

KRITICKÝ SBORNÍK

4 / 82

O B S A H

ČLÁNKY, STUDIE

Václav Havel: Úvahy o divadle	1
Antonín Brousek: Návrat ztraceného básníka	10
-n: Otazníky kolem ineditní literatury	29
Jiří Němec - Martin Hybler: Erotická ekonomie	37
R.S.: Thanátekraie	50
Raymond Ruyer: Expresivita	59

RECENZE

bn: Básník kosmických závratí	75
J.B.: Slovníkové žaluji	80
Milan Jungmann: Trampoty mladého spisovatele	86

DISKUSE, POLEMIKY

Josef Bohryzek: Krátká replika k dlouhému výkladu	91
--	----

KNIŽNÍ ZPRAVODAJ	95
------------------	----

Č L Á N K Y S T Ů D I E

Václav Havel
ÚVAHY O DIVADLE

Následující úvahy napsal V. Havel v dopisech své ženě Olze. Myšlenkově i chronologicky navazují na Hermanické úvahy psané v NVÚ Hermanice a v NVÚ Plzeň-Bory a vydané samizdatově mimoedice v r. 1982.

14.XI.1981 Začal bych tím, čím mi divadlo je, proč se mu vlastně věnuji, jaký má pro mne význam.

I když pro divadlo píšu už dvacet let, deset let jsem v něm pracoval a k práci v něm mne dokonce předurčuje mé vysokoškolské vzdělání, nepociťuji divadlo jako "svůj osud" a nemohu říct, že bych bez něho nemohl žít (jak to často různí lidé od divadla říkají). Divadelní hry nebo knihy o divadle nečtu o nic raději než cokoli jiného, do divadla téměř nechodím, různé semináře a konference o divadle mne většinou nezajímají, v prostředí divadelních klubů či šaten se cítím dost nesvůj a před známými herečkami se stydím (což mělo nejspíše poněkud paradoxní následek v tom, že si o mně myslely, že jsem nafoukanější). Celý svět tak zvaného profesionálního divadla, především českého, s jeho neustálým hlubokomyslným teoretizováním i s jeho věčnými osobními spory a drby je mi hluboce vzdálen, nestýská se mi po něm a nikdy jsem ho nevyhledával. (Jednou jsem byl pozván na sjezd divadelních umělců a asi po hodině jsem odtamtud zdrcen utekl.) Tenhle můj postoj opravdu nevyplývá z nějaké povýšenosti, ale má docela jiné příčiny: divadlu jsem se věnoval jen potud, pokud mi umožňovalo dělat něco, co mne baví, a pokud se mi zdálo, že má práce v něm má nějaký smysl, a zajímalo mne jen potud, pokud mne mělo čím oslovit. Kdyby mi něco jiného dávalo v tomto směru lepší příležitost, bez rozpaků bych toho využil a nijak bych netruchlil, že jsem divadlo opustil, přičemž cokoli, co mne tak či onak osloví a není to divadlem, mne zajímá právě tak, jako když jde o di-

vadlo. Sama okolnost, že je něco divadlem, není pro mne tedy ještě důvodem ke zvýšené pozornosti, stejně jako okolnost, že něco divadlem není, mi není důvodem k pozornosti snížené. Rozhodující je pro mne jen a jen konkrétní podstata věci, o kterou jde, zda mne totiž ta věc nějak vnitřně upoutává či nikoliv. Divadlo jakékoliv, divadlo za každou cenu a divadlo jen proto, že je divadlem - to tedy rozhodně není má životní devíza. (Kdysi se mi stalo, že jsem měl na DAMU za úkol připravit program k jedné hře v DISKu, která mi totálně nic neříkala. A já při vši dobré vůli nebyl schopen ten program jakkoli připravit, až jsem nakonec zcela zoufalý navrhl místo programu prázdný papír, na který si může každý divák napsat co chce. Mí profesoři to chápali jako nějaký dadaistický žert, ale tak se to jenom tvářilo: ve skutečnosti to byl až symbolicky čistý výraz mé absolutní neschopnosti angažovat se v něčem, co mne nebaví.) Zkrátka a dobře: nejsem naprosto tím, čemu se u nás říká "divadelník", tj. profesionál, jemuž je divadlo jako oblast lidské činnosti jediným myslitelným životním posláním. Když jsem se věnoval divadlu, tak jen určitému divadlu, a když pro ně píšu, tak jen určitým sobě vlastním způsobem - a kdyby o ten způsob neměli nikde zájem, raději bych psal jen pro sebe nebo přestal psát hry vůbec, než to zkoušel nějak jinak jen proto, že to někdo ode mne jako od dramatického autora žádá. O tom, jaké je to "určité" divadlo, které mne baví, stejně jako o tom, jaký je ten můj způsob psaní a proč nalézá příhodný prostor právě v dramatu, budu ještě psát. Zatím chci jen říct, že našel-li jsem poměrně záhy sám sebe právě v divadle, nemělo to příčinu v tom, že by právě divadlo a drama byly pro mé sklony a záliby jedinou šancí a že ~~ona~~ se byl od prvopočátku cítil neodvratně puzen právě k nim, ale byl to do značné míry jen následek několika šťastných náhod. Divadlo a drama - jak já je chápu a jak já jim rozumím - mi tedy sice dávají z důvodů, o nichž budu ještě psát, velmi dobrou příležitost být sám sebou, nicméně fakt, že jsem se setkal právě s touto příležitostí a nikoli s jinou (možná stejně příhodnou) a že jsem u ní setrval, není dílem žádného specificky divadelnického nutkání.

Na začátku byly skutečně vlastně jen náhody: aniž jsem se o divadlo nějak zvlášť zajímal (psal jsem tehdy poezii), stal

jsem se náhodou po vojně (nemohla studovat) kulisákem u Wericha, což bylo tehdy v podstatě jediné divadlo v Praze, které při všech výhradách mělo v sobě něco z té zvláštní sociální atmosféry, která mne u divadla především zajímá, a díky tomu jsem se vlastně vůbec setkal s existencí něčeho takového, resp. s možnostmi, které v tomto ohledu divadlo v sobě skrývá. Náhoda byla rovněž, že jsem se krátce poté setkal s Ivanem Vyskočillem a že mne přivedl do tehdy se terpve formujícího Divadla Na zábradlí, které nejen v míře do té doby nevidané otvíralo ony zmíněné možnosti, ale které mi navíc umožňovalo působit v něm i jinak než jen jako nosič kulis. Náhodou bylo i to, že jsem nedlouho předtím poznal dramatický svět Samuela Becketta, Eugena Ionesca a dalších více či méně "absurdních" dramatiků, který mně velmi vzrušoval, přitahoval a inspiroval, resp. který byl ohromně blízký mému založení i cítění a přímo mne provokoval k tomu, abych vše, co bych rád sdělil, zkusil sdělovat právě dramaticky. V té době zkrachovalo i mé dávné úsilí dostat se k filmu (což tehdy nešlo jinak, než dostat se na FAMU - a můj dřívější pokus přestoupit z techniky na FAMU skončil tím, že jsem se ocitl u ženistů). Náhoda byla konečně i to, že Jan Grossman, kterého jsem už dávno předtím velmi ctil, a s nímž jsem byl už tehdy - ač podstatně mladší - spřátelen, byl přizván na Zábradlí krátce po mně, že se tam stal šéfem činohry, a že se mi tím otevřela možnost dělat po jeho boku v tomto divadle něco, co mne opravdu bavilo, aniž bych se musel čemukoliv mně cizímu přizpůsobovat a jakkoli sám sebe znásilňovat.

Nevím, co bych byl dělal, nebýt této souhry náhod, a zda bych měl v takovém případě s divadlem vůbec něco společného. Možná bych i tak dříve nebo později začal psát divadelní hry, možná taky ne.

To všechno je už dávno pryč; to, čím po několik let Zábradlí bylo, se nedá ani zpřítomnit, ani vysvětlit; celý ten fenomén byl integrální součástí své doby a se svou dobou pominul; mně ale psaní her jaksi zůstalo dodnes. Ptám-li se proč, pak zjišťuji, že to nejen není výsledek oné osudové nevyhnutelnosti, ale že to není ani (aspoň doufám) věc pouhé pohodlnosti či setrvačnosti. Začínat s něčím jiným prostě buď nemám příležitost nebo odvahu, nebo se mi to (aspoň zatím) nedaří; nemám k tomu ostatně ani důvod: stále se mi zdá, že jsem sám sebe jako auto-

ra her ještě nevyčerpal: mám spousty sice nezřetelných, ale o to dráždivějších představ o tom, co bych ještě na této půdě mohl a chtěl, a tak se mám pořád ještě s čím trápit. Jsem totiž, jak víš, mimo jiné i posedlík a hrozně nerad od něčeho odcházím dřív, než mám pocit, že jsem v tom definitivně vyčerpal všechny (své) možnosti. A tak vlastně - i když jen na dálku - pořád u divadla setrvávám. Přitom se ale cítím vzhledem k němu zcela svobodný: vím, že kdykoliv s ním mohu skoncovat a začít něco jiného, aniž by mne takový "přestup" nějak bolel.

21.XI.1981 Episovatelství je činnost povýtee samotářská,

----- a je tudíž paradoxní, že se mu věnuji právě já. Jsem totiž člověk v podstatě společenský, ba řekl bych dokonce politický (ne přirozeně v tom smyslu, že bych se chtěl věnovat politice jako svému povolání, ale v tom smyslu, že se zajímám o věci obecné, tj. o věci polis - obce). Divadlo mne svého času upoutalo (mimo jiné) asi proto, že je to útvar, který má v sobě ze všech uměleckých disciplín nejvíc předpokladů k tomu, aby byl fenoménem vpravdě sociálním.

Hovořím záměrně pouze o "předpokladech". Zdaleka totiž neplatí, že každé divadlo se automaticky touto "sociálností" - aspoň jak já jí rozumím - vyznačuje. Okolnost, že divadelní představení je společným dílem skupiny tvůrců a že se může uskutečnit jen za předpokladu fyzické přítomnosti další skupiny lidí (diváků), sama o sobě ještě tuto sociálnost nezakládá. Může jít totiž - a ve většině případů asi také jde - jen o kolektivnost formální, mechanickou, vnějškovou, která není definována ničím jiným víc, než prostě jen faktem, že se divadla - ať už tak či onak - účastní více lidí. Divadlo, které se s tímhle spokojuje a tuhle zdánlivou sociálnost považuje za sociálnost skutečnou, mne ovšem nikterak nezajímá a nepřitahuje - jako ostatně nic, co se jen jako něco tváří nebo co samo sebe obelhává. Proto jsem minule psal, že mne osobně nijak nepřitahuje divadlo jako takové, tj. divadlo jakékoliv. To, co si pro sebe (ne asi zcela přesně) nazývám "sociálností" divadla a co mne na divadle teprve zajímá a baví, vyrůstá z něčeho nepoměrně jemnějšího a složitějšího, než je ona vnější "skupino-

vost": prvním zárodkem této skutečné sociálnosti je totiž až okamžik, kdy lidé, kteří na divadle participují, přestávají být pouhou skupinou, a stávají se pospolitostí. Je to onen zvláštní okamžik, kdy se jejich společná přítomnost mění ve společnou účast; kdy se jejich prostoro-časové setkání mění v setkání existenciální; kdy jejich společný pobyt dostává najednou zcela konkrétní a neopakovatelnou atmosféru; kdy společně sdílený zážitek a shodné porozumění tomuto zážitku vyvolává onu krásnou a povznášející radost, které stojí za to tolik obětovat; je to chvíle, kdy společná účast na určitém konkrétním dobrodružství ducha, fantazie, a humoru a společná zkušenost pravdy či záblesku "života v pravdě" zakládá najednou mezi účastníky docela nové vztahy; indiferentní koexistenci jako by nahrazoval najednou jakýsi pocit vzájemné solidárnosti či bratrství, nebo dokonce bratrské lásky; formální spolupřítomnost dostává tedy najednou lidský obsah - a to přesto, že se mnozí účastníci před chvílí možná ještě vůbec neznali a nikdy dosud neviděli. Tato elektrizující atmosféra "spoje-nectví" a "společenství" je jakýmsi centrálním bodem oné "so-ciálnosti" divadla, o které tu mluvím. Je těžké nějak teoreticky zkoumat strukturu jejích příčin a důsledků, protože je vůbec těžké teoreticky zkoumat existenciální skutečnost, nicméně v jakémsi docela povšechném obrysu se o to přeci jen-pokusím.

29.XI.1981 A teď bych se rád vrátil k načatému tématu a krou-
----- žil ještě chvíli kolem toho, co jsem nazval "so-
ciálností" divadla.

Co onu zvláštní atmosféru, která je základem této sociálnosti, vlastně vyvolává? Jak já celou tu věc chápu, je to něco trochu jiného - nebo přesněji: speciálnějšího - než prostě jen úspěch jako takový. Divadelní úspěch může mít totiž leccos: od skvělého představení klasické tragédie přes dobrou a s půvabem zahranou operetu, obratně napsanou současnou psychologickou hru, dobrou detektivku až třeba po nějaký vyložený škvár. Mezi vším dobrým i špatným, co má to štěstí, že se to lidem líbí, a že na to chodí, má přitom významné místo určitý typ divadla, které přitahuje publikum tím, že prostě ukazuje -

a mnohdy velmi brilantně - život takový, jak se nám jeví, jak ho každý dobře známe a jak mu každý dobře rozumíme. Na jevišti chodí postavy různých známých a víceméně srozumitelných povah, prožívají různé známé a "přirozené" situace a osudy, přičemž to vše je navíc dobře koncentrováno a povýšeno: všechny ty postavy mluví sice trochu vtipněji, moudřeji a souvisleji, než jak se v běžném životě mluví, ale ten posun je proveden tak obratně a nenápadně, že si ho většinou ani neuvědomujeme. Úspěch představení tohoto typu je založen na tom, že divák v nich na jedné straně bez jakékoli námahy poznává vše, co dobře zná (nebo aspoň to z toho, co se může říkat), až že to všechno je zároveň trošičku "lepší", než jak to zná - což sečteno dohromady je zaručený zdroj všeobecné identifikace. (typickým příkladem tohoto žánru, i když ne z oblasti divadla, jsou populární Dietlovy televizní seriály.) Divadlo tohoto typu život věrně popisuje, v určitém smyslu však právě tím o něm více či méně lže: dovedný popis povrchu (bez jediné skuliny pro tajemství) v podstatě zakrývá pohled pod něj. A i když takové představení vyvolává všeobecný zájem (každý je chápá a nikoho nedráždí), ve skutečnosti do života společnosti nijak výrazně nezasahuje: shrnuje věci obecně známé, obecně už akceptované a obecně přijatelné, nepomáhá nijak rozvinout skutečné společenské sebezpoznání a sebeuvědomění.

To, co považuji za zdroj oné elektrizující divadelní atmosféry, která mne na divadle láká, je sice také svého druhu úspěch, ale úspěch právě jen svého druhu, tj. určitý zvláštní, speciální typ úspěchu, dost se vydělující z pestré palety obecně úspěšného. Lze ho (přirozeně jen ve velice přibližných obrysech) dobře charakterizovat v kontrapozici k tomu typu, o němž jsem právě mluvil (proto jsem se ostatně u něho zastavil). Na rozdíl od něho nespočívá totiž v tom, že divák na jevišti bezprostředně vidí a poznává dobře mu známý a dávno už pochopený běh života a raduje se z toho, ale v tom, že se stává účastníkem jakéhosi překvapujícího "vrypu" pod povrch jevů, který mu sice otevírá na jedné straně nový průhled do jeho vlastní situace, který je ale zároveň proveden tak, že má svou "sledovatelnost", věrohodnost a přesvědčivost. Jde o divadlo, které je schopno vidět pod povrchem životních jevů jejich vnitřní souvislosti i otázky, jejich skrytý smysl, to, čím tyto jevy "modelově" vypovídají o obecné situaci člověka ve

světě. Toto divadlo diváka ani nepoučuje, ani se ho nepokouší seznamovat s nějakými teoriemi či výklady světa, ale svým "vrypem" ho jaksi strhává k účasti na dobrodružné cestě k hlubšímu poznání sebe sama i světa, resp. k novému a hlubšímu tážení. Způsob, jakým se to děje, může být velmi rozmanitý: dominovat může jednou hravé, leč neúprosné domýšlení skryté logiky věcí, podruhé otěvírání nějaké nezvyklé fantazijní roviny, potřetí konstrukce nějakého neobvyklého způsobu nazírání, deskripce a rekonstrukce jevů, počtvrté zvláštní způsob zkratk, metafor, humoru, nějaká speciální tónina, speciální zaujatost a posedlost. To, co se na jevišti děje, bývá tak či onak neobvyklé, zvláštní, jednostranné, překvapivé, "diskusní", zároveň to je ale sledovatelné, protože to má nějaký svůj vlastní řád porušování tohoto řádu. Divák nazírá něco, co si dosud neuvědomoval, ale o čem překvapen zjišťuje, že to lze i takto nazírat, že i tenhle zaujatý a jednostranně pohled má kupodivu svou zvláštní pravdivost, oprávněnost, autenticitu. Divák se tu sice také s něčím identifikuje, ale jde o jaksi "vyšší" typ identifikace: identifikuje se s určitým způsobem vidění a myšlení, s určitým zvláštním "řádem", anebo se s tím vším neidentifikuje, ale prostě to najednou zakouší, poznává a pocituje jako cosi možného, jako cosi, do čeho se lze vpravit, čemu lze rozumět, co lze sledovat. Jeho radost pramení i z nového poznání sebe sama: zakouší uvědoměle něco, co v něm dosud bylo jen potenciálně, setkává se s něčím, co je pro něj sice nové, s čím je však schopen "jít" (což je něco trochu jiného, než prostě souhlasit). Raduje se tedy vlastně do značné míry z toho, že vidí náhle hlouběji sám do sebe, do svých vnitřních možností a skrze ně do "bytí vůbec": jako by ho divadlo strhlo na stezku po nějakém nebezpečném hřebenu - a on po ní ke svému vlastnímu překvapení jde, jde po ní i přesto, že třeba ještě nedávno ani netušil, že taková stezka existuje a že je schopen po ní jít. Autor hry nebo tvůrci představení nejsou ovšem nějakými chytřejšími nebo obeznáměnějšími lidmi než ti ostatní, kteří diváky vedou někam, kde to oni znají a diváci nikoliv - to dobrodružství prožívají všichni společně, pro všechny je stejně překvapivé, lákavé a zneklidňující.

Řekl bych, že to je právě tenhle společný pobyt na nezvyklé cestě, společná nejistota o tom, kam tato cesta vede,

společná radost z jejího objevení, ze společně nalezené odvahy a schopnosti po ní jít a ze společného prožitku nových scenerií, které otvírá, co vytváří onu podivuhodnou a vzádnou pospolitost, onen vzrušující pocit vzájemného dorozumění, ome "nové bratrství". Jistá zvláštnost (jednostrannost) společně sdíleného zážitku (nesdílejí, a nemohou a nechtějí ho sdílet všichni) způsobuje, že tu nejde o něčí dorozumění o něčem, ale často i o dorozumění proti něčemu a proti někomu. Tento fakt vzniklou pospolitost nutně posiluje; díky jemu je také vstup takového divadla do společenského vědomí vždycky i trochu kontroverzní, ale právě tím skutečně oplodňující.

Snad by se dalo celkově říci, že zdrojem této pospolitosti není společná identifikace s "řádem věcí", ale společná účast na "řádu ducha".

5.XII.1981 Kolektivnost vnímání je přirozeně jedním z faktorů zakládajících schopnost divadla vytvářet onu zvláštní pospolitost, není to však faktor pro divadlo specifický (kolektivně vnímáme i jiné žánry, např. film) a rozhodně sám o sobě nestačí. Rozhodující je něco jiného: že v divadle nesledujeme dílo už dříve hotové, ale že se před našimi zraky a s naší pomocí rodí, že jsme tedy svědky jeho zrodu a tak trochu i jeho spolutvůrci. Jinými slovy: to, co v divadle vidíme, není nějaká mrtvá věc jako výsledek tvorby živého člověka, ale živý člověk sám, teď, před námi a s námi své dílo tvořící. Což nás vtahuje na onu "dobrodružnou stezku" docela jiným a nepoměrně naléhavějším způsobem, než jak to je schopna udělat i ta nejsugestivnější "mrtvá" pozvánka. Mezi dílem a námi, kteří ho vnímáme, vzniká bezprostřední existenciální vazba, dílo vzniká a děje se a může vznikat a dít se jen a jen jako dění společenské, jako událost společenská (tzv. "mezilidská"), jeho vnímání není jen vnímáním, ale lidským vztahem. Přičemž lidmi, kteří svou živou přítomností, svým jednáním, svým životem tuto událost dělají, nejsou pouze herci na jevišti, ale i diváci v hledišti: zatímco film, televize, výtvarné dílo atd. jsou samy sebou v podstatě i bez diváků, divadlo bez diváků prostě neexistuje: nejen proto, že pro prázdný sál se většinou nehraje, ale také proto, že i kdyby se pro prázdný sál hrálo, nebylo by

to stále ještě divadelní představení v nejvlastnějším slova smyslu.

Tím vším ovšem není celá věc stále ještě vyčerpána: nejhlubší kořen zvláštní schopnosti divadla vytvářet onu "sváteční pospolitost tkví ještě v něčem jiném, v něčem, co neumím dost přesně popsat a co vyrůstá už z rituální prapodstaty divadla. Je to jakési bezprostřední a živé zpřítomnění samotného tajemství lidské existence. Tím, že člověk na jedné straně zůstává sám sebou, živým, žijícím, myslícím a uvědoměle se chovajícím člověkem, ale zároveň na druhé straně na tuto přesně ohraničenou sváteční chvíli sám ze sebe vystupuje a programově (na základě určité společenské dohody - konvence) se zříká své identity ve prospěch identity jiné (té předváděné), teprve ke skutečnému tajemství lidství a lidské identity poukazuje, toto tajemství aktualizuje, ozvláštňuje, nově otevírá. Dvojnáčnost jeho pobytu na jevišti zesíleně vyvolává, resp. přímo situačně kladě otázku: Kdo to je? Čili: kdo je člověk? Odstup, který má herec od své role a my od jevištního dění (víme, že to není "normální" kus života, ale kus života, který se "schválně" vydává za jiný kus života), je přesně tím, co nás vrhu přímo "doprostřed" záhady naší vlastní existence, do záhady "řádu ducha". V tom smyslu má nepochybně pravdu ten Ivanem zmíněný autor⁴⁾, který právě ve schopnosti předvádět vidí něco, co dělá člověka člověkem. Člověk je jediný živočich, který reflektuje sám sebe, záhadu své existence a záhadu své sebereflexe, a jako takový je jediný schopen sám sebe "opustit", aby sám na sebe ukázał.

Elektrizující atmosféra pospolitosti, o které tu mluvím, nevyrůstá tedy jen z toho, že divadlo je prostě určitou existenciální událostí (tou může být leccos), ale že je to událost, v níž lidská existence existenciálně zpřítomňuje tajemství sebe samé - a to nejen významem toho, co dělá ("vryp" pod povrch jevů), ale i tím, jak to dělá - totiž skrze sebe samu (představováním a předváděním). Teprve zevnitř prosvětlena a významněna tímto "sebeozvláštěním existence" nabývá událost divadla své nejvlastnější osobitosti; teprve do té míry, do jaké toto sebe-ozvláštění existence sami v divadle existenciálně zakoušíme, pociťujeme i jeho neopakovatelnou jedinečnost, výjimečnost a svátečnost - tedy to, co divadelní atmosféru, kterou mám tu na mysli, vždy neodmyslitelně provází.

Samozřejmým předpokladem a součástí toho pravého divadelního dorozumění je, jak je snad z předchozího patrné, vždy zároveň dorozumění o konvencích, které celé to zázračné "sebe-ozvláštnění" umožňují a zprostředkovávají.

+) J. Bronowski (The Identity of Man. Heinemann, London 1966)

Antonín Brousek

NÁVRAT ZTRACENÉHO BÁSNÍKA

(Studie A. Brouska, věnovaná hlavně poslednímu období básnické tvorby Ivana Blatného, doprovází jako doslov soubor básní Stará bydliště. uspořádaný z básnickových rukopisů a vydáný nakl. SIXTY-EIGHT PUBLISHER v Torontu. Kromě toho přináší řadu nových poznatků a informací o údělu a o podmínkách jeho tvorby v exilu. V samotné textuře doslovu je ovšem přítomen i jeho autor, který místy váží slova tak, jak se to ve svobodném prostředí běžně děje, to jest n i k o l i na lékárnických vážkách.
- Red.)

Také se navrátím jak lesy do ticha.

Jak lesy v prosinci. neslyšně unášené.

Co ztratím? Neklid, stesk a týdný, které žene.

Hle, prázdný, prázdný sál a sen v něm pelichá.

Ivan Blatný, Melancholické procházky (1941)



Krátce po "vítězném Únoru", od 13. do 17. března 1948 pořádal Syndikát českých spisovatelů (přísně prokádrovaný a zglajchšaltovaný drdovsko-řezáčovsko-pilařovský Svaz spisovatelů nebyl tehdy ještě založen) na dobršíšském zámku Sjezd mladých spisovatelů, tj. spisovatelů tehdy 20-30letých, debutovavších (ve velké většině) během protektorátu či po válce. Čestným předsedou této konference, jež si postavila programem vytvo-

řit platformu pro pluralistickou a individuální svobodu tvorby respektující vývoj literatury v "socialistickém Československu" (a jež právě proto byla vzápětí anulována), byl zvolen František Halas, který ovšem nemohl pro nemoc přijet. Členy čestného výboru byli Vladimír Holan (pro nemoc odřekl), A.M. Píša, Marie Pujmanová, Václav Řezáč, Jaroslav Seifert a Vilém Závada, jako hosté byli přítomni j. Marie Majerová, Ema Řezáčová, V. Nezval a K. Biebl, jakož i oficiální delegace Svazu české mládeže, vedené Pavlem Kohoutem, Stanislavem Neumannem a Pavlem Hanušem, mladými autory tedy, kteří se - což je pro bezprostředně následující vývoj příznačné - neúčastnili jakožto kolegové svých spisovatelských vrstevníků, nýbrž jako politicky delegovaná návštěva zvnějšku. Probíráme-li se dnes seznamem oněch 58 mladých literátů, kteří tehdy na Dobříši vystupovali a jednali - jakkoli kontroverzně, přeci jen jako "rovný s rovným" - přímo až bije do očí, že tu ~~kakří-~~ kajíc bok po boku zasedají nesmiřitelní kontrahenti let padesátých, eo ipso i dalšího potomního kulturně politického vývoje. Tedy ti, které blízká "padesátá léta" nebetyčně vynesla - Jiří Hájek, František Buriánek, Pavel Bójar, Sergej Machonin, Jan Petrmichl, Ivan Skála, Jan Pilař, Jan Štern, Miloš Vacík a další - vedle těch, jimž bylo již zakrátko, a právě s horlivě angažovaným přispěním vlastních generačních druhů, souzeno stát se "nonpersonami", jako Kamil Bednář, Jan Grossman, Jiřina Hauková, Josef Hiršal, Jindřich Chalupecký, Jiří Kolář, Ivan Slavík, Zdeněk Urbánek, Jan Vladislav, Vladimír Vokolek aj. I brzeí emigranti jako Jiří Pistorius či Antonín Hřubý - anebo Egon Hostovský - sedí ještě zde u jednoho stolu. Nápadná je ovšem i absence předního katolického básníka mladé generace, Zdeňka Retrekla (jenž nedlouho poté měl zmizet na dlouhých 13 let v uranových dolech). A snad ještě nápadnější nepřítomnost jednoho z vůbec nejprofilovanějších a nejtalentovanějších básníků oné tehdy "mladé generace", Ivana Blatného. Tato absence měla však zcela prostý důvod: Blatný se tehdy jako stipendista Syndikátu českých spisovatelů zdržoval v Anglii, odkud...

II

Nepředbíhejme však. Na tehdejší "Dobříši mladých" byly zastoupeny přece jen ještě všechny směry a tendence "mladé literatury", jak se formovaly v nejrozličnějších, pluralisticky si konkurujících skupinách onoho spory a diskusemi vrchícího poválečného tříletí, jehož výhybka byla však prakticky již v r.1945 nastavena jediným směrem: ke kulturně politickému poručnictví KSČ, k podvázání svobodné výměny názorů, a tím nezávislé individuální tvorby. Tedy zastoupení byli: skupina kolem Rudého práva se svým vágním programem "syntetického realismu" (básníci Skála, Sedloň, Školaudy, prozaici Kloboučník, Kocourek, kritici, resp. teoretici Jiří Hájek, J. Petrmichl a S. Machonin); skupina kolem Mladé fronty, se svým, ještě vágnějším programem tzv. "dynamoarchismu" (mluvčí J. Morák, básníci Fikar, Fleischmann, Kryštofek a Hořec); dále: k Orto-
novi se programaticky hlásící, "složitost lidského jedince" akcentující skupina "Ohnice" (Kamil Bednář, Hiršal, Diviš, Urbánek, Březovský a teoretik J.Červinka), novosurrealistická skupina Ra (Ludvík Kundera, Lorenc, Effenberger), jakož i Skupina 42, jež díky svému teoretikovi Jindřichu Chalupeckému měla nejpromyšlenější program, spočívající na všednodenní skutečnosti, na konkrétní zkušenosti individua, na deziluzivním a protipatetickém pojetí životní reality, determinované "moderní civilizací" a "industriální společností". Tato Skupina 42, i když se polemicky obracela proti v podstatě bezpodstatnému optimismu české avantgardy 20. let, zejména proti její naivní víře v iluzorní harmonicko-idylickou "huďbu budoucnosti", navazovala na tuto avantgardu alespoň v jednom, a to velmi podstatném směru: i jí šlo o organickou součinnost různých druhů a žánrů umění, i sdružovala tedy jako jediná ve svých řadách vedle básníků (Kainer, Kolář, Hauková) i výtvarníky (Hudeček, Lhoták, Gross, Kotalík, Jan Kotík aj.). Právě k této - co se týče konkrétních uměleckých výsledků či "artefaktů" - jistě nejpozoruhodnější ze všech jmenovaných skupin příslušel i Ivan Blatný...



