

KRITICKÝ SBORNÍK

3/82

O B S A H

ČLÁNKY, STUDIE

Jan Lopatka: Sláva a úskalí amatérismu	1
R. L. Stevenson: List mladému muži, který se hodlá věnovati umělecké dráze /s úvodním dopisem od Magora/ ...	11
-k-: Problematizující výstava	19
Raymond Ruyer: Expresivita	30

RECENZE

bn: Básník v pustině	52
Hl: Z Prahy našich dní	56
Hl: O venkovu jinak	59

DISKUSE, POLEMIKY

Petr Fidelius: Ještě o jazyku a zkušenosti	63
Cassius Florestan: Zasláno	76

KNIŽNÍ ZPRAVODAJ	79
------------------------	----

Jan Lopatka

SLÁVA A ÚSKALÍ AMATÉRISMU

/In memoriam Jaromíra Jedličky/

Kritický sborník přinesl v prvním ročníku dva příspěvky, jež byly do značné míry podnětem k těmto poznámkám. Jednak stať Vladislava Voráčka Hra o představivost v č. 1/81, jež /jde, jak se z textu zdá, o úryvek z větší práce/ dokumentuje na populárně zaměřeném rozhlasovém materiálu snahu vytvořit jakýsi obecně použitelný kodex, jakýsi "antropologický mýtus pro všední den". Autor této statě poukazoval na elementární úskalí tohoto pokusu: na obecně prokazatelnou a přistižitelnou nepravdivost. Zdánlivě vzdáleně, ale podstatně souvisí tento pokus s druhým z podnětů, s přednáškou Jamese Hillmana uvedenou zde názvem O zradě poněkud jinak /otištěno jako referát s podstatnými úryvky a autorevou interpretací v Kritickém sborníku č. 3/81; autorem je R.S./

Nejen ti trochu starší, ale téměř všechny dosud fyzicky dostupné - abychom si dovolili trochu mírného cynismu - generace vědí cosi o díle Jaroslava Foglara. Dost často velká část z nich alespoň ty z nejznámějších knih četla, mnozí vědí - byť povrchně a z třetí ruky - cosi o třicet let trvajících patáliích okolo pokusů o jejich vydání. To je jedna praktická stránka věci. Druhou je zájem, který mnohé nutí získávat tyto knihy za každou cenu /dozvěděl jsem se např. náhodou, že v sanatoriu pro doléčování dětí postižených obrnou představovaly tyto knihy nejcennější neformální platidlo/.

Takto diskrepantní vztah mezi zájmem na straně jedné a nabídkou našeho kulturního trhu na straně druhé /a něco se pořád nabízí - a čím dál tím více - vezměte jen mass media a procento programu, jež je věnováno pokusu o konstrukci přijatelného a nezávadného pozitivního univerza/ vede, abychom kulantně vyjádřili, přinejmenším k zamyšlení.

Jde nám o pokus objektivně formulovat, rekonstruovat důvod čtenářské obliby Foglarových knížek, pokus záměrně a vědomě oprošťovaný od mimověcných úvah, jež poznamenaly podstatnou část diskusí /především v r. 1964 a dále/ o tomto autorovi i celkovou ediční politiku. K jejich jednotlivým bodům se budeme průběžně vracet, zde nejprve základní pracovní téze, pokoušející se rekonstruovat tento ojedinělý typ čtenářské obliby:

1. Konstrukce světa pre-adolescentů je tu budována jako autonomní analogie světa dospělých - ne umělým směřováním, prolínáním, "zatahováním" oficiálně dospělé problematiky,^{x/} ale jako světa se všemi jeho vztahy, konflikty, zájmy, starostmi i tajemstvím, tedy jako světa /mimoděk/ podstatně existenciálně pojatého jako svět starosti a vážnosti, cti, nebezpečí a satisfakce. Tedy úplně stejně jako - bereme-li "dospělou" literaturu z hlediska mimoliterárně sociologického, z hlediska vnější důležitosti elementů zobrazovaného světa - je v dobré literatuře pojat svět dospělých.

2. Z toho plyne, že autor si je spontánně vědom toho, že každý věk má svou starost, svou existencialitu, svou podstatnou univerzalitu, že tedy malý či mladý není nedokonalým velkým či starým, ale sám větším či menším suverénem svého světa, a jeho nejen krásami a lákadly, ale - a hlavně - odpovědností a starostmi. A že jen a jen podle toho, jak je či není dobrý, pracovitý a odpovědný, je v tomto hodnotovém systému úspěšný. Že jsou věci, jež za kluka nemůže udělat někdo jiný a jež mají pro něho /a bezprostředně sugestivně i pro čtenáře/ nutčavou naléhavost, ať již jde např. "jen" o to, sejít se v rychlosti s kamarádem. A víme ze studia literatury dostatečně alespoň tolik, že je přinejmenším pošetilé apodikticky pokládat některé věci a motivy vnějšího světa za více a jiné za méně důležité. Tuto hierarchii vytváří

^{x/} Nejnápadnějším odstrašujícím příkladem je tu Pavlik Morozov - dítě, které udává vlastního otce a k tomu se spolčuje s jinými pokrevními příbuznými; to je ovšem téma spíš pro psychoanalýtu.

svým typem stylizační naléhavosti právě text sám a nikdo jiný z něho tuto povinnost nesejme.

3. "Tajemství" většiny těchto knih a jejich čtenářských úspěchů je tedy v tom, že jde co do dějin a typů literárních forem o normální "dospělý" žánr, vesměs o novelu s tajemstvím /Šklovskij/, jakou jsou v tomto století nejen detektivky, ale i např., abychom nechodili daleko, Graham Greene se svými entertainments, jak je sám označil. Zvláštnost Foglara, jeho zatím bezprecedenční přínos, je pak především v tom, že spontánně, nenásilně, mimoděk literaturu pro dospívající jako obdobu tohoto dospělého typu vytvořil. Literaturu, která pro určitý a statisticky velmi podstatný typ publika /a to nejen úzce vymezeného dospívajícího/ představuje, resp. je s to představovat základní didaktický typ moralizující dobrodružné literatury, jak se přinejmenším v linii např. Defoe, Verne, Assolant, Flos, Velkoborský /abychom jmenovali jen namátkou/ stabilizoval v předávaném "generačním kódu". Tedy novela s tajemstvím, "udělaná", abychom pokračovali v terminologii ruských formalistů, tak, že pro své konzumenty mimoděk vytváří iluzi univerza obdobného dospělému.

4. Jde tedy přesně o ten typ literatury, který odkazuje k hierarchii elementů vnějšího světa a tím i k pořadí jejich důležitosti existující před vznikem textu a nezávisle na něm. To znamená, že primární je tu zpravidla poukaz k vnější obecně uznané mravní hierarchii, sekundární je tzv. zpracování. Z tohoto hlediska je přinejmenším na pováženou, vytýká-li se jazyková spěšnost a nedbalost /objevilo se nejednou i v tzv. velké diskusi r. 1964/. Vytýkala se tedy de facto rezignace na jemnější stylistické instrumenty, rezignace na jejich diferencované literárně technické využití. Z toho by bylo možné bezprostředně odvodit, že tu jde o ten typ čtiva, jinak konzumentsky nejvděčnější a nejrozšířenější /ale jak rádi se k němu vždy hlásili Hemingwayové, Steinbeckové, Remarqueové atd./, kdy forma, přesněji vnější slovní zpracování, je sekundární, potlačené, prius než je v tzv. obsahu. Leč takový pohled by byl velmi záhy usvědčen z povrchnosti a neúměrné zběžnosti. Zapomněli bychom při něm na to podstatné, že fabulační výstavba, zde vždy maximálně

akcentovaná, je přece jednou ze základních složek tzv. formy zpracování.

5. Pokud jde o výtky "odvádění od reálného světa", "únikost", apod. - Je zarážející, pokládá-li se důraz na čest, dané slovo, osobní odvahu, zodpovědnost za nějaký zvláštní únik z reálného světa. A mimochodem: texty související s hravou obrazivostí literárního poetismu, a to ať už jako jedna z jeho možných originálních výchozích poloh, či jako jeho derivace, texty u nás i jinde velice oblíbené /Pipi Dlouhá punčocha, Děti z Bullerbynu, část Kästnera, Knoflíková válka apod./ a sháněné, jsou - přistoupíme-li na toto ne dlouho udržitelné kritérium - neporovnatelně nezávaznější, odtazitější.

6. Víme o Balzakově poznání, že mládí nestojí za nic, víme o celé linii romantické citlivosti, jež si uvědomuje bolestný stav mladistvé sensibility jako tíživé a nutkavé přípravy na dospělost. Zde je rovněž často řeč o romantismu a romantice životního postoje, leč je to právě ta druhá, odvrácená část, kdy svět pozdního dětství je pojat jako autonomní, bez onoho základního neuralgického motivu literatury o pubertě. Je to tak špatné?

Jde-li tu o jakési předběžné téze, jež platí pro celé autorovo prozaické dílo, pak jmenovitě a především platí pro Hochy od Bobří řeky a knihy spojené s hrdiny Rychlých šípů, tedy knihy, jež založily jeho autorský typ a vůči nimž jsou ty další více či méně derivátní. A teď k těmto třem:

A. H o š í o d B o b ř í ř e k y

Představují ve struktuře díla tohoto tolik oblíbeného a - - bohužel - tak špatně reflektovaného autora především tyto specifické rysy:

1/ Zde se poprvé technicky návodně buduje mravní i fyzické univerzum, jež představuje pro pre-adolescenty jinou, ideálně myslitelnou alternativu k prázdnému protloukání se ode dne ke dni. Je tu tedy zprvu předveden dosavadní prázdný denní režim, běžné šarvátky, vybíjení přiměřené klukovské energie pouze biologicky dezorientovaným, náhodným směrem. V prvním tajuplně dramatickém momentu se objevuje obdoba pohádkové postavy - starší přítel

Rikitan. Ten postupně kluky usměrňuje tak, aby tato předdospívající vitalita směřovala k činnosti, jež je obdobou ušlechtilých ideálů světa dospělých, jejich partnerem, analogií, ne nekontrolovatelným, tedy neúměrně nekontrolovatelným, prolínáním.

2/ Jak se to literárně technicky provede? Zpočátku / v prvních cca 30 str./ zde na sebe - na rozdíl od Hlavolamu či Stínadel - upozorňuje ledabylá stylizační technika co do klasické výuky stylistiky na bázi české beletrie, jak bylo zdůrazňováno v negativních částech diskuse v roce 1964 i jindy. Jde tu nejen o tuto vnější formu, ale i o ledabylé schéma podobné jiným autorovým textům /Když Duben přichází apod./ - především v tom, že stav se jakoby čarovným proutkem mění po objevení se kladného hrdiny - vůdce, tentokrát Rikitana. Ale - a taďy jsme u věci z nejpodstatnějších - copak takto to není v každé iluzivní pohádce? Není to např. ve většině textů Boženy Němcové, abychom argumentem sáhli alespoň projednou málem pod pás? Má-li někdo někoho napravovat směrem ke své jednoznačné ideální didaktické představě, stěží se k tomu hodí mravně rozkolísaný schizoidní ~~praxikšník~~ podúředník.

3/ Pro tento text je v chronologii autorova díla nejpodstatnější první výrazná formulace kodexu - 13 bobříků. Tento kodex se v té či oné modifikaci táhne celým dalším autorovým dílem.

4/ Co je tu literárně stavebně společné s následujícími oběma knihami o Stínadlech, je

a/ otázka novely s tajemstvím /viz již předchozí odkaz na Šklovského a formalisty v úvodu/, to je napětí jako základního prvku fabulačního

b/ otázka "textu v textu", tedy de facto základního mystifikačního motivu jako předpokladu další výstavby textu /motiv legendy o Royovi/.

5/ A co je ještě mimořádně důležité - je tu první s podrobných případů budování technicky i hospodářsky soběstatečné klubovny i tábora - není to mravní příklad analogický Defoeovu tresečníkovi?

6/ Jde zde - na rozdíl od obou knih o Rychlých šípech - o nejživější styk s původní krajinou, přírodou, o robinsonské splnutí, které nutí k důvěrné znalosti přírody.

B. Z á h a d a h l a v o l a m u

Vzhledem k tomu, že už jsme toho - alespoň v téžích a při stručnosti, již jsme zvolili - o Foglarovi, jeho typu literárním a didaktickém i o bezesporné vydavatelské úspěšnosti řekli dost, budeme se tu věnovat jen některým dalším motivům, zvláště příznačným pro tento text:

1/ Na rozdíl od Hochů od Bobří řeky setkáváme se tu už od počátku textu s poměrně bezchybnou suverénností stylizační, s bravurním uvedením do zamýšleného světa schematizovaných aspektů, který budeme dále sledovat /máme tím na mysli vrstvu schematizovaných aspektů v Ingardenově pojetí/.

2/ Jako základ obecně literárního typu je tu opět posílena a favorizována novela s tajemstvím /Šklovskij/, a to více než v časově předcházejících textech autorových.

3/ Setkáváme se tu poprvé u Foglara výrazněji s motivickou konfigurací zrahy^{x/} a jejího katartického překonání /Červenáček/. Jde ovšem o omyl, jak se ukáže, ne tedy o definitivní vstup do neiluzivního světa zrahy /Hillman/,^{xx/} neboť podobně jako v detektivce - a na to tu nikdy nezapomínejme - jsme v pohádce s jejími tvarevými a eo ipsa i látkovými zákony. A v pohádce, jmenovitě evropské, se takto do důsledků nezrazuje, vykoupení přichází zpravidla dříve, než dojde k pravému pádu.

4/ Společné s Hochy od Bobří řeky je tu konstrukční využití "textu v textu". U Bobříků je to vyprávění o Royovi, jež se stává základem /archetypálním základem, dalo by se říci/ etiky i dynamiky fabulace textu, u Záhady hlavolamu je to deník Jana Tleskače.

5/ Obdobně jako u Bobříků je tedy výchozí text /tedy ten archetypální/ - Tleskačův deník - použit jako podnět fabulačního napětí. Zde ovšem specificky tak, že je akcentována celková linie existenční tísně, nutkavého spěchu. To spojuje použití "textu v textu",

x/ Přestože motiv "Zelené příšery" v Hoších od Bobří řeky a vzájemná podezření tuto linii už předznamenávaly.

xx/ Viz příspěvek O zradě poněkud jinak, uveřejněný v čísle 3/81 Kritického sborníku, na který upozorňujeme v úvodu.

deníku, s atmosférou dobrodružných příhod z výprav do Stínadel - tj. aktuálního střetu se zlem.

6/ Z hlediska úvah Norberta Wienera o typologii zla ve věčném sporu mezi augustinisty a manicheisty^{x/} zde jde o jednoznačný příklon k augustinnímu pojetí zla, tedy stručně řečeno pojetí zla jako momentální nepřítomnosti dobra ve světě. Vane tu tedy, abychom pohovořili v Manittouově slovníku, dobrý pozitivní duch každé dobré pohádky včetně mravně pozitivní linie science fiction i detektivek.

C. S t í n a d l a s e b o u ř í

1/ Řekli jsme si už u Hlavolamu, že se - podobně jako v detektivce coby novele s tajemstvím sui generis - pohybujeme v oblasti pohádky. V pohádce - alespoň té, jak ji známe filtrovanou evropským romantismem - vítězí dobro nad zlem, a to vždy v prvním dějovém plánu, po splnění úkolů - zkoušce hrdiny. Vítězí, stejně jako u standardní detektivky, za cenu vzdání se obecné otevřenosti, transcendence směrem ke zlu jako nutné součásti plnohodnotné koncepce, tj. transcendence obecně umělecké, jak ji předpokládá základní dispozice uměleckého díla univerzálního, nezatíženého speciálními didaktickými funkcemi.

^{x/} "Poukázal jsem již na to, že ďábel, proti němuž vědec bojuje, je ďábel zmatku, nikoli vědomé zloby. Náзор, že se v přírodě projevuje tendence k entropii, je augustinský, nikoli manichejský. Neschopnost přírody vést útočnou politiku vědomě za porážkou vědce znamená, že její zlé činy jsou spíše následkem slabosti v jeho povaze než specificky zlé síly, kterou příroda může mít, stejné nebo horší než principy řádu, které se pravděpodobně, ať jsou místní či dočasné, příliš neliší od toho, co náboženský člověk chápe pod pojmem boha. V augustinismu má zlo ve světě negativní povahu a je pouhou nepřítomností dobra, zatímco v manicheismu dobro a zlo patří k dvěma protichůdným armádám, které stojí proti sobě v boji. Trochu citového manichejství je implicitně obsaženo ve všech křížáckých výpravách, ve všech džihádách a ve všech bojích komunismu proti ďáblu kapitalismu."

Norbert Wiener: Kybernetika a společnost, NČSAV, Praha 1963, str. 175.

2/ Stejně jako u všech dosavadních Foglarových textů můžeme vidět toto obecně mravní schéma: chaos je počátkem a východiskem časovým, není však neodstranitelný, záleží na tom, aby ho dobrý živel mravním příkladem a organizací zbavil podstatné části entropie, a vše se obrací k dobrému. Takto triumfálně, dokonce se silnou obrazivou vizí symbolického závěrečného pochodu, končí tato druhá kniha o Stínadlech. - Pomocí dobra v samém jeho centru a zásahem principu Rychlých šípů se náhle vontské hnutí navrácí k dobrým a ušlechtilým ideálům, které mu kdysi daly vzniknout. Jde tu tedy o stejný stereotyp /a didakticky ne špatný, jakmile ho takto nazřeme/ jako v případě objevení se Rikitana v Hoších od Bobří řeky či učitele Dubna v knize Když Duben přichází.

3/ Podobně jako v Záhadě hlavolamu tu pocítíme kouzlo a romantiku "městské krajiny", jejích zákoutí, sešeřívání, plynových lamp a poetiky kombinace různých historických architektonických enkláv a zejména jejích odvrácených stran, jejích "spodniček", tolik etci města nevšímaných a tolik pro kluky znamenajících. Autor tu dokáže vytvořit přinejmenším stejnou atmosféru, jakou mu jinde dává les, řeka, peřeje či jiné běžnější rekvizity romantického před-dospívání u táborového ohně.

4/ A tady trochu odbočíme: nevšimli jste si někdy, např. při letmém pohledu na různé české politickospolečenské situace od obrození do dneška, že způsob nadšeneckého podnikání, rozvržení sil /šéf - Mirek, alter ego - Jarka Metelka, nadějný adept - Jindra Hojer a dva nezbytní bambulové, kteří přese vše udělají dost dobré práce - Rychlonožka a Červenáček/ je přímo v reálu tak nápadně podobný tomuto Foglarovu schématu? Prozradíme i proč - jde o málem věčné schéma amatérismu. Zde je dobré, všude tam, kde má v klukovství o amatérismus jít, je dobré. Jsem jen na pochybách, je-li dobré v profesionálních oblastech veřejné činnosti, odkud je nám bohužel v Čechách tolik známé.

5/ V úvahách, kterými jsme se zabývali a které měly směřovat k vymezení typu Foglarova díla jako svého druhu literatury speciálních funkcí, jsme zřejmě v mnohém přesáhli rejstřík i účelovou orientaci nešťastné diskuse z šedesátých let. Nicméně: v mnohém podstatném se i tu lze pozitivně sejít. Ocitujme si na závěr

výňatky z recenze jedné z Foglarových knih, vydané v r. 1967.

Zdá se nám, že - byť z jiných a jinak obecných východisek - jsou naše stanoviska v praktických otázkách málem identická. Nestojí to přinejmenším za nostalgický úsměv?^{x/}

"Spojením těchto protichůdných polí /tj. pomůcek a didaktických návodů pro usměrňování volného času dětí s jejich touhou po úniku a dobrodružství - pozn. J.L./ vzniká u Foglara svérázný útvar, v němž jsou přirozené a psychicky podmíněné touhy dítěte po změně a úniku usměrněny - správnější by snad byle říci sublimovány - nejen neškodně, ale rozvoji dítěte prospěšné. Čtenář, který bere Foglarovu knihu do ruky původně především v touze po úniku a změně, dostává to, co chtěl, ale v nové rovině a v ideálním případě s určitými důsledky pro jeho další osobní vyhledávání změny, zábavy, vzrušení atd."

.....

"Přistoupíme-li k Foglarově knize s vědomím tohoto typového vymezení, objeví se v jiném světle i schematicnost v dějové výstavbě a stylistické slabiny, o nichž jsem se zmínil výše."...
"Zajímá ho, co se v knize děje, nikoliv jak je to uděláno, jak je to umělecky zvládnuto."

.....

V tomto smyslu jsou obvyklé výtky proti Foglarovi vlastně mimo, protože jsou z jiné roviny. Jediné přiměřené kritérium asi bude, zda jeho kniha dovede dětskému čtenáři poskytnout očekávané napětí, a zda dovede dosáhnout i toho, o č autor usiluje v její druhé naučné poloze - usměrnit dětské vyhledávání úniku do oblastí, jež jsou rozvoji osobnosti prospěšnější než bloumání po ulicích a v pasážích kin. Pokud jde o to první, myslím, že dnešní Foglar najde stejně zaujaté čtenáře jako je našel Foglar dřívější. Pokud jde o druhé, mohl by o tom vydat svědectví jen podrobnější výzkum nezaujatý tím či oním směrem..."

/Otakar Chaloupka, Zlatý máj, 1967, str. 244-245, recenze Pokladu Černého delfína./

^{x/} Mimochodem: diskuse, o níž se zmiňujeme, proběhla v r. 1964; Chaloupkova recenze, z níž tu citujeme, je z r. 1967. Za tři roky čas takto pokročil.

DOSTAL JSEM před týdnem tento dopis:

Magore,

posílám Ti po M... básně od svého kamaráda k posouzení. Zatím se ještě nenašel nikdo, kdo by mu řekl něco konkrétního. Souhlasí s tím, aby něco z toho popřípadě vyšlo v samizdatu, ale protože by chtěl poslat některé věci i do mladáku, tak se bojí, aby to nevyšlo souběžně. /Studuje PF v .../ Takže v případě, že by se něco mělo vydat, tak dej seznam M... a přes něj pak dostanete souhlas autora. Bylo by dobrý to opravdu nevydávat dřív. M... dej i tu Tvoji kritiku, ten kluk by ji taky chtěl, aby věděl co dál.

Jinak Tě zdravím -

a následoval podpis jednoho kamaráda. Tak tomu ambicióznímu mladému básníkovi řeknu pár slov, když o to tak stojí. Tomu, co dělá, se u nás doma říkalo sedět jednou prdelí na dvou posvíceních. Jestli mu můžu něco doporučit, ať se drží toho mladáku - je asi míněn časopis Mladý svět. Pak mu nebude vadit ani to, že používá ženský přechodník místo mužského, chyb podobného kalibru se dopouští i předseda současného Svazu čs. spisovatelů, národní umělec Josef Rybák, kterého si vždy s potěšením přečtu v Rudém právu. Na pedagogické fakultě se asi používat přechodníky nenaučí, tam ho zřejmě učí jiné věci. Nemusí mít ten chlapec rozhodně obavu, že bychom mu zkazili kariéru tím, že bychom ho vydali v samizdatu. Nechce snad být schizofrenickým spisovatelem jako Hrabal nebo Šotola, kteří publikují jak tam, tak v oficiálních nakladatelstvích. K smíchu je mi jenom, že by chtěl seznam, aby dal souhlas. Jaké má vůbec o samizdatu představy? Nechtěl by dokonce i honorář? Samizdat, jak správně upozornila redakce Vokna ve svém 1. čísle, je pirátské zařízení. O autorská práva se s nikým nedohaduje, poněvadž je neuznává. Kdyby u nás vládly buržoazní poměry,

prosím, pak má každý nárok na svůj kus krajíce.
Ale jaképak dohady tam, kde lidé, kteří samizdat
vydávají, riskují všechno?

Mohl bych toho mladému adeptovi
básnictví vzkázat víc. Ale existuje krásná zapome-
nutá knížka, *Essays R.L. Stevensona*, vydaná ve Sta-
ré Říši na Moravě roku 1938. V ní je následující
esej, přeložil ji Jan Čep. Já bych to tak dobře
říct nedovedl, a není divu. Vždyť Stevenson je je-
den z nejlepších lidí, kteří kdy psali.

