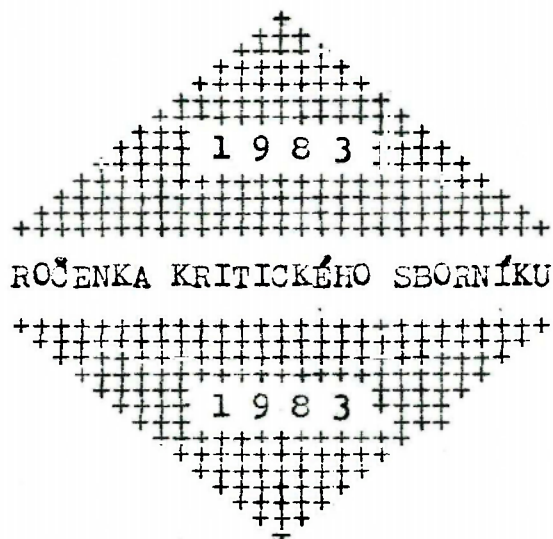




Ladislav Dvořák (+ 22.6.1983)

KAREL HYNEK MÁCHA SI HRÁVAL ČESKY - BÖHMISCH

Typum non meretur^(x)

Máchův cenzor

Když se teď vždycky v pátek hned po poledni Praha vylidní, mám až do nedělního večera celou citadelu tak říkajíc pro sebe. Až na hloučky hlučících Dederonů, kteří přijíždějí za pražskými pamětihodnostmi bei Malvaz, bei Fleken, po celý víkend nikde ani živáčka! A - abych nezapomněl - až na barvité skupinky Národních hostů, pardon, občanů Romů, jak se jim nyní úředně říká, houfujících se u těchž nezapomenutelností.

Abych pravdu řekl, pojmenování Národní host se mi zamlouvalo víc než odměřený název občan Rom, k němuž úřady posléze dospěly. Jak se bráním výstřelkům internacionalistickým, tak se snažím držet na uzdě přehnané sklony nacionalistické a dovedu si představit, jak by mi asi bylo, kdyby mi někdo pořád na každém kroku připomínal mou národnost a na setkání mi říkal občane Čechoslováku. Ale nařízení je nařízení.

Bůhví, jakou cestou bůhvíjakých asociací se mi vždycky při vyslovení jména občan Rom v mysli vybaví občan Böhme, tedy pojmenování, kterého se za rakouského mocnářství nejraději užívalo pro nás Čechy, pro našince.

Zvláštní, prazvláštní. Není zajisté těžké uhadnout, proč centrální úřady za mocnářství volily pro Čechy tenhle název raději než občan Tscheche. Občan Böhme nekontrastoval tak ostře s pojmenováním občan Deutsche. A pak to asi mělo ještě jednu výhodu. Dalo se říci: v našem mocnářství je jeden kraj, kterému se říká Böhmen, jako se jiný jmenuje Tyrolsko, nu a v Tyrolsku se mluví nářečím tyrolským a v Böhmen böhmisch. Mohlo se z toho zkrátka vyvozovat, že čeština je něco jako německé podřečí.

Zvláštní, prazvláštní. Já vím, že všechny analogie, najmě historické, kulhají na všechny čtyry, ale pořád a pořád se ne-

+ T y p u m n o n m e r e t u r , poznámka připsaná cenzorem na okraj Máchovy básně Na příchod krále, složené k příjezdu císaře Ferdinanda do Prahy, znamená asi tolik: básně nemá hodnoty, které by odůvodňovaly její otištění. K tomu Pavel Eisner v předmluvě ke své knize Okusy Ignaze Máchy: "Jak by odůvodňovaly! Nadpis s pouhým k r á l e m bez císaře, závěr s veršem B o ž e ! z a c h o v e j n á m k r á l e !"

mohu zbavit pocitu, zda naše úřady nepostupují přesně po vzoru někdejší Vindobony: V našem mocnářství je jakýsi černovlasý lid, tmavší pleti, než je naše. Mluví jakousi svou řečí, prý romštinou, které my Češi sice nerozumíme, ale ruku na srdce, kdo z nás rozumí třeba takovým našim Huculům? A zřizujeme snad proto Huculům huculské školy? Tak vidíte, proč bychom měli zřizovat Romům romské? /Kristapána, školy pro Cikány! Uvědomuješ si, že by musely být pojízdné?

Pohřížen v tyhle víceméně nepřipustné filantropické úvahy jdu od sochy k soše po Karlově mostě, neboť mi nastává, jak už jsem řekl, ten krásný čas, kdy se celá citadela vyliční a bude patřit jen mně.

Pomalu se šepí, ale helikoptéra Zelené vlny jako jakýsi neforemný těžkopádný ptakoještěr došud burácí nad střechami města. Můj Bože, co to vysílá, co hlásí do éteru? Jak jsou velké kolony chatařů a chalupářů na Plzeňské? Či zácpu na Poděbradské a "šňůru" na Karlovarské? Stupeň 1, 2, 3. Božítku, ale pro koho? Proč? Může těm, co se dostali do "štrůdlu", nějak pomoci pouhé konstatování tristní situace, v níž se ocitli? Nebo co mohu pro nešťastné chalupáře učinit já, který tu na mostě poslouchám hlášení helikoptéry z tranzistorů kolemjdoucích turistů?

Ale díky, ocelový ptáku, i tak díky za prožitek, získaný třeba jen mou nevědomostí jakou má helikoptéra funkci, díky za nenedalý pád do čiročiré absurdity. Zas tě tedy mám, zas tě prožívám a cítím se přesně jako v opeře, když zpěvák ve všech tóninách křičí: Andula se topí. Běhá vrtohlavě sem a tam po scéně a ztrácí drahocenné vteřiny, kdy se Andule dalo ještě pomoci.

Tak liduprázdno kolem, tak liduprázdno, že se vskutku lze nadít onoho vozky Naší Paní Boženy Němcové, o němž psala v Národních novinách někdy v roce 1849, jestli mě paměť neklame. Už by tu měl být, už by tu měl jet. Jestli se neobjeví tamhle u Mostecké věže, nepráskne bičem a neřekne: Tady kdysi stávala Praha, nevím, nevím, kdo mne z absurdity vyveze. Pozor, zákruta!

Alespoň smeknu a postojím před sochou světce, na jejímž soklu čtu: Ex hoc ponte deiegit anno Domini... Ach, paní televize léta Páně 1983, víte vy, že je mi jedno, zda se to událo roku 1383 nebo o deset let později? Načapat staré opisovače při chybě, omylu, nedorozumění není žádný kumšt. A je už naprosto irrelevantní, jestli ho z tohoto mostu shodili živého nebo mrt-

vého.

Ano, alespoň smeknu a postojím, Večerní Praho, před sochou světce, který tu podle tebe stojí barokně pokroucený do písmeny S. Což o to, obraz je to dosti trefný, leč vnějškový, nic nevypovídající o tragedii muže, kterého představuje. Navrhl bych ti, kdybys dovolila, obraz výstižnější. Co vidět Jana z Nepomuka jako pokřivený paragraf, jako pokřivené právo panovníkovo, s nímž měl světec, ať tak či tak, co dělat?

Ignoramus, ignorabimus, říkám si, když tu tak stojím. Kolik nás čtenářů Jiráskových se asi tady takto zastaví a zatrne nad podivným, nepochopitelným počinem Tovaryšstva Ježíšova. Řekněte, dává to nějaký rozum - mně nad tím zůstává rozum stát - , když ultramontánní jezuité, výluční nositelé germanizačních snah v Čechách, podstrčí českému lidu za vzor místo mučedníka kostnického a až na smrt pravdomluvného Jana z Husi stejně v pravdě neúchylného - bytší už podstata jeho sporu s králem byla jakákoli - Jana jiného, Jana z Nepomuka. Rozdíl je mezi nimi pouze v tom, že jeden se vzepřel světské a druhý církevní moci. Vidíte, kdybyste řekli, že si církev hledala Janem z Nepomuku v českém lidu spojence pro své věkovité zápolení se světskou mocí, už by mi to bylo pochopitelnější.

Jinak jaký figl, jaká lest? Nedělejme ze svých předků (a dokonce už ne z jezuitů) očividné hlupáky. Když tedy lest, tak z čí strany? Protože při takové akci, jako byla tahle, jsou vždycky strany dvě. Jedna, která něco vnucuje, a druhá, která věc buď přijme, nebo nepřijme. Soudě podle všeobecného uctívání Jana z Nepomuka naši předkové nabízenou věc přijali, protože jí pravděpodobně měli zapotřebí, potřebovali ji jako soli, byla jim záštitou proti světské moci. V průběhu dějin se totiž museli bránit hned proti světské, hned proti duchovní moci a nejčastěji proti obojí současně. A i kdyby ji nakrásně přijali s vědomím, že jde o vymyšlený mýtus, tak jak později rádi přijali pověst o Jánošíkovi, který bohatým bral achudým dával, nemění to nic na podstatě věci. Pro tuto chvíli svým předkům Jánošíka nezazlíváme, pro tuto chvíli jim máme za zlé Jana z Pomuka či Nepomuka. A zítra? Inu pořád stejně, pořád jak nebožtík Tuhý od jedny k druhý.

Šlo-li o fígl, o obmysl, byl bych proto skoro nakloněn

řící, že to byli naši předkové, kteří obmyslné Tovyřšťstvo Ježířovo obmyslili. Přijetím a ctěním Jana z Nepomuka, který je patronem čistoty řeči, přece nic neztráceli a taky v ničem nezapřeli pravdu milujícího, pravdu až do smrti pravícího a bránícího Jana z Husi. Tak proč by nepřijeli? A kdoví, jestli tím nezachránili poslední, co jim zbylo - svou řeč. Neboť ochránce před potupou světskou a strážce jazyka neporušeného byl národu, jemuž ze všeho dědictví zbyl jediný jazyk, pomocníkem nadmíru platným.

Ne nechtěl jsem zde u sochy "toho špatně vyřezaného svatého" (podle Lichtenbergova výměru "vyřezaní svatí pořídili na světě víc než živí") čist levity Jiráskovi, televizi, Večerní Praze, jak by se snad mohlo zdát, nemělo by to smysl. Spíš jsem chtěl svým vrstevníkům připomenout Šaldovo učení a hledání pravdy v odstínu a jeho požadavek sledovat tradice všechny, ne pouze jednu, i když ti už si to mohli přečíst stejně jako já v jeho Zápisníku.

Klesla hvězda s nebes výše,
mrtvá hvězda, sinný svit.

- Ale k čemu, nač zachraňovat jazyk? Jen si ho vezmi dnes. Podívej se na něj, jakého nemyšlení, jakého neporozumění, jakého nedorozumění je to nástroj.

- Dovoluji si tě upozornit, že mluvíš sám proti sobě. Když tradice, tak všechny. Vezmi si takového Jungmanna, ten byl podle Masaryka s to spolknout i carské samoděrževí. To znamená, že mu bylo šumafu, co se bude smět říkat a psát, jenom když to bude česky. Ocitnout se ty pod kuratelou carského zinnovníka, ten by tě hnál: Jednou je tu státem schválený výklad, tak kušuj, občane Böhme!

- Názor jednotlivce není ještě tradicí.

- A co když ti řeknu, že ještě Nerudu čeští slavjanofilové bombardovali dopisy, aby už se jednou rozhoupal a začal své fejetony psát azbukou.

- Šalda ti nenakazuje, abys všechny tradice šmahem, nekriticky bral, chce jen, abys je znal.

- Mlč, škarohlíde. Seběhni za mnou, kamaráde, po schůdkách na Kampu. Vidíš, tady je dům, v němž bydlel Modrý abbe. Víš ten, co si nad stavem českého jazyka zoufal víc než ty nebo já, který byl nad ním tak nešťastný, že už i jeho mluvnicki napsal německy. (Josef Dobrovský, Ausführliches Lehrge-

bäude der böhmischen Sprache - Zevrubná mluvnice jazyka českého, 1809) Představ si to, pojednával o češtině jako o asyrštině, jako o mrtvém jazyku! A zatím, co bys kamenem odtud dohodil, co se místa tkne, a časově, co bys párkrát zamhouřil a otevřel oči, už začíná nabírat dech český básník, jehož dvanáct nových, neslýchaných metafor vydá podle mne za dvanáct vyhraných válek pro české barvy. Tam od Oujezdské brány, z těch míst na rozhraní Malé Strany a vesnice Smíchova, kam tě málem na noc vedu, se už zvedá nápěv a slyš tu intonaci:

Temná noci, jasná noci,
obě mě k žalu budíte

Chlapec Mácha si tu hrával ovšem jen do svých čtyř let, zbytek svého "dětinského věku" prožil o kousek dál po řece, tam u kostela svatého Petra v zákoutích Biskupského dvora. Ale já věřím, že básníka formují vjemy nejranější, a tak za ním chodívám na Újezd.

Za hroby mám znovu mladost sníti,
aby znovu její prchl stín?