Abychom se však vrátili k chronologickému "líčení událostí": Nedlouho poté, když se na Dobříši rokující mladí čeští spisovatelé 17.3.1948 byli nakonec shodli alespoň na tom, že ustaví "Klub mladých spisovatelů", a že se jeho výbor sejde počátkem dubna, dal Ivan Blatný vědět, že se z Anglie nehodlá vrátit, že dává přednost emigraci. Tato zpráva zapůsobila v Praze jako bomba. Když časopis Impuls uspořádal 1967 anketu mezi účastníky někdejší "Dobříše mladých", rozpomněl se Jan Štern (č.2, str. 151) na onu událost takto: Když Blatný zůstal v Londýně, způsobilo to otřes. Pamatuji se, jak jsme se dohadovali o společném veřejném odsouzení jménem "Klubu mladých", nakonec to zformuloval Egon Hostovský několika přesvědčivými, klidnými slovy. Tehdy na mě velmi silně zapůsobila jeho pohotovost i pathos toho, co o Ivanovi Blatném napsal. /.../ A nakonec, když dostal diplomatické místo mimo republiku, emigroval jako Ivan Blatný, kterého před mýma očima soudil. Toto "Prohlášení Klubu mladých spisovatelů" bylo publikováno 31.3. 1948 současně v Národním osvobození, Zemědělských novinách, Svobodném slově a Právu lidu. Den nato musel se od Blatného distancovat na 2.str. Rudého práva celý Syndikát českých spisovatelů - a protože mezitím nastala "nová epocha", požadující veřejná sebekriticko-odsuzující prohlášení nejen od korporací, nýbrž právě od jednotlivců, museli se od "zrádce" či "dezertéra" Blatného distancovat jmenovitě především jeho přátelé: Kamil Bednář, Jiří Kolář, Březovský, Chalupecký (Ivan Blatný utekl, bylo otitulkováno jeho prohlášení v Mladé frontě. Pospíšil si, distancoval se Kryštofek v Mladé frontě z 1.4. 48, atd....). Korunu všemu nasadil ovšem socialistický ruralista Jan Kloboučník, mávající nad Blatným (v Lidové kultuře) rukou pod sloganem Za jednoho tisíc nových - proroctví, jež se nakonec vlastně naplnilo. Až na to ovšem, že se oněm "tisícům nových", kteří se v padesátých a sedmdesátých, ale i v šedesátých letech vhrnuli do literatury, nikterak dodnes nepodařilo zaplnit onu mezeru, vzniklou po tom "jednom jediném", po Blatném...

IV

Leč to už zase předbíháme. Zpět tedy k chronologii, a vezměme to pokud možno zkrátka: Od onoho jara 1948 bylo jméno Ivana Blatného v Československu prakticky tabu - tzn. oficiálně. Neoficiálně se arciť již počátkem padesátých let roznese zpráva, že "Blatný skončil v blázinci", zpráva žel pravdivá, neboť Blatný se skutečně poměrně brzy po svém zakotvení v Anglii musil podrobit psychiatrické léčbě, z níž posléze nebylo jiného východiska, než stěhování se z jedné psychiatrické léčebny do druhé, a to až do našich dnů. Pozoruhodné přitom však je, že vůbec první, kdo prolomil trapné mlčení kolem Blatného, byl Vítězslav Nezval, a to ausgerechnet ve své vzorově socialisticko-realistické sbírce Křídla z roku 1952, v básni Ach škoda, v níž máme schizofrenii tohoto - ať chceme či nechceme - z největších moderních českých básníků tak říkajíc jak na dlani. Celá tato schizofrenie začíná již u toho, že Nezval přirozeně Blatného nejmenuje, nicméně je z kontextu zcela jasné, že báseň je věnována právě jemu, a nikomu druhému. Ocítujeme-li text, vynikne jednoznačně nejen tento fakt, nýbrž odhalí se i další vrstvy oné obludné schizofrenie, jež byla vlastní, ba substantiální netoliko Nezvalovi, ale i mnohým jiným: Ach škoda. škoda. věčná škoda. / odrodivší se básníku / Odpadnout srdcem od národa. / odciziti se jazyku. // nad kterým jsi měl držet stráž / a v němž je tolik krásy skryto. / Řekni mi, řekni. jak se máš. / Je mi tě přese všechno líto. // Jak jsi se moh dát zlákat Temží. / ženou a ještě bůhví čím / Co se teď ve tvé hlavě hemží // Jakým jsi pokryt jehličím // Zlé svědomí je strašný červ. / Splatíš mu bezohledné mýto - Nelze je zavřít do konzerv. / Je mi tě přese všechno líto. // Co chtěl jsi mít? Co? Slávu? Klid. / zatímco my se lopotíme? / Jak málo měl jsi rád náš lid / Ty zradils jej, my nezradíme // I na nejmenší dědince / budu s ním letos sklízet žito. / zatímco ty v zdech blázince... / Je mi tě přese všechno líto.

Hned v první sloce této monstrozní básně narážíme na několik utkvělých klišé, jež nejsou v Čechách rozhodně teprve

výmyslem komunistů: Básník, jenž si zvolil jinou zem, se tím automaticky "odrozuje", tj. "odpadá srdcem od národa", a co ještě hůře - "odcizuje se jazyku", nad nímž přece - toť úkol pravého "národního básníka" - "měl držet stráž", neb jest v něm (a v žádném jiném jazyku zřejmě) "tolik krásy skryto". K tomu je možné pouze poznamenat, že i kdybychom snad přistoupili na takováto pseudokritéria, pak je právě Blatný svými v emigraci vzniklými verši pádně vyvrací, a to hned ve dvou bodech: Ani neodpadl srdcem od národa, ani se neodcizil jazyku. Leč to jen na okraj, neboť ještě větší nehoráznosti teprve přijdou: Tak si Nezval očividně nedovede představit jiné motivy pro svobodnou volbu emigrace, než že se ten který pošetilec item "národní zrádce" nechá zlákat a) Temží (jako by snad tato stoka mohla na někoho magneticky působit), b) ženou (typicky nezvalovský kýč), c) a ještě bůhví čím. Jako např. touhou po slávě (což byl vždy spíše bytostný problém Nezvalům, nikdy však Blatného), jakož i touhou po klidu (čirý nesmysl, pomyslíme-li, že krok do emigrace je spíše skokem do prázdna, do nejistoty a permanentního neklidu). Nicméně v očích Nezvalových Blatný dezertuje, a to prosím právě v okamžiku, kdy našinci doma se lopotí, kdy s naším čackým lidem sklízají žito i na nejmenší dědince, pravdaže nikoli vlastnoručně, jako třeba z úřadů či škol naverbovaní brigádníci, nýbrž toliko hubou, jakožto patentovaní "inženýři lidských duší".

Nemělo by jistě smyslu polemizovat ex post s touto básní, ostatně dávno (tj. skoro čtvrt století) již mrtvého autora, kdyby v ní nalezla výrazu klišé, jejichž přímětem se hledí v Čechách a na Moravě na emigranty ještě i dnes. Vždyť - nenamluvejme si nic: dnes sice již nejsme dezertéry ze sklizně žita, zato však od káry, na níž je tažen "osud českého národa", a to i v očích nejednoho z obdivuhodných "chartistů". Leč i toto pouze na okraj.

Zbývá pochválit, že humanistovi Nezvalovi bylo Blatného alespoň "líto", kdyžť ho - v jeho představě - bylo zlé svědomí, hryzoucí jak strašný červ nakonec přivedlo za zdi blázince. Jinak řečeno: jaký jiný "boží trest" může potkat toho, kdo "zradil", "odpadl srdcem od národa", "odcizil se jazyku", než právě blázinec? Čili myšlení, odpovídající okřídlenému

Dykovu, tam však z kontextu vytrženému, sloganu : Opustíš-li mne...



Po této eskapádě Nezvalově rozhostilo se - rozumí se v oficiální české literatuře - kol Blatného letité ticho, jež bylo protrženo až teprve 1963 antologií A co básník. uspořádanou J. Šotolou, K. Šiktancem a J. Brabcem, kteří připomněli Blatného alespoň dvěma básněmi. O rok později mohl čtenář ze Slovníku českých spisovatelů, vypracovaného Ústavem pro českou literaturu ČSAV, načerpat o Blatném nezbytné bibliograficko-biografické údaje, tedy: Že se narodil 21.12.1919 v Brně jako syn Lva Blatného, nejvýznamnějšího českého expresionistického prozaika a dramatika (1894-1930), že po maturitě na klasickém gymnasiu (1938) začal studovat na filosofické fakultě v Brně, po uzavření vysokých škol r. 1939 však pracoval v obchodě s optikou. R. 1948 byl vyslán Syndikátem čs. spisovatelů na stipendijní pobyt do Velké Británie, odkud se nevrátil a setrval v emigraci /..../ Blatný debutoval ještě za gymnasiálních studií (v U-Bloku 1937) lyrikou, která zachycovala prchavé kouzlo chvíle, ukazovala svěží krásu prostých a všedních věcí. Jeho melodické, tvarově velmi precizní, kultivované verše prvních dvou sbírek, melancholické a často podléhající velkým básnickým vzorům (Apollinaire, Seifert, Nezval), zhutněly v pozdější tvorbě, v níž zachycoval zážitky z války a osvobození. Většina jeho básní je lokalizována do rodného Brna, jehož zákoutí a nálady neúnavně objevoval. Po tomto frázovitém slohovém cvičení z pera Štěpána Vlašína, dnešního z nejhorlivějších "normalizátorů" české literatury, přináší Slovník českých spisovatelů bibliografické údaje, k nimž čas nic nemohl přidat; tedy básnické sbírky, jež Blatný vydal do svého odchodu do ciziny: Paní Jitřenka. (1940), Melancholické procházky (1941), Tento večer (1945), Hledání přítomného času (1947), jakož i básnické knížky pro děti Na kopané (1946) a Jedna, dvě, tři, čtyři, pět (1947)...

Teprve na jaře 1968 začal Klub přátel poezie při nakladatelství Čs. spisovatel plánovat reprezentativní výbor z Blatného, k jehož vydání žel již nedošlo. Tentovýbor ostatně se chtěl opírat o výše zmíněné starší sbírky Blatného (dostupné - když vůbec - leda antikvárně): přehled o jeho tvorbě novějšího data neměl v Praze prakticky nikdo, ba ani jeho nejvěrnější přátelé a obdivovatelé - k těm tu a tam doputovala ta či ona jednotlivá báseň, vypojená z kontextu.

Jestliže můžeme dnes předložit - jak se domníváme - reprezentativní výbor právě z onoho prakticky zcela neznámého nového (či novějšího) Blatného, a jestliže tím vyplňujeme hned dvojí mezeru zároveň - tj. podávajíc přehled o tom, co Blatný od roku 1948 psal v exilu, upomínáme zároveň na "bývalou" existenci tohoto mimořádného moderního českého básníka - není to ani v nejmenším naše zásluha, nýbrž spíše dílo náhody: Nebyť slečny Frances Meachamové, navštěvující Blatného pravidelně v psychiatrické léčebně, a stávající se jeho důvěrníci, nebyť této nezištné, vnímavé ženy, rozpoznavší - bez nejmenší potuchy o jakém si českém básnictví - mimořádný lidský formát Blatného, a uvěřivší proto i v básnickou kvalitu jí vesměs nesrozumitelných textů, jimiž ji Blatný zahrnoval, byl by tentovýbor sotva mohl vzniknout. Díky slečně Meachamové dostaly se fascikly neprobraných textů Blatného - texty jak české, tak anglické, tak "makarónské", tj. česko-anglicko-francouzsko-německé - do rukou Josefa Škvoreckého, a odtud i do rukou mých. Provést výběr z tohoto nepřehledného kvanta textů velmi nestejně hodnoty se nakonec ukázalo být úkolem poměrně snadným, a nadto i nadobyčej radostným: Stačilo totiž vytržiti ony básně, jež měly definitivní podobu a ukončený tvar, a z kvantity se začala vylupovat kvalita, a to dokonce tak jedinečná, že v české básnické produkci posledních desetiletí stěží najde protějšku. Jinými slovy: nepřeháníme jistě, budeme-li tuto básnickou sbírku pokládat za jednu z nejlepších v celé moderní české lyrice, za fascinující zjevení, ne-li za zázrak.

VI

Co na Blatného nových verších tolik fascinuje hned při prvním, víceméně letmém čtení, je nejen jejich podivuhodná, intenzivní svěžest a novost, jejich takřikajíc na všech pět smyslů plus podvědomí, intuici, fantazii a intelekt zároveň apelující vzrušivost, nýbrž i jejich sotva přehlédnutelná organická kontinuita se "starým" (tj. velmi mladým, 21-28letým) Blatným, sbírek Paní Jitřenka (1940), Melancholické procházky (1941), Tento večer (1945) a Hledání přítomného času (1947), tedy s oním mnohoslibným vývojem a růstem mimořádné básnické osobnosti, jenž se zdál být přetát hraniční závorou roku osmačtyřicátého.

Milovník a obdivovatel "raného" Blatného, tj. především jeho absolutní muzikalitou (v podstatě však virtuózní polyfonii) nesených Melancholických procházek, si jistě v rýmovaných z jeho novějších básní "přijde na své". Buď zde slavit znovushledání s touž sugestivní melodikou, s týmž rytmicko-rýmovým schematem, a nadto i s kompletním arzenálem důvěrně známých "typických motivů" Blatného: s omženými parky a zahradami, s jejich mřížemi, ale i s kolejemi, tratí, starými cihelnami, oprýskanými předměstími, s kostely, i s opuštěným hřištěm, přes něž se žene vítr (Melancholické procházky, str.51), či s onou přízračnou lesní krajinou, kde v noci z kapradí / podivná záře vystupuje (Paní Jitřenka, Z bájesloví), či s jinými kulisami, do nichž prší - až po ty střechy svého města... ještě plné vlasů vodní mytologie. Jež vidí Paní, která právě spala.-neboť sprchlo / na její sen - v tekutém okně na str. 21 Paní Jitřenky. Je to znovushledání s básníkem, který - dnes jako dříve - pleť věcí chtěl by znát, pro něhož i dnes Psát básně znamená - všimnout si, jak zní kroky v parku po dešti (Paní Jitřenka, str. 19), s básníkem, jenž předkládá čtenářovu vnímání tento ještě vlhký akvarel (Melancholické procházky, str.18) a v němž nadto stále oznívá z dalekých básníků pár veršů nazpaměť (Melancholické procházky, str.23), např. veršů Seiferta překrásného, či Jiřího Ortena (vztahem k Ortenovi se budeme zabývat později) - anebo i veršů samot-

ného - někdejšího - Ivana Blatného. Čteme-li např. dnes: Karfiol zůstal stát na střeše bungalovu / vrací se vlaštovka, sleduješ její let, je to hned dvojnásobný sebecitát, a to z Melancholických procházek: - Svítání chroustalo svůj mokrý karfiol / Karfiol oblohy, křehký a bělozlatý (str. 57), plus jen vyplašený pták (...) sleduješ jeho let (str. 23). Nicméně všechna tato - zdánlivá - opakování se u dnešního, nového Blatného objevují vždy jen v novém, zcela odlišném, a to ož překvapivějším kontextu, tedy ani v nejmenším jako "papouškování", nýbrž jako potvrzení sama sebe, jako doklad hluboké, protože niterné kontinuity, jako důkaz toho, že je vskutku možné uchovat si vlastní identitu, zůstat sám sebou, a to i za tak ztížených okolností, jakými je pro básníka exil, pro Blatného osobně pak i více než čtvrt století se vlekoucí existování v psychiatrických léčebnách.

Může-li být u dnešního, v mnohém ohledu zcela nového - zdůrazňuji - Blatného vůbec řeč o "opakováních", pak jen o takových, jaká předznamenal jeden (spíše "vedlejší" než "klíčový") verš z básně Rozhled jeho prvotiny Paní Jitřenka: Hle, jsme v krajině nových opakování. Skutečně: pokud v jeho nových verších narážíme na "opakování", jde vždy jen o opakování vskutku "nová", tj. uskutečněná ve zcela odlišném - "životním", ale i "patologickém" - kontextu, či teprve tímto tak odlišně novým kontextem vůbec umožněná. Pokud se Blatný dnes ve svých nových básních "ohlíží" (což je častý případ), tedy pokud se snaží vyvolávat si vzpomínky a revokovat je ve vši svěžesti a autenticitě, jako by šlo o právě bezprostředně zažitou realitu, činí tak opět jen ve smyslu, jehož si byl dávno, tj. již ve svých básnických počátcích zřejmě vědom (či spíše pod-vědom?), tedy ve smyslu veršů ze 62. str. Melancholických procházek: Tíše se otáčí, jak by se ohlížel / jak by se ohlížel a hledal ještě cosi.

Jinak řečeno: pokud se Blatný ve svých nových verších začasť "ohlíží", - pak skutečně jen proto, aby hl dal - a nalézal - ještě cosi, tj. ještě cosi nového, netušeného, co se v dřívějším Blatném - ačkoli přítomno v zárodečné podobě - nemohlo či nepotřebovalo rozvinout. V těchto souvislostech je nutno rozumět i oné nostalgii po Československu (přesněji po Praze či Brně Blatného mládí), jež proniká mnohou z jeho nových,

v Anglii napsaných básní. Je to totiž nostalgie zcela prostá jakékoli sentimentality, neřkuli vlastenčení, totiž stále ještě táž nostalgie, formulovaná (v Melancholických procházkách, str. 33) ve verších, Nostalgie, ta touha vrátit se / tam, kde jsme nikdy nebyli. Neboť opravdu: pokud se Blatný ve svých nových verších vrací "domů", tj. ke kořenům a zdrojům své osobnosti, k východisku své autobiografie, ke krajinám a lidem, již ho spoluformovali, děje se to vždy tak, jako by vskutku šlo o končinu, kde jsme dosud nikdy nebyli, a kterou teď, v přítomném okamžiku, smíme - poprvé a naposled - intenzívně prožít, anebo jako bychom byli konfrontováni s krajem spíše snovým, poloreálným - polofantastickým, i s lidmi, vyvstávajícími zpola jako přízraky, zároveň však jako živoucí, konkrétní, autentické bytosti. (Konkrétní doklady o něco později.)

VII

Obrátili-li jsme se zprvu na milovníky raného, spontánně melodického, bezmála až líbivého Blatného sbírek Paní Jitřenka a Melancholické procházky. činili jsme to s vědomím, že jeho následující sbírky - Tento večer (1945) a Hledání přítomného času (1947) - vyvolaly své doby u čtenářů, ztotožňujících v Čechách a na Moravě "básníka" tradičně mylně s "pěvcem", jisté zklamání, u odborné kritiky pak značné překvapení. Tak konstatoval (v Kytici č. 2/1947, str. 565-66) A.M.Piša u Blatného nenadály vpád syrové a temné reality a weinerovský neklid tajemství přímo metafyzického, resp. jakýsi čtvrtý, duchový rozměr. Václav Černý pak (v Kritickém měsíčníku č. 7/1946, str. 90) hovořil výstižně o úmyslných polotovarech, o takřka fotografických záznamech věcí, o Blatného, pocitem hádankovitosti věcí, jejich zázračnosti a tušeného tajemství diktovaném úsilí postavit pomník drobným gestům života, t.j. o zkoušení nového výrazu, parciálně již o nalezení nového rozměru a duchovní hloubky. Oba jmenovaní kritici v tom shodně viděli velký příslib pro budoucnost... Možnost příští velké syntézy (tj. syntézy výrazu smyslově-spontánního a intelektuálně pronikavého).

Nuže, tuto vzácnou velkou syntézu, jež byla u Blatného let 1945-48 již takřikajíce "na spadnutí", se mu skutečně podařilo uskutečnit - právě v básních, jejichž výbor předkládáme, tj. v básních vzniklých bez výjimky teprve v emigraci, nota bene z pera autora, který - snad více než kdykoli předtím - píše právě jen spontánně, tj. bez jakékoli intelektuální záměrnosti, neřkuli kalkulu.

Melodický, "spontánně smyslový", "harmonizující" na straně jedné, a "disharmonizující", "syrově reálný", ba "fotografický" Blatný splynuli teprve v těchto nových básních v nerozlučitelnou organickou jednotu, jaká si v moderní české poezii stěží hledá obdoby. I v tomto ohledu musí být tedy u nového Blatného řeč o kontinuitě, a sice o takové, jež se mohla uskutečnit teprve až poté, kdy se ocitl mimo českou literární scénu, kdy podstatně rozšířil svůj osobně-lidský, a zároveň i svůj literární obzor, aby tak nakonec našel - v duchu Hölderlinově - vlastní v cizím.

VIII

Ona schopnost nalézt vlastní v cizím, již Blatný jako jen málokterý jiný český básník až přímo oplývá, netýká se ovšem ani zdaleka pouze "cizího" ve smyslu geografickém, resp. kulturně geografickém (tedy např. evidentního oploďujícího vlivu anglického kulturního prostředí či moderních francouzských básníků), nýbrž i - anebo dokonce především - tzv. "domácí kulturní tradice". Právě zde - tj. na pozadí vývoje a tvarosloví moderní české lyriky - dosáhl Blatný ve svých nových básních svým způsobem unikátní syntézy, tj. organické integrace tří z nejvýznamnějších "stylů" moderní české literatury: poetismu, surrealismu, jakož i onoho specifického, řekněme "existenciálního civilismu", jak se vyjádřil v dílech básníků (a zejména malířů) Skupiny 42, již Blatný příslušel. O podobnou syntézu pokoušeli se po Blatném mnozí, nikomu kromě něho se však nezdařila v tak organické a krystalicky čisté podobě.

Začneme u poetismu: Čteme-li v básni Manifest poetismu:
Jsem poetista / Hraji si s barvami a zvuky / zrcadly / kupuji
obrazy nelíčených klaunů, pak je v tom sice mnohé z něk-

dejších poetistických programů (hra s barvami a zvuky, až po ty klauny), zároveň tím však zůstává v podstatě nedotčena, nevyřčena specifika Blatného "tvůrčí metody", jež je ve skutečnosti daleko komplexnější a neztotožnitelná s poetistickou metodologií. Pravda, čteme-li Komedianti jeli tudy / Vánoční ozdoby se snesou z půdy či Déšť stíná labutě na mokřím kolo-toči - / déšť stíná myslivce a panny krásných očí / střelnice umlkly, houpačky musí stát anebo Žebrák má místo u Dunaje / Tesklivý kolovrátek hraje / a jarní vánek z Schönbrunn / ovívá starou korunu, pak je to sice protopoetistické, přesněji: je to výstavní poetismus nezvalovské provenience, nicméně tu ani v nejmenším nejde o pouhou nápodobu, imitaci, neřkuli o epigonství, nýbrž o přímo příkladné "tvůrčí osvojení si" (jak praví oblíbená fráze české kritiky) formálních postupů, jež poetismus své doby vypracoval, a jež jsou dnes k dispozici, takřikajíc k "volnému použití", každému česky básnícímu autoru. Ostatně poetismus nebyl jen jeden (jak se nám snaží dnes namluvit nesporní odborníci na něj, jako Milan Blahynka či Štěpán Vlašín), tj. poetismus nezvalovský, "materialistický" - jak to výše zmínění dnes onálepkovávají; existoval současně i poetismus velmi osobitého ražení bieblovského anebo seifertovského. A právě onen specificky seifertovský poetismus, tedy poetismus (zkratkovitě řečeno) na jedné straně experimentátorsky hravý, na druhé straně však spíše trudnomyslný, či přinejmenším melancholický, postrádající zcela oně bezpodmínečně vitálně-optimistické sebedůvěry Nezvalovy (či programů Teigových), právě tento "seifertovský poetismus" byl Blatnému očividně nejblíže. Čteme-li dnes v básni, jež chce portrétovat Seiferta, Telefonní sluchátko / je černý květ a poupátko, pak v nich máme raného Seiferta, poetistu ze sbírky Na vlnách TSF, jak na dlani. A čteme-li v básni Wibledon verš, v němž chlad naladil struny raket na večerní ton, pak je to zřetelná parafráze Seifertovy básně Lawn-tennis z téže jeho, reprezentativně poetistické sbírky.

Nicméně Blatného výrazové prostředky ani zdaleka nekončí u oněch, jaké vypracoval svého času poetismus. Stejně intenzívně vstřebal i lekci surrealismu (přesněji: jeho osobité české varianty), a svědčí asi o jeho nynější vnitřní distanci k tomuto - v podstatě totalitárnímu - hnutí, hovoří-li o sta-

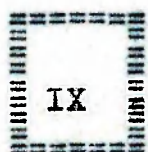
rosurrealismu, viz: V zlaté Kalifornii starsurrealistického vnitřku kočáru - slunce pražící skulinami těší skulečnický a židle //...// v starsurrealistickém vnitřku pekárny / vrchní sundává z rámu noviny - host pije sifon u mramorového stolu atd. Zde, pravda, se ozývají i existenciálně-civilistní motivy, odkazující již spíše směrem ke "skupině 42", nicméně jinak lze sestavit celý katalog výstavních 'surrealismů', tj. vzorově surrealistických aranžmá reality, vyskytujících se v nových Blatného verších, všechny ty předměty odložené na smetiště / železné tyče papírové růže kusy skříní.... semenářské ceníky... Vodotrysk jejího účesu. na němž balancuje vejce města - zpola vyklované ptáky. s žlutkem táhnoucím se po stromech. či Veliké loutky Matěje Kopeckého doutnají v parcích... když dům se po výbuchu mění v korálový útes... je večer uvnitř keře rozžali petrolejovou lampu... diamantová kštičce svěžího lesa ukrytého v svítelně... vlaky naplněné skořicí brzdí bez důvodu... Tajemství holičského krámu... nebo Budoucí stavitelé silnic a mostů odcházejí k obědu / Hnůj z Tomášského dvora připomíná agronomii atd. atp. - to vše jsou přímo prototypické "surrealismy".

A opět: ani jimi se zdaleka nevyčerpává Blatného poetika, i ony vystupují v jeho nových básních toliko jako jedny z celé řady dalších, jinorodých výrazových prostředků a možností. A podobně se to má i s Blatného vztahem k výrazivu "Skupiny 42", přičemž dlužno podotknout, že pokud na něj příslušníci tohoto, po Únoru 48 rozprášeného seskupení zapůsobili, pak to byli především malíři, a nikoli třeba Josef Činaiar či Jiřina Hauková. Dostáváme je od Blatného vlastně vyčísleny, ony obrazy, na něž dodnes nemůže zapomenout, obrazy Františka Muzčky / Františka Hudby.... Lhotákovu Keňskou tramvaj se zeleným přívěsným vozíkem. Kotalíkovy balóny. Balónovou ohraď. Hudečkovy Noční chodce. Nádraží s větrným mlýnem. Ulicí, kde si hrály děti. Grossovu červenou zeď. a Pensijní ústav. Libeňský plynofem jak od Františka Grosse. libeňský plynofem. jak Gross jej maloval. Myslím, že již samy tituly těchto obrazů napovědí tomu ze čtenářů, jemuž snad existence jakési Skupiny 42 jaksi ušla, leccos o její orientaci. Motivy charakteristické pro malíře a básníky Skupiny 42, pro jejich vidění a interpretaci reality, jsou v Blatného nových básních vlastně všudypřítomné:

znovu a znovu malé předměstské dílny, cirkusy u Rajských zahrad (Žižkov), viadukt u Pensijního ústavu (tamtéž). Jedeme do remíz a kolem výstaviště / kde vzadu za věží je fotbalové hřiště (v Brně), uhlíř prodává uhlí // Turinská tramway míjí městské zdi... tajemství železniční sítě... bzukot nádraží a telegrafních drátů... skleněná bouda výhybkáře / Před pákami stojí výhybkář... nemohu zapomenout na ostatné dráty a drátěné ploty /.../ na vlnitý plech... když vyspravili roury u kamen v bombami poškozených domech... truhláři kalendáře zatloukají atd. atp. A opět: ani s těmito výrazovými prostředky nenechá se Blatný ztotožnit; v jeho vidění a interpretaci světa je vždy přítomno ještě cosi navíc. Co toto "co-si" obnáší?

Těžko říci. Jakýsi svérázný "magický realismus", chtělo by se odpovědět, jakési zvláštní, až nezemské, čiře duchovní fluidum, jak se materializuje např. ve verších: V noci když se rozsvěcuje obilí / v sýpkách měsíčního světla, či v oněch hypersenzitivních ještě vlhkých akvarelech typu: Orosené chvojí se zvedlo z par / Z oken domu bylo vidět hory či Zamženou modří ujíždějí vlaky k Londýnu. Nicméně "magický realismus" rozhodně není specialitou a doménou Blatného samotného, dosahovali ho i právě mnozí ze zmíněných malířů a básníků. Skupiny 42, a ona - Blatného - skleněná bouda výhybkáře, z níž se v podvečer line divná záře a kde za pákami stojí výhybkář - to by přece, promítnuto na malířské plátno - mohl být typický obraz některého z malířů této skupiny. Pravda, u Blatného narážíme často navíc i na jakési fantaskní, řeklo by se až pohádkové motivy, jaké neznal ani poetismus, ani surrealismus, ani existenciální civilisté Skupiny 42, na rozličné čarodějnice na pometlech / co mhouří oči v tom jarním světle, anebo - v básni Bílá emigrace na verše jako: Klíčník starého hradu otvírá bránu a vyhlíží / zná dobře celý kraj / a nebojí se pohádkových bytostí. / Rusalka, říká, je jen zvíře. // V takto vyprázdněném lese je úplný klid. / Několik chudých loupežníků si vaří oběd. Leč ani podobné nadskutečné, přízračné, mytologicko-pohádkové motivy nejsou u Blatného nikterak dominantní, i ony jsou pouhou organickou součástíkou oné jedinečné syntézy tolika vlastně nesouměřitelných a spíše divergujících nežli konvergujících impulsů, již se mu podařilo uskutečnit.