13.13.1980

Magor

Robert Louis Stevenson

LIST MLADÉMU MUŽI, KTERÝ SE HODLÁ VĚNOVATI UMĚLECKÉ DRÁZE

Obracejte se na mě s rozkošnou upřímností mládí a žádáte
mne o radu ve věci, která má značnou důležitost pro vás a lze
říci, že i jistou závažnost pro svět: máte nebo nemáte být uměl-
cem? Jest to věc, kterou si musíte rozhodnouti zcela sám pro
sebe. Vše, co já mohu pro vás učiniti, je, že vám dám látku
k tomuto rozhodnutí. Hned na začátku a pravděpodobně též na kon-
ci vás však musím ujistiti, že všechno závisí na tom, jste-li
povolán.

Věděti, co má člověk rád, je počátkem moudrosti a dospěles-
ti. Mládí je zcela experimentální. Podstatou i půvabem této ne-
klidné a rozkošné doby je neznalost sama sebe a neznalost života.
Tyto dvě neznalosti se u mladého člověka znovu a znovu utkávají,
jednou jen vzdušným dotekem, po druhé ho obejmou hořkým objetím,
jednou přinášejí rozkoš a po druhé utrpení - nikdy však ho nene-
chávací lhostejným, lhostejnost je tomuto věku naprosto cizí,
a nikdy ho nenechají uvíznout ve spokojenosti, kteráž je blízkou
příbuznou lhostejnosti. Je-li to mladík jemných smyslů a snadno
vznětlivé hlavy, vzroste v něm zájem o podobné experimenty tak,
že to není nikterak úměrno rozkoši, kterou čerpá z nich. Není to
vlastně krása, co miluje, není to rozkoš, co hledá, ačkoli snad
myslí, že je tomu tak. Jeho cílem a jeho dostatečnou odměnou je,

ověří-li si vlastní existenci a ochutná-li rozmanitost lidského osudu. Dokud není ostří jeho zvědavosti otupeno, tu všechno, co není životem skutečným a darem zkušenosti, obrací se k němu odpuzující vyprahlou tvář, kterou si později stěží dovede připamatovati. Je-li tu jaká výjimka - a tu zasahuje osud - je to v oněch chvílích, kdy je už unaven nebo přesycen prvotní lačností smyslu a přivolává si na paměť obraz minulého utrpení a minulých rozkoší. Tak se stává, že se takový člověk vyhýbá jakémukoliv šablonovitému povolání a kloní se poznenáhlu k dráze umělecké, jež znamená pro něho toliko ochutnávání a zaznamenávání zkušenosti.

Tento sklon, který není ani tak uměleckým nadáním jako spíše nechutí ke všem ostatním obvyklým živostem, vyskytuje se často sám o sobě a během času zpolehounka mizí. Zdůrazňuji, že se mu není třeba poddávat, neboť to není povolání, nýbrž pokušení. A když se váš pan otec onehdy tak prudce a po mém názoru tak spravedlivě pokoušel odraditi vás od vaší ctižádosti, připomněl si patrně nějakou takovou situaci ze svého vlastního života. Neboť pokušení je snad bez mála tak obvyklé jako povolání je vzácné.

Ale ani povolání nebývá vždycky úplné: jsou lidé, jejichž mysl není oddána určitému umění, nýbrž jakémusi obecnému ars artium, jež je společným základem každé tvůrčí práce. Hned se zahloubají do malířství, hned studují kontrapunkt a z ničeho nic napíší sonet - a to všechno se stejným zájmem a často se skutečnou zručností. - O člověku tohoto založení, je-li mu dáno samo o sobě, mluví se mi dosti těžko. Radil bych mu však, aby se obrátil k literatuře, neboť v literatuře, jež loví do tak široké sítě, mohou se jeho vědomosti jednou uplatnit, a bude-li pokračovat tak, jak začal, a stanou-li se na konec kritikem, naučí se aspoň zacházet s potřebnými nástroji.

Konečně přicházíme k tomu nadání, jež je hned z počátku rozhodné a určité, k lidem, kteří se rodí s láskou k barvám, s vášní kreslířskou, s darem hudebním, nebo s nutkáním tvořiti slovy, právě tak jako jiní a snad tiž lidé se rodí s láskou k honbě nebo k noři nebo ke koním nebo k truhlářství. Tito lidé jsou předurčení, neboť miluje-li někdo nějakou práci beze zřetele k tomu, sklídí-li úspěch nebo slávu, bohové ho povolali. Může

mít kromě toho i ono všeobecné nadání, může mít vkus pro všechna umění a myslím, že jej často má, ale známkou jeho povolání je právě toto pracné omezení se na jedno z nich, toto nezmarné úsilí o technické úspěchy na určitém poli a /snad nade všechno/ jistá prostnost mysli, která pojímá i zřejmé hříčky s vážností, jež by slušela péči o říši, a již se zdá i nejmenší zdokonalení hodné toho, aby se pro ně nešetřilo časem ani pílí. Ať jde o knihu, sochu nebo sonátu, vždycky musí mít umělec ducha hrajících si dětí, plného nevypočítavé důvěřivosti a neochabujícího zájmu. - "Stojí to za to?" - naskytne-li se umělci položit si takovou otázku, je už v ní samé obsažena záporná odpověď, Neboť takové otázky nenaskytují se dítěti, které si v jídelně na pohovce hraje na piráty, ani lovcí, který pronásleduje svou kořist - a v srdci umělcově by měla být spojena prostnost jednoho se zápallem druhého.

Rozpoznáváte-li v sobě ^{nějaký} takový rozhodující sklon, pak není důvodu k otálení: jděte za svou náklonností a buďte si vědom /nechci vám brát odvahu/, že taková dispozice nehoří hned ze začátku plamenem ani zcela jasným, ani zcela vytrvalým. Cvik a praxe zbystřují vrozené schopnosti, nutnost práce stává se časem méně obtížnou, ba i vítanou. I malé nadání /jenom je-li skutečné/ mění se za příznivých okolností v silnou vášeň. Prozatím stačí, ohlédnete-li se za sebe a vidíte-li, že umění, které jste si zvolili, rozšířilo jenom o málo oblast, kterou původně zaujímal mezi ostatními tísňícími se zájmy vašeho mládí. Čas vykoná ostatní, jestliže mu oddanost bude nápomocna, a záhy každá vaše myšlenka bude směřovati k vašemu umění. Snad mi namítnete, že i přes svou oddanost a přes svou neochabující a radostnou pílí utratí mnoho umělců svůj život docela nadarmo, hledíme-li k výsledkům: tisíce umělců nevytvoří ani jednoho uměleckého díla. - Nuže, je mnohem víc věcí, jež lidé konají špatně, umění není samo. Špatný umělec nebyl by patrně lepším pekařem. A umělec i když nebaví obecenstva, baví aspoň sebe, takže je přece na světě o jednoho šťastného člověka víc. Neboť v tom spočívá praktická stránka umění: umění je nedobytnou tvrzí tomu, kdo se mu oddá. Přímý zisk - důchod z živnosti - jest nepatrný, za to zisk nepřímý - důchod ze života - je nepoměrně veliký. Žádné jiné za-

městnání nedává člověku jeho denní chléb za tak radostných podmínek. Voják a vyzvědač mají sice okamžiky drahocennějšího vzrušení, ale ty jsou koupeny za krutá protiventství a za období prázdnoty, jíž nelze vyjádřiti slovy. V životě umělcově nemusí být ani jediné hodiny, jež by neměla své radosti. Vezměme si třeba spisovatele, neboť se mi nejlíp o tom mluví. Je pravda, že pracuje v nepoddajném materiálu, že je při psaní tísněn ze všech stran, že musí činiti násilí svým očím i své přirozenosti, avšak pohleďte na něho, když sedí ve své pracovně a náměty se mu jenom hrnou a slova se mu snadno vybavují! Jak mu čas plyne nepřetržitou řadou drobných úspěchů! S jakým vědomím moci ovládá své postavičky, jako by přenášel hory! Jaká to rozkoš pro oko i ucho, když vidí na stránkách papíru vyrůstat svou vzdušnou stavbu! A s jakou chutí pracuje ve svém umění, jemuž je poplatný všecek materiál jeho života a jež otevírá dveře všem jeho náklonnostem, jeho láskám, jeho nenávistem a jeho přesvědčením, takže co napíše, je právě to, co chtělo býti vyjádřeno! Možná, že zakusil mnoho věcí na tomto velikém a tragickém světovém hřišti, zakusil však něco plnějšího než-li je jedno takové ráno úspěšné práce? Dejme tomu, že se mu za tuto jeho práci špatně platí - však není víc podivné že se mu za ni vůbec platí? Tolik lidí kupuje - a draze kupuje! - rozkoše méně žádoucí!

Umělecká práce však nejenom poskytuje rozkoše, nýbrž je i znamenitým cvikem v sebezapírání. Neboť umělec pracuje takřka výhradně jenom pro čest. Obecenstvo ví buď málo nebo zhora nic o věcech, jimž musí umělec věnovat většinu svého úsilí. Obecenstvo rozpozná a ocení nanejvýš jenom tendenci, vnějškovou originalitu nebo nějakou lacinou dovednost, jíž člověk s trochou uměleckého temperamentu velmi snadno dosáhne, avšak navždy slepo zůstává obecenstvo k přednostem mnohem vzácnějším, zejména k hotovosti a zaokrouhlenosti uměleckého díla, jíž si umělec tak vášnivě žádá a kterou tak jemně cítí, k níž se musí /podle silných slov Balzacových/ prokopávat jako horník pohřbený v podzemní chodbě a k vůli níž své dílo ustavičně předělává, reviduje a zamítá. Dosáhl-li jste skutku toho nejvyššího, můžete doufat, že aspoň potomstvo vzdá čest vašemu promrhanému úsilí. Avšak dejme tomu, že zůstanete jenom o vlásek vzdálen dokonalosti /což jest

velmi pravděpodobné/, a pak buďte ujištěn, že si vaší ztracené námahy nikdo ani nevšimne. Ve stínu této mrazivé myšlenky musí umělec, sám a sám ve své pracovně, zachovávat den ode dne stálost k svému ideálu. Avšak právě tím nabývá jeho život vznešenosti, právě tím přispívá jeho umění k upevnění a uznání jeho charakteru, právě proto obracely se s uznáním i přísné tváře velikých panovníků k těmto následovníkům Apollonovým a jejich přísně vlídný hlas vyzýval umělce, aby milovali své umění.

Ale zde je nutno dáti dvě výstrahy. Především, máte-li zůstatí sám sobě zákonem, musíte se vystříhati prvních známek lenosti. Ideál umělecké poctivosti můžete si udržeti jen ustavičným úsilím. Je velmi snadné snížití měřítko, avšak umělec, který si jednou řekl: "To postačí!" je zasvěcen pádu. Někdy stačí dvě tři práce zhotovené pro výdělek /zvláště v jistých obdobích/, aby zmrhaly talent, a začne-li někdo pěstovat žurnalism, vydává se v jisté nebezpečí, že si osvojí lacinou rutinu. To je nebezpečí na jedné straně - nemenší nebezpečí je však i na druhé straně. Vědomí, že umělec je /a musí býti/ do značné míry sám sobě zákonem, působí závrať malým mozečkům. Vidouce, jak těžko je dosáhnouti oněch skrytých hodnot, dělajíce nebo hltajíce umělecké formulky nebo zamilovavše se do své nějaké umělecké zvláštnůstky, mnozí umělci zapomínají, že cílem veškerého umění je - působiti potěšení. Je ovšem lákavé vykřikovati proti pitomým buržoům, nemělo by se však zapomínat, že jsou to právě oni, kteří nás mají platit a to /rozumí se samo sebou/ jenom za služby, jichž si od nás budou přát. Uvážíme-li to náležitě, jde i tady o otázku absolutní čestnosti. Dávati obecenstvu, čeho od nás nežadá, a přece od něho očekávati, že vás bude podporovat - to je domýšlivost poněkud zvláštní a přece ne řídká, zvláště ne u malířů. První lidskou povinností na tomto světě je dostáti svým závazkům, a když tomu požadavku je učiněno zadost, dělejte si, co se vám uráčí, opakují však, ne dříve než tehdy. Až potom se musíte vytrvale dvořit buržoům, kteří mají měšec. Zbřídíte-li během těchto kapitulací svůj talent, nestál asi za mnoho, a zachováte si aspoň místo něho důležitější věc nežli je talent, totiž charakter.

Jste-li však ducha tak nezávislého, že se vám nelze skloniti před touto nutností, zbývá vám ještě jedno východisko: zanechte umění a věnujte se nějakému mužnějšímu způsobu života. Pravím "mužnějšímu způsobu života", neboť je nutno býti i v této věci upřímný. Žítí rozkoší není příliš vznešeným zaměstnáním. Neobejde se bez patronace, byť sebe více zastřené, a staví umělce, i toho nejctižádostivějšího, do jedné řady s veřejnými tanečnicemi, s billiardovými zapisovači. Francouzové obcházejí pravou povahu jednoho z těchto zaměstnání tím, že nazývají jeho stoupenky "dcerami rozkoše". Umělec patří k téže rodině, i on je "synem rozkoše", i on si zvolil svůj stav pro vlastní potěšení, na živobytí si vydělává tím, že poskytuje jiným potěšení, a vzdal se takto části přísné mužské důstojnosti. Noviny řečnily před nedávnem proti Tennysonovu peerství. Tomuto "synu rozkoše" bylo vyčítáno, že se snížil, když následoval příkladu Lorda Lawrence, Lorda Cairuse a Lorda Clydea. Avšak básník byl jiného mínění a s náležitou skromností přijal tuto poctu, kdežto anonymní žurnalisté nevzpamatovali se ještě /možno-li jim věřit/ z pohany, kterou tím poněkud přeneseně utrpěl i jejich stav. Až dojde řada na ty to pány, mohou být sami k sobě spravedlivější /a odmítnout poctu/ - což přijmu s povděkem. Mému barbarskému oku se totiž zdá, že ani lord Tennyson se do toho shromáždění jaksi nehodí. Neboť pro umělce by nemělo být poet. Umělec dostává už ve svém umění více než svůj podíl odplaty. Poety by měly být vyhrazeny jiným stavům, méně příjemným a možná užitečnějším.

Čertovo kopýtko těchto živností, které chtějí poskytovat druhým potěšení, je v tom, že často nedovedou poskytnouti potěšení. Obyčejný živnostník se nabízí, že vykoná nějakou věc nebo zhotoví nějaký předmět pouze s obyčejnou dovedností, v čemž nás může takřka jenom nesnadno oklamati. Umělec však vystupuje z davu a nabízí se, že nás pobaví - což jest zajisté nestoudný návrh, jemuž není možno nedostáti leč za potupných okolností. Ubohá "dcera rozkoše", jež nosí své úsměvy a svou krásu mezi davem takřka bez povšimnutí, jest zjevem tak žalostným, že si na ni není možno pomyslití bez bolestného soucitu. To je typ umělce bez úspěchu. Herec, tanečník a zpěvák musejí také vystupovat osobně a veřejně vyprazdňovat pohár své hanby. Ale ačkoli jsme

my ostatní ušetření této trnité hořkosti státi na pranýři, v podstatě vydáváme se všichni tomuto pokoření. Všichni se nabízíme, že poskytneme druhým potěšení - a jak málo nás to vskutku umí! Všichni slibujeme, že nepřestaneme bavit - a přece každému, i tomu nejvíce obdivovanému, přijde den, kdy žár pohasne a dovednost se ztratí a on bude sedět zahanbený před svou boudou. Pak bude odsouzen k práci, za niž se bude stydět brát peníze. Potom/jako by jeho osud nebyl už tak dost krutý/ bude ležet obnažen před posměchem novinářských pirátů, kteří si vydělávají kousek trpkého chleba odsuzováním odpadků, jichž nečtli, a chválou znamenitostí, jimž nerozumějí. Všimněte si, že aspoň pro spisovatele je takový konec takřka nevyhnutelný. "Les Blancs et les ~~Blancs~~ Bleus" např. mají cenu velmi odlišnou od "Le Vicomte de Bragelonne". A může-li někdo slídit za nahotou "Nebezpečného hradu", myslím, že jeho jméno je Haur - my ostatní se spokojíme tím, že si o tom přečteme /ne bez pohnutí/ několik stránek z Lockharta. Tak se musí spisovatel vzdát své kratochvíle i svého výdělků právě ve svém stáří, kdy je mu nejvíc potřebí zaměstnání a pohodlí. Malíř, podaří-li se mu ovšem upoutat pozornost obecnosti, vydělává velké sumy a může vytrvat u své štafle až do vysokého stáří, aniž jest mu zakusiti potupného úpadku. Spisovatel má však dvojí neštěstí: dokud může pracovat, je placen špatně, a když sestárne, nemůže pracovat. Jest to tedy tak i tak život plný nesnází.

Neboť spisovatel musí se spokojit tím, že je placen špatně /přes to, že některé slavné příklady svědčí o opaku/. Tennyson a Montépin mají živobytí slušné - nemůžeme však všichni doufat, že z nás budou Tennysoni a myslím, že si všichni ani nepřejeme býti Montépiny. Věnujete-li svůj život nějakému umění, vykořeňte hned na začátku ze své mysli všecku žádost peněz. Máte-li nepochybný talent a hodně píce, snad můžete nanejvýš očekávat důchod písaře, jenž vynaloží na svou práci desetinu nebo snad dvacetinu vašeho nervového úsilí. Přes to však nemáte práva žádati více, neboť vaše odměna spočívá^{ne} v důchodu z živnosti, nýbrž v důchodu ze života. Odplatou je tu dílo samo. Bude se vám snad zdát, že mám málo sympatií s obvyklými lamentacemi umělecké kasty. To je však tím, že si neuvědomujete, jaký plat má nádeník, pracující na poli - nebo domníváte se snad, že tu žádná paralela není na

místě? Nevíte asi, jaký je mírový plat důstojníka, který ztrávil svůj život na bojištích - či si snad myslíte, že váš příspěvek k umění bavití je důležitější než služba plukovníkova? Zapomínáte asi, jak málo potřeboval k životu Millet - či si snad myslíte, že když máte méně genia, můžete mít i méně ctnosti? O jedné věci by totiž nemělo být pochybnosti: nedovede-li někdo žít z mála, nemá co dělat v umění. Nedovede-li někdo žít z mála, směřuje rovnou k poslední tragické scéně z "Le saltimbanque". Nedovede-li někdo žít z mála, bude mu velmi zatěžko zůstat poctivým. Jednoho dne, až břídl zaklepe na jeho dveře, snadno se může dostavit pokušení a pak i závazek zploditi a prodati bezcennou věc. Jestliže tento závazek nevznikl z vlastní lehkomyšlnosti, lze ho dokonce i schválit, neboť nelze vyjádřit slovy, oč jest důležitější, aby člověk uživil svou rodinu, nežli aby dosáhl - nebo si udržel - vynikajícího jména v umění. Jestliže však ona nutnost přišla jeho vlastní vinou, pak kradl, kradl jako správce cizích statků, kradl tak /a to je na tom to nejhorší/, že ho proto nelze stíhat podle žádného světského zákona. A nyní se mne otážete, když tedy debutující umělec nemá mysliti na peníze a nemá-li /což jest už obsaženo v tom/ očekávati pect od státu, může-li aspoň hledat odměny v popularitě?

Sláva, pravíte, je velmi chutné jídlo. Nuže, pokud tím míníte uznání, jehož se vám dostane od jiných umělců, položil jste prst na jednu z nejpodstatnějších a nejtrvalejších radostí umělecké dráhy. Pokud tím však míníte přízeň obecnstva nebo pozornost novin, buďte jist, že stínáte přelud. Jest pravda, že v jistých vzácných časopisech je autor občas - dejme tomu - náležitě posouzen, že jest často chválen mnohem víc než zasluguje, a to nejednou pro vlastnosti, na nichž si zakládal, že jich nemá - je chválen často dámami a pány, kteří si vůbec odepřeli potěšení přečíst si jeho dílo. Je-li však někdo už tak citlivý k této divé slávě, musíme mít za to, že bude stejně citliv i k tomu, co ji často provází, totiž k divé směšnosti. Někdo dělal třeba po celá léta dobré věci a najednou se mu něco nepodaří - nuže, však nevinny mu to povědí! Nebo někdo pracoval dobře po celá léta a pracuje dobře dosud, kritikům se však už zmrzelo pořád ho chválit, nebo

snad vzkřísili na čas k životu nějakého nového bůžka, nějakou "pozlacenou nuzetu", a tomu nyní přinášejí svou oběť zápalnou. - Tady je líc a rub oné prázdné a špinavé věci, jíž se říká popularita. Najde se muž, jemuž by stála za to, aby si ji získal?

X X

X

- k -

PROBLEMATIZUJÍCÍ VÝSTAVA

Platí-li adjektivum, uvedené v titulu, byla to samozřejmě i výstava z několika hledisek potěšující. Nic tak nemate naše vztahy k jednotlivostem, z nichž je ustavován růst kultury či aspoň její přežívání, a nie tak nepomáhá umrtvovat tento růst jako jednostranná či jednofázová nadšení nebo zásadní odmítání. Pokud tedy jsme schopni vyvarovat se těchto krajností /je ovšem řeč o artefaktech od určitého stupně kvalit a původcova existenciálního podílnictví výše/, potěší nás jen to, co problematizuje některou oblast našich senzibilit a myšlení. Co se tak neosvědčí, patří spíš mezi deličný materiál k morálně sociologickému studiu nynějšího stavu uměleckých svazů nebo i vyšších ideologických a organizačních jednotek, i když je dobře vždy se střežit předpojatosti, aby nebylo posláno k čertu, co možná obsahuje zárodek obnovy.

Pokud jde o výstavu Libora Fáry, konanou v únoru 82 v nevelkém dvousálí Mladé Fronty ve Spálené ulici, už pouhý vstup rušil natnost takové ostražitosti. Hned proti vchodu viselo několik dalších Hracích stolů, jimž sice Fára nyní obecněji říká dřevěné reliéfy, ale které jsou pokračováním onoho podivuhodného cyklu, prvně zveřejněného roku 67 v Galerii na Karlově náměstí a pak zčásti v podobě nových přírůstků roku 69 ve Špálově galerii. Jsou to imaginativně živé, ucelené a plodné světy ve světě. Berou zlomky předmětů, zřetelně obrobených dlouhým vývojem vztahů mezi lidským duchem a hmotou, v jejímž prostředí žijeme,

kratšími a bezprostřednějšími relacemi konkrétně myslících rukou k částkám té hmotné reality a nakonec i definitivně polidšťujícím používáním, jak je zviditelňují lesky od dlaní na ohybech, stopy po kopancích na nohách, nalomeniny či jiná zhmoždění vineu bezohledného zacházení a podobně. A jen co to ngšly a vzaly, půl spontánně, půl stereograficky uvědoměle či až racionálně proměňují tu látku v mimoučelový či spíš nadúčelový předmět, podněcující diváka k imaginativně a myšlenkově samostatné a svobodné rozpravě či hře o jeho vlastním vztahu k hmotným podmínkám světa, k historii lidí v těchto podmínkách, ke stopám lidských zásahů do hmoty.

To noblesní pozvání na divákovu adresu, aby volně a po svém spolupracoval na dotváření dřevěných reliéfů, nepochybně patří k tradici nejlepších individualit či snad i škol, jež kdy v umění něco trvale živého vytvořily. Nechme stranou kunsthistorické kategorizace a periodizace, převážně vhodné spíš jen jako dodatkové poučení k obecným dějinám než jako pobídka či cesta k samostatným komunikacím s artefakty a jejich promísenými oblastmi. Ale tím spíš je snad třeba uvést cosi jako společného jmenovatele či prostě příklad, aby se vyjasnilo, o čem je řeč. V uvedené tradici společinně rovnostářské noblesy patří k nejnoblesnějším Miró. Dokonce jako by šel tak daleko, že vybízí spoluúčastníky světa, aby si s tím, co mu vzniklo v rukou, bezmála absolutně dělali, co se jim zamane. Nezobrazuje. Bere ze světa a obohaceně mu to vrací. Lidský duch se zpřítomňuje, ale nic nikomu nepřikazuje. Je tomu tak i proto, že si Miró jako zlomky hmoty, jež domalováním uvádí do těsnějších relací s lidskou představivostí, volí ve svých prostorových výtvorech ony veleoblázky, tedy hmotu opracovanou hmotou a jejím pohybem, čili samu prehistorii našeho prostředí, svět před narozením člověka - a teď si tedy svobodně představujte a promýšlejte, jak je to s lidmi v těchto strašně i nádherně kamenných podmínkách, do nichž byli vrženi. Lhostejné nechme stranou. Ušklíbnou se a jdou ve své samopřivozené poloslepotě dál. Jen maličko pozorní zpozorní stonásobně.

