

KRITICKÝ SBORNÍK

2 / 82

OBSAH

ČLÁNKY, STUDIE

Jaroslav Kratochvíl: S vyloučením veřejnosti	1
Ivan Dubský: Ke Kouzelnému vrchu	6
R.S.: Eva a Marie	19
J. Vrána: Síla ideologické fikce	30

REFERÁTY, RECENZE

František Kautman: Dvě knihy upevňující naše evropské kulturní sebevědomí	40
ik: Harlekynovy milióny	48
Jan Trefulka: Vražda po česku	52
ik: Slovenský "Nástup"	55
I.K.: Menší česká apokalypsa	57
mt: Rozhodná stanoviska Františka Burianka	62
jka: Sci-fi proti sci-fi	64

DISKUSE, POLEMIKY

J. Vohryzek: Jazyk, "zkušenost" a <u>Všecky krásy světa</u>	67
Petr Fidelius: Vstřícnost moralizujícímu founovství?	68

KNIŽNÍ ZPRAVODAJ	82
------------------------	----

Jaroslav Kratochvíl

S VYLOUČENÍM VEŘEJNOSTI : KAREL VACHEK

Kdyby chtěl dneška někdo napsat knihu na způsob Verlainových Prokletých básníků a zaměřenou k oblasti kinematografie, určitě by v ní nesmělo chybět jméno Karel Vachek...

Tahle parafráze jistého Šaldova výroku je samozřejmě čistě akademickou nadsázkou. A navíc i očividnou kontradikcí, protože "filmař" - nemá-li prakticky a reálně jiné šance než v rámci monopolu zestátněného filmového průmyslu - nemůže být v plném smyslu slova buď "filmař", anebo "prokletý". Nicméně Vachkův případ je výjimečný případ v nejednom ohledu, a tak i tato paradoxní formule vyjadřuje koneckonců velký kus pravdy.

Veřejností se poprvé představil ... tak obvykle začínají portréty filmových tvůrců; jenže už tento výchozí údaj je tentokrát obestřen nejednoznačností. Vachkův filmový debut, krátkometrážní Moravská Hellas (1963), se totiž promítal sotva týden, a to ještě daleko za hranicemi Prahy. Důvodem kárných opatření tehdy jistě nebyla jen formálně výbojná stránka díla, příliš "šokující" postupy, záležející v tomto případě ještě ve svérázně aplikovaném prolnutí principů cinéma-vérité a filmu-ankety. Jiným z jeho soupeřníků z tzv. nové vlny podobné experimenty nakonec nějak prošly, jemu ne. Proč? Kdo by se na to pokoušel odpovědět bez přílišného zjednodušování, nevystačil by ani s odkazem na námět dokumentu, i když je nasnadě, že právě ideologická rovina byla proědohledací orgány terénem jako dělaným pro vyčenichání nějakého toho "kamene úrazu". Tajemství Vachkovy neakceptovatelnosti leží zřejmě od počátku mimo schéma obou těchto stránek: spočívá v jeho osobitosti. "My (budu-li jmenovat, nevzdávám se mi myšlenka) jsme začínali svou rvačku jako rvačku a ta nás mnohem víc zaháněla od teoretických problémů filosofie a umění k vytváření osobního filmu jako totožného s osobním životem," říká o pár let později (Film a doba, 7/1969) za zdánlivě již mnohem příznivějších okolností ...

Osobitý je téměř ve všem, od chvíle, kdy se objevil v Praze, mezi posluchači FAMU. V neobvyklém stylu vyjadřování, zároveň kultivovaném i zemitém; v pohybech rukou, když si pomáhá, aby dodal své myšlenky přesný tvar a spád; v samozřejmosti, s jakou orientuje na čerstvě "objevených" územích meziválečné básnické a výtvarné avantgardy; ve vyhraněnosti své imaginace; ve smíchu i v údivu. Už jen tohle představuje jakési specifické fluidum, které se kolem něho šíří; a ačkliv na jeho zjevu i projevu převažuje zpočátku nápadná plachost, a snad i úzkostnost, je už tehdy bezpečně "svůj".

S eruptivním chvatem i záviděníhodnou samozřejmostí načrtává na papíru stovky zlomkovitých veršů, imaginativních poznámek nenapodobitelné intonace, zcela mimo veškeré umělecké ambice - jako by jenom poslepu lovil stopy nějakých zasutých možností obrazné mluvy. Je skoro lhostejný k dalšímu osudu těchto pokusů, ale mezi nejbližšími přáteli se dokáže s nádhernou bezprostředností "odvazovat" na nejednou iracionální jiskrou z těch přemnohých srážek slov či nad překvapivým řetězcem sémantických posunů, jako by šlo docela jednoduše o společný poklad... K jeho zvláštnímu fluidu nezanedbatelně patří i "exotismus" moravanství: neskrývá jej, nezatajuje, ani si na něm nezakládá. Avšak někde v podzemí jako by už tenkrát docházelo k temné konfrontaci tohoto bytostného zazemí s nově zahlédnutými obzory, k nimž ho krok za krokem přibližuje každá z těch malých závratí, utvářejících náhle jeho vnitřní zkušenost v kvalitativně novém duchovním plánu, demystifikačním, a přece vzrušujícím, kritickým, a přece plném fascinace.

Je velice pravděpodobné, že - aniž to dával soběmálně znát - právě v tomto údobí se v jeho světě odehrávala podzemní fáze oné rvačky, o níž se později zmíní. A je skoro jisté, že Moravská Hellas (viz "3 a 1/2 podruhé", sv. 10 edice Filmy a tvůrci, Orbis 1969) byla v jeho tvůrčím sebeprojevu mimo jiné dialektickým vyústěním rozhodné katarze, již zřejmě musel projít i kus jeho vlastní archaické (a, ovšem, pestře zalidněné) krajiny, materšské krajiny, na jaké se zpravidla, dávno před tím než stačíme jakž takž dospět, uplete základní síť našich hlubinných identifikací. Dokument o dnešním povážlivém "lesku a bídě" moravského folklóru - už jen pro své vnější žánrové zna-

ky - kladě přirozeně před oči především tu nejachopitelnější, sociokritickou stránku věci. Avšak jakkoli tato "zvnějšnělá" a exoterická konkretizace oživených deziluzí a konfliktů stačila porušit leckterá tabu a urazit vrchnostenský vkus, přece významný podíl na konečném verdiktu nalze upřít oněm esoterickým zdrojům Vachkova pronikavého pohledu, nejsubjektivnějším pramenům, z nichž čerpá svou básnickou sílu i svůj nedefinovatelný náboj humoru. "Jeho humor byl náročnější a složitější než Formanův, nehledal zadostiučinění ve výsměchu, nechával se strhávat iracionalitou skutečnosti na samé hranici zděšení. Nenechává se jí však pohltit, dovede ji chápat v jejích nejodstíněnějších nuancích a nadto je schopen z ní vytvořit jakési kritické monstrum, povyšující dokumentární hodnoty do řádu pronikavých symbolisací. Tak se mu podařilo vytvořit zcela nový typ filmového projevu, přestupující zákony starších i nových konvencí ..." (V.E., Analogon, 1/1969, str. 93).

Díky svému prvému kroku na filmovém poli si v "zasvěcených kruzích" získal nepopíratelný respekt a zároveň je tvrdě diskvalifikován. Na samém pokraji dalších realizačních možností ho udržují mazaným systémem pobídek a zamítnutí. Nucen žít v morálně urážejícím a existenčně zoufalém provizoriu, trpělivě a bez rezignací předkládá ke schvalovacímu řízení nové a nové scénáře ke svému příštímú - a v jeho očích prvnímu "nekastrovanému" - filmu. Píše spontánně, živě, ale soustředěně. Překypuje invencí, ale zůstává při tom věrný několika svým soukromým posedlostem: nedopouští, aby princip varianty, zčásti mu vnucený tímto "systémem" práce, zčásti odpovídající jeho bohaté obraznosti a citlivému smyslu pro realitu, zvítězil nad konstantami jakoby předem danými podle nevyzpytatelného subjektivního klíče. Nejsou to žádné ucelené motivy, sekvence, nýbrž mnohdy jen tvář stárnoucí herecké osobnosti (Oldřich Nový), scenerie, prostředí, atmosféra... ale na těchto detailech trvá, a dokonce staví natolik, že vlastně přepracovává stále jedno a totéž dílo. Nejde mu o to, aby za každou cenu zachoval integritu příslovečné kozy, zatímco by vlku poskytl vyžadované žrádlo; nijak si to ani neusnadňuje tím, že by za každou cenu manifestoval svou "nonkonformitu". Spíš je naopak upřímně přesvědčen, že s každou novou verzí odevzdává vcelku "přijatelný"

scénář, na němž - díky času, jenž mu byl paradoxní cestou poskytnut - jeho koncepce přirozeně vyzrála a prohloubila se. Bezpochyby, i to je pravda. Spolu s Fellinim však dobře ví, že "film se tvoří tím, že se točí". Namísto toho on se měl stát z moci vyšších instancí filmovým "literátem", pravým opakem tvůrčího typu, jímž - jak několikrát prokázal - v jádru je.

Tento trpký způsob existence byl nucen vést po celé čtyři roky. Mezitím, pravda, stačil natočit - v době, kdy plnil svou občanskou povinnost u Armádního filmu - opět jeden krátkometrážní dokument, tentokrát o povodních na jižním Slovensku. Ale pro něho je to už záležitost spíše okrajová: je příliš zaujat svými vlastními projekty. Nicméně i Stoletá voda ukázala, že Vachkovo vnitřní ustrojení vtiskne svou svěráznou pečť každému jeho počínu: znovu je tu "rvačka", průtahy, korektury - a nakonec skoro týž osud, jakým byl stížen film předchozí. V Praze se Stoletá voda promítala plných 7 dní, v obkurním kině pro dvacet klímajících pensistů a deset pettingujících párků rozličné národnosti i věku (tuším že Čas se tomu říkávalo a nápis pod firmou hlásal, že jde o non-stop program krátkých filmů). A tak sotva kdo vůbec zaregistroval existenci pozoruhodného filmu, jehož koncepcí Vachek založil na významuplné juxtapozici filmového obrazu a zvukového komentáře: fantastické reality vytvářené rozpoutaným živlem a zformalizované, duté hantýrky zpráv z denního tisku. Samotná reportáž o lidském dramatu uprostřed pohromy by stačila učinit z dokumentu filmovou báseň, on se však s tímhle nespokojí a soustředí se navíc na ono fatální disparátno dvou podstat, v nichž se jako v zrcadle mohou poznávat autenticita a - jalovost.

Jakkoli je nasnadě, že se zde Vachkovi podařilo opět přesáhnout rámec filmové dokumentaristiky k plnokrevnému básnickému sdělení, jemu nicméně vůbec nejde o ozvláštnění reportážního pohledu a o vyšlechtění žánru. U něho je akcent položen přesně naopak: váží si těchto záběrů jako syrového materiálu nenapodobitelných a nenasimulovatelných kvalit, jsou mu spíše univerzální trestí, která nesmí chybět v žádném filmovém díle a která do něho vnášejí důležitý prvek nevypočitatelného, živelné bezprostřednosti, náhody a "kouzlo nechtěného": "Když mě dramaturg vysvětlí, co se stane zítra na náměstí, tak mohu jít na to náměstí točit ještě dnes a dnes natočím, co se stane zítra -

to je chomout." Smysl pro záběry typu cinéma-vérité jde u něho ruku v ruce s potřebou všimnout si především rubu věcí, se sklonem jeho pohledu neustále mířit do zákulisí událostí a dění. Na materiálu tohoto druhu se v jeho filmařské alchymii prověřuje autenticita, kterou chápe jako "pravdivé vyjádření vnitřní i vnější skutečnosti autora jistou úplnou sumou sdělení, jež je schopna ji zastoupit a to tak, že vyjadřuje dynamický vztah mezi autorovou vnitřní a vnější skutečností" (z interview ve FaD, 7/1969).

Není tedy divu, že dokumentárním záběrům vyhradí napříště nezastupitelné místo ve svých (bohužel nerealizovaných) scénářích, které ostatně s oblibou buduje z materiálů rozličného původu a rodu, jako složitou, propracovanou architekturu prolínajících se a vrstvicích významových plánů - nikoliv jako filmovou "koláž", jak je mu předhazováno, nýbrž spíš jako boschovské či breughelovské "delirium": nejde mu o mozaiku, nýbrž o syntézu. "Syntéza je na řadě!" tvrdí s vášnivostí, která přesvědčuje.

Po čtyřech letech, počátkem osmašedesátého, však smete stohy svých projektů ze stolu a chopí se nové, vzácné příležitosti, která je mu náhle poskytnuta. Vybaven reportážní kamerou a zvukovým snímačem pološpionážní ráže se vydává do ulic, do mocenských kuloárů a do nejružnějšího zákulisí oněch každodenních "dějin in statu nascendi". Trofejí jeho neúnavné několikaměsíční aktivity jsou kilometry dokumentárních záznamů, - více než osmihodinové fascinující pásmo, jehož zlomek - středometrážní sestřih - představuje veřejnosti pod titulem Spříznění volbou. Divácký úspěch jeho jediného "velkého" filmu je znám; z festivalu v Oberhausenu si za něj přiváží zvláštní cenu.

Co následovalo potom, je už pochopitelně jenom stoprocentní kopii předešlého období nucené klausury: z "filmaře" se opět stává "prokletý básník". Ve svém bytě si improvizuje terarium s mraveništěm a ještě chvíli sní o tom, že by "etologické" záběry ze života tohoto hmyzu použil spolu se zbylými reportážními segmenty z kroniky "obrodného procesu" jako základní stavební kameny své rozsáhlé filmové fresky... Ale takový sen nemohl vydržet dlouho. Položili mu nůž na krk. Má poslední šanci: natočit filmový dokument o životním stylu obyvatel pražských sídlišť, jakousi studií o tom, jak realizují svou individualitu

uvnitř uniformních panelových doupat. Natočil je. Tak dobře, že z předváděčky putoval film rovnou do trezoru a jeho autor se na dalších pár let ztrácí jako pomocná síla kdosi v holešovické spalovně.

Ve volném čase se vrací k malování, o něž se zcela okrajově pokoušel již v dobách studií. Na stěnách svého bytu v jednom z proseckých paneláků napíná rozměrná plátna, která pomalu a systematicky pokrývá synekdochickými připomínkami a znameními všeho, co měl rád, co ho vzrušuje, co tvoří jeho nejvlastnější osobní vesmír a mýtus.

Jednoho dne na sklonku 70. let zjistí, že je s tím hotov. Že pupeční šňůru se svou "mateřskou krajinou" přeťal už dávno, v dobách svého filmového debutu. Že jeho loďka zkrátka nemá kotvu a navíc není zas tak křehká, aby s ní nemohl překonat vody Atlantiku...

Vachkův příběh pokračuje... Prozatím otazníkem.

Ivan Dubský

KE KOUZELNÉMU VRCHU

Kouzelným vrchem překročil Thomas Mann německou románovou tradici minulého století, jak ji ještě nacházíme v Buddenbrocích (1901), kronice postupného úpadku hanzovní rodiny v určitém čase, konkrétně v letech 1835-1877. V Kouzelném vrchu (1924, v románu, často považovaném pouze za obraz života lidí v plicním sanatoriu před první světovou válkou) už nejde o obraz určitého času, i když je do určitého času situován, ale i "čistý čas", který se sám stává předmětem vyprávění. V exkursu o čase, vloženém na počátek poslední, sedmé kapitoly, si klade Thomas Mann otázku: "Lze vyprávět o čase, jen a jen o čase, o pouhém a samotném čase?", o čase "an und für sich"? Jakým způsobem je to možno, odpovídá Thomas Mann hned přímo na místě (k tomu dojdeme později) a na otázku odpovídá také román, jak jistě pochopil čtenář, který dospěl až sem k sedmé kapitole. Thomas Mann pak dodatečně po patnácti letech v Princetonu charakterizuje povahu Kouzelného vrchu jinými slovy: ... čistý čas sám je jenom předmětem, neboť se pojednává nejen jako zku-

šenost jeho hrdiny, nýbrž také v sobě samém a skrze sama sebe..." a označuje ho "Zeit-roman", časový román.

Jakmile se vstoupí do Berghofu, plicního sanatoria v Davosu, na půdu "kouzelného vrchu" mizí nejen dějinnost, historický čas, ale i čas jako takový je vůbec brán v potaz, aby i on byl zahlazen. Proto z hlediska lidí žijících "dole", "nahore" se nic neděje. Z toho důvodu i "děj" románu se má vypovědět několika větami, protože život postrádá časové dimenze, je věčnou přítomností. Čtyřladvacetiletý Hans Castorp přijíždí na tři týdny (3 x 7 - jedna z podkapitol románu se významně pojmenovává *Vingt et un*) zdola, z roviny nejplošší, z Hamburku, nahoru do švýcarského sanatoria za svým vojensky poněkud tuhým bratrancem Joachimem Ziemsenem, který se tu léčí již několik měsíců. Zjistí se, že i Castorpovo zdraví je v nepořádku a hrdina románu stráví v sanatoriu sedm let. Ocitne se v prostředí, v němž nachází své "vychovatele", italského liberálního humanistu Settembrinino, židovského radikálního konzervativce Leo Naphtu, odchovance jezuitské koleje (vnější podobu poskytl Mannovi Georg Lukács) a Holanďana mynheera Peeperkorna, realizujícího "carpe diem" (pro Manna "portrétová fantazie" Gerharda Hauptmanna). Milý, inteligentní, i když trochu prostoduchý hrdina románu, "pátečňátko života", prochází láskou k orientálně krásné tajemné, čas od času sanatorium opouštějící a opět se sem vracející madame Chauchat (naposled se vrací společně s Peeperkornem), láskou, která není opětována. Setkav se s nemocí a smrtí (přirozenou - mj. i svého bratrance Joachima, i sebevraždami - Peeperkornovou a Naphtovou) odchází u z d r a v e n po sedmi letech zkletí na "kouzelném vrchu" "dolů", na bojiště první světové války. Ocítá se v "neřádech boje" a další osud našeho hrdiny zanechává vyprávěč nejasným. Tomuto otevřenému konci věnuje Th. Mann čtyři stránky z celkového díla o osmi stech stranách.

Během svého sedmiletého pobytu v Berghofu zažije Hans Castorp dvě vrcholné "události", jež autor líčí ve dvou podkapitolách románu. Jedna se jmenuje Valpuržina noc: v jakési ironické replice na Fausta líčí se setkání Castorpovo s Kláudií Chauchat, chvíle nejvyššího naplnění (o němž však není přímo řeč); v druhé podkapitole Sníh zastihne hrdinu na krátkém výletu na lyžích sněhová bouře, v níž se mu za snění v blízkosti

smrti a bezčasnosti náhle ozřejmuje identita myšlenky věčného návratu s přitakáním životu, opak toho, k čemu došla Klauďie Chauchat ve "valpuržině noci": "Il nous semble qu'il est plus moral de se perdre et même de se laisser dépérir que de se conserver." (Zdá se nám, že je morálnější zahubit se, ba i pomalu hynout, nežli dbát o své zachování). Obraz života postav románu, vylíčení jejich jednání a spleť osudů není v kouzelném vrchu podstatné, i když Mann pracuje s prostředky realistického románu. Hlavním je "hermetické zakletí mladého hrdiny do bezčasnosti", jak vyplývá z celku tohoto "muzikálně ideálního" světa (Th. Mann) i z jeho vrcholných kapitol.

Předmětem Kouzelného vrchu je tedy v první jeho vrstvě zasvěcení mladého hrdiny do "mysteria času"; jeho příběh je historie iniciace. Zasvěcení do mysteria, podobně jako tomu bylo již pradávno u mysterií eleusinských, nebo orfických - dionýsovských, neprobíhá přímočaře, ale stupňovitě. Počíná hned na prvních stranách vyprávění při příjezdu Castorповě do Davosu, kdy se táže bratrance, zda s ním odjede "hned dolů". Joachim odpovídá "kdy hned?" a Castorp tím míní ony tři týdny, které si určil pro návštěvu. "To je nic pro nás nahoře", říká Joachim. Takovým způsobem se dává do pohybu tajemství času a rozvíjí se na otázce času "těch dole", lidí pracovně činných s jejich budoucími síly a plány, a jejich lineárním, členěným a ubíhajícím časem, časem hodin a kalendáře, a času "nás nahoře" (podle Joachima Ziemse), který má zakusit i Hans Castorp, dosud o tom nemající tušení. Když Ziemsen dále hovoří, že v Berghofu bude ještě půl roku, hrozí se Castorp: "Půl roku?... Člověk přece nemá tolik času - !" A Joachim ho ujišťuje, že by neveril, jak tady "dovedou zatočit s časem ... Člověk tady mění pojmy.

Avšak již první večer v sanatoriu utrousí Hans poznámku pro další příběh příznačnou, která je i jakýmsi leitmotivem, předzvěstí dalších variací: Joachim ho ospalého vyzývá, že je čas jít už spát a Hans mu těžkým jazykem říká: "Vůbec není žádný čas."

Castorp je jistým příznivým způsobem předurčen k tomu, aby se mohl zasvětit mysteriu času, jak se doví čtenář z počátku druhé kapitoly z líčení o rodinné křtitelnici ze 17. století, kterou mu ukazoval jeho dědeček a nad níž se sedmiletého Hanse

zmocňoval "zvláštní polosnívý a poloúzkostlivý pocit měnícího a měnívého bytí, bytí zároveň stálého a nehnutého, bytí pohyblivého a tekoucího, bytí jež bylo návratem a zároveň závratnou jednotou", a byl to pocit, o němž si přál, aby se ho opět zmocnil. Tato rodinná památka "stojeící stále na stejném místě", a přece uchovávající události minulé, o nichž mu dědeček vypráví, se stává metaforou identity minulosti a přítomnosti, v níž se v okamžiku nahuje dějinný čas: lidský život a dějiny se vracejí k svému počátku. Castorpova pozdější zkušenost času kruhově se vracejícího zpět se zde preluduje.

Jiným pro iniciaci příznivým rysem Castorповým byl jeho vztah k práci, hlavnímu smyslu počínání lidí "roviny": upřímně se přiznával, že vlastně miluje "volný neobtěžný čas", čas, který leží před člověkem zcela otevřený", neznající aktivitu a termíny. Odtud jeho náklonnost k bezčasnosti a myšlenice čas vyhladit.

Castorповu prvnímu dnu v sanatoriu věnoval Thomas Mann 70 stran románu, celou třetí kapitolu, aby vylíčil denní rytmus života pacientů - vstávání, snídání, přesnídávky, měření teplot atd. - cyklus, který se opakuje neustále a bude se stále opakovat. Právě během měření teplot (trvá 7 minut) a odpočíváním na balkoně začíná opět mezi oběma bratřenci hovor na téma času. Vzniká z Joachimova výkladu, že se raději měří čtyřikrát denně, protože, když dává člověk pozor, "utíká čas pomalu"; člověk, když se víckrát měří, uvědomí si, "co to vlastně je minuta nebo dokonce sedm minut, - jinak uplyne sedm dnů týdne, ani neví jak." Castorp mu namítá, že nemůže říci "vlastně", protože: "Čas přece 'vlastně' vůbec není... nikdo přece neví, jak dlouhý nebo krátký je čas ve skutečnosti." Pro Ziemsenovu existenci času potvrzuje jeho měření: "... máme přece hodiny a kalendáře, a když je měsíc pryč, tak je pryč, pro tebe, pro mne a pro nás všechny". Castorp, který "nebyl vůbec zvyklý filosofovat", a přece ho k tomu cosi nutilo, zastává názor, že zkracování nebo prodlužování času je subjektivní - když se někomu zdá, že trvá dlouho, tak je dlouhý. Na to, že minuta "trvá tak dlouho, jak dlouho potřebuje vteřinová ručička, aby oběhla svůj kruh", uvádí, že říci, že měříme svůj čas prostorem je totéž, jako bychom chtěli měřit prostor časem. Jak dlouho prý

trvá cesta z Hamburku do Davosu vlakem, jak dlouho pěšky a jak dlouho v myšlenkách. "Jak můžeme chtít měřit něco, o čemž přesně vzato nevíme nic, zhořle nic... Říkáme, že čas plyne. To je všechno hezké, jen ať plyne. Ale abychom jej mohli měřit... k tomu by bylo zapotřebí, aby čas míjel či plynul stejněměrně, a kde stojí psáno, že tomu tak je? Pro náš cit a pro naše vědomí neplyne stejněměrně..." Míry jsou nakonec podle Castorpa, který má v hlavě "ještě spoustu myšlenek o čase", pouhé konvence, ale rozhovor končí, aby bratrance nerozrušoval. Vypravěč o několik stránek dále uvádí, že mladý hrdina si později nemohl vzpomenout na všechny ty "výtečné myšlenky 'o čase'". ba ukázalo se, že zapomněl celý ten komplex až do posledního slova. ("Říká se, že čas je Léthé", - s tímto přichází vypravěč již na prvních stránkách vyprávění!) Při přivítání na davoském nádraží je Castorp ještě typickým člověkem "času roviny", člověkem času zdravého světa; Ziemsen je naopak již poučen o čase "nahore" a v jeho dimenzích též mluví. Když se v rozhovoru při měření teploty opět hlásí téma času, mění se poněkud situace. Ukazuje se, že Ziemsen je vlastně mnohem přesvědčenějším zastáncem "času roviny", času hodin a kalendáře, než něhož veškeré podnikání pracovní, obchodní, vojenské a vůbec veškerá činnost zaměřená na budoucnost není možná. Joachim sice uznává čas "nahore", ale jako danost, které se podřizuje, aniž vnitřně přijímá. Proto také nařiká na osud, že musí pobývat ve sanatoriu, že čas "proměškává", že jen stagnuje v nečinnosti, a snaží se, kdykoli může, řídit se podle horologického času (řádně měří teplotu, navštěvuje pravidelně nedělní lázeňské koncerty, aby nepropadl "všeobecnému šlendriánu"). A touha žít v čase normálním, v čase "těch dole", ho vede k odjezdu, a v důsledku toho i ke smrti. Již v základu své existence se Ziemsen ukazuje jako člověk, který nebude schopen nejen podstoupit, ale vůbec nastoupit iniciační cestu do "mysteria času".