Teď si tu v sešeřelých uličkách kolem Újezda ovšem hrají, třebaže by už měli dávno spát, malí kudrnatí Romové. Ach, to je rej! A toho halasu! Až drnčí skla v oknech. A zatímco carparti na sebe pokřikují v podivné řeči, z níž nerozumím ani slovo, ale jaksi zázračně ji zcela chápu, a zatímco žasnu nad tím, jaktože povykujícím harantům tak dobře rozumím, vyrazí proti nim z průjezdu domu jakýsi rozlícený chlapík se sukovicí v ruce.

"Říká vám snad tahle naše česká ulice pane," ječí, až mu přeskakuje hlas (slyšíš ho, jak řve?), "holoto jedna cizácká!"

"Zadržte," povídám, "co když vám řeknu, že si taďy takhle přibližně před stoosmdesáti lety hrával a stejně takhle byl od soudobého rakouského měšťanosty pronásledován největší český básník Karel Hynek Mácha?"

- Co to dělám, kamaráde, nevíš, co to dělám?

"Ho, ho, český básník, že by taďy hudermanil takovou hontotštinou? Když už, tak dycinky česky, ne?"

"Ano, česky, jenže tehdy se říkalo böhmisch, jestli račte rozumět."

"Zase nějaký popletený intelektuál," uplív si újezdecký

"domovník" nebo co byl zač.

Jako bych zaslechl lkát Leu z Máchových Cikánů: "Rozplašen můj národ - bratr bratřím neznámý...".

- Slyšíš ho, co říká?

- Nějaký popletený intelektuál.

- A rozumíš mu?

- Já jemu? Velice dobře. Zato on mně ani co by za nehet vlezlo.

- Co si počneme?

- Především mu nedovolíme, aby tloukl malé Romy.

Postav se na stráž a raduj se tu se mnou nad malými Romy a těš se zde se mnou nad zjištěním, že existuje, třeba nám tahle ulice dávno neříká pane, ještě jiný způsob, jak si osvojovat tu trochu prostoru a vzduchu, které člověk potřebuje k životu, jiný, prostší, lidštější, než je způsob dobyvatelů a nájezdníků, pod jejichž nohama nikde sto let tráva neroste, ať vstoupí kam vstoupí.

Nevim, jak se jmenuje Modrý abbé Romů, ale jistě také mají svého. I romština má přece své básníky, lidové pověsti a báje, jako je má čeština, ale co je nejdůležitější, má děti, jak je tu před sebou vidíš, které se k ní utíkají ve chvílích nejintimnějších, při svých hrách. Jinde musí mluvit ovšem česky, jinak by ve škole nepostoupily, jinak by si v obchodě nekoupily ani kornout zmrzlíny.

Víte už, čeho se děsím, co bych si nepřál: aby malí Romové nezačali hledět na češtinu, jako musel malý Ignaz Mácha zahlížet na němčinu. Pokuste se, prosím vás, mluvíte-li jazyky andělskými, tuhle věc příležitostně "domovníkovi" z Újezda vysvětlit. Já to nedokázal, já to vzdal.

Je ale taky možné, že jsme "domovníka" zastihli jen ve chvíli pro něho nevýhodné, nešťastné. Nevešel se mladým do trabantu a zůstal ve vyliďněné citadele sám, samotinký jako kůl v plotě. Kdo by nebyl nerudný v takovém položení, kdo by neměl své "launy", řečeno böhmisch?

Vy hvězdy jasné, vy hvězdy ve výši, ach, a jak je tato chvíle nešťastná teprve pro nás! Jestliže jsme sem přišli vyhlížet nového Máchu, jakože přišli, máme pramalou, ne-li žádnou naději. Přestože víme, že takový m a g - n u s p a r e n s (řečeno s Šaldou) se rodí jednou za století, a přestože víme, že málem dvě století čekání máme už za

sebou a mohlo, mělo by se nám to už zase poštěstít, nezdá se mi, že bychom měli naději.

Naději mají Romové. Oč méně jim říká tahle ulička pane, o to vroucněji a opravdověji si v ní hrají - tak jak si tu tenkrát hrával malý Ignaz Mácha. A bude-li jejich pěvec, jejich Kalidás, který si tu někde mezi caparty hraje, b i - l i n g u e , jakože bude, jako jím chtě nechtě musel být Mácha, češtině z jeho díla mohou připadnout pouze jeho začátečnické pokusy, stejně jak zbyly němčině jen V e r s u c h e d e s I g n a z M á c h a z díla Máchova. Pěvcovy školařské úlohy nám zbudou, úlohy, v nichž se budoucí Kalidás bude učit, jak se dělá ta podivná věc, které se p o e z i e říká. Dovíme se z nich možná na vteřinu přesně, kdy mu došlo, že je to v základu n e n a u č i t e l n é , v gruntu n e n a p a d o b i t e l n é , a zejména že je to v jazyku, který n a r á p l n ě jeho, zcela nemožné. O tom, že Mácha ve svých německých verších nevzlétá, že v nich jde jen o múzu pedestris, svědčí nejlépe jeho V e r s u c h e samy. Dosvědčuje to i Pavel Eisner, když v předmluvě k O k u s ů m I g n a z e M á c h y (mluvnické a stylistické rozbory Máchových německých veršů a jejich překlady do češtiny) píše: "V jazykovém médiu němčiny mu (Máchovi, pozn. a.) byla dána jen schopnost obměňovací, kdežto v médiu slova českého byl vybaven neslýchanou pomocí tvůrčí." V téže předmluvě čtu ale o kousek dál:

"Nikdo neodhadne, zda by se byl z Máchových německých začátků zrodil přesvědčivý básník, kdyby byl Mácha v psaní německých veršů pokračoval. Také v Máchových českých začátcích je leccos slabého a chabého, ale jsou v té chabosti už zřejmé rudimenty Máchova zpěvu, jeho houslové kantilény. Ignaz Mácha se mimo ojedinělé verše z epigonství nevymanil. Karla Hynce Máchu však vedla hvězda jeho velkého osudu. Vedla ho i v tom smyslu, že zařídila věci tak, aby mohl do české poezie vpadnout téměř nezatížen básnickou tradicí a aby v české poezii bylo pro něho pramálo svodů k nápodobě. Nemusel se dlouho zdržovat, mohl svým revolučním činem náměsíčněcky vpadnout in medias res."

Ach, z toho by tedy pro nás, kteří jsme se ocitli dnes na Újezdě, vysvítala přece jen jakási naděje. Teoreticky. Prakticky musím říci s Eisnerem "nikdo neodhadne". Ani na ckanžik

si nemohu myslet, že se z Kalidáse stane básník český. Ani jedno pomýšlení pro to v sobě nenalézám. A taky se ve mně všecko vzpouzí rozdělovat ho na básníky dva, na Kalidáse romského a českého. I když toto rozdělení jedné osoby na německy píšícího Ignaze Máchu a na česky píšícího Karla Hynka Máchu je pouhá mnemotechnická pomůcka - a tak jí také Eisner používá - , myslím, že by se i takovému svému rozpolcení Mácha bránil. Nezapomínejme, že pro tohoto poutníka byla jedinou vlastí z e m ě , to jest její prach, její hlína. Abych osvětlil, jak to míním, poslechni si dvě ukázky z předmluvy Jakuba Demla k jeho knize *Das Lied eines wahnsinnig gewordenen Soldaten*:

"Kdysi byl jsem hostem jistého pána, jenž se honosí velmi vybranou a rozsáhlou sbírkou rukopisů. I viděl jsem u něho rukopisy nejslavnějších lidí několika pokolení z mnoha evropských národů. Najednou vytáhne ten pán ze zásuvky svazek žlutých listů a praví s jakýmsi vítězoslavným úsměvem: 'Víte, že Svatopluk Čech psával také verše německé?' Tento pán dosud naprosto nevěděl, že také já jsem kdysi psával verše německé, a jeho úsměv znamenal: 'To jsou na světě podivné věci, co? A nikdo o tom neví!'" (,,,) "A v téže chvíli definitivně jsem se rozhodl, že těchto svých básní, jak se mi radilo, do češtiny překládati nebudu, byla by to má smrt: kterak mohu já sám sebe ještě překládat? V mé moci jenom jest, dáti se všecck a celý a Bůh sám, dárce všech darů, dobře ví, proč mi daroval i tu němčinu, tak jako chudý člověk, odcházející z tohoto světa, dobře ví, co mluví, když svému dítěti, sám hudebník, odevzdává housle a dí: 'Milý synu, tento nástroj byl jako tvá matka jediným potěšením mého života, nemám nic vzácnějšího, co bych ti mohl odkázat.'"

Nebylo totiž zase úplně všecko, co K.H. Mácha napsal jako Ignaz Mácha, tak docela opomenutelné, zanedbatelné. Na jiném místě v předmluvě k *O k u s ů m* Eisner poznamenává, když varuje před domněnkou, "že Máchovi byla němčina jakousi sbírkou napapouškovaných slovíček a rčení. Kdo napsal verš *Führttest mich an der Schwermuth Schauerschlünde*, což je verš, který by se ctí obstál u Platena, kdo napsal třeba jen verš *Dort so verschlungen Dorn und Disteln trauren*, prokázal, že má sluch i pro hlubší tajemství německého verše."

A teď ještě k té nešťastné tradici. Zase jsme u ní! Šel-

da by požadoval, jak jsme si už řekli, tradice. Může z nich být zrovna básník vyvázán, může jimi být "téměř nezatížen"? Z letmého pohledu na poslední, obsahovou stránku Máchových spisů (Dílo K.H. Máchy sv. II, próza, Fr. Borový 1949) je jasné, jaký náklad dávného českého žalu si mladičský básník naložil na záda: KAT - Křivoklad - Dosloví ke Křivokladu - Plán k Valdeku - Valdek - Plán k Vyšehradu - Plán ke Karlovu Tejnu - Karlův Tejn - OSTATNÍ PRÓZY HISTORICKÉ - Klášter sázavský - Valdice: Plán - Valdice - Deník mnichův atd. Tohle ovšem neříkám na adresu Eisnerovu, kladu si to před oči sám sobě, abych se vzpamatoval, abych si nakonec nezačal myslet, že pro několik zdařilých německých veršů Ignaze Máchy by Karel Hynek Mácha mohl eventuálně i Ignazem Máchou zůstat.

- Ale co pořád máš? I Pavel Eisner tě přece pořád ujišťuje, že Ignaz Mácha byl víc Karlem Hynkem Máchou než naopak, že jeho německé verše se hemží bohemismy a působí spíš jako překlady z češtiny, tak co? Pusť už jednou z hlavy všechny ty staré nevraživosti a všelijaké podezírání některých tehdejších českých vlastenců vůči Máchovi, řeči o tom, že Mácha je cizák atd. Nepochopili prostě, že Máchovi jde o to, postavit vedle německé literatury svébytné české písemnictví. Pro denodenní boj, který vedli s německým živlem, se jim zdálo to, co Mácha píše, nepoužitelné. Zlobit se, že jim to víc nezapalovalo, je možné, ale na druhé straně, co když šlo o běžné antagonismy, které jsou všude, kde se něco tvoří? Patří už jaksi k údělu básníka (zejména u nás) slíznout si své.

Viděli jsme, jak byl Mácha "zatížen" tradicemi, co se obecně českých dějin tkne. Má Teď k české tradici básnické, o níž se zmiňuje Pavel Eisner. Můžeme s jistotou říci, že jí v Máchově době byl nedostatek? Je pravda, podle zápisků v Máchových denících zápolil mladý básník spíš se vzory cizími, hlavně německými, a není v nich nikde zmínka, že by se potýkal s Bridellem nebo Michnou či s jiným barokním českým básníkem. A co když si Mácha z Michnů a Bridelů nic vypisovat nepotřeboval, protože mu byli tak říkajíc denním chlebem, že je důvěrně znal? Ne, netvrdím to, nechci nahrazovat jeden dohad druhým, bráním se jen představě, že by Mácha mohl zčistajasna spadnout jako z nebe. Ale i kdyby básníkovi nezbylo nic než řeč, ta kvintesence všech tradic jeho národa, jak už jsem řekl, dostí na tom.

