální" a "neoficiální" sférou zásadně neexistuje jiný modus vivendi než zapřisáhlé nepřátelství, jakýsi podzemní, leč o to urputnější boj, jehož psychologii vyjadřuje na obou stranách devíza "buď my, nebo oni". Dokud bude "neoficiální" kulturní činnost poukázkou na pobyt v kriminále, bude arci obtížné některým lidem tento zásadní omyl vyplouvat. Ukázali jsme, jak velkou významotvornou roli hraje v tomto případě společenský kontext; avšak chceme-li společenský kontext změnit, musíme předem počítat s tím, že se bude měnit i sám smysl, sama platnost a váha daných pojmů. Konkrétní společenské postavení kultury, kterou dnes možno nazvat "neoficiální", je produktem celkových společenských poměrů pozdního totalismu, a právě proto je nesouměřitelné s tím, co lze označit tímž slovem v poměrech demokratických. Zdali však není v tomto holedu smyslem našeho "neoficiálního" úsilí, aby právě protiklad "oficiálnosti" a "neoficiálnosti" v kultuře pozbyl nynější přepjaté ostrosti a nezdravé důležitosti - jinými slovy, aby se "oficiální" kultura zase scvrkla do přiměřených rozměrů, a "neoficiální" aby se vůbec obešla bez tohoto povýtce negativního určení? Ano, řekl bych, že největším úspěchem, o jakém může naše "neoficiální" kultura snít, bylo by dosáhnout toho, aby se její dnešní označení stalo charakteristikou stejně bezvýznamnou a nepotřebnou, jak tomu bylo kdysi v případě literatury "nekatolické" či "neruralistické".

Jsou-li zkoumané přívlastky přinejmenším sporné již ve významu určujícím, ukazují se jako vysloveně nevhodné, jakmile vezmeme v úvahu jejich význam hodnotící. Snad by ještě byly jakž takž přijatelné, kdybychom dokázali pronášet slovo "oficiální" s myslí dokonale nezaújatou, bez jakéhokoliv hanlivého příděchu; obávám se, že tak tomu, žel, není. Je třeba vycházet ze skutečnosti, že ve významu tohoto slova je prvek determinující asi už nenapravitelně propleten s prvkem kvalifikujícím. Z čehož ovšem vyplývá jedno nebezpečí, jež by se mohlo stát pro naši svobodnou kulturu osudným. Jestliže totiž přízvisko "oficiální" navozuje apriorní negativní soud o vnitřní hodnotě takto označené kultury, jak zajistit, aby jeho negativní protějšek nenavozoval stejně apriorní soud kladný? A tak s tímto názvoslovím by se mohlo v naší svobodné kultuře uchytit černobílé hodnotící schéma, jež by neblaze posílalo tendenci chápat stávající-

cí podvojnost ~~skutečného~~ kulturního života jako rozštěpení na dva autonomní světy, které nemají nic společného. Že by takové schéma odporovalo vší empirii? Nu ovšem, ale co naplat, slova a představy s nimi spjaté mají častokrát větší moc nežli střízlivý hlas faktů. Ve skutečnosti se u přívlastku "oficiální" nikde tak neuvolňuje vazba mezi významem určujícím a hodnotícím jako právě v kontextu totalitní společnosti; pakliže bychom už vůbec byli v pokušení z vnějšího, sociologického určení usuzovat na kvalitu, právě zde bychom k tomu měli nejméně věcného oprávnění. U tohoto poznatku snad není zapotřebí příliš dlouho prodlévat. Že "oficiální" kultura není v našich společenských podmínkách zdaleka homogenním útwarem; že tu pod příkrovem vnucené oficiality, navzdory všem ochromujícím tlakům dozorcího aparátu, neustává úsilí odvést kus dobré kulturní práce; že ne všechno, co se (z nutnosti) koná se státní úchvalou, je ipso facto méněcenné a zavrženíhodné - to jsou věci naprosto zřejmé každému, kdo se oběhuje dívat se na svět vlastníma očima, místo aby se oddal pohodlí zaručenému ideologickými brýlemi. Neméně zřejmá je rovněž skutečnost, že kultura "oficiální" není nikterak chráněna před "oficiálností" ve smyslu hodnotícím (vzpomeňme na Šaldu); že sebeúctyhodnější osobní nasazení, "autentičnost" projevu a mravní opravdovost nejsou samy o sobě zárukou myšlenkové resp. umělecké hodnoty díla; ba že nedostatek vlastní, "neoficiální" kr tiky přímo povzbuzuje růst prostřednosti a diletantství.

Avšak jakou praktickou cenu pak mají vůbec takováto označení? Jakou rozlišovací hodnotu může mít hledisko tak problematické? ~~Dříve~~ Dříve než z "oficiálnosti" resp. "neoficiálnosti" učiníme ústřední kritérium veškeré kultury, měli bychom si rozmyslet, bude-li to vskutku přiměřené povaze skutečnosti, o kterou jde. Nakolik budeme této skutečnosti právi, odhodláme-li se třídit kulturu podle klíče zjevně tak nespolehlivého?