Hans Castorp hovoří zprvu v termínech "času roviny", avšak již při diskusi na balkoně ho zastihneme v situaci, kdy se role bratranců vyměňují. Jeho otevřenost k času, kterou si přináší už "zdola", záliba ve volnosti, o níž jsme slyšeli, ho předurčují k tomu, aby byl adeptem zasvěcení. Měřitelný, objektivní čas "těch dole" je mu cizí. Proti mechanickému chápání času opouje svému bratranci argumenty o různé hustotě zažitého času

a máme dojem, že slyšíme Henri Bergsona z jeho Essai sur les données immédiates de la conscience nebo z L'évolution créatrice, odkud také bezpochyby námítky pocházejí.

I když pro přicházejícího návštěvníka sanatoria je zde vše nové a neobvyklé, takže by se dalo předpokládat, že mu čas bude rychle ubíhat jako při každé podobné zajímavé podívané, nabývá takový nováček podivnou zkušenost: čas se "vleče" jednotvárně mezi chody jídel, dlouho, nekonečně dlouho, takže večer prvního dne si Castorp povzdychne: "Bože, je to ještě první den?" Současně se objevuje i další motiv Castorpova "začarování do bezčasnosti"; cítí již tehdy, že jeho časový zážitek se vůbec ztratí v nepřerušené pravidelnosti. Neměnný rytmus chodu dne vede k tomu, že okamžik se tu rozpíná do nekonečných rozloh, a zároveň většinou a velké časové úseky smršťuje, zlehčují se až k nicotnosti. Zatímco den plyne zdélouhavě, týdny, měsíce a roky jsou v mžiku pryč, "zmizí jako v hrobě".

Už první noc na "kouzelném vrchu" má Castorp příznačný sen, v němž se mu "rozběskne, co je vlastně čas?" Zdá se mu, že je to teploměr, "němá sestra", v hantýžce sanatoria název pro teploměr bez číselné škály, dávaný tomu, kdo by chtěl švindlovat. Když se později dozvíme, že ošetřovatelka bez vědomí významu slova nazývá teploměr "tempus", ohlašuje se předem motiv "být bez času". Ke konci románu, když Castorp už "nechal čas, aby si šel svou cestou", hraje si se svými hodinami, časoměrem, a vidí, že celé číslování a členění dráhy ručičky leží jen pod její cestou a ona stále jde a jde, takže hodinky zastrčil zase do kapsy u vesty a "zůstavil čas času". Tak závěrem dospívá k tomu, co mu zjevil počáteční sen. Sen o teploměru bez číselné stupnice jako symbolu času (něco jako časoměru bez ciferníku) přibližuje situaci, do níž vstupuje "mladý hrdina": zasvěcován do tajemství času, stává se i předmětem hry času. V prvním dnu se setkává se všemi základními temporálními motivy, které budou kontrapunkticky rozehrány. Všechny jeho pozdější zkušenosti, věčný koloběh vedoucí k popření a zničení času, budou jen variacemi tohoto původního zážitku z prvního dne v sanatoriu Berghof.

V místech, kde není budoucnosti, kde "přežívají a žijí mrtví v prázdné nicotnosti" (slova humanisty Settembriniho, předsta-

vitele lineárního času "roviny") je jeden den jako všechny a všechny jako jeden, ustavičně se opakující. Život v zakletí "kouzelného vrchu" je věčným kroužením okamžiků, dnů, týdnů a roků, které se vracejí zpět k sobě. Může se hovořit o opakování tam, kde stále jde "o týž den"? K této otázce dospívá Castorp po třech týdnech a naráží na další pro něj záhadné tajemství času, když musí zůstat několik dní na lůžku a přinášejí mu jeho "polévku věčnosti", jak čteme v podkapitole tak pojmenované: "V poledne ti přinesou polévku, jako ti ji přinesli včera a jako ti ji přinesou zítra. A v tu chvíli tě to ovane - nevíš jak a odkud: jakmile vidíš, že ti nesou polévku, pokouší se o tebe závrať, časové formy ti splývají, slévají se do sebe, a to, co se ti odhaluje jakožto pravá forma bytí, je jakási neroztažitelná přítomnost, v níž ti věčně přinášejí polévku."

Ona "polévka věčnosti" boří představu lineárně ubíhající řady časových míst - okamžiků, dnů atd. - směřujících z nekonečné minulosti do nekonečné budoucnosti a přivádí k myšlence cyklického času. Jednou na jaře potom Castorp vysvětluje Joachimovi, že kruh se skládá ze samých bodů obratu, které se přímo dál nerozprostírají, že i cyklus času je neměřitelný, že "není trvalého směru a věčnost: to není 'přímo, přímo', nýbrž 'dokolečka dokola'." Koloběh dnů v sanatoriu se tedy podobá koloběhu přírodnímu, obojí podléhá "šibalství kruhu a věčnosti". V čem je ono šibalství? V tom, co vypravěč ihned naznačuje. Mělo by se mluvit o jednotvárnosti, "o nehybném stojícím 'nyní' nebo o věčnosti", a na jiném místě hovoří o "nehybné věčnosti". Tak je již opět o krok dále ve svém zasvěcování. Při výkladu času si vypořádává obrazem kruhu, který se skládá ze samých bodů obratu, vychází tedy z repetice časových prvků, jejich prsten nebo kolo je čas sám. Jde o stejnou myšlenku, kterou vyslovuje trpaslík ve třetí knize Nietzscheho Zarathustry (O vidění a hádance): "Sám čas je kruh". Budoucnost a minulost časových bodů je svázána kruhem, jenž nemá ani počátek, ani konec, ale v němž se stále opakují tytéž momenty. Trpaslík ještě nedosahuje rozhodujícího smyslu myšlenky věčného návratu. Proto je také trpaslíkem, duchem tíže. Pravděpodobně i Castorp chce svému duševně méně pohyblivému bratranci přiblížit tímto způsobem koloběh ročních dob.

"Magické nunc stans", které je dokonalou stejností dříve-nyní-potom, neroztažitelnou přítomností, je současně i nehybnou věčností: mohli bychom říci, že "polévka věčnosti" nemá žádné chuť, a čas, na který metaforicky poukazuje, je prázdným časem, dokonce se o čase nedá ani hovořit.

Ze Castorpova sedmiletého pobytu na "kouzelném vrchu" se čtenáři "v jeho společnosti" přihodily již různé zázraky (vzhledem k "záhadné tajemnosti času"), jak příběh komentuje vypravěč; měl příležitost poznat, že čas není jeden, že jsou nejméně dva - čas "roviny" a čas pobytu "nahore", že nejmenší jednotkou tamějšího pobytu není den nebo týden, ale měsíc, že měření času nezaručuje jeho skutečnou existenci, že čas není homogenní, že neplyne rovnoměrně, že má různé hustoty, že se rozpíná a stahuje, že jeden den může být nekonečně dlouhý a že tři neděle zmizí v mžiku "jako v hrobě", že čas krouží dokola, že z něho nezůstává nic, jen stojící "nyní", nunc stans, nehybná věčnost. Iniciace není však stále ještě u konce. Dosavadní Castorpova zkušenost vycházela z jeho otevřenosti k času vůbec a k času "nahore", v prostředí nečinnosti, rovnoměrnosti klidu a v horizontální poloze žijících lidí. Má ale projít ještě dalšími způsoby zasvěcení do bezčasí. Jsou to tři zvláštní vytržení z času, jež vypravěč líčí. První zažívá Castorp hned sedmý den po příchodu do Berghofu na lavičce u vodopádu. Krvácející z nosu, odpočívá a ve snění (v předcházející noci se mu zdálo, že si od paní Chauchat vypůjčil na školním dvoře crayon - paní Chauchat svými očima a lícními kostmi mu připomínala někoho, na koho si nemohl vzpomenout) se přenesl do "tehdejška", zrušil se přítomný čas i prostor, ocitl se daleko odsud v dávném minulém čase opět na školním dvoře, kdy pojal náklonnost ke stejně starému Přemyslu Hippemu, chlapci s výraznými slovenskými rysy a očima, které se podobaly očím paní Chauchat. Jen jednou se Hans odvážil chlapce oslovit a poprosil ho o půjčení tužky. V zážitku na lavičce se Castorpovi opakují a předjímají dvě události: první je setkání s Hippem a druhá setkání s paní Chauchat ve Valpuržině noci (od níž si také vypůjčuje crayon). Valpuržina noc nastane teprve po snění na lavičce u vodopádu. V obou okamžicích se zrcadlí a opakuje ten druhý. Vztah k paní Chauchat je analogický ke Castorpově vztahu k Přemyslu Hippemu, je jeho zrcadlením a později i vyvrcholením. Castorp sní "za

všech dob, dlouhý, věčný", svůj velmi vzácný sen; za Valpuržiny noci (ve druhém vytržení z času) říká proto paní Chauchat: "Sedět u tebe jako nyní, to je věčnost." Okamžik a věčnost se náhle spojily v jedno. Okamžik se stal branou k věčnému návratu. (Jako by Mann ilustroval Nietzscheovu větu ze "Zarathustry"!)

Paní Chauchat mu pak odpovídá: "Tu es chez toi dans l'éternité."

Jak rozumět této "l'éternité"? Je stejná jako věčnost cyklického času symbolizovaného sanatorní "polévkou věčnosti", času neustálého, "věčného", kroužení dnů po dnech? Je to "věčnost" onoho "dokolečka dokola" - času koloběhu roku? Je to "věčnost" nehybně stojícího "nyní", do něhož se věčné kroužení **smrskne?**

Ne, nic takového to není. Okamžik věčnosti se objevuje ve chvíli neopakovatelného vytržení. Tehdy se zakusí v okamžiku čas. Věčnost není za časem (čas by byl degradován do **pouhého** zjevu, jako je tomu i u cyklického času), ale čas je myšlen jako věčnost, pomíjející potom jako stálé, jedinečné jako opakované. Opakování neodporuje jedinečnému, nýbrž právě jedinečné se zvětňuje a fakticitě lidské existence dává hloubku, která nemá konce. To je případ Hanse Castorpa, "pátečníčka života", o kterém se říká, že se pouští do otázky času, otázky "pro profesionální myslitele", jen "z mladické zpupnosti". A právě on byl v těchto místech zasvěcen času. Castorpovi je okamžik, jak řečeno, branou k věčnosti, to znamená, že ve věčnosti, ležící za okamžikem muselo vše zásadně možné již jednou tady být, takže i okamžik byl zde již jednou. Castorpovi se ukazuje návrat stejného, celek času, ve vracejícím se okamžiku. Můžeme mluvit o tom, že se zde naplňuje očekávání, které sedmiletý Hans pociťuje nad miskou-křtitelnicí, pocit čehosi putujícího a zároveň stojícího, jakéhosi střídajícího se strhávání, jak už **zminěno**. V průběhu své iniciace do mystéria času postoupil Castorp od zkušenosti různých forem konečného obsahu k času samotnému.

Kdyby se podrobně zkoumala jeho cesta k "čistému času", zjistilo by se, že na počátku se jeho subjektivní prožívání času orientuje v jistých krajinách bergsonovských, vrcholný stupeň již zcela nepopíratelně je poznamenán Nietzscheovým učením o věčném návratu stejného z jeho Tak pravil Zarathustra.

Zarathustra je "učitelem věčného návratu", jeho zvířata vědí, čemu učí: "... že se věčně vracejí všechny věci a my s ni-

mi a že jsme tu nekonečněkráté již byli a všechny věci s námi". Nietzscheho "vidění" propasti času se jeví jako "hádanka", podobně jako Mannovi je mysteriem, tajemstvím. Mezi třetí knihou Zarathustry a Mannovým Kouzelným vrchem s jeho temporálním tématem jsou zřejmé vztahy; shody i rozdíly, které vznikají z toho, že Mann čte Nietzscheho brýlemi Ernsta Bertrama, z jehož "nejkrásnější knihy" o Nietzschevi (slova Mannova) vybbázel. Vždyť ostatně od mládí byl Nietzsche spolu se Schopenhauerem Mannovým autorem, jenž mu "nezůstal nikdy cizí", jak říká v přednášce o Nietzscheově filosofii v r. 1947. Mann ovšem nechává výklady o čase svou auktorialní formou vyprávěcí situace na bedrech vypravěče, který mu sice slouží jako jakýsi manásek, ale je to Mann sám, který tu hraje a mluví, nicméně může pochopitelně na vypravěče "svést", kdyby něco nesouhlasilo.

Třetí extatický stav prožívá Castorp během sněhové bouře. Trvá sotva deset minut, jak dodatečně na hodinkách Hans zjistil - jemu se zdálo, že to bylo několik hodin, "čas je mi nějak dlouhý", myslel si - a v té době, opře o stěnu seníku, "v okamžiku", kdy ještě zachovává věrnost smrti, ocitá se v temném spánku v jakési slunné helénské přímořské krajině, obydlené "veselým, krásným mladým lidstvem", dospěl svým "zasvěcením" až kamsi na eleusínská pole - místa mysterií. Jeho sestup je vzestupem. Náhlý jas, výše: "dosnil a dospěl k cíli". Nietzsche napsal: "Alles klar, aber alles auch zu Ende!" V blízkosti smrti a bezčasnosti se pojí v jasnozřivém okamžiku věčný návrat s přitakáním životu.

Ve smu uprostřed sněhové bouře, kdy zažívá "okamžik věčnosti", odhaluje se mladému adeptu mysterií - v tomto případě nejen mystésovi, mīcicimu, ale vpravdě už epoptésovi, xirajícimu (neboť Castorp má za sebou více než celoroční "čekací" lhůtu) - věčnost uprostřed času. Tím jeho bytí získává onu hloubku, která nemá konce. Vstupuje do dionýsového přitakání životu, tak jak je: "království pozemské", svatost bytí. V tomto nietzscheovském duchu je nutno chápat Castorpovo: "Totot je nápoj, slovo mého smu, lepší než portské a pivo, proudí mi žilami jako láska a život ..." (=dionýsové je výš než jenom bakchantské, je výš než křesťanské).

Tímto aktem vrcholí Castorpoovo zasvěcení. Stal se uzdraven (sr. Tak pravil Zarathustra, 3.kn., oddíl Uzdravující se) ne sice fyzicky - k tomu potřebuje hermetických 7 let - ale svým "nadlidským pojetím světa", vymaněným z času "těch dole" i "těch nahoře", konečnou iniciací: "zavřeme oči, zaplaveni věčností". Je to variace na slova řečená dříve k paní Chauchat: "Dans l'éternité, tu sais, on fait comme on dessinant un petit cochon: on penche la tête en arrière et on ferme les yeux." (Ve věčností, víš, to je jako když člověk maluje prasátko: zavře oči a zvrátí hlavu dozadu.)

Čím dál román pokračuje, tím bezpodstatnější a lehkovážnější je jeho vnější děj. Na počátku 7. kapitoly "dospěl" Castorp "tak daleko", že nedovedl Settembrinimu říci, kolik je mu let, "ba teď už doopravdy natrvalo nevěděl, jak je stár!" Výpočtem by se mohl vymanit z této nejistoty, ale vůbec se "nemáhal vyprostit se z této knihy mlhy a zmatku." Slova "ještě" a "už zase" byla ze všech nejvíce matoucí, "ve víru už nerozeznával pojmy 'ještě' a 'zase', z jejichž zmatení a splyvání vzrůstá bezčasé vždy a věčně." Castorp sice náležel času, ale čas se mu "ztratil".

Vyprávěč se znovu vrací k motivům, které daly na počátku vyprávění, nyní však je rozvíjí. Thomas Mann charakterizuje Kouzelný vrch jako "dílo kontrapunktiky, tkanivo témat, v němž ideje hrají roli hudebních motivů" a přiznává, že byl ovlivněn uměním Richarda Wagnera. A vskutku po aktu zasvěcení, kde dílo vrcholí, obrací se jeho běh nazpátek, dolů. "Není ani čas", věta pronesená několikrát na počátku příběhu se opět ozývá u jeho konce. Také motiv měření času se pojednává na závěr: Castorp nejprve vysečává se svými hodinami, pozoruje ručičku, která ve svém běhu nedbá číslí, k nimž dorazila, jichž se dotkla, které překročila a nechala za sebou, je "necitelná" k číslům a čárkám, takže Castorp ten "důmyslný výrobek" strčil do kapsy u vesty - "místavil čas času." Ale to ještě není všemu konec, protože když jednou - v sedmém roce pobytu v Berghofu - Castorpoovi spadly z nočního stolku hodinky, upustil od toho, aby je dal uvést v pravidelný chod, z týchž důvodů, jako se už dávno zřekl kalendářů, aby z nich trhal denně listy a poučil se o sledu dní a svátků. Byly by mu stačily přesýpací hodiny, které "neběží"

stále, ale jen převrácením opakuji čas, vyměřený množstvím písku - nahradil mu je jeho doutník značky "Přísaha na Rütli", jehož vrchní list se rovnoměrně měnil v sněhobílý, nerozpadávající se popel, tedy jakési ohňové hodiny, které hořením nějaké substance odměřovaly v dávných dobách svůj omezený čas. Nic se nezměnilo v zakletém čase "kouzelného vrchu": "tam" bylo jako "tady", "kdysi" jako "teď" a "pak": "Vše je stejné, a tam, kde pohyb není pohybem, není ani čas", komentuje vypravěč poslední Castorповy dny v Berghofu. Castorp zpřetrhal svá pouta s "nížinou", stala se pro něho mrtvým světem, jako jeho "čas se stal mrtvý".

"Tak ležel, a tak ubíhal zase jednou sám v sobě, rok..." Jako v pohádce vytrhne Castorpa ze začarování "úder hromu" - vypukla první světová válka. Odčarovává uzdraveného Castorpa, a vrhá do do dějinného času, do času rovinného, kam se nevrátil svou vlastní silou, nýbrž byl "vsazen na vzduch vnějšími elementárními silami". Castorp běží s bodákem v ruce, klopýtá v řed mezi padlými, padá do bláta, vzbudí se, vrávorá dále, "mizí nám z očí". To je poslední obraz příběhu "zasvěcení času". Pokud žije, dodává vypravěč, nebo pokud přežije, vyhlídky nemá valné. Finis operis.

Když Thomas Mann charakterizoval v princetonké přednášce (1938) Kouzelný vrch, označuje ho, stejně jako to již řekl v románě, jako časový román, a to ve dvojitě slova smyslu: jednou je historický tím, že se pokouší načrtnout vnitřní obraz jedné epochy, evropské předválečné doby (pro Manna je koncem měšťansko-estetické éry), potom však, poněvadž jejím předmětem je čistý čas; nejen proto, že je pojednán jako zkušenost jeho hrdiny, nýbrž také v sobě samém a skrze sebe. Kniha sama je tím, o čem vypravuje. Neboť pokud líčí začarování svého mladého hrdiny, usiluje sama svými uměleckými prostředky o zrušení času; pokouší se propůjčit celému muzikálně ideovému světu, který obsahuje, každému okamžiku, plnou prezenci a zjednat magické "nunc stans".

"Lze však vyprávět čas, jen čas, čas jakožto čas, čas o sobě?", to je vypravěčova otázka, o níž jsme se výše zmínili a k níž se vracíme. Bylo by to bláhové počínání. "Kdyby někdo vyprávěl: 'Čas utíkal, míjel, čas plynul' a tak pořád dále, to by nikdo se zdravým rozumem jistě nenazval vyprávěním." Jak je

to tedy s časem vyprávění? Čas je prvkem vyprávění, a sice dvojím způsobem: vyprávění má svůj reálný čas a čas svého "obsahu". Oba časy se nekryjí, to se může stát v hudbě, kde - podle Manna - "pětiminutový valčík" trvá opravdu 5 minut. Čas, který je prvkem vyprávění, může se stát i jeho předmětem. Proti pošetilosti chtít vyprávět čas, jak jsme slyšeli, není absurdní vyprávět "o čase". Mann a jeho vypravěč mají však v úmyslu "vyprávět čas". Vyprávět o čase jako o objektu předpokládá subjekt, který bude pojednávat rozmanitě o tom, co by bylo monotónní jednotejnost. K tomu je třeba "vyprávěcího vědomí", které se suverénní distancí, v případě Kouzelného vřechu ve stylu romantických vypravěčů s důkladností neosobních chronistů, vede vážně naivního čtenáře. Z jeho normálního smyslu času je mu zprostředkován Castorppův příběh, zasvěcení do "kouzelného vřechu". Ale, jak "odpovídá zákonům vyprávění a naslouchání", díky tradiční vyprávěcí formě a chronologickému času vypravěčovu, čtenářův-posluchačův zážitek se scvrkává nebo roztahuje jako Hansu Castorpovi. To odpovídá množství stran, kterými je líčen první den, a se zkracujícím se časem Castorppovým, jeho znicotněním, kdy pro celá léta není třeba víc než pár stránek. Jak je možno vylíčit "velké otupění", život bez času, "stojící nyní"? Jak spojit stále rychleji ubíhající léta v "kouzelném vřechu" s časem - bezčasím? Mann volí takovou formu, která chce čtenáři nunc stans-stav dát prožít. Jsou to různé komické nebo magické efekty opakování, sem a tam jednotlivých témat, s nimiž si vypravěč hraje. Zážitek opakování a nunc stans se zdůrazňuje hermetickou "sedmou", v níž se vše "odehrává": 7 dní, 21 dní, 7 týdnů, ... 7 roků, Castorp je sedmiletý, když vidí miskou ke křtu, vypravěč čeká, že na příběh mu nebude stačit ani sedm dní, sedm měsíců a obává se, aby to nebylo celých sedm let! To vše jsou prostředky, jakými chce posluchači navodit švindlující identitu, identický návrat stejného.

Thomas Mann "vypráví čas", aniž se vzdává transcendentního stanoviska, stanoviska toho, který vše obsahuje a příběh už zná. Proto je vypravěč "tajemným zaklínačem imperfekta". Jakmile se Hans Castorp vrací do roviny, vypravěč přechází z pretéria do prezenta: o osudu mladého hrdiny už nic neví.

Čas je velké téma moderní epiky, je jedním z momentů, které především zajímá moderní umění a je jevem našeho století. Je stejně významný v přírodních vědách, filosofii a psychologii. Thomas Mann se ho zmocnil - po Proustovi, spolu s Joycem a Woolfovou - během první světové války. Proti všem třem jmenovaným je mu čas objektem vyprávění, "vyprávění času" opisuje opakováním motivů a témat kontrapunktické povahy. Zkušenost Joyceova Odyssea není již pojednávána jako "příběh", nýbrž se znázorňuje čas, zrcadlící se v jeho vědomí. Pro 7 let Gasterpových bylo by u Joyce třeba jednoho dne Bloomova.

L i t e r a t u r a

- A.1. Thomas Mann, Kouzelný vrch. Přel. Jitka Pučíková a Berta a Pavel Levitovi. Praha 1975.
2. Thomas Mann, Einführung in den Zauberberg. Für Studenten der Universität Princeton (1939). - V: Gesammelte Werke, Bd.12, str.431-446. Berlin 1955.
- B.1. R. Thieberger, Der Begriff der Zeit bei Thomas Mann. Vom Zauberberg zum Joseph. Baden-Baden 1952.
2. Koopmann H., Die Entwicklung des "intellektuellen Romans" bei Thomas Mann. Bonn 1962
3. Karthaus H., "Der Zauberberg" - ein Zeitroman. V: DVjs 44.1970, str. 269-305
4. Dierks, M., Studien zu Mythos und Psychologie bei Thomas Mann. (Thomas-Mann-Studien, Bd.II.) Bern-München 1972.

R.S.

EVA A MARIE
(Vzorný kaleidoskop)

"Dosaď totiž vidíme jen
zrcadlem v zrcadách..."
(I Kor 13,12)

S v ě t j a k o z r e a d l o

"Eva a Marie" je téma lidské obraznosti. V rovině tohoto tématu lze názorně ukázat, že obrazy, které si vytváříme o sobě, o druhých a o světě vůbec, nejsou za všech okolností pouhé

kopie, odvozeniny nebo svévolné deformace skutečnosti, nýbrž že některé z nich jsou původní výtvoř, skutečné "originály", plnící životně důležité inspirující, utvářející a usměrňující funkce. V této souvislosti lze rovněž nahlédnout, že ženy, kromě svých běžných funkcí (mateřských, manželských a hospodářských) mají v našem životě nesmírně důležitou úlohu, spočívající v jejich obrazotvorném působení jako "femmes inspiratrices".

Naše úvahy o tomto tématu budou oscilovat mezi zdáním a fakticitou, a v jejich vzájemném zrcadlení - jakoby ve fenomenologickém kaleidoskopu - se budeme pokoušet zahlédnout skutečnou tvářnost věcí.

Jestliže působení tohoto kaleidoskopického zrcadlení při svém pohledu na svět opomíjáme, stáváme se snadno obětí klamné představy, jako by ostatní lidé byli jednoduše takoví, jak je v daném okamžiku bezprostředně vidíme. Tak se nám může zdát, že náš vztah k té či oné ženě závisí výhradně na tom, jaké kladné nebo záporné vlastnosti u ní převažují. Jestliže u ní převažují negativní vlastnosti, je pak přirozené, že náš vztah k ní je patřičným způsobem negativně ovlivněn tímto zdánlivě zcela objektivně zjištěným "výčtem vlastností". Potíž je však v tom, že to, co ve svém vnitřním kaleidoskopu, skrze nějž pozorujeme svět, vidíme, není obraz, který by byl více méně objektivní kopií ženy, již posuzujeme (s určitou příměsí tzv. subjektivní zaujatosti), nýbrž obraz, který v nás tato žena dokázala "vyvolat"; jinými slovy, obraz, který ve svém kaleidoskopu vidíme, patří do naší vnitřní galerie ženských portrétů, a neviditelná ruka, která nám tento (a ne jiný) portrét zasadila do promítacího přístroje, jímž vidíme svět jako "skutečnost", byla vedena právě tím bezprostředním dojmem, jejž na nás ona žena dokázala udělat. Tento dojem není nikdy přímým odrazem, jak máme sklon věřit, nýbrž je paralelou. To, co v nás vyvolává, není obraz toho, co bezprostředně pozorujeme, nýbrž obraz něčeho, co je paralelní a aprórni. Čím větší je tento dojem, tím větší je pravděpodobnost, že na promítacím plátně našeho vědomí uvidíme "převážně" portrét z naší vnitřní galerie, a to většinou takový, o jehož existenci jsme dosud neměli ani tušení. Naše neznalost, pokud jde o bohatství této vnitřní obrazové galerie, jen stupňuje vzniklý omyl. To, co vidíme, je do značné míry pře-

lud, jehož původ je ve zkreslení, způsobeném promítnutím toho, co je vrozené, předpojaté, ideální a snové, na to, co je ve své fakticitě rovněž předem dáno (jako určitá kombinace pozitivního a negativního) a co nejame schopni poznat jinak, než že si na to promítneme jeden z "dobrých" nebo naopak "špatných" vzorů, jež máme v daném případě jaksi samovolně k dispozici. Není to porovnání negativu s pozitivem, nýbrž nikdy nekončící konfrontace (porovnávání, korekce, přibližování), předpojatého obrazu, jenž v nás byl setkáním probuzen, a člověka, který nás zaujal a jehož vlastnosti nejame schopni rozpoznat přímo, "od-rasem", nýbrž jen takto, "oklíkou".