Týž kadlub romské materštiny bude příštímu Kalidásovi tradicí. Budou jí lidové písně, báje, pověsti, přenášené třeba jen od úst k ústům, lidové pranostiky, říkánky a pořekadla, kterými se častují támhle ty děti při hrách. Vidíš, kolik je to tradic! Ach, ty tradice! Samo od sebe přece nikdy nic není, nebylo a nebude. A ne že bychom my Češi tradice neměli. Neznáme je pouze? Nechceme se k nim znát? Například baroko, tedy doba těsně před Máchou, co o něm víme? Známe z něho pár vykopávek Vašicových, Kalistových a Šaldových, toť vše z celé epochy. Nakonec - viděli jste sami - ještě dnes se nemůžeme dohodnout, jaký význam měl barokní světec Jan z Nepomuka. Tma přede mnou, tma za mnou. Ach, ano, snad jen proto, že jsme schopni dvě stě let dlouhou dobu temna učinit ještě temnější a protahovat ji donekonečna, utíkáme se raději k náměsíčnosti, než abychom se přiměli k střízlivému pohledu na ni. Mácha byl básník, který v ě d ě l , byl to básník v ě d o u - c í , byl poeta natus et doctus v jedné osobě. A jak se ukázalo pošetilé vidět ho jako cizince, epigona Byronova, je stejně pošetilé vidět ho jako somnambula. Co když jsme oběťmi tentokrát zase jiného optického klamu? Tenhle vědoucí se nám nevědoucím jeví jako náměsíčník prostě proto, že neznáme barokní básnické tradice, na které navazoval. Jsem přesvědčen - troufám si říci tento dohad, ač proti dohadům brojím - že zítra, až si dáme tu práci a objevíme je, vyvážíme Máchu z náměsíčnosti, jako jsme ho včera vyvázali z byronství.

Ouplné lůny krásná tvář

tak bledě jasná, jasně bledá.

Má-li pravdu Albert Pražák (K.H. Mácha, státní naklad. 1936), Mácha německé verše nikdy psát nepřestal. Podle Pražáka například báseň An den Gräbern der Freunde napsal až v roce 1834. Ale ani v ní nezaznělo nic ze "zpěvu duše", který známe z Máchových českých básní, třeba ze zmíněných už dvanácti veršů, které Mácha v Máji opakuje hned dvakrát. Poprvé jimi vyprovází popravovaného mladého zločince a podruhé jim ještě plněji dává zaznít nad vlastním zašlým "dětinství věkem":

Dalekoť jeho sen, umrlý jako stín,

obraz čo bílých měst u vody stopen klín,

Takť jako zemřelých myšlenka poslední,

Tak jako jméno jich, pradávných bojů hluk,

Dávná severní zář, vyhaslé světlo s ní,
 Zbortěné harfy tón, strhané struny zvuk,
 Zašlého věku děj, umřelé hvězdy svit,
 Zašlé bludice pouť, mrtvé milenky cit,
 Zapomenutý hrob, věčnosti skleslý byt,
 Vyhasla ohně kouř, slitého zvonu hlas,
 Mrtvé labutě zpěv, ztracený lidstva ráj,
 To dětinský můj věk.

Věčnosti skleslý byt - takže už ani ta není, i ta je pryč. Kdo to mluví? Intelekt, jehož kontemplanční složka ne- jednou zpívá, a zpívá o tom, co zmučené srdce našlo, co bezpečně v í ? Ano, to jsou ony, ty, které považují za dvanáct vyhraných válek pro české barvy. Proč se nic podobného neobzva- lo i z jeho německých veršů? Řekl jsem to už v titulu svého vyprávění: Karel Hynek Mácha šel hrával česky - böhmisch. Ně- mecky mluvil, protože německy mluvit musel, ale radoval se, stýskal si, zoufal, to jest tvořil, česky.

- Musel mluvit a psát německy, říkáš, musel? Musel být německý i ten jeho dopis Lori z 2. listopadu 1836, dopis čes- kého básníka české ženě, která se má za pár dní stát jeho man- želkou a je už matkou jeho syna - musel být celý od A až do Z německý? Eisner ho připomíná v předmluvě k Okusům, jak říká, "téměř nazbyt". Dokládá jím skutečnost, že Mácha žil v němči- ně bezprostředně až do smrti. "Je to list psaný v prudkém po- hnutí mysli," říká o něm, "a v takovém duševním stavu blízkém nepřítomnosti nesáhneme k jazyku, v němž nejsme doma." Taklik Eisner. A oč jde tobě? Chtěl bys snad pokárat českého pěrce (už se stalo, a ani bys nevěřil, kolikrát), že takové věci nám Čechům nemusel dělat? Nebo oč ti jde? Domníváš se snad, že je tenhle dopis nějaké chef-d'oeuvre, nad kterým by Němci v říši mohli jásat a my v Čechách museli plakat, že nebyl na- psán česky?

Co s takovouhle piškuntálií? Neuspokojil tě zřejmě nej- přirozenější výklad, že advokátní praktikant, zaměstnanec ně- mecky vedené právnické kanceláře, sáhne-li po peru, aby si vy- řídil své soukromoprávní záležitosti, nejspíš to provede v du- chu i literě své denodenní praxe. Já vím, pořád budeš dál li- tovat, proč si i v téhle chvíli nevzpomněl, že je český bás- ník. Pak ovšem nezbývá než si to vysvětlovat nějakým efektem

a říci si třeba: Mácha tenkrát stejně jako Deml nyní (Das Lied eines wahnsinnig gewordenen Soldaten, Solitudo atd.) jen přehnaně reagoval na prezírání pražského Parnasu. (V té souvislosti by mě zajímalo, jak asi bratří Jihoslované nahlížejí na své básníky, kteří mají na svědomí něco podobného. Velký chorvátský básník Petar Preradović debutoval německou knihou Das Uskoken Mädchen a zakladatel novodobé slovinské poezie Francé Prešern začínal německými básněmi Lina-Lieder.)

Co když to tedy Mácha dělal na zlost českým soudobým (i budoucím) hurávlastencům? Co bys tomu říkal? Mohlo mu z nich být v tehdejší Praze, jak víš, pěkně nanic. Skoro bych rovnou řekl, že mu z nich muselo být často k zblití. Dokonce i z vlastenců opravdových, kterých si vážil, mu mohlo být někdy hořko. Poslechni si záznam příhody, kterou si zapsal do deníku 25. září r. 1835:

"Ráno jsme se sešli s p. Palackým u Pospíšilů, tam jsme se něco neshodli stranu básnictví; on o mně soudí, že jsem výbornou fantasií a že výborně maluji, ale prací mých hlavní je chyba, že v nich nevysvítá jakási nutnost idey. Já mu nerozumím, nebo mám za to, že právě v každé mojí básni idea jest co nejmožněji rozvedena. Vlastně bych ale soudil, že on jest básník německý a že hledá filosofii v básních jakožto nejnuttnější věc, to ku př. není v písních národních, a přece jest v nich poesie."

Ale i přes všechny ty německé verše a dopisy nemohla oblast německé literatury podle mne od Máchy nic moc čekat. Nadít se od něho mohla jedině múzy pedestris. A tak by tomu bylo pořád, i kdyby se místo šestadvaceti dožil sta let a nepřestal německy psát. Užitek pro německou literaturu by podle mne byl pořád téměř nulový. Básníka formují vjemy nejranější a Mácha si hrál česky. Vzpomeň si, i ten újezdský "domovník" nám to potvrdil.

Takže tedy, příteli milý, neuděláme-li něco, romština sebere všecku smetanu a čeština přijde zkrátka. Je to jasné, je to zákonité. Ledaže bychom dokázali, aby se malí Romové na Újezdě a v ostatních pražských uličkách začali utíkat při svých radovánkách k češtině. Nevím, jak to navléci, jak to zaonačit, zato ale vím, že se nám to určitě nepovede, když na ně půjdeme s holí.

Pro začátek, řekl jsem si, je naučím alespoň naši hře

na slepou bábu. S truchlorouškou (Máchův novotvar, kalk utvořený podle německého slova Trauerflor) urobenou z kapesníku přes oči a s povřískáváním: Kam tě vedu, slepá bábo? Do kouta a tma přede mnou tma za mnou jsem se vrhl do reje skotačících Romků. Kapírovali. Náramně kapírovali, rozuměli böhmisch. A s jásotem mne přijali do své hry. Řekněte, co víc teď může Čech pro české barvy udělat?

Karel Hynek Mácha měl Romy rád. Setkával se asi s nimi na svých nekonečných poutích, které podnikal, jak víme, per pedes apostolorum. Miloval je spíš pro volnost, se kterou se ještě za jeho časů daleko svobodněji pohybovali z místa na místo než dnes, či spíše proto, že v jejich putování bez domova viděl předobraz věčného peregrína, vyhnance, vyhoštěnce, obraz sebe, jehož jedinou vlastí byla země, to jest hlína? Nejspíš pro obojí. Kromě zmínek roztroušených v celém díle věnoval Mácha Romům česky psanou povídku Cikáni a německou báseň Zigeunerlied. Podle Otakara Fischera k ní Máchu inspirovala hra *P r e c i o s a*, *s p a n i l é* *d ě v ě* *c i k á n s k é*, kterou na základě Volffovy činohry upravil Josef Kajetán Tyl. Pro radost malých, hravých Romů na Újezdě ji v překladu Pavla Eisnera na závěr uvádím:

C i k á n s k á p í s e ň

Jarý bloudím doubravami,
Borem, mutnou lesinou,
Bloudím Lůny končinami,
Kde lká sejček skalinou,
A z těch stinnokrytých loubí
Bledí duchové se v mnách
S osamělým schodcem snoubí,
Chvějí v modrých ve vlnách.

Valem léta uplynula,
Nekonečna cesta má,
Lidská tvář mě vyvrhnula,
Cizí mezi bratříma,
Páutník líce ubledlého,
Vlast mu nikde nekyne,
Až mě poutí umdlelého
Matka země přivine.

Vidíte, viděli jste, jak je to těžké, ne-li nemožné, vžít se dneska už jen do našeho včerejška, už jen do našich nejbezprostřednějších tradic, kdy němčina byla jakousi druhou českou řečí, pořád jen druhou, přestože ji centrální úřady mocnářství chtěly mít první. Protože rozhodnout o tomhle pořadí nemohou úřady, ale vždycky jedině děti a jejich blízcí - básníci.

Rudolf Starý
HLEDÁNÍ ZTRACENÉ DUŠE(x)

"Svět visí - zejména dnes -
na tenkém vlásku, a tím je
lidská duše." /1/

Veškeré potíže s hlubinnou psychologií pramení z toho, že nás nutí věnovat svou pozornost něčemu tak mlhavému a prchavému, jako je duše (v homérské řečtině znamená "psyché" život nebo duch, který přežívá fyzickou smrt člověka, cosi podobné téměř přízraku; v řeckém umění je psyché často zobrazována jako motýl). Právě této duši, která se časem proměnila z jednoho z klíčových existenciálních pojmů antiky a křesťanského středověku v pouhou básnickou licenci, se Jungova analytická psychologie pokouší zjednat opět to výsostné postavení, jaké jí v lidském mikrokosmu a v kulturní antropologii oprávněně náleží. V protikladu k dosavadní tradici, která se podle Jungových slov vyznačovala tím, že pěstovala "psychologii bez psýchy", odvážil se Jung přistoupit k duši jako k prvopočáteční a nejbezprostřednější realitě, která je nám dána v podobě psychologické zkušenosti, příp. prožitku. V jeho pojetí je duše "nejreálnější ze všech věcí" ("das allerrelste Wesen"), onticky plnohodnotná realita, patřící k celku lidské existence stejně nesporně jako duch a tělo. I ten zdánlivě nejsamozřejmější svět můžeme poznat nejprve jen jako "psýchu", tj. jako námi prožívané a reflektované dojmy, obrazy, představy a myšlenky, tvořící obsah naší primární psychické zkušenosti. I to, co se s naprostou samozřejmostí označuje jako "hmota" a co se zdá být zcela jednoduchou daností, jakýmsi "světem nasnadě", poznáváme nejprve jako určitý zakoušený, prožívaný a reflektovaný obsah psýchy, tedy jako cosi svou povahou nehmotného duševního, a teprve ze všech smyslových, rozumových a intuitivních daností, tvořících obsah této psychické zkušenosti, můžeme usuzovat na to, co je "objektivní skutečnost hmoty". Každý živý a působivý obsah psýchy má proto pro ni stejnou platnost, i když rozdílný význam a váhu, je pro ni ve své prvotní danosti jako její působivý obraz stejnou měrou reálný: Červená Karkulka stejně jako Svatovítská katedrála.

x/ 1. kapitola esejistické studie nazvané Potíže s hlubinnou psychologií, Jungiana, Praha 1982.