•

V této úvaze však není mým úmyslem zavrhnout to či ono ze současné jazykové praxe; ba ani podávat opravdové návrhy zde nehodlám. Chtěl jsem na tomto konkrétním pří^{kladu} ukázat, jak spolu souvisí zacházení se slovy a zacházení s fakty. Pozornost, kterou věnujeme slovům, je v přímé souvislosti s pozorností, kterou jsme ochotni prokazovat faktům. Podle toho, jak se kde nakládá se slovy, můžeme dosti spolehlivě usuzovat na to, jak se tu nakládá s fakty. Bylo by věru fatálním omylem si myslet, že "na slovech nezáleží": řeč je

skutečnost neméně "reálná" než realita sociální, ekonomická, mocenská apod. "Nemordovat skutečnost!" volal výstražně Karel Čapek, pozoruje nezřízenou zálibu, s níž se intelektuálové oddávají hodnocení na úkor kritického poznávání; "nemordovat slova!" mohli bychom připojit, a řekli bychom tím vlastně totéž, neboť svévolná manipulace se slovy a svévolná manipulace se skutečností, toť rub a líc jedné mince. Korupce jazyka jde ruku v ruce nejen s korupcí a depravací myšlení, ale i s "derealizací" samotné skutečnosti. Obzvláště názorně se tato souvislost projevuje v oficiální propagandě, kde se krajní neúctě k "pouhým slovům" vyrovná snad jen krajní opovržení vůči "pouhým jevům". "Holý fakt" je pro oficiální propagandu právě tak bezvýznamný, nikotinový, a přitom a priori podezřelý, potenciálně nebezpečný - jako slovo zbavené bojovného účelu.

Petr Fidelius

(Autorem mírně upravený úryvek z rozsáhlejší práce "posun po šikmé ploše", Praha 1981)

O k n i h á c h

VATIKÁN V BABYLONU

Ivanu Dubskému

Obešel jsem celé staveniště, celébudoucí město, celý svět kolem dokola.

Až za pole k lesíku, který se pomalu, ale jistě měnil ve smetiště.

V jámě, kde se před časem cícávali místní sousedovic kluk se sousedovic holkou, se teď válely staré matrace, rozbitý dětský kočárek a staré pneumatiky.

Zpod jedné veliké pneumatiky vyčuhovala, jako předložka zpod pohovky, krvavá kůže plná bzučících much.

Tak jako se dává před plápolající krb kůže stažená z medvěda uloveného panem baronem v Karpatech, kůže i s vypreparovanou hlavou s hroživě vyceněnými tesáky, kterých se však pan baron nezalekl.

Tak i tady před mrtvou pneumatikou ležela mrtvá

černá kůže i s hlavou.

Nad pravým okem měla ta hroživá mrtvá rozšklebená hlava flek, skvrnu z bílých chlup.

Zlomil jsem se v pase jako uctivý komorník před panem baronem a zvracel jsem na tu "zasranou zem".

Doklopýtal jsem k boudě s nápisem STRÁŽNÝ, otevřel jsem a sedl si k oknu, brada do dlaní.

Byl večer.

A v tu chvíli se z té "zasrané země" jedním směrem vzdaluje mezinárodní rychlík, ve kterém sedí Robertek s rozepsaným románem v hlavě.

Jede někam jižněji, hledat město ve městě, Vatikán.

Druhým směrem kodrcá pomalý zaplivaný vláček a odváží ode mne Gabuutaké kamsi jižněji, ne-
hledat nic.

Oběma jim závidím.

A uprostřed této matematické úlohy pro třetí ročník základní školy sedím já - Papež a dívám se z okna Sixtinské kaple s nápisem STRÁŽNÝ na stavenišťě.

Na svůj město ve městě,

na svůj Vatikán.

Vlastimil Třešňák: Vatikán, Praha 1980

Citovaný úryvek - závěr recenzovaného textu - v krátkosti rekapitu-
luje podstatné siluety autorova univerza, jež jsou vyprávěním mapo-
vány. Je to stavba, tedy stavba přímo na staveništi, jako základní
prostředí, jako křižovatka osudu Gaba, Robertka (alternující pražské
prostředí), je tu příznačný konec psa i s motivem fyzického hnusu,
který několikrát v textu představuje vyvrcholení pocitu člověka, za
něhož v té vteřině může mluvit už jen organismus. I zatímni distan-
covanou pozici vypravěče, který dost chápe, trochu lituje a hodně
kroutí hlavou, tu můžeme potvrdit.

Abychom byli školometští a úřední kontinuity dbalí: řekli jsme
si u předchozích Třešňákových textů, že charakteristikou pomůckou
pro jejich hrubé zařazení je stylizovaný deník, rámcové vyprávění
a smyslovost jako základní nástroj pojmenování a jeho vazeb. Nevті-

rává a snesitelná forma líbivosti, to, čemu se snad říkává čtenářsky vděčné, se tu dá rovněž najít na svém místě.

Květnem 1980 je vřočena Třešňákova novela Vatikán (65 str.). Hrdina je nám už známý z vyprávění "jeden den, který otřásl mnou" (1978). Je to do značné míry sám autor, který se odhaluje stylizací (nebo ukrývá a uniká upřímností) jako migrující postava těchto Třešňákových textů, postava vybavená aparátem citlivosti, melancholické ironie, přebujelé slovní asociace tlumící jeho žertování, asistencí alter ego - Robertka a zřetelně napovídajícího smyslu pro to, čemu se v žurnalistice říkává tep doby. (nemusím snad připomínat, že jak se okřídleně říkávalo v reflexi romantického spojetí, odtrahuje-li autor masku, tedy jen proto, aby předvedl nasazenou škrabošku. Totéž platí i upřímnosti každé možné autostylizace autorské.) Tentokrát