Nicméně jeden markantní, a sotva přehlédnutelný, čistě "literární vliv" neměli bychom rozhodně opominout: totiž vliv Jiřího Ortena, jenž - vedle Blatného - byl jistě nejtalentovanějším a nejprofilovanějším básníkem generace narozené kolem roku 1920. U nového Blatného upoutá několik přímých citátů z Ortena, tak např. Na starém hřbitově, kde se už nepohřbívá - to je doslovný citát prvního verše u Ortenovy Modlitby ze sbírky Cestou k mrazu. Podobně čteme-li: kéž bychom zůstali navždy / šťastní v matčině lůně, je to zas parafráze leitmotivu Ortenovy básně (či cyklu básní) V mamince z téže sbírky. I u Blatného dosud neznámé "slovní hříčky" jako úhlo- měrná zrcadla / měřící uhlí, či Když jsem uviděl kleč / upo- slechl jsem a klekl inspirovaly se průkazně u Ortena. Ani tady nemůže být ovšem řeč o imitaci či epigonství. Jak ale vysvětlit onu zřetelnou afinitu mezi těmito dvěma básníky, afinitu, o které - pokud ještě oba žili a psali vedle sebe, tj. koncem třicátých - začátkem čtyřicátých let - by se bylo dalo nejvýš jen spekulovat? Nenacházím momentálně jiného vysvětlení, než že Blatný, ocitnuvší se v Anglii v situaci "básníka zaživa pohřbeného", se začal - vnitřně - obracet ke svému dávno mrtvému příteli, jakožto k jedinému adekvátnímu "partneru v diskusi". Tomu by konečně nasvědčovaly i verše Ohnice kvete, smutný svě- te. / Orten i Jakub pijí z Lethe. / nikdy se neshledáme, žel / a Jílek na nás zapomněl. - Verše tak plné subtilních narážek, že je zřejmě bude - pro potřeby alespoň některých čtenářů této knížky - třeba dešifrovat. Nuže: Ohnice byl titul třetí sbírky Ortenovy, již mohl 1941 vydat jen pod pseudonymem Jiří Ja- kub; Karel Jílek byl pseudonym, pod nímž Orten vydal své dvě předešlé sbírky - Čítanka jaro (1939) a Cesta k mrazu (1940)...



Tím se dostáváme k jednomu specifickému problému nových veršů Blatného, k problému, jenž by vlastně problémem být nemusel, ba neměl, kdyby... Totiž: k oněm nesčetným odkazům na konkrétní osoby, literární a umělecké veličiny tu- i cizozemské, na ona četná Jména (jména skutečná i jména vymyšlená). Jež možná

tomu či onomu čtenáři ne vždy budou s to cosi konkrétnějšího říci, či aspoň signalizovat, a jež by si proto zasloužila být nějak výstižně okomentována. O jménech některých někdejších přátel Blatného, příslušníků Skupiny 42, jsme se již zmínili (malíři Gross, Hudeček, Lhoták, Kotalík - později ředitel Národní galerie a kunsthistorik aj.) povšechně, a považujeme tuto informaci za dostatečnou, tj. pro pochopení dotyčných básní nehrají tato jména podstatnou úlohu. Čteme-li pak - pod titulem Jména - : Valentin Petorose. Ota Ornest, //...// Picasso. Pignon. Lhoták. Matisse. Braque. Vítězslav Nezval. Klement Bochořák. pak nezbyvá než doufat, že čtenář ví, kdo jsou (byli) Nezval, či Picasso nebo Braque (tyto dva možno najít event. i v libovolném naučném lexikonu), a že tedy by bylo záhodno dodat už jen, že Klement Bochořák je 1910 v Kunštátě na Moravě narozený a tamtéž usedlý, lidský i básnický osobitý katolicko-spiritualistický lyrik. Podobné platí i pro verše: V rue Jacob v Paříži je malé knihkupectví, kde za sklem uvidíte jména mého dětství - / Salvator Dali. Dumas. Eluard. / Benjamin Péret. Tanguy. René ~~XXXX~~ Char. vesměs přední a konstituující básníci, resp. malíři francouzské surrealismu, až, pravda, na Dumase. Kdo je surrealista Eoyen, roz. Marie Čermínová, či Karel Teige, by snad měl kulturní našinec přeci jen vědět. Jindřich Chaloupecký byl programátor a mluvčí Skupiny 42, posléze komunisty po léta omezovaný, snad nejerudovanější současný český kunsthistorik. Obávám se ovšem, že drobných (do)vysvětlení potřebují i některé pasáže provenience neklamně domání, ba lokálně pražské. Tak např.: Eduard Kohout jde. má na Kampě své schody / Jaroslav Kvapil jde. Rusalka zpívá z vody. Asociace Kvapil - Rusalka spočívá na (mezitím pozapomenutém) faktu, že Kvapil byl libretistou slavné Dvořákovy opery. Verše a Jarda Jankovec nás pozve na louku se zakládají asi na tom, že Jaroslav Jankovec, jeden z nejpopulárnějších operetních a šlágrových komponistů meziválečného Československa, pozval Blatného plus další na veleúspěšný kasaštyk Na tý louce zelený..., operetku Václava Mírovského, 1936, pak i zfilmovanou Karlem Lamačem, s debutantem Oldřichem Novým v hlavní roli. Jaroslav Drobný (hrající hlavní roli v básni Wimbledon) je - vedle K. Koželuha - zřejmě nejlepší český tenista všech dob, vyhravší zmíněný Wimbledon jako první Čech (tj. jako za Egypt startující emigrant Ben

Drobný r. 1956. Apropos - že zájem Blatného o tenis neutuchá, o tom svědčí i jeho báseň věnovaná Martině Navrátilové, již jsme však nemohli otisknout, neboť ji jen rozepsal a nedokončil...).

Nicméně: aby nebylo mýlky - nemíníme nikterak parodovat "vysvětlivky", bez nichž se neobešlo v Československu snad ani jedno vydání "klasiků". Domníváme se totiž, že srozumitelnost Blatného nových básní se ani zbla nezakládá na podobných kulturně historických korespondencích, na podobném hnidopišství, - už jen proto ne, že Blatný je v podstatě básník pohříchu spontánní. Porozumět Blatnému - ba nadchnout se jím - je možno i aniž bychom dokázali beze zbytku vykyretovat "co tím vším asi básník myslel". Jinak řečeno: i čtenáře, nevědoucího nic o existenci ani samotného Teiga, či Toyen, poetismu, surrealismu, Skupině 42 atd., Blatného verše dozajista strhnou. Pro toho ovšem, kdo si za všemi těmi literárními a kulturně historickými narážkami dovede cosi konkrétnějšího představit, otevírá se tím v Blatného básních ještě jakýsi dodatečný prostor, memoárové průhledy např. do oné družné atmosféry pražského či brněnského kulturního života (jež žel patří minulosti), viz verše z básně Přátelé: Eduarde Kohoute / strávil jste se mnou část noci v Trokadéru / (Toyen říkala Trokáč) / zbytek té noci jsme strávili s Rudolfem Medkem a Kamilem Bednářem / ráno jsme snídali v Mánesu se sochařem Dvořákem; anebo, v básni Skupina 42 : Teige se nezlobí a bude velká fúze. / Teige se nezlobí a bude velký den. / František Hudeček se vrací z noční chůze. / Seifert je okouzlen obrazy Toyen.

=====

X

=====

Nicméně v nových básních Blatného, jejichž značná část má vzpomínkový charakter, nedominují ani tak lidé, jako spíše krajiny, resp. nezřídka jsou to krajiny nerozlučně spjaté s konkrétními lidmi, s někdejšími přáteli či známými. Tak např. evokuje-li si Blatný - v básni From a Terrace in Prague - pohled na Seminářskou zahradu, vidí, jak to, co Součková vidávala z terasy (Milada Součková, pozoruhodná básnička a prozatérka, po roce 1948 literární vědkyně v USA) se vlní, kolébá, zní drobnými

zvonky od Starých zámeckých schodů k Malé Straně. Podobně vrací-li se Blatný v myšlenkách do Kunštátu, vrací se k Březinům do Kunštátu... tam, kde Halas kouřil. Městečko Colombe-sur-Seine zase je pro něj spjato s ateliérem Toyen, nad nímž surrealistický prapor vlaje. Vyvolává-li si z paměti brněnská předměstí, patří k nim právě tak hřiště Moravské Slavie či A.F.C. Marathonu Žabovřesky, jako hospoda U rosníčky: moje babička sedí U Rosničky // o kousek dál / koupávali jsme se s Nezvalem / vypadal jako malý slon, atd. atp.

Jeden z nejmarkantnějších rysů Blatného poezie (a platí to stejnou měrou pro "starého" jako pro nového Blatného) je její zakotvenost v detailně konkrétním místopise, její srostlost a mistrně vystiženou, plasticky zobrazenou, ba ztvárněnou krajinou, jež nikdy není pouhou kulisou, nýbrž vždy jakýmsi autonomním "světem o sobě", komplexním mikrokosmem.

Charakteristická zákoutí jeho rodného města Brna, jímž vedly křížem krážem jeho Melancholické procházky, se opětovně vynořují z jeho nových básní: mikulášský trh u Jakubského kostela... vánoční stromky na Husově, Petrov, Židenice, Olomoucká silnice atd. Vedle nich však v mnohem větší míře než dříve vystupují do popředí i jiná místa a lokality - náměstský zámek, Kunštát se svou dominantou, vráskem Anaberkem, Hranicě na Moravě (kolik má místní dráha z Hranic / do řeky Bečvy malých stanic? / Znáš Teplice a Černovír). Především je to však Praha, jež se náhle podivuhodně zpřítomňuje v celé řadě novějších básní Blatného, byť je to již jen nostalgicky zbarvená "Praha zmizelá", např. Letná, na níž stále ještě vedle sebe trní hřiště Sparty a Slavie, kde Slavie stále ještě vede první ligu /.../ Sparta přepychová a nová ji sleduje / a míče padají až k ministerstvu vnitra...

A pochopitelně začínají v těchto nových básních dominovat krajiny a lokality anglické, nejrozličnější "stará bydliště". Kensington, Southend, londýnské parky - Hyde Park, Highgate Wood či Queen's Wood, anebo Wimbledon Common atd., zkrátka Blatného "nový domov", na nějž vlastní mezitím neméně vzpomínek než na svou původní "vlast". Objevují se tu však i vzpomínky na Vídeň, na Lichtenštejnsko, na Turín, na Holandsko, na rýnské hrady (spojené v jeho mysli přirozeně se jménem Apollinairovým) i na Francii, zejména na Paříž, či na Mont-

rouge, město pusté jak jatky skoro neobydlené... na dalekém nepochopitelném předměstí Paříže.

Toto "rozšíření obzoru" nevede však ani v nejmenším k extenzivnímu rozostření či roztékání pohledu, naopak - vede spíše k podstatnému zaostření optiky, k intenzifikaci výrazu, k soustředění se na vlastní vniterní svět, podivuhodně celistvý a intaktní - zkrátka, k onomu vzácnému nalezení "vlastního v cizím", o němž již byla řeč.

Nevím, jakými slovy bych mohl závěrem vyjádřit Ivanu Blatnému svůj nezměrný dík za to, že jsem směl, pořádaje tento výbob, nahlédnout do onoho, tak neopakovatelně jeho, krystalicky čistého světa, či spíše vesmíru.

Snad postačí, řeknu-li, že to byl pro mne zážitek zcela mimořádný, oběťastňující - a povzbuzující.

(Berlín, květen-červen 1979)

OTAZNÍKY KOLEM INEDITNÍ LITERATURY

Za knihu je zpravidla považován "tisk s větším počtem papírových listů spojených v samostatný celek" (PSN II., s. 518). To je ovšem definice hodně nepřesná. Předně za knihy považujeme i knihy rukopisné, neboť před vynálezem knihtisku jiné ani neexistovaly. Za druhé "větší počet papírových listů" je údaj poněkud vágní. Jednak ty listy nemusejí být papírové, jednak "tlustý časopis" může mít několik set stran a přesto jej nepovažujeme za knihu. A naopak několikastránková brožura knihou nepochybně je. Bylo by zde tedy na místě určit alespoň znak neperiodicity, jímž by se kniha bez ohledu na rozsah lišila od časopisu, který je naopak charakterizován periodicitou bez ohledu na její četnost.

Ale nehodláme uvažovat o knihovědné terminologii, to přenecháme odborníkům. Máme na mysli sociologický aspekt vzniku a existence tzv. ineditní literatury, která vnikla do povědomí čtenářů původně jako "semizdat".

Ani termín "ineditní" literatura se dosud nevžil, a dokonce i mnozí vzdělanci nevědí, co se jím vlastně rozumí.

Máme-li na mysli země "reálného socialismu", kde tato literatura vznikla, užívá se častěji pojmu "neoficiální" nebo též "nelegální" literatura (v širším pojetí se pak analogicky mluví o kultuře). Oba tyto pojmy jsou však nevhodné. Pokud jde o první, ztotožňují se se stanoviskem P.Fidelia, které zastává v Kritickém sborníku (č. 3 - 1981). Pojem "nelegální" (orgány StB prý rozlišují ještě dvě kategorie: nelegální, což by měla být literatura obsahově nezávadná, která z těch či oněch důvodů - třeba kvůli osobě autorově - u nás nemůže vyjít, a ilegální, což by měla být literatura obsahově závadná) je však zgruntu vadný a přímo protiřečí postoji, který na bázi zákona zaujímají ineditní autoři. Pokládají totiž svou činnost za zcela zákonnou, protože žádný zákon u nás nezakazuje opsat s několika kopiemi na psacím stroji svou práci a půjčovat ji známým. Takže se zde nic nelegálního neděje.

Termín "ineditní literatura" jistě také není bezúhonný. Jednak ineditní rukopis je ineditní jen u nás, může vyjít (a některý také občas vyjde) v zahraničí, za druhé se jím po dobně jako termínem "neoficiální" klade ostrý předěl mezi literaturou vydávanou a nevydávanou, za třetí se hodí jen pro literární práce tzv. paralelní kultury (i to je termín nepřesný), zatímco není s to obsáhnout bytová divadelní představení, výstavy, hudební vystoupení atd., které se přece "nevydávají".

Ale jinak je to termín poměrně přesný a jasný, protože zahrnuje všechna literární díla, která u nás z nejrůznějších důvodů nemohou vyjít, ať už spadají do jakéhokoli uměleckého či vědního oboru, ať jsou to práce domácích autorů nebo překlady děl zahraničních, ať se jedná o autory žijící nebo zemřelé a ať jejich autor má nebo nemá možnost publikovat. ^Neboť jsou autoři, kteří některá díla publikovat mohou a jiná ne (Seifert, Hrabal), a patřili by sem i autoři, kteří by publikovat mohli, ale nechtějí. Může se také stát, že dílo existuje ve dvou verzích - "editní" a "ineditní", které se navzájem mohou značně lišit.

Zdá se tedy, že terminologicky můžeme rozdělení literárních děl na editní a ineditní přijmout, pokud ovšem z něho vylučujeme axiologický aspekt a nezapomínáme, že i autor editní může narazit při vydávání svého díla na překážky a restriktce, ať už jde o změny v textu, k nimž je donucen, průtahy

s vydáním, drastická omezení výše nákladu, potíže činěné vydané knize v distribuci, zatajení jejího vydání v oznamovacích prostředcích atd.

Ineditní literaturu si nikdo nevymyslel, není to kuriózní rozmar jedince či literární skupiny, ani symptom exkluzivity budoucí literatury, jaký měl na mysli V. Rozanov, když se vyslovil, že příští literární díla budou rozšiřována jen v rukopisech v úzkém kroužku specialistů. Shodou okolností "samizdat" (tj. literatura, kterou si vydávají sami autoři bez prostředníků, tedy bez nakladatelských redaktorů a cenzury) vznikl sice také v Rusku, ale jistě ne proto, že by jeho tvůrci pochybovali o masovém čtenářském zájmu pro svá díla. V jis. tém smyslu si ineditní literaturu vynutil sám režim, který sítí přísné kontroly nakladatelské a vydavatelské produkce (jak pokud jde o obsah, tak pokud jde o autory - v tom je novum oproti klasické cenzuře, která se zajímala jediné o texty, ne o jejich tvůrce) vyloučil značnou část myšlenkové tvorby z publicity. Striktní stalinismus ovšem nepřipouštěl, aby nějaká nonkonformní literatura vůbec vznikala, byť jen v rukopisech. Není tak vzdálená doba, kdy sovětský básník svou nepublikovatelnou báseň měl pouze zafixovánu v paměti a zvláště důvěrnému příteli, bēze svědků, třeba někde v lese, ji zarecitoval. Nedivíme se tomu, uvážíme-li, jak těžké tresty stíhaly autory různých letáků, soukromě psaných časopisů nebo jen neuváženě formulovaných vět v privátním dopise.

Proto se samizdat mohl zrodit až po Stalinově smrti za chruščovovské éry, kdy dosáhl značného rozmachu a rozšíření (dnes, jak se zdá, je na ústupu a omezuje se spíše na politologické, sociologické a historické texty - beletrie se vyskytuje vzácněji).

Z hlediska demokratických zemí musí být ineditní literatura jevem těžko pochopitelným. Psací stroj je totiž typický americký vynález, sloužící původně urychlení komerčně-podnikatelské komunikace, a dlouhá desetiletí nikoho nenapadlo, že by mohl konkurovat Guttenbergovu vynálezu. A to tím spíše, že dnes kromě klasického knihtisku existuje řada jiných reprodukčních technik, jimiž lze rychle a poměrně levně v jakémkoli množství rozmnožit jakýkoli text či obraz. Na psacím stroji bez použití nějaké další reprodukční techniky se kromě dopisů píšou jen texty krátké nebo předlohy pro tisk (v tomto

směru používá dnes psacího stroje téměř každý člověk "od pera").

Samizdatová literatura je totiž krajně nepraktická: náklady na její pořízení jsou vysoké, je většinou špatně čitelná a má krátkou životnost. Tím se nevýhodně odlišuje nejen od tištěné literatury, ale i od starých rukopisů, které byly sice nákladné, ale dobře čitelné, a většinou hodnotné i z hlediska estetického. (Také ineditní literatura má, zejména u nás, své bibliofilské "tisky", ale zatím v míře velmi omezené, protože náklady na ni tím vzrůstají do horentní výše, a přitom konzumenty ineditní literatury nebývají zámožné čtenářské vrstvy.)

Tyto skutečnosti vtiskují ineditní literatuře specifický znak, který ji odlišuje od literatury vydávané: podstatně se mění úloha ekonomického zřetele v literární produkci. Vlastně se tu praxe téměř celého XIX. a první poloviny XX. století staví na hlavu. Knihtisk byl od počátku sice kulturním, ale většinou výnosným podnikáním. Autoři ovšem záhy a oprávněně začali usilovat o to, aby i oni měli podíl na zisku, neboť "hoden je dělník mzdy své". V XIX. století už většina zemí zákonodárně upravila tiskařské a vydavatelské podnikání a zajistila i ochranu autorských práv nejprve v měřítku národním, později i mezinárodním. Autoři byli do jisté míry osvobozeni od existenčních starostí, to bylo plus, ale současně nastal komerční tlak na literaturu, který je stále více nutil, aby byli spíše úspěšní než dobří, což málokdy splývá a často se rozchází. Socialisté s oblibou napadali vykořisťovatelské praktiky nakladatelů vůči autorům a slibovali, že se to po revoluci změní. Změnilo se to tak, že autor sice není v zemích reálného socialismu vystaven nátlaku kapitalistického trhu, ale za to je vystaven nelístoplnému tlaku výlučné ideologie a kádrovým represím. Autor za kapitalismu, chce-li být úspěšný, se musí často podrobit požadavkům zaostalých čtenářů. Autor za socialismu se musí podrobit požadavkům režimu a nátlaku někdy značně zaostalého redaktora. Nesvobodný je ten i onen, s tím rozdílem, že charakterní autor své nepopulární dílo může za kapitalismu vydat v krajním případě vlastním nákladem, kdežto týž autor za socialismu takové dílo vydat nemůže. Ale ve všech zemích je dost nakladatelů, kteří jsou ochotni vydat nepopulár-

ní dílo aspoň občas, jednak v zájmu své reputace a jednak s ohledem na konkurenci, protože "člověk nikdy neví". Za socialismu žádná konkurence není, protože mezi několika podobně profilovanými ústředními nakladatelstvími existuje zákulisní spolupráce, a navíc s kádrově neověřeným, či dokonce neproověřeným autorem žádná redakce nebude ani jednat.

Jistě jsou i na Západě autoři, kteří své knihy nevydávají, protože nemohou sehnat nakladatele a nemají na to, aby si knihu vydali nákladem vlastním. Ale pak už to závisí na jejich vůli; nevěřím, že by byl nějaký autor tak chudý, že by si nemohl své dílo dát opsat nebo opsat si je sám a pak rozmnožit nějakou reprodukční technikou alespoň ve stovce exemplářů. Proto na Západě fenomén ineditní literatury neexistuje. (Jeden náš kritik se domnívá, že by západní země, např. Francie a NSR, měli studovat náš samizdat už proto, že přijde doba, kdy bude u nich skutečná literatura "vydávána" také pouze "ineditně".)

Ineditní literatura anuluje celou komerční bázi soudobého nakladatelského podnikání. Výrobou samizdatové literatury nejen nikdo nezbohatl, ale nikdo by se jí ani co nejskromněji neuživil. Autoři si zvykli jako na samozřejmost, že za své dílo nedostanou žádný honorář - a to nezávisle na tom, jde-li o dvoustránkový článek nebo o tisícistránkový román či filozofické dílo, plody mnohaleté práce. Tím jistě hodně ztratili, ale také získali: a sice takovou tvůrčí svobodu, jakou nikdy nikde literatura posud neměla. Nejen totiž, že nejsou pod dozorem žádné cenzury, a mohou se proto postupně zbavovat posledních zbytků autocenzury, ale jsou zbaveni také ekonomického tlaku, jaký na ně vyvíjí redaktor: nepodřídí-li se totiž autor jeho požadavkům, může mu redaktor pohrozit, že rukopis nedoporučí k vydání, a tím zbaví autora honoráře. A kolik lidí je tak pevných, aby takovému tlaku odolalo!

Ineditní literatura je sice také redigována, ale jen globálně; rozhoduje se, zda rukopis stojí, či nestojí za opsání. "Redaktor" může sice mít k autorovi připomínky, ale ten je nemusí respektovat, asi tak jako editní autor může, či nemusí respektovat návrhy kritiky při příštím vydání svého díla.

Kdyby se do pořizovacích nákladů na ineditní rukopis vedle výdajů za materiál, opsání a vazbu zakalkuloval ještě byt i velmi nízký autorský honorář, byla by cena rukopisu tak vysoká, že by byl prakticky normálním smrtelníkům nedostupný.

A tak režim dosáhl svým postojem vůči zakázaným autorům dvou neočekávaných a nepříjemných výsledků: osvobodil jejich tvorbu a současně nad nimi ztratil kontrolu, kterou může vykonávat i nad autory sice nonkonformními, kteří se však o vydání svých rukopisů musí dohadovat s redakcemi a cenzurou.

To všechno vrhá na ineditní literaturu příznivé světlo: je svobodná, mezištná, tvoří ji tedy autoři charakterní z po-
hutek čestných.

Je svobodná, nakolik se její autor zbavil vnitřní auto-
cenzury. Nezištná je také, i když někteří autoři mohou být obviňováni, že píší pro svou slávu, tedy z ješitnosti, anebo že jsou grafomany, jimž by stejně jejich obsedantní psaní nikdo tiskem nevydal. Jistě se takové případy najdou, ale jsou ojedinělé.

Často se také mluví o vysoké kvalitativní úrovni inedit-
ní literatury, zejména naší. Opravdu v edici Petlice, Expedi-
ce a Kvart vyšla nejlepší díla české literatury sedmdesátých
let. Ne ovšem zásluhou ineditní literatury jako takové, ale
prostě proto, že po roce 1969 "normalizovaný" režim vyřadil
z publicity většinu nejlepších spisovatelů, filosofů, histori-
ků, novinářů, jaké jsme v té době měli. Zároveň příliš ztěžo-
val začínajícím průbojným autorům publikační možnosti, a tím
jš mnohdy násilím mezi ineditní autory vytlačil.

Nedá se však tvrdit, že v oblasti ineditní literatury je
vše kvalitní, a v oblasti vydávané literatury že je naopak vše
nekvalitní. Ineditní literatury "vychází" mnohem méně, je sná-
ze přehlednější a zmapovatelná, procentuálně je v ní opravdu
kvalitních děl mnohem víc než v nabubřelých cifrách nově vydá-
vaných titulů, jimiž režim zejména před zahraničím s oblibou
dokumentuje bohatý rozvoj soudobé české literatury. Ale jinak
existují právě tak dobré, ba vynikající knihy literatury vyda-
né, jako slabé a podprůměrné svazky ineditní. Jen šedivý prů-
měr, který tvoří ve vydávané literatuře vysoký podíl, je v in-
editních edicích mnohem méně zastoupen. Průměr je totiž typic-
kým produktem komerčního tlaku, ať už ze strany nenáročných
čtenářů, nebo ze strany oficiální ideologie. Průměrný autor
zpravidla nemá velký talent, ale naučil se spisovatelskému ře-
meslu a hodlá je náležitě fruktifikovat. To je ovšem možné jen
v oblasti vydávané literatury, za niž se vyplácí honorář.

Ineditní literatura má však také své stíny a vážné problémy. Jednak už v tom, že v ní chybí definitivní fáze úpravy rukopisu, která je opravdu možná jen v sloupcové korektuře. Kdyby autor rukopis piloval jak chtěl, stále je to rukopis - tedy poměrně otevřený text, který tím, že umožňuje neustálé další úpravy a doplňky, přímo stimuluje jakousi nehotovost a nedefinitivnost. Tištěný text také vypadá jinak než strojopis - je to jakási psychologická záhada, ale některé vady rukopisu autor neuvidí, dokud text není vysázený.

Pak je tu silně omezená publicita čili počet čtenářů. Jistě jsou výjimky, kdy ineditní text má tolik čtenářů, kolika by autor asi dosáhl při masovém vydání (Seifertův Morový sloup). Také čtenářská frekvence rukopisných exemplářů je mnohem vyšší než frekvence vydaných knih (zakoupený exemplář knihy zařadím do knihovny s tím, že "až bude čas, tak si to přečtu" - což může být až za pět let nebo také nikdy, zatímco rukopis půjčený na týden musím přečíst hned), ale tím se jen zčásti nahradí nedostatek exemplářů, čtenářům dostupných. Velké části zájemců se ineditní texty do rukou vůbec nedostanou.

Ještě horší je to s kritickým ohlasem: autoři se občas dozvědí názor svých přátel ústně, což ovšem není příliš směrnatné, protože do očí se těžko říká kritika, zvláště je-li negativní. Psaná kritika až na jednotlivé výjimky (Václav Černý, J. Rak, L. Dobrovský) po celá sedmdesátá léta prakticky neexistovala, alespoň doma. A tak se musel projevit rub neomezené tvůrčí svobody ineditních autorů: vlastně se nikdy nedověděli, co soudí čtenáři o jejich díle. Je to sice také ručitá výhoda, ale značně podmíněná. Mnohem více je to vada: autor se vaří ve vlastní šťávě, jeho text není interpretován ani reflektován, autor žije v zajetí sebereflexe, a ta je ošidná: někdy ho hýčká na vlnách přesvědčení o jeho genialitě (a zneuznalosti, ono se to tak hezky doplňuje - zneuznaný génius!), jindy podléhá nihilistickým náladám a upevňuje se v přesvědčení, že jeho dílo nestojí za nic. Ono sice také jde psát pro nikoho. Ale není záruka, že tak vznikne literatura opravdu životaschopná.

Ineditní autoři mohou také přestat cítit sounáležitost s určitou národní literaturou - přesněji cítí ji sice, ale jen nominálně. Některí autoři žijí zcela osaměle, prakticky bez

jakýchkoli kontaktů s jinými autory. Jsou to jistě výjimky, ale i ostatní ineditní autoři se stýkají jen v úzkých kroužcích, spojených spíše přátelskými svazky než jednotou tvůrčích záměrů, jak tomu kdysi bylo v uměleckých tvůrčích skupinách. Jen vzácně se udržují kontakty mezi autory vydávanými a ineditními, z pochopitelných důvodů, protože ineditní autoři jsou často předmětem dohledu bezpečnostních orgánů, a vydávání autoři touto promiskuitou mohou ztratit - přinejmenším právo vydávat své knihy.

Ať chceme či nechceme, vznikly nám tu dva samostatné sociální fenomény - literatura vydávaná a literatura ineditní. Jistě existují ineditní autoři, kteří věří, že jde o dočasnou anomálii a že jejich rukopis přece jen jednou někde vyjde, pokládají tedy nynější stav za jakési provizorium, i když trvá už více než deset let. Kéž by tomu tak bylo! Ale co když ineditní literatura je nový fenomén existence literatury, počítající už v duchu Rozanovově s trvale omezeným počtem čtenářů, a naopak se stále vzrůstajícími náklady na knihtisk?

✓ Americe je už pro léta devadesátá prorokován zánik dnešní knižní kultury a její vystřídání mikrofiší, už z důvodů užitelně ekonomických (mikrofiš tisícistrunkového románu se vejde do malé krabičky a místo několika desítek dolarů bude stát několik centů). To, co se zachová, či bude v té době z ineditní literatury životné, se prostě hodí na mikrofiš - kdo by se s tím ještě sázel a pracně vyráběl nejprve knihu. Jistě budou vždycky bibliofilové, kteří za cenu odříkání zaplatí i hodně vysokou cenu za klasicky vytištěnou knihu, aby si ji uložili do knihovny. Ale bude jich čím dál tím méně a budou se podobně jako dnešní bibliofilové orientovat na klasické, dobou prověřené, kuriózní a spíše kratší texty.

Futurologické prognózy však nechme stranou. Prozatím v této době v této zemi plní ineditní literatura důležitou funkci: uchovává kontinuitu vývoje naší literatury a našeho myšlení s národní kulturou minulosti a pokud na to stačí její síly, snaží se tak činit v kontextu světovém. To je úkol natolik významný a čestný, že stojí za námahu i riziko, které jsou s tvořením a rozšiřováním ineditní literatury spojeny.