Zlatým pravidlem této konfrontace (ve smyslu setkání se světem, střetání s ním a vzájemného pronikání subjektu a světa) je nepovažovat ideální obraz jednoduše za faktický a fakticitu jednoduše za ideální. Skutečnost je vždy někde "uprostřed" jako "prožité a protrpěné spojení" obou těchto pólů.

Znamená to také, že ani portréty v naší soukromé galerii nemůžeme poznat přímo. Je k tomu zapotřebí vhodné zrcadlo, a tímto zrcadlem je svět, lidé, k nimž si vytváříme bližší, otevřenější vztah. Bohatství svého vnitřního "světa" nemůžeme tedy poznat jinak než prostřednictvím svých vztahů k vnějšímu "světu", stejně jako svět kolem sebe nemůžeme poznat jinak, než prostřednictvím svého vnitřního světa, všech svých "apriori", jež máme k dispozici v podobě obrazů, symbolů, vzorů, idejí a pojmů.

S o u k r o m á g a l e r i e

V naší soukromé galerii, jež se obvykle nachází v některém ze zasutých a časem již zapomenutých koutů naší duše, se především vyskytuje, tak jak je tomu ostatně ve všech evropských galeriích, množství obrazů s křesťanskou a antickou mytologickou tematikou. Vzhledem k nepatrnému vlivu renesance v našich zemích (na rozdíl od jižnějších a západnějších sousedů) a vzhledem k matnosti a značné umělosti prapůvodních staroslovanských mýtických obrazů (na rozdíl od germánské mytologie) budou nejvýznamnější část této galerie zaujímat obrazy s křesťanskou tematikou (v ustálené slovní podobě čtyřistaleté Bible Kralické).

(Podle názoru K. Kerényiho, nad jiné povolaného znalce antické mytologie, by se známý Botticelliho obraz Zrození Venuše měl vlastně nazývat Návrat Venuše, neboť je na něm zachycen návrat řecké bohyně Afrodity do renesanční Florencie. Tato půvabná bohyně k nám, do daleké severské země, nikdy nedorazila. Uvázla kdesi v bavorských lesích, ve Venušině slují Wagnerova Tannhäusera).

Nejvzádnější dva ženské portréty této galerie, jímž je vyhrazeno čelné místo, je portrét starozákonní Evy a novozákonní Marie. I moderní současník, v jehož vědomí tyto prastaré obrazy našich babiček dávno vybledly, dokáže zhruba rozlišit pozitivní a negativní rysy, vážící se k těmto obrazům.

Eva je obraz ženství roztěkaného, zvědavého, zrádného, lživého, pošetilého, jednoduše zlého, je to "partie inférieure" prvotní Ženy, teologicky řečeno - je to obraz toho, co je v ní "padlého" a v čem zůstává provždy součástí těla "starého člověka", Adama.

Marie je naproti tomu obraz ženy v těch pozitivních aspektech, jež vyzvedlo právě křesťanství: pokora, cudnost, poddajnost, otcovskému a mužskému duchovnímu principu, panenskost, teologicky řečeno - nedotčenost hříchem, tedy obraz "partie supérieure" v jistém smyslu téže prvotní ženy, jež se symbolicky přimyká k "novému", již vykoupenému člověku, k "druhému Adamovi" apoštola Pavla.

P r o b u z e n é o b r a z y

Žena, jež v nás svým vzezřením a chováním probudí obraz Evy - obraz negativní femininity, "padlého" ženství, v nás současně vůči sobě vyvolává více nebo méně prudkou odmítavou reakci. Přitom je lhostejné, do jaké míry její skutečné negativní vlastnosti souvisejí s obrazným ztělesněním Zla v podobě Evy. Jakmile je obraz Evy vyvolán k životu, je marné se dovolávat objektivní empirické soudnosti, neboť to, co je příčinou naší rozhořčené a krajně kritické reakce, je prapůvodní obraz zlé a potměšilé Evy. Marné jsou snahy "provinilé" ženy o uměřenější a objektivnější posouzení jejích skutečných lidských vlastností. Čím je apriorní obraz inferiorního ženství horší a odpudivější, tím zamítavější je naše reakce na "provinilou" dceru Evinu, s níž jsme udělali tuto špatnou zkušenost.

Odmítáme-li oprávněně Evu jako ztělesněné zlo, které je vždy znovu příčinou našeho vyhnání z Ráje, pak s ní zároveň odmítáme i tu ženu, jež nám tento obraz dokázala "zasadit" do našeho kaleidoskopického přístroje. Čím je tento obraz v nás silnější, tím usilovněji se mu musíme bránit, a tím rozhodněji pak odsuzujeme i bezprostřední nositelku tohoto obrazu, bez ohledu na to, do jaké míry se její skutečné negativní vlastnosti shodují s normalizovaným vzorem Eviny zkaženosti.

Krajním případem je naprosté odmítání. V takovém případě odmítáme v první řadě obraz a spolu s ním i jeho nositelku, zatímco bychom se měli nejprve pokusit vyrovnat se s celým člověkem, se všemi jeho dobrými a špatnými vlastnostmi a sklony, které jsou jemu samému - tedy vlastně jí samé - stejným prokletím, jako jsou nám pohoršením. V jistém smyslu tím vlastně odmítáme a zavrhuje sami sebe, protože působivost obrazu Evy na nás je v přímé úměrnosti s negativními silami, jimiž Eva vládne v naší vlastní duši. Muž, odmítající s nelítostnou rozhodností svou partnerku, tak odmítá kus své vlastní přirozenosti, a níž dosud nebyl a to se vyrovnat - překonat ji, zvládnout ji, integrovat ji do celku svého psychického života. Neboť překonaná Eva se nezavrhuje: decentně se odpouští - případně opouští.

Zcela opačná situace vznikne, probudí-li v nás některá žena obraz Marie, obraz pozitivní femininity, krásného, cudného a poddažného ženství. Podobně jako v nás v případě Evy naše obraznost vyvolá prudkou odmítavou reakci, vyvolá v nás v případě Marie vlnu obdivu, lásky a touhy. V prvním případě zavrhuje a prcháme, v druhém toužíme po trvalé přítomnosti a po splynutí bytostí. Často jedna a táž "empirická" žena dokáže být u různých mužů příčinou zcela odlišných reakcí. Zatímco pro jednoho je nejladší Marií, pro druhého je nejodpornější Evou.

Není sice sporu o tom, že žena probouzející v nás obraz Marie má skutečně mnohé dobré či skvělé vlastnosti, jež se pojí k tomuto obrazu. Avšak míra těchto empirických vlastností, díváme-li se na ně prismaťem zářivého obrazu, je nekriticky zveličena, nehledě na to, že tyto pozitivně hodnocené vlastnosti jsou u ní nerozlučně provázány vlastnostmi přesně opačnými, jež v tomto nekritickém úhlu nejsme vůbec schopni rozpoznat. Skvělé vlast-

nosti a přednosti inspirátorky obrazu Marie nám v našem vnitřním, psychickém kaleidoskopu připadají natolik přesvědčivé a nesporné, že pod jejich vlivem jsme schopni konat nejneuvěřitelnější skutky, činit nejnepochopitelnější rozhodnutí a dopouštět se největších pošetilostí.

P ř e l u d y d v o j j e d i n é f e m i n i n i t y

Je zřejmé, že oba tyto "vzorné" obrazy patří nerozlučně k sobě; tvoří dva opačné zorné úhly, z nichž posuzujeme jeden a tentýž předmět, a je proto jen přirozené, že dosažený výsledek takového poznávání je rozporný. "Empirická" žena, na rozdíl od prapůvodních ideálních obrazů Evy a Marie, má v sobě vlastností obou, liší se od ostatních inspirátorek těchto obrazů pouze mírou těchto vlastností a jejich vzájemnou konstelací.

Vyplývá z toho, jak nesmírně důležité je znát při navazování vztahů k druhému pohlaví a vůbec k ostatním lidem alespoň přibližně konstelaci svých vlastních apriorních obrazů dvoj-jediné lidské přirozenosti, a to jednak proto, abychom mohli alespoň zhruba odhadnout sílu působivosti těchto obrazů na naši psychu, jednak abychom byli schopni zahrnout jejich "apriori" do vzájemného poznávání, jež je důležitou součástí každého návázaného vztahu. Jinak nám hrozí, že se budeme vždy znovu stávat nejhoršími oběťmi hry přeludů, již se dvoj-jediná femininita v naší obraznosti projevuje.

K nejhorším přeludům tohoto druhu patří náhlá proměna jednoho obrazu v druhý. Tam, kde předtím byla pokorná a něžná Marie, máme náhle co dělat s panovačnou a zlomyslnou Evou. Je sice nesporné, že původkyně této proměny se fakticky zachovala dvojm, zcela rozdílným způsobem, nejprve projevila lepší, později horší stránku své povahy. Výsledek je však ten, že tam, kde je žena jedna, máme sklon vidět ženy dvě, nejprve jednu, potom druhou. Odmítneme-li Evu ve jménu Marie, říkáme tím vlastně, že svou partnerku přijímáme bez její inferiorní, stinné stránky, jež by právě nejvíce ze všeho vyžadovala pochopení, toleranci a odpuštění. "Empirická" žena chce, aby byla přijímána jako celá bytost, jako celý "člověk", jak se toho neobyčejně vehementně dožaduje, nejen tedy ve svých pro nás přijatelných a příjemných vlastnostech: aby byla přijímána jako dvoj-jediná žena, jako Eva-Marie.

Přílišný kontrast mezi obrazy Evy a Marie, promítanými v našem vnitřním psychickém kaleidoskopu, je příčinou toho, že nejsme tohoto celistvého přijetí schopni. Postupné smírňování tohoto zpočátku nesmiřitelného kontrastu mezi těmito protikladnými obrazy patří k největším tajemstvím evropských kulturních dějin.

Jiný prelud ženské ambivalentnosti vzniká tehdy, setrvá-li náš kaleidoskop příliš dlouho pouze u jediného obrazu, takže se může začít zdát, že druhý, opačný obraz neexistuje. Například známý předsudek J.J. Rousseaua o původní nezkaženosti a добрótě člověka lze vlastně vztáhnout i na ženy, takže jediným právoplatným obrazem Ženy by se pak stal obraz bezelstné, něžné a přívětivé Marie. Tento předsudek je zvláště nebezpečný proto, že chybějící druhý, negativní aspekt lidské přirozenosti začne mít tendenci projevovat se v podobě fascinace zlem, s cílem obnovit porušenou celistvost dvojčediné a rozporné feminity. Jak rousseauovský optimismus, tak na druhé straně náboženský moralismus může být příčinou vážných poruch "kaleidoskopického" vidění a prožívání světa, pokud nutí člověka do jediného právoplatného obrazu dvojčediné a rozporné skutečnosti lidské přirozenosti.

Vyznačuje-li se naše přirozenost všestrannou polaritou, má i naše životní energie ambivalentní charakter, tím spíše, že je vždy znovu, již ve stavu probuzení, rozpolcována naší obrazností dobra a zla. Toto rozpolcení původně jednotné a ve své přirozené inertnosti spočívající potenciální "energie" je možná vůbec nezbytnou podmínkou vzniku jakéhokoli pohybu a činnosti. Chtěl-li by proto někdo použít pro pozitivní cíle civilizace a kultury pouze životní energie uvolňované jen s pomocí kladných obrazů, aniž by se přitom naplno vyrovnal s jejím opačným, negativním pólem, bez něhož žádná energie nemůže vzniknout, může toto jednostranné pojetí životní vitality vést k velmi neblahým důsledkům: energie, která tu zdánlivě byla vždy k dispozici k všeobecnému použití, náhle mizí, uhasíná spolu s tím, jak zaniká polarita našeho duchovního života. Tam, kde se vždy znovu nevytváří napětí mezi protikladnými póly a neudržuje se vhodnými prostředky na určité úrovni, tam nemůže žádná energie supranaturálního, specificky "lidského" druhu vzniknout.

Trvale působící dobro si lze proto představit jen tak, že v sobě integrálně zahrnuje i "negativní" energii, jež by jinak, mimo vhodné ideové a sociální formy, mohla být příčinou vzniku zla.

Nejhorší přelud je však tento: tvoří jej domněnka, že obrazy, o nichž zde hovoříme, jsou tím nejeteričtějším, a tím i nejméně podstatným prvkem našich vztahů, jež navazujeme ke světu a k sobě navzájem. Neboť jestliže tyto a podobné obrazy vyvolávají svou prchavou a nehmotnou povahou dojem čehosi nahodilého, odvozeného a libovolně proměnlivého, může se zdát oprávněný názor, podle něhož to, co skutečně účinně utváří lidskou přirozenost a femininitu, a to, co podmiňuje charakter vztahů mezi mužem a ženou, musí být něco "reálnějšího", zjevnějšího a především hmatatelnějšího, např. společenské a rodinné poměry, instinkty, morálka apod. Nahlédneme-li však do živoucího kaleidoskopu lidské duše, zjistíme, že to, co uvádí do pohybu instinktivní síly člověka, jsou právě zdánlivě "chimérické" obrazy neodvozeného, originálního původu - a často čím jsou fantastičtější, mýtičtější, tím působivěji jsou s to ovlivnit postoj, chování a činnost člověka.

Křesťanské téma "svlékání kůže" starého člověka a vznik "nového stvoření", kterého se naše sekularizovaná současnost chopila s takovou vehemencí, je původně myslitelné a dává smysl jen ve vztahu k určité soustavě působivých obrazů a symbolů, pomocí nichž je lidská duše s to probudit instinktivní psychofyzickou energii člověka, vtisknout jí určitý ráz a určit jí směr, kterým se bude prosazovat. Jestliže tyto podněcující symbolické obrazy, jež jsou spiritus agens každého sociálního pohybu, ztratí časem na své působivosti, síle a přesvědčivosti, nedokáže jejich mobilizující a tvořivou funkci nahradit žádný exogenní faktor, i kdyby se jeho působení stupňovalo sebevíc.

Jestliže jeden obraz nás odpuzuje a odrazuje nás od "světa", potřebujeme nutně opačný obraz stejné nebo ještě větší působivosti (stejně "fascinózum"), abychom vždy znovu, přes všechna zklamání vstupovali do světa a navazovali nové nebo obnovovali staré vztahy k lidem.

Každá korekce přitažlivého obrazu nebo symbolu zářivé krásy, něhy a nevinnosti její faktickou podobou, empirickým světem

femininity, vede obvykle ke stejné nekritickému převážení zcela opačného obrazu ošklivosti a prohnanosti, zatímco by měla naopak vést k prohloubení našeho realističtějšího pohledu na svět kolem nás. Tento realističtější pohled je sice nemyslitelný bez obraanosti (neboť náš promítací kaleidoskopický přístroj je neustále v činnosti), ale zároveň nás musí neustále oprošťovat od vší idealizující naivity, jež je ve vztazích mezi lidmi tak křehkým a tak snadno zranitelným prvkem. Některé zákonitosti projevující se v našem vztahu ke světu jsou opravdu nevybíravé: čím vzdálenější jsme svou lidskou úrovní našim spontánně vznikajícím ideálním obrazům a vzorům, tím idealizovanější a "vzornější" obrazy chceme vidět "realizovány" ve svém okolí, neboť jen takové jsou ještě s to nás probudit z letargie způsobené nesčetnými zklamáními, jež nám připravil život.

Tam, kde se jednou provždy, obvykle pod dojmem velkého životního zklamání, prosadí jednostranný obraz negativní femininity (lhostejno v jakém provedení, zda jako Xantipa, Putifarka, Morgiana apod.), tam se uzavírá jedna důležitá, v určitém životním okamžiku dokonce ta nejdůležitější cesta, do "světa" - a to jak do vnitřního světa citů, inspirace, imaginace a myšlení, tak i do světa nejrozumnějších forem mezilidských vztahů.

Do žádného z těchto světů nedokážeme sami od sebe vstoupit, aniž by nás přitom inspirovaly obrazy, symboly a mýtické představy, které nám tvářnost světa ukazují v lákavých a přitažlivých barvách. Existenciální ochablost je vždy provázena a do jisté míry i podmíněna nedostatkem obraznosti.

Věčné obrazy Dobré a Zlé Ženy zůstávají ve svých základních rysech a motivech stále tytéž, bez ohledu na to, jak se mění vnější způsoby života, na jejichž utváření se podílely. Jsou však schopny nekonečného proměňování. Konkrétní podoba dvou protikladných pólů "věčného ženství" se v průběhu času neustále mění a obměňuje. Proměna těchto prapůvodních obrazů je obvykle jednou z prvních změn, k nimž v rámci dějinných kulturních převratů dochází, je jejich ideovým a "vzorovým" předznamenáním, ačkoli se běžně pokládá za jejich pozdnější projev a vnější znázornění (jakousi dodatečnou stvrzující ilustraci).

Díky této nekonečné proměnlivosti "věčně téhož" je ona obrazová galerie, o níž jsme hovořili na začátku, tak rozsáhlá a bo-

hatá. Nechybí v ní slavné dvojice, tak jak je známe z operních scén, z románů, pohádek a historických pramenů (Carmen a Michaëla, Rusalka a Cizí Kněžna, Popelka a její zlé sestry, Bess a Morgiana, Sněhurka a Královna-macecha atd.), je tu nespočet obrazů smělých postav ztělesňujících nejhorší stránky ženské povahy (Salome, lady Macbeth, carevna Tamara, Messalina, z novějších Madelaine S. Belova, Zelenooká stvořena P. Quentina atd.) a vedle toho andělsky krásné, cudné a nevinné bytosti (Dantova Beatrice, Petrarkova Laura, Dulcinea, Ofélie, Desdemona, Markéta, Taťána, Pénélopa...)

N ě k t e r é s o u v i s l o s t i

S protikladnými obrazy Evy a Marie souvisí rozpolcení původně jednotné, nerozlišené a nespočetnými "horšími" či "lepšími" možnostmi nadané lidské instinktivní povahy, označované ve své základní danosti jako "prima materia". Vzniklý tvořivý svár těchto obrazů, působící takto na náš "tělesný" život, je podstatnou součástí křesťanského modelu pokračujícího procesu tvoření světa inkarnací. Na obraze Marie můžeme pozorovat všechny vlastnosti, jež jsou předpokladem opravdového početí, iniciace, invence, tedy zrodu něčeho nového. Tam, kde tento svár chybí, kde chybí zejména panenskost ve smyslu nepředpojatosti, uvolněnosti a odevzdanosti vůči tomu, co přichází, ochota nechat se vést, připravenost přijmout určitý úkol, tak zůstává "flatus spiritus", vanutí tvořivého ducha, zcela neplodným.

Na nedostatku panenskosti v tomto původním symbolickém smyslu mohou ztroskotat celé civilizace, vládnoucí jinak vším, co lze mít ve své době k dispozici. Nejsou-li s to dát příslušným způsobem zadost tomuto živoucímu symbolu, jsou odsouzeny k sterilitě, k eizopasnictví a k hrubým formám "vyrábění" věcí.

Jak dobré, tak i zlé věci tohoto světa nevnikají samy od sebe, nýbrž se zvláštním způsobem "pěstují". Prvotní dobro, probouzené prostřednictvím a za pomoci obrazu Marie z toho, co je na samém počátku "massa confusa", je jen nepatrné ve srovnání se skvělostí a dokonalostí samého obrazu. Stejně je tomu však i s probuzeným zlem. Zlo je sice za všech okolností ničivé a kruté, avšak ve svých počátečních formách je ještě značně neohrabané, málo rafinované, příliš zjevné. Každá kultura proto

s sebou přináší zároveň a rozvojem všech svých pozitivních stránek i stále vyvinutější, rafinovanější a skrytější formy zla. Jestliže se stane, že opustí svou "arché", tj. tradiční způsob svého vzniku a obnovy, včetně svých tradičních hodnot a symbolů, hrozí jí, že časem poklesne na úroveň počáteční "massae confusae", neboť uvolněným rafinovaným formám zla nebude moci i nadále čelit stejně dokonalými a účinnými formami dobra. I zlo pak nabývá postupně stále primitivnější podoby, a dobro, jímž by bylo třeba mu čelit, je nakonec tak prostinké, že se zdá být hodno už jen člověka veskrze prostočuchého.

Amorfni femininita má v sobě tytéž nerozlišené možnosti dobra a zla jako femininita podněcovaná obrazy Evy a Marie, pouze s tím rozdílem, že bez těchto a podobných dvojčediných inspirujících obrazů zůstává na úrovni "primae materiae", tj. na úrovni nediferencované, nekultivované prvolátky, bez struktury, bez jakéhokoli vnitřního "tělos", bez cesty odněkud někam, tj. beze smyslu.

Obraz Evy poukazuje k trvalé prvotní negativitě v každé ženě. Jako přesně vymezený obraz je Eva již určitým pojetím této trvale negativní složky ženské psychy. Je to pojetí, které umožňuje tuto negativitu vystihnout a zařadit ji do programu postupného překonávání pomocí opačného tvořivého pojetí pozitivní femininity.

Absence nebo úpadek pravzorů Ženy není tedy jen nedostatek jakési kulturní nadstavby. Je to absence důležitého článku samých základů individuálního a sociálního života. Bez primárního obrazného, "vzorového" rozlišení není ani napětí, ani struktura, ani životní energie, ani vědomí toho, co je kulturní hodnota a co je vulgárnost. To, co by mělo z hloubky utvářet, strukturovat a usměrňovat femininitu a skrze ni i lidskou přirozenost vůbec, se pak samo může stát předmětem dobových výkyvů modernosti. Hybným, inspirativním motivem se pak může stát třeba obraz moderní ženské emancipovanosti, jehož pravzorem je zdatný, výkonný a racionalisticky bezpředsudečný Muž. Ve světle tohoto dynamického obrazu je tradiční ženskost něčím natolik inferiorním, že je (s výjimkou "výkonné" mateřské funkce) ženami se studem a odporem opouštěna. Zůstává někde daleko vzadu za quasi-mužskou fasádou samostatného, obhroublého a své tak dlouho odpírané vlády se ujímajícího "ženského člověka".

Trvalé napětí mezi ideálem a fakticitou, včetně nikdy nekončícího řetězce zklamání v důsledku jejich konfrontace v proudu života, je tedy předpokladem jak i toho sebenepatrnějšího vlivu na utváření věcí, tak i každého "zmoudření Dona Quichota" ve smyslu realističtějšího a shovívavějšího pohledu na klamnou jánusovskou tvář světa.

(1979)

J. Vrána

SÍLA IDEOLOGICKÉ FIKCE

Vykořeněný, masový člověk 20. století má silný sklon k životu v nejrozumnějších ideologických fikcích. Potřebuje je, protože mu v jeho dezorientovaném životě, zbaveném všeho pevného a přirozeného smyslu, skýtají důležitou oporu. Rychle se měnící svět, v němž zdánlivě již neplatí žádné tradiční struktury a hodnoty, je pro člověka bez vnitřní, především hodnotové a morální orientace pouze zdrojem strachu a beznaděje. Táhne proto k tomu, co mu nabízí nějaké přehledné a jasné vysvětlení všech jevů, co mu propojí mnohost nejrozumnějších událostí, často protikladného charakteru, nějakým racionálním a zákonitým poučením. Nejvýznamnějším takovým vysvětlením jsou tzv. objektivní zákony historického a společenského vývoje či vývoje přírodního. Známe je například z nacistické nebo komunistické ideologie. Dále pak existuje ještě celá škála nejrozumnějších ideologických fikcí, odvozených od těchto dvou základních. Tvoří dohromady něco, čemu budeme říkat totalitní obraz světa. Svět se v tomto obraze jeví jako jednotný proces, v němž se střetávají nejrozumnější síly, rozčlenitelné ovšem zásadně na dobré a zlé, reakční a pokrokové, pozitivní a úpadkové atd. Jejich charakteristickým rysem je to, že jsou tzv. objektivní povahy, tj. nadosobní, nadindividuální, vymykající se všem "běžným či normálním" morálním kritériím. Určující je moc a násilí, ty rozhodují o všem, a člověk má jediný úkol: pochopit jejich zákonitosti a jednat podle nich. Totalitní obraz světa má jedinou slabinu, a tou je skutečný člověk se svou touhou po seberealizaci.

zací, potřebou svobody a tvorby. Tvoří v totalitě prvek náhody, nejistoty, nepředvídatelnosti a nepropočitatelnosti. Totální nárok však nemůže z principu připustit v žádné oblasti života svobodnou iniciativu; a dříve či později se musí pokusit ji eliminovat či likvidovat. Připouští pouze terorizované a konformní masy, jeden "lid", "národ", jedny odbory, různé jednotné fronty, jednotné hlasy atd.

Ten, kdo sdílí totalitní obraz světa, skutečnému člověku nerozumí a pokládá jej většinou za naivního a nezodpovědného iluzionistu, hlupáka nebo nebezpečného blázna, který jen provokuje moc a snaží se změnit nezměnitelné. Ideálně je maloměšák, člověk, který po revoluci postupně obsadí všechna vedoucí místa v totalitních režimech a pronikne celou společností jako určující typ. Obdivuje se moci a síle a domnívá se, že jejich prostřednictvím rozumí celému světu. Vyznačuje se ochotou učinit cokoli, jen aby neztratil své místo v silokřivkách moci. Vydává se za velkého realistu, který zná zákony moci, ve skutečnosti však zrazuje lidství člověka, jeho touhu po svobodě, po lepším a hodnotnějším životě. Před jeho očima se mohou odehrávat jakékoli zločiny, a on si pro všechny najde nějaké vysvětlení ze své ideologické fikce. Nic není schopen skutečně spolu-prožít, sdílet skutečný smysl jednání druhých lidí. Totalitní obraz světa jej nepropustně odděluje od přirozeného člověka...