Něco podobného se děje s Fárovými dřevěnými reliéfy. Jejich komunikace s divákem jen trochu senzibilním nastává okamžitě.

umělého, z druhé či třetí ruky, nevstupuje mezi ně. Sotva co lepšího se člověku při pohledu na výtvor a promluvu myslících a imaginativně prokrvených rukou může přihodit.

S tou myslitelnou výhradou či pochybností, že divák, který toto píše, je omezeně citlivý k některým materiálům, nelze naneštěstí totéž říci přibližně o dalších dvou třetinách exponátů,, tedy o kolážích z fotografických útržků a převážně ani o těch, v nichž jsou takové útržky kombinovány s kresbou či s barevnými přídávky.

Pokud lze rozumět, jde i tady o použití prvků hmotného prostředí, jak je lidské ruce a důmysl do našich časů opracovaly, teď už za pomoci vyspělé chemicko-fyzikální technologie. Jenže ta bezprostřední komunikace nenastává, protože se mezi fotokoláž a diváka staví celý dalekosáhlý problém fotografie.

Ta je v základě ustalujícím a znehybňujícím zpodobením osob a věcí, jak se z určitého úhlu pohledu a v určitém okamžiku jevíly nikoli ani tak určitému fotografovi, ale spíš jen odosobňujícímu a neodpovědnému oku jím namířeného aparátu. Matisse si v sérii kreseb oblíbené neteře Jenny zřetelně dovoluje různé svobodné odchylky od fyziognomicky věrné zprávy o této dívce, aby tím výmluvněji sdělil její temperament či ducha a především svůj vztah k ní, jehož kresebným vyjádřením, sledujeme-li je v relaci k celku jeho díla, ručí za to, že velmi určitá Jenny existuje ve světě, protože tak a tak účinkuje nejméně na jednoho dalšího účastníka světa. To ani nejpočetnější a výtvarně nejcitlivější fotograf nedokáže. Je odkázán na prostřednictví mechanik, optik a materiálů, jejichž sortiment je sice rozsáhlý, ale vedle pozornosti živého zraku a svobody imaginace, myslí a ruky neobstojí kvalitativně ani druhově. A hlavně je fotograf zotročován nemožností vymknout se času. Zmešká či předběhne ten pravý okamžik, a z oduševnělé tváře je němá mumie se spuštěnými víčky, i tak možná poutavá či zajímavá, ale vzniklá shodou vnějškových okolností, nikoli v něm. Nechce-li zmeškat, aranžuje a výsledkem je mumifikace většinou ještě odlidštěnější. Je třeba ponechat pro jinou příležitost celou další škálu otázek a podotázek, jež z fotografování a z fotografií dělají, bezpochyby v přímém vztahu k tech-

nologizaci světa, jednu z obecně nejlákavějších i dvojnásobně nejdraždivějších v řadě novodobých aktivit i částic tak či onak opracované hmoty, v níž žijeme: proč lidem připadá čím dál svůdnější a důležitější "zvěčňovat" průběžné okamžiky života, místo aby je pamětihodně prožívali, proč na cestách převážně nahrazují vnímání chartreských portálů jejich fotoobtiskem, jakkoli i nejdokonalěji provedené snímky či reprodukce jsou přinejmenším dobrými slovníkovými hesly o daných dílech, proč je jeden fotograf aspoň přibližně v pravou chvíli tam, kde se děje něco zároveň dějinně i výtvarně pozoruhodného, a proč jiný bloudí v zákoutích omšelých zdí, aby jejich sejmutím via technologické postupy vyjádřil svůj skutečný či módně předstíraný pocit ze světa, když přitom na obživu užívá týchž postupů k reklamním či jinak prodej-
nějšími snímkům, proč se fotoinformace tak snadno mění v dezinformaci, nebo proč nás ty dalekosáhlé možnosti zneužití fotografie až po ony mocensko-propagačně motivované retuše snímků politbyra, jimiž je škrtán, kdo se nehodí, uvádějí do krajních pochybností o prosté lidské prospěšnosti toho vynálezu. Každá zapamatovaná matka či milenka je živější a významnější než jejich fotopodoba, pomačkaně nošená na srdci. S fotografií se zrodily i nové odstíny pokrytectví. Zůstaňme však u faktu, že je to dalekosáhlé technologicky prostředkovaná, a nezbytně tedy z podstatné části odindividualizovaná reprodukce náhodně okamžikové či nastražené zmanipulované tváře lidí a věcí.

Ano, ta reprodukce se dá z průběžných podob a dějů světa vyhmátnout kultivovaně a s bystrou pohotovostí někdy až hrdinskou jak svědčí početná úmrtí válečných reportérů. Ale jakkoli dojíhá i podněcuje k zamyšlení, ve srovnání s promluvou myslící a imaginativně živé ruky zůstává čímsa vnějškovým, druhotným, nedostatečně spjatým s dlouhodobým a individuálně zaručeným či existenciálně neodvratným prožitkem a zhodnocením dějů, tvarů a podmínek světa. Může ten prožitek dokumentovat jako rychlý zápis do poznámkového deníku či jako názorná noticka v novinách, není však jeho průkaznou reflexí ani znovustvořením. Viz naopak Jenny. Byla i je.

A právě ta odosobňující tendence fotomateriálů, tak odlidštěných ve srovnání s okopanými nohami v dřevěných reliéfech,

studeně vstupuje mezi diváka a Fárovu koláž, vytvořené s jejich použitím. Nejzřetelnější je to tam, kde jsou tyto kombinačně komponované koláže protkány Fárovou kresbou. Tam tahy a záchvěvy imaginativně živé ruky, vmísleny do zamýšleně těsné souhry s fotozáznamy, usvědčují je už zcela z neschopnosti dobrat se individualizovaně živého a průkazného pochopení životního významu, ať jde o architektonicky lákavě zmanipulované snímky odpadových beden na zeleninu nebo o kompozičně ještě o něco lákavěji vsazené fotoreprodukce ženských zadků. Ty dokonce nemohou jinak než připomínat ony dehumanizované a odosobněné krásy v Playboyi, proměněné v řadové spotřební zboží a upozorňující, že sex, oddělen od úplnějšího souhrnu lidských instinktů, schopností a sebeuvědomění, je podobným podkopávačem zlidštění světa jako některé vědecké a technologické specializace, tak slepé ke všem jiným módům života, že o nich lze jen opakovat dávný Shawův výrok: "Nikdo nemůže být jen a jen odborníkem, aniž se stal jen a jen blbcem." Není snad podmínkou našeho dojetí nad zmíněnou součástí ženských bytostí právě i to, že každá z nich je o svou individualnost jiná? Fotozadek tuto podmínku osobně živého a zavazujícího ocenění krásy defrauduje.

Nesrovnatelně živější jsou v sérii Fárových Oken kresebné záznamy prsou, boků a zadků. Někdo zcela určitý se setkal s něčím zcela určitým a vznikl nejen komentář světa, jaký je, ale sama nová a živá součást tohoto světa. Vrací nás to do onoho dávnějšího období, kdy Fára kreslil převážně, či k té jeho tvorbě, nyní jakoby jen průvodní či poboční, kde samostatná kresba trvá dál. Když nedávno byla příležitost navštívit byt ve cýškovém paneláku, tedy v něčem, co se v oblasti lidských bydlíšť rovná stotisíckrát reprodukované fotografii na rozdíl od něčeho aspoň minimálně individualizovaného, naskytl se tam pohled na Fárovu kresbu velkého formátu /přibližně 100 x 65 cm/, nenesoucí žádný titul, ale snad nazvatelnou Adam a Eva. Datum 62. Pro odborné sexisty je v tom možná jen sex. Pro pozorovatele aspoň trochu úplnější tam žije¹ cit a myšlení, a především je to znovustvoření a ztrvanlivění tajuplně živého okamžiku, kdy se imaginace, mysl a ruka bezprostředně střetla se zkušeností světa. Lidský svět tu záchranně vstoupil s účinně revidujícími důsledky do náhradního světa pá-

sově vyráběných reprodukcí. Z panelákové kobky je tím lidské obydlí, kde krom srážek a tlačenic je i místo k dojetí, vzrušení a renovaci myšlení. Humánně civilizující vymoženost urpostřed sériově dehumanizujících věcí a dějů, k nimž naneštěstí patří i fotografie, nikoli vinou svých původců, ale v důsledku skvěle vyvinuté technologie, která vstupuje mezi ně a existenciální vědomí světa. To se rozumí, že údajný pokrok či prostě vývoj vědy ruku v ruce s technologií nelze zadržet, zvládnout či ani zregulovat v méně odlidšťující proud. Iracionální motivace racionálně vědeckého myšlení a zkoumání proniká do něho tak hluboce, že jeho cíle obrací naruby. Ti skvělí ctižádostivci a neodvratní poznavači dějů mimo náš povyšují lidstvo na božstvo jeho vlastního sebeznenožnění či rovnou zániku. Tím spíš, dokud tu ještě jsme, záleží na každém prapůvodně lidském ohybu kresby či odstínu a rukopisu nanesené barvy, aby - možná - lidstvo v zápasu s kosmem, jehož děje si díky vynikajícím nálezcům slavně i záhubně zve na svou planetu, přece jen ještě nějaký čas proti trojspelku vědy, technologie a industriálně militaristického komplexu odolalo.

Fárovo výtvarné myšlení, schopné svým dílem přispět k tomu lidskému odolávání, je nejbezprostředněji vyjádřeno v kresbě a v křísivém sestavování těch dlouhodobě opracovávaných částic hmoty, jak se nám v energicky živých a plodných metamorfózách vracejí v dřevěných reliéfech.

A je tu ovšem ještě to zvláštní stadium relací mezi Fárovým nejvlastnějším výrazem a jeho podléháním nepopíratelně svědné novodobé technologii. Jde tu o přidruženou sérii Oken, tentokrát chromofotograficky reprodukováných. Zřídka se v novodobém výtvarnictví vidí přiléhavěji nalezený myšlenkově náladový tón než na těchto šedavě čokoládových plátnech. Ale proč má právě tento kreslíř a malíř dovolovat technologii - jakkoli v tom tónu podivuhodně zvolené a využitě - , aby vstupovala mezi něj a jeho vizi dějů a jevů světa, když i v těch chromofotoocknech neodbytně rozhoduje jeho kresba a barva, jakkoli reprodukováním pozastřená.

Aby tyto řádky nemohly být z některých stran viděny, že jsou výrazem konzervativismu nebo čiré nostalgie po zlatém věku giottovské, dürerovské, rembrandtovské, picassovské či kleeovské kresby, grafiky a malby, bylo by třeba blíže určit stanovisko,

z něhož se jejich původce dívá, čili přidat pokusnou studii o relacích, jak se aspoň od prvních desetiletí nynějšího století utvářely mezi proměnami obecného i specializovaného myšlení, pocitového ovzduší a věcného prostředí světa na jedné straně a výtvarnickými výrazy na straně druhé. Lze tu provést jen náznak. Už i ojedinělý Braque, malíř a kreslíř z nejbezprostřednějších a nejnoblesnějších, v některých polokolážových malbách dosazuje jakoby na důkaz jistého sblížení mezi malířským citem či vizí a tvarem předmětů denní potřeby samo svědectví či dokument za jeho znovustvoření /jízdenku, záhlaví novin, útržky běžně prodávaného papíru, titulní list partitury/, trouvaille za travail. Byla už zmínka, jak si v některých výtvorech počíná s nalezenými předměty Miró. S odchylkou skoro kontradikční jedná Nevelsonová, když sama obrábí dřevo tak, aby v jakési provokativně vratké rovnováze bylo dokladem toho, v čem žijeme, i novou, objevnou a zlidšťující součástí světa. U těch tří a hrstky dalších převažuje osvobozující podnět velmi výrazně nad materiálně svědeckým sdělením. A přece i tento minimální dokumentarismus vzbudil přibližně trojí reakci. Většinou na, třebaže zčásti a bezděčně i proti. Za prvé /nikoli chronologicky, ale podle těsnosti vazby na ten zárodečný témoinážismus/ přišli ti, kteří jej mínili přivést za použití starých i novějších tisků a v podobě jejich smyslově a imaginativně vyzývavých sestav k samostatné objevnosti /viz Ernst, který ovšem je podnes živ i malbou - či právě tou především?/. Za druhé se mu sice odporovalo odmítnutím užívat nalezených materiálů, ale zároveň přisvědčovalo, když z napjatého vztahu Hass-Liebe s nastupující technologizací prostředí, o tolik pronikavější ve srovnání s někdejší industriální revolucí, došlo k plošné geometrizaci vize a sebevyjádření /viz Kandinsky, Mondrian, v jistém smyslu i Klee, jakkoli vzešlý z prastaré technologie staveb na svazích afrického břehu Středomoří/. Za třetí, via Kandinsky a Mondrian, ale i mnohověkou oklikou přes Giotta, který ochudivě i plodně neznal perspektivu, došlo k porálně, psychicky a esteticky nejceněnějšímu zhodnocení prapůvodního dokumentarismu, totiž toho, který podle svědectví jeskynních maleb byl v první fázi na jedné rovině s dechem, promluvou, gestem či sebeochranným jednáním spontánním znamením

lidského života a v druhé fázi, při zpětném pohledu na samovolně vzniklý výtvar, prvním sebeuvědomováním člověka jako jediného tvora, který je zároveň subjektem i objektem poznávání. Po tisíciletích, kdy porůznu docházelo i na plošných či reliéfních výtvorech k pokusům o náznakové či náhradní vyjádření prostoru, kdy si pak Uccello s dětským potěšením okouzlujícího a i sebe-okouzleného objevitele hrál s perspektivou a kdy zásluhou - či vinou? - toho objevu nastala století prostorové malby, kde je plocha obrazu měněna v jakýsi divadelně organizovaný výjev, takže nad znamením života a pocitů z něho převládá zobrazování jeho myšlených i hmotně reálných příběhů, nastává počátkem našeho století návrat k oněm dokumentům vnitřních hnutí. Braque na rozdíl od Picassa prakticky už ani v počátcích, vzešlých z postimpresionismu a fauvismu, nepředstírá, že plocha má prostorovou hloubku. Patří k prvním, kteří s jakousi morálně estetickou důsledností vycházejí ze zjištění, že i v prostorové malbě těch nejučinnějších za posledních pět set let jako tak kresebný obrys, volba barvy a odstínů, gesto, jímž jsou naneseny, a souhra těch elementů promlouvají významněji a bezprostředněji než zobrazovaný výjev i se svým tématem a fabulí, nebo že by přinejmenším výjev zůstal mrtvým obtiskem, nevzrušujícím a nezavazujícím k hodnocení, nebýt těch kvalit ryze malířských. Nikdo včetně původce těchto řádek se nikdy nevzdá Picassových cirkusáků, balancujících na míči, toho nádherného rozloučení prostorové malby aspoň s nynějším stoletím, třebaže itam, či právě tam, způsob zvytvárnění je podmínkou účinnosti výjevu, není-li dokonce výjev pouhou záminkou k řeči tvarů, barev a hloubkové bezprostředních pohybů instinktivní i myslící malířovy ruky. A přece k tomu nemohlo nedojít: Picassův současník Braque už nemínil klamat dovedným ustavováním prostoru na ploše. Zůstává sice předmětný, ale předmětnost subjektivizuje. Protože z objektivního hlediska nemůže ručit za to, že se věci dály tak a tak, rozhoduje se ručit plošně na ploše celými sériemi maleb o svém vlastním pocitu a vědomí světa, opět prazákladně lidském, ovšem spoutaném s dalekosáhle objevnými důsledky s vnějšími tvary lidí a věcí. A možná že právě díky jeho zrušení předstírané prostorovosti plochy vzešel, či aspoň byl nejpodstatněji uveden

do pohybu dokumentarismus až psychoanalytický. Zčásti se to stalo via surrealismus, zvláště ten méně dogmatický. Opět Ernst, jakoby přísněji snový a hmotné tvary světa zásadněji dekomponující Tanguy, nebo ten skvělý černý humorista toho směru Margritte, posměšně kontaminující plochu obrazu náznakovým prostorem. Ale jakkoli se Bréton bezprostředně hlásil k Freudovi, opravdovější a přímější vztah výtvarného projevu k prapůvodním instinktům i k vědomým reakcím myslí na tvary a děje našeho nynějšího světa nastal teprve nástupem abstrakcionismu. Mizí předmětnost i sněná. Pollock rozšířil malbu o důmyslně redigovanou smělost, s níž vrhal na plochu plátna kresebné a barevné hry náhod, opodstatněných nesporně existujícími, ale jinak než právě takhle nezachytitelnými a nezpřítomnitelnými ději v hloubi myslí i podvědomí. Motherwell či Kline neméně odvážně vrhali na přiznaně plošné plátno své vědomí přítomnosti ve světě prostě svým barevně kresebným rukopisem. Hartung bezmála antropologicky či altamirovsky prapůvodními škrty štětce uvedl v plodnou pochybnost všechno, co se nám tradice usmyslela vnucovat jako definitivně nejlepší. Ale tato dokumentarizace vnitřních dějů, jež byla v jistém stupni i renesancí malby, začala na konci padesátých let jakoby v industriálně soutěžním utkání o zájem na trhu uměleckých movitostí ustupovat před každoročními či až každoměsíčními výrůstky avantgardismu, převážně už zbaveného konfliktů mezi možnostmi sociálně finančního přežití a existenciálně uměleckou svébytností. Nastal čas rychle pomíjivých mód, jimž zdatní kunsthistorici, náhle objevivší svou platnost i jako sebeobohacujících doporučovatelů i překupníků, sloužili jako percentuálně odměňovaní dražebníci. Nic proti tomu. Ať se výtvarníci i jejich interpreti mají dobře. Jenže se v téže době plošní i prostoroví výtvarníci jako by zřekli své svéprávnosti. Nastala převaha napodobování technologických procesů a používání jejich odpadových látek. Takový prý dnes je svět. Místo aby vytvářeli něco lepšího, vrhli se ve značném počtu na dokumentaci jen a jen podřízeně a snad v jistém smyslu až úplatně svědeckou. Zmačkané trosky aut, sádrové odlitky těl, potištěných papírem oblepené žárovky. Pocit to snad jakž tak vyjadřuje, ale nic vyzývavě lidsky obnovujícího tím není uvedeno do světa. Malá přidružená katastrofa nukleárního věku je v tom, že se přes-

počet výtvarníků s bezděčným či možná i ziskuchtivým souhlasem k němu přidalo.

Nikáli všichni. Z útržkovitých zvěstí odjinud i z prací zdejších výtvarníků je důvod se domnívat, že se místo pokračování v asamblážově vyjadřovaném bezděčném souhlasu s destrukcí vrací do vědomí výtvarníků odhodlání nikoli už jen vnějškově dokumentovat, ale spoluvytvářet svět. Nikomu z výtvarníků to sociálně nelze přát, ale jako by se teď, před dovršením technologicky nejúspěšnějších i sebeničivějších časů, vracela ona van-goghovská tradice opravdově velkých, kteří jsou soudobou společností ponechání v příkopě a bez prostředků, a přece bez závislosti na módě nově a objevitelsky dokumentují zápas o přetrvání lidského života. Snad.

Nostalgie po jmenovaných malířích, kreslířích a graficích se tu a tam proměňuje v realnost. Fára na jedné straně budí nostalgii, na druhé straně je jejím uskutečňujícím překonavatelem. V tom shora zmíněném smyslu je subjektem i objektem utkání mezi dokumentarismem vnějškovým a vnitřním. Nebýt jeho velmi živé kresby a barvy ve sporu s fotodokumentarismem, výstava by se prakticky nekonala. Díky tomu, že k utkání došlo, byla významná. Jako všechna jeho práce, v níž se trouvaille a travail střetají k polidšťujícím výtvorům. Zproblematizováním potěšil.

x x

x



Francouzský filozof Raymond R u y e r se narodil roku 1902 v Lotrinsku. Studoval na École Normale Supérieure, stal se dopisujícím členem Institutu a profesorem na filozofické fakultě v Nancy. Podstatným obdobím pro jeho myšlenkový vývoj byla léta válečného zajetí, kdy v rozhovorech s F. Ellenbergerem, E. Wolffem a dalšími členy "zajatecké university" vytvořil myšlenkový základ pro svá hlavní poválečná díla. V po-

zdějších letech měl na něj značný vliv styk s anglosaskou tradicí, zejména s americkými vědci, u nichž jeho myšlenky nacházely živější odezvu, o čemž svědčí kniha o "princetonské gnózi".

Ruyerovým filozofickým východiskem je "psychobiologie", pojetí vývoje /organismů, člověka i společnosti/ jako tvorby z duchovního zdroje, připomínající koncepci Bergsonovu, od níž se však liší důrazem na "témata" či "ideje" přesahující empirickou skutečnost. Zvláštní význam mezi tématy mají "hodnoty", přes něž se autor dostal k problematice etické, včetně kritiky etických systémů, zvláště naturalistických. Atom, molekula, člověk i společnost utvářejí samy sebe jako formy díky tomu, že jejich "domény vědomí" na tématech participují.

Důraz na osobní svobodu ho vede ke kritice scientistických, utopických a ideologických konceptů /zejména totalitních/. Ruyer byl jedním z prvních, kdo se začal zabývat filozofickými problémy kybernetiky a hodnotit její možnosti i meze. Pozoruhodné je i jeho pojetí náboženství, v němž vidí /setr-
váváje na striktně filozofické rovině/ nezbytnou "výživu duše".

H l a v n í d í l a

Esquisse d'une philosophie de la structure, 1930

/Náčrt tvarové filozofie/

Éléments de psycho-biologie, 1946

/Základy psychobiologie/

Le monde des valeurs, 1947

/Svět hodnot/

L'utopie et les utopies, 1950

/Utopia a utopie/

Philosophie de la valeur, 1952

/Filozofie hodnot/

Néo-finalisme, 1952

/Neofinalismus/

La cybernétique et l'origine de l'information, 1954

/Kybernetika a původ informace/

L'expressivité, Revue de Métaphysique, No. 1-2, 1955

/Expresivita/

L'origine des formes vivantes, 1962

/Vznik živých forem/

L'animal, l'homme, la fonction symbolique, 1964

/Živočich, člověk, funkce symbolu/

Paradoxes de la conscience et limites de l'automatisme

/Paradoxy vědomí a meze automatů/

Éloge de la société de consommation, 1969

/Chvála spotřební společnosti/

Dieu des religions, Dieu de la science, 1970

/Bůh náboženství a Bůh vědy/

Les nuisances idéologiques, 1972

/Trampoty, jež nám působí ideologie/

La gnose de Princeton, 1974

/Princetonská gnóze/

EXPRESIVITA

Převzato z publikace R. Ruyer, Paradoxy vědomí /Edice Svíce, Praha 1981/, obsahující Paradoxy vědomí a meze automatů, Expresivitu, autorův dopis, stručnou informaci o autorovi, výběrovou bibliografii. 506 str. formátu A 5, celoplátěná vazba, jako frontispice foto autora.

Úsilí porozumět postupuje často od expresivity k významu. Definujme předběžně expresivitu věcí jako to, co věci samy by "chtěly říci". Lákavá krása květu, honící se mraky, ho-

hrozivá obloha před bouřkou, strom, který se kymácí ve větru, hejno ptáků táhnoucích po nebi, vytí osamělého zvířete - to všechno jsou expresivní projevy, protože vypadají, jako by chtěly něco říci. Vyvolávají v nás otázky, protože samy vypadají jako zajímavé odpovědi na neurčité otázky. Jak zpřesnit a vyjasnit tyto mlhavé projevy? Zdálo by se, že tím, když expresivitu převedeme na významy. Člověk je uspokojen, když ví nejen "co jako by chtěly říci", ale "co skutečně říkají čili znamenají". Zvíře volá samičku, ptáci táhnou do teplých krajín, květ vábí hmyz, aby ho pomohl oplodnit, atmosferická elektřina se vybíjí, vítr honí mraky a zmítá stromy, protože je právě tlaková níže se středem nad Azorami. Ve známé básni H. Heina ^{1/} mladý muž na břehu moře lomí rukama zmítán touhou rozluštit "tu bolestnou a dávnou záhadu". Ale "věčný hukot vln jde dál, mraky dál běží ve větru, hvězdy se třpytí chladné a lhostejné... a blázen tu čeká na odpověď". Heina mladý muž může být považován za blázna ne proto, že by kladl nesmyslné otázky - příroda, kterou vidí, jako by je kladla sama - nýbrž proto, že příroda si umanula neodpovídat, a zdravý rozum radí netrvat na odpovědi od němého. Kdyby Heina hrdina byl malíř a zachytil štětcem expresivitu věcí, tak jak jsou, nikdo by ho za blázna nepovažoval. Ale spekulativnímu člověku se zvědavostí vybičovanou tajemstvím připadá, že by se tím vlastně vzdal porozumění, že uchýlit se k umění by znamenalo kapitulaci ducha. Zdá se, že filosofie se už z definice nesmí vzdát převádění expresivit na významy. Musí vymýšlet slova, která by němý řekl, kdyby se uvolil mluvit. Filosofie - přinejmenším teoretická - postuluje, že význam je základnější. Postuluje, že expresivita je jen hluchý, mlhavý, neprojasněný význam.