Soudobý materialistický světonázor pokládá duši, přesněji řečeno souhrn psychických stavů, jako je vnímání, paměť, motivace atd. za pouhý produkt či kopii fyzikálních a biochemických procesů. Pro tuto hypotézu však podle Jungova přesvědčení neexistují sebemenší důkazy. "Četná fakta naopak do-
svědčují," říká Jung, že "duše tlumočí fyzikální procesy pomocí sledu obrazů, které s objektivními procesy často téměř nesouvisí. Materialistická hypotéza je příliš odvážná a přenáší se přes empirickou zkušenost s "metafyzickou" troufalostí. Ne-
ní nejmenšího důvodu pokládat psychiku za druhořadý či okrajový jev; je však dost důvodů chápat ji - alespoň hypoteticky - jako faktor sui generis, a to přinejmenším do té doby, než se přesvědčivě prokáže, že psychický proces lze vyrobit v pokusné zkumavce". /2/

Základní podmínka jungovské psychologie tedy spočívá v přiznání svébytné reality psychickým jevům, a to včetně těch, které se běžně označují za nereálné či iracionální a které nelze vztáhnout na žádnou empiricky zjistitelnou realitu vnějšího světa. Bludné představy, zkreslené obrazy, marné naděje a podobné, zdánlivě jen halucinační jevy, vznikající v průběhu každodenního života v každé lidské duši, jsou pro ni nepopíratelnou psychickou realitou, a o jejich realitě ve smyslu účinnosti není radno pochybovat. Jednostranné, hrubě materialistické stanovisko, pokládající za pouhý obtisk reality dokonce i vědecky prověřené, a tedy "správné" myšlenky a představy, však odmítá uznat realitu psychických obsahů a přiznat jim status závažného faktoru podílejícího se vedle tzv. materiálních faktorů na utváření individuálního a sociálního života.

Válečné hrůzy a politické katastrofy tohoto století však poskytují dostatek přesvědčivých důkazů o tom, že dějinný proces si nelze vůbec představit bez podstatného vlivu takových psychických projevů, jako je touha po spáse v podmínkách materiálního blahobytu, mýtické představy o rajske blaženosti, rovnosti a spravedlnosti v lůně moderní davové kolektivity, bez náhlých výronů nepochopitelné, ale o to svatější nenávisti vůči celým sociálním a etnickým skupinám, záchvatů megalomanie ve stylu "panské rasy" nebo bohorovnosti ve stylu "poručíme větru, poručíme dešti", stavů fatální zaslepenosti a lehkověrnosti vůči prostoduchým heslům, projevů nezvládnutelné paniky,

úzkosti ze samostatné a odpovědné existence atd. Lze se dokonce odvážit tvrzení, že význam těchto psychických faktorů v moderním "nenáboženském" světě vzrůstá. "Větší než všechna fyzická nebezpečí," píše v této souvislosti Jung, "je gigantický vliv bludů, jimž však dnešní obecné povědomí odmítá přiznat jakoukoli reálnost. Náš rozum a naše vůle - tyto dvě nejvýš oceňované vlastnosti soudobé civilizace - se však právě při střetnutí s těmi nejméně správnými myšlenkami a nejšílenějšími plány často ukazují jako zcela bezmocné." /3/

Nejvlastnější a nejbezprostřednější činností psýchy je podle Junga obrazotvornost - fantazie čili vytváření fantaskních obrazů ("Phantasiebilder"). Tato imaginativní činnost je mu totožná s přílivem psychické energie. "Obrazy fantazie" jsou primární a autonomní výtvořiny psýchy a nelze je v žádném případě pokládat za pouhé reflexivní produkty smyslových vjemů nebo jen za jejich deformace. Imaginace je nepřetržitá tvořivá činnost, během níž psýcha vytváří svou realitu "sui generis" a svým specifickým a nezastupitelným způsobem ji prožívá a reflektuje.

Jungovo pojetí psychických obrazů jako jediné reality, kterou jsme s to bezprostředně vnímat a prožívat, znamená překonání tradiční rozpolcenosti vědomí a instinktů, jež je obměnou descartovského členění skutečnosti na "res cogitans" a "res extensa" a aristotelského rozlišování látky a formy - rozpolcenosti, která se ve Freudově psychoanalýze konstituovala v podobě vztahu mezi instinktivní složkou psýchy - Id - a mezi jejím vědomým protipólem - Ego.

Jung pokládá obrazy a instinkty za dva různé aspekty jedné a téže archetypové struktury psychických procesů. Předpokládá, že každý vrozený "spouštěcí mechanismus" (instinkt jako "nutkání k určité činnosti" /4/) vykazuje jednak určitý vzorový, příp. modelový průběh, jednak v sobě vždy zahrnuje určitý psychický obraz ("obraz fantazie"), který představuje cíl instinktu, usměrňuje jej a přetváří; jinými slovy, tvoří jeho "psychický ekvivalent", jeho "význam" /5/. Proto dojde-li k oddělení instinktivních a imaginativních složek psýchy čili ztratí-li instinktivní přirozenost lidské psýchy styk s usměrňujícími a přetvářejícími obrazy nebo pozbudou-li obecně plat-

né obrazy, jež jsou podkladem panujícího světónázoru, na své inspirující síle (přestane-li se na ně "věřit"), znamená to, že struktura vnitřního, psychického života byla vážně narušena, a důsledkem toho může být pak na jedné straně slepý instinkt, na druhé sterilní vědomí.

Jungovo pojetí jednoty psychických (imaginativních) a instinktivních (tělesných) procesů se americký psycholog James Hillman, nejvýznamnější představitel soudobé jungovské "archetypové psychologie", pokusil vyjádřit takto: "V oblasti myšlení se instinkt jeví jako obraz. V oblasti chování se obraz projevuje jako instinkt. Chování je vždy projevem fantazie, a fantazie se netýká pouze toho, co se niterně odehrává v našem životě, nýbrž odráží se v našich životních postojích. Psychické procesy a chování jsou zcela odlišné jevy, jsou však neoddělitelné. Nelze říci, že by byl jeden sublimací druhého, poněvadž jejich způsob bytí je koexistence. Brát instinkt nezávisle na jeho "vzorových obrazech" by znamenalo učinit jej slepým, a pokládat obrazy za nezávislé na instinktech by zase znamenalo zbavovat je vitality a nutnosti. Imaginace by se tak proměnila z nástroje přežití v jakýsi sublimovaný přepych." /6/

Jungova psychologická nauka se vedle zvláštního důrazu kladeného na specifický charakter psychické reality, kdy se za reálné ("wirklich") pokládá to, co působí ("was wirkt") /7/, a vedle prvořadého významu fantazie v rámci životních projevů psýchy ("Fantazie se mi ... jeví jako nejzřetelnější výraz specifické psychické aktivity." /8/), vyznačuje zcela mimořádným, lze říci přímo klíčovým postavením psychického prožitku. Prožívání nebo zakoušení (Erlebnis, Erfahrung, experience) tvoří jádro psychického života, je to "duše" ve vlastním slova smyslu. Nelze ji ztotožnit ani s tzv. bohatým citovým životem, bujnou představivostí nebo mnohostrannými vztahy k lidem, ani s "logoterapií" čili rozumovými analýzami nebo udílením moudrých rad. "Ani ty nejkrásnější pravdy nejsou k ničemu," říká Jung, "jestliže se nestanou nejvlastnějšími vnitřními prožitky jedince." /9/ Psychoterapie, která by se skládala pouze z teoretických závěrů a z poučení o tom, jak je třeba se správně chovat, by byla co do svého účinku bezcenná. Nemůže jí proto nikdy jít jenom o čistě intelektuální názor na daný psychický problém, nýbrž musí se snažit "najít cestu k vnitřním, byť

němým, iracionálním prožitkům". "Vše na této psychologii," píše Jung v závěru jedné své studie, "je v podstatě prožitek." /10/ Skutečné psychologii jde proto vždy o "pochopení skrzze prožitek" ("Verstehen durch Erleben") a o spojení myšlení a prožívání, o sebereflexivní myšlenkové zvládnutí prožívaných psychických dějů. Rozhodující při tom je, aby duše měla možnost sebevýrazu, sebeprožívání a sebepochopení, a k tomu jsou jí nezbytně zapotřebí především obrazy, symboly, rituály, mýty, dramata, vize a ideje. Poskytnout jí místo toho pouhé racionální, byť sebeadekvátnější pojmové vysvětlení, znamená ohrozit ji v samých základech. V jedné své nepublikované přednášce Jung říká, že dostane-li se pacientovi vysvětlení například v podobě diagnostického závěru o jeho fixaci na matku, a podaří-li se mu namluvit si, že jeho vyléčení závisí jednoduše na tom, zda se dokáže zbavit falešných představ, které si o matce vytváří, pak podle Junga svou duši již ztratil /11/.

Evangelos Christou, který se ve studii nazvané The Logos of the Soul pokusil zformulovat zásady jungovské psychologie na úrovni metodologie vědy, klade při vymezování specifčnosti psychické reality zvláštní důraz právě na pojem "prožitek". Ať už duchové existují či nikoli, říká Christou, ať už nemoci, jimiž trpíme, skutečně existují či jsou jen fiktivní, rozhodující je, že mohou být jako takové prožívány, a v tomto smyslu jsou reálné a tvoří specifickou oblast jevů. Psychologický prožitek ("psychological experience") je proto třeba ostře odlišit od pouhých psychických stavů, jako je cítění, vnímání, chtění apod., které jsou předmětem zkoumání přírodovědecky orientované psychologie. "Duše" jako ústřední pojem jungovské psychologie není ani subjekt myšlení, chtění či přání ani vnímající hmotné tělo, nýbrž subjekt "zakoušení", resp. prožitek či-li subjekt schopný psychologické zkušenosti. Ve zmíněné studii Christou píše: "... jestliže lze smysluplně použít osobního zájmena tak, že se řekne Já chci, Já si přeji, Já myslím nebo Já vnímám, pak lze také smysluplně říci Já prožívám, a nemít přitom na mysli, že Já si pouze přeji, chci, myslím nebo vnímám. Jakmile tento rozdíl přijmeme, duše přestane být mysteriózním subjektem psychicko-mentálních stavů, který je mimo dosah vědecké analýzy; neboť psychologická zkušenost je běžný fakt

každodenního života, jev, který známe a v němž vždy již žijeme, a proto je možné jej učinit předmětem zkoumání a popisu." /12/

Psychologický prožitek se v Jungově pojetí vztahuje jak na vnější dojmy zprostředkované smysly, tak na niterné dojmy vyvolané činností fantazie. E. Christou tuto myšlenku dovádí k závěru o třech zdrojích psychologické zkušenosti, jejíž charakter však zůstává vždy homogenní /13/. Zdrojem psychologických prožitků je za prvé duševní oblast ("mind"), kam Christou zahrnuje kromě myšlení i žádosti, volní projevy, city atd.; za druhé oblast smyslového vnímání ("body or physical world") a za třetí zprostředkující a neutrální oblast tzv. psychoidních obrazů, kam řadí sny, vize, subjektivní myšlenkové a bezprostřední smyslové dojmy, u kterých jde o to, aby splňovaly podmínku reálnosti v objektivním smyslu. Právě této třetí oblasti byl dosud převážně připisován specifický psychický charakter, a spolu s částí procesů uváděných v první skupině tvořila tato oblast předmět zkoumání přírodovědecké psychologie. Předmětem psychologických prožitků se však mohou stát nejen běžné duševní projevy, jako jsou například sny, žádosti a vzpomínky, ale i politické události, přírodní děje nebo každodenní život v nejširším smyslu: zážitky, dojmy, radosti a zklamání, stejně jako myšlenky a představy, jež si o sobě a o světě vytváříme a v nichž se sebereflexivním způsobem poznáváme.

Z tohoto hlediska je možné, poznamenává Christou, aby člověk s velmi bohatou fantazií měl zcela nicotné psychologické prožitky, jinými slovy - byl "bez duše". Naopak "hluboká duše" může mít nevýraznou a slabou fantazii. Podobně si lze představit člověka překypujícího činorodostí, aniž by byl s to z ní individuálním prožitkem vytěžit cokoli pro svůj vnitřní život. A naproti tomu člověka, který svou duší mohl vyzískat v průběhu poklidného života stráveného v mnišské cele.

Proto je také v zásadě možné, aby se rozvíjela oblast "intelligibilia" (zvyšování úrovně vzdělanosti, růst objemu vědeckotechnických informací, data-banky, "myslící stroje" atd.) i oblast "sensibilia" (růst spotřebních požitků, rozvoj turistiky, reprodukční techniky atd.), dokonce i oblast citového života, aniž by přitom docházelo k sebemenším pokrokům v oblasti existenciálního prožívání čili k prohlubování psychologické zkušenosti.