Jiří Němec - Martin Hybler

EROTICKÁ EKONOMIE

Když jsme zkoumali vznik komunikace a dospěli k závěru, že je dán rozpadem původní identity a jejím vyhlášením, neza-
měřovali jsme se přitom na vstřícnost toho, komu je vyhlášení
adresováno. Zůstávali jsme proto se svými analýzami v živlu
dosti obecném. Pokusme se nyní najít živel dosti hustý, aby
nám celý fenomén konkretizoval. Jedním z nejhustších je jistě
erotismus. Zvolíme tedy právě jej.

Je zajímavé, že snad všichni, kdo se teoreticky erotikou
zabývají, spontánně tíhnou k zvláštnímu izolování a antropomor-
fizaci tohoto fenoménu - a to právě na jeho fakticky nejméně
antropomorfních okrajích. Georges Bataille v úvodu své známé
práce vyzývá posluchače (původně šlo o text přednášky), aby si
představili rozdělení buňky při nepohlavním rozmnožování a na-
opak splnutí gamet při rozmnožování pohlavním.^{x)} Pierre Klos-
owski, když rozebírá opozitní pojetí sexu u Sada a Fouriera,
osamostatňuje složky lidského psychického ustrojení, jako by
byly nadány svébytností ohrožující jednotu individua.^{xx)} Tento
sklon má hlubší kořeny a nelze jej redukovat na naivitu. Zpří-
tomníme-li totiž dějství erotické komunikace, co spatřujeme ji-
ného, než VYVSTÁNÍ DRUHÉHO (či přesněji: druhé, neboť u tématu
jako erotika je nutno přísně přihlídnout k pohlaví pisatelů)
JAKO MECHANICKÉ LOUTKY ? To je však jen zdání ... stává se to
zdáním v momentě, kdy se začne erotičnu dařit...kdy vládne...
ovládá. Mechanická loutka, se kterou si můžeme dělat, co chceme,
a která nás proto patřičně fascinuje, začíná reagovat - zajisté
opět mechanicky, tento aspekt se nesmí úplně ztratit, ale přece
jen sama za sebe (to se nesmí také ztratit) - OŽIVUJE SE - a my
prožíváme ten nejelementárnější erotický zázrak, že umělá žena umí
hýbat rukama, nohama, mluvit, číst, psát, počítat atd. Vychýlíme

x) G.Bataille: L'Erotisme, Les Éditions de Minuit, Paris 1957,
p. 20-21

xx) P.Klossowski: La monnaie vivant, Éric Losfeld, éditeur,
Paris 1970; Les derniers travaux de Gulliver suivi de Sade
et Fourier, Bruno Roy, éditeur, Paris 1975

se snad v důsledku zkušenosti tohoto oživení či antropomorfizace ze své rovnováhy? Nikoli: je to většinou jen lehký otřes půdy pod nohama (někdy ovšem citelný po léta), vzápětí následovaným ubezpečením, že to FUNGUJE...

Bataille^{x)} zdůrazňuje, že erotika i ekonomika rostou z přebytku, ten - jako něco, co bytostně překračuje - že je jejich podstatou. Tedy jako by podle Batailla rostly z něčeho asymetrického... Jak je tomu pak s naším tvrzením, že erotika a ekonomika jsou naopak oblastí symetrie, krásovství výměn? Naskytá se nám tu příležitost svou myšlenku zpřesnit. Počátek erotiky a ekonomiky je vskutku asymetrický (ostatně - může být vůbec počátek, který by nebyl asymetrický?), a přesto jsou od samého počátku odlišné od etiky jako paradigmatu asymetrie. Přebytek je totiž vždy plný, kdežto etická asymetrie je a zůstává prázdná. Etická asymetrie znamená orientaci, tedy prostření prostoru - dálky a šířky -, který vždy zůstává prázdný, kdežto přebytek, který je vždy blízký - "mám jej v ruce", je současně nějakou přeplněností, nafouknutím (mne...), proto vyvolává tlak, musí být fruktifikován, realizován, jinak přichází vniveč. Na druhé straně nelze zapomenout, že původním zdrojem přebytku je vždy jakýsi úvěr, dluh, který lze zaplatit jen tehdy, když se přebytek rozvine ve výměně. Právě z plnosti přebytku, z hodokvasů (z masa, vína, milování...) plyne ona štědrost darů i naturální směna - až k těm ekonomikám, jak je dnes známe. Ekonomika a erotika se napřed štědře proplétají, pak ochládají, tuhnou a v posledku podléhají personálním nebo apersonálním demoničným vlivům. Některé nuance pocítujeme dodnes: například rozdíl mezi přímým, věcným zaplacením a naopak darováním kožichu či šperku, v čemž je vždy již určitý obmysl (implikovaná budoucnost).

Pozoruhodné na médiu erotična, ale zejména sexuality je, že je nelze ponechat samými sebou, ale vždy je spontánně spojujeme - a v tom smyslu je třeba doplnit formulaci o "antropomorfizaci" - buď s něčím podlidským (zvířecím, zlým ve smyslu nízkosti a špíny) nebo nadlidským (jak o tom svědčí kultický význam sexu, erotismus pojmáný jako bůh, sexus jako nejvyšší hodnota apod.). Není to tím, že erotika i sexus jsou bytostně mediální, prostředkující? Přitom mají svou fenomenální váhu

x) tamtéž

o sobě a v sobě. Nedalo by se tedy říci, že erotika a sexus jsou médii, která vedou k sobě samým? To by nebyl paradox pro paradox, ale jen důraznější vyjádření jejich svébytné a - chceme-li - božské povahy. Přinejmenším je tato myšlenka příjemnější, než ustavičné Bataillovo zdůrazňování, že erotika je bytostným překračováním. V moderní filosofii snad už nenajdeme fenomén, který by někdo neviděl brýlemi "překračování" či "cesty"! Svěbytnost jako by se úplně rozpustila.

Vraťme se však k dění erotické komunikace. Osamostatníme-li akty dotyku, dary, výměny, zkrátka erotickou nabídku a poptávku a zároveň ji zobecníme, dostaneme sféru ekonomična, onu nezbytnou strukturu společenského života, v níž byla tolikrát viděna sama jeho pružina. Mýlně ovšem, jelikož nespatrieno, že je také jeho brzdou... Prakticky nejzávažnější je zvláštní tendence ekonomiky vstoupit do protikladu ke svému komunikačnímu východisku. Tisíciletí se lidé této antikomunikační tendenci bránili a potlačovali ji, kde mohli. Jaké tendenci přesně? Té totiž, která činí z výměn - vždy složitě organizovaných (srv. zákony exogamie nebo principy magicko-obchodního společenství Kula, popsaného B. Malinowským v jeho knize "Argonauti Západního Pacifiku" apod.) - prodej s cílem zisku. Zatímco výměny jako prapůvodní komunikace symetrického typu ("do ut des", jde tu tedy o dona, dary) uchovávají přítomnost rozpadu identity a přás z jinakosti objevujícího se druhého, zisk předpokládá identického nositele, který počítá, kalkuluje zisk a ztrátu. V čisté podobě se tento akumulátor zisku objevil jako novověký individualistický subjekt, který kalkuluje svět. Nejefektivnější metodou, jak zjistit, co za něco stojí, je přece spočítat, kolik co stojí... Lze namítnout, že to nevylučuje princip daru. I peníze je přece možno prostě darovat, nejen půjčovat (eventuálně ještě na úrok). Avšak domyslíme-li věc do důsledku, je patrné, že bychom nemuseli vyjadřovat cenu v penězích, kdybychom přitom již nebyli vedeni představou od daru radikálně odlišnou. Totiž vizí možné univerzální směny všeho za všechno, všeobecné koupě a prodeje, která vyžaduje nutně něco jako peníze a zároveň nutně potvrzuje princip zisku, protože směniti cokoli za cokoli, resp. všedchno prodat a všechno koupiti je možno pouze za účelem spekulace. Není jistě náhodou, že se nám tu pěkně sbližuje spekulace finanční se spekulací filozofickou. Tertium comparationis je

tu nepochybně jistý typ pohledu (speculatio) - ať již z pozorovatelný nebo do zrcadla, obojí je etymologicky správné - který trvá na své identitě i za cenu intriky či přímo zločinu (srv. spekulující královnu z pohádky o Sněhurce a sedmi trpaslících). Necháme-li však stranou oblast pohádek, najdeme perspektivu zisku ve zvlášť čisté podobě v oblasti teologie, a to právě v období vzkvétající metafyziky subjektu. Přiblížíme to příkladem.

V tomto období se začínají uplatňovat v individuálním životě katolického věřícího specifické duchovní mechanismy založené na modelu zisku. Častým přistupováním ke svátostem, modlitbou a dobrými skutky se rozmnožuje milost posvěcující. Samozřejmě stačí jeden těžký (smrtelný) hřích a vše je ztraceno... přesněji: zdánlivě ztraceno. Neboť stačí

a) dokonalá lítost nebo

b) lítost nedokonalá, ale spolu s platnou sv. zpovědí, a minulé zásluhy (včetně milosti posvěcující) jsou tu zpět. "Reviviscunt", jak říkají teologové: nebeská banka začne vyplácet zablokované vklady... Tato teologická nauka není ve svých detailech o nic méně složitá než moderní ekonomie. O tom se přesvědčíme např. při studiu oddílu o účinnosti svátostí. Užívání svátostí působí - tj. je dostatečnou podmínkou vzrůstu milosti posvěcující - jen za předpokladu již získané milosti posvěcující. Jinak plní pouze roli milosti pomáhající. (Svátostinami se rozumí např. svěcená voda, znamení kříže apod.). Velice poučné je kritérium rozdílu mezi lítostí dokonalou a nedokonalou. V prvním případě jde o lítost nad vlastními hříchy, která plyne z lásky k Bohu, jenž byl jimi uražen a zarmoucen, kdežto v druhém případě je zdrojem lítosti strach před pekelnými tresty. Strach před pekelnými tresty je ovšem na místě jen v případě hříchů těžkých, jako je vražda, větší krádež (tj. v době po druhé světové válce dle mínění směrodatných moralistů taková, při níž zcezená věc má hodnotu nejméně deseti amerických dolarů^{x)}), smilstvo nebo cizoložství... Zase ovšem za předpokladu plného přivolení; při neúplném souhlasu jde jen

x) A.Spezsz: Katolícka morálka, Spolok sv.Vojtech, Trnava 1948, s.285

o hříchy lehké a v jejich případě hrozí po smrti jen očistec. Rozdíl mezi peklem a očistcem je v poměrech časových. Peklo je věčné (ovšem nikoli ve smyslu aeternitas, jako by bylo bez začátku a konce, nýbrž ve smyslu sempiternitas, má začátek, ale ne konec). Očistec je dočasný, skončí posledním soudem, a po něm zůstává již jen alternativa nebe - peklo. Nejlepším dokladem ekonomické pružnosti a kulantnosti tohoto systému je právě nauka o nedokonalé lítosti. Dokonalá ekonomika, ekonomika úplná, s nedokonalostí počítá a dokáže ji brilantně sanovat.

Zpod zákona zisku se všem nevymykají ani novověké filozofické koncepty teleologicky uspořádaného univerza. Konečná realizace nejvyššího dobra a blaženosti v kosmu či v dějinách, absolutní duch, harmonická společnost - to vše jsou podoby metafyzického zisku, ospravedlňujícího všechny čachry a zlo, zkrátka celou dialektiku vývoje a pokroku. Princip metafyzického nebo duchovního zisku je přitom opravdu výrazně novověký. Chceme-li se již držet příkladů z praxe církví katolického typu, nelze přece přehlédnout, že v době patristické a ve středověku byl vypracován na Východě i na Západě pouze přesný systém náhrad - materiálních náhrad, pokut a pokání - jež měly kompenzovat hříchy a provinění. (Mimoходом se tento systém stal počátkem světského práva právního státního útvaru v naší zemi: Rostislav povolal byzantské duchovní, aby dali jeho zemi zákon. - Zákon sudnýj ljudem - a ten byl modelován podle byzantského církevního Nomokanonu.) Typické však je, že tu zcela chybí vůle po rozmnožování milosti opakováním svátostných a svátostinných úkonů.

Dojde-li ekonomika do stádia honby za ziskem, vyprazdňuje se, řídne a hrozí jí pád do asymetrie. Symetrii zachraňuje kalkulací, proto se sbližuje s oblastmi, jejichž médiem je především imaginace. ZISK JE VŽDY IMAGINÁRNÍ. A jako takový jej lze převádět, transformovat z oblasti do oblasti podobně jako imaginární libido v psychoanalýze. Konkrétně se to všechno promítá v penězích a všech jejich bankovních derivátech, jak je známe z teorie a praxe současného finančnictví. Bylo by ovšem nesprávné nadměru zdůrazňovat imaginární povahu peněz. Touto poznámkou nemá být oslabováno kouzlo inflace, onoho závratného chrlení inflačních bankovek, a strhující nakažlivosti gesta,

■ nímž lidé rozhazují znehodnocené peníze. Peníze přesto zůstávají pevně na půdě symetrie, na půdě ekvivalence. Jsou penězi, pokud si za ně můžeme něco koupit. Jejich služebná úloha dodává celé sféře ekonomiky skutečnou vážnost. Rozkoš z peněz je vposledku rozkoší z věcí a z druhého v rámci univerzálního zákona nabídky a poptávky. V tom tkví poctivost peněz. Poctivost proto, poněvadž u nich nejde o nástroj pouhého ovládnutí, tj. o abstraktní, teoretickou rozkoš z rozmělnění a naprosté disponibility čehokoli. Taková - již důsledně v imaginární dliční (a tedy již coby zlo či absurdita asymetricky etická) - choutka by se ráda obešla bez peněz: srv. některé spíše teoreticky založené totalitární pokusy jako zrušení peněz Rudými Khmery, nebo naopak praktické výsledky hospodaření v zemích reálného socialismu. Ve skutečných penězích je bytostně přítomen poukaz na rozkoš z užívání - ovšemže také využívání a zneužívání! - - ale přece jenom "užít si" je v nějakém podstatném ohledu blíže jádru života než hladce fungující manipulace.

Užívat je přímo prototyp mnohoznačného slova. Povšimněme si už jen toho, že se v něm protínají významy "užívat něčeho k něčemu" a "užívat si" ve smyslu samoučelu. Jako by se nám vracelo naše výchozí téma mediality: kam vede erotická komunikace? U erotiky lze obecně mluvit o proměně atmosféry. Jde o známý fenomén proměněného způsobu, jak se věci zejména na počátku erotického vztahu ukazují - přitom jako by šlo spíše o to, co se erotikou otevře, než o ni samu. To, co se otevře, je ovšem nový způsob, jak se ukazuje všechno poznávané jsoucno, je to však zároveň i přítomnost nového média nebo: přítomnost média novosti. Přesto se tedy nové médium ukazuje samo. Někdy v podobě ducha uniklého z láhve, ne-li přímo jako laboratorní výbuch...

Dnes je tak trochu módou zatěžovat vinou za všechny těžko rozpletitelné fenomény tzv. omezenost naší řeči. Vyjděme tomuto zvyku několik kroků vstříc a pokusme se aspoň naskicovat vztah mezi erotikou a řečí. Napjatý vztah mezi nimi je dán pravděpodobně především tímto: znamená-li řeč význačnou složku komunikativní situace, tj. vyjvení ztráty identity, pak erotika sice z toho vychází také, ale míří k tomu, aby identitu i její ztrátu v podstatě skryla, zahustila je a zapomněla na ně. A to celé neprobíhá tak, že by jen "upadlá" erotika zakrývala, tak

jako zakrývá upadlá řeč - erotika zakrývá bytostně. Odtud snad také jistá strukturální blízkost mezi erotikou a všemi podobami nepřímého poznání. Nepřímostí tu míníme jednak zvyrazněný podíl konstruktivního, operativního média (jako je tomu v matematice), jednak fakt, že se v určitých případech může poznání blížit k svému tématu jen pozařad snižováním své vlastní jasnosti (jako je tomu u poznávání "počátků", u "anonymních zkušeností" a u dotyků "mocností"). Bylo by ovšem třeba přísně rozlišovat, co svým postupem zakrývá

- a) matematika (pravděpodobně "přirozenou", kvalitativní stránku věci);
- b) erotika (patrně identitu jako etickou pohotovost s její úzkostnou osamělostí);
- c) sigetika^{x)}, mystika, patosofie apod. (nejspíš zjednotlivování jsoucen v celku nebo v tom či onom regionu).

Erotice v tomto schématu přísluší zcela zvláštní postavení. Abychom je viděli co možná přesně, opustíme na chvíli vodítko řeči a přimkneme se k médiu expresivity v širším smyslu, a to na privilegované rovině výtvarného výrazu. Zavedlo-li nás vodítko řeči až k formulaci, že erotika zakrývá "patrně identitu jako etickou pohotovost s její úzkostnou osamělostí", jinými slovy, ale týměž slovníkem: že erotika nemá pozitivní vztah k celostilidské existence, nýbrž pouze k její plnosti, pak je zřejmě třeba na chvíli zmlknout a jen se dívat... Můžeme předložit vizuální důkaz, že erotika je zvláštním průsečíkem na prostého vyhranění tvarové určitosti a úplnosti - bezbřehého prolínání. Vystupuje to pěkně na známém Ingresově obraze Turecké lázně. Dívající se na něj, prodlévající v eidetické variaci jeho témat a zejména v jejich volném tékání živeném tvarovým bohatstvím i smyslnou měkkostí zpřítomněného stáda žen, zachytíme kus jiné stránky OŽIVOVÁNÍ, než kterou jsme dosud zmiňovali. Zde jako by se ženy oživovaly samy a jako by v tom bylo poznání, které překlenuje opozici (etického) rozvrhu a (mecha-

x) Titulu "sigetika" užil M.Heidegger u nevydaných Beiträge zur Philosophie (1936-1938), aby označil "logiku" filozofie, která začíná důsledně myslet tajemství "úvlasti" (O.Pöggeler: Der Denkweg M.Heideggers, Neske, Pfullingen 1963, s.276)

nické nebo mysterijní) vrženosti. Živá polarita APEIRON -
 - PERAS se tu manifestuje tak svůdně, že nás automaticky za-
 plétá do sebe. Na druhé straně tak erotika jakoby skýtá výcho-
 disko z tohoto dilematu. V erotické komunikaci totiž vystá-
 vám v rámci oživování i já, a to tak, že se současně vyhraňu-
 ji a rozplývám (ale jsem tu vždy plný, nebo spíše jako - pouhá
 - plnost sama.) Chybí tu ovšem zcela onen moment reprezentace
 původního "pospolu", tak příznačný pro východisko komunikace
 (viz stať Východisko komunikace a pospolitosti) v prvotním
 "míří přímo na mě". Jde tedy o vystavání a sebeoživování či
 sebeobnovu (v setkávání s médiem novosti) povýtce mechanické
 a zakrývací.

Když už jsme načali tématické pole "erotika a...", ne-
 můžeme vynechat motiv "erotika a tvorba", frekventovaný v ne-
 spočtu děl posledních dvou století. Styčným bodem se zdá být
 plození. Úvaha přitom postupuje asi takto:

- a) erotika a plození spolu nějak souvisejí - ať již
 kladně nebo záporně, častěji asi záporně (erotika
 málokdy vede k snaze po plození, spíše je tu ploze-
 ní přítomno jako odvrácené);
- b) tvorba a plození spolu souvisejí na první pohled
 také;
- c) proč tedy nesblížit erotiku a tvorbu?

Ovšem fenomény jsou tu velmi diferencované. V erotice oži-
 vují především fakticky (že tak činím fantaziálně také, je sa-
 mozřejmé, ale vedlejší, protože od toho vznik erotična neod-
 visí). V plození oživují fantaziálně, a to vždy dodatečně. V té-
 to souvislosti je třeba upozornit na důležitou poznámku
 V.v.Weizsäcker^{x)}, že dítě a orgasmus nelze tématizovat sou-
 časně. Zplozená, zahoustlá bytost vyvíjí orgány - tvrdit, že
 jsem ji stvořil já (nebo ty, nebo oba dokromady), je teologic-
 ky slabomyslné. Tvořím ovšem Golema, homunkula, automaty a po-
 dobné věci... Fantaziálně je konstruuji, fantaziálně je oživu-
 ji - ovšemže jen fantaziálně... Stručně řečeno: soulož fanta-

x) V.v.Weizsäcker: Pathosophie, Vandenhoeck & Ruprecht,
 Göttingen 1956, s. 324.

zii předchází, tvorba fantazií následuje. S erotikou to vše souvisí jen zdánlivě. (Za domácí cvičení dostává čtenář zpracovat fenomenologickou analýzu umělého oplodňování.)

Aniž bychom si chtěli zakládat na klasifikujícím pedantství, mohli bychom se snad pokusit o detailnější rozlišování dílčích aspektů eroticko-sexuálních fenoménů. Patří k dobře zavedené tradici orientovat se při tom na perversích. Voyeurismus se zdá akcentovat moment ožívování ve vidění, sadomasochismus aspekt mechanická a loutky ("mohu si dělat, co chci" spolu s "může si se mnou dělat, co chce"), fetišismus zahrnuje obojí, a to především v médiu fantazie. Téma ožívování, tj. přechodu od kvazi-subjektu k subjektu (viz stať o paradoxech), se ukazuje zvláště plodné v analýze fenoménu ně snad přímo patologického, jako jsou uznaným právem perverze, ale přesto dosti obtížného, jaký představuje žárlivost. Trýznivé je tu především fantazijské vidění milované osoby, jak se aktivně oddává jinému či jiné. (Tento jiný je také ožívován.) Jak jsme již řekli, je erotické ožívování též oživením sebe, ovšem pouze jako plnosti, která se současně vyhraňuje i rozplývá ven do neurčita. Touto erotickou plností je vyplňována (zakrývána) ztráta identity a znemožňováno tak její vyhlášení. Tomuto modu existence nejen zcela chybí onen moment reprezentace "pospolu", ale obsahuje cosi právě opačného: jsou tu totiž - díky rozplývání ven, jež je všesměrné - ožívování i druzí krom ožívovaného milostného kvazi-subjektu, kteří se potom - imaginárně - mohou opět zahustit v rivala, na něhož je žárleno, tj. v jakési alter-ego, na němž je pak nejvíce znepokojující to, že je právě zcela se "mnou" zaměnitelnou kopií "mne". Zde lze pak nalézt i motivaci pro různé druhy rivality v rámci erotismu (i pro rivalitu mezi erotickými partnery navzájem - alter-ego se zahustí imanentně uvnitř navzájem se oživujících jako jejich substruktura), eventuálně pro konkurenční jevy v ekonomice. Tím se dotýkáme tématu erotické nespravedlnosti, tj. asymetrie plností, nějak připomínající asymetrii etickou. Erotik a erotička jsou spokojeni, jen když jsou ve svých erotických vztazích první (hlavní). Tak vznikají složité řetězce kompenzací, které celou problematiku bezpečně ukládají zpět do říše ekonomie. Z tohoto fenomenálního půdorysu se zdvihají pokusy o "řešení" takovéto imaginační posedlosti či okouzlení.

Například je možno pokusit se identifikovat s milovaným subjektem. Je to obtížná fantazijní nebo i reálná hra, narážející na nebezpečí zrušení erotické komunikace s milovanou osobou v důsledku ztráty "odstupu", byť i jen pomyslným splýváním. Pokud se to celé odehrává jen v médiu řečové hry - což je nejčastější - úskalí je v tom, že řeč principiálně "nic neřeší". Z dialogické situace bytostně plyne pouze rovnovážné udržování statu quo. Například manželské konflikty mají fáze, kdy se vše "prodiskutovává". To se může táhnout dlouho, pokud totiž je taková celková situace účastníkům přijatelná. Změna nastane pravidelně, když se diskutovat přestane. Jiným pokusem o řešení této fascinace žárlivostí je identifikace s jiným či jinou. Nevýhodou tohoto "řešení" je ne snad (částečná) ztráta vlastní identity (a tedy nová komunikace), ale takové zakrytí (zapomenutí) identity, že to má bohaté psychopatologické důsledky. Konečně je také možno pokusit se žít dle "zákonů pohostinnosti". Pierre Klossowski^{x)} ukazuje situaci, kdy manžel vyvěsí doma prosbu, aby se host vyspal s jeho manželkou. Klossowski subtilně probírá všechny formy sebeuskutečnění hostitele skrze hosta, hosta skrze hostitele, hostitelky jako věrné pohostinství nevěrou vůči hostiteli, zkrátka všechny problémy sebeztráty a sebezískání, jaké se mohou v takové situaci naskytnout. Zhruba jde o to, že předem daným souhlasem hostitelovým s vyspáním jeho ženy-hostitelky s hostem - s implicitní vyhlídkou na opět získanou roli hosta, jímž hostitel kdysi byl - má být ulomen hrot obtíží spočívající v tom, že někoho mnou oživeného může oživit také někdo jiný. - Vynechali jsme záměrně běžné varianty faktického nebo fantazijního usmrcení "jiného", protože vedou jinam:

- a) problém jimi řešen není: tímto problémem totiž je, že k tomu vyspání vůbec mohlo dojít, a samozřejmě také, že k němu může kdykoli dojít znovu,
- b) a vůbec to spadá spíš do problematiky agresivity, v daném případě specifikované jako msta, resp. do kapitoly

x) P.Klossowski: Le Lois de l'hospitalité, Éditions Gallimard, Paris 1965.

o sebevztazích, konkrétně ke komplexu slabosti a nenávisti vůči sobě, podmíněnému zvláštní formou pokusu o identifikaci s "jiným", totiž porovnáváním se s ním s výsledkem, který je roven sebeznehodnocení. Ostatně některé poukazu k této problematice jsme tu již poskytl.

Konečně je třeba říci, že ožívování se týká i detailu nebo mikrodetailu a žárlivost analogicky také. Může ji vzbudit sotva postřehnutelný, snad nepostřehnutelný, ba i neskutečný pohyb. Jsme v imaginárnu silnějším než všecko bezprostředno.

Když jsme mluvili o těch formách erotiky a sexuality, které se běžně nazývají perverzemi, použili jsme termínu "akcentovat". Okřídlené úsloví jedné pražské stolní společnosti - Křižovnické školy čistého humoru bez vtípu - praví, že "na něco se vždy důraz klást musí". Ve věcné souvislosti s perverzemi a s pragmatickým modelem, který je vyhlášen zmíněným křižovnickým heslem, se svého času rozvinul subtilní spor. Jde o spor mezi antropologickou školou v. Gebsattelovou a daseinsanalytickou školou Bossovou. Zůstaneme-li věrni výrazivu Křižovnické školy, dala by se podstata sporu shrnout takto: V.E.v.Gebsattel vidí podstatu perverze v tom, že je v ní "kladen důraz" ne na celek erotických možností mezi dvěma heterosexuálními partnery, ale na něco dílčího, izolovaného, co má tento celek rozbit.

A jak ~~se~~ se to celé spojuje v aktu, který je přece jenom nějak sexuální a erotický? Prostě tím, že kromě přitažlivosti "lásky" je v člověku i destruktivní "nihilistický rys", který je také bytostně spojen s rozkoší. Tomu oponuje Medard Boss. Vidí ony akcentované aspekty sexuality a erotiky u perverzí ne jako samoučelné akty destrukce, ale jako zbytkové fenomény z celé oblasti sexuálně-erotických možností, tedy jako poslední nezakryté zbytky z oblasti, která je normálně otevřená. A právě proto, že jsou to poslední zbytky této oblasti, které jsou ještě k dispozici, je na ně kladen takový důraz. Tímto důrazem se postižená existence chce prolomit do oblasti sexuality a erotiky plné a takové částečné rozšíření své uzavřenosti také v perverzním aktu skutečně zakouší. Odtud pocit štěstí, který i takovýto akt provází. Spor má kromě své eminentní důležitosti psychopatologické a psychoterapeutické (Bossova koncepce je terapeuticky optimističtější) také relevanci filozofickou. Gebsattelo-

va medicínská antropologie je odnoží filozofického personálismu, v němž hraje význačnou roli symbol. "Nihilistický destruktivní rys" v člověku je právě výtěžkem interpretace symbolické - perverzní akt je viděn jako zneuctění, rozbíjení pozitivních hodnot. Oproti tomu Boss symbolickou interpretací odmítá a v duchu Heideggera (zejména pozdního) ukazuje její přebytečnost. Konkrétně předvádí, jak je možno bez postulování něčeho v pozadí (tj. právě symbolu) všechny vazby k ostatním jsoucnám, k jsoucnům vcelku a k bytí vyvodit z fenomenologické analýzy věci samé. Gebattel se ve své polemice s Bossem odvolává na studii Maurice Blanchota o Sadovi, již věnuje také dost místa Bataille.^{x)} Vskutku se Bataille i v. Gebattel (a jemu blízký Erwin Straus) zdají být na opačné straně barikády než Boss. Je ovšem patrné, že se tu dostáváme do oblasti spekulace. Rozhodující je totiž, zda symbolickou interpretaci považujeme za pouhý operativní model, nebo za něco víc. Kdyby sloužila pouze diferencovanější analýze fenoménů, byla by naprosto legitimní. Pokud je však symbol něčím, co v posledku rozhoduje o výkladu samo, máme tu před sebou typickou ukázkou proměny modelu v modlu. (Použijeme-li pojmové dvojice, za niž vděčíme příteli Karolu Sidonovi, který však bohužel pokládá za modlu každý model). Nyní vysvítá, proč jsme nahradili spekulativní pojetí dobra a zla jejich pojmy fenomenologickými (srv. studii Perspektivy solidarity). Pak totiž nic nebrání vidět např. v násilném perverzním aktu jak projev zla, tak i deficientní modus něčeho nanejvýš pozitivního, co se tradičně označuje termínem láska.