O potřebě a síle ideologické fikce v životě člověka totalitního systému jsem neměl nikdy nejmenší iluze. Přesto jsem občas překvapen některými projevy takové působivosti. Za jeden z nich považuji články Luboše Kohouta Politický iluzionismus a diletantismus s katastrofickým vyústěním a Co po mimořádném stavu? Jsou pro mne důkazem toho, že totalitní myšlení neovládá jen vládnoucí a ty, kdo jsou konformní, nýbrž i oponenty či kritiky režimu. Kohoutovy články se zabývají událostmi v Polsku, interpretují je a hodnotí jednotlivé jejich aktéry. Podle mého názoru je zkreslují tak hrubým způsobem, že jsem si musel položit otázku, jak je to vůbec možné u člověka, který se již léta angažuje v občanské iniciativě za lidská a občanská práva a prohlašuje se za znalce politiky. Pokusil jsem se proto kritickou analýzou obou článků odhalit jeho názorový svět, ideologické fikce, které v něm dominují. O polských událostech toho bylo zatím u nás napsáno velmi málo, nechť proto laskavý čtenář přijme můj výklad jako podnět k diskusi.

X X X

1. Fikce o straně

Ve svých článcích předkládá L. Kohout takový obraz polské komunistické strany (PSDS), který podle mého názoru nijak neodpovídá polské skutečnosti. Jako reformní komunista pokládá zřejmě stranu leninského typu za organismus, který je často ochoten a schopen nabrat "kurs" k reformám, po kterých společnost touží. Strana je v podstatě něco pozitivního a vyznačuje se tím, že se v ní odehrávají zápasy mezi tzv. konzervativními silami a tzv. reformními silami. Pokud vůbec chce společnost dosáhnout nějakého zlepšení, měla by co nejvíce podporovat ony reformní síly. Schéma jednoduché a přehledné. Má jedinou vadu: na Polsko se nehodí.

Polský Srpen byl pro PSDS a Moskvu velkým překvapením, šokem. Během několika týdnů stála celá země ve stávce, dobře organizované a cílevědomé. Kdyby se stávka byla omezila jen na jednu oblast Polska, byla by bývala, tak jako v letech minulých, krvavě a nemilosrdně potlačena. Nyní však byla situace jiná a otřesené stranické vedení přistupuje na dohody. V Kohoutově podání to vypadalo takto: "... uvnitř polského stranického vedení převládly v rozhodující chvíli síly, připravené (podtrženo mnou zde i v dalších citacích) k politickému řešení konfliktu a odmítající použití represe..." "PSDS přijala kurs na vnitrostranickou i společenskou demokratizaci ..." Nepřipomínají čtenáři tyto věty formulaci z válečného nacistického tisku o "přesunu do předem připravených pozic"? PSDS, tento před Srpnem nejzkorumpovanější a nejnemorálnější element v polské společnosti, se pochopitelně přes noc nezměnila, neozdravěla, ne-nabrala žádný nový "kurs" na demokratizaci, nýbrž naopak, začala se velmi rychle rozkládat. V systému tzv. demokratického centralismu tomu tak občas bývá: špička stranické hierarchie zakolísá, ukáže se jako bezradná a neschopná, a celá pracně vybudovaná a násilím udržovaná budova strany se začne hroutit. Strana ztrácí monopol moci, a tím také mizí atmosféra strachu, lidé začínají jednat samostatně a svobodně.

Značná část členstva PSDS vstoupila do Solidarity (přes 1 milión členů) a aktivně se podílela na její činnosti, mnoho

lidí ze strany vystoupilo. Nastala prudká radikalizace, především u řadových členů strany, na úrovni základních organizací, v tzv. základně. Šlo často především o takové členy strany, kteří se v předcházejících letech nepodíleli na výhodách režimu a ve straně byli spíše ze strachu o sebe a o své rodiny. Nyní vystupují na veřejnost, naplnění nenávistí k dřívější stranické hierarchii (značně tomu napomohla odhalení jejích ob-
 ludných korupcí a děsivého zneužívání moci), a žádají exemplár-
 ní potrestání. Jejich požadavek očištění strany od všech zko-
 rumpovaných členů by měl vskutku dalekosáhlé důsledky (čtenář
 si dovede analogicky představit, co by asi zbylo z dnešní KSČ
 po takové očiště). V PSDS dále vystoupily skupiny, a to dosti
 početné, které žádaly radikální reformu strany. Ta měla podle
 jejich představ především ztratit svůj leninský charakter. Tak
 se v Polsku vytvořil uvnitř strany silný proud, který byl zda-
 leka nejradikálnější (ve srovnání se Solidaritou nebo s církví)
 ve svých požadavcích na změny, protože tyto požadavky byly vy-
 sloveně politické a ohrožovaly přímo hlavní sílu tzv. reálného
 socialismu.

V Kohoutově vyličení vývoje polských událostí se tu však
 náhle objevuje na scéně postava ze světa ideologické fikce,
 a stává se dokonce hlavním aktérem hry. Je to tzv. umírněně re-
 formní a realisticky reformní křídlo v PSDS (dále jen URK), jak
 je Kohout definuje. Solidarita se prý měla "... orientovat na
 spolupráci s postupně vítězícím umírněně reformním a realisti-
 ky reformním křídlem v PSDS". A hlavní chybou prý bylo, že So-
 lidarita toto křídlo nepodporovala, nespolupracovala s ním,
 a tím je oslabovala ku prospěchu tzv. konzervativních sil ve
 straně. Vůdcem URK byl prý Kania. Přemýšlím-li, odkud se URK
 u Kohouta vlastně vzalo, napadá mne, zda je nepřenesl asociací
 z KSČ šedesátých let do Polska let osmdesátých. Mimo to ovšem
 URK odpovídá Kohoutově fikci o straně jako takové.

Vznik Solidarity, nezávislé odborové organizace, do níž
 vstoupila naprostá většina polských pracujících, a vlastně celá
 dělnická třída Polska, to byla událost v dějinách sovětského
 komunismu bezprecedentní. PSDS tím rázem ztratila jakoukoli
 raison d'être a stala se organizací zastupující v podstatě pou-
 ze zájmy cizí velmoci. Ta se sice nechala v Srpnu zaskočit, ale
 pak už ne. S faktem existence Solidarity se nikdy nesmířila

a od prvního okamžiku činila vše, aby ji zničila. Nejprve byl učiněn pokus zachránit z rozpadávající se strany co se dá, neboť strana zřejmě v prvních měsících hrála ještě v sovětských představách úlohu možného hlavního nástroje postupné likvidace polských reforem. V tom spočívala úloha S. Kanii. Vůči obrovskému tlaku celé polské společnosti na pokračování procesu obnovy nebylo možné zaujmout jiný postoj než veřejně vyhlášovat vůli k dohodě, k dialogu. Za touto linií tzv. společenské dohody však byly systematicky rozvíjeny akce, které měly za cíl rozbití existující jednoty společnosti, zasévání nedůvěry a strachu mezi její jednotlivé složky, postupnou diskreditaci Solidarity atd. Hlavní propagandistickou zbraní byla hrozba sovětskou intervencí - Kania a další členové vedení často hovořili o "ohrožení státní samostatnosti" či dokonce "národní existence". Co se týká dohod uzavřených se Solidaritou, stalo se záhy naprosto zjevné, že strana jejich plnění neustále odkládá, zdržuje, brzdí. Zvláště neústupná byla v přijímání nových zákonných ustanovení, zde se jí podařilo zablokovat snad maximum. Druhou propagandistickou zbraní byla špatná ekonomická situace, která se ani v r. 1981 nezlepšovala. Strana se pokoušela veškerou vinu svalit na stávky, které však byly proto, že nechtěla plnit uzavřené dohody; navíc strana neučinila žádné konkrétní kroky k hospodářským reformám, jež jediné mohly na špatné situaci něco změnit. Také Kohout se připojuje k odsuzování stávek, o nichž říká, že byly "často vedeny z nejmalichernějších příčin. Jednu z největších ran polskému hospodářství zasadilo prosazování volných sobot stávkami..." Volné soboty byly jedním z původních požadavků polských dělníků, jemuž vláda soustavně odmítala ustoupit, i přes mnohokrát vyjádřený názor, že uzákonění volných sobot nebude znamenat, že by se o sobotách vůbec nepracovalo. Dělníci říkali, vydejte zákon a my budeme podle potřeb národního hospodářství pracovat i v sobotu. A pak tomu tak skutečně bylo! Zatím však postoj vlády způsobil, že se prostávkovalo mnoho dní. To je jeden příklad z mnoha. Rozhodně tu nic nesvědčilo o existenci nějakého URK.

2. Skuteční aktéři

Snaha vedení strany o zastavení procesu obnovy byla sice do značné míry úspěšná, stále to však byla v podstatě defenzíva. Moskva musela realisticky nahlížet, že rozkládající se straha není ani ofenzívnějšího postupu schopna. Navíc ve straně sílil radikální proud, který žádal svolání mimořádného sjezdu strany a provedení její hluboké reformy. Jsem toho názoru, že Moskva někdy v březnu či dubnu 1981 přestala se stranou nadále počítat jako s možným hlavním nástrojem svého vlivu v Polsku, a padlo rozhodnutí, že to bude polská armáda, která proces obnovy zastaví. Naivní byli v Polsku ti, kdož si mysleli, že totalita nechá moc "ležet na ulici". K onomu rozhodnutí vedlo zřejmě několik důvodů: 1. polská armáda je po sovětské armádě druhá největší ve Varšavské smlouvě, 2. byla ze všech složek polské společnosti nejméně zasažena procesem obnovy, 3. v očích polské veřejnosti nebyla doposud zdiskreditována, 4. před světovou veřejností bude možno předstírat, že jde výlučně o polské vnitřní záležitosti. Po tomto rozhodnutí bylo konečně možné povolit i neustále odkládaný mimořádný sjezd strany. Počítalo se s tím, že po převzetí moci armádou bude možné stranu radikálně "očistit" - o rozsahu takové čistky si dnes můžeme udělat konkrétnější představu. Kania pak dostal poslední závažný úkol: zabránit, aby se na mimořádném sjezdu strany uskutečnily takové proměny strany, které by z ní ještě nakonec vytvořily překážku sovětských plánů. Kania tento úkol zvládl "výtečně", prokázal se jako neobyčejně schopný zákulisní manipulátor průběhu sjezdu. Z návrhů "zdola" neprošel žádný, stanoviny strany se nezměnily, jasná a konkrétní linie pro další vývoj polských reforem nebyla přijata, usnesení byla obecná, abstraktní. Byly to jen řeči o demokratizaci a nic víc. Důležitě bylo, že kádrová situace ve vedení zůstala Moskvě příznivá; odešel například všemi nenáviděný Grabski, ale přišel Siwak.

Vraťme se však nyní zpět a sledujme Kohoutův výklad. URK podle něho postupně získávalo převahu nad konzervativci. Dobrá část strany vítězila nad zlou. Tomuto zápasu prý dokonce přáli polští partneři ve Varšavské smlouvě. Ve svém společném komuniké, píše Kohout, řekli, že "... socialistické Polsko, PSDS a polský národ mohou spolehlivě počítat s bratrskou solidaritou

a podporou zemí, členů V-paktu. Významné je, že není použito výrazu 'bratřská pomoc', což svědčí o tom, že se politické a vojenské vedení ostatních zemí V-smlouvy neorientuje v tehdejší situaci na vojenskou intervenci, že (jistě s výhradami) souhlasí se stranickou a Kaniiovou orientací na celonárodní porozumění." Kohoutovy politické analýzy by jistě získaly na věrohodnosti, kdyby nebyly v tak očividném rozporu se skutečností: v té době totiž stály na polských hranicích československé jednotky, připravené k intervenci, a dokonce byla připravena mobilizace. Věru pěkná ukázka Kohoutova politického realismu.

V jeho výkladu nám však chybí ještě jedna fikce, na kterou jsme zvyklí z Rudého práva - nějaký ten hazardér, šílenec, který se orientuje jen na krvavou konfrontaci, sápe se neustále po moci, a nakonec nutně uvrhne zemi do katastrofy. Naštěstí však nemusíme tento protipól URK dlouho hledat: "PSDS byla, především vinou iluzionistické, diletantské a hazardérské politiky Solidarity, v jakémkoli reformním úsilí blokována." A máme na scéně všechny aktéry ideologické pohádky (anať nám ještě chybí oblíbená zákulisní postava CIA). Strana, připravená na reformy, nabírá v srpnu ten správný kurs, sympatický v podstatě i spojencům, a i přes odpor konzervativců by dokázala reformovat Polsko, nebyť té Solidarity, respektive "anarchistické a anti-socialistické skupiny ve vedení Solidarity". Ti všechno pokazili.

"Kulminačním bodem polské krize v tomto období byl bydhošťský incident, kdy při vyklízení budovy, zřejmě protizákonně obsazené bojůvkáři Solidarity, došlo k nešťastnému a situaci neadekvátnímu zásahu polské milice, při kterém bylo několik rušitelů zákona zraněno. Událost běžná a tuctová i v řadě zemí té 'nejčistší' demokracie". Za takovýto komentář by se nemusel stydět žádný oficiální stranický novinář. Ani v Bílé knize o Československu neplál plamen propagandistické fantazie tak čistým ohněm. V závorce Kohout doplňuje: "Moje švýcarská známá mi do telefonu projevila svůj údiv na reagentu vedení Solidarity a ujistila mne, že se spolu s ní diví každý průměrný občan Curychu..." Vedení Solidarity žádalo, aby byly vyřešeny okolnosti incidentu a potrestání viníci, podle Kohouta ovšem naprosto zbytečně, vždyť šlo jen o "běžné" zranění několika lidí...

Co se vlastně v Bydhošti stalo? V tomto polském městě vznikl konflikt mezi místními úřady a rolníky, kteří se domáhali uznání Selské Solidarity. K urovnání konfliktu pozvaly místní úřady (Wm - Wojewódzka Rada Narodowa) delegaci Solidarity na jednání, které se uskutečnilo v budově vojvodského úřadu (po-
chopitelně nikým neokupované). Uprostřed jednání oznámili před-
sedající bez zdůvodnění, že se zasedání okamžitě přerušuje,
a vyzvali delegaci Solidarity, aby opustila budovu. Vzápětí
se do budovy dostavila milice, která delegaci vyzvala k témuž.
Když delegáti opouštěli místo jednání, byli v neosvětlených
prostorách úřadu přepadeni skupinou neznámých civilistů a su-
rově zbiti. Milice nic neviděla a neslyšela. Tři delegáti byli
zraněni: J. Rulewski, předseda městského výboru Solidarity,
M. Bartoszcz a M. Labentowicz. Na rozdíl od Kohouta a průměr-
ných občanů Gurychu se v Polsku asi nikdo nedivil, proč Soli-
darita žádala vyšetření případu. Walensa řekl, že by to mohl
být precedens pro rozšíření nekontrolovatelného pouličního te-
rorismu proti Solidaritě. Vláda s vyšetřením souhlasila, i když
asi sama věděla, odkud vítr vane (skupinu útočníků se skutečně
nepodařilo nikdy identifikovat). Důležité však bylo ~~pro~~ veřej-
né projednání incidentu. Rakowski, kterého Kohout často souhlas-
ně cituje, naznačil jeho pozadí; používám Kohoutova citátu, i
když Kohout mu dává zcela jiný výklad. "...když se dívám na si-
tuaci v Polsku, začínám někdy ztrácet naději, že se dá v Polsku
ještě něco zachránit. Mám takový nejasný dojem, že jakási nekon-
trolovatelné síly nás ženou do propasti... Chvillemi se bojím,
zda i my nejme na takové cestě?" Při jiné příležitosti Rakowski
řekl (opět používám Kohoutova citátu): "Mám dojem, že existuje,
řekl bych, jakási síla, která brzdí ofenzivnost Politbyra...
cítím, že přes vůli k realizaci dohody, linie dialogu,
tato linie se nikterak neuskutečňuje." O čem to asi Rakowski
tak tajemně mluvil? Kohout by nám jistě bez váhání oznámil, že
o politických dobrodružích v Solidaritě. V Polsku však existo-
vala ještě jedna síla, významná a mocná, o níž jsme zatím ne-
hovořili, síla, která byla procesem obnovy podobně jako armáda
nejméně zasažena: o to větší byl její akční radius. Byla to
polská tajná bezpečnost, řízená sovětskou tajnou bezpečností.
Pro Moskvu to byla až do vystoupení polské armády jediná síla,

která stála cele v jejích službách; jejím prostřednictvím mohla účinně podporovat své strategické plány a v rámci jejích možností ovlivňovat vývoj v Polsku. Rámec možností byl dán samotným charakterem této instituce: jako tajná služba nemohla příliš veřejně vystupovat. Jelikož však tajná policie není v zemích tzv. reálného socialismu pod žádnou kontrolou společnosti a veřejnosti, má obrovské možnosti působit v oblasti neveřejného terorizování obyvatelstva (čtenář nechť si vzpomene na ohludné nezákonnosti, které u nás páchala a páchá naše tajná bezpečnost), vyrábění nejružnějších provokací, dezinformací atd. Rakowski ji vlastně poměrně přesně označil: jakási nekontrolovatelná síla, která má moc hnát celou společnost do propasti. Kdo žil v té době v Polsku, mohl by o jejích akcích mnoho vyprávět. Pro Kohouta ovšem tato síla neexistuje. Uzavírá proto líčení bydhošťského případu svým typickým způsobem: "Bydhošťský incident, že, potvrdil jejich (tj. předáků Solidarity - pozn. J.V.) politickou zaslepenost a nezralost."

Mimořádný sjezd strany byl podle Kohouta velkou událostí a jak jinak, znamenal vítězství URK. "Výsledky sjezdu byly až překvapivě dobré a progresivní, jak z hlediska sjezdových usnesení, tak z hlediska kádrového složení nově zvoleného ústředního orgánu (vítězství umírněných a realistických reformátorů)." Odpovědí na takové výtečné reformně komunistické sněmování mělo být: "...a tu jame u další výhybky, jejíž sledování mohlo zabránit katastrofě - jen takové sjezdové jednání Solidarity, které by se v politické oblasti spontánně přihlásilo k sjezdovému programu PŚS..." Solidarita však "nabízenou ruku" nepřijala, dál se prý tvrdošíjně chystala na krvavý konflikt; a tak nakonec musela být většina jejích funkcionářů spolu s dalšími tisíci polských obyvatel odvezena do internačních táborů. Ano, pane Kohoute, takto také rozumím tzv. socialistické demokracii, to je skutečně komunistické pojetí dialogu. Jak jste napsal o generálu Jeruzelském: "Vždy prokazoval sklon k dialogu, k eliminaci hrubé síly... Neobyčejně umírněný generál (pozn. J.V. - pravda, Stalin by celou Solidaritu poslal do koncentračního tábora) se cítil nicméně přinucen vydat ostrá nařízení a současně vyhlásit vůli k dorozumění." Chápu, že komunistům se dialog vede nejlépe tehdy, když odpůrce sedí v internačním táboře, nevím však, proč bych to měl schvalovat. Vy máte ovšem jiný ná-

zor: "Zdá se, že současná taktika generála Jaruzelského je pozitivní a podpory všech realistických politických sil polských a světových hodná." Myslím si, že byste měl mít alespoň trochu slušnosti a nenazývat staré a známé fašistické praktiky (vojenská a politická diktatura, likvidace všech občanských práv, političtí odpůrci v táborech atd.) pozitivní taktikou, či dokonce "nestandardním pokusem"! Je opravdu pozoruhodné, jak lehce může bývalý komunista, díky síle ideologické fikce, přejít k chvále fašismu. Je to zřejmě tím, že i fašismus byl ovládán podobnými fikcemi jako náš reformní a umírněný komunista.

Praha. březen 1982

REFERÁTY, RECENZE

Dvě knihy upevňující naše evropské kulturní sebevědomí

(Bible - vyd. Ústřední církevní nakladatelství, Praha 1979)

(Antika a česká kultura - vyd. Academia, Praha 1978)

Futurologové předpovídají brzký zánik Evropy a evropské kultury. Mají to podloženo exaktním výzkumem a přesnými kybernetickými výpočty. Podobné hlasy, ozývající se po první světové válce, tedy před nějakými 60 - 70 lety, se nám zdály buď opožděným projevem dekadence z konce minulého století, nebo symptomem úžasu a civilizační kocoviny z válečných hrůz, nebo konečně příznakem senzibility překultivované vrstvy zanikající společenské třídy. V každém případě však většina evropského lidstva se těmito pochmurnými prognózami nedala ze svého každodenního života vyrušit víc než zprávou o opětném vynoření nacistů v Lochness nebo málo pravděpodobným astronomickým pro- roctvím o možnosti srážky naší Země s nějakou cizí planetou či kometou.

Takto celkem bezstarostně žila Evropa až do druhé světové války, jejíž závěr a následky ji konečně donutily vážně se zamyslet nad vlastní budoucností. Zprvu se ještě doufalo, že Evropu nejvíc sužují sociální rozpory a z nich plynoucí boj ideologií. Brzy se však ukázalo, že boj ideologií se může vyřešit jen vesmírnou jadernou katastrofou, která se dá oddálit jen velmi vágním, citlivým a neustále ohrožovaným patem. Za druhé, že vědecká-technická revoluce, vzbuzující tolik nadějí, vede lidstvo s mocnou akcelerací k vydrancování energetických zdrojů a k zničení životního prostředí nejen pro člověka, ale živé organismy vůbec. Za třetí, že někdejší koloniální národy, osvobozené z evropského područí, nebudou jen jásat nad nabytí svobodou; budou sice nadále Evropu zásobovat potřebnými surovinami, ale jinak se o ni přestanou starat. Evropa zapomněla, že to nemusí být jen ona, která s nimi bude vyhledávat konfrontaci, ale že to mohou být i národy mimoevropské, které budou Evropě předkládat účty a které ztratí poslední zbytky někdejší účty k evropské technické a kulturní převaze.

Bývaly doby, kdy Evropa reprezentovala kulturní svět a mapa Evropy byla v podstatě mapou světa. Dnes se Evropa ocitla na glóbu ve svých skutečných geografických dimenzích, a ty jsou neveliké. A vezmeme-li v úvahu počet obyvatel a zejména populační trend, vypadá to s Evropou ještě hůř.

Evropa má sice výhodu v tom, že je kulturně spřízněna se svou bývalou kolonií, Spojenými státy severoamerickými, a že tato země je ekonomicky nejmočnějším státem světa. Nebýt této skutečnosti, bylo by dnes už asi po Evropě veta, těžko by obstála ekonomicky a určitě by se neubránila vojensky. Tím se ovšem Evropa dostala před jakési poručenství Ameriky, které jí není příjemné a jehož by se ráda zbavila. Ale těžko si lze představit cenu, jakou by za to musela zaplatit.

Samotná Evropa by měla určitou šanci jen ve formě Spojených států evropských, které se rýsovaly po první světové válce, jejichž vidinu však pohltit Hitler, druhá světová válka a poválečné rozdělení Evropy na dva nepřátelské tábory. Křesťanský univerzalizmus, který Evropu stmeloval po celé tisíciletí, nebyl vystřídán univerzalizmem jiným. Pretendentů bylo dost - od různých modelů demokratických až k monarchistickým či fašistickým diktaturám, neuspěl však žádný.

Neuspěl ani marxistický socialismus^s, který vytryskl v rozporu s představami svých teoretických zakladatelů v ekonomicky a politicky zaostalém Rusku s prudkostí prvokřesťanského chiliasmu v roce 1917. "Reálný socialismus", který však z něho nakonec vznikl, ustrnul v ekonomicky a kulturně neproduktivních formách, které se dají reformovat jen s velikými obtížemi.

A tak Evropa nese do značné míry odpovědnost za svůj osud sama. Síly, které proti ní historicky vystoupily, pomáhala sama vyvolávat k životu. Univerzalistické ideologie, které se doma neosvědčily, vyvážela o překot do mimoevropských zemí spolu s moderními zbraněmi a sebevražedným konzumním způsobem života.

Teď se to vše obrací proti Evropě samé a ta, jak už to bývá, hledá viníka. "Viníků" je moc - od františkánského hnutí, reformace a renesance až k Francouzské revoluci, britskému imperialismu, Napoleonovi, od krátkozrakosti státníků, kteří udržovali evropskou rovnováhu před první světovou válkou až k Hitlerovi, krátkozrakosti evropských demokracií před druhou světovou válkou, Ruské říjnové revoluci, Stalinovým imperialistickým

choutkám, americkým studenoválečníkům... a bůh ví koho by bylo ještě možno zařadit do dlouhé řady těch, kdo úspěšně rozkotali středověký evropský křesťanský univerzalismus, novým jej však nahradit nedovedli nebo neuspěli.

Tyto nářky, které se dnes v Evropě často ozývají, nejen k ničemu nevedou, ale jsou také zcela nehistorické: neměla se bourat Svatá říše římská, nemělo se bourat Rakousko-Uhersko, nemělo se... Nemusíme být právě fatálními deterministy, abychom nepochybovali o tom, že ani Svatá říše římská, ani Rakousko-Uhersko, ani carské Rusko, ani britský či jiný koloniální systém by byly nepadly, kdyby nebyly zpuchřelé zevnitř i koneckonců odsouzeny k pádu dějinami.

Křesťanský univerzalismus se přežil, tak jako se přežije všechno na světě - vydržel ostatně dost dlouho. Jiná věc je, že ti, kdo jej v průběhu dějin boursali a pro něž máme často jen slova úcty a obdivu, vylévali někdy s vaničkou i dítě a neměli dost smyslu pro zachování toho, z čeho evropská kultura vznikla, čím trvala a bez čeho Evropa musela být ohrožena v samých svých kořenech.

A těmito kořeny jsou antika a křesťanství, jejich tisíciletý dějinný svár i vzájemné obohacování, plodná a dramatická koexistence, která vytvořila vše, co na evropské či euro-americké půdě obdivujeme, milujeme či proklínáme - tedy evropský způsob života a etických norem, evropskou technologii a vědu, evropskou filosofii, kulturu, umění a náboženství.