Pojem psychologického významu ("meaning") je třeba rovněž důsledně vztáhnout k prožitku a jasně jej odlišit od významu vyplývajícimu z myšlenkových procesů a od významu přikládaného smyslovým vjemům. Například význam krajiny lze podle názoru Christou zachytit pomocí objektivního popisu nej-různějších prvků, z nichž se skládá, a tento popis může mít význam pro meteorologa, biologa nebo umělce. "Avšak jen tehdy", říká Christou, "jestliže krajina vyjadřuje psychologický prožitek, můžeme hovořit o jejím významu pro duši." /14/

Pokud jde o problém "pozorování" psychologické zkušenosti, je zřejmé, že se nemůže dít stejným způsobem, jakým se například pozorují pokusná zvířata v rámci behaviouristického výzkumu. Přiměřený model pozorování psychologické zkušenosti nachází Christou ve způsobu, jakým sledujeme divadelní představení nebo rituál. Sledování Shakespearovy tragédie má svou vlastní logiku, kterou nelze plně vystihnout sebedokonalejšími fotografickými nebo zvukovými záznamy ani sebedůkladnější introspekci toho, co vidíme, cítíme a jaké hnutí srdce a mysli při tom prožíváme. Pozorování tohoto druhu předpokládá spoluúčast pozorovatele na tom, co se pozoruje, takže pozorovatel se nedokáže "abstrahovat" od fakt, jež pozoruje, přičemž tato fakta ani nelze vyčerpat popisem toho, co vidí, slyší, cítí apod. /15/

Vzhledem k těsné vzájemné podmíněnosti pozorovatele a pozorovaného předmětu nabývají metodické postupy uplatňované v rámci takto vymezené "prožitkové psychologie" zcela mimořádného významu. Použitý metodický postup je zároveň vždy jak nástrojem zkoumání, tak i nástrojem rozvoje osobnosti. Jedno podmínuje druhé. Je-li pravdivé rčení, že "le style c'est l'homme", lze v tomto případě obdobně říci, že člověk sám, jeho osobnost je metodou poznání. E. Christou k tomu píše: "... co se psycholog doví o duši, ho kvalifikuje zcela jiným způsobem, než vědecké poznatky kvalifikují vědce. Pro vědce je vždy možné, dokonce nutné, aby svou osobnost oddělil od získaného poznatku i od jeho aplikace: použitá metoda na něm nezanechává žádné stopy a jeho zkoumání se děje nikoli skrze jeho osobnost, ale spíš přesto, že jako vědec je též lidská osobnost. Na rozdíl od něho psycholog, studující svůj svět, jej vytváří současně s tím, jak utváří sám sebe." /16/

Toto nové pojetí psychologie, navazující na tradici sahající přes italskou renesanci (M. Ficino) a neoplatonismus (Plotin) až k Platónově "řeči duše", vyprošťuje psýchu z úzkého rámce přírodovědně objektivovaných psychických stavů. Tak jako lidské tělo roste a zraje, má své nemoci, z nichž se je lékařská věda pokouší léčit, a tak jako se rozvíjí myšlení, tak i duše má svůj vlastní vývoj, směřující k psychické zralosti a plnosti. Je to vývoj probíhající v těsné návaznosti na myšlenkové a tělesné procesy - neboť zdrojem psychologické zkušenosti mohou být jak myšlenky, sny nebo obrazy fantazie, tak i smyslové vjemy a pocity - nelze však tuto zkušenost na ně zpětně redukovat. Potíží je v tom, říká Christou, že zavedeme-li do našeho obrazu vesmíru duši schopnou vlastní zkušenosti, hroutí se tradiční vědecko-racionalistická představa objektivnosti, osobní nezájatosti a abstraktnosti, protože i sama vědecká abstrakce je pak jedním z možných zdrojů psychologické zkušenosti /17/.

Jungova analytická psychologie buduje proto na předpokladu, že kromě tradičního karteziánského "esse in re" a "esse in mente" existuje ještě třetí modus bytí - "esse in anima". Předpokládá se tím, že povaha lidské existence je trichotomní (jak ostatně soudila předkarteziánská tradice), a že duše je svébytná realita mající své vlastní potřeby, vlastní logiku a dožadující se toho, abychom ji přinejmenším vůbec brali vážně na vědomí.

Vznik psychologie v době reformace a moderní psychologie na sklonku minulého století lze dát do souvislosti právě s faktem opomíjení a zanedbávání duše a niterného, psychického života, především však s racionalistickou degradací složité metafyzické a náboženské symboliky, s přesunem tradiční středověké péče o spásu duše do sekularizovaných forem sebeuplatnění a v neposlední řadě i s redukcí pojmu ducha na pouhý vědecký intelekt. Místo symbolického obrazu vesmíru, v němž Duch díky svým tvořivým, oživujícím a pořádajícím schopnostem se vtěluje do Hmoty, a tak z ní činí živou Duši, se prosadil údajně objektivní obraz (ve skutečnosti jen jiný, a je třeba rovnou říci, že nesrovnatelně chudší), podle nějž vědecký Intelekt díky svým operativním schopnostem ovládá, přetváří a zužitkovává Přírodu. Duše se z tohoto obrazu vytratila. A "nový člověk",

vyrůstající v tomto zploštělém a zúženém vesmíru, je skutečně člověk "bez duše". Má sice stále vyvinutější intelektuální schopnosti, alespoň pokud jde o shromažďování a aplikování vědomostí, ale namísto duše má už jen cōsi na způsob isgnální soustavy.

Jungův psychologický příspěvek k řešení složité antropologické problematiky současnosti byl výstižně charakterizován jako "hledání ztracené duše" (jeden z prvních sborníků jeho prací v anglickém překladu z r. 1933 nesl název *Modern Man in Search of a Soul*). Jak ještě budeme mít možnost se přesvědčit, všechny základní skutečnosti duše jsou svou povahou paradoxní, Křesťanský středověký člověk "měl" duši přesto, že ji promítal, tj. přenášel její životní projevy do soustavy metafyzických symbolů. Moderní, "nový člověk" duše pozbyl, protože si tuto navenek projektovanou duši přivlastnil, pojal do sebe introjekcí. Násilná reabsorbce tradiční symboliky u něho vedla ke vzniku inflace, tj. hypertrofie vědomého Ega, která znamená vážné narušení psychické rovnováhy a jejímž důsledkem je "krize moderního člověka". Charakteristickým projevem této krize je jednak "fachidiotismus" provázený nebetyčnou domýšlivostí, jednak rozpad lidské individuality (někdejšího občana) v amorfní davový fenomén a nástup totalitního státu. Vymezuje-li Jung duši v užším smyslu (*Anima*) jako "*Beziehungsfunktion*" - jako "*mediatrix*" čili zprostředkující funkci mezi vědomím a nevědomím /18/, pak "duše znovuzískaná" znamená z tohoto hlediska jasnější rozlišení mezi individuálním a kolektivním, konstituování zprostředkujícího vztahu mezi vědomím a nevědomím a jejich vzájemnou kooperací, rozpomínání na tradiční duchovní kořeny, navázání styku s nevědomým archaickým vnitřním člověkem, především však obnovení schopnosti prožívat svět jako drama, které se nás osobně týká, ve kterém můžeme nacházet smysluplné souvislosti a které se svým konečným významem váže na transcendentní skutečnosti. Duši je tak vlastně třeba neustále pěstovat, vytvářet si ji v průběhu celého svého života. J. Hillman označuje proto zcela oprávněně za výsostný opus psychologie nabývání, příp. utváření duše. Cituje v této souvislosti výrok J. Keatse z dopisu jeho bratrovi Georgeovi: "Chceš-li, nazývej svět "údolím utváření duše". Pak pochopíš, k čemu je svět..." /19/

Je sice pravda, že moderní člověk objevil svou duši - což se stalo někdy na přelomu století - jen díky jejím nemocem, vzpourám a zmatkům, a že se s ní poprvé setkal v psychiatrických ordinacích nebo přinejmenším ve vypjatých a tragických životních situacích. To však rozhodně neznamená, že by navždy měla zůstat jen v péči psychologů a psychiatrů. Její místo je v každodenním životě a její poslání je v tom, že mu má dodávat barvu, vůni a všechno to, bez čeho život ztrácí smysl.

Je mnoho způsobů, jimiž se zanedbávaná a opomíjená duše zpočátku hlásí o svá práva a o to, aby byla vůbec brána na zřetel; většina z nich nepatří právě k nejpříjemnějším životním situacím; jsou to neurózy provázené obyčejně nejružnějšími somatickými příznaky, duševní krize, deprese, pocity absurdnosti a marnosti života, záchvaty paniky, úzkosti apod. Z hlediska Jungovy analytické psychologie se moderní psychoterapie jeví jako dobově podmíněný nouzový zásah do zanedbaného vnitřního života člověka, který se ocitl v duševní krizi, protože v důsledku chybně pojatého, jednostranného a deformovaného života ztratil svou duši, tj. pozbyl schopnosti psychologického prožitku, a tím i psychické rovnováhy, duchovní orientace a konečně i smyslu své existence a proměnil se v pouhého vykonavatele a uživatele, v člověka zcela nového, pokřesťanského a dokonce i předpohanského typu. (I dnešnímu vzdělanci většinou uniká, že tzv. antické pohanství se přímo hemží množstvím uctívaných bohů a že čestné místo v tomto panteonu zaujímá i někdejší pozemská dívka Psyché, již po všech vytrpěných útrapách sám nejvyšší vládce Zeus podal pohár nektaru, aby se jí tak dostalo nesmrtelnosti a mohla už navždy přebývat ve společnosti bohů na Olympu.

Při tomto nouzovém psychoterapeutickém zásahu nejde pouze o to, navrátit pacienta do normálního čili v podstatě dosa-
vadního způsobu života, tak aby jeho narušené životní funkce (pracovní, sexuální, citové atd.) mohly opět hladce annerušeně probíhat, ale rovněž ne o to, poskytnout zájemcům o otázky vnitřního života možnost identifikovat se s tou či onou psychologickou naukou, která by nejlépe vyhovovala jejich psychickému založení. Cílem je zde mnohem spíš probuzení a rozvíjení vlastní psychologie, vlastního "slova o duši". "Freuda a Junga

ctíme jako velké mistry psychologie nikoli proto", říká Hillman, "abychom je následovali a stali se buď freudisty nebo jungisty, nýbrž proto, abychom pěstováním zájmu o ně sami nabývali smyslu pro psychologii. V tomto smyslu je psychologie nezbytná činnost psýchy, která tím, že vytváří nové a boří staré "nádoby" (tj. obrazy, představy, ideje apod. - pozn. aut.), prohlubuje a zintenzivňuje lidskou zkušenost." /20/

Podle běžně panujících představ spočívá úkol psychoterapie v tom, zbavit člověka jeho komplexů. Pojem "komplex" se dnes stal běžnou součástí konverzačního slovníku a "zakomplexovanost" jedním z nejhůře pociťovaných neduhů dnešního člověka. Podle původního Jungova pojetí, jež se formovalo na základě jeho tzv. asociačních experimentů, lze komplexy charakterizovat jako "psychické fragmenty, které se odštěpily v důsledku traumatických vlivů nebo nesourodných tendencí... Komplexy kříží záměry vůle a narušují vědomou činnost... Jedním slovem, komplexy se chovají jako nezávislé bytosti..." /21/ Z antropomorfního hlediska je komplex fragmentární bytost nadaná vlastním životem, motivací a pamětí; somaticky se projevuje změnami nebo poruchami srdeční činnosti, dýchání, zabarvení pleti apod.; z energetického hlediska se komplex jeví jako dynamické jádro, přitahující stále nové částice, podobně jako magnet nebo jako molekula shromažďující kolem sebe další atomové částice; patologicky se projevuje jako psychická rakovina nebo jako fixní, vše ostatní zastíňující idea, z níž se časem může vyvinout paranoidní, iluzorní systém. /22/

"Na základě dlouholetých a strastiplných zkušeností", píše Jung, "jsme my psychologové dospěli k závěru, že napomůžeme-li člověku, aby se zbavil svých komplexů, připravíme ho o jeho nejlepší životní síly. Skutečně účinnou pomoc mu můžeme poskytnout jen tehdy, podpoříme-li jeho úsilí o co nejširší a nejhlubší uvědomění těchto komplexů, a to tak, aby se s nimi dostal do vědomého sporu." /23/

Cílem jungovské psychoterapie není tedy vyléčit člověka z jeho komplexů, alespoň ne v tom smyslu, že by je z jeho psychického života vymýtila a učinila tak z něho normalizovaného jedince podle převládajících dobových parametrů. Komplexy a jejich symptomy signalizují existenci právě těch nejživotnějších sil v psýše každého člověka a představují tak ty prvky

psychického života, které determinují chování a myšlení; zároveň označují tu část lidské přirozenosti, která podobně jako ostatní živá příroda touží po sebevyjádření. Prvním předpokladem opravdové psychoterapie je proto navázání kontaktu právě s těmito dominantami psychického života, projevujícími se mnohdy tak bolestně a s tak zoufalou naléhavostí; je třeba naučit se jim naslouchat a nalézt přiměřený způsob, především vhodný jazyk, jak s nimi vstoupit do dialogu.