V uvažování o erotice a ekonomice se pohybujeme - jak jsme uvedli - veskrze v říši symetrických výměn a v žádném případě ji nemíníme opouštět. Ovšem "symetrická výměna" znamená vzhledem k myšlení jakýsi prototyp každého možného modelu vůbec - srv. již konstatovanou korelaci mezi spekulací finanční a filozofickou, obdobnost jistého teologického učení o svátostech s moderní ekonomickou praxí apod. Vraťme se však ještě k poměru modelu a modly. Co samo není fenomén, ale skrze co

^{x)} M. Blanchot: Lautréamont et Sade, Édition de Minuit, Paris 1949

fenomény vidíme, je buď model, nebo médium. Rozdíl mezi nimi spočívá v tom, že model má vypracovanou strukturu, kdežto médium je homogenní a zcela průzračné. Hranice mezi nimi je však plynulá, resp. každý z nich má v sobě obsaženo i to druhé - model médium a médium model. Model ani médium nic nezdvodňují ani nevysvětlují, fenomén se vysvětluje a zdůvodňuje "sám". Přesto má zapotřebí jak média, tak modelu. Ty se mohou také stát tématem (fenomémem), ale výsledek této tematizace je chudý. Medialitu a modelovost jako také nepostihne, zůstane nakonec jen tím, co Eugen Fink nazývá ontickou metaforou. Např. kosmický model boje nebo hry je jako téma prostě jen fenoménem boje a hry, jež lze všelijak lineárně transformovat nebo prostě jen pozorovat samy o sobě a na základě toho si je vysvětlovat. Na modelu a médiu je však důležité, jak jsme již řekli, že žádným principem vysvětlení nejsou. Zde se mimochodem dostáváme k důvodům, proč je úloha Boha ve filozofii tak problematickou záležitostí. Jako princip vysvětlení by musel být tématickým fenoménem. Tím se ovšem Bůh o sobě jako absolutní stěží může stát. Jako operativní model je sice myslitelný velmi dobře (a mnohokrát byl také v této funkci myšlen, vzpomeneme-li na filozofickou relevanci pojmů Logos nebo Trojice), je však nutno se zeptat, jak se snáší úloha Boha jako modelu s jeho výsostným postavením a s patřičnou úctou, jež mu náleží... Není ovšem vyloučeno, že tu může velice pomoci myšlenka božího vtělení. Šlo by o model božího sestupu mezi lidi beze ztráty božství. Tak by tato teologická výpověď nabyla i dobrého smyslu filozofického.

Téma mediality nás přirozeně vede do tří nejpřitažlivějších oblastí, jež známe: erotiky, peněz a Boha. Neméně přirozeně se přitom vyhýbá tradičnímu motivu "překračování" ... Proti němu stavíme model "ctění horizontu". Právě tak nechceme stavět proti koncepcím, jež kritizujeme, jejich "překonání"... Při bližším přihlédnutí se totiž vždycky ukazuje, že představa překračování a překonávání - a ocitujme si slavnou charakteristiku této představy, "před níž neobstojí nic konečně platného, absolutního, svatého, neboť ve všem a na všem objevuje pomíjivost a jediné, co před ní obstojí, je nepřetržitý proces vzníkání a zanikání, nekonečného stoupání od nižšího k vyššímu" - napáchala v dějinách více škod než všechny vyhlášené

filozofické "omyly" - jako solipsismus a podobní fackovací panáči dějin filozofie - dohromady.

Základní literatura

- M. Boss: Sinn und Gehalt der sexuellen Perversionen,
H. Huber, Bern - Stuttgart 1966
- V.E.v. Gebssattel: Prolegomena einer medizinischen Anthropologie, Springer-Verlag, Berlin - Göttingen -
- Heidelberg 1954

THANÁTOKRACIE

"Nebylo by lepší vyhradit smrti to místo ve skutečnosti a v našich myšlenkách, které jí po právu náleží, a věnovat o něco více pozornosti tomu nevědomému postoji ke smrti, který dosud tak pečlivě potlačujeme?...Si vis vitam, para mortem. Chceš-li žít, připravuj svou smrt."

(S.Freud: Myšlenky o válce a smrti)

Řekneme-li, že i smrt se chce podílet na výstavbě světa, bude to jistě znít jako morbidní vtip. Přiznávat smrti tak významný "budovatelský" úkol se může jevit buď jako holý nesmysl, nebo jako projev záměrné nekrofilie. A přece se tomuto poznatku při zklidněném a strážlivém pohledu nedokážeme vyhnout. Prohlásí-li naproti tomu soudobý filosof, že "smrt ho nezajímá", vyjádřil tím jenom jeden z nejstrašlivějších předsudků moderního "pokrokového" myšlení.

Jestliže se smrti odepře její zákonitý podíl na utváření života, začne se pozvolna měnit ve "špatnou", negativní smrt. Místo odumírání, které je znovuzrozením, místo síly, která "chce páchat zlo a přitom dobro plodí", místo omezování, které je rozvinutím, začneme pak mít co dělat s nespočty projevů "špatné smrti", která místo toho, aby byla odvrácenou stranou

života samého, vybočuje z jeho kolejí, takže život se již o ně nemůže opírat, jako o své přirozené meze, a tím ohroží jak svůj navyklý průběh, tak i svou neustálou obnovu.

naní však život, který již není s to se obnovovat a který se již nedokáže jako bájný Phoenix vždy znovu zvednout ze svého vlastního popela a nezná tak již své znovuvzkříšení, není takový život vlastně nejrafinovanější podobou smrti? Takovou, která budí dojem konečného triumfu života, ale ve skutečnosti je tím nejhorším druhem nadvlády smrti nad životem . Thanátokracií?

x x x

Mezi Českými pohádkami K.H.Erbena je jedna, která se jmenuje Dobře tak, že je smrt na světě. Vypráví se v ní o kováři, který tak štědře pohostil pána Ježíše a svatého Petra, když tito dva ještě spolu chodili po světě, že mu za to byla splněna tři přání. Kovář si nejprve přál, aby se dožil sta let, dále aby měl vždy dostatek práce a nakonec, - protože to byl spíše šprýmař než chamtivec - aby ten, kdo by se posadil na židli u jeho stolu, na ní zůstal přimrazen, dokud by ho on sám nepropustil.

I stalo se, jak bylo slíbeno, kovář se dožil sta let, měl vždy dostatek díla, až jednoho dne smrt přece jen zaklepala na jeho dveře. Nyní však nastala velká chvíle pro jeho vychytralost. Vyzval smrt, aby se posadila na jeho začarovanou židli, a když tak učinila a on ji měl od této chvíle chycenou ve svém domě, takže se jí už nemusel obávat, smál se, až se za břicha popadal, a líboval si, jak na smrt vyzrál.

"Zatím ale radost jeho dlouho netrvala a brzo shledal, že se zmejlil", pokračuje dále pohádka, a vysvětluje, proč. Maje smrt přilepenou na židli, kovář se marně pokouší zabít si pro své potěšení vepřika, husu či holoubata, neboť smrti je takto nemožné vykonávat svou nadmíru důležitou funkci. Okolní život pokračuje v neměnné a setrvalé podobě, nic živého nemůže odumřít. Kovář sice se po jistou dobu dokáže spokojit s hrachem a koláči, ale když přijde jaro, neblahý stav se dovrší. Nastává "populační exploze" všeho tvorstva a vznklá spoušť má přímo apokalyptické rozměry:

"Ptáci, myši, kobylky, brouci, hléštata a jiná havěť sežrala a zkazila všechno obilí na polích, a luka byly, jako by je vypálil; stromy na zahradách stály jako metly, listí i květ ožrali motýli a housenky - a nebylo možno ani jednu zabít! V řekách a jezerách bylo takové množství rybiček, žab, vodních pavouků a jiného hmyzu, že voda jimi zasmrádla a nebylo lze se jí napít! V povětří pak byly mračna komárů, much a mušek, a na zemi taková síla ošklivého hmyzu, že by byly musili člověka umořiti, kdyby mohl umřít. I chodili lidé polomrtví jako stínové, nemohouce živi býti ani zahynout."

Když kovář vidí, co způsobil, je nucen volky nevolky uznat, že bez smrti se na světě bohužel nelze obejít a že mu tudíž nezbyvá, než aby ji propustil na svobodu, přestože její první obětí se bude muset stát on sám.

x x x

Co nazýváme "životem", je vlastně vždy jen určitý stav rovnováhy mezi silami života a silami smrti, stav, který bychom mohli nejspíše přirovnat k vojenské rovnováze sil nebo k trvalému příměří mezi stejně dobře vyzbrojenými protivníky. Život jako příměří mezi Biotem a Thanátem předpokládá zhruba stejnou příležitost pro obě zúčastněné strany. Každá z nich se v rámci tohoto příměří projevuje na svůj prastarý a typický způsob. Vše živé má být co nejživější, rozvinout se do bohatých, vytríbených a dokonalých forem, zatímco vše přežilé, překonané a zvadlé má odumřít. Co má být živé a co odumřít v sociální oblasti, neurčují zákony biologie, nýbrž zvláštní zákonitosti lidské existence.

Klasickou formou takového sociálního odumíracího mechanismu je politická demokracie se svým střídáním vlád a představitelů veřejné moci. I v případě, kdy nepřináší žádný nový sociální nebo hospodářský program, znamená takové střídání příliv nového života do strnulých mocenských struktur. Právě tím, že tento mechanismus odstraňuje to, co se přežilo, působí zároveň blahodárně jako obnova sociální dynamiky.

Jedinec měl v podmínkách evropské civilizace a kultury svůj křesťanský mýtus smrti a zmrtvýchvstání, který prožíval vždy znovu jako vrchol liturgického roku a vlastně jako počátek každého nového týdne (neděle není jenom den, kdy se po česku "nedělá", je to i "voskresenije" - vzkříšení). Dojisté, a jak se zdá, rozhodující míry byl schopen tento mýtus prožívat i vnitřně,

jinak by se životnost západoevropské civilizace nebyla projevila v tom udivujícím bohatství forem, jak je známe z jejích dějin a jak z nich dodnes stále ještě žijeme.

I jedinec, nemá-li ustrnout a zkostnatět ještě za živa, musí tedy Thanátu poskytnout výsostné právo na utváření a obnovu svého života. Co se v něm přežilo, má řádně odumřít. Z čeho již dávno vyprchal život, ale co si on z pohodlnosti, z ješitnosti nebo ze strachu stále ještě ponechává, má připadnout ve prospěch Thanátu. Své zdánlivě nejživotnější sklonky by měl často raději nechat odumřít, a to ještě dříve, než se vůbec plně projeví. Nespočetného množství možností seberealizace by se měl vzdát jen ve prospěch některých z nich.

x x x

Lze si představit, kdy mezi silami Biotu a Thanátu vznikne nerovnováha. Buď se život rozvíjí příliš prudce, přepíná své síly, takže smrt je pak nucena uspořádat pravý hodkvas (například v podobě n-té světové války), aby si tím nejbarbarštějším způsobem přišla na svůj zákonitý podíl na životě, nebo se naopak smrt projevuje s tak přehnanou ničivou silou, že život je nucen se pod jejím tlakem prosazovat v těch nejprimitivnějších, všech estetických a etických zábran zbavených podobách.

Daleko nejhorší situace však vznikne, jestliže se smrti natrvalo odepře její zákonitý podíl na utváření a obnově života; jestliže se jí znemožní, aby uplatnila své právo všude tam, kde se život má neustále obnovovat, kde jeho přežilé prvky mají ustupovat novým. Může, stejně jako panujícím názorům na řešení aktuálních sociálních problémů, uměleckým programům a mocenským seskupením má být dovoleno řádně odumřít, aby jejich místo mohly zaujmout jiné, zároveň s novým přílivem sociální vitality. Nestane-li se tak, a použije-li se k tomu, aby se tak nestalo, "nezákonných" sil samého Thanátu, jeho moc nad sociálním životem tím nepřiměřeně vzroste, a rovnováha sil, na níž závisí "život jako průměr", se poruší ve prospěch smrti, která se tak stane jediným opravdovým vládcem takové pospolitosti.

Thanátokracie je tedy stav, kdy životu není dovoleno ani se rozvíjet, ani řádně odumírat.

Člověk se může ocitnout jak v situaci přebujelého života, tak v situaci přetížené smrti. V prvním případě mu hrozí, že v něm život svým dynamismem a svými nepřehlednými možnostmi, jež mu nabízí, utlumí chuť osvědčit se v jeho aréně vlastními silami; nebo je naopak vystaven ničivému působení Thanátu, jeho pestrým formám a projevům, které v samém zárodku zmrazují všechny jeho tužby a sklony. (V sociální oblasti patří k nejčastějším formám Thanátu zejména zákaz, zrušení, omezení, odmítnutí, vyhození, vyloučení, uvěznění, nepovolení, zabránění, nepřidělení, stažení, odebrání, zabavení atd.). V prvním případě ho deprimuje hlučný Bios, v druhém ho deptá chladný Thanátos.

Proti přemíře života, stejně jako proti přemíře smrti, je jen jediný lék: správná, přiměřená a osobitá smrt. Nepřiznají-li se smrti její zákonná práva nebo je-li jí zneužito ve prospěch setrvačnosti a neměnnosti života, nezastaví se pak před ničím. Nejen že pak kolem sebe ničí všechny dosavadní formy individuálního a sociálního života, ale časem začne nahlo-
dávat i sám kořen lidské existence: pocit smysluplného života a chuť jej žít. To, co se zdá být jedinou přiměřenou odpovědí na takovou situaci, totiž nasadit si klapky na oči, nic nevidět, nic necítit a jen se všemožně snažit stupňovat své životní projevy, se musí dříve nebo později ukázat jako nejjistější cesta do náruče smrti.

Právě pod vzrůstajícím tlakem Thanátokracie však sílí panické nutkání stupňovat své životní projevy bez ohledu na jakékoli mravní nebo estetické normy a za jakoukoli cenu. Je to jen zoufalý pokus uniknout hrozbě existenciální smrti, především postupnému zbezvýznamňování a omezování přirozených nebo kulturou nabytých životních projevů. Takto vypěstovaný život se však stává tou nejsnadnější kořistí smrti.

Smrti lze totiž doopravdy čelit jen jejími vlastními zbraněmi. Je stará pravda, že kdo chce žít, musí se nejprve naučit odumírat světu. Takže prvním úkolem těch, kteří by se nechtěli spokojit s pouhým přežíváním, by bylo vyrovnat se se smrtí. To by však bylo možné jen za předpokladu, že by se jim podařilo zahrnout ji - na starý a tradiční způsob - do celku svého života. V podmínkách, v nichž by život sám skomíral pod nadřádkou

Thánatu, by to však byl nejtěžší úkol, jaký si lze vůbec představit.

Kromě nevyhnutelné biologické smrti je tedy ještě smrt "druhá" - existenciální, u níž máme možnost určité volby. Co nás smrtelně ohrožuje, je špatná, "nepřiměřená" existenciální smrt. K jejím nejhorším jevovým formám patří zatvřelost, omezenost, otupělost, zhloupnutí, znecitlivění, znechucení, lhostejnost a letargie.

Jaké jsou ale ty "správné" formy existenciální smrti, na nichž, jak je patrné, tolik záleží?

To už dnes přesně nevíme. Snad sem patří uvolnění, ponechání, uskrovnění, obětování, smíření, odpuštění, zmírnění, sebeodevzdání. Potíž je v tom, že všechny tyto životní postoje se dnešnímu novému člověku jeví jako různé formy resignace. Paradoxní spojení, jakým je ztráta, která je ziskem, sebeodevzdání, které je sebenalezením, obětování, které je nabytím - tato existenciální dialektika se dnešnímu vědecko-abstraktnímu chápání jeví jako příliš imaginativní, a tím i nesprávná, tj. neskutečná.

x x x

Protože "přiměřená smrt", o níž jsme se zde zmínili, vždy nějak souvisí s přerušением procesu trvání lidského života (jeho času) a toto trvání opět s tím, co je věčné a časné, položme si na první pohled absurdně znějící otázku: co je trvalější - věčnost, nebo časnost?

Středověkému scholastikovi by tato otázka možná nepřípádala tak zcela nesmyslná. Ale i dnešní vzdělanec, který ještě zcela nepropadl scientistické omezenosti a který si tudíž uvědomuje, že vezíme až po krk v zamlženém a jen stěží proniknutelném ideologickém "nálevu" doby, by v ní mohl objevit leccos zajímavého. Záleželo by ovšem na tom, zda by pro něho otázka trvání, trvalosti a přetrvání nabyla životně důležitého významu; zda by ji nepocítoval pouze jako logický nebo odborný problém, který lze řešit v jedné řadě s kterýmkoli jiným logicky formulovaným problémem. Záleželo by tedy na tom, zda by se pro něho otázka, co trvá a co pomíjí, stala existenciální otázkou. Každé dítě přece jinak ví, že trvá jen to, co je věčné, zatímco

to, co je časné, pomíjí. Ostatně i to, co se zdá trvat věčně - alespoň v rozmezí jednoho lidského života - je ve své "věčnosti" omezeno jak dobou svého vzniku (například třetihorami, máme-li na mysli třeba právě mocné horské velikány jako téměř dokonalé symboly trvání, přesahující životy celých generací), tak i dobou svého posttného zániku (devastací, ekologickou nebo vesmírnou katastrofou). Vůbec je třeba říci, že používali se dnes ještě kategorie věčnosti, děje se tak převážně již jen v oblasti přírodních věd (a i zde vesměs jen jako rozumné a užitečné hypotézy) a teologie (u níž je běžnou součástí její odborné terminologie). Co se týče sociálního života, nevěří na věčnost dnes již nikdo. Sociální dějiny, zejména pospledních dvou století, nás víc než dostatečně přesvědčily o tom, že nic, opravdu nic netrvá věčně. Pokud si ještě vůbec něco může osobovat nárok na věčnost, pak snad jen sama změna, která je všudypřítomná a které nakonec vše podlehně. Věčnost jako by se jednou provždy rozpustila v časnosti. Pokud se o věčných věcech ještě hovoří, pak jen jako o překonaných iluzích minulých věků.

Věčnost nás jednoduše přestala zajímat. Život lidstva probíhá před našima očima jako nepřetržitý vývoj od temných, ale vcelku rozpoznatelných počátků, ke stále dokonalejšímu - nebo jsme-li pesimisty - ke stále horšímu stavu, který se v obou případech nachází někdy v budoucnu, ale rozhodně ne ve věčnosti. Dřívější obraz cesty lidstva i každého jedince (zprostředkovaný našim předkům i bez pomoci moderních sdělovacích prostředků - slovem, hudbou, malířstvím a architekturou) však po více než tisíc let ukazoval od věčnosti k věčnosti, s nesmírně významným mezidobím, jež bylo právě vyhrazeno časnosti. Časnost lidského života dávala smysl jen ve vztahu k věčnosti, byla jejím žitým a faktickým protikladem, tak jako se věčnost sama pokládala za něco faktického a možně-žitého.

Život člověka se v tomto časovém modelu chápal jako časná pouť, mající svůj počátek ve věčnosti a svůj cíl buď ve věčném ztracení, nebo ve věčné blaženosti. Čas moderního člověka, ať už směřuje odkudkoli a kamkoli, nemá - koncipován obvykle jako vývoj - jako nepřetržitý řetěz dějinných změn a převratů - nic společného ani s věčností, ani s časností. Je z tohoto hlediska existenciálně bezrozdílný. A právě v tom je možné spatřo-

vat jeho tragické zjednodušení. Primitivní románská figurální výzdoba katedrál v Autun, Moissacu nebo Chartres se z tohoto hlediska jeví jako projev vytríbené kultury, rozlišující mezi časností a věčností a znázorňující velkolepé "časodrama" lidského rodu, zvláště působivě pak okamžik "naplnění času". Výtvarně dokonalá výzdoba moderních paláců kultury je svou časovou nerozlišeností a lineárností projevem nekultury a důkazem fyzikalistického primitivismu v prožívání toho, co trvá, ať už ve vztahu k nám, nebo ke světu.

x x x

Ztráta věčnosti jako žitého zorného úhlu utvářejícího podobu faktického lidského života je patrně příčinou toho, že naše doba je tak posedlá trváním. Daný stav věcí má trvat věčně, politické svazky se uzavírají "na věčné časy", dokonce i lidé - pozorujeme-li jejich způsob života - se chovají, jako by měli žít věčně.

Smrt přestala být cílem života, vstupem do věčnosti, a stala se zčásti biologicky pochopitelným (lékařsky vysvětlitelným), zčásti trapným (jako by šlo o osobní selhání) přerušáním procesu trvání lidského života.

Epocha, která se původně koncipovala jako nepřetržitý řetěz vývojových změn, jako osvobozená časnost zbavená všech tíživých nánosů věčnosti, se ve svých důsledcích zoufale chytá každého zdání věčnosti a snaží se vyhnout všemu, co je časné, dočasné a chvilkové a co jako takové je spojeno s možností změny a vývoje.

Z hlediska existenciálního prožívání času je vážným důsledkem tohoto pojetí neschopnost skutečně hlubokého prožitku čehokoli bezprostředního, neboť jak víme, právě ty nejkrásnější, nejhodnotnější a nejjasnozřivější věci se dějí jen ve vzácných, zřídka se opakujících chvílích, pro něž byl Faust ještě ochoten upsat i svou duši. Stane-li se však z časnosti pouhá pomíjivost, mění se existence člověka v provizorium, a to, co je Krása, Radost, Pravda, Spravedlnost, a co takové podivní jako Sókrates, Platón, Augusti, Tomáš Aquinský, Pascal a další pokládali za věčné, se nemůže v této pomíjivosti vůbec

projevit, neboť tyto hodnoty se vyskytují jen tam, kde mohou zazářit v plně uznané a dobře připravené časnosti.

Poté, co tato epocha chtěla žít bez kategorie věčnosti a založit své bytí výhradně na tom, co je časné, ocitla se na kluzké cestě pomíjejícínosti, a její největší touhou se proto stalo trvání.

Jak lze ale trvat bez věčnosti, tj. bez toho, co je trvalé, co vše přetrvává a co je svou povahou zárukou trvanlivosti i věcí pozemských? A v čem je třeba hledat tuto trvalost?

Odmítneme-li věčnost jako existenciální kategorii (pro její údajně kněžourský a idealistický původ), zůstane nám jako jediný zdroj trvání neměnnost. Neměnnost toho, co již jednou bylo, se pak stává jedinou zárukou trvání. Chceme-li trvat, musíme proto ze všech sil usilovat o to, abychom přetrvali, tj. abychom zůstali pokud možno neměnní, takoví, jací jsme dnes, a i naše dílo a naše životní podmínky by měly zůstat stále stejné, takové, jaké již jednou byly. Co na tom, že jsme kdysi začali (v nadšeném seberozvrhu) jako čirý vývojový fenomén, když právě toto pojetí nás přivedlo do situace, kdy ze všeho nejvíce toužíme po trvalosti a bráníme se jakékoli změně.

Právě toto křečovitě lpění na trvání bez věčnosti, na trvání jako pouhé neměnnosti a setrvalosti je příležitost, kdy Thanátos může nabýt zlověstné převahy nad silami Biotu. Můžeme-li trvat jen na základě setrvalosti - ve smyslu přetrvávání - nikoli tak, že bychom se opírali o věčnost, pak se musíme držet zuby nehty života, jako by v něm samém byla ona žádoucí setrvalost. Zapomínáme na to, že život je životem v pravém slova smyslu jen potud, pokud je neustálým procesem zanikání starého a vznikání nového. Postrádáme-li věčnost a obáváme-li se časnosti, nutí nás to, stejně jako v Erbenově pohádce, abychom používali nejružnějších lstí, pomocí nichž bychom dokázali vyřadit smrt z její činnosti. Zpočátku se nám může zdát, podobně jako onomu kováři v pohádce, že jsme tím životu dopomohli k definitivnímu vítězství. Teprve později nás trpké zkušenosti přesvědčí, že to není život, co od této chvíle vládne, nýbrž naopak smrt. Neboť život, který nemá možnost se neustále obnovovat tím, že řádně odumírá, se proměňuje ve stokrát horší smrt. A uvážíme-li, že na rozdíl od této pohádky se nám nikdy nepodaří (Pán Ježíš a svatý Petr se přece nepotkávají denně)

smrt zcela zneškodnit, musíme počítat s tím, že nemůže-li se smrt zásadně podílet na obnově života a je-li jí naopak zneužíváno k potlačování života, bude si o to více brát vše, co v důsledku chybějící sebeobnovy bude samo zacházet na úbytě.

(1979)

R.S.



Raymond Ruyer

E X P R E S I V I T A

(dokončení)

Když jsme si tedy ukázali paralely mezi smyslem a expresivitou a mezi označováním a vyjadřováním, musíme teď zdůraznit, že obdoba není úplná a že rozdíly jsou stejně hluboké a zajímavé jako podobnosti. Nedostatečnost slovníku i zde překáží analýze. Tak užíváme téhož slova "rozumět", ať se jedná o porozumění příkazu, racionálnímu či užitkovému výkladu pomocí esteticky neutrálních slov, anebo ať jde o "rozumění" symfonii, obrazu a obřadu - to jest o to, zda člověk je k nim vnímavý, zda je s to se jimi živit a dát obohacovat. Hluboký rozdíl tkví v tom, že označování významem se odehrává v horizontální rovině. Význam odkazuje k jiným věcem a fenoménům, které lze lokalizovat v prostoru a které často leží hned vedle odkazujícího znaku. Přesněji řečeno, význam samozřejmě neodkazuje k označované věci, ale k jejímu smyslu, čímž překračuje horizontální rovinu předmětů v prostoru. Ve světě holých předmětů, ležících jeden vedle druhého - dá-li se v takovém případě o nějakém světě mluvit - by ovšem žádné označování nemohlo být a nic by se nemohlo stát znakově pro něco jiného. V tom mají fenomenologické analýzy úplně pravdu. Chceme říci jen to, že cílovým bodem označování čili významu nějakého znaku je "jiný předmět", tak jako ve vědě teoretický výpočet, je-li správný, míří nakonec k nějakému objektivnímu fenoménu, k souhlasu ručičky s ryskou na stupnici nějakého přístroje. I ty nejabstraktnější pojmy, které věda označuje, musí být nakonec vyjádřeny jako poloha ručičky na nějaké stupnici v laboratoři. Zanedbáme-li na chvíli intencionalitu, modus označování a (lze-li to tak na-

zvat/ jeho "dráhu" a všimneme-li si pouze cílového bodu, musíme dát novopozitivistům za pravdu. Proto jsou významová tvrzení v principu ověřitelná.

Vraťme se ještě k novopozitivistické tézi. A.Korzybski^{22/} ji ve fiktivním rozhovoru se čtenářem hájí tímto velmi povrchním, ale jasným způsobem: "Před námi na stole leží krabička sirek. Vy říkáte, že jsou v ní sirky, já říkám, že nejsou. Náš spor se dá ukončit. Otevřeme krabičku a jsme oba přesvědčeni. V naší diskusi jsme užívali slov, protože tato slova něco zastupovala (stood for). Proto jsme mohli dospět k řešení, protože tu byl ještě třetí činitel, totiž předmět, který odpovídá používaným symbolům. Vezměme však jiný příklad. Pokusme se řešit problém, zda je bla-bla totéž co tra-tra, přičemž jeden říká, že ani, druhý, že ne. Protože pronášejí pouhé zvuky, a ne skutečná jména, takže tu chybí třetí činitel, jehož symbolem by byly tyto zvuky, mohou se přít donekonečna."

Novopozitivisté, stoupenci "obecné", "nearistotelské sémantiky" mají o sobě samých velice vysoké mínění, jemuž odpovídá hluboké pohrdání zbytkem lidstva. Ti ostatní však přesno nejsou takové hlupáci, aby válčili kvůli slovům, která nejsou nic než pouhé zvuky. Ale to nechme stranou. Uplatněme Korzybského kritérium na "expresivní" věty jako: "Jste krásné a jasné růžové podzimní nebe" nebo "O, my love is red, red rose". Namítne-li někdo Baudelairovi, že jeho láska není podzimní nebe, nebo Burnsovi, že jeho milovaná nevypadá jako červená růže, kde se vezme třetí člen, který by ukončil spor? Nemůžeme vzít spektroskop a zjišťovat, má-li záření dotyčných předmětů příslušnou vlnovou délku. Tyto básnické věty nemají žádnou "operační" a "prediktivní" platnost. A přece nebude nikdo tvrdit, že ty dva verše jsou pouhé zvuky.

Jenomže nevyslovují žádnou "horizontálně" ověřitelnou pravdu. Ty členy, které spojují, totiž žena a podzimní nebe, láska a červená růže, jsou jen zdánlivě aktuální předměty. Ve skutečnosti básníkova slova neodkazují k věcem, které by se daly umístit v prostoru, přiložit na sebe a porovnat. Týkají se expresivní nebo společného, trans-spaciálního kořene dvou expre-

^{22/} Citováno v Language, meaning and Maturity, str. 39

sivit. V samé snaze nenaletět jazyku někteří novopozitivisté a operacionalisté ani nepozorují, že naletěli metafoře, kterou bychom mohli nazvat "balistickou": "Ideálem každého jazyka je účinně označovat, to jest nikdy nechybit ten konkrétní předmět či fenomén, k němuž odkazuje." Nejen dráha expresivního vyjadřování se vymyká z horizontální roviny prostoru předmětů; i sám jeho cíl je mimo prostor.

Básníci naznačují různé obdoby a ekvivalence expresivity, ne pravdy o skutečnostech, o nichž by objektivní zkušenost mohla rozhodnout, jsou-li pravdivé, či nepravdivé. Tady lze jen cítit, zda ty obdoby a ekvivalence jsou, či nejsou zdařilé. Právě básnická zdařilost, a ne možnost ověření odlišuje básně od prázdných fonací toho druhu jako "bla-bla je tra-tra". Porozumět uměleckému dílu či obřadu neznamena nevrhnout ověřovací postup, nýbrž nechat si umělcem či celebrantem otevřít oči tak, abych sám spatřil či aspoň zahlédl kořen expresivity v ideálním bodě konvergence dvou rovněž expresivních členů přirovnání. Před uměleckým dílem, obřadem nebo organickým útvarrem bez užitkového významu postupuje duch od expresivního k expresivnímu, vystupuje od poschodí k poschodí a v každém se setkává s více či méně zdařilým projevem expresivity. Konvencionalizovaná symbolika se často vrací zpět k pouhému horizontálnímu označování, ale improvizovaná symbolikametafor a živých obřadů se vždy pohybuje v ideální vertikální dimenzi. Hledá naplnění, estetickou zdařilost, která není nikdy dokonalá, s pocitem, že je tu něco, čeho je třeba dosáhnout, co však není žádná věc.