Je dobře, abychom si to v plném dosahu uvědomili v okamžiku, kdy evropské kultuře jde o život a kdy se už nemůže spoléhat na svou mocenskou, kulturní a technickou převahu na světě, ale musí jako celek vejít do soutěžení s jinými kulturami, někdy mnohem staršími, kolektivnějšími, odlišnějšími, despotičtějšími a dogmatictějšími, ale jindy také humánnějšími a lidsky přijatelnějšími, než je evropská kultura sama.

Mnohé prvky z cizích kultur do sebe evropská kultura už přejala - Evropa nikdy nebyla neprodyšně uzavřena před Asií a Afrikou a její styky s oběma americkými kontinenty od jejich objevení jsou den ode dne těsnější. Snad už jsme v některých oblastech přejali z mimoevropských kultur víc, než oby přejaly od nás.

Ale základní anticko-křesťanský model (který má samozřejmě své kořeny namnoze zapuštěny do mimoevropských kultur - vždyť samo křesťanství vlastně ani nevzniklo na evropské půdě) zůstává, trvá a právě on vstupuje do soutěže, možná že i konfrontace s ostatním světem.

A tu si mnozí Evropané s hrůzou uvědomují, že vlastně jejich evropské povědomí je dost slabé. Jistě je tu určitý způsob života, vzdělávání, etických a právních norem, které pronikly do života evropských obyvatel natolik, že si je už ani neuvědomují jako něco specificky evropského. Ale na těchto povědomých elementech je navrstvena pestrá paleta nacionálních, náboženských, estetických, sociálně stavovských a třídních forem a předsudků, pod nimiž integrální evropanství téměř mizí. A tak se třeba často zapomnělo, že prvním požadavkem evropanství má být úcta k člověku, tolerance k jeho přesvědčení, uznávání jeho lidských práv, emancipace jeho individuality. Všechno to nejsou principy nové, dají se vysledovat od Homéra, Aischyla, Sofokla, Sokrata, Platóna, Aristotela, Seneky, Marka Aurelia, Krista, Sv. Augustina, sv. Františka z Assisi, sv. Tomáše Akvinského, Husa, Chelčického, Luthera, Kalvína, Komenského, Spinozy, Erasma Rotterdamského, G. Bruna, Michelangela, Descarta, Danta, Shakespeara, Rabelaise, Cervantesa, Leibnize, Kanta až k Voltairovi, Rousseauovi, W. Whitmanovi, Emersonovi, Ruskinovi, Thoreauovi, A. Smithovi, Fourierovi, B. Bolzanovi, Goethovi, Schillerovi, Marxovi, Tolstému, Dostojevskému, Millovi, A. Smetanovi, T. G. Masarykovi, A. Schweitzerovi, J. Maritainovi, B. Russelovi, E. Husserlovi, Teilhard de Chardinovi, K. Barthovi, J. Patočkovi, Janu Pavlu II. ... Výčet celkem náhodný a zdaleka ne úplný, individualit velmi různých a často protikladných, ale o všech se dá odpovědně tvrdit, že patří k nejlepším představitelům euroamerické, a tudíž anticko-křesťanské kultury.

Fakt, že přívrženci učení či názorů některé z uvedených osobností jsou zarputilými odpůrci, často krvavými nepřáteli stoupenců osobností jiné, kterou jsme postavili vedle ní, ukazuje dost zřetelně, jak hluboko je otupen sám pojem evropanství. Zdá se, že Evropan by měl znát všechny zde vyjmenované osobnosti (a mnoho dalších), že by se měl seznámit s jejich dílem, že by k nim ke všem měl mít úctu, že by měl tolerovat názor jiného Evropana, jemuž je bližší učení jiné, že by měl spoléhat na au-

tentickou znalost jejich díla a nedávat se oslepit hesly politického či žurnalistického boje, že by měl umět rozlišovat dílo osobností a hnutí, která vystupují pod jejich jménem...

To není bezzávadost ani nedostatek charakteru, nebo myšlenková pohodlnost, za jaké se podobný přístup občas vydává. To je sine qua non každého evropanství, evropského sebeurčení sebeuvědomění, bez něho Evropa svůj boj ať v soutěži či v konfrontaci s ostatním světem nepochybně prohraje, bez ohledu na vojenskou moc, technické vybavení a ekonomickou sílu.

Západní Evropa se už dnes integruje i institucionálně (vojensky, ekonomicky i politicky), integruje se i Evropa východní, i když politicky mimo instituce a organizační svazky, ale podzemní tláhnutí k společnému středu třeba národů středoevropských je téměř nedolatelné (odtud také ono nostalgické vzpomínání na Rakousko-Uhersko). Na středo- či východoevropský parlament si však asi ještě dlouho počkáme.

Ale uvědomovat si své evropanství, soustavně o ně pracovat můžeme už teď a je to úkol neméně důležitý než úsilí o definici naší národní identity (je to vlastně úkol totožný či dvojediný).

V procesu tohoto sebeuvědomování vyšla u nás koncem sedmdesátých let dvě veliká kolektivní díla epochálního významu, na něž bych v závěru této úvahy rád upozornil.

Nejprve připomeňme základní dílo, z něhož vyrostla křesťanská kultura ve všech svých nuancích a ve všech svých projevech etických, estetických, filozofických, dějepisných, státovědných, jímž je nepochybně Písmo svaté Starého i Nového Zákona, nejstručněji označované jako Bible. Stěží dnes už dovedeme pochopit, že bez Bible a filiací, které z ní vyzaňují, by byla velká část projevů evropské kulturnosti nesrozumitelná a že by se bez ní Evropané ani nedovedli vůbec domluvit. Snad proto lidem evropské kultury, kteří čtou Bibli poprvé, se náhle zdá, že celá její místa, příběhy, rčení, fráze, slovní spojení s obraty už dávno znají. A znají je skutečně, i tehdy, když neprošli žádnou konfesionalní výchovou, a naopak náboženské texty před nimi byly skrývány nebo zamlčovány. Biblickou látku vdechují Evropané a Američané jako vzduch: nasávají ji ze všech učebnic, grama-

tit, slovníků, zeměpisných a dějepisných knih, z románů, drammat a básní, z filozofických systémů, hudebních a výtvarných uměleckých děl, ba i z pouhých vlastních osobních a místních jmen, právních kodexů a obrátů, zdvořilostních frází, vědecké terminologie.

Kralická bible patří k stěžejním dílům české literatury, její jazyk v podstatě kodifikoval češtinu a žádná příručka dějin našeho písemnictví ji nemůže obejít ani zamlčet (podobně je tomu s překlady Bible do jiných evropských jazyků).

I pro dnešního vzdělaného čtenáře je četba Bible kralické, nesmrtelného činu naší Jednoty bratrské, nezávisle na jejím obsahu a náboženském poslání skutečným estetickým požítkem.

Nicméně nelze také popřít, že pro současného českého čtenáře kralický překlad Bible zastaral. Nejen proto, že archaičnost některých obrátů a nesrozumitelnost zastaralých slov stěžují četbu a pochopení textu; závažnější je významový posun některých slov, ba celých míst, kterým dnešní čtenář sice rozumí, ale chybně. Kromě toho přes obdivuhodnou erudici kralických překladatelů dnešní biblická exegese, hermeneutika a textová kritika učinily zejména za uplynulých dvě stě let tak veliké pokroky, že je nelze nebrat v úvahu, chceme-li se dnes seznámit s autentickým biblickým textem.

27 odborníků z různých církví (15 z československé evangelické, 1 z bratrské, 2 z československé husitské, 1 z evangelické metodistické, 1 z pravoslavné a 7 z katolické) spojilo své síly, aby vypracovali první moderní ekumenický český překlad Starého Zákona a 14 dalších (z církve římskokatolické, československé husitské a československé evangelické) Nového Zákona, aby tak mohl vyjít novodobý český překlad Bible (vydalo Ústřední církevní nakladatelství v Praze v r. 1979).

Uvědomme si, co to znamená z hlediska našeho evropanství: nejen že do rukou českého čtenáře přichází moderní překlad významově adekvátní současnému jazykovému úzu, ale navíc jde o text, který vychází z nejautoritativnějších předloh a je použitelný pro všechna základní křesťanská vyznání a jejich denominace. Koneckonců je jen jediná Evropa s jedinou kulturou a je jediné křesťanství s jediným textem Bible. V tom je veliká integrující síla ekumenického překladu. Rozdílné věroučné inter-

pretace jsou tolerantně zachyceny v poznámkách - jednoznačná interpretace řady míst Bible i při naší dnešní filologické výzbroji (v oblasti jazyků dávno mrtvých) ani není možná. Ekumenická Bible to nezastírá, podává alternativní možnosti a výslovně v jednotlivých místech poznamenává, zda uvedeného překladu se přidržují jen katolíci, protestanti či pravoslavní.

Tak máme v češtině opět po mnoha letech jeden z pilířů evropské kultury a dodejme navíc, že zpracovaný krásným, moderním, plastickým, střídavým a současně poetickým jazykem. Snad se můžeme odvážit tvrzení, že i po stránce jazykové - v nové době a za změněných poměrů - ekumenická Bible neustupuje Bibli kralické.

Jistě bude dost těch, kteří si na nový biblický text budou těžko zvykat, vždyť s kralickým textem se sžily desítky generací věřících a i pozdější překlady vulgáty pro potřeby katolických věřících tak či onak z něho vycházely a o něj se opíraly. Nejde o konkurenci, ani o snahu vytlačit Bibli kralickou Bibli novou. Bible kralická dál zůstává jednou z největších památek české literatury. Ale moderní český Evropan (nebo evropský Čech) dostává v ekumenické Bibli autentický, plně srozumitelný text, který ho odpovědně vrací k jednomu z pramenů, z nichž evropská kultura vzešla.

Oživený zájem o české překlady autentických textů antické literatury není u nás nového data. Spadá hluboko do 19. století, sílí v letech první republiky i za hitlerovské okupace a neochabuje ani po druhé světové válce.

V letech sedmdesátých však mimořádně sílí. Vychází Antická knihovna, bibliotéka Antická próza, mnoho jednotlivých vydání děl básnických i filozofických, slovníky antické kultury, dějiny antického Řecka a Říma, dějiny antického umění, filosofie, kultury, učebnice latiny, latinsko-české slovníky. Snad se v tom odráží i krizová situace současné české kultury, jejíž rozvoj je silně podvážen, stovkám jejích tvůrců je zakázáno publikovat, celé velké kulturní oblasti jsou tabuizovány, styky s ostatní cizinou, zejména západní Evropou a severní Amerikou, jsou narušeny, omezeny, postrádají systematickosti.

Antika pomáhá tedy vyplňovat vzniklé vakuum, které nestačí zaplnit reedice povolených našich i zahraničních autorů a kvali-

tativně hubená, byť oficiálně štědře podporovaná usměrněná tvorba původní.

To je však jen jedna stránka věci. Návrat k antice je současně návrat k druhému zdroji naší evropské kulturnosti.

Po mnoha diskusích jsme se nakonec shodli na tom, že jsme národ evropský, kulturně začleněný po tisíc let do oblasti západoevropské křesťanské kultury latinské. A ta je právě amalgamem křesťanství s antikou. Je to věc notoricky známá a z hlediska největších evropských zemí i dostatečně probádaná. U nás však právě v této oblasti zůstávaly ještě velké mezery. A proto přichází právě včas vynikající kolektivní sborník "Antika a česká kultura", vypracovaný autorským kolektivem a vydaný v nakladatelství Academia v r. 1978. Jde o dílo stylově sice různorodé, jak ani jinak nemůže být u tak širokého okruhu spolupracovníků a při rozmanitosti zpracované látky, ale přitom komplexní a v mezích možností kompozičně dobře propojené. Položilo si obrovský úkol vysledovat recepci antické kultury u nás od dob přemyslovských přes první rozkvět antiky v období lucemburském, humanismus a reformaci, dobu válek husitských i doby pohusitské až po národní obrození a současnost - tolik ve směru historicko-vertikálním. Ve směru specificky-horizontálním je zde pak věnována pozornost všem základním oblastem kulturní činnosti: literatuře (v nejširším slova smyslu) a jazyku, výtvarnému umění ve všech jeho základních složkách (malířství, sochařství, architektura), hudbě, právu, filosofii i pedagogice. Je tu zachycena jak recepce antických prvků a vzorů, tak zpracování antických témat, překladová praxe i čistě formové a formální vlivy.

Vedle markantně vystupujících antických vlivů, jak je při naší zejména humanismus a renesance nebo národní obrození, je věnována pozornost i obdobím, v nichž jsou antické vlivy méně zřetelné a doposud téměř neprobádané (doba románská a raná gotika, husitství, protireformační období spolu s barokem); značná pozornost je pak věnována i vlivům zprostředkovaným (latina jako církevní jazyk, platonismus zprostředkovaný augustinismem a aristotelismus tlumočený tomismem).

Jediné, co tu postrádáme (pomíjíme pochopitelně nereálný požadavek úplnosti), je větší důraz na proces prolínání antických vlivů s křesťanskou kulturou a vůbec zvýraznění křesťan-

ského základu české kultury. Chápeme, proč se tak asi stalo, i když bychom si dovedli představit komplementární sborník "Křesťanství a česká kultura", který by ovšem i při maximální stručnosti musel být mnohem obsáhlejší. Ale vzdělaný čtenář si mnohé dovede doplnit sám.

Oba kolektivy, jak kolektiv překladatelů ekumenické Bible, tak kolektiv autorů sborníku "Antika a česká kultura" vykonaly pro náš národ neocenitelný kulturní čin. Pomáhají našemu kulturnímu sebeuvědomění a vyzbrojují nás v boji za hodnoty evropské kultury, jichž se navzdory futurologům i dějinným trendům přece jen nehodláme tak snadno a dobrovolně vzdát.

František Kautman

Harlekýnovy milióny

Děj třetího dílu svých vzpomínkových próz (Postřižiny, Městečko, kde se zastavil čas) umístil Bohumil Hrabal do starobince, do domova důchodců, jak se tato instituce nazývá dnes; ten domov se nalézá v bývalém zámku Šporkově a nalézá se v blízkosti "Městečkě, kde se zastavil čas". Sem tedy přicházejí dožít hrdinové, které známe z předchozích svazků. Pepín, Francín a jeho žena. Pepín tu umírá (ve scéně, kterou autor umístil původně a účinněji do Městečka, kde se zastavil čas), Francín se svou ženou (ta je tentokrát sama vypravěčkou) tu společně obývají jeden "prominentní" pokoj.

Očima vypravěčky je tedy viděn truchlivý svět starobince, ona naslouchá vzpomínkám tří pamětníků starých časů na Městečko v dobách před dvěma válkami, ona sama se vrací zpět do časů svého mládí, vzpomíná na svoji parfumerii, krámk v Praze, jenž žalostně ztroskotál, na život v pivovaru, na éru slůžek, na Francínovo závozníčení (opět scéna známá z Městečka včetně žalostně komického konce trofejního nákladáku značky White), na stěhování z pivovaru do vilky na břehu Labe.

Na rozdíl od předchozích dílů trilogie převládá v tomto svazku až monotónně teskný tón lítosti nad uplynulým životem,

nad nenávratností bývalé poklidnosti, jež uvolnila místo novému životu; ten je tvrdý, nelítostný, divoký a vykoledžený, przní hroby, vyvrací pomníky, nemá čas na stáří, na vzpomínky, na tradici, na soucit, pouze se bláznivě žene vpřed. Toto je základní nálada příběhu; nic na ní nezmění, že vypravěčka občas přiteká (ostatně dosti křečovitě) době, zaznamená, že dětem se daří dobře a jsou hezky oblečeny, a také že zmizelo ponižující povolání služek.

Už v Postřižínách se všechno dění odehrává jakoby ve stínu jedné jediné bytosti – tou je vypravěčova matka. Ona je bytostí, k níž se vztahuje svět, krásný svět dětství, mládí, svět dosud lidských rozměrů, pozvolného plynutí i bizarních bláznivín. Všichni ostatní, jakkoliv jímaví, zábavní, přesní či osobití jsou ve srovnání s ní jen figurkami. Ve třetím dílu jí tedy autor předává slovo, svět je viděn jejíma očima a je jen příznačné, že tento pohled se v ničem neliší od autorova pohledu, jak jej známe z minulých děl, že dikce vypravěččina je jeho dikcí.

Svět, který odchází, je spíše ženským světem. Francin už od počátku ztělesňoval svět techniky, podnikání, obchodu, svět pohybu a dravosti. I nyní zestárlý Francin se upírá ven, do dálky, poslouchá všechna vysílání česky mluvících stanic ve světě, dělá to asi proto, "že Francin pořád čekal na nějakou zprávu, která ohromí nejen jej, ale celý svět, ale já jsem věděla, že čeká marně... Francin už od začátku našeho manželství měl trvalou představu, že všechno krásné nás teprve čeká, že budoucnost, krásná budoucnost to bude, ve které teprve budeme šťastni..." (Kap. 12) "... Vlastně já jsem Francina už neznala jinak než jako muže, který je ve spojení s celým světem, tohle městečko pro něj nic neznamena, zatímco já jsem se zamilovávala víc a víc do událostí městečka, do toho, co už tedy není." (Kap. 14) Svět ženský je proti tomu zakořeněn v místě, plný citu, veškování, nostalgie, ale i smíření, svět pokračujících hodnot. Trvá v něm smysl pro harmonii, krásu a čas. Hrdinka chodí zámek i parkem a obdivuje fresky s antickými náměty, sochy dvacíti měsíců a ráda naslouchá vyprávění tří pa mětníků dávného života v městečku. Také závěr (celý pobyt ve starobinci byl vypravěččinou fikcí, ve skutečnosti dožívá ve své vile, kudy

všemi místnostmi profákuje ledový vítr, ten nakonec převrhne skříň s prastarými voňavkami, poslední to památkou na dávnou parfumerii) je nesen smířlivostí, vědomím i přijetím životní absurdity.

V knize Hrabal opakuje své vyzkoušené postupy. Miluje paradox, kontrast, ironii, hospodské historky, skandální události, nadsázku a bizarní situace. Je v jeho vyprávění několik nezapomenutelných míst, z nich na prvním místě bych zmínil skvělou parodickou scénu extáze, jež se zmocní stařenek, když jim mladý a krásný doktor přehrává na gramofonu Brahmsův houslový koncert v podání Váši Příhody. Podobných scén není však v knize mnoho, autor se spokojuje jen výčtem bizarních fakt (rolí, jež vypravěčka v životě hrála, přezdívek a neobvyklých jmen, jež vypočítávají pamětníci, stejně jako skandálů, které se v městečku udály). Jako by se ztratila bezprostřednost a unavila kdysi tak strhující invence.

Zmínil jsem se, že v knize se objevilo několik epizod, které jsme znali z původní verze Městečka (považuji je za Hrabalovo vrcholné dílo), v novém kontextu však ztratily mnoho ze své působivosti. Zatímco umírání Pepinovo v Městečku, náhlá bezmoc nedávného bohatýra, zmlklost výmluvného prášila a nehybnost skvělého tanečníka tvoří kontrapunkt životního osudu, stává se tedy jen epizodou, jen jednou ze sarti v řadě tušených umírání. Za nejvelkolepější scénu Městečka jsem považoval tu, v níž nový předseda závodní rady vyhání Francína z jeho kanceláře. Francín si odnáší svoje věci a prosí, zda by si směl odnést i dvě petrolejové lampy, památku na minulá léta a na svoji práci tady. Předseda mu odmítá vyhovět, když Francín odchází, vezme obě lampy a vyhodí je oknem, své gesto doprovází výrokem: "Začíná nová epocha i tady!" V tom gestu, v té jediné scéně je jakoby obsažen rozměr historické události, úplnost porážky odcházejícího i zpupně malicherné velikášství těch, co přicházejí, toho, co přichází. V nové knize se scéna rovněž objevuje, ovšem změněna. Předseda dovoluje, aby si Francín své lampy odnesl!! Jako by se na jedinou autor obával krutosti dějin a opravdových skutků, a děsil se toho, co by spatřil, kdyby neuhlazoval rozpory, o nichž ví anebo které aspoň tuší. A tak tam, kde kdysi bývalo drama, zůstává nyní spíše idyla, bolest zastoupila smutná zatrepk-

lost. Bizarnost dějů zastoupila bizarnost slov. Marlekýnovy milióny, ta dojemná hudba, "ty milióny, které doprovázely za starých časů němý film, milostnou scénou, vyznání lásky, polibky, které diváky pod dojmem těch smyčců nutily ke kapesníčkům, k slzám..." znějí celou knihou a jakoby předznamenávaly její náladu. Hrabal měl vždycky sklon k sentimentalitě, bránil se jí právě bizarností a drsností svých obrazů, svým humorem. Ve chvíli, kdy drsnost ustupuje idyličnosti a rozpornost se vytrácí, sentimentalita se obnažuje.

Nechci tím vším říci, že poslední Hrabalova kniha je umělecký neúspěch, spíš jsem při čtení s lítostí zjišťoval, že nedosahuje bezprostřednosti, síly ani originality předchozích Hrabalových děl.

ik

Vražda po česku

Někdy na počátku tohoto roku vysílala čs. televize Jirešův-Páralův film "Mladý muž a bílá velryba", a tak mi napadlo, abych si znovu přečetl dvě v Petlicí před léty vydané studie o Páralovi od H. Raka a Luboše Dobrovského. Vyprovokoval mne k tomu zejména nezvyklý pocit, že film je lepší než literární předloha. Ta mne, pokud si pamatuju dávné čtení, poněkud znechutila - byl to, jako na zavolanou, jiný Páral. Předchozí Páralovy knížky mne fascinovaly tím, jak přesně a příkře vystihovaly běžnou lidskou zkušenost v současné společnosti, ~~reálně-socia-~~listické právě tak jako konzumní, že svět patří silným, bezohledným, bezcitným, těm, kteří se soustředili na umění užívat a jsou za to ochotni platit jakýmkoliv duševním zmrzačením, a že naopak člověk, řekl bych odpovědný, který bere své okolí vážně, který živě cítí, miluje, nenávidí, hledí si své práce, prostě žije po lidsku, je stále srážen a fackován jako ve staré grotesce, vykopáván z manéže, degradován a odsouzen k tomu, aby se hemžil pod nohama tvrdých a mocných. Páralovy knížky měly zasloužený ohlas a úspěch - i když jistě určitá část čtenářů v nich hledala a

našla ne kritiku svého způsobu života, nýbrž potvrzení své "pravdy", svého bezohledného kariérismu i drobného mamonění. Tato možnost dvojího výkladu byla cena, kterou Páral musel zaplatit za vnitřní uspokojení, které mu jistě skýtala hra s literaturou, jak ji celkem výstižně popisuje H. Rak. Nicméně jsem vždycky pokládal Páralovu hru za štít, za ochranné maskování zraněného člověka, který chytrým napovídá a hlupákům ukazuje vyšperkovanou cestu do pekel. Jinak by byl totiž Vladimír Páral ředitelem chemického koncernu, a ne spisovatelem.

V Mladém muži a bílé velrybě najednou dobro vítězí, byť s tragickými fanfárami smrti. H. Rak soudí, že "nic by nebylo mylnější, než vykládat tuto Páralovu prózu jako dokument současného života"... "hrdina není vzat ze života, nýbrž z literatury, tj. z pokleslé oficiální literatury tzv. socialistického realismu." I když souvislost mezi Páralovým románem a pokleslou oficiální literaturou je zřejmá, nemyslím, že by se tak jednoduše dal odbyt vztah Páralovy prózy k realitě. O hrdinovi próz socialistického realismu se nedá jen tak tvrdit, že není "vzat ze života". Pamětníci mi zajisté potvrdí, že mezi mladými lidmi té doby i první poválečnou funkcionářskou generací nebylo právě málo takových typů, kteří se chtěli těm všem importovaným literárním hrdinům v životě podobat a také se jim podobali. Nakolik byl hrdina sovětských románů jenom fikcí autorů, nemohu posoudit, ale myslím si, že jistou oporu v realitě měl a určitě se i tam kupodivu tento literárně-filmový hrdina v životě prosadil. Těch okresních tajemníků, kteří se vědomě, až po oblečení, stylizovali podle literatury, ba po určitý čas i tak žili! Těch upřímně nadšených členů Svazu mládeže, mezi něž by Břeťa zapadl jako holoubek do hejna! Břeďové byli, žili a jestliže se Páralův hrdina podobá hrdinům pokleslé oficiální literatury, není to ještě důkaz, že Páralovu prózu je možné chápat mimo současný život, jenom jako literární hru. To mi spíš připadá, že ryzí literární hra je literárněvědná fikce, protože tuto hru autor vždycky hraje s určitým materiálem a už volba tohoto materiálu vyjadřuje chtě nechtě vztah k současnosti. Slovo je natolik lidským výtvozem a tak silně zafixováno jako prostředek komunikace, že se nemůže od svých významů a vztahů k životu osvobodit. A ostatně: tak jako sebepitomější spisovatel najde ještě pitomějšího čtenáře, tak také sebepravděpodobnější hrdina a sebevykonstruovanější zápleтка najdou zcela jistě svůj předobraz

v životě. Ne náhodou bare jeden z nejhloupějších a nejneuvěřitelnějších pořadů v televizi, pověstní Bakaláři, náměty "ze života".

Řekl bych, že Páralův Břeťa opravdu až dokumentárně zachycuje určitý typ v určitém prostředí - a to bez ohledu na to, že připomíná jiné literární hrdiny. Nepříjemné na Páralově knížce je to, že všechna ta věrnost a pravdivost v kresbě prostředí i hrdinů nakonec ústí ve velikou lež, podobně jako i v dobře napsaných socialisticko-realistických románech. Čím pravdivěji je vyličeáno prostředí a hlavní aktéři, tím je závěrečná lež nebezpečnější, protože je tím lépe připravená, vybudovaná, okovaná. Pravdivost detailu sugeruje čtenáři jako pravdu i závěrečnou lež: slušný, hodný, pracovitý, podnikavý, čestný hrdina vítězí, vše je v pořádku, systém, v němž žije, je správný, ba dokonalejší. Kdyby nebyl Břeťa zahynul jaksi vlastní nepozorností, jakoby náhodou, bylo by jeho vítězství naprosté, ale - přineslo by také nové problémy, které by mohly celou historii zpochybnit. Chytrý autor ho raději nechal umřít, aby skončil v nepochybné mravní čistotě a jeho "pravda" nemohla být už ničím zproblematizována. Je to moderní pohádka? Ne, není - pohádka totiž nelže, nepředstírá reálné prostředí, dobro vítězí v irreálném světě, kdežto tady dostává čtenář svého svatého, věrohodného svatého, s pozadím všedního dne. Přitom většinou přehlédne, že zároveň s tímto hrdinou spolkl i lež jako věž - protože vyhlídka na to, že by se Břeťa opravdu v životě stal vítězem, byť morálním, že mu systém dá za pravdu, je nevyjádřitelně malá.