entokrát je hlídačem na staveništi. Jde opět o jedno z těch stínových zaměstnání (zažili jsme autora už počíšťovače i uhlíře), jež spoluvytvářejí souhrn ekonomického zázraku, jemuž se říká odstranění nezaměstnanosti. Groteskně viděné staveniště je zalidněno podobně snovými hrdiny jako v předchozích autorových textech. Jsou to hrdinové snoví i reální. Reální v tom, že jsou z hlediska běžné empirie i sociologických exkursů navýsost pravděpodobní, dokonce i reprezentativní v hrubých podstatných zkratkách. Snoví proto, že se míhají na pozadí, až v druhém plánu toho, co je u autora prius. Na pozadí vypravěčského, rabulistního konceptu. A ještě přesněji - nebojme se toho - konceptu spíkra, vypravěče. Šel bych ještě dále: kdyby bylo možno představit si konferenciéra jako dobrého tvůrce, snad by to byla ta nejbližší poloha. Zkusme si to na chvíli představit. - Je to konferenciér mírně komplementující, pokoušející se průběh ně zprostředkovávat a plasticky pojmenovávat, co vidí, dělit se o viděné a myšlené s tím, kdo fyzicky nemůže vidět zde a nyní to, co autor, ale může mu důvěřivě v rámci hry naslouchat jako prostředníkovi - a na základě tiše dohodnutých komunikačních symbolů, znaků a orientačních bodů společných míst (daných autopsí) sdílet s mluvícím jeho průběžnou prvotní reflexi zážitků.

Nejde tu tedy ve vlastním slova smyslu o příběh, ale o průběžný komentář ke světu okolo, komentář poetický expresivní, stylizovaný. Orální projev je jeho prostředím i stylizačním cílem, tzv. materiál, ať už reálně zažitý nebo - častěji - imitovaný, formovaný, slouží jako jednotlivé korálky navlékané na rámcové schéma vyprávění. Spojující technikou je tu opět ~~xxx~~ asociativní vyvolání vzpomínky, analogie "ze života", či ozvěny slyšeného nebo čteného. Asociaci vyvolává často zvuk slova, sebemenší možnost slovní hříčky, byť

méně než u předchozích textů (takto např. přišel hrdina k přezdívkce: - Ne -. zachrochtal děda a odplivl si do hromady písku, - To je Boja: hlídačskej pes. - Aha -, musel jsem dát nějak najevo, že chápu, s kým mám tu čest. - To jsem z toho papež. - Co si říkal, mladej? -, to na mne houkl ze střechy bagru Gabo. - že jsem z toho papež! -, slabikoval jsem. - Tak jó, Papež. - Od přezdívkky se odvine Sixtinská kaple, Vatikán, mechanika stylizace a tím i celá struktura vyprávění. Nebo např. alternace primář - primáš odvinutá od momentálního nápadu při pohledu na harmonikáře: - To je jiná! -, pokýval hostinský hlavinkou a prstíky pravé ruky zapíchl do knoflíkové klávesnice. Přejížděl nahoru dolů, jako by říkal doktorovi: - Tajdlenc mě loupe, pane primáš, a tuhle zase je píchá, a tady dole, juj, tady to pálí -, a při tom řval na celý prázdný lokál, že na Šumavě je dolina a my to raději řvali s ním.) Že by se jakéhokoliv kalamburu autor nerad vzdával, nemusím snad u tohoto typu výstavby ani připomínat.

Na základě postupné hry nápadů a jejich asociativního rozvádění i posunů do různých rovin je vystavěno celé vyprávění Vatikán (ale i pozdější Babylon, jak si všimneme). Hlídačská budka uprostřed chaotického staveniště se mění v ironickou i melancholicky laděnou Sixtinskou kapli poté, co hned v expozici dostane hrdina na stavbě přízvisko Papež. Od přízviska se dostáváme k pojetí. - Budka hlídačova uprostřed změní stavby představuje jiný svět, než je svět stavby, je tedy jakýmsi státem ve státě, je to grotrskní sekularizační sen, který s plastickou evokací noční atmosféry na otevřeném prostoru staveniště vede k naší verzální kosmické představě v okamžitých záblescích. Hlídač přezděný Papež tu asi uprostřed té bšeobecné zlodějny, jaká na stavbách panuje, může mít opravdu blíž k papeži než k fungujícímu hlídači. Také je před koncem textu na krátký čas odveden v poutech, ale rozhodně ne proto, že by snad někdo uvažoval o tom, zda dobře vykonává zodpovědnou práci hlídačovu.

Jde tedy především o asociativně budované vyprávění, které nevtíravě, stylizovaně dokumentuje a postupně formuluje zkušenost řekněme nejprve generační a skupinovou. O jakou generaci a jakou skupinu jde? O tu, která je sice trochu melancholicky shovívavá, ale daleko více radikálně nechce, resp. není schopna rozumět - byť sice navenek chápe, "kapíruje" - některým jakoby samozřejmým věcem. Jakým? Tomu, že co si nevezmeš, nemáš; jak se do lesa volá...; čí chleba jíš...; kdo chce s vlky.../. O skupinu, jejíž příslušníci nejsou s to úspěšně v dané societě uvažovat o tom, jak se podílet na materiálním a mocenském standartu. Není to jistě skupina ani početně omezená ani nikterak exkluzivní. Nejde zdaleka o ušlechtilé

cherubíny, jde dokonce často o lidi, kteří vlčí morálku rádi deklarují. Když však přijde k věci, moc se jim nedaří ani se k ní těsněji přiblížit. ^Nejdou na to od stvořitele vybavení. Třešňák nekonstatuje ani ušlechtilost příslušníků této skupiny, ani jejich zavrženíhodnost. Jeho vyprávění citlivě mapuje tlak nepěkného světa na tyto lidi. ^Nejmén to, jeho konferenciérský výkon je tu vlastně didaktickým uváděním do této, abychom to pěkně řekli, materiálové oblasti.