V oblasti ověřitelných významů celá řada teorií s vědeckými nároky, od asociacionismu až po behaviorismus, dnes už naštěstí vytlačovaných fenomenologií, využívala skutečnosti, že ověřování se děje v určitém bodě aktuálního prostoru; to jim umožnilo přehlížet trans-speciální povahu smyslu a intence smyslu. V oblasti expresivity je takové přehlédnutí obtížnější, a právě proto novopozitivismus radikálně upírá výrazu jakýkoli objektivní vztah a redukuje ho na fyziologický projev.

V tom se k němu připojují jiné pozitivistické teorie, které se už dříve pokoušely o redukce téhož druhu. Tak lze například s Gestaltteorií tvrdit, že na "korespondencích" expresivit není nic transcendentního ani záhadného a že je lze vysvětlit objektivně konstatovatelným isomorfismem, realizovaným

v psycho-fyziologickém poli. Stala-li se růže u mnoha národů konvenčním symbolem ženy a lásky, dá se říci, že je to proto, že její zavlnatá krása i barva skutečně připomíná mladou ženu. Ostatně každý umělec, když hledá výraz, instinktivně používá isomorfismů. Téma druhé věty Pastorální symfonie plyne živým a spojitým tempem jako potok, který popisuje. Psycholog Wertheimer měl patrně zvláštní společenský talent, který potvrzoval jeho teorie. Několika akordy na klavíru dovedl dělat hudební portréty různých přítomných osob a každý je podle nich poznal.

Na druhé straně psychoanalýza považovala expresivitu jako symbolické obrazy ve snech za neurotické symptomy, fantazie individuálního či kolektivního nevědomí. Psychoanalýza - jako ostatně i Gestalt-teorie - může mít docela dobře pravdu v tom, co tvrdí. Je zcela nepochybné, že libído a nevědomí používají univerzální jazyk expresivity, jeho metaforu a symboly. To však nic nedokazuje, pokud jde o statut expresivity. Lze si docela dobře představit psychoanalytika, který zároveň jako filosof věří na "neosobní city" ve smyslu Baenschově, který je přesvědčen o objektivní a trans-spadiální povaze expresivit. Všichni umělci a estetikové skoro z definice věří v ideu korespondence či ekvivalence, která je pro nás protikladem ideje experimentální pravdy; jak ji však ve vědch možných případech odlišit od měřitelného isomorfismu, od sublimovaného či převlečeného libída? Všecky přechody jsou tu zcela jistě možné. Chyba je v tom, že psychoanalýza i Gestalt-teorie, které se drží "scientistického" postulátu, soustřeďují pozornost na skutečnost symboliky, a přesto budí dojem, jako by se jim občas povedlo všecky expresivní korespondence redukovat, ačkoli se jim to daří jen ve velmi omezeném počtu zvláštních případů. Lze zjistit, že růže má někdy prostě sexuální symboliku. Jistě je tomu tak v mnoha lidových písních; zčásti je tomu tak v "Románu o růži" nebo v příběhu o mořské růži a čínské dívce z "Tisíce a jedné noci". Ale těžko tvrdit, že celá expresivita růže se týká libída.

Ostatně nedostatečnost teorií tohoto druhu lze ukázat radikálním způsobem. Nedají se vůbec použít tam, kde výraz přímo postihuje expresivitu a nepoužívá žádné korespondence a ekvivalence. To jsou právě případy jak nejčastější, tak nejzajímavější

ší, neboť ukazují zřetelněji zásadní rozdíl mezi významem a expresivitou, totiž to, že výraz na rozdíl od znaku nemusí odkazovat na žádný jiný předmět a může být přímým nositelem expresivity. Metafora a korespondence hrají sice v umění velkou roli, která však nakonec přece jen není podstatná. Umělec daleko častěji vyjadřuje expresivitu nějaké bytosti ne jako "úběžník" jiných expresivit, bez odvolávek na jiné skutečnosti, ale prostě tak, že zdůrazní její vlastní povahu. Básník či malíř, kterého zasáhla nějaká podívaná, se může omezit na to, že ji popíše. Pokud ho v té podívané něco opravdu uchvátilo, jeho popis to samovolně vyjádří prostřednictvím důrazů, vypíchnutí, deformací, výběrů, stylizací a obětí. Umění a rituál je sice vždy "expresionistický", nemusí však být "symbolistický". Ostatně "symbolika" umění a náboženství není jen soustava odkazů či narážek na jiné skutečnosti. Nemíří k žádnému pozemskému cíli. Je jako raketa, která nespadne zpátky a nic nezasáhne, ale dosáhla "velké výšky".

To je zvláště zřejmé u hudby s jedinou výjimkou velice zvláštního případu programové hudby či hudby, která si na okamžik pohrává s významovými narážkami nebo isomorfismy. Normálně hudební věta představuje jen svou vlastní expresivitu. To, co prosvítá skrze ni, je "určené nevýslovno". Není narážkou na nic jiného než na tutéž expresivitu, ještě lépe zachycenou. Ledaš kdo si už všiml, že všechny Beethovenovy "pomalé věty" budí dojem jakési příbuznosti, i když se formálně nepodobají ničím jiným než tempem. Jako by mířily v různých výškách do téže oblasti. Stejně snadno bychom se dohodli o různých vrcholných tématech u Schuberta a u Mozarta.

Nerozumět hudebnímu dílu je něco docela jiného než nerozumět cizímu jazyku. Čínskou větu mohu slyšet stokrát, a nebudu jí rozumět o nic víc než poprvé. Naproti tomu opakované poslouchání obtížného, ale hodnotného hudebního díla zpravidla vede k estetickému porozumění. Co člověk umí na paměť, tomu esteticky rozumí. "Vyplnění" expresivity se děje postupně a jaksi na místě, kdežto k "vyplnění" označujícího symbolu, který se z "prázdného" stane "plným", dojde intuicí, která se nakonec jistě ztotožní s označujícím, která však nicméně musí nejdříve přijít zvenčí. Potřebují učebnici, tlumočníka nebo aspoň smysluplný kontext.

Musíme si však dát pozor, abychom nepropadli reduktivnímu pojetí expresivní symboliky v záluďnějším podobě. Mluví-li Baensch a Langerová o "objektivních citech" a "neosobních citech" místo o "objektivních expresivitách", stále ještě tvrdí, že se expresivity nutně váží k lidské afektivitě, a nemají tedy daleko k tomu, aby je na tuto afektivitu převáděli. Hudba neodpovídá pouze, ba ani ne nějak zvlášť rytmu lidských citů, přinejmenším ne víc než jiným "expresivům". Nestací říci, že třeba Beethoven nevyjadřuje své okamžité city; je třeba jít dál a říci, že Beethoven není omezen na vyjadřování pouze lidských citů vůbec. Namítali jsme proti Carnapovi, že každý umělec je "hercem" - tím však neříkáme, že by jako herec v klasické tragédii, kde je ne-lidský svět redukován na falešné mramorové sloupy, musel hrát jen lidské city a emoce. Umělec je univerzální herec, který nehraje pouze lidskou komedii. Že tkani-vo každé zkušenosti, a tedy i zkušenosti estetické, obsahuje nějaké "transcendentální ego", nebo raději nějaké "univerzální já", vůbec neznamena, že by lidské já se svými lidskými vášněmi a emocemi bylo nutným "materiálním" základem této zkušenosti. Emoce a vášně jsou jen jedním z možných estetických předmětů mezi jinými, tak jako jsou jedním z možných předmětů zkoumání pro teoretika a pro psychologii mezi jinými vědami. Redukovat umění a náboženství na psychologii lidských citů je stejný nesmysl jako redukovat astronomii na psychologii s odvoláním na to, že každé poznání spočívá na počítacích.

Dělat z expresivity nepřímou symboliku citů zastírá její pravou povahu právě tak, jako když se redukuje na přímé proje-
vování citů. Nevyjadřuje-li umělec sebe, nýbrž něco mimo sebe, proč by měl vyjadřovat jen emoce, byť transponované, řečeno s Wagnerem, v emoce "ideální a věčné"? Umělcovým předmětem je celý vesmír, viditelný i neviditelný. Umění nemusí být humanistické.

Dějiny, či spíše "genetika" hudby a skoro všech umění ukazují, jak koření v lidské psychologii. Ale studium genetiky nebyla nikdy ta pravá metoda fenomenologie. Jistěže člověk se svými vášněmi je oblast na expresivity všeho druhu velice bohatá a je pochopitelné, když operní skladatel jako Wagner nebo i Mozart myslí na osoby na jevišti, i když píše koncertní hudbu - a když "Šepot lesa" vyjadřuje přinejmenším právě tak les jako člověka v lese.

Umělec není omezen ani na vyjadřování viditelných věcí, ani lidských citů. Dekorativní umění, architektura a nefigurativní malířství nevyjadřují zřejmě jedno, ani druhé a víme, že i umění, které znázorňuje a představuje, míří k něčemu docela jinému, než je reprodukce předmětů - i kdyby se zdálo, že je pouze popisuje. Spisovatel míří skrze dobrodružství a vášně svých postav na tajemství existence. Je-li v románovém vyznání hlavní postavou on sám, stojí "já" vypravěče podle definice mezi čtenářem a "já" autora jako hrdiny. Jediným privilegiem člověka ve vesmírném řádu expresivity je to, že je zvlášť citlivým nástrojem. Musí se však podřizovat tomu, co hraje, i když je víc než klavír a má své vlastní resonance a svoji vlastní selektivitu. Kdosi řekl, že Předehra k faunovu odpolední je "obrovské orchestrální zívnutí". Ale toto vyvolané zívnutí vyjadřuje vesmírné "zívnutí", jakým je teplý den - vyjadřující zase jen nevýslovný způsob bytí. Lidská fyziologie a psychologie jsou tu jen něco jako pouzdro na cello. Expresivní předmět může poukazovat leda k jinému expresivnímu předmětu a lidské emoce mohou být článkem tohoto řetězu, ne však nutným závěsným bodem. I tam, kde se zdá, že lidské emoce a city tvoří privilegiovaný rámec symbolické hry jako v hudbě, není tato referenční rovina tak nezbytná, jak vypadá. Vedle hudby, která se poslouchá s hlavou v dlaních a srdcem, je i jiná, jejíž dekorativní arabesky lze sledovat s větším odstupem ducha. Tím spíš to platí o jiných uměních. Jazyk srdce není univerzální:

What color means, color alone can speak,
This is a blue which never has been spoken,
And only by a brush's sentient stroke,
Half-hypnotized, intuitive, unbroken,
Could it be rescued... 24/

x x x

24/ "Co barva znamená, jen barvou dát se říci / tohle je modř, jakou nikdo nevyslovil nikdy / a jen citlivý tah štětce / jak v polosu, vidoucí a nalomený / ji může zachytit..."
L.Townsend Nicoll, in New poems, ed.H.Humphries, str.113.

Zbývá nám prozkoumat různé interference výrazu a významu a obecněji vztahy mezi čistými expresivitami, jak jsme je zde vymezili, a řadou nahodilých činitelů, které se k nim připojují. Výrazy obsahují přirozeně množství asociací, podmíněností a konvencí, ale zároveň i pomocných významů a významových isomorfismů, které často zastírají jádro čisté expresivity. Vezměme si případ svastiky, s níž se setkáváme v těch nejrozličnějších kulturách a dobách, od předkolumbovské keramiky po keltské a baskické kameny, od kultu Višnova po buddhistické monogramy a od křesťanské symboliky až po hitlerovský hákový kříž ^{25/}. Toto téměř všeobecné rozšíření ukazuje, že tu je nějaké jádro čisté expresivity. Ale dodatečné výklady jsou velice různé: vesmírná harmonie, mír srdce, znamení požehnání, znamení moci atd. Lotos, posvátný květ mnoha náboženství od Egypta po Assyrii, Indii, Čínu a Japonsko, je "průhlednější": čistý květ, klidně spočívající na vodní hladině a obrácený k nebi s kořeny ponořenými v hloubce, "znamená" meditaci, osvětlení, otevření srdce tomu, co celý život přesahuje. Jako takový je zvláště předurčen pro buddhismus, i když ho používá i asijské křesťanství (kříž se často znázorňuje, jak vyrůstá z lotosu). Je příznačné, že se univerzalistická náboženství musela přizpůsobit symbolikám - to jest konvencionalizovaným expresivitám - obrácených národů. V Indii katolickou církev znázorňuje banánovník. Čínské znamení pro jin a jang, rozdělené na tři místo dvě části, se používá pro znázornění Trojice. ^{26/} Bílá Barva, která je pro Číňany tradičně barvou smutku, nemůže mít v Číně touž expresivitu jako na Západě, kde je spojena s jinými asociacemi. Když ta věc, která je nositelem expresivity, vůbec chybí, musí se za ni najít místní náhrada. Očištěný hříšník nemůže na Ceylonu "zbělet jako sníh", a tak zbělí jako kokosový ořech. Jihoamerické křesťany nemůže 25.prosinec dojímat dítě Ježíš, které se třese zimou v jeslích, když věřící padají letním horkem. Velikonoční vzkříšení se slaví, jak si stěžoval František Xaverský Ignáci z Loyoly, za hrozného a nezdra-

^{25/} Sorv.D.J.Fleming, Christian symbols in a World community.

^{26/} D.J.Fleming, Religious symbols crossing cultural boundaries, in: Religious symbolism, ed.F.E.Johnson

vého indického jara. Když si některé africké kmeny hnusí berana a cení krávu, musí misionáři mluvit o "krávě, která sedí po pravici Boží". Meránek Boží pro Eskymáky musí být "tuleňátko Boží"^{27/}. Expresivním protějškem křesťanských zvonů a varhan jsou tibetské trubky.

Srůstání expresivit s významy pěkně vystupuje při studiu tématických kořenů hudby. Ve velice zajímavé experimentální práci se Kurt Huber^{28/} pokusil dostat až k čisté expresivitě v hudbě pečlivým vylučováním různých kulturních asociací (náboženských, technických, vojenských i naturalistických, jako je zpěv ptáků a lidské hlasy). Používá nejjednodušší možné melodické formy, tvořené dvěma či třemi tóny stejné síly, hranými na elektrickém nástroji. Jeho subjekti měli volně popisovat své dojmy, podobně jako ve würzburgských pokusech. Huber vykázal elementární dojmy "tonální barvy", "tonálního tempa", "směru", "mezirónové vzdálenosti", hudebního rytmu, nezávislého jak na časovém metru, tak i na významových odkazech na přirozené rytmy (jako je stoupání, sestup, kývání, vzdech, pláč atd.). Ale z druhé strany, jak ukázal Karl Bucher^{29/} a Ernst Kurth^{30/}, zvuky a sestavy zvuků musely být v dějinách lidstva po dlouhou dobu spojovány s významuplnými akty a okolnostmi, takže do zvukových témat přešly různé významy: kovářské práce, mletí, polní práce a pastva, kolektivní akty lovu, plavby, války, sportu, apely na různou vzdálenost atd. Jinými slovy, tématické kořeny hudby jsou svou podstatou expresivní, ale nahodile významové, přičemž se nahodilý význam dává vědomí jako první, kdežto základní expresivita zůstává skryta a zastřena podobně jako geometrie ve fyzikálních jevech. Expresivita se objevuje pomalu a postupně úsilím umělců a patrně se nikdy úplně neoprostí od dětských asociací^{31/}.

27/ tamt.str.103-104

28/ cit.u S.K.Langerové, Philosophy in a new key, str.185

29/ ve slvném díle Arbeit und Rythmus

30/ Musikpsychologie

31/ S.K.Langer, Feeling and form, kap.8

Pokusy o analýzy na vyšší rovině, než na jaké pracoval Huber, se proto zdají být riskantní: například Albert Schweitzer se pokusil vypracovat emocionální či expresivní "slovník" díla J.S.Bacha. Takový Bachův "slovník" - dá-li se vůbec o slovníku mluvit^{32/} - ovšem neodhaluje zákony elementární hudební expresivity, nýbrž pouze vlastní asociace J.S.Bacha jako individua a konvenční asociace umění jeho doby. Motivy Wagnerovy a Debussyho se snaží zachovat věrnost expresivitě předmětu, jejich nahodilost a libovolnost vůči čisté expresivitě je však ještě daleko zřejmější, neboť musí používat významových konvencí. Tak atmosféru lovu v prvním jednání Pellea vyvolává jednak přímé vyjádření, jednak narážky na konvenční témata západní lovecké hudby.

Situaci může dále komplikovat okolnost, která zdánlivě potvrzuje novopozitivistickou tezi: význam bývá velice často pomocným prostředkem expresivity. V poezii a v malířství to je téměř pravidlem. Aby zachytil výraz, postupuje básník oklikou přes význam. Přitom se ovšem samo sebou rozumí, že se tento význam nesmí brát doslova, že se musí transponovat a že má pouze sugestivní funkci. Když Van Gogh připodobní cypřiše plamenům, nechce "řici", že to jsou plameny. Když Valéry "vyjadruje" platan:

Skláníš se, velký platane, a staviš nahý na odív

bílý jak mladý Skýt...

nebo když dále evokuje odpověď stromu:

"Ne," říká strom, říká "ne"

třpytem své nádherné hlavy...

Kdyby chtěl Valéry vypovídat, že strom říká "ne", octl by se rázem v pohádce. A skutečně, pohádkové výpovědi jsou jen vyšší "stav" této hry, při níž se expresivita převléká do pomocných významů. Když chtěl Alain Fournier vyvolat atmosféru ztraceného dětství, musel nakonec svého hrdinu nechat žít v pohádce. Nejdříve se marně snažil zachytit pohádkovou náladu přímým vyjádřením v básních, inspirovaných Maeterlinckem. Smích hloučku bezstarostných kamarádů i hovor dvou milenců obsahují jen nepravé, "krycí" významy, tak jako se běžné každodenní úkony šťastného života zdají být jen záminkami pro krystalizaci

^{32/} neboť, jak správně zdůrazňuje Langerová, v hudbě nejsou slova: hudba není "diskurzivní".

tohoto štěstí. Anekdotické malování - obrazy jako "Nehody dvou kanovníků" nebo "Smrt ptáka" - jsou popřením umění. Když se však Raoul Dufy po svém fauvisticko-impresionistickém období odhodlal na barevném pozadí obrazu zřetelnými a jasnými tahy jako na dětské kresbě malovat motýly, ptáky, lodě, železnice a kola, jsou tyto zřetelné znaky zjevně podřízeny expresivnímu účinku.

Čistý impresionismus, totiž vědomé úsilí nevypovídat v nádeji, že se tak lépe vystihne expresivní "výsledek", je často cesta, která k cíli nevede. Naopak surrealistické znázorňování běžných předmětů, malovaných pečlivě jako od Meissoniera, ale podivně kombinovaných, bývá často velice účinné a tím záhadnější, čím "doslovnější" a čitelnější jsou tyto znaky. Půvab a síla Proustova díla plyne z jasnosti a téměř vědecké přesnosti, s níž představuje nehmatatelné dojmy. Sděluje své impresie bez impresionismu a v tom rozhodně předčí svého Elstira - je-li pravda, že Elstir má být Claude Monet. Snaha podávat expresivitu bez prostřednictví pomocných významů není v tradičně reprezentativních uměních vůbec příliš šťastná: abstraktní umění, letrismus i pouhá zneužití nesmyslu a nereálné fantazie jsou nakonec méně účinná než klasičtější umění, kde expresivita vychází jakoby navíc a téměř mimovolně. Věrnost přírodě vede často k cíli umění, neboť příroda je expresivní. V dávném sporu o čistou poezii se objevil jistě správný náhled toho, co září za všemi významy a skrze ně, snaha izolovat tento radioaktivní prvek se však ukázala být nebezpečná. V tyglíku nakonec nezůstane nic.

Zdálo by se, že v živé přírodě je expresivita jen něco navíc, jen lehká individualizující modulace na užitkové výstroji orgánů. Také umělec jedná moudře, nechce-li vyrobit neživotné monstrum, když se celým vědomím a svědomím soustředí na to, aby dobře označoval. Rytmy, rýmy, vlastní jména a neviditelné modulace nevědomím se už o vyjádření expresivity postarají samy. Řeční a latinští básníci ve své poetice hojně využívali vlastních jmen osob a míst. Každý spisovatel ví, jak důležitá je volba jmen románových postav. Tady může a dokonce musí být letristou a abstraktním umělcem, dávat si dobrý pozor, aby příliš jasná narážka na parazitní význam nezničila expresivní účinek jmen. Když chtěli Reboux s Mullerem shodit Maeterlincka, stačí-

lo jim pojmenovat postavy své parodie Hydrofil, Filigrán a Migréna. Proust v "Hledání ztraceného času" volil jména osob a míst s nesmírnou péčí, takže se zdá, jako by nesly základní autorův záměr po celé tisíce stránek o Swannovi a o Guermantes. V tomto ohledu je na tom Proust lépe než filosof, o němž Bergson říká, že hromadí vysvětlení jen proto, že není s to vyjádřit svůj základní náhled; Proust se podobá spíš stoupenci náboženství, když by se v krajním případě mohl obejít bez teologie, protože jméno jeho Boha - Brahma, Jahve, Allah, Ježíš - se v průběhu věků naplnilo něčím, co se jinak než jménem vyjádřit nedá.

Bylo by ovšem chybné usuzovat z toho, že expresivita je v umění, náboženství a morfologii živých bytostí jen nepostižitelným přídavkem, něčím navíc. Právě naopak, příklad umění a zejména čiré poezie vlastních jmen odhaluje pravý stav věcí. V dobře napsaném románu a v klasické básni, jako je De natura rerum nebo Georgika, patří skoro všecko, statisticky vzato, do oblasti významu: je zřetelně vidět, co chce autor říci, zápletky románu do sebe zapadají jako ústrojí přesného stroje nebo jako kompaktní vnitřnosti organismu. Nic tu není zbytečné. Expresivita jako by bystupovala jen tu a tam v rýmech a vlastních jménech. A přece, protože umělecké dílo je dílo, a ne účelové sdělení, zřejmě to všechno je ve skutečnosti kvůli expresivitě a expresivita je všude, je ve způsobu všeho, tak jako způsob chození a dýchání zvířete je zvíře samo jakožto nevýslovná existující bytost. Zvíře jakožto "bytost" není jen správně seřízené fungování orgánů, neboť ty právě mají jediný účel, aby zvíře žilo a existovalo. Věta "nic tam není zbytečné" jako estetické ocenění nějakého díla neznámá totéž jako ekonomické "všechno je k užitku" nebo kulinární "všecko je dobré". Neslibuje totiž, že se dílo zcela spotřebuje a tak zmizí, nýbrž naopak, že zcela přežije. "Nic není zbytečné" - rozuměj pro celkový výraz, který ovšem ekonomicky k užitku není. To znamená, že celé významové a účelové uspořádání je vždy podřízené, a to i tehdy, když ve zdařilém díle není nic jiného skoro vidět. Z tohoto hlediska každá zdařilá báseň, i když jde o báseň naučnou jako Georgika, je čistá poezie.

Začali jsme pochybnostmi o primátu smyslu a snažili jsme se především ukázat, že expresivita je něco jiného. Jakmile se však toto rozlišení vůbec připustí, je hned vidět, že expresivita musí být základnější. Znak je užitečný jako nástroj sdělování; užitečný je orgán a rozumné chování, jedinec může být užitečný jinému jedinci a skupina jiné skupině. Ale úhrnný systém těchto užitečností, těchto smyslů a prostředků sdělování smyslu, sám žádnou užitečnost ani smysl nemá. A přece to není ani pouhá rovnice, kde by se všechny smysly vykrátily v "rovná se nule". Zde vychází výslednice docela jiného řádu. Fauna či flora, kde se všechno využije, jedinec a dobře fungujícími orgány i dobře vyvážená civilizace přece "vykonávají" nějakou skutečnost, odlišnou od vzájemného vykonávání smyslu. Živočich, fauna i civilizace jsou zde, svědčí po svém o skutečném bytí, tak jako zdařilá báseň je dílo, a ne účelový, významový výklad, kde by jazyk byl pouhým prostředkem, který vyprchá a na nějž se hned zapomene. Kdyby všechno bylo jen smysl a označování, byl by svět "neviditelný". Ve skutečném světě expresivní finalita přesahuje finalitu významovou. Život není holá fyziologie; estetická či náboženská finalita se nedá redukovat na podřízenou finalitu vzájemných služeb a odkazů od jednoho jsoucna ke druhému. Každé jsoucno je jistě nějaký smysl, ale tak jako v básni, kde je smysl podřízen jsoucnu básně, a ne jako v účelovém výkladu. Svět holých věcí není možný, ale stejně nemožný je i svět holých významů. Skutečný svět je svět děl v estetickém smyslu slova.

Moderní člověk žije v prostředí jazyka-výkladu víc než v prostředí jazyka-básně. Žije ve světě, kde se mu každá hodnota jeví jako hodnota označovaná, hodnota-odraz. Tento umělý svět lze nejspíše přirovnat k pokoji, kde by všechno, zdi, strop, nábytek i předměty byly pokryty zrcadly a nalakovány a kde by se všechno ve všem zrcadlilo. Musíme uznat, že nic nepůsobí tak bohatým dojmem jako množství zrcadel v místnosti - a jako krám plný lesklých tretek. Vesnické dítě má větší radost z cukroví, které si koupí o pouti ve stánku plném zrcátek, než v obyčejném krámě. Vypráví se, že divoši vyměňovali zlato a slonovinu za skleněné korálky. Nic také nedává takový dojem bezedné hloubky jako rovnoběžná zrcadla. Tomu, kdo dlouho bydlel ve světě zrcadel, i ty největší krásy bez lesk-

lého laku připadají zašlé a mdlé. Jsou jen samy sebou. I když zrcadlo stále jen opakuje "okno, okno" nebo "lustr, lustr", přece takové odrazy, které odkazují k jiným zrcadlům, opakujícím "okno, lustr", skrývají v sobě jakési neurčité bohatství. Jazyk je jako třpytivý lak, který všechny věci proměňuje, zdánlivě oživuje, propůjčuje jim oči a dovoluje jim, aby zrcadlily a byly zrcadleny. Mimo jazyk máme pocit, že upadáme do slepého světa. Dozvědět se jméno věci znamená pro dítě si ji přivlastnit. Pro prostého člověka jsou ty nejvzácnější a nejdojemnější zkušenosti méně fascinující než jejich odraz v ubohé bižuterii slov. Bez tohoto odrazu i ty nejostřejší skutečnosti, třeba zážitky vojáka z fronty, upadají do nicoty. Bez programu, bez nějakého výkladu nebo aspoň anekdoty nenajdou mnozí lidé v uměleckém díle vůbec nic. Nic jim "neříká".

Někteří filosofové velice naivně považují za hotový fakt, že významový jazyk podstatně předčí expresivní dílo prostě proto, že třeba hudba není s to reprodukovat s přesností slov nějakou situaci, událost, věc. Jistěže by třeba slavné Borodinovo "Ve středoasijských stepích" nestačilo jako cestovní zpráva vůdce výpravy. Kdyby se ztratila Baudelairova báseň "Dřívější život", jistě by se nedala rekonstruovat jen z Duparcovy hudby, i když máme dojem, že ji obdivuhodně vystihuje. Jenže stále přehlížíme, že i opačné tvrzení je stejně pravdivé. Slova jsou právě tak neschopna vystihnout hudbu. Když se předem stanoví, že právě jazyk představuje vzorovou, normální sémantiku, není divu, že se pak zdá nadřazený, kdežto jiné módy vyjadřování nedokonalé a falešné, protože jim není "rozumět", dokud se zase nepřeveďou do jasných vět. Člověk si tak zvykl všechno vyslovovat a o všem mluvit, že jazyk je pro něho jakási "mateřská sémantika" vůbec, průhledná sama o sobě. I když není docela jako Francouz z anekdoty, který je přesvědčen, že francouzština je ten pravý jazyk, protože noži říká nůž a ne "Messer" nebo "kníže", přece se mu zdá, že mluvený jazyk je ten pravý způsob vyjadřování vůbec, který poměřuje všechny ostatní a projasňuje je svým odrazem.

Nesmíme však zaše přehánět. Mluvený jazyk, kde různá slova odpovídají různým věcem a činnostem, se jistě velice dobře hodí k označování, to jest k odkazování na věci a činnosti, ležící v horizontální rovině světa jsouceni rozmístěných v pros-

toru. Hodí se však méně než umění a náboženství k vyjadřování, to jest k vybavování expresivit, které jsou jen vzácně rozlišeny a individualizovány do určitých předmětů, které se naopak vážou k jisté atmosféře a zejména neodkazují k jiným předmětům, nýbrž k tématům a zdrojům, které v prostoru nejsou.

Filosofie nechýbuje tak často tím, že by "naletěla jazyku", jako tím, že jazyk redukuje na jeho označující funkci a zanedbává expresivitu, vyjádřitelné buď básnickým jazykem, nebo estetickými a náboženskými formami. Kdybychom se vrátili k našemu přirovnání, mnoho Dialektik, Fenomenologií a Rozprav o dějinách a přírodě se podobá zrcadlové galerii, kde se všechno zdá být vysvětleno, protože se tam všechno nechává odrážet v zrcadle slov. Každý turista, který tam vejde, má dojem, že teď stojí na stanovisku samého Absolutního ducha, jako si nedělní návštěvník ve Versailles může chvíli myslet, že je Ludvík Čtrnáctý.

Řada filosofii sice odmítla, že by "na počátku bylo slovo", a nahradila slovo vůlí, holým o sobě nebo hmotou. Domnívaly se, že když popírají primát označitelného smyslu, musí popřít ducha vůbec. Expresivita je však, jak jsme viděli, smyslu příbuzná - i když se od něho liší a i když ho zahrnuje. Navrhli bychom tedy novou verzi, "na začátku byl zdroj expresivity" nebo "na počátku bylo to, co expresivity vyjadřují". Vytrvalé užívání metafory, symbolů a korespondencí v umění a v náboženství, a na druhé straně možnost vertikálního prohlubování expresivního tématu na jednom místě naznačují, že všechny expresivity možná mají jakýsi úběžný bod. Proustova mnémická "blaženost", v níž nějaké dávné "já" splývá s aktuálním já mimo čas, je na téže linii jako blaženost teoretická, do níž ho uchvacuje hlubinná podobnost dvou rozmanitých fenoménů, a blaženost estetická, v níž se domnívá zachytit to, co je za normanskými šípky a za stromy na cestě do Méséglise, anebo konečně blaženost mystická. Neboť blaženost mystika není ani spojením s božskou vůlí a úsudkem, ani náhledem jednoty bytí v totálním smyslu, jako spíše náhledem jediného zdroje pomíjejících výrazů.