V Jirešově filmu došlo myslím k neúmyslnému posunu, který vyplynul nejapíš ze zákonů filmového kumštu. Tady nebylo zdaleka tolik místa pro košaté vyličeání Břeťovy povahy, tady ustupuje do pozadí symbolika Melvillova románu a lovec bílé velryby, a máme před očima běžného pracovníka běžné současné fabriky. Tady není prostor k tomu, aby se dostatečně věrohodně v divákoví připravil pocit Břeťova mravního vítězství, ale zato je zde ve zkratce mnohem důrazněji odhalen mechanismus pastí, do níž ten příliš důvěřivý mladý muž jako trouba vlezl. V obraze je zřejmé, že to, co vypadalo jako náhodná smrt, má ve skutečnosti řadu příčin, vůbec ne náhodných, které vyplývají ze samotného systému.

Začíná to u neznámého činitele nebo činitelů, kteří, zřejmě proto, aby se zasloužili, rozhodnou, že mimo plán a nakvap je třeba získat jakousi náhradní látku a tím zacpat "nenadálou" díru ve spotřebě, kterou jistě zavinilo čísi opomenutí. Samozřejmě, že si k realizaci neplánovaného úkolu vyberou někoho, kdo má slabou pozici, aby nemohl odmítnout, ale přitom má dost známostí: vedoucí pracovníci, která nemá přesvědčivé výsledky a na jejíž místo se tlačí schopnější. Je to rafinované vydírání - ona přece ten úkol musí vzít. A ať si s jeho realizací poradí, jak umí, nikomu nic nenařizujeme. Jistě přitom bude muset někoho mimořádně zmáčknout, ale to je její věc. Vydíraná dáma ovšem zmáčkne nejdřív svou podřízenou, která to má, jak se dozvídáme, kádrově špatné, a je tedy zcela bezprávná, vydaná na milost a nemilost, jakémukoliv vykořisťování. V dalším už milá výzkumnice počítá s lidskými slabostmi: se zbytkem odbornické ctižádosti svého bývalého manžela, s úplatky ve formě lahvi a případně i půvabů své podřízené, s lhostejností ředitele podniku, který hlavně nechce narušit plnění svého plánu, ale jinak je mu jedno, že v bezpečnostně nepřijatelném prostředí budou lidé pracovat šestnáct hodin. V konečné fázi jí ovšem pomůže naivita, pro niž Břeťa svou první vážnou zkušenost se skutečným světem dospělých zaplatí životem. Na rozdíl od knihy film nevytváří iluzi Břeťova tragického vítězství. Mladý muž je zde prostě naiva, dobrák a snílek, zpitomělá opět systému vydírání a lhostejnosti, který je každému soudnému člověku od začátku jasný. Jasný je také Vikovi, Břeťovu spolubydlícímu, kterého H. Rak charakterizuje jako "blazeovaného skeptika", uchylujícího se před marností světa do vnitřní emigrace". To ovšem ani ve filmu, ani myslím v knížce není pravda: Vik je mnohem spíš zestárlý Břeťa, Břeťa, který neumřel, ale který poznal, že v tomto systému jde slušnému člověku o život, především obrazně, ale případně i fakticky. Proto z rozjetého vlaku kariéry kdysi zdánlivě tak nesmyslně vyskočil a vytvořil si svůj svět, sice zbavený iluzí, ale přece jenom ještě lidsky snesitelný, do jisté míry chráněný před jedovatým povětrím.

Filmová verze Páralova románu nemohla dost dobře sledovat autora ve složitých machinacích, jimiž se zmocňoval a zároveň i jakoby distancoval od fabule a tématu, nemohla rozlišit rovinu maximální věrnosti od roviny hry a posléze, domnívám se, vě-

domé deformace, která snad měla rukopisu zajistit možnost publikování. Filmový žich vedl režiséra po fabuli - a tím, že obral Párala o jeho fajnovosti, podařilo se mu do značné míry křážit i autorovu lež a vytvořit dílo bližší pravdě než předloha.

Slyším námitku, že kritik je tedy naprostý pesimista, který nevěří v možnost vítězství dobra a slušnosti. Nikoliv - kritik je optimista, ví, že snílci a čestní lidé nakonec vyhrajou - ale ne v systému, vyličeném Páralem a ne jako osamělí běžci. Nemá tedy jednotlivá slušnost žádný smysl? Samozřejmě, že má - ale musí si být vědomá okolností, musí vědět, do čeho a proč jde, aby nevlezla do pastí pro nějaký krém na boty.

Jan Trefulka

Slovenský Nástup

Ladislav Ballek, pokud vím, je autor střední generace, povoláním úředník v oboru kultury. Napsal několik prozaických knížek, jejichž děje se odehrávají v jeho rodném kraji na slovenskomaďarském pomezí. Do těchto končin je umístěno i smyšlené maloměsto, v němž se odehrává jeho poslední rozsáhlý román *P o m o c n í k* (První vydání 1977, druhé 1980).

Čas děje - doba těsně poválečná, kdy do Palanku, jihoslovenského pohraničního města, odkud odsunem odstranili cizozemce (Maďary), přicházejí noví osídlenci z vnitrozemí. Připomíná se samozřejmě Kezáčův Nástup či Ptáčnikovo Město na hranici. Jenže od vzniku klasických děl socialistického realismu uplynulo už zhruba čtvrt století. V současném slovenském autorovi vyvolávají poválečná léta spíše tklivou vzpomínku na bouřlivý a romantický, i když jen kratičkový rozmach, dávají mu možnost kreslit typy, které rokem čtyřicátým osmým ztratily - řekněme - svoji legalitu.

Hrdinové románu jsou totiž podnikatelé a živnostníci: rodina řezníka Riečana a především jeho pomocník Volent Lančarič.

Jestliže Řezáčovy či Ptáčníkovy prózy se snažily o jakousi - i když jen pomyslnou, angažovanost, aktuálnost a ideovost, jak je předpisoval socialisticko-realistický kánon, Ballek takové ambice nemá. Jeho próza po umělecké i myšlenkové stránce jako by ještě plně tkvěla v minulém století. Její poselství je prostinké: dobrý vesničan z hor přichází do nížiny, do města, kde jej čeká nejen jiný kraj, ale také ohrožuje jiný, zkaženější mrav. Poctivec Riečan upadne zcela do rukou svého pomocníka dravého, podnikacého gründerského Lančariče. Pomocník se vyzná v řemesle i v obchodování, pod jeho vedením Riečan rychle bohatne, ale zároveň ztrácí všechny hodnoty svého dosavadního života: spokojenost, klid, poctivost, nakonec i rodinu. Peníze nepřinášejí štěstí, spíše naopak: rozvrat a ztrátu tradičních hodnot. Tato myšlenka, kterou bychom bez velkých nesnází odkryli v dílech K.V.Raise či Ignáta Hermannů je předvedena s odpovídajícími uměleckými prostředky. Hlavním tvárným postupem jsou důkladný (někdy až úmorný) kronikářský popis a charakteristiky. Popsáni jsou lidé, ulice, interiéry, náhodné letadlo na zemi, košile postav, které se dílem jen mihnou, fronta žen v řeznictví, jihoslovenská krajina, hrdinova snídaň či koně formanů, kteří hrdinovi přivezli dříví. Dokonce i dialogy jako by se nepronášely - jsou popisovány: dlouhé a naturalisticky mnohomluvné. Zmiňují tento rys autorovy metody, abych ji označil, nikoliv soudil. I touto archaickou metodou se mu podařilo vytvořit několik figur a aspoň místy nakreslit barvitý obraz maloměstského života či jihoslovenské krajiny. Jeho podvodníček, pašerák, opilec, holkař, rváč a snivý podnikavec Lančarič je postava vrstevnatá, autorovi chybí jen něco umu, aby z ní vznikla postava velce tragická. Také maloměsto oněch let je živé: zajímá se o jídlo a o obchod, ženy starají se o přízeň důstojníků a důstojníci o přízeň žen, všichni dohromady o zábavu, klepy a o peníze. Politika patří nejvýše do kaváren. Ballkův život je nedotčen tím, co mu dodatečně vnutili "straničtí" spisovatelé či historici. A jeho hrdiny jsou řezníci, velkoobchodníci, kavárníci, lékárníci, pašeráci a "žandárové" - tajemníci ani jejich poddaný lid se téměř nevyskytují.

Jestliže současný román si vybere za hrdiny dvojici soukromých řezníků, může to čtenáři připadnout jako demonstrace. Ale je to demonstrace jen zdánlivá, jen vzdor vůči vyčpělé, či dokonce

už mrtvé doktríně. Skutečnými hrdiny současných poměrů, hybateli dějů jsou totiž už dávno šmelinářští řezníci (zelináři, hoteliéři, autoopravci). Jsou jimi nejen více než dělníci (o tom asi nikdo nepochybuje), ale pravděpodobně i více než (aspoň v literatuře) nepostradatelní tajemníci.

IK

Mensi česká apokalypsa?

Tisícistránkové románové opusy jsou na našich literárních luhách záležitostí opravdu vzácnou a pokaždé si nesnadno hledají svou myšlenkovou klenbu. Jenže Ivan Klíma (1931) nevytvořil několikadílnou prózou Stojí, stojí šibenička epický román: vcelku tohoto díla jsou epické především jeho skladební trhliny. Mnohem víc je "Šibenička" románovou výpovědí generační: k tomuto žánru zde Klíma tíhne nejniterněji, píše o vlastním pokolení, a proto také smí nad ním i nad jeho filosofií života vynést tvrdý ortel. Stojí, stojí šibenička, je knihou o generaci na scestí.

Na okraj poznámky o Klímově románu nelze ovšem říci, že na scestí se nevyhnutelně dostanou i všechny literárněhistorické pokusy či spíše literárněhistorická pokušení chronologicky zařadit prózu do smysluplného vývojového kontextu. Přiliš mnoho textů nejrozumnějšího typu zůstává v Čechách ineditní - od bibliofilských tisků F. Halase a L. Klímy či soukromé produkce Demlových Šlápějí po díla J. Koláře nebo třeba J. Hanče. Je-li průvodním znakem našich novějších dějin udržující se neveřejnost literárních arciděl, iluzí budoucnosti se stávají literární historie genetické či procesové, založené na datech vzniku prozaického, či básnického díla. Nuže, "Šibenička" má vrocení 1972 - 1976; autor ji dopisuje v pětáctyřiceti letech a odsuzuje svého hrdinu věru nemilosrdně pro jeho životní pasivitu. A nejen to; Klímův protagonista, soudce Adam, se v současném myšlení i ve vzpomínkách rozštěpí na několik cizorodých, věkem i postojem se lišících bytostí.

Ivan Klíma vykreslil stejně výjimečnou jako klasickou životní scenerii svého pokolení: dětství za noci okupace (zde ve spáru smrtelné terezínské mašinérie), jítro mládí za poválečného interregna spojené s "evangelickou" otázkou (jaký bude mravní řád zítřka?), násilné ztotožnění teorie a praxe za krátkodobé politické kariéry, přirozené, ale bázlivé pomalé přikládání masky liberalismu k líci člověka protírajícího si dlouho nevidoucí oči, náhlý rachot dějin a poráženecký kult jejich obětí. A to vše je provázáno soukromou rozeklaností až rozervaností, všechny milostné svazky jsou v jádru à la "milenci na jednu noc": takový charakter má i banální, ačkoli společensky aktualizovaný obraz manželské krize. Proto nemůže románový hrdina skončit jinak než vizí o dědečkovském vejvínku. Klímův nevyhraněný intelektuál je připraven dobrovolně nedobrovolně přijmout křeče své civilizace na scestí a odebrat se do slepé uličky, nenásledován ani potomky, ani předky.

V jiném "apokalyptickém" románu z pera Klímova vrstevníka a osudového souběžce Tadeusze Konwického, který byl napsán takřka v téže době, vyklene autor svůj lept dobové tragiky do činu jednotlivce - do aktu veřejné sebevraždy významného spisovatele. U Klímy stojí tragikomická heroičnost fiaska na trpnosti, na neschápnosti být účinněji účasten na tvorbě vlastního života. Proto se v "Šibenice" neustále zmaňuje realita za ne-reálna, proto do "konkrétního totálna" děje knihy napořád vtrhávají "sny a děsy" o fotbalistovi, o ministrovi... Stále tu vyvatává ono "co kdyby", ba i sám trest smrti a zločin vraždy zde děsí především jako zlý sen. (Ponechme stranou, že romanopiscův obrázek vztahů mezi vrahem, soudcem a státem je ve faktickém rozporu s realitou justiční praxe.) Jako absurdní sen tu konečně figuruje i kolekce dobových dokumentů, pomuré anekdotarium probíhající v českém všehomíru. Ano, zločinná ambivalence národního charakteru se vystavuje na odřv, ale epické vidění Klímově historické filosofii chybí; stále se tu předkládá pouze nešlechtná, nicotná, zaprodanecká stránka dějin. Vytratily se však síly dobra, které přece stále udržují zlo v ryčné extázi i v bohabojné míře. Podle toho, jak spisovatel nazírá kalvárii svého hrdiny, jeho generace a kultury, muselo toto vše nevyhnutelně zajít na entropii, odsoudit se sázkou na dýchavičný ideál. Kvůli

němu přece Klímovi hrdinové z rodu soudce Adama opsali ve svém životě bludný kruh od válečného ghetta nesvobody a pozdějšího znesvobodnění i lidí mimo ghetto přes váhavá liberalistická obrácení až po ukamenování se do rezignace. Tím, co zabráňuje hrdinovi románu žít v jednotě slova a činu, je však jiné prokletí subjektivní ražby: potlačovaná touha po moci; jí hodlá "ospravedlnit zmatek, který kolem sebe rozsévá..."

Autorův nerajský Adam totiž celým svým založením spěje k samému popírání sebe sama. Přes všechny metamorfózy životních situací od ghetta k maríngotce stále zůstává pasivním registrátorem zoufalství lidí ostrakizovaných nebo vyloučených z přízně Doby. Po drastické zkušenosti s vládnoucím Molochem v Terezíně je Klímův hrdina již trvale fascinován jakoukoli možností podílu na moci. Prohrál sice svou životní "šanci" ještě na vysoké škole, ale neuvědomil si, v čem chybí. Na pouto k měňavkovité "mocenské elitě" se Adam orientuje ustavičně a teprve když tento vztah definitivně bere za své, připadá si na své pouti časem jako trosečník. Nikoli náhodou přece jednou odejde z přednášky v "salónu vyvržených" - nemá, čím by přispěl, celá desetiletí je ve vleku svých osobních problémů, skrze které přijímá proměny společenské atmosféry.

Epiku však postrádá i Klímův "generační" historický obraz. V románu se nemálo truchomyslně popisuje obří slalom autorova pokolení v letech 1945 a 1971 mezi decimací tělesnou a decimací duchovní, ale všechno se vykládá jaksi zvenčí, veškeré dění tu je houbovitým přísáváním se k "Době". Mladý gymnasta Adam kdy-
si nepochopí svého nejlepšího přítele, který "ví", a proto opus-
tí svou vlast. Je to subjektivní rozhodnutí, ale je objektivní
důvody spisovatelův mluvčí dlouhá léta neprohlédne, unikají mu
- a snad také z tohoto důvodu se v Šibeničce raději mnoho nepíše
o tom, jaké rozsudky mladý soudce vynášel na své první justiční
štaci v maloměstě - Dříve na začátku padesátých let - jaképak
asi mohly být? Lidský časoprostor se hrdinovi opět smrskl do je-
diné "díry" a v jejím mikroklimatu spatřuje jen zlo, samé šibe-
ničky, vyhaslé postavy, vyřazenost generace otců, dřičů a hospo-
dářů; rezignace má běsovskou zelenou. Svět Klímových hrdinů má
předtím i poté pevně zavázané oči, hrají si s ním na slepou bá-
bu, jako by se ani nechtěli nahlížet v reálných, epických sou-

vislostech své situace a označit sebe sama za trpné nebo činné spolutvůrce stále plytčích dějin.

Budiž. Existoval bezpochyby i jiný svět, jiní lidé této generace, vědoucí od začátku, neproklubávající se k omylům a novým omylům. Byli tito lidé tak malého ducha a charakteru, že jim rozvláčný Klímův román nenápadně klinká literárním umíráčkem? Ne, kdo se nespolečil se "Šibeničkou v sobě", nemohl být jejím dobrovolným účastníkem. Zdá se však, že romanopisec koncipoval i vyprávěl svůj příběh úmyslně tak, aby jeho vnitřním i vnějším ústrojenstvím, subjektivním i objektivním obhlížením tragédie lidské efemerity i jedné generace v rozkladu nejvíc přitakal již novým teoriím o krizi evropské civilizace, kultury a umění, o probíhajícím transferu těžiště historie do epicentra barbarštějších siločar. Terezínské trauma tu zbavuje Klímova mluvčího středoevropské inteligence rozumové a emocionální svéprávnosti. České dějiny po roce 1938 jsou v Šibeničce" skutečně zbaveny historické autenticity a obrazy ilustrující tuto tezi nemohou být v autorově podání než bolestné. Neboť mnohem působivější než vyprávění o prosperujícím vyvrhelovi Nimmrichterovi, který mučí nejprve vězněné mnichy a potom jako cenzor literaturu, je kupříkladu popis hrdinova milostného zasvěcování: prožije je opilecky, s duchovní animalitou, tupou a lhostejnou, která mu už zůstane průvodcem jeho životního blouďení. V tom je i historická odcizenost Adamovy kýžené sounáležitosti s Dobou (kterou tehdy budoucí vykladač a zastánce lidských úřav a svobod dr. Adam jako student politického učení po obdobné pubertální epizodě v evangelickém rouchu oddaně vyznává) ukázána bez servítků, jako tvářnost světa, kde i citovost pučí jen svou odpudivou podobou, vyjevuje svou ubohost a vede k duchovnímu koitu do prázdna na jménu na dobro úředně přejmenovaného zla. Teprve o hodně později dozrává hrdina Šibeničky, že "dosáhne-li lež spojená s nevědomostí jisté úrovně a úplnosti, mohou se i naprosto zpozdilé a odpudivé myšlenky, výplody chorých posedlých myslí zkoumat a hlásat s upřímnou a opravdovou zaujatostí. A člověk, který je šíří, může dokonce pocítovat uspokojení z dobře vykonaného díla."

Od Ivana Klímy, autora hlubokých úvah o Karlu Čapkovi a čapkovství v nás však bylo možné očekávat víc než tragédii lidské

banality tváří v tvář brutalitě. Spisovateli nevěříme, že by jeho židovsko-evangelický a vzápětí do státního bezvěrectví padlý hrdina měl ještě nějakou jinou víru: nežije ani strachem a nenávistí z ghetta, ani poválečnou smutnou nadějí, ani politickým elánem "nové mládeže", ani katarzí ve fešáckém vyhnanství v "díře", ani liberálním ideálem umění možného, ani idealistickým odhodláním "žít v pravdě". Vše je u něho druhotné, imputované. "Člověk, který sám sebe nerozluští a odmítne si naslouchat, nemůže nic vytvářet, svede se leda vřadit do stáda a s ním se bekavě hnát po pustinách a na kraji propasti s ním čekat, že odkudsi přijde spása anebo aspoň dobrá vysvobozující zvěst." Rovněž nekonečné peripetie jeho manželské truchlohry zaobalují problém jeho životní identity, po níž snad doopravdy ani neprahne. Umělecky neprůkazný je i Adamův zaměstnanecký exitus - co stojí za touto náhlou proměnou? Snad jen rezignující poznání, že Moloch dějin požírá bez rozdílu velké i malé osobnosti. Klímův soudce páchá zlo bezděčně třeba jen svou ochotou podílet se na moci, byť jí nablízku. To vede k podřízení se sudbě a k rezignaci na vědomé skutky dobra či zla - a proto snad vskutku musí přijít sen o vejminku, kde stárnoucí ex-soudce netečně prožívá příchod ekologické tísně jako sešlý zapadlý vlastenec na periférii historie. Jeho generace přece v sobě samé postrádá kontinuitu a nevykla ani stylu s okolním světem: tolik let žila bez pohybu, bez studia, bez duchovních impulsů... Nevybouřená nevědomost může vést nejen k vědomému přijetí uspávajících diktátů, ale i k bdělému bezvědomí.

Autorovu vyprávění o šibenických provázejících jeho hrdinu během šestadvaceti let ostatně chybí také šibeniční humor, kterým je románová cesta vystlána. Vše se zde modeluje příliš epochologicky, anebo zase příliš drobnohledně, jako jeden sen za druhým, a přitom každé probuzení hrdiny ze snění je tuze šibeniční. Toto portrétované pokolení s klapkami na duchu se z propasti ● vlastní mělkosti vzpamatovává^{že} jen při kataklysmatech. "My - nic. Sedíme a hníjeme. Přejídáme se a jezdíme na chalupu a sedíme a mluvíme a hlavně: nic." Při tomto volném pádu odnikud nikam vyprchává i příležitost k epickému románovému obrazu sváru dobra a zla. Toho konkrétního dobra, pro které lidské postavy i postavičky končívají na privátních i erárních šibenických.

Klímova rozlehlá freska však svou svíravou prázdnotou o to přesvědčivěji tlumočí generační pocit z let, v nichž vznikla: nastal konec epiky v Čechách. Nikoli vůdčí myšlenkou, ale jejím všednodenním rozmělněním vytvořil spisovatel apokalyptický obraz, jak a proč se otěže malého osudu neudrží ani v ochablých kloubech, ani v mozkových závitech.

I.K.

Pozn. red:

První recenzi románu Ivana Klímy Stojí, stojí šibeníčka přinesl Kritický sborník č. 2/81.

Rozhodná stanoviska Františka Buriánka

Nemohl být důstojnější způsob, jak uctít životní jubileum Františka Buriánka, než předložit veřejnosti v nově vzdělaném vydání jeho chef-d'oeuvre, Vpravdě životní dílo Česká literatura první poloviny XX. století (s velkou péčí vypravil Čs. spisovatel, 1981, 352 str., 20.000 výt., hodnotná plátěná vazba, 29 Kčs). Téměř čtvrt století budoval a přestavoval Buriánek své dílo a v tomto budovatelském úsilí dozrál vědecky i lidsky. Překonal příčinnivě dílčí omyly, nedopatření a šalebné vlivy krizových let, a dospěl k dokonalosti, jaká je většině tvůrců odeprána. Jeho píle a schopnosti, politická vyspělost a vědecká erudice zpracovala obraz novějších dějin české literatury v mistrovské přehlednosti a prostotě, že lze v tomto případě s plným oprávněním užít analogie z definic duchových podstat: autor je celý a beze zbytku obsažen nejen v celku díla, ale i v každé jednotlivé jeho části. Pro čtenáře plyne z toho nepochybná výhoda. Stačí, aby otevřel Buriánkuv opus na kterékoliv stránce, aby se pohroužil do libovolně vybraného řádku, a panorama české literatury se mu zjeví jako vesmír v kapce rosy. Přesvědčme se: "Jakýmsi pokračováním Edisona je básnická skladba Signál času (1931), kde už výrazněji a v konkrétní podobě vystupují do popředí třídní rozpory doby. Tady už je také zřetelněji vyjádřeno rozhodné stanovisko básníka jako revolucionáře."

Nezaujatý čtenář ocení v těchto několika namátkou do oka padlých řádcích dokonalou jednotu obsahu a formy, perfektní vyváženost hledisek uměnovědných a ideologických, principiální politický přístup k uměleckým hodnotám a tomu adekvátní výrazové mistrovství. Kterákoliv důmyslně propracovaná Buriánkova formulace je zároveň neomylným návodem k použití při hodnocení kteréhokoliv faktu literární historie.

Dokonalost nebyla Buriánkovi dána dobrotivostí osudu a nespadla mu sama do klína. Tvrdě se k ní propracoval a probudoval. Etapy jeho vyčerpávajícího úsilí a vědeckého vyzrání jsou dokumentovány v trojím vydání nynějšího bestselleru. Kritické stanovisko se zpřesňovalo již ve výstavbě a vybrušování titulu knihy. Vydání z roku 1960 se nazývá neurčitě Současná česká literatura. Ve druhém vydání r. 1968 - rozsahem víc než dvojnásobném - příliš vágní titul zkonkretizoval: Česká literatura 20. století. Do takto široce vymezeného záběru však vnikli autoři, kteří v původní Buriánkově "současnosti" neměli místo - například Palivec, Dezl, Burychl, Čep, Lad. Klíma, Hostovský, Knap, Křelina a mnoho jiných. Z takového znehodnocení české literatury se autor kál a nebezpečnou kvantitu a kvalitu podstatně redukoval při srovnávání kvalitativně vyšší roviny svého posledního, bohdá definitivního textu; časový výměr svých dějin tentokrát pedanticky přesně omezil. I v omezeném textu došlo pohříchu k dílčím nedopatřením, vysvětlitelným však přísně vědeckou základnou Buriánkovy badatelské práce: tři nebo čtyři autoři, kteří nemají co dělat v současnosti české literatury, byli v rámci minulé poloviny XX. století pro výstrahu aspoň paušálně odsouzeni, tvrdě, ale diferencovaně; ten pouze v závorce, onen v průběžném textu, a jinému z těchto zavrženíhodných individuí se například dostalo i cti, že jeho příjmení bylo vytištěno proloženě, i když jde o člověka, jenž "reakční obsah a smysl své tvorby překryl lyrizovaným vypravěčským stylem, který má své umělecké kvality", a navíc psal "většinou o intelektuálech, kteří... v ničem nedocházejí uspokojení a jejich lásky jsou tragické" (Čep). - Tyto autory Buriánek ztrestal i tím, že je nezařadil do biografického a bibliografického slovníčku, jímž svou příručku pro školu a dům vyzdobil v zájmu pohodlí uživatelů. Na proti tomu tam umístil Josefa Palivce, kterému se však nepodařilo

jinak vloudit do textu a zůstal takto stát jaksi mimo dějiny (či snad dějinami?). Buriánek bystrozrace odhadl, že Palivec by neúhledně trčel z kterékoli přihrádky vyhrazené básníkům. Poučme se a potěšme aspoň poetickými názvy těchto šuplat: Poezie zvýrazňující rozpory světa (Halas, Závada, Holan); Lyrika intimního ladění (Hora, Seifert, Hrubín); Básníci venkovského domova (Čarek, Stehlík); Básníci citové melodi (Branislav, Jar. Bednář, Urbánková, Šnobl, Jirko, Zahradníček); Poezie nové proletářské vlny (Neumann, Taufer, Noha, Nechvátal, Lysohorský).