Psychologie (psyché-logos) ve svém původním smyslu je slovo pronášené o duši, a duše promlouvající svým vlastním jazykem o svých potřebách, bolestech a tužbách. Jazyk, kterým v nejširším měřítku promlouvá dnešní doba, vybavená stále dokonalejší telekomunikační a informační technikou, tuto původní psychologickou kvalitu buď zcela postrádá, zejména v objektivované řeči fakt, čísel a popisů, nebo ji obsahuje v podobě, v níž živí beztak již nebezpečné patologické sklony psýchy, a to zvláště v podobě propagandy a ilustrativního pseudomnění. V důsledku toho ztrácí duše schopnost sebereflexivně objevovat své kořeny, svůj počátek a konec, svůj smysl. A právě ztráta smyslu existence je podle Jungova názoru "všeobecnou neurózou naší doby": "Psychoneuróze je v podstatě utrpení duše, jíž se nepodařilo nalézt smysl své existence." /24/

J. Hillman ve svém kritickém eseji o jazyku soudobé psychologie připomíná, že psychické zdraví - někdejší Tacitova a Ciceronova "sanitas" - znamenala původně "citlivý jazyk, vhodné používání slov", a klade si otázku, zda fakt, že dnešní psychologie ztratila schopnost promlouvat autentickým jazykem o duši a k duši, neznamená, že je sama zčásti odpovědná za své dnešní neduhy. "Nebo je situace ještě vážnější", táže se dále, "a duše sama zcela pozbývá schopnosti promlouvat svým vlastním jazykem?" - a odpovídá: "Je-li tomu tak, pak jsou ohroženy samy základy kultury." /25/

Ke specifickým rysům duše jako svébytného modu lidské existence - "esse in anima" - patří především potřeba vyjadřovat svůj emotivní život pomocí fantazie a prožívat svět v obrazech fantazie. A to jednak v takových obrazech, které jsou jí obsahově nejadekvátnější, jednak v takových, které jsou "jako živé", tj. působivé, přesvědčivé a důvěryhodné. Somatické složce lidské existence, která je díky smyslovému vnímání

schopna konfrontovat tyto obrazy s empirickou realitou, se mohou jevit jako nereálné, zatímco noetické složce mohou připadat paradoxní až absurdní. Duše však ke svému normálnímu životu potřebuje "reálné iluze", jak se Jung odvážil vyjádřit /26/. Bez nich nejenom sama živoří, ale jejich nedostatkem trpí i ostatné módy lidské existence, a to jednak tím, že v důsledku chybějících spontánních projevů duše jsou odkázány jen na vnější podněty, jednak tím, že jsou pak nuceny přejímat funkci životního středu. Tento úkol však není s to splnit ani tělo se svým fanatismem pohybu, ani rozum se svými sebeobdivuhodnějšími výkony opřenými o moderní techniku databank a myslících počítačových strojů.

Nejasné tušení, jež dnes máme o rozdílných stylech projevu základních módů lidské existence, bylo v dřívějších dobách mnohem jasnější. Například Plotin rozlišuje mezi pohybem těla, pro něž je charakteristické směřování kupředu, a pohybem duše, pro niž je typické "circumambulatio" čili kroužení stále dokola kolem nějakého středu (např. kolem jádra komplexu). Pro duši je tedy charakteristické opakování stále stejného motivu, omílání stále téhož tématu, jakoby obehřávání stále stejné gramofonové desky: působivou hudební skladbu chceme slyšet stále znovu, vždy nám má co říci. Tento krouživý pohyb kolem středu je pro duši životní nezbytností. (Mimo chodem, podle názoru M. Heideggera je charakteristickým rysem opravdové filosofie pohyb na místě. Píše: "Pokud (filosofie) zůstává věrna své podstatě, nikdy nekráčí kupředu. Kráčí na místě, aby přemýšlela stále o tomtéž. Kráčet dál, totiž dál od tohoto místa, je omyl..." /Ueber den Humanismus/). Zakotvení ve světě je pro duši možné jen ve formě rituálu, vyjadřujícím její nejvyšší metafyzické pravdy. Sebevyjádření a sebe-nacházení se u ní děje formou náboženství, umění a filosofické reflexe. Proto tam, kde duše ztratila styk s náboženským rituálem, nabývá pro ni o to většího významu umění, a tam, kde ztratila i významový styk s uměním, kdy už není s to chápat, co jí umělecké dílo sděluje a jak hluboce se jí týká, musí vše nahradit některá ze současných ideologií nebo v lepším případě moderní psychologie.

Zcela rozdílné hodnocení významu fantazie, a to jak v obecně kulturním ohledu, tak i v analytické a psychoterapeutické

ké praxi, je zřejmě klíčový bod, jímž se Jungova psychologie odlišuje od Freudovy psychoanalýzy a jímž se počíná zásadní zvrat ve vývoji moderního psychologického myšlení. Zatímco Freud pokládal fantazie svých pacientů za "zkreslený výraz" ("Entstellter Ausdruck") skutečných, potlačovaných motivů, tj. sexuality a infantilility, lze o Jungově psychologii říci, že je bezmála apoteózou tvořivé lidské fantazie. Již v r. 1929, ve svém "středním období", kdy formuluje své nejdůležitější koncepce, říká Jung o fantazii: "Pokládám ji vposledku za materiální tvořivou sílu mužského ducha. Fantazii nemůžeme nikdy dost vysoce ocenit... Veškeré lidské dílo má svůj původ v tvořivé fantazii. Tvořivé uplatnění imaginace vytrhává člověka z vázanosti ve světě "nic než" a pozvedá ho na úroveň člověka hrajícího si. A člověk je, jak říká Schiller, "jen tam celým člověkem, kde si hraje" ".)/27/

Význam tohoto převratného pojetí fantazie pro praktickou psychoterapii si již ve 30. letech plně uvědomil W.M. Kranefeldt, který se je v rámci své kritiky Freudovy psychoanalýzy pokusil dále rozvinout. Podle jeho přesvědčení spočívá klíč ke každému neurotickému symptomu v jazyku, jímž promlouvá. Je to "jazyk fantazie" ("Phantasiesprache"), spontánní a svébytný výrazový prostředek, který nelze jednoduše standardizovat, jak to činí právě psychoanalýza formou svého odborného žargonu. Ten je ve srovnání s jazykem fantazie jen "umělou jazykovou enklávou", "korumpovaným umělým jazykem", který v důsledku svých reduktivních a egotistických cílů není s to postihnout hloubku a bohatství přirozeného jazyka. Podle Kranefeldtova názoru si tím psychoanalýza zatarasila cestu k duši a konstituovala se jako pouhý nástroj, "který nepokládá již za důležité, co se děje v jeho oběti, nýbrž jak se vůči tomuto nástroji chová" /28/. Kranefeldt naproti tomu dochází k závěru, že zabývat se psychologickým případem znamená zabývat se především fantaziemi, jež s ním souvisí, naslouchat autentickému jazyku daného symptomu a pokoušet se z něj vyčíst skutkovou podstatu neurotických potíží.

Analytický, přírodovědecký rozum bude mít pravděpodobně vždy sklon pokládat imaginativní činnost duše, ať už zvrácenou či normální, za vytváření nereálných, neobjektivních nebo iluzorních systémů. "Avšak co je iluze?", klade si Jung "pilá-

tovskou otázku". "Z jakého hlediska můžeme něco označit za iluzi? ... Pro duši je to možná nesmírně důležitá životní forma, nezbytnost, podobně jako kyslík pro organismus. To, čemu říkáme iluze, je možná psychická skutečnost mimořádného významu. Duše se možná nestará o naše kategorie reality. Jí se jeví jako skutečné (wirklich) to, co působí (was wirkt)." /29/

Dříve než začneme rozumově a eticky zkoumat 'údajné iluze, měli bychom tedy nejprve pozorně "vyslechnout", jakou životní hodnotu mají pro lidskou duši. Záleží především na ní samé, co označí za iluzorní a scestné. Z jejího hlediska je iluzí jen takový obraz, který pozbyl své někdejší působivosti, a tím i zdání skutečnosti. Obraz, jemuž duše věří a pokládá jej za skutečný, dokáže silou svého přesvědčení velmi často vnutit i rozumu, který místo toho, aby prohlédl jeho iluzornost, mu ještě dodává ideologické nebo logické zdůvodnění čili racionalizuje jej. Kdyby tomu tak nebylo, zůstala by nepochopitelná značná část naší zkušenosti týkající se dobových ideologií a jejich vlivu na všechny složky společnosti bez výjimky: ideologická tvrzení často už na první pohled odporují všem zjistitelným faktům i zdravému rozumu, a přesto jsou s to uvést do pohybu široké masy a probudit v nich titánskou energii. Dokud tedy duše shledává obrazy fantazie působivými, nepokládá je za iluze, nýbrž za skutečnost nejskutečnější. Teprve když přestanou působit, když ona sama zjistí jejich nesuslad se skutečností, teprve pak, po bolestném procesu zklamání, odvrhuje tyto obrazy jako iluzorní a neskutečné.

Kromě "circumambulatio" - kroužení kolem středu (v čemž má možná svůj původ přirozený narcismus duše) je tedy pro "esse in anima" jako specifický modus lidské existence charakteristické cyklické střídání vzestupu a poklesu při prožívání obrazů fantazie. Střídá se období zaujatosti pro nové nebo modifikované obrazy, případně pro obrazy s novým výkladem, s obdobím kritického odmítání těchto obrazů jako zastaralých a překonaných. Střídají se období velkého vzepětí všech optimistických životních sil s obdobími rozčarování a všeobecného pesimismu; období víry a nevíry; teismu a ateismu, příp. teologie a filosofie (M. Buber); filosofického realismu a nominalismu. Nejprve jde Ulenspiegel do kopce a radostně si hvízdá,

potom jde s kopce a hořce pláče. Až nakonec sofista Krstylos, žák Herakleitův, unavený tímto monotonním "světovým rytmem", už jen mlčky zvedá svůj prst nahoru a dolů. Citovaný Kranefeldt vidí v této cyklické pulzaci projev nevyhléditelného "bludu o smyslu věcí" ("Wahn des Sinnes"). Lidská duše se podle jeho názoru neustále "chytá do léčky smyslu", a to tím, že v obrazech, jež vytváří, se pokouší hledat nějaký smysl. Jeden výklad světa (světonázor) nahrazuje druhým, a v něm opětně nachází ztracený smysl dění, jehož se účastní. Kranefeldt se oprávněně táže, zda by nebylo lepší jednou provždy ukončit toto nekonečné usilování o smysl věcí a odmítnout nejenom nynější výklad tohoto smyslu, ale "smysl" jako takový. V životě přece neplatí žádný smysl, který by dříve či později nebyl překonán životem samým, jeho vlastním přirozeným rytmem /30/. Podobná myšlenka zaznívá i z Heideggerovy filosofie bytí, zejména z jeho kritiky metafyzického myšlení, které podle jeho názoru dosazuje na místo bytí samého vždy jen jedno určité jsoucnost, a tím se dopouští falešného výkladu bytí, opomíjí je ve prospěch tohoto hypostazovaného jsoucnosti a tak na ně zapomíná. Tento palčivý a neřešitelný problém tvoří i jádro Schönbergovy nedokončené opery Mojžíš a Áron, v níž Áron představuje nezkrutnou touhu lidské duše dát vnitřním, zvláště pak religiozním prožitkům smyslové kvality, znázornit je a přisoudit jim určitý časný smysl. Obraz Hospodina, který se takto stává vůbec vnímatelným obrazem a nabývá pro duši pravé působivosti, a tím i skutečnosti a smyslu, je již svou "obrazovostí" odsouzen ke kritice a zavržení, protože se v průběhu dalšího dějinného a individuálního vývoje vždy nakonec najdou některé skutečnosti, jímž vytvořený obraz odporuje. Schönberg by chtěl zachovat tento "obraz-neobraz", straní Mojžíšovi, avšak Mojžíšův jednotvárný, nepřitažlivý a nelidský hlas, spíš promlouvaný než zpívaný, kterým ho skladatel obdařil na rozdíl od barvitého hlasu Áronova, mluví v jeho neprospěch. Lidskou duší dokáže pohnout jen imaginativní "imago Dei", i když se tím současně vydává v nebezpečí, že ve chvíli slabosti ztotožní tento obraz s tím, co se jím zobrazuje a propadne uctívání modly, například moderní modly totalitního Molocha. Abstraktní a "neobrazný" obraz Boží se však naproti tomu může proměnit ve vyprahlý rozumářský pojem doktrinářů víry. Prastarý spor rozumu

a duše (z níž v současné době zůstala namnoze už jen citová funkce, ačkoli pro biblického člověka duše znamenala ještě celistvou lidskou bytost) má tak svou archetypovou personifikaci v postavách Mojžíše a jeho bratra Árona.

V Jungově psychologii tuto tendenci ukončit výkladový rytmus světa nikde nenacházíme. Pokládá tuto vrozenou touhu duše naopak za zcela přirozenou a legitimní. Kdyby měla být vykořeněna nebo potlačena racionalistickým a statickým monismem, jak o to v podstatě usiluje moderní intelekt v duchu totalitářského egotismu, který již dávno zapomněl, co to je psychické "laissez-faire, laissez-passer", znamenalo by to přerušení přílivu nového života a ten by tak pozbyl hravosti, spontánnosti a charakteru věčného hledačství. Jungova odpověď na otázku: "Buď dosavadní duchovní tradice, anebo radikální odmítnutí této tradice ve jménu novodobého vědeckotechnického pokroku" - tedy zní: Ani tradiční, již neživý dogmatismus, ale ani "nový člověk", netušící svou fatální ohroženost, nýbrž nový výklad tradičních (dogmatických) duchovních kořenů, nový způsob myšlení a konání vyrůstající z těchto kořenů. Jungův problém spočívá tedy v tom, jak nově a adekvátněji přeložit prastaré a věčně živé obrazy duše, bez nichž není pro ni života, do jazyka současné obraznosti a myšlení.