O tomto postulátu priority významu lze mít ty nejvážnější pochybnosti. Než však k výkladu těchto pochybností přistoupíme, bude prospěšné, když se v krátkosti zastaneme omylu, abychom poznali pravdu, a když prozkoumáme, odkud se bere síla zmíněného postulátu. Musíme uznat, že expresivita často bývá jen vnější vzhled nedokonale vyjadřovaného významu. Tak se nám zdá, že někde

^{1/} Fragen, Die Nordsee

"podivně vypadá" prostě proto, že jsme dobře nepochopili, co jeho postoj "chce říci". Tušíme, že by tu bylo něco k rozumní, jenže nevíme dobře co. Dětství je věkem těchto dojmů, zároveň neurčitých i frapantních, protože je to věk polovičních porozumění. Hieroglyfy byly daleko expresivnější, než přišel Champolion. Bylo možno tušit nezbadatelná tajemství tam, kde dnes egyptologové čtou: "Upevnil jsem řád na obou březích Nilu. Udržel jsem pro syna úřad jeho otce." Afatik, člověk postižený afázií, který ztratil "kategoriální postoj" /Goldstein/, se tím stává daleko vnímavějším k expresivní stránce věcí. Jeden Gelbův pacient říkal, že B je "plynová lampa", M "maškarní čepička" a S "pavouk", protože lékař psal tato písmena sice naprosto čitelně, ale trochu jinak než pacient. Polozapomenutý úkol nebo vzpomínka, po níž zůstane v jasném vědomí jen její "aura", činí člověka daleko vnímavějším pro kvalitativní stránky situace. Zakoušíme "nutkavou, kvalitativně specifickou zkušenost, zbavenou veškerého reprezentativního obsahu"^{2/}. Význam, označování je "epikritické", kdežto expresivita se zdá být "protopatická", to jest prvotnější, surovější, na nižší úrovni, spjatá s diencefalem, kdežto význam je spojen s mozkovou kůrou. Expresivní se jeví jako "psychické", kdežto význam je "duchovní". Vypadá jako podvědomé, kdežto význam je bdělé vědomí. Jeví se jako strhující, zajímavý stav, jehož se však člověk snaží rychle zbavit, kdežto význam vysvobozuje, přináší něco jako spásu vězněné duši. Duch touží po Bohu-Logu. Na Bohu-Expresivitě je cosi neprůhledného a znepokojivého. Vypadá těžko rozeznatelný od zbožštěné přírodní síly. Nezdá se, že by mohl poskytovat spásu v čirém světle.

To všechno je pravda. Ale co z toho vyplývá? Mlhavý význam se nepochybně podobá expresivitě, ale to ještě neznamená, že by expresivita byla jen mlhavý a okleštěný význam. V normálním případě je expresivita prvotní, anebo přinejmenším odlátná. Naprosto specifický půvab růže, břízy nebo nějaké hudební věty může na člověka unaveného až na pokraj paramnézie působit jako lar-

^{2/} F. Ellenberger, Le Mystère de la mémoire, s. 120

vální vzpomínka, jako polezapomenuté slovo. Ale jsme-li při smyslech, dobře víme, že tu žádné "slovo" nechybí.

Malý mýtus nám zde poslouží jako platné kritérium. Představme si příchod jednoho z vyvolených do katolického ráje. Soud už má před sebou a ví, že bude přátelsky přijat samým Bohem Otcem. Na zemi žil jako člověk zároveň citlivý i zvědavý a teď se těší, že konečně všemu porozumí, že dostane klíč ke všem věcem. Jakmile se však octne v přítomnosti Boha Otce, pochopí, že citlivost se nedá uspokojit tak jako zvědavost. Chce-li Bůh zaujmout třeba Archimeda, který právě přišel na onen svět, může ju předem odhalit, jak se počítá s čísly v soustavě místních hodnot. Newtonovi může odhalit geometrickou interpretaci všeobecné gravitace. Může vysvětlit Claudu Bernardovi, k čemu přesně slouží nadledviny. Může shovívavě pokárat Marcelina Berthelota ne za jeho protiklerikalismus, ale za to, že zdržel přijetí atomové ~~energie~~ teorie ve Francii, může mu v anticipaci ukázat něco jako fotografie krystalových mřížek od Laue a Debye. Ale jak by mohl odkrýt Marcelu Proustovi, co se skrývalo za "malou větou" vinteuilské sonáty? Jak by mohl "vysvětlit" ty tři zvonice, které jako by si hrály na schovávanou na cestě do Méséglise? Botanikovi z 12. století může vyložit, do jaké čeledi patří růže. Ale jak by mohl vyložit básníkovi, co růže vyjadřuje? Jak jinak by mohl poskytnout významy skutečných expresivit, než že by expresivity převedl na významy - a tím ovšem snižil? Beethovenovi by nemohl ukázat "velké bytosti", které on tušil za svými nejexpresivnějšími tématy - leda tak, že by mu umožnil vytvořit témata ještě expresivnější. Bůh by mohl zjevit svatému Bonaventurovi, zda jeho přesvědčení, že trojlístek symbolizuje Trojici, bylo či nebylo správné. Nemohl by však zjevit Albrechtu Dürerovi, co vyjadřoval, když s láskou kreslil lístky trávy. Bůh může poskytnout "klíč" nepravých expresivit, které vznikají neúplným porozuměním, může je vyjasnit a rozptýlit; může vysvětlit Pascalovi, že na mystickém hexagramu není nic mystického - prostě tím, že mu dá nahlédnout do učebnice projektivní geometrie. Bůh však nemůže poskytnout "řešení" či "stručný obsah" pravých expresivit, protože žádné řešení ani žádný obsah podle definice neexistují. Expresivita růže není omyl, způsobený zaostalostí botaniky.

Kdyby - což ovšem není možné - byl vyvolenec zlomyslný, mohl by být v pokušení vyjádřit své zklamání. Řekl by si: "Konec konců, Bůh k ničemu není. Když chtěl uspokojit zvědavost mého ducha, prostě mne odkázal na jiné lidi, kteří přišli po mně. Kdybých se byl s trochou trpělivosti procházel po obyčejných Elysejských polích s jinými učenými stíny, mohl jsem to všechno vědět i bez něho. A pokud jde o předtuchy mého srdce a mé duše, konečně chápu, že k nim žádné řešení ani zjevení být nemůže a že o poezii růže, smrku a břízy mi Bůh nemůže povědět nic víc, než smrk a bříza sama."

Jenže vyvolený, který byl už na této zemi člověkem dobré vůle, je samozřejmě v ráji ještě leosí vůle. Chápe, že tajemství, které je už na tomto světě v plném světle, nemůže být ani na onom světě už odhaleno víc. Chápe, že toto tajemství vždycky patřilo ke skutečné katolicitě těch, kdo mají oči k vidění a uši k slyšení.

Vratme se na zemi. Spousta náznaků potvrzuje, že teoretické a užitkové významy mají druhotnou povahu. Pomyslíme-li na nějaké zvíře a nejsme přitom profesionální biologové, vybaví se nám jeho expresivní stránka, ne specifické tvary jeho vnitřností, jeho oběhové a dechové soustavy. Tato nezbytná výstroj je schovaná, zabalená, překrytá a zapomenutá. Harmonická souměrnost vnějšího obrazu zvířete zakrývá často nesouměrné shluky vnitřností 3/. Endokrinolog může považovat kohoutí hřebínek a jelení parohy za ukazatele hormonální úrovně. Ale ve skutečnosti hřebínek, peří i parohy jsou tu, ať je vnitřní výstroj jakákoli; neukazují nic jiného, než "já jsem sameček" a "já jsem jelen". Živá bytost musí vykonávat tisíce rozmanitých činností, aby mohla žít, ale žije, aby byla sebou samou, tou formou, kterou jest. U rostlin není užitková a rozluštětelná výstroj uvnitř, schovaná a překrytá, nýbrž je proměněna a zcela prostoupena expresivní fantazií. Orgány oběhu, opěrná soustava, dýchací i rozmnožovací orgány jsou sice zjevné, jsou tu však zároveň a ve stejné míře i jako návrh umělce, i jako plán inženýra. Kdykoli se významové a expresivní formy navzájem prostupují, tvoří expresivita nakonec hranici, kde

3/ srv. A. Portmann, Animal forms and patterns, s. 25 nn.

každé úsilí porozumět, rozluštit smysl organických zařízení končí. Barvy květů lákají hmyz; kabát a tvar zvířete může být mimetický nebo propagační. Ale krok za krokem se blíží okamžik, kdy se luštitel musí vzdát a položit si otázku, který důmyslný a potouchlý démon si usmyslel - a proč - navrhnout prostě bizarní tvary motýlů, ostnohřbetek a orchidejí.

Člověk je z tohoto hlediska na přesně téže rovině jako jiné živé bytosti, takže uplatňování naší lidské zkušenosti zde není antropomorfismus, nýbrž prostě srovnávací biologie či etologie. V lidském chování, v umění i technice, všude se projevuje týž základní zákon: expresivita se ukazuje být něčím odlišným a dokonce základnějším, širším a obecnějším než smysl. Jistý druh marxismu či spíše zobecněného technicismu platí ovšem o člověku stejně jako o každém jiném organismu. Společenský vývoj lidstva stejně jako biologický vývoj je v podstatě tvořen dějinami přesně vymezitelných technických revolucí: objev atomové energie, energie chemické a elektrické, objevy zpracování kovů a ohně nava-
zují na objevy placentárního vývoje, teplokrevnosti, cévního oběhu a fotosyntézy. Právě ty nové techniky, společenské jako biologické, vždycky v hrubých rysech určují formy života. Pták jakožto létací zařízení a ryba jakožto plovací zařízení jsou rozluštitelní stejně jako letadlo nebo ponorka. Ale na všech technických úrovních se lidský i zvířecí život vždycky spontánně podřizuje něčemu nevyjadřitelnému, nevýslovnému, neoznačitelnému. A život prostřednictvím důmyslných technik umožňuje právě projevení tohoto nevýslovného. Život jakožto technika je podřízen životu jakožto čistému projevení. Nálevníci i červi, práci i savei, lidé starší i mladší doby kamenné i všech civilizací, nemají-li právě nic naléhavějšího na práci, tančí a procházejí se, zdobí se, vyluzují zpěvy a světélkují, zkrátka věnují se životu. I v těch společnostech, které jsou nejvíce posedlé užitkovou vědou, racionálním uspořádáním a technikou, pociťuje se tato technika jako nástroj, který slouží něčemu jinému. V paleotechnickém stadiu mohla města vystavovat na odiv své továrny, plynojemy a sítě elektrických drátů, brzy se však začla snažit skrýt tuto výstroj za monumenty, jejichž vzhled neprozrazuje žádný užitkový význam. Člověk používá nákladní auto jen k tomu, aby si vydělal peníze a koupil "vůz". Toto osobní auto, které slouží jen k projížděkám,

k požitku z rychlosti a k pocitu triumfu v rodině, má také své vnitřní zařízení, kde každý orgán zjevně k něčemu slouží a nese významové jméno. Ale toto zařízení je přikryto lesklou karoserií, která vyjadřuje blahobyt a úspěch svého majitele nebo spíš výtečnost značky a která nemá víc přesně určitého významu než barevné peří ptáka nebo kožešina savce. Ovšemže chrání a je aerodynamická, tak jako opeření hřeje, případně maskuje. Ale význam se rozplývá v čiré expresivitě; nárazníky slouží spíš k tomu, aby se leskly, než aby tlumily nárazy. Zdůrazněný předek kapoty má jen ryze expresivní tvar své značky, podle něhož ji malé děti okamžitě poznají, tak jako poznají kočku, králíka či berana.

Je třeba dodat, že expresivita ve všech svých formách není pro člověka jen svátečním přepychem, vyhozením z kopýtka a rozptýlením, něčím, na co z povahy věci přiděluje jen malou část svého rozpočtu. Ani ty nejchudší třídy chtějí nechtějí rozhodně neutrácejí jen za věci nezbytné. I v primitivních a chudých společnostech se vynakládá nesmírné úsilí na vyjádření nevyslovitelného. Skupiny megalitů, pyramidy, chrámy a paláce jsou toho dokladem. A lidským ideálem, jak se projevuje v utopiích, je stav, kdy dokonalé stroje zbaví všechny lidi břemene užitkových činností, aby se mohli věnovat hrám, sportu, kultuře, cestování, obřadům, společnosti, umění, zahrádkářství, flirtu, zkrátka věcem, které "nic neznamenaají". Protože člověk touží všechny své užitkové činnosti, "definovatelné konečným počtem slov", přenechat strojům, zřejmě cítí, že podstata jeho života je v něčem jiném. Marxismus jako ideál s plným vědomím popírá marxismus jako filosofii dějin. Ale i komunistický stát bude mít dokonalou techniku v zásadě jen proto, aby ji mohl překonat.

Primát expresivity v lidských společnostech je zvláště zřejmý na téměř univerzálním /s výjimkou moderních západních společností/ primátu náboženství a ritu. Pro náboženství a ritus se dříve nabízela řada příliš logických "vysvětlení": užitkovou magií, animismem, manismem, původním monoteismem, anebo "vysvětlení" opačná, ale téhož řádu, totiž "hlouposti" primitivů a jejich dětinskou a prelogickou mentalitou. Většina současných odborníků se však drží spíše Frobenia a hlavně fenomenologů a zastává docela jinou interpretaci, založenou - aspoň implicitně -

na pojmu expresivity. Náboženský člověk, ať přírodní nebo civilizovaný, je podstatně "uchvácen" spatřením něčeho a toto něco vyjadřuje, představuje a hraje v ritech a ritualizovaných jednáních. Uchvácen čím? Ovšemže expresivitou věcí a základních situací: země, nebe a hvězd, střídání a návratu ročních období, narození a smrti, plodnosti, darů a vzpour přírody. "Ani pro nás není strom, říká Jensen^{4/}, jen předmětem vědeckého bádání, nýbrž může na nás jakožto živoucí skutečnost vykonávat vliv, který vede ke vzniku kulturních útvarů pro intelekt nepřístupných." Ačkoli nepoužívá slovo expresivita, pracuje Jensen zřejmě s tímto pojmem, který označuje jako "neintelektuální poznání" nebo "kvalitativní aspekt skutečnosti". Je jeho velikou zásluhou, že se v této souvislosti odvážil mluvit o poznání, i když se poznání tohoto druhu liší "od vědeckých pozmatků jak metodou získávání, tak metodou zkoumání a ověřování"^{5/}. Je to poznání bez objektivního kritéria, které však přesto má nadindividuální platnost. V každé společnosti se můžeme setkat s autoritou velkých básníků, proroků a náboženských visionářů: "Na tutéž nemožnost racionální argumentace narazíme, když si položíme otázku, jak si Goethe a Shakespeare získali v západní civilizaci svoji autoritu."

Dnes už se téměř všichni shodují v tom, že nepovažují "primitivy" za podstatně hloupé. I oni - stejně jako my - živě cítí technickou příčinnost čili to, co bychom mohli nazvat horizontálním řádem fenoménů. Žádný primitiv se nepokusí při lovu zvěře vystačit s čarodějnictvím a obejít se bez pastí; žádný se nespolehne na rituál, když jde o to, sklídit plody. Ale primitivové cítí živěji než my expresivitu věcí - tak živě, že jí přisuzují přímou praktickou účinnost. Celý jejich "omyl" spočívá v tomto převedení "expresivního" na "příčinně působící", nikoli ve vnímání expresivity samé. Navíc je tento "omyl" něčím tak podstatným pro každé náboženství, každou přirozenou úctu, každý básnický cit, že se člověk musí ptát, zda omyl není příliš silné slovo a zda toto převedení není spíš jakýmsi nezbytným "průmětem"

4/ Mythes et cultes chez les peuples primitifs, s. 48

5/ tamtéž, s. 49

či projekcí, tedy postupem téměř nutným - jako je nutné zdůraznit stíny, chceme-li plošnou kresbou vyvolat dojem prostorovosti. Můžeme se dokonce ptát, zda by se bez této projekce a bez tohoto "omylu" vnímání expresivity vůbec nevytratilo. Kdo nevěří, že by se mu božstvo lesa či pramene mohlo pomstít za znečištění pramene a vykácení lesa, zničí nakonec všechny prameny a všechny lesy, protože to pro něho bude jen voda a dříví a nic víc. Kdo si myslí, že hrubé slovo a sprostá myšlenka nemají žádný materiální účinek, a že je tedy může beztrápně vyvolávat, ztratí nakonec veškerou jemnost citění.

Naproti tomu magie ve vlastním smyslu, rozvinutá v techniku, ztrácí zase expresivitu věcí a vrací se k čistému užitečnému významu. Všechno je zde otázka míry. Trocha magické víry hraje úlohu fixativu, pomocného postupu, který je pro zachycení expresivity skoro nezbytný. Nejen u primitivů mohou pověry a magická přesvědčení vyvolávat city a ohránit mravy. Mravnost, která by nebyla ani náboženská, ani poetická, je téměř nemyslitelná. Kdyby se mezi civilizovanými lidmi udělal hlubší průzkum, asi by se ukázalo, že skutečně účinné pohnutky mravního jednání patří do oblasti "pověry". "To by mi přineslo neštěstí," řekne obyčejný člověk. A i skrupule lidí zjemnělých plynou z téže otihočné bázně před znásilněním nějakého velkého životního tématu. Archetypy, které spatřujeme ve věcech, které primitiv a náboženský člověk respektuje, básníci opěvují a ritus představuje, to nejsou "příčiny", nýbrž "zárodky", základní expresivity, které dávají jednotu i pravdivost více méně nahodilým útvarům, které je vyvolávají a tím fixují.

X X X

Vraťme se však ke vztahům mezi významem a expresivitou. Zatím jsme tato slova používali dosti nepřesně. Běžný, ale i filosofický jazyk je v této oblasti velmi spletený. K prvnímu a velmi vážnému zmatku - pokud to není jen jazyková zkratka - dochází směřováním smyslu a významu^{6/}. Předmět nebo chvoání vzaté samo o sobě,

6/ Husserl zdůvodňuje kolísání mezi smyslem a významem obecnou a nevyhnutelnou dvojznačností slovníku, která plyne z paralely

nezávisle na užívání nějakých znaků nebo znamení, má smysl: zvíře právě utíká nebo žere, židle je sedadlo, list rostliny je orgánem fotosyntézy, stolička živočicha je orgánem žvýkání. Všimněme si, že každý smysl, tak jak ho zachycujeme, vždycky předpokládá, že se předmětu nebo bytosti, u níž je spatřován, připisuje finalistická zaměřenost. Řeknu-li, že zvíře utíká, myslím tím samozřejmě, že "chce utíkat", ne že jeho svalstvo, snítá fyziologická bouře. Řeknu-li, že list provádí fotosyntézu, připouštím implicitně finalistickou interpretaci, přinejmenším v okamžiku, kdy větu vyslovuji, i kdybych se pak snažil toto "nepřesné vyjádření" opravit mechanistickou interpretací. Vidím-li židli jako sedadlo, odvolávám se implicitně na úmysl jejího výrobce a toho, kdo si ji koupil, a sednu-li si na kámen u cesty, činím ho sedadlem a považuji ho tedy jako takový za možné sedadlo. Normální pozorovatel, který vědem rozumí, zachycuje smysl přímí, bez zprostředkování nějakými znaky. Je tedy nepřesné mluvit o významu chování či předmětu, který dává najevo jen svůj vlastní smysl. O znaku a významu se dá mluvit teprve tam, kde jeden předmět odkazuje na druhý předmět nebo na vlastní smysl druhého předmětu.

noesis - noema. "... takže jsme u všech intencionálních prožitků vždycky mluvili o "smyslu", i když se toto slovo běžně používá jako ekvivalent slova "význam". /Idées, překl. Ricoeur, 418/. Skutečný smysl je "noematické jádro". V Logických zkoumáních Husserl s využitím možností němčiny přesně rozlišuje mezi znakem /Zeichen/ a významem /Bedeutung/, označováním. Intence označovat nebo vyjadřovat míří ke smyslu samému, jakožto prvnímu předmětu mínění /Meinen/, který je stálý a totožný sám se sebou bez ohledu na mnohost aktů označování. V ostatním díle však Husserl smysl /Sinn/ spíše podřizuje "dávání smyslu" /Sinngabung/. Poznamenejme ještě, že slovo Ausdruck /výraz, exprese/, má u Husserla širší význam než v našem pojednání. /V českém překladu k tomu přistupuje, že francouzské "signification", což je podst.jméno slovesné, musíme překládat jednou jako význam, jindy označování, a že pro trojici exprimer-expression-expressivité musíme používat slov s různým kořenem: vyjadřovat - výraz - expresivita. Pozn. překl./

Význam slova "utíkat", "reference" tohoto slova, je ono chování zvířete. Smysl chování, skutečného útěku, je chování samo, směřující k nějakému cíli /"uniknout nebezpečí"/. Smysl tedy předpokládá jedinou věc - neboť finalistické jednání nemusí být zaměřeno k něčemu jinému a dá se často vyjádřit zvratným slovesem: "zvíře se skrývá" - a svědek tohoto smyslu, například já, který vidím zvíře utíkat, není pro smysl konstitutivní a nutný. Naproti tomu význam předpokládá tři věci:

1. označovaný předmět nebo smysl, 2. označující předmět tj. znak a 3. subjekt, který znaku používá, buď aby sám rozuměl, anebo sděloval jiným, a který zde je zřejmě nezbytný, konstitutivní a nikoli pouhý svědek.

Proč se smysl a význam tak snadno zaměňují, je ostatně lehké uhadnout. Ať už je subjekt svědkem smyslu anebo uživatelem znaku, musí především rozumět, interpretovat data svého světa. Jeho práce je v podobu případů stejná. Člověk postižený senzorickou afázií, slovní hluchotou či alexií, je většinou postižen také agnózií a apraxií vůči běžným předmětům a chováním. Nechápe ani znaky, ani smysly.

Význam a smysl jsou nicméně dvě různé věci a bylo by velice násilné, kdybychom je chtěli dávat dohromady, například toute - naštěstí dnes už opuštěnou - konstrukcí: člověk, svědek smyslu, který potká "rozzlobeného člověka", dospívá k tomuto smyslu teprve prostřednictvím smyslových údajů - znaků^{7/}. Je tedy filosoficky úplně správné - i když ne právě krásné - mluvit o "smyslu nějakého významu". Zkracovat tuto formuli a místo "smysl významu" říkat význam je možná nutné, ale velmi nebezpečné, protože se pak musí plést, kdy je slovo "význam" použito ve vlastním smyslu a kdy jako zkratka.