Vyprávění našeho ideálního konferenciéra staví, graduje a pointuje sui generis. - Právě proto, že konferenciér (prosím pěkně, neslevujme nikde z toho, že nám ~~žka~~ jde o ideální konferování, pokud jsme si dovolili vypůjčit tuto terminologickou pomůcku) prostředkuje skutečnost převážně způsobem vyvolávajícím asociace s bezprostředním vyprávěním ve společnosti, buduje text tak, jako se ve společnosti vyprávějí zážitky, anekdoty, drby. To vede k syklickému chápání jednotlivých sekvencí, tj. ke dnaze cyklicky je vnímat, "dořešit" (úloha Brižit zabudovaná do cyklu práce, odpočinku a mzdy v univerzu stavby, osud hlídačského psa, použití anekdotického vyprávění o formách námezdní práce v pohraničních lesích apod.).

Podobná cyklická výstavba je příznačná i pro text Babylon (81 str.), datovaný březnem 1981. Hned brzy v začátku čteme: -"A prosím vás, tiše. Tady za zdi bydlí nějaký člověk -", ukazovákem zašmátrala po zdi, na které viděly tiché starožitné hodiny a polička s knihou "Vaříme rychle a hospodárně". Kávl jsem, že rozumím a svým ukazovákem jsem zašmátral také. Jinde. "Ach!" -, vzdychla a zdálo se, že napomněla jak na svou pracně vypěstovanou emancipaci, tak na nějakého člověka, který bydlí za zdi. Zeď! ^Velká čínská zeď, Hladová zeď, Berlínská zeď, Pink Floyd a jejich zeď, za kterou bydlí nějaký člověk... Přemýšlel jsem v té sauně s jejími nehty v zádech bůhví proč o zdech. Chtěl bych o nich napsat Robertkovi. Robertek je má zeď nářků a já jeho. Psal mi, že viděl Berlínskou zeď z druhé strany. -

Motiv zdi jako konkretizace vlastního biblického příběhu stavby Babelu, který je u textu mottem, důsledně spojuje nejružnější polohy celého vyprávění - jejich symbolické i přímo technické asociace - doslova až do poslední řádky: - "Já vím," řekl jsem, poděkoval a vyšel ven. Na parkovišti vedle kolejní babylonské ~~xžka~~ zfi stál a oddechoval červený Volkswagen. Před ním, asi metr od země, byla na zdi přišroubovaná schránka na dopisy. Namířil jsem k ní... -

Vidíme tu jednu ze zajímavých možných spojníc mezi autorem a

čtenářem - posluchačem, jedno z tajemství jemné improvizace výstavby podobných textů. Tkví v zčásti parapsychické zkušenosti podobné známému déjà vu, v polosnové zkušenosti z toho, že jakmile narazíme na jev, který nás přiměje ad hoc jej pojmenovat a formulovat, náhle se nám toto pojmenování bumerangově vrací, všude tak trochu vidíme toto poznané, svět se nakrátko před našima očima formuje podle té poslední formulky, která nám jako vlastní nápad učarovala. Tento způsob umožňuje a opakovaně posiluje pouto mezi vysílajícím a přijímajícím, tak jako ho jinde u tohoto způsobu textu pomáhají zajistit jiné lehce improvizací způsoby.

Pouto tu je, je tedy možné sdělovat. Tak se dostáváme znovu a jinou stranou k zdánlivě paradoxnímu zjištění: primární. podstatné je tu to, co je sdělováno, primární je tu jemná poloha a podoba publicistického didaktického zprostředkování autopsie své doby a svého druhu. Ta se prodtředkuje stylizací jemné, citlivé a moudře melancholické autorské vědovnosti. Tzv. reálný materiál je proto pravděpodobný co do únosnosti stylizace, nejde tedy o autopsii ve smyslu mechanické sociální exkurze, jak by mohlo zvnějšku a bohužel úplně nepatřičně čtenáře napadnout. Ta pravděpodobnost, která je vlastní pravdou beletristického sdělení, ta se zpravidla nezdržuje sociometrickým ověřováním příslušných kot patřících k zde a nyní dané informaci. Jejím sdělením je ono svědčit o tom, o čem mohu, proto je možné (ale non licet bovi!) používat přibližných anekdotických schémat, neboť ta mohou svědčit - ale musím vědět, že ano! - o stavu věcí více než přesně : jak ale?! zjištěná statistika.

X-X-X-X-X-X-X-X-X-X

Třešňák tedy v těchto textech "popularizuje" nejen anekdotické a přitom vcelke faktické poznatky o fungování ať už kulisovitých či degenerovaných společenských struktur včetně národního hospodářství. Tato jinak užitečná poloha by sama o sobě byla přece jen trochu plochá. Tyto texty jsou přímo didaktickým dokladem posunu, jaký se v posledních desetiletích v próze odehrál (nebo akurátně vzato - v jedné linii prózy odehrál) směrem k stylizovanému deníku. Jeho hrdina je vlastně nejspíš ze všeho takovým uvaďčem, kustosem, průvodcem (a jak jsme viděli, i řádně výmluvným eiceronem) po hájemství postoje autora a jemu podobných - čtenářů, kteří jsou hotovi být takto půně osloveni. Jak svět pokročil, dobývá vnější a jinak artikulovaná moc další a další pozice, bortí další z hrází i privátního života (až do našich postelí se okupační vojska proplíží, píše Bondy počátkem sedmdesátých let). Kustod reaguje zcizlivováním, větší vrs-

stevnatostí textu, stálým ověřováním, úzkostným ověřováním základní formulace sebe ve světě, ve vztahu ke všemu, ve všem i na všem - i zdánlivých titěrnostech. reaguje posílením svých nejvlastnějších zbraní - především ironie, nostalgie, jímavosti, vtipu, nadsázky, kalamburu, možnosti vědomého poklidného vidění, možnosti dané vybojovaným a nejosobnějším zázemím či chceme-li plebejskou distancí. Obecným rubem této polohy, její přímo rodovou vlastností danou samým typem stylizace, je miniaturnost, rozptýlenost v detailu.