Potíž je v tom, že ani obrazotvornost ani myšlení není dnes na takový úkol připraveno. Hodnota imaginace pro vědomé prožívání a poznávání světa je dnes zcela degradována. Jistý prostor se jí sice ponechává i v soudobém oficiálním umění, zde však jde v podstatě jen o řemeslné "osmyslňování" ideologických tezí, nikoli o spontánní projev tvořivých sil nevědomí. Myšlení samo je stíženo konkretismem a "doslovností", která byla právem označena za snad vůbec nejhorší duchovní chorobu současnosti. Ve společensko-vědním myšlení převažuje přebujelý filosofický realismus, věřící na doslovnou realitu takových abstraktních kategorií, jako je stát, společnost, lid, výrobní vztahy, moc, sexualita apod. Je to pravděpodobně důsledek reakce na přehnaný nominalismus novověké vědy, v níž zcela převládal aristotelský přístup k věci jako pouhému souhrnu definovaných znaků. Platonismus však nelze jak se zdá jednou provždy zprovodit ze světa. Vyžene-li se dveřmi, vrací se oknem. Odmítne-li jej vědecký intelekt, začne o to víc

působit nevědomě, zejména v oblasti ideologických pojmů. Nejsladší pomstou platonismu, smíme-li to tak říci, je soudobá víra v reality všeho druhu. Naivní archaický člověk, který v nás nikdy nepřestal existovat, si zde plně přichází na své. Aby se vyhnul zklamání plynoucím z nominalistické kritiky, totiž poznání, že vše, o niž jde, jen určitým způsobem nejistě a zkusmo pojal a pojmenoval, čili aby se vyhnul Ulenspiegelově cestě z kopce, bere ji doslova a do písmene, jakoby to byla její definitivní, autentická, jednou provždy platná podoba. Aby mu však tato víra vydržela, musí všechny věci nejprve zbavit tzv. ideologického subjektivního nánosu čili zredukovat je. Ze složitého a pestrého světa lidské obraznosti se po takovém redukcionistickém zásahu stává "nic než" zkreslená sexualita; z komplexu hospodářského života propleteného nesčetnými zájmy "nic než" ziskuchtivost; z živého organismu sociálního života "nic než" politická moc. Redukční operace se nakonec dovedou až k popření původního principu realismu, takže Aristoteles již není filosof čili cosi obecného, nýbrž opět jen Aristoteles, neboť jakákoli obecnost by mohla ohrozit reálnost jeho jedinečnosti. Stát je opět jen stát, totiž právě tento dějinně-konkrétní stát, moc je moc, sexualita je sexualita, konec je konec, nikoli také počátek něčeho nového. Z komplexního dějinného nebo životního fenoménu se učiní partikularita, a ta pak platí jako tzv. realita. Pak už zbývá jen provést sebekastraci vlastní imaginace (viz Freudovo "potlačená sexualita = zvrácená imaginace"), aby "realita zůstala realitou", pokud možno jednou provždy, nebo jak se dnes s oblibou říká, na věčné časy. To je zároveň okamžik, kdy se v duchovním horizontu rodí přízrak "bílá velryba". Zlo nebo cokoliv jiného, o co právě jde, je nyní bílá velryba, Moby Dick, jedna partikulární věc (pro psychologa se jí může stát například motýl jako prastarý symbol duše), a Ego se proměňuje v kapitána Achaba, jehož osudem je posedlost Moby Dickem, i kdyby to měl být leviathan rozměrů soudobého totalitního státu. Potíž je v tom, že kastrace vlastní imaginace znamená definitivní zapomenutí na duši a propadnutí tomu nejhoršímu dobovému předsudku o bezpředsudečném, realistickém myšlení (myšlení v "realitách").

O d k a z y

- 1/ R.I. Evans, Conversations with C.G. Jung, Van Nostrand Reinhold Company 1958, s. 17.
- 2/ C.G. Jung, Von den Wurzeln des Bewusstseins, G.W. 9/I, s. 64-65.
- 3/ " G.W. 8, s. 439.
- 4/ " Collected Works, Princeton University Press (dále jen CW) 6, § 765.
- 5/ " CW 8, § 397 ad.
- 6/ J. Hillman, Loose Ends, Spring 1975, s. 174.
- 7/ C.G. Jung, G.W. 9/I, s. 55.
- 8/ " G.W. 6, s. 53
- 9/ " Seelenprobleme der Gegenwart, Rascher 1969, s. 7.
- 10/ " Ueber die Psychologie des Unbewussten, Fischer 1975, s. 117.
- 11/ " The Symbolic Life, rukopisný záznam přednášky z r. 1954, cit. podle J. Hillman, Re-visioning Psychology, Harper&Row 1977, s. 244.
- 12/ E. Christou, The Logos of the Soul, Spring 1976, s. 36.
- 13/ " s. 50-53.
- 14/ " s. 69.
- 15/ " s. 73.
- 16/ " s. 82-83.
- 17/ " s. 37.
- 18/ C.G. Jung, Psychologie der Uebertragung, Walter 1973, s. 150.
- 19/ J. Hillman, The Myth of Analysis, Harper&Row 1978, s. LI.
- 20/ " Re-visioning Psychology, Harper&Row 1977, XII.
- 21/ C.G. Jung, The Structure and Dynamics of the Psyche, CW 8, § 121.
- 22/ J. Hillman, Loose Ends. Spring 1975, s. 190.
- 23/ C.G. Jung, The Fight with the Shadow, CW 10, § 456.
- 24/ " G.W. 11, s. 358.
- 25/ J. Hillman, The Myth of Analysis, Harper&Row 1978, s. 123.
- 26/ C.G. Jung, Psychologie und Religion, G.W. 11, s. 117.
- 27/ " Seelenprobleme der Gegenwart, Rascher 1969, s. 77.
- 28/ W.M. Kranefeldt, Der Gegensatz von Sinn und Rhythmus im seelischen Geschehen, v: C.G. Jung, Wirklichkeit der Seele, Walter 1978, s. 174.
- 29/ C.G. Jung, Seelenprobleme der Gegenwart, Rascher 1969, s. 84.
- 30/ W.M. Kranefeldt, Der Gegensatz von Sinn und Rhythmus im seelischen Geschehen, v: C.G. Jung, Wirklichkeit der Seele, Walter 1978, s. 184.

František Kautman
VLADISLAVŮV TAJNÝ ČTENÁŘ

I.

Dřív, než se člověk stane spisovatelem, básníkem, překladatelem, kritikem, musí se stát dobrým čtenářem. Dnes už nevěříme na samorostlé talenty, které dobře píší a nic nečtou. Dřív, než se člověk naučí dobře psát, musí umět dobře číst. Říká se, že jsme národ čtenářů, patrně jsme, je však otázkou, kolik z nich ovládá umění dobře číst.

Jan Vladislav je spisovatelem - básníkem, kritikem, překladatelem - v nejširším a nejsoučasnejším smyslu slova. A svým pětisvazkovým Tajným čtenářem se přímo manifestačně hlásí k nepominutelnému zdroji veškeré moderní literární práce, k náruživému, zaujatému, prožitému, poučenému čtení. Je pro ně vyzbrojen nejen bohatou erudicí odbornou - počínaje aktivní znalostí několika evropských jazyků, z nichž kvalifikovaně překládá, a konče sečtělostí v oblasti výzkumů nejmodernější estetiky - ale také bytostným, přímo biologickým zaujetím pro umění vůbec a pro literaturu zvlášť. Celý jeho život dokazuje, že navzdory všemu literatura nepřestala být jeho osudem, a to i tehdy, když byl politickými zásahy zatlačen do jejích zdánlivě "okrajových" oblastí, za jaké se považuje překladatelství nebo literatura pro děti. Sam ostatně říká, že v oblasti překladové literatury se někdy řešily životní problémy současné tvorby, které se nikde jinde řešit nemohly. A je-li Vladislav autorem jednoho z vůbec nejúspěšnějších překladů klasického básnického díla, který u nás vyšel (v úhrnném úctyhodném nákladu dvě stě tisíc výtisků) po druhé světové válce, Shakespearových Sonetů, je to samo o sobě důkazem, že i v oblasti, do níž byl nuceně vykázán, dovedl obohatit naši literaturu dílem, pro něž není nadsázkou označení čin.

Máme-li možnost poznat v souhrnu literárně kritické a esejistické dílo Jana Vladislava, neubráníme se pocitu trpkosti, že nemohl těch pětatřicet let soustavně působit na novou českou literaturu jako aktivní kritik. Sam autor vysvětluje název svého souboru Tajný čtenář tak, že jde především o poznámky k náruživému čtení, spojenému se snahou doporučit aspoň něco z této vlastní četby jiným, zatímco epiteton tajný vysti-

huje skutečnost, že veliká část jednotlivých čísel souboru je složena z kritik, projevů, lektorských posudků a návrhů, které se k širší veřejnosti původně vůbec nedostaly.

Právě zde je přesvědčivě demonstrována svědomitost veškeré Vladislavovy literární práce. Jen málo našich (a nejen našich) literátů by se mohlo odvážit publikovat interní lektorské posudky, které se často píší pro pouhé vyplnění profesionálního penza. Kdo by si tu dělal hlavu se stylovou čistotou, s kompozicí a vyvážeností celku, když koneckonců se nejedná o nic jiného než orientovat nakladatelského redaktora při vydání či nevydání určitého zahraničního knižního titulu. Lektorské posudky se téměř vždy píší či diktují rovnou do stroje.

Prozrazuje Vladislavovu úctu k literárnímu dílu, že něčeho takového není schopen. Ví, že zde vyslovuje, formuluje určitý čtenářský soud, který ve svých důsledcích ovlivní skladbu knižního trhu. Cítí plně svou zodpovědnost za to, doporučí-li či nedoporučí-li určitého cizího autora k vydání u nás.

A tak máme před sebou poněkud kuriózní zjev, že zatímco stránky našich novin a časopisů, zejména v padesátých a sedmdesátých letech, jsou doslova zaplevelovány bezvýznamnými, plochými, nekvalifikovanými a uboze napsanými recenzemi a "kritikami", skutečné kritické projevy zůstávají ležet v nakladatelských regálech a šuplících. Vladislav udělal dobře, že je z tohoto zapomenutí osvobodil, sebral a formou ineditních svazků edice Kvart poskytl aspoň úzkému kruhu čtenářské veřejnosti.

První svazek, nejucelenější a nejdůsledněji komponovaný (vedle svazku čtvrtého, připravovaného ostatně před lety k vydání, které bylo násilným zásahem zmařeno), pod názvem Malé morality, je jakýmsi průvodcem po problematice moderní umělecké tvorby, především s ohledem na umění literární a výtvarné. Jsou zde také nejpregnantněji formulovány - in margine kritizovaných uměleckých děl a jejich tvůrců - problémy estetiky a etiky moderního umění, vztahu umění a společnosti, imanentního a determinovaného vývoje umění, umění "svébytného" a "angažovaného" apod.

Druhý a třetí svazek (Předmluvy, doslovy a další a Recenze, lektorské posudky a další) jaksi doplňují, rozvíjejí nebo

připravují svazek první nebo svazek čtvrtý, v každém případě tvoří s nimi nerozlučný celek. Ale kupodivu vnější roztržitost, daná povahou i dobou vzniku jednotlivých částí, nepůsobí dojmem nesourodosti vnitřní, naopak - přestože v lecčems byl autor poplatný době a v lecčems mu tuto poplatnost "bona fide" vnutili nakladatelští a časopisečtí redaktori, ostatně jde o licence ve srovnání s jinými spisovateli velmi nepatrné - autorova osobnost vystupuje v podivuhodné ucelenosti, ať jde o projevy z konce čtyřicátých nebo konce šedesátých let, přičemž vždy, i v tom nebenepatrnějším projevu je jasné, oč autorovi opravdu šlo - v literatuře i v životě, protože právě u Vladislava jde evidentně o oblasti naprosto neodlučitelné. Čtvrtý svazek Portréty a autoportréty je sice myšlenkově opět přísně vkomponován do celého souboru, ale pro svou bohatou informovanost může sloužit i jako kompendium ke studiu moderní literatury, i když v řadách "moderních", ale zcela v duchu autorovy historické poetiky, se vedle Baudelaira, Verlaine, Pirandella, Campany, Alain-Fourniera, Saint-John Perse, Reverdyho, Michauxe, Geneta, Sveva a Butora zákonitě objeví i Dante, Michelangelo, Du Bellay a Shakespeare.