Přejdeme teď k oblasti, kterou jsme zhruba označili jako oblast expresivity. Zde je jazyk ještě méně pevný a klade každému úsilí o zpřesnění překážku, kterou musíme překonat. Jako vůdčí nit nám tu poslouží paralela s oblastí významu. Tak jako

7/ Srv. Merleau-Ponty, Structure du comportement, str.230.

aktivní označování míří na nějaký smysl, míří aktivní výraz /exprese/ třeba v umění či náboženském ritu na to, co musíme nazvat expresivitou. Slovo "expresivita" je odvozeno od slova "exprese"

smysl	expresivita
označování	výraz
/znak/	/exprese/

/výraz/, ačkoli ve skutečnosti je expresivita vůči svým výrazům prvotní. Kdo rozumí, chápe ze znaku smysl, a kdo chce smysl ~~zda~~ ukázat, použije k tomu znak. Podobně ten, kdo "rozumí" výrazu, chápe v něm nějakou expresivitu a kdo chce tuto expresivitu zdůraznit, vytvoří nebo použije k tomu nějaký výraz. Je úplně správné mluvit o "expresivitě nějakého výrazu", neboť expresivita je to, co výraz ukazuje či podtrhuje. Malíř, který maluje růži, břízu, nebo Van Gogh obyčejnou slamenou židli, chce představit, vytvořit výraz expresivity růže nebo židle. Zřejmě se liší od - negoethovského ^{7a/} - botanika, který by nakreslil významové schéma růže jako rostliny. Liší se od výrobce či obchodníka, který by užitkovým náčrtem znázornil charakteristiky židle jakožto nábytku. Divák na obraze nehledá botanické poučení, nýbrž s umělcovou pomocí nějaké nové zjevení o květině jako "veřejném tajemství". Expresivita zřejmě není "zmatený smysl"; umělecký či rituální výraz není nepovedené nebo neúplné označování, nýbrž jiný akt. Umělecká kresba vykazuje zjevně kladné rysy, nevděčí za svou existenci nedostatečně přesné reprodukci předmětu. Expresivita Van Goghovy židle neplyne z toho, že se nehodí do katalogu nábytkářské firmy.

V prvním přiblížení lze o expresivitě říci to, co bylo řečeno o smyslu. Předpokládá jen jedinou věc. Tak jako zvíře utíká nebo se skrývá, růže "růží" nebo "se růží", to jest "dělá se krásnou a expresivní květinou", a zároveň ovšem i květinou schopnou

7a/ Narážka na Goethův pokus o založení přírodních věd na celkovém a kvalitativním popisu rostlin, nerostů, fyzikálních jevů atd. P.př.

života s významovými a rozluštěitelnými tkáněmi a orgány. Umění, které ji znázorňuje, tanec, který vyvolává vidinu nebo "smrt růže", ritus, který ji používá jako projev náboženského tajemství, nemají dojem, že expresivitu dělají. Nýbrž že ji vidí a zjevují. Každé umění a každé náboženství je svou podstatou expresionistické v tomto přesném smyslu slova. Umění i náboženství je "objektivní"; jedno i druhé hledá nějakou "pravdu", hledá něco, co je ve skutečnosti přítomno, a když to zahlédne, snaží se to zachytit. Je to však pravda jiného druhu než pravda označování a významu.

Jsem si vědomi toho, že pojem "objektivní expresivita" v sobě skrývá zřejmý paradox. Nicméně skutečnosti si tento pojem vynucují tak, že i mnozí estetikové nacházejí obdoby ve své oblasti. Otto Baensch^{8/} je přesvědčen, že umění by nebylo možné bez "neosobních" či "objektivních" citů, s nimiž si umělec symbolicky hraje. Také S.K. Langerová^{9/} přejímá tuto koncepci, kterou už dříve vypracoval Whitehead, Cassirer a v trochu jiné podobě i francouzská estetická škola /E.Souriau, R.Bayer, Focillon/. Je-li tu tedy nějaký paradox, je jen přesnou obdobou toho, že smysl nezávisí na různých označováních /významech/, které k němu míří. Expresivita je jen nahodile vyjadřována, tak jako smysl je jen nahodile označován. A přinejmenším lze říci, že "je jen nahodile vyjadřován či označován nějakým osobním a empirickým já". Neboť mluvíme-li o tom, že expresivita či smysl je objektivní a neosobní, nemyslíme tím samozřejmě, že by to byly věci. Řeknuli, že červen nebo komično je "objektivní", to jest nezávislé na individuálních psychologických životopisech, nemyslím tím, že by to byl předmět jako oblézek. Když Husserl implicitně říká, že "být znamená mít smysl", zařazuje se tím do dávné filosofické tradice. Díky fenomenologii jsou koncepty tohoto druhu v soudobé filosofii dostatečně běžné, aby nepůsobilo zvláštní obtíže připustit pro expresivitu to, co se obecně připouští pro smysl.

8/ Otto Baensch, Kunst und Gefühl

9/ S.K.Langer, Philosophy in a new Key a Feeling and Form /1953/

Paradox je u expresivity poněkud nápadnější, protože vyjádření expresivity je vždy do té míry "pro druhého", "pro nějakého diváka", že se nemůžeme ubránit záměně a domníváme se, že i expresivita je pro druhého, ještě víc než smysl. Teoretická filosofie i věda odkrývá denně ve světě skryté smysly, logické souvislosti, kterých si dosud nikdo nevšiml. Je nasnadě, že existovaly už před tím, než byly objeveny. Umělec a vynálezce ritu či obřadu vypadá daleko méně jako objevitel, a zejména, těžko si ho představit bez nějakého publika. Jak velmi dobře ukázal Souriau^{10/}, skoro každé umělecké dílo, malba, sícha, román je udělán z nějakého hlediska a pro zcela určité hledisko, pro jistou perspektivu, na níž není nic "transcendentálního": autor prostě očekává, že divák bude stát ve zcela určitém místě estetického prostoru díla. K pomníku patří peristyl, kterým návštěvník prochází, když vstupuje. Podobně náboženský nebo vlastenecký obřad předpokládá, že biskup či starosta bude na určitém místě, kde je pro něj už přichystáno křeslo.

Sama živá příroda předpokládá diváky pro své expresivní formy: peří ptačího samečka je pro samičku, vábivá krása květu je pro hmyz. Evolucionisté nedávno ukázali, jak důležité je to, čemu říkají allestetický výběr^{11/}. Musí působit ruku v ruce u herce i diváka souběžně, neboť barvy jednoho předpokládají vádění barev u druhého.

Ale to nejsou žádné argumenty proti objektivní expresivitě. Ačkoli výraz čili exprese je pro druhého, expresivita je bytí samo. Expresivita květiny je květina sama jakožto forma živého organismu. Expresivita splývá s bytím samým, nezávisle na horizontálních vztazích s jinými bytostmi. bytí nezávisle na vertikálních vztazích s nějakým tvůrčím zdrojem či středem. Expresivní ozdoby a ornamenty se řídí vlastními zákony expresivity, aby mohly na diváka působit. Projev těchto zákonů je kolektivní, ne individuální. Z toho však neplyne závěr, že by expresivita byla subjektivní. Domnívat se, že umělec pracuje pouze pro budoucí návštěvníky svých výstav by bylo něco jako "naivní cynismus". Umělec má stejně jako vědec pocit, že je především objevi-

^{10/} E. Souriau, La correspondance des arts, str. 264.

^{11/} H.B.Cott, Allesthetic selection and its evolutionary aspects /1954/. /Allestetický - od řec.ALLOS-AISTHESIS, vnímání druhého. P.př.

telem, a představa, že pracuje jen pro výstavu svých děl v nějaké galerii, je stejně nesmyslná jako představa, že vědec pracuje jen proto, aby mohl publikovat ve věstníku Akademie. Skutečný umělec je ještě spíš jako primitiv, který chce rituálně přehrávat tajemné skutečnosti, které ho uchvátily, prožít prométeovské dobrodružství; zápasí či spolupracuje s bohy a vyrvé jim jejich tajemství, která pak nabízí svým bratřím tak, aby jim co nejvěrněji předal svoji nadlidskou vizi.

Kdybychom odmítli "objektivní expresivitu", nezbyde nám na zcela přirozenou otázku, co vlastně umělec či kněz v obřadu vyjadřuje, jiná odpověď, než že "vyjadřuje sám sebe". Tato odpověď, ač pro ni mluví řada předpokladů a ač už se také často vyskytla, je ovšem zcela neudržitelná. Poslední a nejrozhodnější formulace této teze pochází od novopozitivistů. Například pro Carnapa^{12/} platný symbolický systém musí být systém významový, kde každému slovu odpovídá jeden označovaný předmět, který je jím představován, a kde syntaxe odpovídá syntaxi označovaných předmětů a co nejpresnější strukturní shodou "verbální kartografie" s "neverbálním územím"^{13/}. Ještě před Kantovou otázkou "co mohu poznat" předchází podle Carnapa otázka základnější, totiž "na co se mohu ptát". Ptát se lze jen potud, odpovídá Carnap, pokud je symbolický systém s to otázku vyslovit. Poznávat lze potud, pokud je zkušenost s to na tuto otázku odpovědět. Věta, která se za žádných podmínek nedá ani ověřit, ani vyvrátit, je pseudověta; protože nemá žádný význam, není ani pravdivá, ani nepravdivá, nýbrž nemyslitelná.

Podle tohoto kritéria je velká část našich tvrzení a myšlenek či pseudomyšlenek zřejmě bezvýznamná. Tyto pseudomyšlenky mají jen pseudosymbolickou strukturu. Ale co to tedy je? Podle Carnapa jen psycho-fysiologický výraz, jen symptom emocí, citů a přání. Není to symbol myšlené zkušenosti, nýbrž projev cene-

^{12/} Carnap, The logical syntax of language; srv. výbornou kritiku u S.K. Langerové, Philosophy in a new Key, str. 27.

^{13/} Language, meaning and maturity, vyd. S.I. Haykawa, str. 23a.

tických pohybů jako smích, slzy, výkřiky a kletby. "Mnohé jazykové výpovědi jsou obdobou smíchu v tom, že mají pouze výrazovou /expresivní/, a ne reprezentativní funkci. Příkladem mohou být výkřiky jako "ach!", nebo na vyšší rovině lyrické básně. Cílem lyrické básně, v níž se vyskytují slova jako "sluneční paprsek" a "oblaka", není informovat čtenáře o meteorologických skutečnostech, nýbrž vyjádřit určité básnickovy emoce a vyvolat u čtenáře emoce obdobná."^{14/} Metafyzická tvrzení jsou na stejné rovině jako lyrické básně a výkřiky. Jediný rozdíl je v tom, že vyjadřují trvalejší emocionální dispozice. Ale i ony vyjadřují jen subjektivní zkušenosti, takže není zásadní rozdíl mezi "fonásemi" "Bůh je nekonečný" a "můj Bože!".

Jenže tito pronásledovatelé postulátů sami padli do pastí postulátu ještě základnějšího, postulátu, že význam je prvotní. Reprezentativní symbolika nemůže podle nich být nic jiného než symbolika významů. Všechno, co není přesná syntaxe "kartografických" značek / ve smyslu Korzybského/, je jen slepý subjektivní cit, který se vybíjí slovy nebo jakoukoli jinou fyziologickou reakcí a který se netýká ničeho mimo něj, i kdyby se zmiňoval o slunci a oblacích, o životě a smrti. Každý umělec, umělecký kritik, historik náboženství a kultury ví, že je to postulát falešný a že existuje symbolika a přesná gramatika expresivit právě tak, jako přesná syntaxe významů. Obyčejný jazyk, nereformovaný novopozitivistickými logiky, je právě tak prostředkem exprese jako významu a ve své expresivní funkci není pouhým nervovým výbojem o nic víc, než ve své funkci významové. Mohli bychom se ostatně zeptat^{15/}, jak to, že básník projevuje své emoce tak ovým způsobem, že to všichni pokládáme za řeč, a ne za výkřiky? Básník chce zřejmě udělat víc než jen křičet a plakat, a tvoří celou artikulaci, celou symbolickou soustavu expresivit. Jenže slovo "exprese, výraz" je etymologicky klamné a navozuje, že to, co se projevuje navenek, bylo předtím uvnitř jako čistá emoce. K tomu

14/ Carnap, Philosophy and logical syntax, cit. u Langerové, o.c. str. 28.

15/ Urban, Language and reality, str. 164 a S.K. Langerová, o.c. str. 70.

se připojuje ještě další příčina omylu: umělecká a náboženská tvoření začíná obvykle nějakou uměleckou či náboženskou emocí, která se pak zdá být látkou tvorby. Ve skutečnosti je ovšem tato emoce především emocí nad nějakým objevem. Tento objev, a ne emoce, která ho provázela, tvoří látku expresivního vyjádření. Ten, kdo se vyjadřuje, vyjadřuje nějakou skutečnost, která se v něm jen odráží, vyjadřuje to, co viděl, co ho uchvátilo a pohnulo. Jeho expresivní jazyk je "artikulovaný" právě proto, že chce druhým sdělit ne své pohnutí, nýbrž to, co je vyvolalo. Trpí, když dokáže jen vykřiknout a nedovede se vyjádřit, te jest podat "polapenou krásu" a "zajatou pravdu": "Když jsem viděl, jak bledý úsměv na vodě a na líci zdi odpovídá úsměvu nebe, vykřákl jsem nadšením, mávaje zavřeným deštníkem: "Tohle! Tohle! Tohle!" Ale zároveň jsem cítil, že mým úkolem by bylo nezůstat jen při těchto temných slovech."^{16/} Starost Marcela Prousta o básnickou objektivitu je všeobecně známa. Reynaldo Hahn^{17/} vypráví, jak ho jednou Proust při procházce požádal, aby šel napřed, že si musí ještě jednou prohlédnout "ty malé šípkové keře". "Se skloněnou hlavou, vážným výrazem a trochu svraštělým obočím přimhuřoval oči jako v úsilí napjaté pozornosti. Levou rukou si přidržoval konec malého černého kníru, který umíněně hryzal v ústech."

Romantický básník může předstírat, a dokonce i sám věřit, že "zná jen své srdce", že umínjen "vyrážet krásný křik" a "pouhý vzlykot". Ale proč potom píše dlouhé básně, kde jako Rolla vyvolává postupně všechno na světě od ohyzděného úsměvu Voltairova až po černochoy na San Domingu? Je-ž! "nesmrtelný zpěv" jen vzlykot, znamená to, že vzlykání samo je jen odpovědí na nějaké vidění či zjevení. To je naprosto zřejmé u výrazu náboženského. Celebrant v obřadu nevyjadřuje sebe, nýbrž to, co uviděl - nebo samozřejmě to, co dojalo náboženského tvůrce. Neboť právě proto, že ritus je symbolický a sémantický v širším smyslu slova, právě proto, že je to uspořádané zacházení

^{16/} M. Proust, Du côté de chez Swann

^{17/} A. Maurois, A la recherche de Marcel Proust, str. 99.

s vykrytalizovanými výrazy, může se už velmi brzo stát, že celebrant sám nezakouší vůbec žádné osobní pohnutí. Stejně zřejmé je to i u výrazu uměleckého. Umělec je médium. Hraje na celé klávesnici různých výrazů. Svobodně kombinuje témata, v nichž jako by vlastním životem žily objektivované city. Kdyby Beethovenova symfonie byla jen "Beethovenovým sebevyjádřením", to jest vyjádřením Beethovenova okamžitého smutku či vášně, jak by ji mohli tisíckrát uvádět nejrozumnější interpreti, v předem stanovenou hodinu a pro nejrozmanitější publikum - a jak by to mohlo někoho zajímat? Jak napsal Wagner, "hudba nevyjadřuje vášně, lásku, touhu toho a toho člověka při té a té příležitosti, nýbrž vášně, lásku a touhu samu o sobě. To, co vyjadřuje, je věčné, nekonečné a ideální."

Nejvíce inspirovaným a nejpřímnějším umělcem je herec, který hraje, uvádí na jeviště symbolické drama svých vášní. Slavný Diderotův paradox o herci v komedii, který bývá tak často špatně pochopen, zahlíží tento rozdíl mezi symptomatickým a symbolickým^{17a/}. Zahlíží nutnost toho, co E. Bullough nazývá "psychickou distancí". V anketě, která měla ověřit, nebo vyvrátit tento paradox, odpovídali slavní herci velice různě. Někteří říkali, že je emoce, které vyjadřují, velice dojmají. Tato rozmanitost odpovědí však ve skutečnosti neříká nic proti Diderotovi, nebo aspoň proti nezbytnosti jisté "psychické distance" v hercově hraní. Psychická distance vzniká jakýmsi vypojením, "putting out of gear"^{18/}, které odpoutává od praktických potřeb a účelů. Vztah, který tímto odstupem vzniká, však není neosobní a pouze intelektuální; naopak zůstává osobní a bývá často zbarven emocemi, má však zvláštní ráz. Bylo by možná lépe mluvit o tom, že ve vztahu expresivního předmětu ke mně dojde k jakémusi "překlopení", po němž se už předmět neobrací přímo k mým přizpůsobovacím reflexům a nepůsobí na mně jako signál, nýbrž jako symbol. Díky tomuto překlopení přecházím já z aktuálního pracovního života do druhého

17a/ "Hereovy slzy kanou z mozku", Diderot, Paradox o herci /1778/. P.př.

18/ E. Bullough, Psychological distance, str. 91.

života vyprávění, divadla, náboženského obřadu, teologické diskuse, utopie nebo sběratelství.

Předmět

předmět-symbol

apel-signal

já

já

Bulloughova "psychická distance" je velice obdobná platónskému vyjítí z jeskyně a Husserlovu "uzávorkování". Doveluje, aby umění, náboženství a kultura zakládaly skutečnou "fenomenologii expresivit in actu". Podstatné rozlišení v jazyce a v analogiích jazyka není, jak tvrdí novopozitivisté, rozlišení mezi jazykem jako emotivním projevem a jazykem jako syntaxí přesných významů. V obou velkých oblastech významu a expresivity skutečná dělící čára probíhá mezi jazykem jako používáním signálů a jazykem jako syntaxí či symbolickou reprezentací vůbec s "psychickou distancí". Naše schéma tedy můžeme doplnit; zvířata stejně jako lidé dovedou používat signálů a rozumět jejich smyslu. Pes "odpovídá" na zapískání nebo i na své jméno^{19/}. Laik,

smysl

expresivita

význam

výraz

signál symbol
živočišné lidské

sympton symbol
živočišné lidské

by v Pavlovově laboratoři viděl, jak už podmíněný pes začne na tikání metronomu skinit, by řekl, že pes porozuměl významu tikání. Behavioristé mají pravdu, když tvrdí, že "meaning" je v tomto případě jen poslední fázi procesu podmínování^{20/}. Na druhé

^{19/} Ať se to zdá sebepodivnější, bylo zřejmé, že v průběhu prvních měsíců opice v "odpovídání" na lidská slova daleko předčí děti. M. a M. Kellog, The ape and the child.

^{20/} Srv. G. Humprey, Thinking, kap. VIII.

straně dovedou zvířata stejně jako lidé vyjadřovat své emoce i vnímat emotivní symptomy u druhých^{21/}. Zvířata si však nemohou hrát se symboly - ať už sémantickými či expresivními; nedovedou vypravovat a představovat ani oity, ani myšlenky. Lidsství se od živočišnosti oddělilo ve všech oblastech najednou "psychickou distancí", která umožňuje hru symbolů, a v důsledku toho kulturní kapitalizaci uměleckých forem, náboženských ritu, vědomostí i technik a nástrojů. Předchozí dvě schémata můžeme tedy doplnit třetím:

užitek

prostředky

improvizované

nástroje

/živočišné/

kapitalizované

nástroje

/lidské/

Kdyby člověk zůstal na úrovni pouhého sebevyjadřování, nevznikl by žádný "život forem" ve smyslu Focillonově, nebyl by žádný pokrok v nástrojích, ani "vědecká syntaxe". Zatím vychází edice knih o umění, která se jmenuje "Gramatika slohů", a studuje se gramatika lotosu jako náboženského výrazu. Dějiny umění a náboženství samy dostatečně vyvracejí nevopozitivistickou tezi. Ukazují samostatný vývoj výrazů, které nelze redukovat na nesoudržné posloupnosti výkřiků a gest, individuálního smíchu a pláče. Šimpanz je s to používat nástroj, reagovat na své jméno, zdobit se krabicí, kterou si posadí na hlavu a bít se panenky, která mu připadá hrozivá. Ale nestrádá, nekapitalizuje expresivní formy, ani slova a nástroje.

Rozhodujícím osvícením, které udělalo z Heleny Kellerevé lidskou bytest^{22a/}, nebyl objev signálů, neboť různé znaky a signály cháplala už dávno předtím, nýbrž objev symboliky toho, že slovo "water", které jí napsali na ruku, znamená vodu vždy

21/ Srv. K. Lorenz, Les animaux ces incennus, str. 79.

22a/ H. Kellerevá ve dvou letech po nemoci ztratila zrak, sluch i řeč. Péči své vychovatelky Sullivanové se naučila psát a popsala své zkušenosti v knize "The story of my life" /1902/. P.př.

a vsude, nečasově: "Rozhodující bylo, že WATER nemusí být znak, že se právě chce nebo očekává voda, nýbrž že to je jméno té látky, kterým se na ni lze odvolávat, pod kterým ji lze myslet a pamatovat." Význam slova "voda" se zde nedá vyložit jako konečná fáze podmiňování. Helen Kellerová nebyla podmiňována, aby rozuměla tomuto slovu, byla náhle uchváćena objevem, že slovo má význam.

Lze říci, že lidství začalo ve všech oblastech přístupem k esencím /podstatám, bytnostem/, jakýmsi platonismem či husserliánstvím, odpoutáním smyslu od bezprostředního použití, přechodem od organického reagování, vyvelávaného signálem, k symbolické hře, pro niž je organismus pouhým nositelem. Všechna soudobá úsilí, charakteristická pro opravdu pokrokovou civilizaci, o ještě větší odstup, o zvětšení "psychické distance", o podřízení továrny laboratoři, o rozvoj terciárních aktivit, o podřízení politiky pětiletým plánům, o zdokonalování technických jazyků, o srovnávací studium kultur, o přehrávání samých sociálních konfliktů v sociodramatu jsou jen přirozeným pokračováním rozhodujícího přechodu od signálu k symbolu, od hry jako vybíjení instinktů ke hře reprezentativní.

A s expresivitami je tomu stejně jako s významy. Lidství začíná tam, kde se uvolňují expresivity, jež se neprojevíly bezprostředně. Výrok, že celebrant nebo umělec vyjadřuje sám sebe, zní rozumněji než tvrzení, že "vyjadřuje expresivity" - a přesto je první tvrzení zcela plané. Vyjadřovat sám sebe znamená u živé bytosti nic jiného než odhalovat, ukazovat svoji formu. Řekli jsme, že růže "růží". Kdyby však básník vyjadřoval sám sebe, třeba "ronsardoval", tak jako růže růží, jak by jeden mohl vyjadřovat druhé? Ronsard skutečně musel spatřit křehkou krásu v růži. Vyjadřovat v pravém smyslu sám sebe nemůže u člověka znamenat nic jiného, než projevovat svůj metabolismus, svůj dechový kvocient, činnost své hypofýzy, svoji formu a své vlastní dědičné rytmy. V estetickém výrazu se tyto fyziologické rytmy připojují k vnějším expresivitám, modulují je, individualizují, ale samy o sobě by nemohly být pro nikoho zajímavé. Mozartova okřídlená lehkost má cenu jen proto, že ji Mozart vtěluje do formy expresivních témat - expresivních o sobě.

Kdyby Mozart jen projevoval své vlastní fyziologické rytmy, byl by jako malé dítě, o kterém utahaná matka s obdivem říká sousedce: "A on nedá a nedá pokoj!" Má ovšem také svoji vlastní expresivitu - ale jako všechny děti v tom věku. Každý člověk má normálně svoji expresivitu, jako každá jiná bytost. Zamilovaný básník, který je přesvědčen, že se genius vyskytuje pouze na jeho straně, může říci své milované: "Buď krásná a mlč", to znamená "nech mluvit barvu svých očí a profil svého čela, jako bys byla němá květina". J.-P. Toulet považoval přístupné ženy, jejichž společnost měl nejraději, za "stíny na stěně". Byl nadšen "temným hieroglyfem, který tam zůstával jako jejich stopa", vůbec ho však netěšilo, když se stín dal do řeči, nebo dokonce do básnění. Umělci a celebranti všeho druhu jsou univerzální média. Vyjadřují jen potud, pokud se neomezí na sebevyjadřování.

Nevyjadřuje-li tedy umělec sám sebe a nevyjadřuje-li na druhé straně ani racionální a užitkové významy, musí vyjadřovat expresivitu věcí. Jen nedostatečnost slovníku může za to, že tato věta vypadá neobratně a planě. Kdyby neexistovalo slovo "smysl" a muselo se pro to, na co význam míří, tvořit slovo od základu "význam" - třeba "významovost" - vypadalo by to podobně, i když každý musí uznat, že "smysl" věcí ~~je~~ dřív, než jeho označování významem.