Všechny přednosti přítomného svazku by znamenitě vynikly, kdybychom měli čas a možnost a ve třech paralelních sloupcích otiskli postupně se měnící a dozrávající textové varianty příslušných pasáží; pro názornou rychlou orientaci by stačilo paralelní zveřejnění jmenných rejstříků. Takovéto kritické vydání by mimo jiné ukázalo, že nakladatelství Cs. spisovatel nevypravilo Buriánkův literární dějezpýt jenom k jubileu autorovu; neméně významným způsobem přispělo touto publikací bezděky i k nadcházejícímu jubileu Jaroslava Haška (byť trochu předčasně). Buriánkův humor je bytestně český, jadrný a drsný, a v dialektické jednotě s tím tu a tam i malicherný, občas okázalý a únavný, a bohužel ne vždy originální. Při kritickém posuzování dlužno však vzít v potaz, že jeho autorem není nebožtík Vlasta Burian, ale kupodivu žijící František Buriánek.

mt

Sci-fi proti sci-fi

Sovětský autor Ilja Varšavskij (1909-1973), původním povoláním inženýr chemie, začal publikovat až po padesátce, takže jeho poměr k literatuře je pochopitelně od začátku jiný, než vztah spisovatele a profesionála. Ve výběru povídek Homunkulus aneb Zevrubná kybernetologie, který pro Lidové nakladatelství připravil a přeložil Jaroslav Fiskáček, je zřejmá autorova technická erudice a jistý shovívavý odstup od způsobu, jakým obvykle v žánru sci-fi spisovatelé pracují. Známá témata a schémata pojednává tak, že odhaluje jejich absurditu a nakonec směšnost. Ale s humorem a ironií se nesetkáváme ve sci-fi poprvé a kdy-

by si Varšavskij dělal jenom legraci z nesmyslů, jaké jsou schopni vyplodit kolegové, nebylo by snad moc o čem psát. Jeho knížka je zajímavá tím, čím jde za toto škádlení, kde se vůbec celý ten sci-fi aparát ukazuje jako pouhý převlek, který autorovi umožňuje ukazovat nejen směšné, ale i člověku nepřátelské stránky světa, v němž žije. Při bližším ohledání totiž skoro všichni jeho hrdinové mají tolik specifických vlastností a nectností domácího prostředí, že je lze těžko zaměnit s hrdiny z jiných krajín, a střetnutí kybernetáků s lidmi mívá většinou vysloveně mezilidský ráz, při čemž konflikt bývá rozehraný tak, že inteligentnějším a dokonce lidštějším stvořením je - robot. Tak hned v první povídce výběru se vzbouří inteligentní "homunkulus" proti demontáži, kterou mu pohrozí bezcitný majitel tím, že si sestavuje malého potomka. V další povídce dochází ke konfliktu mezi ženou-vysokoškolačkou a její domácí robotkou, která je mnohem chytřejší a citlivější: "V té době uvažovala v kuchyni jiná bytost o tom, že neustálý styk s lidmi je už pro ní nesnesitelný, že se přece nedá žádat, aby stroje, které jsou nerozumně chytřejší než lidé, byly svým tvůrcům donekonečna vděčné, a že nebyt lásky k malému kybernetáčkovi, který by zůstal na světě sám jako kůl v plotě, vyskočila by nejraději z okna." Střetnutí chytrého a pracovitého s pitomcem vychází zpravidla tak, že ten lidsky cennější a slušnější nemá takřka žádné vyhlídky na změnu své situace, že bude dál zneužíván a vykořisťován. Jistě není třeba detailně rozvádět, co je nám na tomto tématu povědomé.

Jiným způsobem blízké jsou i povídky, které, odmyslíme-li si slovník sci-fi, poukazují k Zoščenkovi. Z člověka, "který viděl antisvět", se vyklube notorický alkoholik, z vojenských manévra na počítači se lajdáctvím obsluhy stává fraška, právě tak i "SIS" (stroj na obranu hlupáka) si nezádá s mistrovskými miniaturami Michaila Michailoviče.

Ojedíněle, ale přece, se objevila ve výboru i čísla, která s humorem a literární perzifláci mají jen velmi málo společného. "Soudce" je elektronický automat, "který obdivuhodně snadno dosáhl toho, co se vyšetřovateli nepodařilo za dlouhé hodiny konfrontací, hrozeb a domluv. Obžalovaný se doznal, že spáchal nejtěžší zločin." Autor neříká, jaký, protože ví, že to čtenáři ne-

musí vysvětlovat. "Zločinec" se hájí tím, že vypráví příběh svého života, od začátku zpackaného nejenom vlastní vinou, ale i prostředím, v něm vyrůstal: "vězeňské kobky, beznadějně pokusy najít práci i další a další kriminály". To všechno dobře chápeme, i rozsudek, jaký si mohl vymyslet jenom stroj velice specifického typu: "Popravit a po smrti omilostnit." - Pokus tří dobrodruhů v Diktátoru zmocnit se bohatství cizí, civilizačně vyspělejší planety, ztroskotává proto, že narazili na úplně odlišný systém hodnot, na totální nepochopení všech pozemšťanů pro známé a osvědčené pozemské metody. Ale začátek je slibný. "Dnešní vláda Galateje," prohlásil šťouraje se v zubech, "musí být obviněná z pokusu prodat planetu cizozemcům, musí být uvězněná a bez soudu zastřelená. Místo ní se vytvoří nová loutková vláda z živlů nespokojených svým postavením ve společnosti. V tejhle fázi převratu budeme muset zůstat v pozadí." "A pak nás pošlou do háje?" zeptal se trochu zabeďněný Proch. "Pak pošlem do háje my je, ale do té doby musí Pinta dokončit ilegální formování údernejch oddílů a ty, Prochu, vyburcovat náboženský citění." "A jak se to dělá?" "Zahájíš křížový tažení proti zrzavejm - nebo proti těm, co mají víc než pět dětí. Prohlásíš je za přísluhovače ďábla. Musíš vyvolat hroznou melu, to je fuk jakou, abys umožnil Pintovejm oddílům vložit se do toho a zjednat pořádek." - Plán vůdce vesmírných gangsterů má nesporně státnický šmrnc.

Sci-fi je obvykle v principu převlek dobrodružného románu, může ovšem posloužit i záměrům mnohem ambicióznějším. Kritika stavu soudobé společnosti prostřednictvím projekce jejích negativních rysů do fiktivní budoucí společnosti je jistě jedním z nich. Ilja Varšavskij psal povídky vlastně v dobrých ruských tradicích: internacionální, ale hlavně domácí, státem patentovaný a metály opatřený hlupák i obyčejný, lidový "nafachčenko" v nich dostávají na frak. Univerzálně platná je jistě Varšavského úzkost z faktu, že lidem po všech stránkách nekvalifikovaným dostávají se do rukou technické prostředky, kterých mohou snadno zneužít.

Na záložce knížky se dozvídáme, že "v druhé fázi spisovatelovy tvorby... množí se témata společensky i ideově závažnější, varující, znepokojivá" - která se ovšem do českého výběru nedostala. Že by byla pro naše povětrí příliš ideově závažná?

DISKUSE, POLEMIKY

Jazyk, "zkušenost"

a

Všecky krásy světa

V Kritickém sborníku č. 1/82 píše Petr Fidelius o knize vzpomínek Jaroslava Seiferta Všecky krásy světa a vytýká autorovi, že se zpronevěřil na draze zaplacené národní zkušenosti, když svůj výpad proti kritikovi Moderní revue Arnoštu Procházce nedoložil či neprokázal argumenty, ale uvedl jej v takové souvislosti, že může vzniknout dojem, jako by měl Procházce dodnes za zlé, že už ve dvacátých letech vystihl zhoubnost pojmů jako třídní či proletářské poezie, zatímco Seifert sám a ostatní mladí básníci té doby, po níž se Seifertovi eventuálně stýská (sic!), tu zhoubnost nechápali.

Fideliov vlastní obor je jazyková kritika. Jeho spor se Seifertem, zdá se mi, po sémantickém zamyšlení přímo volá, ale Fidelius se právě této stránce problému tentokrát věnuje jen zcela zběžně. V první řadě kritizuje Seiferta za to, že se výslovně nedistancoval sám od sebe, od své vlastní minulosti, ale že "jen" vzpomínal a bez kajících korektivů uvedl sebe takového, jaký byl, a Arnošta Procházku též takového, jaký byl, oba v živém střetu.

Okolnost, že Procházka charakterizoval pojmy jako třídní či proletářské umění způsobem, kterému dal vývoj za pravdu, oslnila Fideliu do té míry, že přestal vnímat přirozené ladění Seifertova textu. Vložil si do něho logicismus a kauzální vazby, které v něm nejsou, a špatně pochopil neoportunitnost, s jakou Seifert zvolil citát, který Fideliovi tak učareval. Právě jím ale Seifert zpřítomnil Procházkovu cizost uprostřed těch, jichž kritické názory na ony nepodařené verše, které jsou jádrem kapitoly, v textu následují. Jsou to názory z dnešního hlediska už hodně bizarní, ale právě tím nám tu dobu užitečně zcizují, zatímco Procházka, tehdy živá fosílie, nám ji n e u ž i t e č n ě p ř i b l i ž u j e . Nebo je snad minulost cenná tím, čím nám přitakává, a podezřelá všude tam, kde nám odporuje? Takhle při-

takávačsky nebo zas ostražitě se přece k minulosti vztahuje totalita!

Fidelius spojuje Seifertův odpor k Procházce výhradně s tou okolností, že Devětsil pěstoval kulturní bolševismus, zatímco Moderní revue nic podobného nepěstovala. Takto zaujat rozvinul casu Moderní revue versus Devětsil a v ní stranil Moderní revui, a to pro roli, kterou slova "třídní, proletářské atd. umění" sehrála později, kdy znamenala věci docela jiné. Kdyby se mu sem ta dnes tak snadno zařa ditelná slova nepřipletla, koneckonců by Seifertovu temperamentní invektivu s pokrčením ramen přešel. Zostražitel jen proto, že se sem připletla a fascinovala ho, nikoli však jako jazykového kritika, ale jako strážce čistoty národní kultury. To byl rozhodující impuls, když zaujal definitivně stanovisko ve prospěch Moderní revue a v neprospěch Devětsilu, přestože o těchto dvou obsažných kapitálách české poezie - nikoli pseudoestetických nálepkách - jak je z článku Jazyk a zkušenost zřejmé, nepříliš ví; sám správně poznamenává, "necht (to) posoudí literární historik", ale teprve poté, když už v cause stanovisko zaujal a docela poslepu soudil ve prospěch neposkvrněných a v neprospěch poskvrněných se stejně sterilní principiálností, s jakou se v podobných sporech soudilo oficiálně v letech, kdy kulturní destrukce, o níž se tak varovně zmiňuje, vrcholila.

Petr Fidelius uzavírá svou kritiku podotknutím, že "zmíněný případ je v Seifertových pamětech ojedinělý, a (...) neslušelo by se tedy vyvozovat z něho adresně jakékoli obecnější závěry". To je mimořádně velkorysý. Nato však bezprostředně následuje pět stran obecnějších závěrů o pravdě a zkušenosti, zakončených slovy o zrádnosti návratů k tomu, co ve vývoji propadlo, a starostí o mládež, kterou by takové zrádné návraty mohly znáti!

Jistě by se neslušelo upírat Fideliovi upřímnost a tvrdit, že jeho závěrečné úvahy o pravdě a zkušenosti jsou přece jen adresovány Seifertovi. Na druhé straně nelze přehlédnout, že se přirozeně řadí k tomu, co jím předchází.

Fidelius tu hovoří o pravdě, která se nám zjevuje v čase, a tímto časem je náš život; je to pravda námi dobývaná, nikoli "objektivní" pravdy, které nám předkládají; je dílem našeho života, naší osobní zkušenosti, posléze naší obecné, společně sdí-

lené zkušenosti národní a politické.

Obsah pojmu zkušenost je tu vážný. Ve srovnání s Fideliovými jazykovými kritikami, často pronikavými a vždy podnětnými, je tentokrát vážnost klíčového pojmu jeho úvahy povážlivá. Jeho teoretickou námahu ne lze sledovat s plnou vážností i vzhledem ke skladbě článku. Teoretizuje pracně, byť v plymulých větách, o osobní zkušenosti, a nepochopil ryze osobní původ té, kterou má před sebou; teoreticky odmítá "objektivní", osobně neprožité pravdy, a navrhuje sníženou známku z chování básníkovy, který nevyčistil a neopravil minulost, složenou z autentických zážitků, svých a své generace a své národní kultury a své skupiny v ní.

Kritická selekce či reflexe, která tvoří přirozený doprovod onoho dobývání "zkušenosti" a pravdy, musí nutně probíhat jinak než v podobě netolerantních, ostražitých domluv. Subjekty osobní zkušenosti nadosobního významu pak bývají osobnosti, které si uchovaly svou integritu, tedy i svou duchovní totožnost. Neuspokojují proto objednávku ani z té, ani z oné strany, neboť jejich paměť a obraznost tvoří svorník příliš mnoha ohybů dějinné spirály. Jen oni vědí, v kterých místech ten svorník drží a ve kterých puká, a tím spíš si do věcí svého svědomí a ducha nedají mluvit.

J. Vohryzek

Vstřícnost moralizujícímu founovství ? (K otázce polemického stylu)

Pan Florestan uvádí svou "odpověď" na můj Posun po šikmé ploše (viz Kritický sborník 82, č.1) drtivým tvrzením, že prý jsem se tu dopustil "závažných chyb nejen metodických, ale i faktických". Nemylím-li se, je v polemice obecně přijatým pravidlem, že jestliže někdo něco tvrdí, měl by být také schopen své tvrzení prokázat. Jestliže někdo někomu vyčte blíže neurčené množství "závažných chyb", a nedokáže mu pak ani jednu jedinou, je tu zajisté důvod ke stížnosti. Nuže, právě takovou stížnost musím bohužel vznést proti počínání p. Florestana.

Pan Florestan věru krutě zklamal mou zvědavost: rozmáchl se sice ze široka, výsledek jeho úsilí je však, nejmírněji řečeno, titěrný. Alespoň z hlediska věcného: nepřinesl totiž jediný argument, který by zasluhoval, aby se o něm vážně debatovalo. Takové případy se ovšem stávají, a rozhodně není vždy třeba na ně veřejně odpovídat. Spíše než obsah p. Florestanovy kritiky mne k odpovědi nutká zvláštní způsob, kterým si pisatel dovoluje nakládat s fakty (především s oním základním faktem, jímž je pro kritika kritizovaný text). Byl bych, upřímně řečeno, velmi nerad, kdyby se v Kritickém sborníku měly uchytit jisté polemické manýry, a zdá se mi, že stojí za pokus něco proti tomu podniknout, i kdyby to měl být boj předem ztracený. Proto tedy, byť s nevalným nadšením, zvedám hozenou rukavici.

- 0 -

Protože i já jsem povinen prokazovat svá tvrzení, musím nejprve přičinit několik poznámek k oněm "závažným chybám", jež se p. Florestan domnívá v mé práci spatřovat. Tak především (abych zachoval Florestanovo pořadí) slovíčko k otázce metody.

Jak p. Florestan správně připomíná, věnoval jsem jisté úsilí rozboru současné oficiální propagandy; avšak metodu, kterou jsem postupoval, charakterizuje p. Florestan už méně správně: "nesnímal" jsem totiž žádné jazykové "vrstvy" a nic jsem z nich "nepreparoval"; jestliže jsem zkoumal pojmosloví oficiální propagandy, jestliže jsem sledoval, jak zachází se slovy, jaké pojmy a představy s nimi spojuje, tož nikoli proto, abych popsal její jazykovou (speciálně vzato sémantickou) strukturu, nýbrž proto, abych postihl její strukturu myšlenkovou. Chtěl jsem touto cestou poznat způsob myšlení, specifický přístup ke skutečnosti, který se právě v jazyce oficiální propagandy vychází, a přispět tak výsledně k lepšímu poznání totalismu vůbec, neboť mám za to, že pro poznání určitého politického hnutí či zřízení nestačí zkoumat jen praktickou stránku jeho "provozu", ale také (a v nemenší míře) jeho "autoportrét", tj. obraz, resp. představu, kterou samo o sobě podává. Nuže, již nyní je snad patrné, jak pokulhává p. Florestanovo tvrzení, že prý vycházím "hlavně z předpokladu autonomie jazyka", kteroužto stránku věci prý neúnosně "přeháním"; ve skutečnosti onu "autonomii jazyka" nejen nepřeháním, ale naopak relativizuji, tj.

uvádím do jistých vztahů a souvislostí. Věřím totiž (nechť to p. Florestan přijme jako zatímní formulaci mého metodického východiska), že lidská řeč je – mluveno slovy K. Čapka – "tak přímým a neklamným projevem našeho života duchovního, jako se tlukotem srdce nebo výměnou látek projevuje život tělesný".

Toto je tedy moje metoda: tu je cesta, po níž se ubírám, a cíl, k němuž směřuji: tady může p. Florestan napřít své kritické úsilí a odhalovat "závažné chyby". Neboť touže metodou zkoumal jsem i texty p. Magora: nepostupoval jsem v tomto případě jinak než v případě Rudého práva. A tu jsme svědky zajímavého faktu: pokud jsem se obíral oficiální propagandou, necítil p. Florestan potřebu pozvednout hlas proti nedostatkům mé metody, můj postup mu dokonce "připadal funkční"; "závažné chyby" v něm objevil teprve tehdy, když jsem svou metodu aplikoval na texty čelného mluvčího našeho undergroundu. Ve světle této skutečnosti je vskutku na pováženou, že právě p. Florestan mi adresuje výtku, že prý "neměřím stejným loktem". Jak snadno se pronášejí slova do vzduchu!

Leč jaké to vlastně chyby shledává p. Florestan v mé metodě? Jediný náznak jakéhosi argumentu spočívá v jeho tvrzení, že mne "nezajímá vztah mezi výpovědí a věcí, o níž se vypovídá". Pan Florestan tuto větu dokonce podtrhl, jako by snad chtěl naznačit, že to samo již představuje jakýsi metodologický prohřešek. Nezjistil ovšem nic nového, sám na to v úvodu své práce výslovně upozorňuji: "Nebudu se tedy zabývat undergroundem v jeho empirické existenci, nýbrž 'undergroundem', jak se jeví v představách p. Magora (proto dávám to slovo ve smyslu do uvozovek)." A hned také vysvětluji, proč jsem toto hledisko zvolil. Pan Florestan se vůbec nenamáhá, aby zárodek svého argumentu aspoň trochu rozvinul: tváří se bůhví proč, jako by jediným možným polem textové kritiky byly vztahy mezi výpovědí a věcí, o níž se vypovídá; jako by mu ani na mysl nepřišlo, že by mohly existovat důvody pro zkoumání vztahů mezi výpovědí a tím, kdo vypovídá – což právě činím já. Přičemž p. Florestan mou metodu charakterizuje opět nesprávně, když tvrdí, že prý se u p. Magora zajímám "jen o jazyk": zdá se věru, že p. Florestan buď z mé metody nic nepochopil, nebo že ji chce záměrně zkreslovat. Zajímá-li mne více než to, co p. Magor říká, to, jak: to říká – tož právě proto, že mi nejde "jen o jazyk", že mi jde o autorovo

duchovní ustrojení, o jeho způsob myšlení; že jeho formulace nepovažují za "pouhou formu", která by byla k "obsahu" jeho výpovědi ve vztahu pouhé nahodilosti. Přitom arci musím dát do závorky celou oblast vztahů mezi jeho výpovědí a předmětem, o němž p. Magor vypovídá (tj. empirickým faktem undergroundu), pakliže se nechci dopustit nepřípustného směšování dvou různých rovin analýzy. Nuže, spatřuje-li p. Florestan na takto vymezeném kritickém přístupu něco nelegitimního či zásadně pochybeného, musil by své mínění nejprve doprovodit nějakými argumenty, aby vůbec mohla začít nějaká diskuse. Prozatím se p. Florestan omezil na to, že ohrnul nos. Takovým ohrnutím nosu sice v jistém smyslu docela zajímavě vyjadřuje svou osobnost, jakožto kritický výkon má však jeho gesto pochopitelně nulovou hodnotu. Není k tomu věru zapotřebí příliš mnoho intelektuální námahy, a verbálně se takové gesto dá realizovat na pouhých několika řádcích. Kdybych byl já zaujal podobný postoj nad texty p. Magora (nešlo pouze o jeden kratší článek, jak p. Florestan nesprávně podotýká), nebyl bych ovšem potřeboval oběch sto stránek, které mi pisatel tak roztomile připomíná.

Pan Florestan pak ještě vyslovuje domněnku, že prý v koncepci totalitního myšlení, jak jsem ji v Posunu naznačil, moje metodologie "vrcholí". Odhlédnu-li na okamžik od zřetelné ironie, kterou je tento soud zabarven, mohu na to říci docela vážně, že doufám, že tomu tak ještě zdaleka není, neboť kdyby tomu tak opravdu bylo, znamenalo by to, že je nejvyšší čas, abych dosavadní metodu opustil a začal se ohlížet po jiné. Když už totiž hovoříme o "metodě", bylo by také na místě ujasnit si, jaký pojem s tímto slovem spojujeme. Soudím, že je třeba chápat "metodu" především v původním etymologickém smyslu jako určitou cestu, cestu poznání resp. za poznáním; a tu je zřejmé, že nemohu předem vědět, kudy mne zvolená cesta povede a zda na té cestě třebaš i nezbloudím. Ostatně jakápak cesta, jaképak putování, kdyby byla trasa od začátku známa do všech podrobností: to by byla už jen mechanická přeprava z bodu A do bodu B. Ať už tedy p. Florestan míní svůj výrok jakkoliv, musím jeho "lichotku" skromně odmítnout: ovšemže u pojmu "totalitní myšlení" nejde o "vrchol", jde pouze o první aproximaci, k níž mne podnítil a dovedl právě rozbor p. Magorových textů (že impulsa

vzešel právě odtud, je ovšem dílo náhody); a věru bych se dšvil, kdyby tento hrubý náčrt byl prost všech nedokonalostí; je právem kritika na ně poukázat, a za každý takový poukaz mchu být jedině vděčen. Je však otázka, má-li vůbec smysl vésti takovouto řeč nad příspěvkem p. Florestana, neboť právě v tomto bodě p. Florestan zahajuje svůj sestup do hlubin trapnosti. Kdyby si pořádně přečetl můj text, poznal by snad, že výměr "totalitního myšlení", jak ho v Posunu (byť zajisté nedokonale) podávám, není přece jen tak "bezbrhý", jak se mu zdá. Jestliže však pisatel, místo aby formuloval nějakou určitou výhradu, se toliko ptá, "kdy bude dovoleno pravdu syntetizovat", a prezentuje dokonce moje úvahy na dané téma jako paušální zatracení pouhé formule "buď-anebo" - tu ovšem zaniká možnost rozumného rozhovoru. Pan Florestan na tomto místě mění svou polemic-kou taktiku: nepokouší se již ani o náznak argumentu: pokouší se nyní zřejmě o - vtip. Navrhuje mi nepřímou, abych do své kolekce totalitních myslitelů zařadil také Kierkegaarda. Úroveň jeho humoru je věru stejně primitivní jako úroveň jeho "argumentace". Hrubému účelu postačí ovšem hrubé prostředky: šlo přece o to, pokud se nemýlím, představit Fidelia jako přiblíblého monomana, jamuž stačí, aby někde spatřil slova "buď-anebo", a už začne fanaticky kázat o "totalitním myšlení". Nuže, Kierkegaard dal jednomu ze svých spisů název Buď - anebo: co tedy udělá Fidelius? Jistěže neopatrného myslitele ihned zanesse do svého seznamu ... Kpopukání, není-liž pravda? Lze se jen divit, že p. Florestan šel pro svůj vtipný námět tak daleko, až do království dánského, kdyžtž by byl dojista i na půdě domácí našel vhodnou látku pro své humoristické účely: mohl mi např. doporučit Ferdinanda Peroutku, neboť jedna z jeho knih nese, běda, titul Tak, nebo tak.

Pan Florestan mi ovšem namítá i Ježíše Nazaretského. Kdybych na okamžik předpokládal, že tento svůj námět myslí vážně, mohl bych k tomu poznamenat, že Ježíš Kristus a křesťanství vůbec mají toho k danému tématu dost co říci: arciže ne proto, že prorok z Nazareta pronesl určité výroky typu "buď-anebo", nýbrž proto, že křesťanství ve svém nejvlastnějším jádru (nikoli ovšem ve svých pokleslých, karikaturních podobách) představuje v dějinách Evropy jednu z nejúčinnějších hrází právě proti totalitním tendencím. Rozvinutí této teze by si však vyžádalo

rozšířit pole zkoumání a přibrat na pomoc teologii, což ve svém Posunu nečiním a nehodlám pochopitelně činit ani zde; byl by to zajímavý námět pro samostatnou úvahu. Prozatím mohu leda konstatovat, že už samotný fakt, že mi p. Florestan předhazuje Ježíše Nazaretského, je pro mne zarmucujícím svědectvím toho, že veškerá námaha, kterou jsem v Posunu vynaložil na to, abych především vymezil rovinu, na níž hodlám svou kritiku vést, byla (alespoň v případě p. Florestana) námahou vynaloženou zbytečně.

Třeba ještě dodat, že opravdu nechovám pražádných sympatií k tomu, co p. Florestan nazývá "rozlišováním absolutní pravdy a nepravdy". Kdykoliv se setkám s tím, že nějaký filosof, literát nebo politik se pokouší udělat pořádek v oboru poznání tím způsobem, že založí jednu přihrádku pro "absolutní pravdy" a druhou pro "absolutní nepravdy", je mi takové počinání přinejmenším krajně podezřelé - bez ohledu na to, nese-li původce takového "pořádku" jméno více, nebo méně zvučné.