Ze všech možných teologických mýtů žádný není, nakonec, nesmyslnější než ten, který chce, aby všechno bylo smysluplné

a logické, který ze světa dělá přesně seřazený stroj a z Boha buď inženýra, který ho vyrobil a teď pozoruje jeho chod, anebo dokonale vedený Stát, jehož je každá bytost užitečným úředníkem, bez duplicity funkcí i funkcionářů. Už náboženský pojem "slávy Boží" je daleko lepší právě proto, že se inspi-ruje dojmem, jaký člověk zakouší před orientálním mocnářem, a proto, že sláva Šalomounova se podobá slávě květů polních. Ale z hlediska filosofie expresivity by teologickému mýtu prospělo, kdyby se inspiroval starým pojetím božstva-dema, s nímž se, jak ukázal Jensen, setkáváme v tolika kulturách souběžně s Bohem nebes, stvořitelem, který všechno vědomě, spravedlivě a logicky řídí. Božství Dema nic nestvořilo ani nevyrobilo, od prvních dob se vydává na smrt a obětuje, proměňuje se v rostliny, zvířata, lidi, v kosmické cykly a neustále zjevuje svoji přítomnost, ve fenoménech samých, v nichž vede dál svou proměněnou existenci jako expresivní a zářící potrava těl i duší.



R E C E N Z E

B á s n í k k o s m i c k ý c h z á v r a t í
(Ke knihám Emila Juliše)

V závěrečné poznámce ke sbírce Mramor na pálení vápna, z roku 1980, Emil Juliš podává i stručnou informaci o své básnické tvorbě z let sedmdesátých. Po knize Nová země vznik-ly v roce 1973 kniha Caput mortuum, v roce 1975 básně ke gra-fikám J. Veselého Nelehké spočinutí, v roce 1973 překlady Herthy Kráftnerové, v roce 1979 soubor krátkýchpróz s názvem Akvárium noci, a na počátku sedmdesátých let byly napsány ta-ké texty ke knize fotografií J. Funkeho. A básník dodává: Říkám-li o knize, že nevyšla, nemyslím tím, že nebyla čtena aspoň těmi, o něž jako o čtenáře stojím. S některou (Caput

mortuum) se seznámila dokonce celá řada čtenářů. Nelehké spo-
činutí vyšlo ve třech bibliofilských rukopisných vydáních,
Akvárium noci vyšlo rovněž rukopisně pro více čtenářů apod.
 Nakonec jsem byl ke klauzuře těžko dobývané básně přiveden
 okolnostmi - ti velcí, jako Mallarmé, tuto cestu volili sami.
 Odnaučil jsem se pýše nebo služebnosti. Ostatně služebnosti
 jsem se odnaučovat nemusel. Učím se službě. Potřebuji aspoň
 bratra Thea, tu chápavou, drahou hlavu."

Toto sympatické básnické vyznání dosvědčuje, že Juliš je
 z rodu těch, jimž vnější okolnosti, omezení a zábrany jsou
 s to zformovat jen osud, který zůstává nicméně osudem jejich
 tvůrčí svobody a smysluplným děním jejich niterného zrání.
 V knize Mramor na pálení vápna vystupuje před námi osobnost
 umělecky tak vyzrálá, že ono ústraní, v němž vzniklo toto bás-
 nické dílo, může jen zvýraznit místo, které jeho autor zaujal
 ve vývoji současné české poezie.

Juliš patří k básníkům, kteří bezprostředně tíhnou k za-
 myšlení nad základními záhadami lidského bytí, ale jeho ~~imagi-~~magi-
 nace zůstává přitom těsně přimknutá k jednotlivostem prožívá-
 né skutečnosti. "Řekni, co vyrostlo ti přímo před očima", říká
 v busní List javoru, když se v něm při pohledu na krvavý rub
 javorového listu konfrontuje, jako tak často v jeho verších,
 představa nekonečného života a onoho "konce konců", který
 s touto představou nelze smířit žádným jen dialektickým smírem.
 Ale právě tento protiklad působí, že i z nejprostšího prožit-
 ku básníkovy ~~by~~tryskne metaforická jiskra, která ho spíná
 s nekonečností: "Žiješ tento den, který končí v řadě veškerých
 / miluješ ho, padlo v něm slovo nekonečně" (báseň Žiješ). Na ji-
 ném místě výslovně zdůrazňuje podvojnost svého vidění: "Každé
 z tvých očí bylo zrozeno jindy a jinde / jsou heterogenní, a
 přece vidí souběžně / Jejich pohledy se setkávají v nekonečnu
 věcí // Tam teprve může být oslavena chvíle setkání // Je po-
 divuhodné, že o tom víš / právě na tomto místě, právě teď, stá-
 le na zemi".

Protiklad onoho "nekonečna věcí" a "lineárního času", ča-
 su, který se nenavrací, a jehož moc si člověk uvědomuje tak
 málo "jako řev vodopádu u něhož bydlí", dodává Julišovým ver-
 šům jakési zvláštní tiché rozvichřenosti, která trochu připo-
 mene básnickou atmosféru Horových "Strun ve větru". A jako u Hory,

je i tady cosi melodického, melodicky smiřujícího v samotné struktuře obrazů. Vize "obludného času", který se valí vpřed ke svému vodopádu, vyúsťuje v zákmit naděje, který právě nelze vyjádřit jinak než obrazem: "V duhové mlze nad tou padající vodou tančí motýlek". Nejvlastnější scénérii tohoto prožitku tichého, a přece závratného času je scénérie noci. Je to noc osamoceního bdění, zatímco tvář spící ženy obráží neproniknutelnou mnohotvárnost niterného dění: "její vzezření je neproniknutelné / jsi uvnitř sebe sama sebou / ale čím vším můžeš být!" (Báseň Růžoví kohouti). Nebo noc pozvolna se blíží, jako v básni Slunce zapadá, neodchází: "Noci narůstají křídla / Slyšíš jejich naléhavý tepot?" To jsou chvíle niterného soustředění, které je zároveň závratí, závratí, jež zachvacuje i samu sféru oblohy - "Několik drobných hvězd v jámě ticha / v průběhu noci stále opilejších" - a dává pocítit, "jak se vlasová štěrbina může změnit v propast" (báseň Scéna noci). Uprostřed noci, při pohledu na zeď ozářenou měsícem, se já zírajícího "úlevně propadá" do proudění vesmírného života, v němž zánik i trvání splývají v jakousi logicky neanalyzovatelnou jednotu: "Rybí ústa se otvírají a zavírají / Skřelemi protéká písek světového dění... Kroky ryb mizí za obzorem stínu / avšak rybí ústa zůstávají / i se svým vstřícným pohybem". Jestliže v básni List javoru je básníková hlava "hlavou s hnízdem pískajících myší", toto hemžení nezodpověditelných otázek se vytrácí v oné závratí, která je pocítována tváří v tvář noci: "Pak se zastavíš uprostřed, protože jsi / bezhlavý / Tvá pískající hlava odlétá" (báseň Odlétající hlava).

Scénérie noci není však jedinou scénérií Mulišovy básnické knihy. Hned v druhé její básni je jí krajina, v níž "co není prašné, jak by nebylo" a kde "všechno to, co je, není, aby nebylo / Les, zvíře- voda, plod / Člověk a cesta". A je tu i scénérie, jejíž hlavní součástí tvoří "kormutlivé zdi a ach / i kancelstoly, prachregály a stohy lejster". Tady i sama smrt zůstává součástí, jakéhosi tupého fungování odlidštěného života: "A On zatím sem tam obrací mrtvolu zavínutou / v dekách / Zahlédneš chomáč koudele a voskovou tvář / Je bez úsměvu / Usmívá se na tebe On / a dále pohazuje larvou mrtvé..." Jsou tu města, kterými se pohybují "lidé-strojky",

automaty opojené svým vlastním mechanickým fungováním: "Hle, jak se strojký svalů pohybují ulicí / a někdy jeví oslnění nad sebou samými / Nemůžeš neříct: Anž, ano, vždyť jim přece nemůže scházet / ani kovové nebo gumové srdce, "nebo z náhradní hmoty". Je tu "staré známé město", kde uprostřed náměstí je zasazena obří hlava s prázdnými očními důlky, která nicméně "zpívá o tom / že všechno, všecičko vidí". Mohla by se "jevit jako dutá", nebýt toho, že je "plná žebříků, po nichž občas vystupuje připálený kostelník". A v její dutině "hlaholí reproduktory", z nichž "se nese libozvučný hlas / vedený k nim po drátech z radnice / kde zpívá sbor nahých konšelů / s nakadeřenými vlasy / a přitom cvaká zuby, drkotá a jektá". Právě v těchto obrazech prázdnoty a zmaru projevuje se výrazně svéráznost Julišovy metaforiky, její lehce groteskní nádech, nemyslitelný bez onoho uvolnění asociačního fungování, kterým moderní poezii obohatily někdejší avantgardní výboje. Sklon k melodické harmonizaci, pro Juliše tak typický, se uplatní přesto i tady, a dává zpravidla básním jejich vyznění. Uprostřed drtivé pustoty oné scenérie, která se před námi rozvíjí v básni Kormutlivé zdi, zazáří nám náhle připomínka jiných krajín a pravdivějších životních poloh: "A tu paprsek se ozve: Jen se kmitnu // Náhle květy stojí vedle / Jejich oči spolu s mými - jas". A ve chvíli, kdy jsme fascinováni drtivou prázdnotou odlišštěného života ve Starém známém městě, jediný okamžik stačí k tomu, abychom vytušili možnost osvobození: "Mraky se na chvíli trhají / Vidíme nedozírné oko / z něhož chvílemi / skane na poklidné město / slza".

Tato melodická harmonizace pustošivé a zpustošené skutečnosti nevylučuje ovšem úzkost, ba naopak, z ní právě se živí ona závarť, v níž je básník vnímavý pro zákmit naděje: "Přestože bys mohl úzkostí naplnit plynojem / hodinky osudu u ucha nasloucháš / Tikají, ještě tikají, tikají" (báseň Stále na spadnutí). Tak jako se temná propast rozvírá na konci individuálního osudu, propastný je i pohled na osud lidského rodu: "Jak uvěřit v budoucnost rodu Homo sapiens?" ptá se básník v závěrečné básni Cesta k ráji. "Počátky všeho i jejich definice jsou zahaleny tmou / je skryta pod trojnožkou všechna budoucnost / Pýthie visí na ní na skobě oběšená / oči němě vy-

boulené, vytřeštěná strnulost". Jako útočiště naděje zbývá ne víra v osud lidstva, ale vesmí sám, vesmír jako otevřená a závratná hádanka: "Kvasinky se dál rychle množí, cílí k svému ráji / na jeho prahu se prostě změní v čistý líh vesmíru".

Této hádance stojí jedinec tváří v tvář sám, a přece ne sám. Svou přináležitost k celku cítí v dvojznačném prožitku nejživější právě tehdy, když se nepokouší s tímto celkem splynout a skrýt se v něm. Je to vztah poznamenaný neredukovatelným paradoxem, jak se ho juxtapozicí protikladů pokouší zachytit báseň Tak a zase naopak: "Skryl se do rostlinstva / a nepřestal být stéblem trávy / Uchýlil se do jeskyně / ale ta je otevřena světu... Skryl se do stébla trávy / a nepřestal být rostlinstvem / Uchýlil se do širého světa / a zůstal uzavřen v jeskyni..."

Pro Juliše je smysl poezie bezprostředně spjat s nitrem člověka - "jak dvojčata srostenci", říká v úvodní básni Strílení do terče - a oživuje tehdy, když báseň dokáže rozvlítnit nejniternější prožitek. Tehdy zasahuje její šíp "samotný střed terče", kde se hloubka snoubí s výškou a blízkost s dálkou: "a někdy uchvátí šíp i terč a zmizí s ním / s naším srdcem, duší, vším // do hvězdných prostorů, do světla, kdoví kam". Úvodní i závěrečná báseň vyúsťuje tak v touž závrať tváří v tvář vesmíru, kruh, který objal celou básníkovu zkušenost, se uzavírá.

Duchovní polohou sbírky Mramor na pálení vápna je tedy závrať, při níž harmonizující melodie básnického slova nepřestává být podmalována úzkostným podtónem. Hra o smysl (báseň o jedenácti částech, provázená jedenácti rytinami Zdenka Veselého, Most-Teplice 1980) představuje naproti tomu v Julišově tvorbě prudké vzepětí, kterým se básník chce dobrat transcendentního smyslu, a ten dostává v závěrečné básni i jméno, jež dovoluje interpretovat Julišovo zacílení jako zacílení náboženské: "Kdyby Bůh byl mrtev (zatím však zemřel ten, / kdo to prohlásil), pominul by s ním i / jakýkoli smysl světa a života. Ale už když / svědčíme o jeho nedostatku a hledáme ho, už / o ten smysl hrajeme s pravdou, a přejem si / její vítězství. - Přestávám se hrozit cesty..."

Základní myšlenkové motivy obou knih jsou společné, ale zde jsou řazeny v přísnou vnitřní souvislost určitého myšlenkového vývoje. Na jeho počátku je tatáž "nešťastná krajina", jakou známe už z Mramoru na pálení vápna: "Vládnou / prach, kouř a cizota; jakýsi šílený fénix / má tu své hnízdo, své zlopověstné / popeliště". Ale zároveň s tímto obrazem vynořuje se už niterná odpověď na něj: "nemůžem se zbavovat naděje, ani té zoufalé, ani naděje zběsilé, jinak // vše, ale všechno ztrácíme, i úžas / ztrácíme, i pravdu..." Tato naděje neznamená nalezení odpovědi, představuje jen odhodlání vydržet napětí nezodpovězené otázky: "Ale on se neptá, odkud přichází; / strastiplná láska matky se také nikdy neptala. (...) Nakonec pozná, že mu patří jen cesta, jejíž / počátek i konec v temnotách..."

Každá část poémy vyúsťuje v napětí očekávání, výzvy nebo myšlenky dožadující se svého objasnění - některé části končí v půli věty, která teprve v následující části je dopovězena, jiné jsou provizorně uzavřeny středníkem, dvojtečkou nebo čárkou, ale teprve u závěrečných tří čísel je věta zakončena ožazníkem nebo tečkou - jinak se tečky vyskytují pouze uvnitř těchto myšlenkových pasáží. Stejně povahy jako předěly mezi jednotlivými částmi jsou ostatně i předěly meziveršové, všechno tu zdůrazňuje kontinuitu myšlenky tvořící jediný proud. Jestliže v Mramoru na pálení vápna bylo možno vysledovat strukturu knihy tím, že jsme sledovali její jednotlivé motivy, zde by skutečný rozbor básně musel být především podrobnou analýzou její kompozice.

Protiklad konce a nekonečnosti ustupuje tu jednoznačnému zdůraznění druhého pólu antitéze: "A přece to není konec: úplný konec / neponecháme ani hvězdám, měsícům, meteorům, / ačkoli víme, že vše bylo stvořeno, tedy / počato; víme i o nestvořeném, bez počátku / a konce, a současně to nevíme: žijeme; / bez vědění, a přece vědoucí." Toto paradoxní vědění v nevědění nachází svůj výraz v umění a ve vznětu lásky (neboť "každý z tělesných smyslů je bez hranic", všude tam, kde stvořené, deroucí se dravě "pravěkými cestami", opakuje "mystérium počítí". Ale monologické drama spěje ještě k jednomu vystupňování vnitřního napětí, které vrcholí obrazem matčiny smrti. Právě toto nejosobnější střetnutí s konečností života je okamžikem,

kdy se uprostřed pláče "dosud nepochopitelného" rodí cosi nového: "Stál proti smrti čelem a na něm se mu / objevilo třetí oko, avšak obrácené dovnitř." Teprve teď mohou přijít ta závěrečná slova, mezi nimiž se objevuje i slovo dávající transcendentnímu smyslu skutečnosti jméno Bůh. Jsou to nicméně slova vzešlá ne už z úst básníkůvých, nýbrž z jakýchsi cizích "úst plných moudrosti". Básnická zkušenost sama nevede dál než k onomu nezřetelnému tušení, které zůstává spjato s otevřenou otázkou: "sám se za moudrého nepokládal, ačkoli / léta na to měl; byl však prostého původu / a vzdělání a rozum v něm často vyšly polomrtvé z boje s citem; jeho cit byl / v souladu s věcmi, se smysly a v tušení / čehosi, co nedovedl pojmenovat, nebo v touze / po něčem, čemu váhavě říkal význam. Ale / jak ho najít v dlouhém trvání světa, jak / v krátkém životě člověka ve všech jeho / projevech?"

Snad je dokonce téhle skromnosti a pokory, s níž je básník otevřen slovům "moudřejších", než je sám, trochu víc, než je zapotřebí. Ale konec konců, není odevždy touhou právě těch nejryzejších z básníků podříditi se řádu, který nebude jen výtvozem jejich subjektivity, a nebylo vždy v jejich povaze být stejně ochotně obdarovávanými jako obdarovávajícími?

bn

S l o v n í k o v é ž a l u j í

Dva roky po studentských protiokupačních nepokojích uveřejnilo protektorátní ministerstvo školství výnos, ve kterém ode dne 17. listopadu 1941 zastavuje výuku dějin české literatury. I když tento "dobře smýšlející" verdikt postihl jen tři až čtyři ročníky tehdejších študáků (kupříkladu J. Škvoreckého v Náchodě, M. Kunderu v Brně, A. Klimenta v Praze) a dějiny literatury se později dočkaly akademických foliantů a svižných průvodců (vesměs ukončenýchv úctyhodné vzdálenosti od epochy Svažu československých spisovatelů), jakož i tragikomických "rukovětí" z pera Blahynků a Hrzalových, zákaz sám jako by zůstával

v platnosti; byl pouze v tichosti nahrazen programovou redukcí.

Jaká byla literární praxe, taková byla i chudičká praxe slovníková: rozsáhlé, tzv. mimoumělecké zásahy do nakladatelské produkce se promítly i do obrazu české literatury v Slovníku českých spisovatelů beletristů 1945-1956 Jaroslava Kuncce a Slovníku českých spisovatelů (J. Opelík, R. Havel; 1964), Obludná a neomluvitelná absence syntetického literárněhistorického zpracování vývoje české prózy a poezie, kritiky a dramatu po roce 1918, event. po roce 1948 ze ovšem vysvětlitelná. Redukovaný, deformovaný, pokřivený a proskribovaný mnohostěn nemohl obstát pod drobnohledem i hranolem moderního dějinného myšlení. Žádné fíkové lístky nezakryjí nunvářské meze-ry v duchovní oblasti - jediným východiskem z několika desetiletí trpělivé redukce se stává rekonstrukce původního, skutečného, autentického hodnotového rodokmenu českého literárního dneška. Tato premisa je natolik logická a objektivní, že je dokonce téměř lhostejná, z jakých kulturologických, morálních nebo imanentně literárních důvodů k takové rekonstrukci došlo, dochází nebo dojde: je zkrátka nevyhnutelná.

Na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let můžeme být svědky v oblasti slovníkových publikací dvojího, zcela protichůdného pokusu o rekonstrukci české literatury novější doby. Ve dvou ineditních vydáních vyšel v nákladu čítajícím stěží pár desítek exemplářů SLOVNÍK ČESKÝCH SPISOVATELŮ (s podtitulem Pokud o rekonstrukci dějin české literatury 1948-1979 - Uspořádali Jiří Brabec, Jiří Gruša, Petr Kabeš a Jan Lopatka) a na jaře roku 1982 v čtyřicetitisícovém nákladu brožovaný soupis "českých prozaiků, básníků a literárních kritiků, publikujících v 70. letech v nakladatelství Československý spisovatel", porízený redaktorem uvedeného nakladatelství Petrem Bílkem. Tvůrci obou slovníků (není třeba si zastírat, že přes navenek zdůrazňovaný pracovní charakter a "účelovost publikace" je i Bílkův "slovníček" lakovanou mutací s v a z o v é - h o slovníku českých spisovatelů 70. let plus Hrabal a Šotola) si tedy vědomě uložili četná omezení. Slovník z dílny dr. J. Brabce a spol. reaguje na pseudodialektickou, leč existující směrnicí "dovoleného a zakázaného" a vypočítává pouze onu "zakázanou", resp. umlčevanou, nevydanou, zapomenutou,

eliminovanou literaturu, charakterizovanou stavem mysli "other mind" či vznikající "under ground", tedy snad - obrazně řečeno - v kanálech a tunelech pod bývalým Topičovým domem na Národní třídě. Naopak práce Bílkova, jejíž autor aspiruje na hérostratovskou slávu slovníkářskou, řídí se touž směrnicí a vyjmenovává (i se zřetelným ohledem na monopolní postavení svého mateřského nakladatelství) výhradně slovesné tvůrce "dovolené". Aritmetické součty hesel v jednotlivých slovnících přinášejí cifry až zarážející: Bílkova brožura se již ve svém titulu přímo honosí, že obsahuje plných 175 AUTORŮ; Brabcova "rekonstrukce" jich zahrnuje slovy čtyřista dva a dále připomíná dalších sto devatenáct jmen, u nichž se nepodařilo shromáždit potřebné biografické a bibliografické údaje.

Na jednu spisovatelskou "živou (?) duši" tedy připadají přibližně tři "mrtvé duše" české literatury a českého myšlení. Rok úmrtí přitom nehraje žádnou roli; mezi posvěcenou stopětasedmdesátkou jsou i autoři, kteří zemřeli ještě před ustavujícím sjezdem Svazu českých spisovatelů, tj. před rokem 1972 (Kainar, Konrád aj.), či dlouho nepíšící (Glazarová, K. Nový). Rekonstruovat Velkou Redukci a dodat jí punce není zřejmě z pozic redukcujících ani trochu jednoduché. Není přece vinou oněch 402 (nebo 521) žijících i nežijících spisovatelů a myslitelů, že až na nepatrné výjimky nepronikli mezi "autory Čs. spisovatele v 70. letech"! Těch výjimek - počínajících druhou polovinou let sedmdesátých - je již osm, čili ani ne dvě procenta: Holan, Hrabal, Pavel, Seifert, od roku 1981 ještě Hanuš, Mikulášek, Voskovec a Werich.

Základní rozdíl mezi Brabcovým "pokusem o rekonstrukci" a Bílkovou slovníčkovou "rekonstrukcí redukce" však spočívá i v odlišné motivaci, s níž byly oba opusy skládány a sestavovány. Slovník českých spisovatelů 1948-1979 uvádí výhradně fakta. Vypočítává fakta biografická s důrazem na momenty, které se pro dnešní spisovatele z Národní třídy nesluší připomínat, a dále fakta bibliografická včetně literárně-kritických ohlasů - nic víc a nic méně (někdy ovšem tento suchopárny výčet činí i několik stran). Ani v jednom případě tu nenajdeme hodnocení významu tvůrce ve vývoji české slovesné tvorby ani charakteristiku jeho tvůrčí metody, resp. autorova mravního řádu. Je paradoxní, že v podstatě si lite-

rární hagiograf z moci úřední, Petr Bílek, počíná úplně stejně: v jeho "účelových" medailonech rovněž nalezneme pouze výčet vydaných titulů a ve školských charakteristikách "života a díla" řádných i potenciálních členů SČS rovněž není ani stopy po vývojovém hodnocení, po hlubším začlenění autorovy tvorby do myšlenkových či aspoň tematických souvislostí české literatury, po jakémkoli náznaku třeba jen platonické diskontinuity v tvorbě "dovoleného" literáta.

Nicméně je rozdíl mezi slovníkem a slovníčkem nabíledni: Brabcova "faktografická" argumentace spočívá v lakonickém poukazu na kvantitu literárních hodnot o sobě, na množství básnických, prozaických a myslitelských knih, úmyslně opomíjených a zamlčených nebo nespatriálních světlo světa (u čtyř či pěti set autorů počet takových prací jde do tisíců); odkaz na literaturu o spisovatelově díle pak i z technických důvodů supluje hodnocení a především signalizuje uznání významu a osobitosti oněch čtyř set dvou tvůrců pro český duchovní život. Naopak Bílkova "informativní" brožura výslovně uvádí, že "hodnotící soudy uvnitř jednotlivých hesel byly potlačeny vzhledem k - i n s t r u k t á ž n í m u (!) poslání celé práce" - rozuměj nejen vzhledem k záměru přijatelným způsobem rekonstruovat redukováný stav české svazové tvorby, nýbrž především proto, že jen u nepatrného počtu ze 175 AUTORŮ může kýžený argument kvality připadat v úvahu. Copak by ostatně vůbec bylo myslitelné stavět umělecky výš Seiferta nad Rybáka, Hrabala nad Kalčíka?

A tak sice nemůžeme s vírou, že existuje detailní soupis chyb a chybiček SLOVNÍKU ČESKÝCH SPISOVATELŮ 1948-1979, adresovat Jiřímu Brabcovi a spol. výtky, proč z oněch sto devatenácti autorů aspoň telegraficky nezpracoval hesla o A. Bartuškovi, Z. Lorencovi (v obou případech jsou základní údaje již v Kuncově slovníku), M. Petříčkovi, Č. Vejčelkovi aj., ptáti se, proč ani mezi 521 "zakázanými" nejsou nepublikující autoři jako Z. Jirotka, V. Lacina, I. Štuka a J. Valja, editor M. Hýsek, dramatik J.R. Pick, ale i takoví literáti jako J. Žák a J. Foglar nebo i J. Suchý, jenomže tyto výhrady vznikají s přihlédnutím k úsilí týmu dr. Brabce o kvantitativní úplnost jejich "pokusu o rekonstrukci", zatímco Bílkova "rekonstrukce redukce" představuje zdánlivý argument ex post pro

bezpodmínečnou nutnost vzniku ineditního SLOVNÍKU ČESKÝCH SPISOVATELŮ. Hagiografovo orální směřování k naprosté hodnotové nivelizaci nezabránilo ani tomu, že i jeho velkorysý soupis "dovolených" splnil určité redukční poslání; chybějí tu dokonce i autoři, kteří v sedmdesátých letech v nakladatelství Československý spisovatel nejdnou publikovali, na druhé straně jsou zde ke Kozákovi a Šajnerovi připuštěni i debutanti! Je to absurdní důsledek každé programové redukce: opomenutí základních hodnot se dýchavičně kompenzuje vlnou šedi a nudy, na jejímž pozadí nabývá velikost redukce až makabrozního charakteru.

Nakonec lze však Brabcovu a Bílkovu "rekonstrukci" srovnávat snad jenom z kulturologických pozic; jde o slovníková díla už ve svém zárodku predestinovaná až antagonistickou kulturní orientací: první rekonstruuje svobodomyšlný svět lidského ducha, tvůrčí fantazie a myslivého úsilí, druhé připomíná oktrojovaný výkaz, nad kterým může leckterý pamětník vsaktku usoudit, že Bílkův slovníček 175 AUTORŮ stejně jako někdejší ferman Emanuela Moravce de facto znemožňuje výuku dějin české literatury. Příznačná je i dávka cynismu, se kterou se v hesláři stopětasedmdesátky deklaruje "určitý hodnotící aspekt" a zároveň se z důvodu "technických realizačních možností" ihned potlačuje. Otázkou je, proč a nač jsou "prakticky užitečné" Bílkovy "základní údaje", sloužící k "první orientaci"? Slouží jediné jako dokument Velké kulturní redukce, nad nímž si každý soudný čtenář uvědomí hypotetickou potřebu slovníku typu Brabcova - aniž by s ním vůbec kdy musel přijít do styku...

Srovnání SLOVNÍKU ČESKÝCH SPISOVATELŮ 1948-1979 a slovníčku 175 AUTORŮ vzápětí odhalí i Velkou redukci myšlení o literatuře a o světě. Brabcův slovník - což je třeba nanejvýš ocenit - zahrnuje desítky myslitelů, filozofů, esejistů, literárních vědců a kritiků, historiků, překladatelů, znalců cizích literatur, z nichž se žádný v sedmdesátých letech neobjevil v edičních plánech Československého spisovatele ani jiného knižního domu. Zato snad skutečně stojí za to vypočítat, jako "literárněteoretickou" garnituru nabídl v tomto desetiletí Skálův a Pilařův velkopodnik, čí duchovní ženě podle Bílkova slovníčku servíruje jakožto "literární kritiku": aka-

deští vědci Blahynka, Hrzalová, Peterka, Pohorský, Pytlík, Štoll, profesori a docenti Buriánek, Hájek, Hrabák, Nejedlá, Ržounek, Šekera. Samostatnou, div že ne nezávislou literární kritiku reprezentuje Pekárek, Pelc a Rafaj. A ještě jeden atribut útlé brožury si zaslouží zaznamenání: mezi ctihodnými 175 autory figuruje plných sedmáct národních a třicet pět zasloužilých umělců! Tento stav se záhy nepochybně ještě rozhojní, nicméně již teď se takřka třetina "dovolených" literátů může pyšnit nejvyššími národními literárními vavříny. Ti další jsou často nositeli státních cen, premií Československého spisovatele a jiných nakladatelství nebo aspoň adresáty ministerských gratulací. Trapná inflace metálů a titulů a z nich vyplývajících povinných reedic a adaptací v massmédiích vede posléze k dalšímu zastírání skutečných hodnotových souřadnic české literatury (v jaké míře je dostupný Brabcův slovník a díla jeho autorů?), k nahrazování absence umělecké osobnosti neúměrným množstvím titulárních prebend, ovšemže "čestných", které již dávno ztratily svůj duchovní smysl (mají snad jen takový, jako že vrána k vráně sedá).