/Pokračování v příštím čísle/

x x
x

B á s n í k v p u s t i n ě

/Poezie Ivana Wernische/

Žil, nebyl - zní název výboru, který ze svých veršů napsaných v letech 1971-1978 v lednu 1979 sestavil Ivan Wernisch. Přítomnost, která je již v současném prožitku minulostí, a minulostí prázdnoty: hořkost beznaděje nemůže se víc vystupňovat, víc se zahryznout do všech záhybů básníkovy mozku a do samotné tkáně jeho srdce. Tady jsme na pomezí, kde i revolta a vzdor ztrácí smysl, nebo lépe řečeno, kde jen ve své nezakrývané absurditě mohou mít ten poslední a nejvlastnější smysl, kterým je uhájení nepatrného, ale nezcizitelného prostoru svobody. Hybnou silou Wernischovy poezie je potřeba uchránit si oni svobodu, kterou se vyznačuje fantazijní hravost dětství, neagresivní potřeba uchovat si uprostřed mechanického fungování života zabezpečené naděje schopnost vidět celou absurditu této mechaniky. Dá-li se tu mluvit o revoltě, pak jen v podobném smyslu, v jakém je revoltou přirozený prožitek dítěte tváří v tvář tupému ukázněvání a ukázněnosti dospělých. Tahle revolta nechce ničeho dosáhnout, leda snad vyvolat mžikovou jiskérku vzájemného porozumění, takovou asi, jaká v básni Věž z cukru knítlá nad deskou stolu mezi dvěma dětmi, které "zlé tetky" posadily každé k jinému jeho konci: "Alespoň na tebe vidím. / Olizuješ rybě nožku. / Solíš si loket. / Stavím v čaji věž. / Plesk! Pohlavek, / věž spadla. / Tetka štětka. / Tetka fretka. / Na dně moře / svítí slunce. / Vyplazuješ jazyk. / Představ si."

Jednou z forem takové dětské sebeobranu je i to, že se ti, kdo ztělesňují mechanickou strnulost přirozenému citění cizí, stávají součástí dětského fantazijního světa v podobě groteskních loutek. Něco podobného vidíme i u Wernische: právě loutkovitá grotesknost odhaluje mu to, co v lidech zůstává lidského, dává rozpoznat v jejich mechanickém fungování strnulý škleb přehlušené lidské bolesti. Názvem Loutky je přímo označen jeden oddíl

jeho knihy, ale tento název mohl by být vztažen na knihu celou. K vyjádření této loutkovitě groteskní absurdity života používá básník v prvních částech knihy motivů čerpaných z minulosti, a dalo by se říci, z literární tradice. V oddíle nazvaném sarkasticky V zahradě lásky jsou to motivy biblické: "Král Šalamoun a jeho děvky" tu sedají "v moe pěkném sadě", v sadě, "kde rostou kopiště, / škrabátka na vši, / kvetou kosti od oběda / a tak podobně" - pod starozákonní panovnickou velebou odhaluje se tupá prázdnota každého despotismu. A vedle motivu starozákonního motiv novozákonní: "Betlehem pod sněhem, / nevinátka v díře s vápnem, / budeš bít potěhem, / Jezulátko, až tě lapnem". V oddíle Žil, byl nastupují místo nich motivy onoho tupě bloumavého života, jak ho obráží ruská klasická beletrie: "Tak tedy toto zde je takzvané tágo / Mýlím se? Bidlo k postrkování hodin? / Časotvorné bidlo! Ápropos: / kolik je. Dvě. Pak tedy jedna pro každého. Spokojen? / / Spokojen. Dvě s poledne - dost času na to, abych někam zašel, málo, abych vymyslel kam." Motiv oblomovské bloumavé prázdnoty doplňuje podobně klasický ruský motiv jakési tupě nevinné sadistické logiky: "A ty, Vasiliso, fňukej! / Budu tě bít, / abych tě mohl opustit." A stejné provenience je i ta zvláštní kombinace potřeby "být milován" a sobeckého samotářství opilecké euforie, jak se obráží ve verších: "Proč bych tam chodil / když mě zvou / Pročpak bych pospíchal / když na mě čekají / Jen ať trpí když jsou hloupí / Já sám si otevřu / šimpanzskou flaštičku / a až ji vypiju / budu si libovat: / ještě mě tralala / má někdo na světě / rád." Jineu formu této psychologie absurdity představují židovské motivy v oddíle Im ejn tojre, ejn kemach. Pasivita zbožné odevzdanosti do vůle boží je tu opět sarkasticky traktována jako jiný druh mimikry života v pustině. Je to plazivá shrbenost zoufalství, vztek transformovaný v sebeuspokojení spravedlivého, pro něhož křivdy a rány jsou jen poukázkami na nebeskou odměnu, schraňovanými jako krušně nashromážděné zlatáky. Tak tomu je třeba v oné básni, která evokuje vyvraždění rodiny reba Šabkaje: "Nám jejich zásluhy poslouží / na celou věčnost, budiž / pochválena jejich jména, / prokleti Kozáci, ti psi." Samolibost absurdně zformalizované zbožnosti má v sobě eosi groteskně hravého, její naivní pokrytectví mění svět v scénku loutkového divadélka: tak je tomu třeba

u toho "svatého rabbiho Susje", který, "když měl hlad, sedl si ke stolu a řekl: Stveřiteli světa! Tvůj věrný Susje má hlad, dej mu najíst. / A jeho lidé, kteří čekali za dveřmi, / počali hluchet a vstoupili s jídlem."

A je tu konečně i onen oddíl, který je přímo označen názvem Loutky, a právě tady jsou literární reminiscence vystřídány obrazy přejatými z reality bezprostředně zažitě: "Fábory splihly, ztichl plech, / průvod se šoural blíž a blíž, / leč vzadu začali se již / vytrácet pořadatelé. / Jakýsi silný hlas / však začal znovu: Kupředu! Pojďme měnit svět! / Začal však příliš vysoko / a dech mu nestačil / ani ke konci 1. sloky. / Průvod se došoural / k onomu místu. Přátelé! / vykřikl kdosi. Tady už jsme byli! / A hlas se mu zlomil. Zoufalý zástup začal řvát, nastalo strkání. / A znovu silný hlas: / Soudruzi, raz dva raz! Držte křek! Šlapem, šlapem! / Odpovědělo vrkání / hrdlíček pod okapem."

Jiný oddíl, označený názvem Veselý dům, shrnuje "motivy intámní". A je to intimita, v níž slova i gesta zachvacuje stejná prázdnota zbavená významu: "Pravím-li, miláčku, pravím: miláčku, / ACH na to ona. / Načpak ona ach? / Ach pravda: neříkal jsem nic." Podobně v básni Černá hodinka: "Probudím se, kouká. Koukám, kouká. / Kam koukáš, ptám se. / Koukalas asi / kam koukám. / Kam koukáš, ptám se. / Nikam, říkám. / / Aha." A v snění, které následuje, se dřímajícímu mění budící ho družka v groteskní pronásledovatelku: "Přiběhne ke mně, já ji chňapnu / a strčím do úst. Chramst, ty zlá!"

Na větším prostoru se Wernischova sarkastická imaginace rozvíjí v básni Les, která po úvodní evokaci lesní jízdy do pohádkové země blahobytu, kam řinčí po kořenech "vůu plný lžic", přechází v apostrofu opuštěných šedivých podvlékaček poutníka, který do této země již dorazil: "Vašeho pána nepoznávám již. Obuli ho / hlinou, vycpali drnem, ze zadku visí mu / motouz. Uchvátil hůl a otvírá hubu / jakoby zpíval, jakby se veselil." A podobně jako tento snový výlet do země blažené budoucnosti, i básnické kříšení minulosti, které tu zprostředkovává "fon-fon, přístroj k vzpomínání", vyúsťuje v obrazy rdoušeného života: "Fon-fone, napodob / hlas dávno zadávených ptáček, / chrčení krčků dávnou zakroucených..." Minulost i budoucnost je prostě

stejným způsobem poznamenána prázdnotou a zmarem: Odvykám věcem, které budou. / Vzpomínat neumím / Sám sebe si nepamatuji. / /Skrze tolikrát zavřená víčka, / za tolikou nočí / nic nevidím." Dokonce i představa návratu "domů" mění se v přeludnou scénu zpusťování, v níž život představují jen groteskní zvířecí figurky, "žabomyš" přebíhající k zasuté stoce a "kočkočápi" přebírající zobany rumišťe.

V závěru knihy slévá se hořkost předešlých groteskních her v jakousi generalizovanou výpověď v básni Když zhaslo slunce, evokující přilopilé veselí zastírající skutečnost konečné katastrofy - "Blábolily se pitomosti / a vonělo to koncem léta. / Zmejli jsme se. Byl konec světa." - a v onom čtyřverší, které vyznívá do prázdna jako řeč, kterou vědomí marnosti umlčí vprostřed věty: "Nic, nikde nic, už ani smítko není / ve větru nad vysmejenou zemí. / A nakonec i vítr ustává, / země je holá, pustá, pustá a"

Jako moto vybral si Wernisch biblické přísloví: "Jako ten, kdož svláčí oděv v čas zimy, a ocet lije k sanitru, tak kdož zpívá / písničky srdci smutnému." Sama představa "básnické tvorby" nabývá tu stejně groteskní povahy jako ostatní gesta jeho loutek: "A na tomhle papíře / všecko podle přání. / Napřed jídlo pití / kontor celej krásnej / celej stříbřo zlato / celej samý růže / A já sem tu milostpánem / kterej píše básně / vo dosmrti lásce / celej spokojenej." Tady jsme stále ještě na scéně loutkového divadla, v němž se beznadějí mění v tragickou grotesku. Na jeho proscénium pronese básník jen pár slov, která jsou ve své rezignované hořkosti a nenápadnosti výmluvnější než jakýkoli protestní patos: "Je moc krásně / A mně je moc krásně / že mě nechali / abych se díval, / že mě nevyhánějí / když zpívá rosníčka."

Lze si jen stěží představit, že by se Wernischeva poezie ocitla v tištěné podobě na pultech našich současných knihkupectví. Ale i náhodné setkání s jejím rukopisem, jak je umožňují přátelské kontakty mezi obyvateli naší malé literární vesničky na březích Vltaviných, stačí k tomu, aby tento básník zůstal v povědomí všech, jimž záleží na osudu poezie, jako jeden z těch, kterým je dáno tento osud nést svým životem.

bn

x x x

Dvě novely, které Vlastimil Třešňák napsal na konci sedmdesátých let - Jeden den, který otřásl mnou, z roku 1979, a Rómulus a Rómus, z roku 1978 - jsou obě jakýmsi momentkami zachycujícími jediný den ze současného života. U první z nich, psané v první osobě, je to den mladého člověka ze společenské sféry našeho undergroundu /tohoto svrchovaně mlhavého pojmu používáme tu jen jako přibližného označení/, v druhé jeden den mladého Cikána, někdejšího varietního saxofonisty a nyní uhlíře. Obě jsou nabitě konkrétní realitou dneška a obě také překvapí virtuositou, s níž autor metaforicky propojuje různé sféry skutečnosti a nechává prolínat s přítomností minulost, takže onen "jediný den" je v obou případech vlastně obrazem života v jeho celistvosti.

Hrdinou a vypravěčem první novely je zpěvák, kterému bylo znemožněno vystupovat a který řeší svoji existenční otázku příklonem ke klasickému stylu bohémského života: patří k němu i to ranní kradení lahvi mléka, jehož dávnou tradici dosvědčuje například už autobiografické vyprávění pařížského bohéma z časů rodící se avantgardy, Fr. Carca. Ale "velkeměsto, kterým Praha beze sporu je," informuje nás autor, "nabízí kromě výše uvedených způsobů, jak si pomoci z bryndy, ještě jeden". Spočívá v tom, že se člověk po páté hodině ranní zařadí do zástupu "v jedné zapadlé uličce poblíž nádraží Praha-Střed", a bude-li mít štěstí, může si vydělat padesátikorunu v četě zametajících pražské ulice. Takto stráví svůj den i vypravěč. Ocítá se mezi zkušenými praktiky, kteří se podle povelů svého vůdce "prometou ke kóťě 'p'", aniž věnují "sebemenší pozornost papírům na ulici a smetí na chodníku. /Krom delších špačků/. " Tou "kóťou 'p'" je krám, kde v klidu vypijí pivo a zakousnou rohlík s romádem, načež venku na chodníku si zkušený "generalissimus" mužstvo seřadí a zavelí rozehod. Zbytek dopoledne stráví pak vypravěč pod vedením jednoho z metařů, označovaného přezdívkou Profesor, v teple posluchárny na právnické fakultě. Tedy pitoreskní obrázek ze života určité části pražské populace. A vypravěč, který je do tohoto života zamíchán, zůstává v něm

zároveň především pozorujícím reportérem-umělcem: sama ta vydělaná padesátikoruna mu má posloužit k nákupu filmu do jeho fotoaparátu, v němž vidí jakousi zbraň sloužící k boji se vším, co život mrzačí a pustoší. Když film zakládá do aparátu, jako by "zakládal dlouhý kulometný pás do kovového bazmeku, kterým je každý kulomet vybaven".

S obrazem prožitého dne prolínají v podobě vzpomínek typické detaily ze života, který je u hrdiny této povídky sledem konfliktů a drobných porážek, z nichž jeho svěží a přímočará dychtivost po životě vychází nieméně nezdolána. S humorem se tu vypráví, jak mu Cikánka kdysi originálním způsobem ošetřila koleno, když byl zbit, jak mu v nemocnici Na Františku dával do pořádku nohu pochroumanou při útěku, když mu hrozilo, že jeho pěvecké vystoupení improvizované na chatě pro skupinu kamarádů skončí nepříjemným kontaktem se strážci veřejného pořádku, nebo jak ho při jiném takovém setkání uniformovaní humoristé přinutili, aby jim za jejich brutalitu poděkoval. A v pozadí toho všeho soudní proces s přítelem dává všem těmto drobným epizodám přesné historické vřazení.

Jestliže v této novele vypravěč zůstává spjat zřetelnými pouty s autorem, novela Rómulus a Rómus usiluje a největší objektivaci, a Třešňákův mladistvě radostný senzualismus se v ní může rozšířit jen o to plněji. Metafory spínající různé sféry prožitkové mění skutečnost v jakousi baletní féerii. Dokonalou ukázkou je třeba scénka, v níž oba hrdinové novely, Bělka a Grundza, kteří právě při rozvážení uhlí "vydělali" slušnou hromádku bankovek, se dvoří v baru dvěma půvabným blondýnkám, z kterých se vyklubou barové zpěvačky - scénka, v níž pánové hrají roli "orientálních magnátů" a obě blondýnky vystupují jako Šípkové Růženky nebo díky svým šatům jako "brokátky". Třešňák dovede metaforu nechat naplno se rozšířit, dovede vyčerpat všechny její možné ozvuky a ozvěny: v souladu s pohádkovou rolí obou krásenek mění se i whisky žloutnoucí v bachratých sklenkách před nimi v "šípkový čaj", Šípkové Růženky dávají svá jména i svým partnerům - "A to už se princezna probrala a políbila oba Šípkové růžence na čelo" - , by promítají obraz svého pohádkového znehybnění i na kolegu muzikanta, když "zkameněl jako před nedávnem Růženky". Hrabala připomene tu různorodost sfér, mezi

nimiž metafora vytváří spojení, zejména v líčení Bélkových pocitů ve chvíli, kdy je mu dovoleno zahrát si na barovém pediatru na saxofon: "Pak si už můžete saxofonem pohodit. Jako já lopatou, když si dávám první putnu. Jen tak pohodit, ani není třeba plivnout do dlaní. A znovu se lopatou zakousnu do fúry not a tónů jako do hromady koksu." Metafora, v níž prolíná uhlířská zkušenost a muzikantský prožitek, se rozvíjí dál a dál, přibírá do svého okruhu další prožitkové sféry - ~~žák~~ "Ale za chvíli se unavím a rychle za sebou dýchám a pouštím dechy do saxofonu jako lokomotiva kroužky kouře, jako můj datko-čhibale ze svého viržinka." - až k tomu závěru, kdy závěrečné převládnutí jedné obrazové roviny působí jako náhlé procitnutí z opojení: "běžím sám, s prázdnou putnou nahoru ze sklepa, barákem kolem vašich vizitek, těch pět šest schodů vezmu saxofonem jedním skokem, vyběhnu ven na ulici a na chodník a na světlo, kde se na mne směje Grundza, a já si strhnu putnu z ramenou a otřu si čelo..."

Různé sféry skutečnosti se propojují, tytéž představy se dostávají do nových souvislostí. Tentýž návratný princip určuje i samu motivickou organizaci povídky. Peníze, které oba uhlíři přestrojili za "orientální magnáty" propíjejí se svými blondýnkami, byly získány černým prodejem uhlí, které měli zavést do hotelu, v jehož baru prožívají teď svoje dobrodružství; a když se nakonec ocitají se svými kraskami v jejich hotelovém pokojíku, shledávají, že topič, který je podílníkem jejich švindlu, už započal s úspornými opatřeními:

" - Ten syčák vůbec netopí! Ta voda je sotva vlažná! - křičel z koupelny Grundza. - Lotr! -

Bélka sáhl na kostru radiátoru ústředního topení. Byla studená.

- No jo ! Vůbec, ale vůbec netopí! - rozesmál se. - Syčák! -"

Povídka začíná tím, že se Bélka probouzí z kouzelného snu, v němž se "už už snášel na rozhřeované tělo macaté blondýnky s mateřským znamínkem na levém prsu", a když se po dobrodružství s blondýnkami vrací posléze ráno s prázdnou kapsou domů ke své Vlastičce, objevuje se snový motiv znovu, tentokrát jako reálný vjem týkající se jeho ženy: "Bélka si všiml, že nad levým prsem má malé, malinké mateřské znamínko..." Místo

peněz podaruje Vlastičku alespoň lahvičkou laku na nehty, který měl koupit pro Boženku vydávající jim dodací listy: ta si totiž mezitím uskřípla při zavírání trezoru prst i s nehtem, pro který byl lak určen.

Bélka je Cikán, a dokonalá znalost cikánského života dává právě novele její dojemovou plnost: vyprávění je plné vzpomínek na Bélkovo cikánské dětství a na jeho rodinu - na "datku", kterého odvedli do kriminálu právě v den, kdy si chtěl koupit "pěkný sako s krásnejma kostkama a květovanou kravatu", a na hluchoněmého bratra, kterému se podařilo najít si nevěstu díky telefonní budce, když předstíral, že v ní hovoří, a mohl tak alespoň na pár úvodních a rozhodujících okamžiků svoji vadu zamaskovat. A tyto vzpomínky plynule přecházejí ve vzpomínky na varieté, kde Bélka hrával na saxofon, na půvabnou paní Soničku, která v témž programu předváděla striptýz i na několik groteskních příhod provázejících jeho změnu životní dráhy z muzikantství na uhlířství.

Třešňák dokonale spojuje v obou novelách znamenitý postřeh a smysl pro konkrétní realitu se smyslem pro slovo a tvar. Málokdy projeví začínající a mladý prozaik talent tak vyzrálý, jak o něm svědčí tyto dvě drobné prózy: každý, koho zajímají osudy české prózy, bude muset napříště s tímto autorem počítat.

Hl

x x
x

O v e n k o v u j i n a k

Povídka a román z venkově patřivaly kdysi k základním žánrům české literatury. A i když dodnes publikovaná literatura vyhrazuje venkovské problematice jisté místo, stereotypy, které v ní přežívají, svědčí jen o hlubokém nezájmu o skutečnou problematiku venkovského člověka. Kdo není s venkovem spjat osobní zkušeností, pro toho život současné vesnice vystupuje především v podobě stereotypního komfortu nově zřizovaných domků a nedávno koupených automobilů, záliby v kutálce a v podivné směsici sentimentality a mdlého humoru a dokonalé konformity družstevníků žijících v poměrném blahobytu a pracovně nijak nepřetěžova-

ných. A v tomhle světě působí až falešně i patos oněch dramát, kterými byla svého času provázena kolektivizace vesnice a jež je nám s to evokovat dnes i televizní seriál jako vzrušenou předehru k tomuto happy-endu. Také při čtení prvních stránek prózy Mojžíra Klánského Vyhnanství /1969/ můžeme mít dojem, že tahle próza probouzí jen vzpomínku dnes pramálo aktuální, ale tento dojem se brzy rozplyne a s překvapením zjišťujeme, kolik lidsky zajímavého dokáže v životě dnešního venkova objevit člověk, který je s venkovským životem skutečně citově spjat.

Hrdina této prózy Hrazděra je ovšem také jeden z rozkulacených kulaků. Ve vzpomínkové rekapitulaci se tu mihne i scéna jeho nuceného odchodu s rodného statku, zdramatizovaná navíc úmrtím ženy, ale tohle všechno je v této próze minulost. Hrazděra se už dávno smířil se svým životem na státním statku, kde je do jeho opatrování svěřena stáj s býky a kde se mu za jeho práci dostává i úředního uznání. Jeho děti se vřadily do nového života a Hrazděra cítí uspokojení venkovana, že splnil své povinnosti k nim, a zároveň dokonale odcizení, a aby jim nekazil připomínkou někdejších malérů kádrové posudky, vůbec se s nimi nestýká. Jakousi spřízněnou duší hachází jen v zootechnikovi Vaisovi, bývalém správci, který nyní uprostřed nevraživosti svého okolí s náruživostí obnovuje zničené plemenné stádo. Kdysi, dokud byl statek v soukromých rukou, býval postrachem lidí, kteří pracovali pod jeho komandem. Po znárodnění jezdil nějakou dobu s koňmi, pak ho zvaželi. "dyž byl statek rozvrácen, pustili Vaise z vězení a nařídili mu, aby zas zavedl pořádek. A on přijal. /.../ Pro mnohé to byla záhada. Tajemství. Ale Hrazděra byl přesvědčen, že je pochopil. Jako hospodář věděl, co znamená být uvázan k dílu." A právě tahle společná bytostná "uvázanost k dílu" spojuje ty dva v jakési mlčenlivém přátelství, v němž je u Hrazděry zároveň něco z pokorné poslušnosti slabšího a u Vaise trochu despotická energičnost člověka, který rozhoduje a velí. Ve chvíli, kdy nám autor svého hrdinu představuje, je Hrazděra na konci sil, a jak se zdá, i na konci svého života. Stárně, na farmě by se ho zřejmě rádi zbavili, aby uvolnil byt, který zabírá, a on sám touží jen po tom, aby mu bylo dovoleno koupat si z našetřených peněz jakési stavení v nedalekých Úslavicích, kde byl kdysi jeho statek

a kde je i rodinná hrobka, aby měl zaručeno, že bude v této hrobce opravdu pohřben. Jenomže tajemník ONV nemíní dovolit bývalému kulakovi, aby se vrátil do obce, z níž byl kdysi vystěhován. Hrazděra se smiřuje i s tímhle posledním nezdařením a čeká teď už jen odevzdaně na svoji smrt. Ale tu do věci zasáhne Vais. Zařídí, aby^{se} Hrazděra směl nastěhovat do opuštěné hájovny, jež má být za pět let zbourána a která stojí v blízkosti jeho rodné vsi, a Hrazděru prostě přiměje, aby se podřídil jeho rozhodnutí. Nechá mu do hájovny dovézt nejn nutnější potřeby, aby si v ní mohl hospodařit po svém, a spoléhá zřejmě, že nová aktivita Hrazděrovi pomůže, aby se zotavil. A toto očekávání se splní: starý sedlák je náhle vtahován do souvislosti úkolů, které před něho staví užitečnost každé součásti tohoto rozpadlého hospodářství, a postupně nachází nečekanou radost v tomhle navzájem svázaném sledu každodenních úkolů. Sklep se plní zásobami, v chlévě se objevuje koza a posléze i kravka, každá vykonaná práce odhaluje nové možnosti, a celé to počínání se mění posléze v jakousi samotářskou orgii, v níž se vybíjí všechna ta činorodost po léta zmarňovaná. A uprostřed tohoto radostného třeštění se vracejí vzpomínky na minulosť, prolínají s přítomností, a to všechno vyúsťuje v jakési zvláštní šílenství, v němž se paradoxně naplňuje smysl Hrazděrova života v samoučelnosti aktivity komukoli jinému neprospěšné. Sestra, která ho navštíví, přichází jen projevít svůj strach, že svou blízkostí pokazí úspěšnou družstevní kariéru jejího muže; někdo se pokusí vloupat se do stavení, a stařík svede s lupičem zarputilý boj téměř na život a na smrt. Přitom tohle všechno mělo jen nějak vyplnit jeho čekání na smrt, o níž je přesvědčen, že už už přichází. Jenomže oněch pět let uplývá, a jeho síly^{ne}ochabují. Zmoeňuje se ho strach, že ho odtud vystěhují, a tenhle strach, možná dokonce bezdůvodný, kulminuje posléze v jakési horečné třeštění. Rozbijí ohlívky a ohrady, a uprostřed pobíhajícího zvířectva a rozběsněných včel z rozbitých úlů se nakonec zhroutí k zemi; v noci je hájovna vykradena, a tři dny nato je Hrazděra pochován na úslavickém hřbitově.