Jan Lopatka

EVA KNATŮRKOVÁ: PÁN VĚŽE

Je to nesnadná kniha a nebude si lehkou získávat čtenáře. Zčásti je to dáno už jejím prototypem: spisovatel Jan Drda je postava nejen nesympatičtější, ale také v naší veřejnosti mnohem známější než hlavní hrdina románu Černá hvězda novinář Jiří Síla. Novináře, i ty nejlepší, lidé zpravidla neznají, a i když třeba ve svých novinách čtou denně jejich články, o jejich autory se zpravidla nezajímají. Je tedy pak na vůli umělce, co ze svého prototypu udělá. On teprve vnutí čtenářům definitivní podobu svého prototypu. Vzdálenost "Dichtung" od "Wahrheit" zůstane čtenáři skryta. "Dichtung" a "Wahrheit" se ztotožní. A uvážíme-li ještě, že autorka Černá hvězdy je ve svém bytí mnohovrstevným, ale v principu sevřeným a monotematickým díle intimním pozorovatelem svého modelu, pochopíme, proč tento její román bude populárnější a čtenářsky oblíbenější.

Zato Jan Drda! Nebude snadné objektivně vymezit jeho místo v české literatuře i v českém veřejném životě. (Pokud vím, nikdo se o to zatím glibálněji a soustavněji nepokusil a snad ani nepokouší.) Mohlo by se namítnout, že autorka nepíše vědeckou studii, a že je tedy čistě její věcí, co se svým prototypem udělá. Ze stanoviska literární kritiky je to námitka správná. Ale čtenář nemůže Jana Drdu v "Pánu věže" nepoznat. Autorka svůj prototyp dobře znala, nejen v základních a klíčových rysech občanské i tvůrčí biografie, ale až do takového detailu, jako že se nejlépe cítil v "ádřených kalhotách a utahané vepřovicové bluze". V románu Evy Kantůrkové Jana Drdu nelze zapřít, a autorka se o to ani nesnaží. Naopak, snaží se být práva věrnosti portrétu zobrazovaného modelu.

Před čtenáři měl Drda dvě tváře. Jednak to byl v letech čtyřicátých a padesátých nejznámější oficiální spisovatelský činitel u nás. Ověnčený funkcemi a státními poctami, reprezentující a nadšeně

horující (Karel Konrád ho kdysi nazval "mistrem české fráze"). Byl předsedou Svazu československých spisovatelů, šéfredaktorem Lidových novin, členem ÚV KSČ, poslancem Národního shromáždění. Ve svých K funkcích pronesl spoustu projevů a napsal řadu článků, ale nenapsal jedinou knihu, která by stála za zmínku v literární historii.

Drda - spisovatel prožil svůj krátký tvůrčí život na sklonku první republiky a za okupace, jejímž plodem byla i čtenářsky oblíbená, hlavně však aktuální sbírka povídek Němá barikáda, první poválečná kniha, čerpající tematicky z druhé světové války a pražské květnové revoluce. Lidé si oblíbili osobité a barvitě vyprávění o obyvatelích hornického městečka Rukapáně Městečko na dlani, stejně jako tradičně pohádkové, ale moderní dikcí a moderním viděním světa prořchnuté dramatické dílo Hrátky s čertem. Kdyby byl Drda po celý svůj další tvůrčí život čerpal z těchto dvou zdrojů, zcela vzdálených jakékoli spriorní ideologii, mohl vytvořit dílo, které by v dějinách české literatury možná bylo hodno samostatné kapitoly. (Omlouvám se za tohle kdyby..., v tomhle případě ještě nejistější, než bývá obvyklé. Chci tím jen naznačit, že Drda byl nepochybně silný rudimentální talent, byť úzce jednostranný, asi něco jako Lada v umění výtvarném.

To, co Drda napsal po roce 1945, je v nejlepším případě opakováním a rozřezáváním toho, co napsal předtím, a obvykle je to mnohem slabší, i když za to třeba dostal státní cenu (Krásná Tortiza). A také kvantitativně je toho poskrovnu.

xx Vypráví se, a zdá se, že nejde o anekdotu, jak při jakési recepci seděl Drda ve společnosti Gustava B areše, zehdejšího vedoucího oddělení umění a kultury ÚV KSČ. Drda začal naříkat, jak jde ze schůze do schůze a z funkce do funkce a nemá vůbec čas ani klid na psaní. Bareš ho vzal za slovo a říká: "Tak víš co, soudruhu Drdo, probejme ty tvé funkce, snad tě některých můžeme zbavit, ty přece jako spisovatel musíš především psát." Začali funkce probírat: "Poslanec. Ale tu Drda namítl: "To ne, to právě jako spisovatel potřebuju, teď jsem ve stálém styku s lidmi a jejich starostmi." "Člen ústředního výboru obránců míru." "To jsou hlavně cesty do ciziny, a spisovatel přece musí poznávat svět, to je jaksi součást jeho řemesla." "Tak noviny." "Bez novin bych nemohl dýchat, ostatně novinařina byla údělem právě těch nejlepších našich spisovatelů, Nerudy, Čapka..." A tak to šlo dál, a když všechny ty funkce probírali, zjistilo se, že je Drda právě jako spisovatel potřebuje.