Brabcův a Bílkův slovník tedy představují působivé bio- a bibliografické památky "ž i v é mrtvé" a "m r t v é živé" literární a myšlenkové kultury v Čechách druhé poloviny dvacátého století. Na pokusu o rekonstrukci celkové redukce a proskripce je však nejotřesnější ona dělící čára, která ho provokativně odděluje od Brabcova napřimujícího obrazu celé literatury a která je v podstatě překročitelná až smrtí tvůrčovou. Jedině malá škodlivost dnešních nebožtíků (Holan, Pavel), velice vysoké stáří (Hanuš, Seifert) či televizní tirády (Hrabal) vystavily i několika "zakázaným" propustku na Národní třídu. Snad mají svou přítomností mezi ostatními 170 autory Petra Bílka působit jako živé rybky, které jsou vhazovány do Léthé průměru a předhazovány vyprahlým čtenářům na jejích březích, aby Cháronově Olympu české literatury dodaly zdání jakéhosi potěmkinského rozmachu. Ale co ti ostatní - surrealisté, exulanti, katolíci, regionalisté, Ladislavové Klímové a Timoteové Vodičkové, básníci zpěváci a další? Co bude souzeno jejich pokračovatelům, svědkům let přímo sršících etickými tragédiemi a myšlenkovými katastrofami? Snad vzít si poučení z odkazu mlčících osobností z Brabcova SLOVNÍKU ČESKÝCH SPISOVATELŮ

1948-1979, navázat na ně jako na životní a tvůrčí příklad, aby seznam 402 spisovatelů a myslitelů mohl být rozšířen o doplňky týkající se let osmdesátých a devadesátých. Konec-konců není vyloučeno, že někdo se stane i autorem Československého spisovatele poř. č. 176... Nenasazujme si však růžové brýle: redukce jako program ~~je~~ velice obezřetně vybírá své dovolené vyvolené k redukovatému bytí a redukovatému psaní. Rekonstrukce má zelenou.

J.B.

T r a m p o t y m l a d é h o s p i s o v a t e l e

Mezi jeúspěšnější mladé prozaiky patří nesporně litvínovský Jiří Švejda. Svou fabulační lehkostí, vypravěčskou spontánností a v neposlední řadě dobrými znalostmi popisovaného prostředí (kraje z Podkrušnohoří a chemického provozu tamního velkého závodu) upoutal pozornost hned prvotinou (Havárie). Další romány navazovaly na tento slibný nástup vlastně jen určitými obměnami hrdinů i lidských problémů, ale snažily se vyslovit či spíš naznačit i něco z toho, co zaráží mladé lidi v dnešní spotřebně zaběhané společnosti reálného socialismu, v dnešní honbě za úspěchem, v dnešním zformalizovaném pojetí spokojenosti a štěstí. Tento "kritický pohled" alespoň cípkem odhaloval to, čím tato společnost mladé korumpuje a čím je lidsky znehodnocuje. Nejctižádostivější se to všechno projevilo v románu Požáry a spáleniště.

Zároveň se ovšem ohlašovaly stále víc příznaky určitého stereotypu, do něhož mladý autor upadal. Obratnost, s níž pohyboval svými figurami, efektně budované scény, líbivé erotické příhody, příjemně lehtající kritičnost, zkrátka jakési "dietlovské prostředky", kterými se tak lacino dá koupit zájem publika, ukazovaly, že mladý prozaik se žene za úspěchem jinak než jeho mladí kariéristé - za každou cenu, bez nezbytných mravních ohledů a přísné sebekontroly vlastních schop-

Loni vydaný román Dlouhé dny (Čs.spisovatel; dosti rezervovaný doslov o Švejdrově tvorbě napsal Št. Špán Vlašín, je- muž však sám román imponuje) už nemá jen příznaky zřejmých tvůrčích rozpaků, ale je od začátku do konce trapnost nad trapnost. Celkový ohlas na nový opus neheročeského Balzaka neznám, přečetl jsem pouze referát Lidové demokracie (Vodák), jenž jej zařazuje do celku próz s úctyhodnou etickou problematikou a vytýká mu jen zbytečné lacinosti v úvodu.

Román je umělecky prachšpatný. Ale to mě na něm samozřejmě příliš nezajímá. Text je autorovým sebevyjádřením, nezakrytě autobiografickým zpodobením postojů, názorů, představ, životních ideálů, lidských kvalit atd. mladého spisovatele dnešních dnů, žijícího na severu Čech, původním povoláním inženýra chemie. Příběh tak reflektuje ideové a mravní prostředí, z něhož vyráží mladé osení, zelenající se mladé ratoslesti naší literatury. A to je na románu zajímavější než jeho problematika umělecká.

x x x

Nepříliš ironický název knihy by mohl znít "Trampoty mladého spisovatele". Svízele nadějného Viléma Háčka jsou zcela specifické, lépe řečeno dobově podmíněné. Jsou nahony vzdáleny trápením, které měli začínající autoři nejen před padesáti lety, v čase soukromokapitalistických nakladatelů, ale ještě před takovými dvaceti pětadvaceti léty, kdy se stal jediným mecenášem umění stát. Zpracování námětu se zcela liší od obdobných "románů o vzniku románu" (z českých připomeňme Řezáčovo Rozhraní) v tom základním: není tu ani náznak, co vlastně autor píše, či co mu brání v psaní, s čím se to potýká, jaký materiál mu klade odpor, ani slovo o postavách, natož o hledání nějakého vztahu ke světu. Musíme prostě uvěřit, že mladý autor se z jakýchsi neznámých příčin dostal do tvůrčí krize a teď v době prázdnin, kdy manželka s dítětem odjela do Jugoslávie na dovolenou, se potácí z bytu na plovárnu, z plovárny na chatu, z chaty do garsonky právě klofnuté milenky apod. Pozadím krize je nejspíše maloměstácky, až snobsky založená ženuška Irena, které právě z tohoto důvodu má náš hrdi-

na plné zuby. Jaký div, že začne svádět nádherný kus Darju, ale při tom svádění svádí taky zápas s mnohem zkušenějším matadorem Jiřím, jemuž říká "klasiku" a v němž bez obtíží poznáváme Vladimíra Párala - ten z toho kohoutího zápolení vyjde ovšem vítězně. Náš rozervanec nejel do Jugoslávie s manželkou z jednoduchého, ale příznačného důvodu: čeká návštěvu filmařů, které s ním mají projednat jeho scénář. Mezi těmito filmovými pracovníky zase můžeme snadno ukázat na jinou "klíčovou postavu": dvoumetrový dramaturg není nikdo jiný než Vladimír Kalina. Ten je mladému talentu přátelsky nakloněn, ale přesto jaksi filmařsky "zkažen" potřebou předělávat spisovatelův původní záměr. Po této návštěvě filmařů, která ho už vnitřně nahlovala, obejde náš mladý autor nakladatelství a televizi, kde se mu dostane sice zdvořilého, ale rozhodného odmítnutí rukopisů.

Proti slovesnému tvůrci, jenž pracuje ve věčných mukách, nastavuje noci a riskuje existenci, se jaksi všechno spiklo. Kritika ho znectí, rukopisy mu vracejí, scénáře předělávají, televize odloží natáčení jeho hry na příští rok, interviewem mu kterýsi redaktor z pražského kulturního týdeníku spíš uškodí než pomůže (což byl původní záměr) apod. Dostává jen drobné náplasti na své hoře: smlouvu na překlad do polštiny z Dilie, zálohu na slíbené prózy, peníze za reedici románu v krajském nakladatelství atd. Ještě že při něm věrně stojí jeho sok v lásce, ale jinak skvělý "klasik" Jirka, jenž mu zkušeně líčí idiotství kritiků, redaktorů, dramaturgů a jiných zloduchů umělecké tvorby. A domácí trable se ctižádostivou ženou správi sláva, již je zahrnut poté, co se v kraji natáčí film podle jeho námětu a oni oba se pohybují v prostředí pražských herců, režisérů, slavných hvězd a protřelých kumštýřů všeho druhu. To všechno si dokonce trochu zamindrákovaní manželé natočí na film a pak ho promítají v snobské místní maloměstské společnosti. Během promítání to ovšem citlivého Viléma Hálek zdisgustuje, je to nechutný manévř jeho ženy, který ho od ní ještě víc vzdálí.

Toto pojetí autora jako bezděčné oběti nějakého spiknutí neznámých sil mimo něj je třeba ještě upřesnit: Vilém Hálek totiž naráží nikoli pro svou průbojnost. Odmítání jeho věcí nemá nic společného s tím, že by přinášely příliš odvážný po-

hled na život nebo pro nějaké jiné vážné příčiny. Důvody jsou víceméně záhadné, tajemné, jaksi vyhýbavé a nekonkrétní. A autor se taky nikdy výtkám nebrání nějakým pádným argumentem - on chce vyhovět, aby už viděl smlouvu, aby už se filmovalo, aby už byla reedice. Náš mladý prozaik totiž nemá jiný cíl než za každou cenu uspět, žene se za ním zběsile, takže všechno, co se podobá překážce, byť by to byla dobře míněná rada, považuje za podtr a za křivdu, kterou si nezaslouží - vždyť věčně "trpí" nad papírem a věčně se odřiká všecních radostí...

Věcným vyjádřením tohoto postoje jsou pečlivě sdělované starosti o existenci: kolik za co dostal, jaké má zálohy, kolik bude doplatků, co ještě musí splatit. "Čekal jsem dvojnásobný náklad" (s.19), "Ještě jsem nevrátil našim půjčku na auták" (s.20). "Irena má přece slušný plat" (s.20), "Peníze od Romana Vláška nás zachránily před finanční katastrofou. Irena si nechala ušít šaty na Věřinu svatbu, koupila krytinu do mé pracovny, deset tisíc uložila". Místo tvůrčích problémů totiž sledujeme neustále existenční starosti mladého autora, který má patričné nároky na životní úroveň. Pomalu mu končí stipendium Litfondu a on se musí rozhodnout, zda se vrátí do chemičky či ne. Tam se ale domnívají, že se ani vrátit nechce, po takových úspěších a slávě je přece pan Někdo! To ale netuší hlavní problém: Vilém je v tvůrčí krizi, nepíše mu to. Jak tu krizi překonat? (O její podstatě nevíme ovšem z textu nic). Ovšemže návratem do dělnického prostředí, kde je všechno jednoduché a lidsky prosté, tady doufá náš autor načerpat inspiraci pro nové dílo a hlavně najít zase vnitřní jistotu, kterou nad prázdným papírem poztrácel, tady se už nebude cítit tak beznadějně sám, tak bezbranný nad materiálem, který není s to zformovat.

Druhou stranou tohoto postoje k spisovatelské práci je vztah veřejnosti k autorovi. Lidé kolem něho ho považují za flákače, za šťastlivce, který si může volně chodit i dopoledne po městě, nevědí však, že píše i v noci, závidí mu křeco, považují ho za člověka "v balíku", jehož přece nemůže vytrhnout nějakých dvacet tisíc" (s.178), jeden nepřejícník mu dokonce poškrábe parkující auto. Rub téhle závisti je pak zbožnění spisovatele jako někoho posvěceného, jako výjimečného zjevu,

což se projevuje zejména na čtenářských besedách. Vlezlé jsou zvláště knihovnice, ty by spisovatele nosily na ramenou co svaté.

Obraz společnosti, která vidí spisovatele buď jako zbytečného příživníka, nebo jako výjimku, jako vymknutí z řádu všednosti, tedy elitáře v pravém slova smyslu, ne jako elitu ducha, je myslím v románu zafixován dost přesně. Spisovatel a společnost tvoří jednotu, jeden bez druhého nemůže být, je to vztah, který je produktem pojetí tvůrce ne jako osobnosti, která přináší nenahraditelné hodnoty a vyslovuje za všechny jejich bolesti, hoře, touhy a naděje, která tematizuje skutečný lidský ideál, ale jako někoho, kdo je v soustavě státně řízeného ideologického provozu úspěšným zabavovatelem, tlumočitelem požadavků "těch nahoře" v beletristickém balení. Za to, že stojí "v řadě" ideologicky, smí vystoupit "z řady" všedního dne a žít si "svobodně" tam, kde jiní podléhají nutnosti. Pomstou je mu závist lidí každodenně robotících ve fabrice, spoutaných pracovní dobou, závist či obdiv ubožáků nad jeho výjimečným způsobem života. Vilém Hálek proto zcela logicky hledá záchranu v továrně - tam zase zapadne, nebude nikoho dráždit, bude vypadat jako každý jiný, bude mít své mimikry.

Švejda chtěl svým románem vyvrátit iluzi, vnější klam lidí, že spisovatel je zazobanec, který je samé peníze, lehce si žije, má větší možnosti než jiní atd. Místo toho však ukázal bezděky něco jiného: že takové institucionální pojetí spisovatelské práce, v němž tvůrce nenasazuje nic ze svých niterných, mravních, světonázorových či vůbec duchovních sil a spokojuje se s vnějším úspěchem u "nadřízených", nemůže plodit nic než stejnou lidskou odrůdu, proti níž vehementně bojuje - ovšemže v "mezích zákona" - ve svých prózách: kariéristu, cynika, vypočítavce, jenž se chce mít především dobře, líp než druzí, Jíný zájem nemá, nenaléhá na něj nic z toho, co rozdírá svět kolem nás, neví o žádné otevřené ráně těchto let, nepálí si prsty s ničím. Tak byl vypěstován v umělé líně této doby, takový je.

Upřímné vyznání Jiřího Švejdy je umělecká břečka, ale svou bezděčností poodhalilo pohled na uzavřený svět, v němž ochota k sebeklamu a zároveň klamání jiných jsou přijímány

jako přirozený nebo alespoň samozřejmý chod života, což spisovateli umožňuje nemít svědomí a zároveň nastolovat tzv. mravní otázky.

Milan Jungmann

DISKUSE
POLEMIKY

Krátká replika
k dlouhému výkladu

V posledním čísle Kritického sborníku Petr Fidelius odpovídá na mou polemiku z č. 2/82 KS, ve které jsem se ozval proti jeho kritice vzpomínek Jaroslava Seiferta Všecky krásy světa v obsáhlém článku Jazyk a zkušenost v čísle předcházejícím. Svým rozsahem a tematickou šíří je Fideliova odpověď na mou krátkou polemiku ohromující. To nepsal jazykový (nebo "jazykový", jak teď upřesňuje P. Fidelius) kritik, ale polyhistor. Vybírám z toho přívalu poučení, rétorických etyd a exkursů dva body, jejichž objasnění je, domnívám se, nutné, aby původní podnět sporu nezmizel definitivně v mlhách. Týkájí se

- 1) Seifertova soulaďu či nesoulaďu s národní zkušeností,
- 2) významu některých slov.

Ve všech ostatních bodech Fideliovy dlouhé rozpravy se komentářů zdržím.

Seifertova výpověď o vlastní zkušenosti u Fidelia neobstála, protože prý není v soulaďu se zkušeností národní. V čem spočívá národní zkušenost, to zřejmě určuje Fidelius. Vyslovuje však předpoklad, že Seifertova osobní zkušenost de facto s tou národní přece jen v soulaďu je, Seifert ji jenom nedobře vyjádřil. Tento předpoklad Fidelius opírá o okolnost, že Seifert má "vnímavou duši básníka". Co má tenhle archaický lyrismus v tomto případě znamenat, to nevím, ale rozhodně neodkazuje k básníkovu textu, protože jím Fidelius naopak básníkův

text koriguje. U básníků nás ale obvykle zajímá v první řadě text.

Fidelius tedy - v rozporu s básnickovým textem, ale v souladu prý s jeho "vnímavou duší" - předpokládá, že Seifertova zkušenost de facto v "základních rysech koresponduje se zkušeností celého národa, jak jsme ji prožili od let dvacátých až po dnešní dny" (podtrženo mnou, JV). Základní rysy této zkušenosti jsou tedy natolik jednolité a jsou tak vymezeny, že se všichni, celý český národ jako jeden muž shodneme i v názoru na to, co bychom spolu se Seifertem měli dnes soudit o šedesát let starém sporu mezi A. Procházkou a mladými básníky kolem Devětsilu, a pokud takový soud nenalezneme v Seifertově textu, pak víme, že je k nalezení v jeho duši, protože je vnímavá! Odtud ten rétorický efekt první osoby množného čísla, odtud ta sugesce plurality lidí a singularity prožívání!

Taková kulturní jednota ale žádné básníky nepotřebuje! Pro takovou jednotu stačí jeden Petr Fidelius! Kromě toho nejsou ty "základní rysy národní zkušenosti", s nimiž má být - nebo musí být? - osobní zkušenost každého z nás v souladu, po mém soudu nic jiného než další verze tzv. "objektivních" pravd, které jsou nám předkládány místo autenticky prožitých osobních zkušeností, jak o nich psal též Fidelius ve svém článku Jazyk a zkušenost. A tam dával přednost zkušenosti osobně prožité...

Druhý bod se týká toho, čím se měl Seifert národní zkušenosti zpronevěřit. Jde tedy o bod kardinální, o prapříčinu sporu.

Seifertova zpronevěra na národní zkušenosti měla podle Fidelia v podstatě i v úhrnu spočívat v následujícím: V pasáži, ve které Jaroslav Seifert potvrdil svou starou antipatii k Arnoštu Procházkovi, se vyskytovalo i slovo "reakcionář"; v pasáži následující pak byl citát z jednoho z Procházkových kritických projevů, v němž Procházka demonstroval svou nemenší antipatii a averzi k Seifertovým básnickým přátelům a v níž mimo mnoho jiného odmítá pojmy "třídní umění" a "diktatura proletariátu", tehdy levicovými intelektuály běžně užívané a adorované, zhruba tak, jak jsou dnes odmítány všeobecně.

Fidelius trvá na tom, že Seifert tímto citátem dokumentuje užití slova "reakcionář", vyskytujícího se v pasáži předcházející. Já zas trvám na tom, že Seifertova kniha vzpomínek Všecky krásy světa a v ní zejména kapitola Kolečko uherského salámu takovou stavbu, která by podobný závěr opravňovala, nemá. Právě tato kapitola, snad nejpolytematičtější z celého svazku, má naopak charakter vzpomínkového pásma, kde vztahy mezi jednotlivými úseky textu jsou daleko volnější a ambivalentnější, než jak je ochoten připustit P. Fidelius.

Rovněž trvám na tom, že ona slova (třídní umění, diktatura proletariátu atd.) znamenala tehdy v představách intelektuálů, jakými byli Seifert, Teige a d., věci docela jiné než později. Teprve na konci svého předlouhého článku Fidelius připouští, že při výkladu těchto pojmů byla, jak on tomu říká, "značná rozmanitost". Dospívá k tomu ve zvláštním, ba prazvláštním expoze, které zkomponoval z toho, co je obecně známo o letech pozdějších, a docela bezdůvodně vložil do své polemiky, a tak potvrdil, že o anarchoidním období, o němž vypráví Seifert ve své kapitole Kolečko uherského salámu, nemá potuchy. Kromě toho si zřejmě neuvědomuje, jaký tvůrčí potenciál strůjci této "značné rozmanitosti" v chápání všech těch slov, která vývoj devalvoval, tehdy v české kultuře (a v dalších evropských kulturách) představovali. Jak si tyto a jiné pojmy podobné proveniencí vykládali levicoví intelektuálové na začátku 20. let, tomu je Fidelius ochoten přikládat význam jen v té míře, v jaké by to, jak říká, "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."

Fideliovi tedy stačí, že ví, co ona slova znamenala v oficiální propagandě. O tom jsem se s ním ale nepřel. Předmětem sporu byla morální legitimnost a autentická zkušenostní hodnota Seifertova vzpomínání, obojí vázáno na okolnost, že pro mladého Seiferta a jeho druhy ona inkriminovaná slova tehdy znamenala něco jiného než to, co znamenala později. To ale Petra Fidelia, jak se teď ukazuje, vlastně nezajímá.

Taková nehoda se kritikovi nemá stát. Fidelia pohoršilo něco, čemu nepřikládá substanciální význam, ale přesto podlehl pokušení se o tom rozepsat. V Kritickém sborníku už o tom popsal dobrých 26 stran.

Josef Vohryzek



KNIŽNÍ

Z P R A V O D A J

LAMPL, Petr ("PEŤÁK"): Básně

(Praha 1974. 24 s. Strojopis. A 4. Měkké desky.)

Útlý výbor z veršů a aforistické prózy. (Úvahy o loutkách) nedávno zesnulého básníka (1930-1978), povoláním inženýra chemie (předtím středoškolského učitele a hasiče). Od původně postpetistických východisek dospívá k subtilním krátkým rýmovaným útvarům plným jemné ironie i sebeironie, nevšedně přesným ve fixaci lyrického momentu v proudu hovorové řeči. Řečeno slovy autora předmluvy k tomuto výboru (Vladimír Borecký, Chorobopis básníka): "... lyrikuje chemii; v alkoholu pak, který jako největší vynález thaumaturgického umění lidstva, vynález z dávných dob, kdy chemici byli také básníky, objevuje syntézu vody a ohně, která harmonizuje živel střízlivého rozumu s živlem vášně a pudů, syntézu vědy a poezie, tak vzácnou našemu rozpolcenému věku."

ZAJÍČEK, Pavel: Úlomky skal (Sny - Lži - Obtisky kamenů)

(Praha 1979. 25 s. Xeroxová kopie strojopisu a kreseb.

Formát A4. S autorovým titulním listem a originální úpravou nahrazující ilustrace, využívající grafických možností použité reprodukční techniky. U několika exemplářů též původní autorova vazba, jinak měkké desky.)

Lyrické záznamy jednoho z vůdčích autorů - textařů (Dg 307) a básníků undergroundu, za svou uměleckou činnost také vězněného, oscilující mezi fotografickou momentkou události a registrací záchvěvů apokalyptických vizí, mezi strohým dokumentem a snovou monumentalitou. Tato sbírka, stejně jako další Zajíčkovy básnické texty, vydané v rychlém sledu samizdatově před jeho odchodem do exilu v roce 1980, patří v mladé poezii mezi její nejpozoruhodnější projevy.

Ukázky ze Zoharu

(Praha 1972. 100 s. Formát A5. Strojopis. Celoplátěná pevná vazba.

Jniha obsahuje výtahy, resp. výběr ze čtyř základních textů středověké židovské mystiky, přeložených do češtiny z francouzských a německých překladů originálů. Jde o následující texty:

- 1) IDRA SWTA (přeloženo z francouzského Papusova zkráceného překladu z hebrejského originálu, obsaženého v knize Kabbala);
- 2) Výňatky ze ZOHARU (do češtiny přeloženo z německého překladu Ernsta Müllera "Sohar");
- 3) SEFER JECIRA (1. verze; překlad do češtiny, Ot. Griesse podle tzv. mantovského vydání z r. 1562, prostředkováného jeho německou edicí Lazaruse Goldschmidta "Der Buch der Schöpfung");
- 4) SEFER JECIRA (4. dochovaná verze Saadjaha ben Josefa Alfajjuni z 10. stol.; do češtiny přeloženo z francouzského Papusova překladu).

Toto semizdatové vydání je shrnující reedicí dřívějších samostatných vydání těchto textů v češtině.

LASENIC, Pierre: Tarot (Klíč k iniciaci - výbor)

S přílohou: LÉVI, Éliphas: Kniha Hermova

(Z franc. přel. Bohumil Janoušek. Praha 1980. 152+45 s. Strojopis. A5. 3 obr. Na přední straně obálky celostránková reprodukce fotografie. Celoplátěná pevná vazba.)

Strojopisná reedice knihy předního českého znalce Kabbaly (francouzský je pouze pseudonym), vydané před 2. světovou válkou. Připojený výklad E.L. o tarotu je vyňat z jeho knihy "Dogma a Rituál Vysoké Magie", přeložené a česky vydané v roce 1913. Některé dílčí tematické okruhy v knize zahrnuté: Historie a původ Tarotu - Veliká Arkána - Symbolické obrazy a význam malých arkán - Tarot v makrokosmu - Některé ze způsobů mantického výkladu Tarotu - Mantické hry. Dále jsou připojeny tabulky mantických významů a odpovídajících analogií karet Tarotu. (Edice

knihy byla doprovozena emisí černobílých fotografických reprodukcí hracích tarotových karet.)

JÜNGER, Ernst: Chůze lesem. Přiblížení (výbor).

(Praha 1981, strojopis, A5, 202 s., měkké kartonové desky)

Výbor z díla německého filosofa (1895), ovlivněného M. Heideggerem. První a větší část publikace obsahuje výbor z knihy Chůze lesem, vydané r. 1951. Jde o filozofickou reflexi situace naší doby a možností svobodného života. Druhá část publikace obsahuje několik ukázek z knihy Přiblížení. Drogy a opojení, vydané r. 1970. Při filozofické meditaci nad fenomény spojenými s působením drog vychází autor z vlastních experimentů. Závěrem je připomenuta životopisná poznámka o autorovi. Z díla E. Jüngera u nás nebylo doposud publikováno nic.

TROJAN, Jakub S.: Úvahy a rozhovory

(Praha 1982, strojopis, A4, 247 s., celoplátěná pevná vazba. První, autorizované vydání)

Známý protestantský teolog (1927) předkládá veřejnosti soubor statí, úvah, vzpomínek a dialogů z posledních dvou let. Tématickou kostrou tohoto žánrově různorodého díla jsou jednotlivé články křesťanského kréda; v čele stojí kapitola s názvem O Bohu, závěrečná (čtrnáctá) kapitola nese název Věřím v svatou církev obecnou. Zvláštní pozornost věnuje autor otázkám teologické antropologie (kap. O člověku), problematice christologické (O Kristu), interpretaci biblické zvěsti jakožto Božího příběhu (dvě Meditace o příběhu), vztahu mezi teologií a filosofií. Kapitola třináctá (Život víry) představuje nárys soustavného pojednání o křesťanské etice; na více než 70 stranách probírá autor tři hlavní okruhy problémů, totiž etiku osobností, etiku mezilidských vztahů a etiku veřejného života; v této poslední části (nazvané Jak žít s mocí) zabývá se i takovými otázkami jako např. "práce pro mír", "lidská práva a mezinárodní mír", "nukleární pakt a odzbrojení". - Publikace je opatřena obsáhlým poznámkovým aparátem, vysvětlivkami cizojazyčných obrátů a seznamem citované literatury.

BIALE, David: Gershom Scholem. Kabbalah and Counter-History (Cambridge, Mass., Harvard Univ.Press 1979)

Tato první monografie o Scholemovi není zaměřena ani tak na analýzu jeho kabalistických studií, jako na hluboký převrat, který znamenalo Scholemovo pojetí judaismu a jeho historie. Scholem vytvořil z židovské mystiky, především kabaly, klíč k porozumění celého židovského duchovního vývoje a postavil ji na roveň ortodoxní teologii. V této koncepci, odvracející se od osvícenské a pozitivistické tradice v historiografii judaismu - Graetze, Krochmala, Cohena, Rosenzweiga, spočívá i ona scholemovská antihistorie, counter-history. Formujícími léty pro Scholema, nar. 1897 v Německu a od r. 1923 usazeného v Jeruzalémě, bylo období kolem 1. svět. války, a Bialeho široce založená práce stopuje Scholemův vztah nejen k soudobé německé situaci, k válce, filozofii, hlavně fenomenologii, ale i radikální roztržku s M. Buberem nebo naopak setrvačné přátelství s W. Benjaminem, a zachycuje vůbec duchovní postavení tehdejšího německého, většinou asimilovaného židovstva.

NEUMANN, Erich: Ursprungsgeschichte des Bewusstseins (Původ a vývoj vědomí), 2. vydání, Kindler, München 1974, edice Geist und Psyche, 370 s.

Autor patří k druhé generaci žáků a mladších spolupracovníků švýcarského psychologa a zakladatele moderní archetypové psychologie Carla Gustava Junga. Toto svoje nejvýznamnější dílo napsal ve čtyřicátých letech v Izraeli, (kde zemřel r. 1960); první vydání doprovodil Jung předmluvou. Neumann se tu zabývá procesem zrodu, tj. postupného vydělování vědomí (jak v rovině obecně lidské, tak i individuální) z prvopočátečního stavu kolektivního nevědomí, jak se zrcadlí v mytologii starých kultur, egyptské, babylonské, indické, řecké. Vychází z poznání, že základní strukturní prvky kolektivního nevědomí, které Jung

nazval pravzory neboli archetypy, mají své paralely v určitých mýtických představách a dějích, ve "věčných obrazech", které se stále vracejí a pomocí nichž se vědomí vyrovnává s obsahy nevědomí. Podle Neumanna vývoj vědomí prochází určitými mytologickými stadii, která se dají prokázat i v psychickém vývoji jednotlivce. Rozebírá především mýty stvoření, hrdinské mýty a mýty proměny a jejich vztah k psychologii současného člověka.

NEUMANN, Erich: Zur Psychologie des Weiblichen

(O psychologii ženy), 2.vydání, Kindler, München 1975, edice Geist und Psyche, 150 s.

Svazek obsahuje tři studie (Psychologická stadia ve vývoji ženy, O měsíci a materiálním vědomí, Mozartova Kouzelná flétna), přispívající k poznání rozdílnosti mezi mužskou a ženskou psychikou na základě mytologické symboliky. Navazuje do jisté míry na knihu Původ a vývoj vědomí a zabývá se vývojem současné moderní ženy ve smyslu Jungova pojetí individuace a psychickými předpoklady vzniku jejích neuroz.

TILLICH, Paul: Die verlorene Dimension. Not und Hoffnung unserer Zeit (Ztracená dimenze. Bída a naděje naší doby) Furche, Hamburk, 1962, 114 s.

Výbor z článků německého teologa, který žil za války a po válce v USA a reagoval na naléhavé existenciální otázky moderní doby. Podle Tillicheho moderní člověk již nedokáže uspokojivě odpovědět na vnucující se otázku po smyslu vlastní existence, protože ztratil kontakt s tím, čemu autor říká "dimenze hloubky", tj. s oblastí ducha, a není již schopen hlubokých náboženských prožitků. Náboženství je však jednou z funkcí lidského ducha, funkcí natolik důležitou, že její vyhasnutí má za následek hlubokou existenciální krizi. Umění a kultura tuto funkci nahradit nedokážou, mohou nanejvýš zprostředkovat první doteky s oblastí, která je pro nás jinak uzavřena. Autor se pokouší naznačit, jaké cesty by mohly vést z této krize a jaká je úloha náboženství v současném světě.

TILLICH, Paul: Wesen und Wandel des Glaubens (Povaha víry a její proměny), Ullstein, Frankfurt/M. - Berlin 1969, 151 s.

Pokus o nové pojetí pojmu "víra", osvobozené od nejrůznějších falešných interpretací, které se kolem něho nahromadily v průběhu posledních století a zejména v moderní době a které vedou k hlubokým nedorozuměním o podstatě pravého náboženského cítění.