A v tomhle ztroskotání, v téhle neúčelnosti posledního vzepětí starého muže odhaluje se nicméně všechno to, co je s to

dávat životu venkovského člověka v jeho sepětí s plodící přírodou, v jeho podřízenosti řádu daného bytostným sepětím a propojením všech životních úkolů a úkonů hluboký a nenahraditelný smysl. Cítíme to o to líp, že podřízenost tomuto řádu určuje všechny povahové rysy hrdiny této prózy, ovládá i celý jeho citový život, jak se projevuje ve vztahu k ženě a k rodině, vylíčeném tu v celé jeho vnitřní svéráznosti. Nic šablonovitého v té historii trochu těžkopádné a bolestné zamilovanosti mladého Hrazděry do děvčete, které ho zprvu odhání a o jehož ctnosti jsou odůvodněné pochyby, ale z kterého se nakonec stane věrná manželka, když Hrazděrova rodina rozhodne, že je vhodnou hospodyní do jejich statku: "Přijde k rozumu, říkával dědeček, když rodina ve Hrazděrově přítomnosti uvažovala, zda si ji má vzít. Každá přijde k rozumu. Stejně to jsou jenom řeči, co o ní slyšíš. Nesmíš na lidi dát. /.../ Oženil se s ní. A několik let přemýšlel, kdo ji měl před ním, žárlivý na její milostné vzplanutí." A víc než všechny ctnosti idealizovaného venkovanství vypovídá tu o bytostné přináležitosti k svéráznému a svéplatnému řádu venkovského života třeba i ta letmo načrtnutá scénka z bordelu, kde se Hrazděra ocitl jako mladý voják: ta samozřejmě družnost přátelské rozprávky se slečnou, která sedí nahá na kanapi, a to, jak náhle jeho sympatie vyprchají, když slečna začne vykládat o tom, jak by ji bavilo starat se o kravičky, králíky a slepičky, a projeví přitom nezahaleně svoji městskou pitomost.

Klánský vypráví svůj příběh nepříliš výrazným reportérským jazykem, ale i tento způsob podání je nakonec v souladu s jeho naprostou lhostejností k líbivým efektům. Nic líbivého není ani na jeho hrdinovi: omezenost jeho myšlenkového a citového horizontu bije do očí, a čtenáře to zprvu nijak moc neláká, vžívat se do jeho duševního světa. A pak najednou cítíme, jak jsme bezprostředně strženi tím vášnivým třestěním, v němž se naposledy vybíjí to houževnaté dřívství, za nímž rozpoznáváme elementární a legitimní potřebu smysluplnosti vlastního života. Právě v tom, že Klánský městskému člověku nijak neusnadňuje vcítění do téhle starodávné venkovanské bytosti, a že nás přesto donutí nakonec spatřit v ní něco hluboce a elementárně lidského, je hodnota jeho literárního výkonu.

Hl.

Pozn.red.:

První recenzi prózy Mojžíra Klánského Vyhnanství přinesl Kritický sborník č. 2/81.

DISKUSE
POLEMIKY

J e š t ě o j a z y k u a z k u š e n o s t i

V Kritivkém sborníku č. 2/82 komentoval p. Vohryzek můj článek Jazyk a zkušenost. Na jeho příspěvku je pozoruhodné zejména to, že oba základní předpoklady, na nichž autor staví svou kritiku, nemají ani s intencí, ani s literou mého textu nic společného.

Pan Vohryzek vychází ~~z toho~~ jednak z toho, že prý jsem "rozvinul casusu Moderní revue versus Devětsil a v ní stranil Moderní revue"; že jsem "zaujal definitivně stanovisko ve prospěch Moderní revue a v neprospěch Devětsilu". Jak k tomuto zjištění autor dospěl, je velká záhada, neboť o Devětsilu se ve svém článku nezmiňuje vůbec a o Moderní revue jen jako o bibliografickém pramenu.

Dále p. Vohryzek předpokládá, že "v první řadě" kritizují 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..." Nuže, mohu pisatele ubezpečit, že taková nejapnost by mne ani ve snu nenapadla, natož abych s ní chodil na veřejnost. Jak na to pan Vohryzek přišel, zůstává rovněž tajemstvím jeho kritické kuchyně.

V tom všem bylo by arci mnohem méně záhadnosti, kdyby se autor býval obtěžoval alespoň naznačit, kterak jeho závěry souvisí s tím, co jsem napsal; dokud nám tuto spojitost neprozradí, nelze jeho interpretační kouzla brát jinak než jako pouhý čtenářský dojem. Nu, a dojem z četby vypovídá zpravidla víc o čtenáři než o četbě samé. Pan Vohryzek dal se patrně natolik unést svými dojmy, že se nakonec nejen minul se smyslem mého textu, ale dokonce mu přisoudil smysl dokonale opačný.

x x x

Nejprve bych tedy ů. Vohryzka rád upozornil, že Seiferta nekritizují "za to, že se nedistancoval sám do sebe": kritizují

ho z důvodu přesně opačného, totiž proto, že v daném případě není po mém soudu dosti věren sám sobě; že se zpronevěřuje své vlastní zkušenosti - o které předpokládám, že v základních rysech koresponduje se zkušeností celého národa, jak jsme ji prodělali od let dvacátých až po dnešní dny. /To je ovšem z mé strany neověřený předpoklad, avšak mám za to, že u vnímavé duše básníkovy je takovýto předpoklad přinejmenším velmi pravděpodobný./ Toto - a nic jiného - je autentický smysl mé kritiky; ať mi p. Vohryzek dokáže, že můj text opravdu skýtá možnost opačné interpretace, a já na oplátku ochotně uznám, že jsem svůj článek napsal špatně a brídilsky.

Zdá se však, že p. Vohryzek zatím tento motiv jaksi nena-
hlédl, i bude zřejmě nutno poněkud jej rozvinout. Omlouvám se
p. Seifertovi, budu-li se přitom muset zabývat jeho osobou ve
větším rozsahu, než jaký jsem původně považoval za únosný; ale
co naplat, nestačí-li p. Vohryzkovi pouhý náznak, je třeba pro-
mluvit expressis verbis. Nezbyvá mi tedy než výslovně prohlásit,
že na p. Seiferta vskutku nekladu onen nebetyčně pošetilý poža-
davek, aby "vyčistil a opravil svou minulost", neřku-li aby si
snad "kajícně" sypal popel na hlavu. Nevím opravdu, jak bych si
vůbec mohl přát něco jiného, než aby co nejvíce byl sám sebou,
aby se co nejčastěji projevoval právě jako "osobnost, která si
uchovává svou integritu", řečeno slovy p. Vohryzka. A tu by mělo
být jasné, že "distancovat se" od minulosti nikomu nepomůže. Co
bylo, bylo - a pošetilé jsou taďy jak rekriminace, tak kající
gesta. Znakem celistvé osobnosti je mimo jiné právě to, že do-
káže integrovat svou minulost do své přítomnosti, do celku své-
ho života. Kdo se okázale zříká své vlastní minulosti /byť i
zatížené mnoha chybami a omyly: ale čí minulost takto zatížena
není?/, nevystavuje právě nejlepší vysvědčení své životní zra-
losti. Avšak základnou pro takovouto životní integraci je právě
věrnost vlastní zkušenosti. Pan Vohryzek mne věru nemusí poučo-
vat, že zážitky p. Seifertovy z let dvacátých jsou zážitky
autentické. Předpokládám však, že p. Seifert má i jiné autentic-
ké zážitky z dob pozdějších, a od těch se také nesmí - nechce-li
vydat v pochybnost svou "integritu" - beztrestně "distancovat".
Ani když vzpomíná. Ba právě když vzpomíná. Vzpomínka, to přece

není pouhá revokace minulosti v téže podobě, jak jsme ji kdysi prožili. Vracíme-li se ve vzpomínkách do minulosti, nemůžeme přitom jakoby vyskočit ze své současné kůže. To je prostě psychologicky nemožné. Bylo by tedy neméně pošetilé předpokládat, že Seifert ve svých pamětech "uvádí sám sebe takového, jaký byl": to by byl výkon vpravdě nadlidský. Nikoliv, Seifert dvacátých let jeví se nám tu v zorném úhlu Seiferta let sedmdesátých: autor zajisté usiluje o to, aby co nejvěrněji podal sám sebe takového, jaký býval kdysi, nemůže však tento záměr uskutečnit jinak, než žežároveň podává sám sebe, jaký je dnes.

Když někdo píše paměti, pokouší se vlastně - víceméně neuvědoměle - o jakousi prozatímní syntézu své osobnosti, svého života, své zkušenosti. Nuže, zdálo se mi, že to Seifertovi v téhle "syntéze" na jednom místě trochu zaskřípalo, i vzal jsem pero do ruky - ne abych po něm žádal "kajícínou korekturu" jeho dávných "zážitků", nýbrž proto, abych apeloval právě na jeho "integritu", totiž na integritu jeho osobní zkušenosti v celé její šíři. Jak vidno, pracuji zde záměrně s pojmem, jež vnesl do debaty p. Vohryzek: tento pojem totiž znamenitě vystihuje právě to, oč mi jde. /Dlužno mu ovšem správně rozumět: integrita znamená, přesně vzaťo, "celistvost", "úplnost" - nikoli "totožnost". / Nerad bych se vzdával naděje, že p. Vohryzek je s to rozlišovat mezi požadavkem zkušenostní integrity a požadavkem kajících autokorektur.

Tolik tedy k objasnění základního motivu mé kritiky. Má-li p. Vohryzek dojem, že chce někomu "mluvit do svědomí", je to jen trapné nedorozumění, jež netřeba komentovat; komentáře si však zaslouží obrat, jehož pisatel užil vzápětí - "mluvit někomu do věcí jeho ducha". Co to má probůh znamenat? Je snad "duch" páně Seifertův jeho soukromým a nedotknutelným majetkem, že do jeho "věcí" nesmí nikdo mluvit? Kdyby p. Vohryzek tuto frázi jak se patří domyslel, musel by zajisté uznat, že sám pojem "duch" je tu postaven na hlavu.

X X X

Povážlivou míru nepochopení vykazuje Vohryzkův příspěvek rovněž ve věci mého metodického postupu. Pan Vohryzek mi laskavě

přiznává jakousi kompetenci v oboru "jazykové kritiky"; zdá se však, že hlavně proto, aby mi pak mohl vytknout, že se této stránce problému věnuji jen ze laskavosti. Má dojem, že jsem v tomto případě nevystoupal jako "jazykový kritik", nýbrž jako "strážce čistoty národní kultury" /pěkně děkuju za takové oceňování!/. Na druhé straně soudí, že prý bych byl Seifertovu "temperamentní invektivu s pokrčením ramen přešel", kdyby se mi sem bývala "nepřipletla" jakási "snadno zařaditelná" slůvka. Nuže, pokusím se nyní ukázat, že i v tomto ohledu jsou p. Vohryzkovy výtky bezpředmětné.

Dost možná, že zdrojem zmatku je už sám pojem "jazyková kritika"; protože však zatím není zřejmě po ruce nic lepšího, musíme se s ním spokojit a vynasnažit se jej aspoň do té míry upřesnit, aby se s ním dalo pracovat bez přílišného rizika nedorozumění. Matoucí je na tomto termínu především to, že snadno vyvolává představu, jako by šlo "jen" o jazyk, o čistě lingvistickou analýzu. Tato představa je zcela pochopitelná, uvážíme-li, že kritika slovesných dokumentů /mám zde ovšem na mysli kritiku obecně vzato, nikoli specifický případ kritiky umělecké/ se doposud běžně pojímá jako kritika názorů či "stanovisek", zkrátka myšlenkových "obsahů" v díle vyjádřených; způsobu, jímž autor své názory vyjadřuje, tedy jazykové stránky díla, všímá si kritika jen okrajově, a většinou vůbec ne. Takovéto pojetí kritiky má ovšem za sebou dlouhou tradici, podle níž se u slovesného projevu dnes už takřka automaticky od sebe oddělují dvě složky, totiž "obsah" a "forma", přičemž "obsah" se podvědomě ztotožňuje s vlastní podstatou díla, kdežto "forma" se právě tak podvědomě chápe jako "pouhá forma", tj. něco druhotného, vyměnitelného, "nepodstatného" - a vlastně nahodilého. Povědomí o tom, že obě tyto pojmy mají své oprávnění pouze jakožto abstrakce z nedělitelného celku díla /tedy že zde běží toliko o rozlišení dvou aspektů téhož/, je dnes již natolik zasuté - a naopak, proces hypostaze těchto dvou aspektů je natolik pokročilý -, že i tam kde se dnes mluví o "jednotě obsahu a formy", tane nám na mysli vesměs jen jakási "dokonalá směs", jakýsi "amalgám" dvou podstatně různých složek. Zájem o jazykovou stránku díla udržuje se ari v kritice umělecké, neboť tato stránka je esteticky relevantní;

ruku v ruce s tím však, bohužel, jde přesudek, že u slovesných výtvorů "neuměleckých" je tato stránka jaksi zanedbatelná, neboť tady přece nejde v první řadě o nějaký estetický dojem.

Nuže, má-li mít pojem "jazyková kritika" vůbec nějaký praktický smysl, tož po mém soudu jediné jako alternativa ke zmíněné "tradiční" koncepci kritiky. Abychom onu neblahou tradici překonali, musíme si především uvědomit, že jazykové vyjádření myšlenkového "obsahu" není "pouhá forma", tj. jakýsi vnější obal, jenž může k "obsahu" více či méně přiléhat, nýbrž něco, co bytostně souvisí se samým jádrem věci. Musíme se vymanit ze zajetí fráze, že "myšlenka se odívá do slovního šatu"; to je zcela zavádějící představa: myšlenka se do slov šneodívá", myšlenka se pomocí slov vyjevuje, vyjadřuje. Jistěže své myšlenky vyjadřujeme tu lépe, tu hůře a vždy jen nedokonale, tato okolnost však nemůže být nikomu omluvou, že to "dobře myslel, jenom se špatně vyjádřil": všichni se vyjadřujeme více méně špatně, příčina však není zpravidla v tom, že bychom byli beznadějně nešikovní v oboru slovní krejčoviny, nýbrž v tom, že nebýváme dosti svědomití a zodpovědní v oboru myšlení. Když se někdo "špatně vyjádří", je možno /by nutno/ uznat, že "to myslel dobře" v tom smyslu, že měl dobrý úmysl; jinak ale "dobře" nemyslel, neboť v tom případě by se byl zajisté vyjádřil lépe...

Tedy k prolomení naznačeného myšlenkového stereotypu by mohlo posloužit orávkou cesti jako "jazyková kritika" - pokud ovšem nebudeme chtít pod tímto záhlavím provádět totéž co doposud, jenže "naruby" /totiž vytrhávat a "izolovat" z kontextu slovesného díla stránku dříve zanedbávanou/. Za tohoto předpokladu by "jazyková kritika" mohla být označením pro úsilí pochopit to, co je řečeno, z toho, jak je to řečeno. Přičemž onen vymezující přívlastek "jazyková" by byl oprávněn toliko podmíněně a přechodně: v tom smyslu, že by pouze vyznačoval nezbytné přesunutí důrazu, a to jen tak dlouho, dokud potrvá setrvačné působení koncepce "tradiční". Nelze totiž nevidět, že takto pojatá "jazyková" kritika není jakousi specializovanou odnoží kritiky vůbec, nýbrž že má platnost obecnou: nejde tu o dílčí výzkum vedený z jistého partikulárního hlediska, nýbrž o velkovou tměnu perspektivy /lingvistická analýza je tu jen pracovním nástrojem/.

Vzhledem ke konstitutiivnímu významu řeči pro celý náš duchovní život jeví se "jazyková kritika" jako postup nejen univerzálně platný, ale i nanejvýš logický a přirozený. Navíc by se v této perspektivě znovu ukázal pozapomenutý společný jmenovatel kritiky "literární" a "filosofické".

Bylo by snad ještě na místě uvést některé důvody pro praktickou užitečnost takto pojaté kritiky. Kde se v životě musel soustavně zabývat /např. jako redaktor/ písemnými výtvory svých bližních, dá mi jistě za pravdu, že myšlenkové trhliny či "zkratky" se v textu lépe poznají z toho, jak se autor vyjadřuje, než z toho, co vlastně tvrdí či hlásá. Kvyility resp. slabiny autora myšlení lze nejspolehlivěji posoudit, studujeme-li způsob, kterým pisatel podává ony "obsahy", jež nám chce sdělit. Je to dáno tím, že při zacházení se slovy je pro člověka téměř nemožné "úspěšně" něco předstírat, klamat, šidit nebo lhát. Kdo hraje nepoctivou hru /ať už vědomě, či "nevědomě"/, právě ve svém slovním projevu se nakonec vždy prozradí, i když si počíná sebeobratněji. Něco podobného měl zřejmě na mysli F. Peroutka, když říkal, že "chyby ve stylu jsou nejzrádnější". Jde o to, že sama řeč nás zrazuje, chceme-li ji "přelstít", či dokonce znásilnit. Slove, toť Achillova pata všeho lstivého, nepoctivého anebo "jen" nesvědomitého myšlení, jež by se rádo vydávalo za něco, čím není.

Že k prozrazení nedochází ihned, ba že dokonce lest slavívala leckdy i dosti dlouho zdánlivé úspěchy, je způsobeno tím, že ona zásadní převaha pravdy, jež se tak markantně projevuje právě bytostnou nepoddajností řeči vůči jakékoli účelové manipulaci, není svou povahou faktická danost, nýbrž úkol a výzva, jejichžto naplnění záleží na nás. Prozaicky řečeno, lež má /zejména v současném světě/ proto tak dlouhé nohy, že lidé až příliš lehkomyšlně dávají zakrýt své schopnosti "číst". Tuto smutnou skutečnost nemůže zakrýt sebevětší jásoť moderního člověka nad odstraněním negramotnosti. Neboť i kdyby budoucně každý druhý občan byl třeba polyglotem, co je to platno, když vyhasíná živý, niterně prožívaný vztah k řeči, k jazyku, ke "slovu": polyglot bude jen "civilizovaným" troglodytem.

V tomto kontextu snad již není třeba zvláště zdůrazňovat praktický význam takové disciplíny, jakou by mohla být "jazyko-

vá kritika". Musíme se mít ovšem na pozoru, abychom neupadli v pokušení moralizace: ať už zmíněná "lest" bere na sebe podobu jakkoli rozmanité, primárně je to záležitost existenciální, nikoli morální; velmi často, snad většinou jde o "lest" neuvědomělou, jakési takřka instinktivní tíhnutí k tomu, abychom s minimální námahou dosáhli maximálního efektu, kterýžto sklon pramení z přirozené a obecné slabosti lidské: snažíme se ustavičně "přelstít" především sami sebe. Nabízí se dokonce otázka, zda je vůbec možné, aby někdo vědomě balamutil druhé, aniž by zároveň /arciže bezděky/ "balamutil" v hlubším smyslu sám sebe.

A tak se z jiné stránky dostáváme nakonec opět k tomu, nač jsem chtěl poukázat svými poznámkami o pravdě a zkušenosti v článku předchozím. Obě alternativní koncepce kritiky implikují totiž, jak vidno, různé pojetí pravdy: zatímco starostí tradiční kritiky "obsahové" je zjistit, zd autor "má pravdu", kritice "jazykové" jde především o to, zda autor "stojí v pravdě" /což ji právě sbližuje s kritikou "literární"/. Avšak "být v pravdě" znamená pro mne znamená pro mne /jak jsem již napsal posledně/ být práv své zkušenosti. Pan Vohryzek mi vytýká vágnost tohoto pojmu. Inu, toho jsem si vědom také; tak už to na světě chodí, že pojmy, jichž užíváme, jsou více méně vágní, a celá naše myšlenková práce vlastně spočívá v úsilí redukovat tuto vágnost na minimum. Mohu jen litovat, že se p. Vohryzek nevyslovil konkrétněji, že se sám ani nepokusil pojem "zkušenost" tak či onak upřesnit: bylo by to prospěšné nejen pro mne, ale i pro něho samého. Neboť ony rozpory, jež se v mé úvaze domnívá spatřovat, nesvědčí ani tak o nadměrné vágnosti mnou užitého pojmu, jako spíš o "vágnosti" jeho interpretace textu.

Nuže, jak je to tedy s jeho námitkami proti mé metodě? Je snad mimo pochybnost, že podobně jako v jiných případech i u Seiferta vycházím metodicky z toho, jak autor zachází se slovy: zarazilo mne, jak může někoho paušálně označit za "reakcionáře" a "zběsilého nepřítele pokroku" - a dokumentovat své tvrzení citátem, v němž dotyčný odmítá princip "třídnosti umění" a "diktatury proletariátu". Případlo mi, že právě v tomto vodě není Seifert docela práv své zkušenosti, resp. zkušenosti svého národa. Chce-li p. Vohryzek nazývat takovýto přístup "sterilní

princiální" nebo "intoleranci", nemohu mu v tom arci nijak zabránit; nemám však také, co bych k tomu dodal. Necht si pan Vohryzek dál hraje se svými nálepkami, já mezitím uvedu pár konkrétních dokladů jeho exegetické "vágnosti". Pan Vohryzek, jak se zdá, z textu nepochopil,

1. že mi nejde o to rozsuzovat literární spory mezi A. Procházkou a avantgardními básníky začátku dvacátých let. Pravím-li "necht to posoudí literární historik", neznamená to ovšem, že bych na věc neměl žádný vlastní názor, nýbrž že se prostě meritorní stránkou Procházkových argumentů nehodlám zabývat: nešlo mi o to, zda měl Procházka ve svých literárně kritických soudech pravdu, nebo ne: šlo mi pouze o to, zda lze jeho projev označit jako "zběsilý";

2. že mi nejde o celkové hodnocení /tím méně o nějakou apo-
teózu/ Procházkovy osobnosti. Ve svém článku naopak podotýkám, že při takovém hodnocení /které mu česká kultura mimochodem zůstává dodnes dlužna/ bude třeba diferencovat. Naproti tomu pan Vohryzek je zřejmě podobných skrupulí prost, neboť Procházku zcela apodikticky prohlašuje za "živou fosílii";

3. že mi nejde o to, čím se kdo "poskvrnil" či "neposkvrnil": je celkem zřejmé, že Procházka se "poskvrnil" leccíms, čím se komunistická avantgarda "neposkvrnila" - a naopak; k malichernosti podobných úvah jsem se již vyslovil výše;

4. že moje kritika míří nikoli na Seiferta někdejšího, nýbrž na Seiferta současného; že mi nejde o to, jak se na Procházku díval ve 20. letech, nýbrž o to, jak se o něm vyjadřuje dnes;

5. že takto vystupují nikoli ve jménu nějakých "objektivních", neosobních principů, nýbrž /opakuji poněkolkáté! / ve jménu obecné národní zkušenosti.

To všechno je v textu víceméně výslovně řečeno: stačí pozorně číst. Přejdeme nyní k tomu, co tam řečeno není, a co tam p. Vohryzkovi zřejmě chybí. Pan Vohryzek v mém článku postrádá detailní sémantické rozborů takových pojmů jako "třídní umění" či "diktatura proletariátu" - a jiných "dnes tak snadno zařaditelných slov"; a zároveň mi nabízí k úvaze, že tato slova, která "se mi sem připlétla", znamenala ve dvacátých letech "věci docela jiné" než "později"...