V románě Kantůrkové je také narážka na to, že Drda anonsoval knihy, které vůbec nebyly napsány. Je to pravda: už od konce čtyřicátých

let byl v Knihovně Lidových novin oznamován Drdův román Vlevo vbok. Přecházel z jednoho edičního plánu do druhého řadu let, přičemž jeho charakteristika se v anotaci měnila od románu o Květnové revoluci přes román o pokrokovém studentském hnutí zejména za druhé světové války až k románu o boji českého lidu za okupace. Nevím, bylo-li z tohoto románu vůbec kdy něco napsáno. Ale je ^{značné} příznivé, že pozdější anotace nevedly k postupnému zpřesnění, ale naopak k zabstraktnění charakteristiky jeho obsahu.

Známa je také historie románu o zakládání JZD, Hospodáře, který Drda začal uveřejňovat na pokračování v posledním ročníku Lidových novin. Pokračování dodával téměř od čísla k číslu a patrně jen skutečnost, že Lidové noviny brzy nato přestaly vycházet, zachránila Drdu před nepříjemným fiaskem - že totiž po několika úvodních stránkách nebyl schopen v díle pokračovat a dokončit je.

Snáze se mu pracovalo ve filmu (a také úspěšněji) a občas napsal novou divadelní hru, úspěšnější, navazovala-li na Hrátky s čertem, velmi špatnou, čerpala-li ze současnosti. (Tak někdy v polovině padesátých let měla v Realistickém divadle premiéru jezeďácká hra Romance o Oldřichovi a Boženě. Na premiéře se sešlo, jak už to bývá, "vybrané", tedy vesměs funkcionářské a prověřené publikum, v čele s tehdejšími prezidentem, Drdovým důvěrným přítelem Antonínem Zápotockým. Jenže hra byla tak špatná, že po prvním jednání se rozhořtilo trapné ticho, příznačné pro "propadlé" kusy. A tu se ve své loži zvedl sám prezident a začal tleskat. K němu se přidávali další a povstat nakonec museli i ti, kteří netleskali, i když většina pochopitelně tleskala.)

Ale nechme už tech anekdot z Drdova života, daly by se vyprávět ještě dlouho a ještě mnohem barvitěji a pikantněji, zejména z jeho herojských zábav a "tahů" - ty však už s jeho spisovatelstvím nemají nic společného.

Přitom je však také pravda, že Drda byl povaha dobrácká a měkká (Václav Kozák říkával, že přijde-li někdo nabídnout mu ke koupi kombajn, nedokáže nabídku odmítnout), měl rád lidi, lidi ho měli také rádi, a když se rozpovídal o svém dětství a mládí, o krajích, které měl rád, o svých zahraničních cestách (psal o nich někdy zdařilé reportáže), dobře se poslouchal. Jistě z titulu svých funkcí mnoha lidem ublížil, ale vědomě nikomu škodit nechtěl, spíš by asi rád pomohl. A v rozhodujícím okamžiku neklamal a projevil charakterovou pevnost. Nejen svým vystoupením v osudném srpnovém týdnu osmašedesátého roku (tehdy vystoupili mnozí, i když jeho postoj měl

zvláštní váhu, uvážíme-li, jaké autoritě se Drda těšil například v Sovětském svazu; vzpomínám si, že jakési bulharské noviny tenkrát psaly, jak kontrarevoluce ohrožuje ~~proletariát~~ pokrokové spisovatele, socialistické realisty, jakým je např. Jan Drda; i jim tehdy svým vystoupením nejdvojsmyslně odpověděl), ale hlavně svým chováním v trýznivých "prověřkových" měsících, které následovaly po "normalizaci" devětašedesátého roku. Byly doby, kdy měl Drda blízko k vysokým ^{státním} funkcím (mluvilo se o něm jako o kandidátovi na ministra kultury) přes své "zakolísání" mohl své minulosti v době konjunktury využít (mnohé se prominulo stejně, na-li více "pomýleným"). Nevyužil. Jaroslav Seifert mohl při jeho pohřbu říci: "Jene Drdo, v našich srdcích jste byl dobře prověřen."

Eva Kantůrková sama charakterizuje Drdu v stylizované autocharakteristice právě tak, jak nesvědčuje analýza faktů, známých o něm odjinud:

"V čem všem já neselhal! Kdo jsem byl, kým jsem se mohl stát a kým jsem se stal! Tak mi to připadá, jako bych zřadil vše: sebe, svoje myšlenky, svůj talent. Vždy znova jsem lapal po předešlých předsevzetích, znova neschopen je plnit; z této káry celý můj život vypadá jakopouhé napravování předcházících nedostatečností a zakládání nových. Neříkám, že jsem též po sobě nezanechal něco užitečného: pár slušných knížek, lidi je měli rádi, několik her, dva tři slušné filmy; pět dětí, několik upřímnou láskou obdařených žen, něco napravených chyb a křivd. Ale oprávcem světa jsem se nestal, ani velkým spisovatelem ne. A svedlo mě vždy to jediné: má samolibost, má neochota zřít se potěšení života, má pohodlnost. Úspěch mě opojil, za vším musel kynout jen úspěch, toužil jsem po něm." (s.231 rukopisné verze z r.1980)