- 0 -

Tím jsme vyčerpali p. Florestanovy "chyby metodické" a můžeme přejít k tomu, co označuje jako "chyby faktické". Jeho polemické prostředky jsou zde ještě o něco hrubší než v oddílu předchozím: p. Florestan obohacuje svou taktiku o takové postupy, jako jsou zneužití citátu vytrženého z kontextu, tvrzení vyložených nepravd, překrucování autorových výroků ve smyslu zcela opačném. Je mi líto, že musím pisatelovo počinání kvalifikovat slovy tak příkrými, ale opravdu není vyhnutí: pakliže u něho nechceme předpokládat mimořádně nízkou inteligenci či naprostou neschopnost porozumět byť i jen průměrně náročnému textu, nezbyvá než označit jeho postup za přímo školní příklad nečestné polemiky. Je to věru natolik trapné, že se mi ani nechce detailně se k tomu vyjadřovat. Vezměme jen například tuto nehoráznost: podle p. Florestana prý prohlašují, že "dnes u nás neoficiální umění neexistuje"; p. Florestan klidně pronese tuto lež, jako by ho ani nenapadlo, že pouhým nahlédnutím do mé práce může kdokoliiv snadno zjistit, že právě dnešní situaci tzv. neoficiální kultury věnuji zde nejméně deset stránek ... Myslím, že krátkozrakost p. Florestanovy taktiky mě osvobozu-

je od toho, abych jeho výmysly vyvracel. Bylo-li ovšem i zde jeho vůdčím záměrem vykreslit Fidelia jako pitomečka, jenž chodí dnešním světem se zavázanýma očima, pak není divu, že je mu každý prostředek dobrý: když to z textu nelze vyvodit způsobem legitimním, nutno si pomoci jinak...

Avšak opusťme již toto truchlivé téma. To nejpriznivější, co lze o Florestanových "faktických chybách" říci, je, že se veskrze zakládají na jeho vlastním chybném čtení. Jedinou výjimku zde tvoří ona pasáž, ve které p. Florestan odpovídá na moje poznámky adresované p. Jiřímu Němcovi; působí to vesetku osvěžujícím dojmem, když se u p. Florestana objeví aspoň minimum věcnosti. Bohužel ne víc než minimum, neboť i v téhle věci reprodukuje můj text poněkud zkresleně. Vždyť já přece s tvrzením p. Němce, že "neoficiální kultura existovala vždy, i v obdobích nejdemokratičtějších a nejpluralističtějších", nepolemizuji, já mu naopak dávám plně za pravdu; podotýkám jen, že je to zjištění stejně nevývratné jako banální, a táži se ho, co si pod "neoficiální kulturou" v demokratických poměrech vlastně představuje. Nejde mi tedy o "postižení rozdílu mezi oficiální a neoficiální kulturou", jak nesprávně uvádí p. Florestan; nehledám nějaký nový klíč, podle něhož by se kultura dala dělit na "oficiální" a "neoficiální". Chtěl jsem prozkoumat podmínky a předpoklady smysluplného a odpovědného užívání těchto slov. Jestliže jsem přitom snad místy "vylamoval otevřené dveře", jak praví p. Florestan, tož se z toho tedy upřímně kaju. Nicméně, mám takový dojem, po přečtení páně Florestanovy odpovědi, že jsem spíš ty dveře nevylomil dosti důkladně. Neboť, jak vidno, p. Florestan vlastně odpovídá na něco, na co jsem se neptal. Neříkám, že způsob, jakým rozvíjí p. Němcovu myšlenku o "osobním ručení", není zajímavý; konec konců však jen potvrzuje závěr, k němuž jsem sám dospěl, totiž že v kontextu demokratické společnosti je "neoficiální kultura" pojem tak široký, že je téměř bezobsažný, a tedy prakticky - jakožto svébytná kategorie - zbytečný. Moje vlastní otázka přitom zůstala jaksi stranou.

Jak jsem již poznamenal, podstata p. Florestanovy "kritiky" spočívá v tom, že ohrnul nos. To by ovšem samo o sobě nebylo nic pozoruhodného. Zvláštní význam dodává jeho gestu teprve skutečnost, že za tím účelem zasedl na stolec etiky. A tak se dostáváme k poslednímu a zároveň nejodpudivějšímu prvku jeho polemické techniky: v jeho příspěvku se vyskytuje řada osobních narážek, jejichž zjevným smyslem je uvalit na autora kritizovaného textu jakousi mravní příhanu, morálně ho kompromitovat. Odpovídat na něco takového je sice kromobyčejně nepříjemné, nicméně právě v tomto bodě je po mém soudu odpovědi nejvíce zapotřebí, nemá-li se v Kritickém sborníku z p. Florestanova vystoupení stát precedens pro podobný druh polemiky.

Hned na počátku prohlašuje p. Florestan, že prý "etická stránka věci je "důvodem, pro neodpovídání přímo ti, kdo byli v posledním textu kritizováni." "I. Jírous (Magor) nemůže, ani kdyby chtěl, protože je ve vyšetřovací vazbě. J. Němec nepovažuje, pokud vím, za přiměřené veřejně pod plným jménem odpovídat na osobní otázky pseudonyma." Tu tedy máme hned dvě narážky, které je třeba uvést na pravou míru.

V případě občanských esudů p. Jírouse jde o záležitost vcelku jednoduchou. Že p. Jírous, jsa ve vazbě, nemůže nyní na mhu kritiku odpovědět, je ovšem nabíledni; pro úplnost mohli bychom sice dodat, že p. Florestan, připomínaje okolnost víceméně obecně známou, zamlčuje zároveň okolnost širší veřejnosti neznámou, totiž že p. Jírous byl vzat do vazby téměř půl roku poté, co moje kritika vyšla v prvním samizdatovém vydání; ale to, konec konců, není podstatné. Jediným zřejmým a zároveň postačujícím důvodem, proč p. Magor nemůže v současné době na kritiku odpovědět, je prostě fakt, že se nachází ve vyšetřovací vazbě. Objasnění vyžaduje spíš ta okolnost, že p. Florestan předhazuje zmíněnou skutečnost mně, a to v souvislosti s jakousi "etickou" stránkou věci. Toto myšlenkové spojení by mohlo mít jistou logiku jedině za předpokladu, že by p. Florestan chtěl vyhlásit za eticky nepřípustné, aby se kdokoli kriticky zabýval dílem autora, jemuž důvodně hrozí trestní postih či jiná represe ze strany režimu. To by byl ovšem na druhé straně zjevný nesmysl: takovýto postulát by nás ve svých důsledcích přivedl až k tomu, že bychom si jakoukoli kritiku sami zaká-

zali; v "neoficiální" kultuře by prostě nebylo vůbec možné kritiku provozovat, neboť "okovaná beta" režimu ohrožuje neustále všechny, kdo v této oblasti působí, a nikdo nemůže vědět, kdy na koho dopadne.

Poněkud složitější je nadhrožená otázka pseudonymity. Je to otázka dosti závažná, neboť se ve své podstatě netýká toliko mé osoby; p. Florestan tu staví na pranyř vlastně každého, kdo nepublikuje pod svým občanským jménem. Jistěže takováto publikační praxe má mimo jiné i svou stránku etickou. Avšak dříve než se budu touto stránkou věci zabývat, chtěl bych jen mimochodem poznamenat, že někdy tu může hrát roli také zřetel estetický: výtky pseudonymity by se zajisté lépe vyjímala v ústech někoho, kdo sám pod pseudonymem nevystupuje. Ale to je jen podružný detail.

Nejprve by snad bylo třeba zřetelně a nedvojmyslně vymezit, za jakých okolností se používání pseudonymu stává eticky sporným. (Doufám totiž, že p. Florestan nehodlá tuto praxi navrhnout šmahem jako takovou: jinak by musil ztratit značnou část literatury domácí i světové nejen století našeho, ale i věků předchozích.) Osobně bych v této věci rozlišoval asi takto: Užití pseudonymu, samo o sobě mravně nelišné, stává se zavrženíhodným v takových případech, kdy jeho účelem je kryt nějakou nečestností, např. nějaký zákeřný výpad, pod nějž se autor stydí podepsat, nějaké nactiutrhání, nekale politické machinace spod. Avšak jistě i pan Florestan, sám užívaje pseudonymu, připustí, že k této praxi mohou vést i jiné důvody než jen osobní zbabělost nebo jiná charakterová vada.

Na druhé straně je nesporné, a sluší se to patřičně zdůraznit, že publikovat dnes v tzv. neoficiální kultuře pod vlastním jménem znamená vystavit se značnému riziku: ten, kdo se k tomu rozhodne, činí tak s vědomím, že to může ohrozit jeho osobní bezpečnost, případně bezpečnost jeho rodiny. Takovéto gesto zajisté nemůže nevzbudit oprávněný respekt u těch, kdo je nesdílejí; může však také vést k tomu, že ten, kdo na sebe zminěné riziko vzal, bude se cítit jaksi mravně povznesen nad ty, kdo je na sebe s toho či onoho důvodu nevzal. Takový pocit je sice méně oprávněný, ale lidsky zcela pochopitelný; nezdá se, že by zasluhoval přísného pokárání. Jestliže tedy

p. J. Němec (podle p. Florestana) chová podobný pocit mravní povýšenosti, nikdo mu toto nevinné potěšení jistě nebude brát; patrně tím ukáží jakousi soukromou potřebu, do čehož arci nemáme co mluvit. V žádném případě mu to však nedává právo, aby morálně ponižoval ty, kteří na rozdíl od něho pod svým občanským jménem nepublikují. Proti tomu už je nutno se ostře ohradit. Z páně Florestanových slov vysvítá, že moje kritika vzbudila v p. Němcovi jakousi štitivost, jako by málem dostal anonymní dopis. Je-li tomu tak - nu, vždyť p. Němce nikdo k odpovědi nemutí; pakli si však on nebo p. Florestan (jako jeho mluvčí) neosobují právo vyjadřovat se pouze v narážkách, bylo by na místě, kdyby jeden nebo druhý jasně řekl (a také ovšem na textu prokázali), jakou etickou zásadu jsem v Posunu porušil, zda jsem se např. dle jejích domněnky dotkl něčí etí, zda jsem nedovoleným způsobem nakládal s kritizovaným textem apod. Dokud tak někdo z nich neučiní, nelze brát p. Florestanovu narážku jinak než jako - potměšilost.

S otázkou pseudonymity přímo souvisí otázka "osobního ručení", kterýžto požadavek mi p. Florestan velmi naléhavě (dokonce formou osobní apostrofy) připomíná. Zase: doufám, že pisatel nechce tvrdit, že samo užití pseudonymu je v rozporu se zásadou osobního ručení za vlastní dílo, ať už je to dílo umělecké nebo kritické. Tu by musil pokárat nejprve sám sebe. Jinak se snad shodneme v tom, že rozpor by nastal toliko v případě zmíněném již výše: pokud by pseudonym měl kryt nějakou nečestnost, za niž autor nehodlá nést odpovědnost. V ostatních případech lze postavit otázku takto: Je vůbec pro veřejné posouzení určitého názoru či díla důležité, pod jakým jménem autor vystupuje? Záleží na tom, zda se pod tím či oním pseudonymem "skrývá" pan Vopršálek, nebo pan Vodsedálek? Věru, otázka občanské totožnosti pisatele může v našich poměrech důvodně zajímat leda orgány StB. Řekl bych, že jediným etickým požadavkem, na němž nutno bezpodmínečně trvat u každého uživatele pseudonymu, jest, aby nestřídal pseudonymy jako košile, aby stál za tím, co napsal, a v případě potřeby byl hotov s toho na veřejném fóru skládat účty; jeho soukromá osoba přitom klidně může zůstat stranou. Má-li p. Florestan na věc jiný názor, anebo odmítá-li se, že jsem v naznačeném směru nějak pochybil, budu mu povděčen, když se vyjádří výslovněji.

Konečně do téže kategorie nárazek patří i závěrečná pointa p. Florestanova vystoupení. Tato pointa má podobu absurdního nařčení, že prý straním oficiální kultuře proti undergroundu; že chovám osobní sympatie k "jedním" a osobní ^{anti}sympatie k "druhým". Zkrátka, provinil jsem se osobní předpojatostí; a proč prý to obalují takovou vrstvou slov.

Byl bych sice docela rád, kdyby mi p. Florestan vysvětlil, jakým záhadným psychologickým procesem mohlo dojít k tomu, že cítím osobní antipatie k někomu, koho osobně neznám - ale to je konec konců vedlejší. Pan Florestan použil k sestrojení své pointy můj text: na této rovině dostane se mu také odpovědi. Neboť pan Florestan vskutku založil své nařčení na dvou dosti obsáhlých citacích, a snad má dokonce dojem, že je takto dostatečně prokázal. Bohužel. Nutno konstatovat, že p. Florestan, třebaže cituje (jako vždy) do puntíku přesně, ba dokonce - a to je na tom nejpozoruhodnější - i přesto, že citované pasáže vytrhává ze souvislosti, neprokázal zcela nic, leda snad to, že výklad textu není jeho silnou stránkou. Ale opravdu je zapotřebí šířit se o věcech tak triviálních? Kvůli p. Florestanovi patrně ano. Omlouvám se tedy, že budu muset ony otevřené dveře vylomit ještě o něco víc.

Muže, na jedné straně:

V pasáži vzaté z konce 5. kapitoly (s. 61) především konstatuji - či spíše připomínám - zcela banální, empiricky snadno ověřitelný fakt; zmiňuji se prostě o jednom aspektu situace v oblasti "oficiální" kultury. Činím tak v bezprostřední souvislosti proto, že v rámci černobílého hodnotícího schématu, k jehož přijetí by právě dělení kultury na "oficiální" a "neoficiální" mohlo přispívat, vyvstává nebezpečí, že tento evidentní aspekt bude v raporu se vši empirií prostě potlačen; v širší souvislosti tak činím proto, že právě p. Magor jaksi odmítá tuto evidenci uznat (v dalším textu se pak snažím přijít na to, proč si takto počíná). To je tedy ten kontext, z něhož p. Florestan má slova vytrhává. Snad aspoň dodatečně připustí, že v tomto kontextu nebylo žádného důvodu, abych se zároveň výslovně zmiňoval o jiném, ještě evidentnějším faktu, totiž o celkovém úpadku současné "oficiální" kultury. Protože jsem však již tehdy tušil, že by mne nějací Florestanové mohli nařknout z idealizace poměrů v "oficiální" kultuře, konstatuji ve

své práci výslovně i tento aspekt, ovšem na jiném místě (kap.6, zejména na str. 65). Jenže tuto skutečnost p. Florestan sřejmě přehlédl. Přitom z pasáže uvedené p. Florestanem nikterak neplyne, že bych snad chtěl omlouvat, hájit, či dokonce ospravedlňovat ty, kdož si z oněch vmucených pracovních podmínek dělají alibi pro ničnedělání nebo kolaboraci: to si p. Florestan prostě vymyslel. Zahrmuje-li můj postoj také prvek obhajoby, pak jedinečně v tom smyslu, že hájím ty, kdož právě navzdory oněm vmuceným podmínkám usilují na poli "oficiální" kultury o to odvést kus dobré práce. Domnívám se, že si vskutku zaslouhují, aby byli obhájeni před nespasvedlivým osočováním a pohrdáním: pracují totiž namnoze ve svízelnějších podmínkách než pánové Magor či Florestan, kteří – jak se zdá – nad nimi dovedou jen ohrnovat nos a nejraději by předstírali, že takoví lidé v "oficiální" kultuře vůbec neexistují. Nebudu ovšem nikoho prosit, aby jejich existenci uznal: vím, že ten, komu se zalíbilo v ideologických brýlích, nedá si je tak snadno vzít. Není mi však jasné, proč p. Florestan považuje mou dedikaci za "provokativní": doufám, že ji nepochopil v tom smyslu, že bych chtěl tvrdit, že všichni, kdo pracují na poli "oficiální" kultury, pracují tam pro věc svobody, nebo že všechny, kdož působí v této oblasti, považují za své přátele a ujišťují je svou solidaritou... To by byla exegese až příliš absurdní.

A nyní na druhé straně:

K pasáži vzaté ze 6. kapitoly (s. 73 nsl.) nutno především poznamenat, že jakákoliv legitimní interpretace musí v tomto případě přihlížet k základní metodologické volbě, kterou jsem nejen v úvodu, ale i ve vlastním textu své práce nejednou zdůraznil: vycházím zde nikoli z empirického zjištění, že oni skladatelé "písni otoka" jsou takoví a takoví, nýbrž z toho, jak se na ně p. Magor dívá a jak je on sám prezentuje. Pan Florestan může s mým metodologickým východiskem nesouhlasit, jak mu libo, nesmí je však při výkladu mého textu svévolně ignorovat. Mám-li to říci už docela "po lopatě", tedy důležitý rozdíl mezi oběma pasážemi spočívá v tom, že zatímco v prvním případě se na základě své vlastní zkušenosti vyjadřuji přímo ke skutečnosti (k poměrům v "oficiální" kultuře), ve druhém případě se na skutečnost dívám očíma p. Magora: předmětem mé kritiky je jeho představa o skutečnosti. K tomu, jaké poměry skutečně

vládnou mezi mladými dělníky, jsem se nevyslovoval a vyslovit ani nemohl, neboť o tom nemám dosti zkušenostních poznatků. Takového empirického výzkumu se může podějmout někdo jiný, třeba p. Florestan, bude-li mít chuť. Pokud jde o vlastní obsah citované pasáže, zmiňuji se zde opět o nesporném faktu jistých vmucených podmínek a podotýkám, že je možno zaujmout k nim různý postoje: někteří se na ně budou jen vymalovat a hořekovat nad "zrůdnou" situací, jiní pochopí svou odpovědnost za ně a budou se snažit, navzdory všem "nutnostem", něco kloudného podniknout, aby se situace zlepšila. Že to je iluze, to většinou tvrdí právě ti, kteří zaujali postoj první; předpokladem druhého postoje ovšem je - vzít právě svou situaci skutečně za svou, ne se od ní naříkavě distancovat jako od něčeho, v čem jsme se toliko z dopuštění božího a proti své vůli "ocitli".

Muže, nemohu za to, že v podání p. Magora vypadá underground tak, jako by v něm převažoval spíše typ první: to by si s ním měli vyřídit především sami členové undergroundu. Osobně nemám žádné důvody předpokládat, že by mezi mladými dělníky nebyly zastoupeny typy oba. A vůbec už nevím, proč bych měl první typ posuzovat různě podle toho, zda se vyskytuje v továrně, nebo v redakci: to je opět pouhý výplod obraznosti p. Florestana.

Nechám teď na čtenáři, aby sám posoudil, nakolik je z "pouhého porovnání" obou citovaných pasáží patrné, že "nemě-
řím stejným loktem". Co se mne týče, soudím, že pro p. Flores-
tana z toho všeho plyne jedno poučení: aby se příště nespolé-
hal na "pouhé porovnání" a raději svou pointu argumentačně tro-
chu propracoval.

Petr Fidelius

KNIŽNÍ ZPRAVODAJ

CHALUPECKÝ, Jindřich: Richard Weiner a český expresionismus.

(Praha 1975. 46 s. Strojopis. A 4. Měkké desky.

Kromě stejnojmenné studie obsahuje také dodatek: "Richard Weiner a skupina Grand Jeu", detailně historio-
graficky postihující Weinerovy kontakty s tímto okruhem
autorů v letech 1927-1928 v době jeho dlouhodobého paříž-
ského pobytu. Vlastní studie je doplněním autorovy mono-
grafie z roku 1948 mj. i v tom smyslu, že je pokusem
o Weinerovo začlenění do českého i evropského literárního
kontextu, k čemuž přináší nové pramenné doklady. Materiá-
lově vychází z básnickovy pozůstalosti (korespondence), kte-
rou autorovi zpřístupnil literární archiv Památníku národ-
ního písemnictví a básnickova sestra Zdenka Pavlová. V do-
slovu se též upozorňuje na bibliografii Weinerova noví-
nářského díla zpracovanou dr. Zinaidou Trochovou z Ústavu
pro českou literaturu ČSAV.

Tajemství zlaté květiny. (Tai Gin Hua Tsung Čchi)

Praha (1980). 65 s. Strojopis. A 5. Pevná celoplátěná vazba.

Strojopisová reedice staršího překladu klasického tao-
istického filozoficko-mystického spisu. Úvahy v něm obsa-
žené jsou připisovány mistru Lu Tsunovi. Nejmenovaný au-
tor sám knihu v závěru charakterizuje takto: "Tato kniha
se zabývá prostředkem pěstění těla a ukazuje zprvu, jak
začít díváním se na špičku nosu; zde je ukázána metoda pře-
měny; metoda upevnění a zanechání je vypsána v jiném díle,
totiž Su Ming Fang (metoda: pokračovat v životě)."

Pořádek dní světa.

Praha (1981). 27 + V + III s. Xeroxová kopie. A 5. 10 pů-
vodních reprodukcí středověkých dřevorezů, 1 též na před-
ní straně obálky. Celoplátěná vazba pevná.

Začlenění biblických událostí dle časového sledu v le-
tech 1 - 2517 podle židovského kalendáře. Připojen rejstřík
vlastních a místních jmen. Na obálce titul a dřevorezba
(Zápas Jáкова s andělem).

Fandovi. Sborníček k jeho šťastně dožitým 30. narozeninám.

Praha, 1979. Cca 150 s. (Jednotlivé příspěvky mají samostatné stránkování). Na přední straně obálky jubilantova celostránková fotografie od Ondřeje Němce. Jako frontispice horoskop jubilantův sestavený Karlem Sidonem. Příloha: reprodukce oslavencova školního výkresu (uhel). S předmluvou Olgy Stankovičové. Strojopis. Formát A5. Pevná celoplátěná vazba.

Verše, prózy, dopisy, literárně kritické a filosofické studie, příležitostné, blahopřejné a jiné texty autorů a příspěvatele Zbyňka Benýška, Egona Bondyho, Vratislava Brabence, Eugena Brikcia, Jiřího Daníčka, Blanky Dobešové, M. Ferrari, Martina Hyblera, Ivanky Hyblerové, Miroslava M. Jirce, Jana Lopatky, Magora, Jiřího Němce, Dany Němcové, Julie Novákové, Mladý Opočenské, V. Popova, Jany Převraské, Bobeše Rösslera, Jaroslavy Rösslerové, Senexa, Andreje Stankoviče, J. Šnobla, Petra Tatouna, Toma Tomáška, Vlastimila Třešňáka, M. Werky a Paula Wilsona. Věnováno Františku Pánkovi.

NĚMÝ, Rostislav (= NĚMEC, Rudolf): Bláboly a sprostořekadla (dle lidových básníků, pocta P.L., F.P. E.B.).

Praha 1980. (15) s. (nestránkováno). Strojopis. A4. Měkké desky.

Manýristické variace předního výtvarníka střední generace. Charakteristická je pro něj rýmová kultura a četné neologismy. Verše mají silné existenciální zabarvení; autorova básnická řeč je velmi současná.

MORRISON, Jim (James Douglas): Páni a Nová Stvoření.

(Z angl.přel. Tomáš Liška. Praha 1980. 153 s. S překladatelovou poznámkou o autorovi a vysvětlivkami. Připojena bibliografie, diskografie a filmografie autorových prací. Pevná vazba (bílá imitace kůže) Viněta na přední straně obálky provedena zlatým tiskem stejně jako jméno autora a název na hřbetu knihy. Jako frontispice reprodukce autorovy fotografie od Alana C. Ronaye. Strojopis. Formát A5.)

Literární texty (básně a esejistické reflexe na literární, filmové a filozofická témata) hudebníka, zpěváka a textaře slavné americké undergroundové beatové skupiny z konce šedesátých let, The Doord. Básnické texty Jima Morrisona (1943-1971), psané volným veršem, jsou významně poznamenány jeho původním filmově teoretickým školením: je tu viditelná snaha o reflexivní lyriku nového typu.

FIDELIUS, Petr: Úvod do studia současné oficiální propagandy
(Praha 1981, strojopis, A 4, 145 s. Autorizované vydání.)

V ediční poznámce autor píše mimo jiné, že "titul tohoto svazku není v úplném souladu s jeho obsahem: do značné míry spíše jen předjímá zamýšlené zpracování dané látky. Základní pojmy a stavební principy současné oficiální propagandy nejsou zde totiž podány způsobem, jež zvolený název běžně evokuje: formou systematického výkladu. V této edici jen prozatímně shrnují dosavadní výsledky průzkumu imaginárního světa současné oficiální propagandy, tak jak jsou uloženy ve dvou samostatně publikovaných pracích Lid, demokracie, socialismus a Pohádka o Stalinovi. /.../ Doufám nicméně, že i v takovéto prozatímní době snad přítomné vydání bude moci posloužit jako průvodce světem SOP, alespoň do té doby, než bude připraven 'úvod do studia', jak se sluší a patří."

FIDELIUS, Petr: Posun po šikmé ploše (K současné diskusi o tzv. undergroundu)

(Praha 1982, strojopis, A 4, 105 s. Autorizovaná reedice, 1. vydání 1981)

Kritika koncepce undergroundu a tzv. druhé kultury, jak ji ve svých textech podává Ivan Jirous (Magor).

KASPER, Walter: Co znamená věřit

(Praha 1982, strojopis, A 4, 122 s. Původní název: Einführung in den Glauben, Mathias-Grünwald-Verlag, Mainz, 3. vyd. 1973, 1. vyd. 1972)

Tübingenský profesor dogmatiky (1933) uvádí do základních problémů současné teologie a pokouší se o vlastní syntézu, nadbaje hesel, jako je "konzervativnost" či "progresivnost". Chce ukázat, že křesťanskou víru lze zodpovědět i před moderním myšlením a že dnešní teologie, dělá-li se seriózně, nejen nevede ke zmatkům, ale odhaluje ve víře dimenzi naděje.

MORAVSKÝ, František: Čtení o světových dějinách (Starověk)
(Praha 1982, strojopis, A 4, 227 s., 1. vydání)

První neoficiální učebnice dějepisu, pro mládež od 15 let. V prvním svazku autor pojednává - po stručném přehledu o starověkých orientálních říších - hlavně o starém Řecku a starém Římě, se zvláštním zřetelům k dějinám kulturním. Kniha si naklade za cíl vyčerpávající zpracování dané látky, je míněna jako doplněk k učebnicím oficiálním.