Snad abych nejprve poctivě doznal, že bych svůj článek vskutku nenapsal, kdyby "se mi sem" ta slova bývala "nepřipletla": jakáž pomoe, "jazykovou" kritiku nelze dost dobře provozovat, pakli se člověku sem tam nepřiplete nějaké to slůvko... Nuže, našel-li již v sobě p. Vohryzek sílu smířit se s tímto světa během, podívejme se na otázku jejich "zařaditelnosti". Zmíněné pojmy jsou dnes opravdu snadno zařaditelné, v tom má pisatel pravdu; nezapomeňme jen, že pro toho, kdo měl tak říkajíc otevřené oči, byly ony pojmy docela snadno zařaditelné již tehdy, před padesáti šedesáti lety; rozdíl je pouze v tom, že dnes je to snadnější, neboť máme za sebou dlouholetou celonárodní zkušenost a jejich oficiální, mocenskou aplikaci. Hned se však musíme dohodnout, co vlastně máme na mysli, když mluvíme o jejich "zařazení". Řekl bych, že správně si je "zařadit" znamená především pochopit jejich vlastní funkci, jejich specifické určení.

Jak známo, zmíněné pojmy nevyrostly ze zdejší kulturní půdy; byly k nám spolu s celou komunistickou ideologií přesazeny z revolučního Ruska. Záhy se však ukázalo, že tyto leninské ideje jsou v našem prostředí neasimilovatelné. Nepřišly k nám totiž - na rozdíl od tolika jiných idejí zahraniční provenience - normální cestou, cestou přirozené kulturní výměny; byly k nám dovezeny jako "ideová zbraň", jež měla posloužit k dosažení jistých konkrétních, vyhraněných mocenských cílů. Pokud jde o naši národní kulturu, patřilo k těmto cílům nikoli ovšem její zmnožení a obohacení, nýbrž plánovitá a neostyšně vyhlašovaná destrukce. Není tedy divu, že u nás tyto pojmy nikdy v pravém slovy smyslu nezdомácněly; nikdy se nestaly /nemohly stát/ obecným kulturním statkem, jenž by podléhal svobodnému zkoumání a demokratické diskusi. Od počátku byly součástí přísně střežené ideologické "zbrojnice" komunistické strany, jež zodpovídala za jejich "čistotu" /- bojovou použitelnost/ svým zahraničním velitelům, a tak pochopitelně o nějakou asimilaci ani nestála. A věděla zajisté proč: pro "vědeckou" ideologii je totiž příznačné, že přes všechnu svou dravost a expanzivnost nesnáší dost dobře plnokrevnou konkurenci. V drsném povětří svobodné

ideové soutěže záhy chřadne a usychá; dokáže expandovat jen do prázdného prostoru. Dokud si strana nevytvoří podmínky k jeho násilnému uprázdňení, musí své ideje pěstovat ve sterilní odloučenosti, aby je uchránila před "ideologickou nákazou". O tom, jak málo u nás strana věřila v obecnou přijatelnost takových pojmů jako "diktatura proletariátu" nebo "třídnost kultury", výmluvně svědčí zvláště skutečnost, že v letech poválečných, kdy se před ní poprvé otevřela reálná vyhlídka na získání monopolu moci, hleděla strana "zpracovat" a politicky si naklonit veřejné mínění nikoli tím, že by byla propagovala svou pravou, "vědeckou" nauku, svou leninskou ortodoxii, nýbrž naopak tím, že ji dočasně suspendovala, preludujíc na motivy "národní" a "vlastenecké". Dlužno ovšem přiznat, že to byl od ní mistrný tah, tahle taktika "slovanských písní" - zároveň však nesmíme pouštět ze zřetele, že předpokladem účinnosti takového taktiky byla především ta okolnost, že ideová soutěž po r. 1945 byla již podstatně omezena. Ve svobodné konkurenci by podobný manévr neměl šanci na úspěch: byl by politicky neúčinný /připomeňme si jen pokus s "jednotnou frontou na obranu demokracie" z let třicátých/.

Uvažovat o obsahu zmíněných pojmů bez ohledu na jejich funkci v mocenské strategii komunismu znamená obírat se špatně položenou otázkou. Mimo kontext ideologického boje, jak jej konciouje a provádí komunistická strana, nemají dané pojmy žádný smysl, žádné opodstatnění. Jestliže strana vždy rezolutně trvala na svém nezadatelném právu určovat ex cathedra - závazně a s konečnou platností - jejich "správný" obsah, tu je třeba vzít tento fakt na vědomí a vyvést z něho patřičné důsledky. Zejména nutno uznat, že rozhodující je v této věci mínění generálního štábu, a nikoli řadových vojáků či pomocné stráže z řad inteligence. Směrodatný je právě oficiální význam daných pojmů; co si pod nimi kdy představoval ten či onen sympatizující intelektuál, je pro pochopení těchto pojmů nepodstatné.

Teprve nyní může přijít ke slovu p. Vohryzkova námitka proměnlivosti jejich významu. Měl-li pisatel na mysli význam oficiální, pak je na velkém omylu: obsah oněch pojmů se v uplynulých šedesáti letech neměnil o nic více nežli základní mocenské cíle komunismu; obojí spolu totiž podstatně souvisí. /Tím

ovšem nechci říci, že by vůbec nedocházelo ke změnám ve struktuře pojmosloví oficiální propagandy: jistěže některé pojmy nabývají tu větší, tu menší důležitosti, mohou být na čas odstaveny do zálohy či vůbec u arzenálu vyřazeny a nahrazeny pojmy novými atd./. Avšak chceme-li být přesní, musíme tu ještě lišit mezi pojmem a slovním znakiem, který jej má reprezentovat. Patří, pravda, k základním rysům jazyka komunistické propagandy, že jedno a totéž slovo může současně označovat dva diametrálně odlišné, nesouměřitelné pojmy podle toho, zda je ho užito v kontextu "starého", či "nového" světa /např. slovo "diktatura" ve spojení "diktatura proletariátu" znamená něco docela jiného než ve spojení "diktatura buržoazie"/; ale že by někdy v rámci jednoho z obou "třídních" kontextů tentýž slovní znak označoval postupně dva naprosto odlišné pojmy /že by např. "diktatura proletariátu" znamenala ve 20. letech něco "docela jiného než později"/ - o tom věru nevím, a pokud by se takový případ snad přece vyskytl, musí to být vzácná výjimka. Zato je - na druhé straně - celkem běžné, že jeden a týž pojem vystřídá během času třeba i několik slovních označení /tak např. "diktatura proletariátu" může dočasně nebo i trvale ustoupit "lidové" či "socialistické demokracii", nebo i "všelidovému státu", aniž by "věc" sama doznala podstatnější změny/. Tady se však nemohu touto problematikou podrobně zabývat; částečně jsem ji už rozpracoval ve zvláštních studiích věnovaných naší oficiální propagandě, a budu v tom, dále-li bůh, pokračovat i nadále.

Naproti tomu značnou rozmanitost shledali bychom asi v tom, jak daným pojmům kdy rozuměl ten či onen ke komunismu se přihlíšivší intelektuál. Bylo by jistě docela zajímavé, kdyby někdo shromáždil doklady o tom, co si pod oficiální komunistickou terminologií představovali v různých dobách různí radikálně orientovaní umělci či vědci. Mohlo by to mít dokonce nemalý význam z hlediska psychosociologického; snad by to osvětlilo některé otázky vývoje národní mentality a veřejného mínění v našich zemích, snad by to i pomohlo při zkoumání příčin, jež vedly k tomu, že naše společnost přijala nakonec totalismus bez výraznějšího odporu. Nicméně, pro studium dějin komunistické propagandy a pro pochopení jejího pojmosloví by taková práce neznamenal

prakticky nic. Je arci pochopitelné, že zejména zpočátku, v letech dvacátých /ještě než se strana definitivně "bolševizovala"/, bylo v řadách radikální levice nemálo intelektuálů, kteří se bláhově domnívali, že na nich strana nebude vyžadovat vojenskou disciplínu, že oni si - výměnou za svůj dobrovolný souhlas a spolupráci - budou moci uchovat svobodu ducha a kritické myšlení; byli i takoví, kteří snad věřili, že se jim podaří tuto divokou bytost "převyehovat", vpravit jí do žil aspoň kapku onoho ušlechtilého extraktu západní civilizace. Nu, víme, jak to dopadlo. Strana je brzo poučila, že jsou v zajetí "sociáldemokratických přežitků". Ukázalo se, že spíše než oni stranu, "převychovala" by strana ~~je~~ je. A tu měli na vybranou /pomineme-li celou škálu rozličných kompromisů/ v podstatě jen ze dvou možností: buďto se zřici své duchovní svobody, nebo se rozejít se stranou /tuto cestu volil mj. i Seifert/. Podobné námluvy "pokrokových" intelektuálů u bohyňě komunismu se opakovaly i v dalších generacích, a vždy se stejným výsledkem: rozčarování, deziluze, morální kocovina /mám zde ovšem na mysli skutečné intelektuály, nikoli prodejné dušičky a námezdné agitátory/. Definitivní tečku za touhle historií učinil teprve srpen 1968. Přitom se však zklamání nápadníci nikdy neměli na co vymlouvat: strana se před nimi věru netajila svou pravou povahou, svými skutečnými cíli; sama jim "loyálně" dodávala všechny potřebné údaje pro kritickou reflexi; jejich problém spočíval v tom, že ačkoli mohli, přece z jakýchsi důvodů nechtěli vědět, s kým mají tu čest.

X X X

Takže z páně Vohryzkových námitek zůstává nakonec jen jedna jediná, které lze přiznat jakés takés oprávnění: totiž že jsem "špatně pochopil neoportunnost, s jakou Seifert zvolil citát, který /mi/ tak učaroval". /A propos, p. Vohryzek by měl lépe vážit slova: suď bůh, z čeho čerpá svou jistotu o tom, že mi citovaný úryvek z Procházky "učaroval", že mě "oslnil", ba dokonce "fascinoval"; nevím co je na Procházkově hodnocení komunismu tak výjimečného, abych nad ním musel stát u vytržení./ Tedy tuto námitku nutno zajisté připustit: nelze vskutku vyloučit, že se onen

citát dostal do Seifertova textu omylem, že se prostě Seifertovi náhodou připletl pod ruku, zrovna když Procházcevi nadal "zavilých reakcionářů". Pan Vohryzek zřejmě také cítí, že tu ten citát není jaksi na místě: jinak by nemluvil o "neoportunnosti"; spatřuje v tom však jen jakýsi nechtěný lapsus. Potíží je v tom, že tento spor nemůže nikdo z nás platně rozhodnout: na pravou míru by to mohl uvést jedině sám Seifert. Zatím tu stojí proti sobě dvě hypotézy: pan Vohryzek raději předpokládá, že mezi Seifertovou "invektivou" a citátem z Procházky není prostě žádná souvislost, že snad autor dal obojí vedle sebe jen tak z roztržitosti; já raději předpokládám, že to psal při plném vědomí, že věděl, co činí. Vohryzkevo stanovisko - domyšleno do důsledku - vlastně znamená, že kritik má právo se domnívat, že ví lépe než autor, co chtěl autor říci. Já se naopak domnívám, že kritik by měl vycházet nikoli ze svého dohadu o tom, "co chtěl básník říci", nýbrž z toho, co básník řekl.

Ať je tomu se Seifertovými úmysly jakkoli, je jasné, že z tohoto jednotlivého a ojedinělého případu nelze /abychamxxx citoval svá vlastní slova/ "adresně vyvozovat jakékoli obecnější závěry". Pan Vohryzek to ironizuje jako "mimořádnou velkorysost". Inu, já věděl, že kompozice mého článku není z hlediska taktického právě nejšťastnější: na jedné straně zrcadlí ovšem zcela nevinnou okolnost, že kritika Seifertova textu byla mi impulsem a příležitostí k obecnější úvaze o pravdě a zkušenosti - k samostatné úvaze, která se Seifertem souvisí jen velmi zprostředkovaně -, ale co je to platno, když na druhé straně s sebou nese riziko, že mi to podezřívavý čtenář nebude věřit. A stále se. Pan Vohryzek říká, že mi nechce "upírat upřímnost", zároveň však insinuuje, že básníkovi "navrhuji sníženou známku z chování". Tak nevím, co si mám z toho vybrat. Pochybuje-li skutečně o mé upřímnosti, proč to p. Vohryzek neřekne přímo? K čemu tahle hra na schovávanou?

Petr Fidelius

x x
x

1. K nepřítomnosti argumentace na mé straně a tak podobně: Fidelius zná v podstatě dvě polemické figury. Jednu bych shrnul svými slovy takto: "Kdyby můj vážený odpůrce neměl mozek králíka, všiml by si, že..." a druhou: "Neříkám, že můj vážený odpůrce má mozek králíka, ale..." Ovšem: Littera scripta manet. A to platí i o Fideliových názorech o absolutní pravdě a nepravdě, jakož i o formuli buď - anebo, popř. o známějším "vašw řeč budiž ano ano, ne ne", jež snad není něčím tak docela zanedbatelným u "pro-roka z Nazareta", jak říká Fidelius po mohamedánsku. Trvám prostě na tom, že i další mnou inkriminované názory ve Fideliově textu vskutku obsaženy jsou. Moment, najdu vám něco, je to na stránce/listování/. Ale ne, najděte si to, prosím, sami.^{x/}

2. Otázka pseudonymity: Ano, soudím, že je eticky možná - s jistým omezením. Pseudonym má určité výhody i nevýhody. Je to možná jenom otázka tónu... Prostě a jednoduše: Etika se pro mě rovná - solidarita. Cítím-li u pseudonyma desolidarizaci s někým, kdo nese kůži na trh, připadá mi to nějak pokleslejší, než kdyby to udělal pod plným jménem. Když se P.Pithart desolidarizoval s Vonsem, tak se pod to aspoň podepsal.

3. Na závěr něco z konkrétní logiky: Petr Fidelius mi vytýká, že jsem si nevšiml, že v případě jeho solidarizace s /některými! já chápu, že jen některými! / pracovníky oficiálních struktur hovoří z vlastní zkušenosti, kdežto na český underground se dívá "očima p. Magora", čili vychází z toho, co o něm podává Magor sám... Z mého hlediska to není podstatné, protože na to "spatřené", ať už očima vlastníma nebo cizíma, bere v jednom případě měřítko opačné měřítku pro případ druhý - a o tom byla řeč.

Znamenám se - tentokrát plným pseudonymem -

CASSIUS FLORESTAN

^{x/} Ne, už to mám; tak například: "A jestliže zde stát vykonává univerzální dozor nad kulturnou, má k tomu v jistém smyslu

plné právo, neboť je také univerzálním vlastníkem všech hmotných prostředků, které kultura ke svému životu potřebuje. V tomto společenském kontextu by ovšem bylo možno veškerou kulturu /pokud se nějak veřejně projevuje/ obdařit titulem "oficiální", jenomže - bylo by to k něčemu dobré? Daný přívlastek by tím ztratil nadobro svůj původní sémantický příznak, a výraz "oficiální kultura" by se stal prostě bezpříznakovým synonymem "kultury" vůbec. /Posun..., str. 47/. "A tak v kontextu klasického totalismu přestává mít jaksi smysl mluvit o "oficiální kultuře": není prostě jiné kultury než "oficiální." /Tamtéž, str. 55/. Že jsem něco vytrhl z kontextu, převrátil, že jsem lhal? Božíčku, ne... Jen jsem využil výhody rozlišování absolutní pravdy a nepravdy: je-li veškerá kultura oficiální /ať už s uvozovkami nebo bez/, není tu žádná kultura neoficiální /zase s uvozovkami, nebo bez/. Fideliova chvála "neoficiální kultury", na niž se v replice odvolává, je taky trochu přehnaná. Píše: "Situace se u nás kvalitativně mění teprve v poslední době, kdy se začíná po mnoha letech probouzet k životu kultura na státu nezávislá a státem nekontrolovatelná. Je to událost vpravdě historická a obávám se, že její význam a dosah si často ani plně neuvědomujeme. Je to v dějinách totalismu první faktické prolomení oficiálního krutýře, v němž kultura, zpola udušená, dosud živořila: poprvé se konkrétními činy dokazuje, že stát není monopolní "provozovatel" kultury." /Tamtéž, str. 55/. "... bratrstva spřízněných duší", která zcela přirozeně vznikají /a zase zanikají/ v každé době, i v současné, a nejenom v kruzích uměleckých, nesena spontánními osobními vztahy přátelství a tvůrčí spolupráce, plní zajisté i jakousi úlohu společenskou, z vlastní jejich povahy vyplývá nicméně i zcela přirozené omezení cílů, jež si takovéto iniciativy mohou klást. Zdrželi jsme se u tohoto jevu jen pro srovnání, aby lépe vynikla ona nová kvalita, kterou se vyznačuje svobodná kulturní iniciativa posledních let: jde tu o aktivitu, která chce být nejen nezávislá, ale také veřejná. Nuže, právě v tomto pohybu ze sera soukromí na světlo veřejnosti spočívá její nejhlubší význam, daleko přesahující přítomnou chvíli. Jsme svědky prvních pokusů svobodné kultury o znovudobytí veřejné sféry, z níž byla na tak dlouhou dobu vyhnána." /Tamtéž, str. 56/. Samá silná slova - když kvalita, tak nová, když význam,

tak nejhlubší, když přesahující, tak daleko... Jak je tomu ve skutečnosti s tou veřejností, nedělitelností kultury a s tím, že to máme až dnes? Uvedu příklad. Vzpomínám na to, jak se mi v první polovině 50. let dostala poprvé do ruky Koestlerova Tma o polednách. Vyдалa to samizdatově skupina surrealistů a četl jsem to i já, který se s nimi osobně vůbec neznal... Míra veřejnosti, nedělitelnosti kultury atd. je věc odstupňovaná. I když je dnes u nás samizdatové písemnictví tak rozsáhlé /je do něho zatlačen kdekdo/, vidím tu - např. oproti těm zmíněným 50. letům - rozdíl nikoli kvalitativní, ale kvantitativní. Důležitější však než faktická kvantita toho, co se dostane k čtenářům, je ovšem vůle k veřejnosti. Jako bychom řekli, vůle k diskusi, k vzájemné kritice, k solidaritě. Taková veřejnost nemusí být třeba ani "velká"! Ze všeho toho mi plyne, že má smysl hledat předchůdce dnešního samizdatu, posilovat se jejich příkladem, prostě pochopit, že samizdat znamená víc, než že nás vyhodili z oficiálních institucí, a my tedy hledáme nějakou možnost náhradního zveřejňování... /Znalci poměrů dnes potvrzují, že i Západ je zralý pro svůj samizdat./

Ještě malé N.B. k totalitnímu myšlení: je-li křesťanství ve svém jádře antidotem proti totalitarismu, tak to velice úzce souvisí s tím jeho "ano ano, ne ne". Černobílé schéma sice totalitarismus používá rád, ale s naprosto výměnným, lhostejným obsahem - jeho "stylem" není rozlišování, ale rozmělnění... Jinak mi připadají vývoody P. Fidelia o poměru mezi "totalitním myšlením" a "totalismem" jako důsledek jakéhosi "historického idealismu", totiž symetrického opaku příručkového historického materialismu. Cituji: "Totalitní ideologií rozumíme ideologii totalitního hnutí; je tedy zřejmé, že v našem pojetí není totalitní ideologie jediným možným plodem totalitního myšlení. Na druhé straně bychom si však právě masovým rozšířením totalitního myšlení vysvětlovali fakt, že totalitní ideologie všeho druhu slavily v tomto století tak senzační úspěchy." /Tamtéž, str. 88-89/. Ale na rozbor těchto filozoficko-historických věcí tu není místo. Při Fideliově abundančním způsobu by se totiž dorozumívání už o elementárních vědech rozrostlo nejméně na tisíce stran.

=====

K N I Ž N Í
Z P R A V O D A J

=====

In memoriam

ZDENKA KALISTY

/zemř. 17. 6. 1982 v Praze/

vychází znovu sborník sestavený a strojopisně vydaný u příležitosti jeho osmdesátiv v roce 1980.

V původním vydání sborník čítá 260 stran formátu A 5 v černé veloplátěné vazbě; reedice byla pořízena v podobě brožury formátu A 4 v měkkých kartonových deskách, stran 118.

Stručně k obsahu: Z básníků jsou zastoupeni Jaromír Hořec, František Lazecký, Jaroslav Seifert, Jan Vladislav; osobním dopisem či vyznáním přispěli Bohumil Novák a Josef Zvěřina; historickými studii a úvahami se podílejí J.B. Čapek, Michal Flegl, Josef Hanzal, Josef Hobzek, Karel Kučera, František Kutnar, Josef Macek; ústřední místo zaujímá úvaha o jubilantově osobnosti a díle z pera Jaroslava Opata, doprovázená výběrovou bibliografií jeho knižně vydaných prací.

Celému sborníku jako by udávala tón slova, jež zazněla v příspěvku J. Zvěřiny: "Není ještě čas a možnost rozebrat a zhodnotit Kalistovo dílo. Bude zrát v tichu. Zatím jen můžeme děkovat. Ani ještě nevíme dobře, zač všechno jsme povinni vděčností, vždyť celé Kalistovo dílo ještě nedošlo vyslovení. Ale vděčnost je síla, která uchovává svěřené nejhrouběji. Proto dík, skoro němý, ale o to vroucnější dík Zdenku Kalistovi."

x x
x

V životním díle zesnulého Zdenka Kalisty zaujímá zvláštní místo práce širší i odborné veřejnosti zatím neznámá, Josef Pekař /Část třetí: V myšlenkách/. Objevila se v r. 1980 jen v několika exemplářích jako strojopis /479 stran formátu A 5/. Navazuje na dvoudílnou knihu Josef Pekař, vydanou Školním nakladatelstvím pro Čechy a Moravu v Praze roku 1941. O vnějších osudech tohoto edičního torza píše autor v Poznámce na závěr

z roku 1974: "Kniha musila k cenzuře a její původní zásahy do mého textu byly hluboké a povážlivé. Bylo třeba jednat s dr. Taschkem, který na státním zastupitelství prováděl cenzuru, a díky jeho inteligenci a statečnosti podařilo se nejhrubší škody napravit, takže kniha vyšla jen s několika nepříliš významnými šrámy. Co však nebylo možno provést byla třetí část původního mého sepsání, která k prvnímu dílu, nadepsanému Drahou života a obsahujícímu stručný nárys životních osudů Pekařových, a k druhému dílu V pracovně bašatelově, líčícímu vnější postup a návaznosti jeho práce, měla pod nadpisem V myšlenkách podat vlastní duchový profil velkého historika, panorama jeho myšlenkového světa, ideologickou podobu jeho. Vydal jsem pouze první a druhý díl své monografie, doufaje, že třetím dílem ji doplním, až tíživá záplava protektorátní zmizí. Po roce 1945 však na vydání nějaké knihy o Pekařovi nebylo možno myslit. Česká veřejnost třetí republiky byla zaplavena pamfletickou literaturou ostře protipekařovského zaměření a ani statečný buchenwaldský koncentráčník Jaroslav Werstadt nestačil svým rozvážným postojem postavit této povodni hráz. Třetí díl mého Josefa Pekaře zůstal uložen v zásuvce mého starého psacího stolu a jen divem ušel zkáze při štáře, která byla provedena v mém bytě po mém zatčení v srpnu 1951."

O tematické závažnosti třetího dílu svědčí již jeho obsah: I. Metodologické základy Pekařovy; II. Pekař a Masaryk; III. Pekařovo pojetí husitství; IV. Český barok u Josefa Pekaře; V. Základní rysy Pekařova pojetí dějin. Osu díla tvoří konfrontace Pekařova a Masarykova přístupu k českým dějinám, v textu i v poznámkovém aparátu bohatě dokumentovaná. Přitom dává autor promlouvat i dalším předním účastníkům sporu o české dějiny a jejich smysl. Text zůstal prakticky v téže podobě, kterou dostal v době svého vzniku. V Poznámce na závěr uvádí autor výslovně: "Proti tomu, co jsem napsal na začátku let čtyřicátých, není v mém textu takřka nic změněno. Nereaguji ani na literaturu, která byla napsána po vydání prvního a druhého dílu mé monografie o Josefu Pekařovi. Nebylo to možno doplnit jednak, poněvadž to, co bylo napsáno o mém učiteli mezi rokem 1950 - 1960, mně - uvězněnému

především! / s toho důvodu, že jsem se cítil vázán vydanými partii svého díla a nechtěl jsem k nim připojovat část, vzhledem k nim neúměrně dotovanou novými literárními odkazy."

Lze předpokládat, že kdyby práce mohla vyjít tiskem, našla by v odborných kruzích, a pravděpodobně i v širší veřejnosti, živou odezvu, a to jak souhlas, tak i vážnou kritiku. Bude na historících, aby vzali existenci této pozoruhodné Kalistovy práce na vědomí a vyrovnali se s ní.