Kantůrková však nenapsala tradiční životopisný román. Její záměr byl složitější. Drda totiž v posledních měsících svého života studoval materiály o životě Ježíše Krista se zřejmým úmyslem o něm psát. Nevím, zda opravdu něco napsal, byť jen přípravné studie a náčrty. Nejspíš nenapsal. Ale v době, kdy se touto tvůrčí myšlenkou zabýval, musel jistě mnoho přemýšlet o "posledních věcech člověka", o životě a smrti, o poslání Krista a křesťanství v moderním lidstvu. S pohádkovou "lidovostí", o níž se v těchto věcech zatím opíral, už nevysbačil. Dostával se tak do konfrontace se světem, s nímž se zatím v této podobě nikdy nesetkal a který jím musel hluboce otrást. Tak aspoň situaci domýšlí Kantůrková ve svém románu. A ztéto konfrontace vzniká i jistá paralela Drda - Kristus. (Ukážeme, žemtakto zjedno- dušeně se podává čtenáři Pána věže jen na první pohled. Ve skuteč-

nosti je tomu jinak.) Taková paralela pohoršuje některé křesťany - opravdu, co má společného morálně dokonalý ~~klavík~~ geniální bohočlověk s postavou ve všech směrech tak nedokonalou a rozhodně ne geniální! Zaujmeme-li však např. stanovisko theodiceje Dostojevského (v této otázce spíše následovníka sv. Augustina), právě největší hříšník může mít někdy k Bohu nejbliž. Jestliže za určité situace dochází v člověku k mobilizaci nejsilnějších lidských stránek jeho bytosti, jsou to stránky, které ho právě přibližují bohočlověku, Kristu. Proč se tedy rozhořčovat a proč považovat za rouhání sondu, která je snad poněkud neobyčklá, ale ne neopodstatněná? Ostatně Pán věže je v průběhu románového děje stále spoluhráčem a protihráčem Ješuy, s nímž se často pře, někdy ho vzývá a ztotožní se s ním v sebeobětavé smrti na kříži.

Autorka spíš narazila na jiné úskalí: je tu jakési kolísání mezi Ješuu a Mefistofelem, Leviathan, satan několikrát zaujme místo Ješuy, který jinak provází Pána Věže jeho posthumní poutí jako Vergilius Danta v jeho putování Peklem. Pán věže tak osciluje mezi evangeliem a Goethovým Faustem, patrně souhlasně s autorčím záměrem. Jestliže io jeho duši západí Bůh s ďáblem, pak hlas Ješuy se může někdy náhle zlomit do satanského skřeku či Mefistofelova výsměchu. Ale tato oscilace je balancováním na ostří nože: mnohovýznamnost přechází v obtížnou srozumitelnost, peklo a nebe si vyměňují místa, těžko se domýšlíš, děje-li se tak v představách Pána věže nebo ve světě, který ho reálně obklopuje.

A tu jsme u dalšího problému, který je už součástí autorčina kompozičního záměru.

Román Kantůrkové je dvouplánový. Počíná smrtí Pána věže. líčením jeho posmrtného vidění světa a vzpomínkových návratů do minulých událostí (na tomto plátně se pak odehrávají zejména aktuální reálné děje posledních měsíců spisovatelova života: pochybný salón dámy polosvěta, francouzské občanky Lisy Kobiakové, s nímž souvisí intermezzo násilného zákroku státní bezpečnosti proti nonkonformnímu filozofovi i historie manželství nejmilejší dcery Pána věže, jeho odchod s rodinou, "osamocení se" ve věži odlehlé sýpky v blízkosti zámku spisovatelů, v němž byl kdysi, v letech ^{svě} slávy, "zámeckým pákem", a prožívání pozdní vášnivé lásky k mladičké zahradnici - všechny tyto děje vycházejí z reálných situací a všechny zúčastněné postavy mají zde reálné prototypy) - to je základní linie prvního plánu. Tento plán se pak prolíná impresivně barvitým líčením Kristova pašijového týdne od jeho příchodu do Jeruzaléma až po ukřižo-

vání na Golgotě. Autorka zde užívá metody přímé výpovědi, sugeruje líčení skutečného děje; přitom se v detailech značně odchyluje od kánónických líčení a často kontroverzních podání historické kritiky; Ježíš se jí rozpadá ve dvě osoby: stoického filozofa Ješuu a jeho bratra. vůdce jedné z nazarénských sekt, Jakuba. Ješua proti své vůli bere i bratrovy "revoluční" skutky a celou misi očekávaného mesiáše na sebe. Promítá ji do modelu Kristovy oběti a vědomě tak utváří svou budoucí legendu. Ve své oběti zůstává osamocený, své učení ~~nezanechává~~ nezanechává v písemné formě a jen a jeho zrnka rozsévá do srdcí několika svých nejbližších (v případě Pilátovy ženy Claudie Proculy, která se do krásného filozofa zamiluje, si počíná dokonce poněkud jezuitsky, když ukojí její sexuální touhy, aby se po jeho smrti stala stoupenkyní jeho idejí.).

Evangelická historie byla nejen předmětem zpracování v nesčetných dílech všech uměleckých druhů, ale zejména v literatuře XIX. a XX. století vystupovala do literárních i jiných uměleckých děl i přímo v symbolizující či alegorizující funkci (připomeňme např. Faulknerovu Báj nebo dílo jednoho ze zakladatelů francouzského "nového románu", Robbe-Grilleta, Gumy). Zde ovšem nejde o dějovou paralelu. ale o přímé prolnutí moderního reálného děje evangelickým příběhem.

Nad románem Kantůrkové se však většině našich čtenářů připomene u nás velmi populární Bulgakovův román Mistr a Markétka, neboť je také dvouplánový a druhý plán tvoří rovněž pašijové dějství. Zdá se dokonce, že Bulgakovův román posloužil Kantůrkové za model. Zapomíná se však, že funkce druhého plánu u Kantůrkové je podstatně jiná než u Bulgakova.

U Bulgakova jde totiž skutečně o jakési zrcadlení základního poloreálného - polofantastického děje v evangelickém příběhu. Evangelický příběh u Kantůrkové je však spíš jakýmsi "románem v románu"; čtenář může předpokládat, že takto Pán věže psal nebo chtěl napsat svůj román o Kristovi, jež autorka napsala za něj. (je to něco podobného jako Rezáčův román o psaní románu Rozhraní. Kantůrková to však přímo neříká ani nenapovídá, právě ono "rozhraní" tu zdůrazněno není. Proto lze příběh Ješuu chápat také ve smyslu bulgakovské "konfrontace". Jenže ke konfrontaci Pána věže s Ješuu nedochází v pašijovém příběhu, ale v Pánově posmrtném putování, které ovšem před závěrem končí právě v Jeruzalémě dob Kristových.)

Tím padá kritická výtku: tohle už tu bylo a ne jednou. Jistě - a dodejme, že nejednou ještě bude, protože evropské lidstvo se nemůže neustále vyrovnávat s jedním ze základních pilířů své kultury.

Pán věže - Drda, se Krštem opravdu zabýval a chtěl o něm psát a právě tento moment zaujal Kantůrkovou v jejím prototypu nejsilněji.

Evangelický základ však byl přece jen příliš úzký k tomu, aby autorka mohla v tomto v podstatě filozofickém románu rozvinout všechny své myšlenky o životě a smrti, poznání a víře, smyslu oběti, o národě židovském jako malém národě s mesianistickým posláním v dějinách lidstva, o zákonitém vzniku křesťanství z judaistické tradice, o lásce a jejím poslání v lidstvu, o práci filozofa i umělce, o sterilní lidské "dokonalosti" a životodárné "hříšnosti" atd. Proto asi potřebovala ještě "zvídatého" ducha ďábelského, věrného průvodce, vůdce a svůdce Faustova, Mefistotelova, který nuší myslícího "věřícího", aby jeho víra neustále ~~připomínala~~ procházela peklem pochybností.

Statně Drda byl mužem "těla", člověkem živočišné smyslnosti, piknikem, který rád mnoho, vybraně a rozmanitě jedl, pil, miloval a vůbec opájel se životem. Byl to živelný ateista a materialista zcela neetický. Faust mu byl vždy bližší než Kristus, i když v závěru života vzal na sebe jeho oběť. Ale v retrospektivě se neustále vrací k "renesančním" příběhům svého života, i jeho posmrtný "ples", v němž je konfrontován s těmi, kdo prošli jeho životem, připomíná spíše Valpuržinu noc než křížovou cestu pokorného kajícíka. V tomto plese také nejpatrněji vystupuje typická drdovská dikce (jinak střídavě rozsetá v celém románě), ani oblast stylu nezapře autorčin prototyp. (Je zajímavé, že "joyceovská" dikce se v románě objevuje jedině v partu mladé ženy pronásledovaného filozofa.)

Na první pohled je román Pán věže mnohomluvný, což mohou někteří kritikové považovat za nedostatek. Já bych to považoval za vymezení autorského typu. neznám ve světové literatuře nic mnohomluvnějšího než romány Thomase Manna (třeba jeho Kouzelný vrch) - a přitom Thomas Mann byl současně mistrem dějově zhuštěné novoklasické novely. Důležité je, aby za slovem vždy stála myšlenka, obraz, aby slova a slovní spojení evokovala umělcův záměr co nejplněji a nejadekvátněji. Nezáleží už tolik na tom, jakých prostředků autor užije

Taková věta, připomínající výrazové prostředky české prózy po první světové válce na přelomu od impresionismu k expresionismu - "Šedivé, napojené zmrzlou vláhou, nebe odráželo nedomrký svit neónových svítilen lemujících silnici mezi dvěma rybníky." (rukopisná verze z r.1980, s.8) - vyvolává sugestivní atmosféru poslední cesty Pána věže z kina, na níž ho zastihla smrt, víc než křečovitá snaha o nějakou "modernější" stylizaci.

Nebo v závěru románu scéna "sotře sledovaného" pohřbu:

"Když (Pán věže, pozn.F.K.) pohlédne dolů, zpod rakve vytahují provazy. Za všechny příbuzné přijímá kondolence Anna (jeho nejmilejší dcera, pozn. f.k.). Každého, kdo jí podá ruku a hodí na rakev hrudku, policisté zblízka vyfotografují. Hrudky na víku temně duní, blesk stíhá blesk. Helikoptéra vytrvale krouží, hornická kapela měkce zpívá." (rukopisná verze z r.1980, s.297). Je to spíše zážitek z pohřbu Jana Patočky, ale v této zkratce má v sobě mnoho typického z toho, "jak se kdysi v Čechách pohřbívalo".

Ale nechodme řádo detailů; nezapomeňme, že píšeme o rukopise, a ani autorizovaný rukopis nemusí být ještě definitivní podobou díla. Dodejme na závěr jen tolik: Pán věže nepochybně zůstane pozoruhodným dílem české literatury sedmdesátých let dvacátého století.

F. Kautman