Některé z Vladislavových "portrétů" jsou pro našeho čtenáře doslova objevné, protože pojednávají o tvůrcích, o nichž se u nás toho ví málo nebo nic, ač jejich zakladatelský význam v moderním evropském umění není už dnes nikým zpochybňován.

Doplňující pátý svazek Bezejmenná Múza pak obsáhne Vladislavovy úvahy nad problémy překládání uměleckých děl, jemuž věnoval tak významnou část svého života v literatuře.

II.

K Vladislavovu souboru by se dalo přistupovat z různých stran; poskytuje také desítky problémů k zamyšlení. "Metakritik" je tu vždycky v nevýhodě, neboť zpravidla nedosahuje kritikovy erudice ve zvolených oblastech. Vladislavovy znalosti jsou encyklopedické, "renesanční" - nadarmo nevěnoval tolik pozornosti právě renesančnímu umění a stal se dokonce specialistou v oblasti života a díla Michelangelova.

Ale Vladislav není systemizující katedrový vědec: až příliš dobře chápe meze objektivit a nezbytnou dávku subjektivit jakéhokoli způsobu buďsi sebereflektovanější interpretace.

I já si vybírám z jeho díla problémy, které jsou mi osobně blízké. Myslím si o nich, že podstatně vzrušovaly i samotného autora. A konečně odvážím se tvrdit, že jde také o mimořádně závažné problémy našeho literárního dneška, za nějž zde pokládám dobu uplynulých třiceti pěti let.

Řekl jsem už, že Vladislav je básníkem. Poezie je pro něho prius literární tvorby, i když ovládá a sleduje i problémy moderní prózy. Přesto však z patnácti Vladislavových "portrétů" je osm věnováno básníkům, u dalších dvou (Michelangelo a Shakespeare) je pak poezie předmětem zvýšeného autorova zájmu. Také jako překladatel se spisovatel vždy silněji sžije, prolne, chcete-li "zamiluje se" silněji do básníka než do prozaika.

Nad smyslem a posláním poezie se Vladislav kritik zamýšlí mnohokrát. Jistě dobře ví, co o nich bylo řečeno v průběhu věků jinými. Ale jeho postoj je ryze aktuální, zajímá ho především poslání a smysl poezie v naší době, staré, klasické, znovuoživované novými překlady a recitacemi, "moderní" zakladatelské, u jejíhož prahu stojí Charles Baudelaire, až po současnou, která teprve začíná artikulovat svůj postoj k současnému světu. A právě tato poezie a právě u nás má zvláštní poslání etické. Jak to výstižně Vladislav vyjádřil v úvodním projevu literárního večera Hany Proškové v r. 1958: "Vina poezie je v její pouhé přítomnosti. Svým nemilosrdným světlem prostě brání čtenáři dělat, jako by to či ono nebylo. Nutí ho vidět nebo vědomě zavřít oči. Nutí ho rozhodnout se uvnitř, neviděně, k statečnosti nebo nestatečnosti. To je neštěstí, jež poezie vždy znovu zavinuje." (Tajný čtenář 1, s. 26.)

Vzpomeňme si, co tehdy znamenala poezie v kontextu našeho kulturního života: programově vystupuje "poezie všedního dne", vznikají divadla malých forem, Semafor a Na Zábradlí. Jistě doznívá renesance milostné poezie, která začala už na přelomu padesátých let a byla zahájena především přeloženou poezií. V této souvislosti hrály významnou úlohu i Vladislavovy Shakespeareovy Sonety: jeden z nich pronikl dokonce v zhudebněné formě i do Semaforu, do představení Taková ztráta krve, v interpretaci tehdy začínajícího Waldemara Matušky - a z pódia Semaforu se přelévaldo vědomí probouzející se mladé generace.

V syntetické statí o současné francouzské poezii (Živá

Francie) v souvislosti s Eluardem formuluje svůj názor znovu slovy "dějiny poezie jsou skrytými dějinami lásky". Avšak láska-život, charakterizující poezii Eluardovu, musela být vyvážena komplementární paralelou láska-smrt, jíž Vladislav charakterizuje poezii M. Leirise. "... tato zkušenost o paralelnosti - ba totožnosti lásky-smrti", píše Vladislav, "staví člověka do věčného rozporu toužení a odmítání, hledání a zavírání očí před nalezeným, do rozporu, který z bytosti animální vytváří bytost lidskou, jejímž znakem a jejíž silou byl, je a bude její neklid a hledání." (Tajný čtenář 2, s. 175)

Když Vladislav hodnotí poezii Saint-John Perse, poznamenává, že mu plným právem patří místo vedle těch, kteří určili podobu dnešní světové poezie a kteří nás, své čtenáře, celým svým dílem učí, že spíše než způsobem poznávání je poezie způsobem života - a to integrálního života. (Tajný čtenář, 4)

Sub specie tohoto kritéria pak Vladislav hodnotí moderní poezii vůbec, proto věnuje ve svých studiích tolik pozornosti biografickým a autobiografickým svědectvím o básnických tvůrcích. Není to bezmocnost biografické metody minulých dob, která z neschopnosti říci něco pozitivního o díle sháněla kdejaký bezvýznamný detail ne-li klep o jeho tvůrce. Vladislav se umí velice dobře podívat na dílo i jeho tvůrce z "vnitřku", ze struktury samého díla - ale je to právě typický rys moderních tvůrců, že své dílo žijí a svůj život záměrně, byť často neúspěšně, se zraňováním sebe i druhých a někdy s úplným selháním a ztroskotáním se snaží zformovat v umělecké dílo.

Vladislav nepracuje metodologicky jednoznačně usměrněnou metodou, ať už sociologickou, fenomenologickou, psychologickou či strukturální. Nesnaží se ani, alespoň vědomě, o nějaký metodický pluralitní přístup - i když někdy bychom tak mohli soudit z některých jeho závěrů. Za hodně vděčí své intuici, ale není programovým intuitivistou, naopak, vědomě usiluje o maximální sebereflexi a prohlásil už před dvaceti lety, že lepší je za vedení rozumu bloudit, než pod vedením autority jít přímo. Vladislav je esejista v nejlepším slova smyslu - opět v duchu šaldovském (Šaldu si žádná literárněvědná ani kritická škola nemůže bezvýhradně adoptovat, ale mnohé mu vděčí za řadu významných podnětů) - který dílo umělecky pociťuje i reflexivně zvládá současně, proto dovede precizně individualizovat, ale

dovede také zevšeobecňovat, dovede postihnout to, co spojuje Bloka, Reverdyho, Elióta, Pounda, Jimeneze, Trakla, Ungarettiho i Campanu a v čem se podle jeho vlastních slov projevil společný rozum moderní poezie.

A ještě jeden rys moderní poezie postihuje Vladislav s pozoruhodnou přesností (a uskutečňuje jej i ve vlastním básnickém díle): zhuštěnost, intenzita, sevřenost básnického díla (v tomto případě Corbièrova), která je dána soustavným soustředováním velké básnické, životní zkušenosti na plochu co nejmenší. Ostatně tato koncentrovanost je příznačná i pro studie v Tajném čtenáři: zkus tam škrtnat zbytečná slova či dokonce věty, aniž bys porušil smysl a strukturu celé práce: není tam hluchých, vycpávkových ani líbivých, ale samoučelných míst, frází či obrátů.

III.

V jedné ze svých úvah z r. 1967 Vladislav dovozuje: "Umění, a zejména pak literatura, je druh velmi speciální práce. Smyslem této práce je podle všeho výzkum; je to dáno už historickým vývojem - vzpomeňme na spojitost výzkumu a umění v renesanci. Umělecký výzkum se však odehrává ve zvláštních oblastech a zejména ve zvláštním materiálu - v literatuře především ve slově. To je příznačné zejména pro moderní poetiky, ale především pro samu dnešní tvorbu." (Tajný čtenář 1, s. 75)

Víme, že podobným způsobem svou uměleckou práci definovali ve svých programech už impresionisté, kubisté, futuristé, teoretikové "civilní poezie", poetisté, surrealisté a mnoho dalších škol a směrů dobového umění. Vladislav jako překladatel ví zvláště dobře, co je to umělecká práce. V překladu se totiž nedá nic obejít, ulehčit, odšvindlovat. Když se původní báseň nedaří, tak ji prostě necháš. Anebo ji rázem spraviš tím, že škrtněš poslední dva verše, které jsi nekonečně pulíroval a pořád nezněly, jak by měly. A báseň vlastně už byla hotovým celkem (ostatně "otevřenost" moderního uměleckého díla je jeho typickým znakem) bez oněch posledních nedařících se dvou veršů.

Ale když překládáš báseň, nic takového si dovolit nesmíš. Musíš zkoušet, hledat, pátrat, zkoumat, přemýšlet - tak dlouho, dokud nenajdeš schůdné řešení. Plným právem pak mluvíš o práci a výzkumu.

Už r. 1948 se Vladislav jako jeden z prvních u nás zabýval v Listech beletrií existencialismu, zejména v souvislosti s dílem Camusovým. A tím přirozeně narazil na otázku poměru filozofie a krásné literatury, jejich vzájemné ambivalentnosti a zaměňování výrazových prostředků, které je starého data: už Plato a staří čínští a indiští filozofové se vyjadřovali jazykem umělecké prózy; typickými filozofujícími beletristy byli encyklopedisté, zejména Voltaire, Rousseau a Diderot; pro devatenácté století sám Vladislav uvádí Kierkegaarda a Nietzscheho. "Logika umění, ta kdysi nesmiřitelná protiva logiky vědy a filozofie, se najednou ukazuje jako bližší skutečnosti. Hranice umění a filozofie mizí a nutno říci, že se to děje v zájmu pravdy." (Tajný čtenář 2, s. 115)

Zrušení hranice mezi filozofií a uměním hlásali už romantikové (Schelling). Těm se však filozofické poznání rozpouštělo v umělecké intuici, což je něco zcela jiného než hlubinné sondy do nitra člověka a mezilidských vztahů, které provádějí moderní spisovatelé v době před druhou světovou válkou, za války a po ní, zejména existencialisté: "... vyhledávání, studium a popis mezních situací a hodnot člověka, ostatně velmi časté, ba mnohdy programové před Sartrem a jeho skupinou, má v moderním myšlení své hluboké oprávnění, protože umožňuje právě ty nejhlubší sondy do lidského nitra. Příkladem je stále Dostojevskij," píše Vladislav (tamtéž, s. 115).

Podtextem jistě byly hluboké filozofické myšlenky koncentrovány už v dílech spisovatelů, jejichž řadu Vladislav hned dále uvádí (Balzac, Sade, Melville, Stendhal, Dostojevskij, Kafka) - Dostojevskij a Kafka se například dnes běžně uvádějí ve filozofických slovnících a dějinách filozofie - přece je tu však něco, co je výrazně odlišuje od encyklopedistů a existencialistů, kteří nejen psali "filozofické" romány, ale současně byli i specialisty v některých oborech teoretické filozofie či sociologie. (V tomto směru bych měl výhrady k stavění Sartra do protikladu s uvedenou řadou spisovatelů, doplněnou Camusem, jako spisovatele a thèse; pomíjím míru talentu, stylotvornosti, originality při srovnávání Sartra a Dostojevského; jsou si však blízcí v tom, že píší romány idejí, neboli o idejích, ideje se stávají vlastními hrdiny jejich děl, i když ovšem jejich nositeli jsou konkrétní, živí, rozpo-

ruplní, milující, nenávidění, patetičtí, směšní, politováníhodní, banální atd. lidé.)

Dnes každý moderní filozof, sociolog, historik, politolog, estetik, psycholog uznává, že každé významné umělecké dílo je interpretací určité psychologické, sociální, filozofické atd. reality, že samo je realitou sui generis. Jak o tom uvažuje i Vladislav nad Butorovým Repertoárem, když říká: "Literatura je dílo imaginace, je to konstrukce, tak jako je konstrukcí kterákoli věta hudební nebo matematická. Její realismus je v tom, že chce být realitou mezi ostatními realitami lidskými a přírodními, které vytvářejí svět, v němž žijeme." (Tajný čtenář 3, s. 341)

To vše je ovšem také důkazem o neustálém růstu společenské závažnosti uměleckého díla i umělecké tvorby a zejména o stupňování společenského uvědomění a uznání této závažnosti.

"Jedním ze základních znaků moderního umění," postihuje jednu z těchto specifických Vladislav v úvaze nad Butorovou knihou, "znakem, který se nakonec dá vždy rozpoznat, jde-li se dost hluboko, a který podivuhodně spojuje často i zcela protichůdné tendence, je nepochybně jeho vytrvalé uvažování o sobě samém, jeho sebeuvědomování, jeho kritika vlastních prostředků a hledání nových možností, tvořící víceméně neoddělitelnou složku nejen tvůrčího procesu, ale často i výsledného uměleckého díla." (Tajný čtenář 4)

Už před druhou světovou válkou se množily řady umělců, teoretizujících o svém umění, básníků, kteří se stávali kritiky uměleckých děl současných i minulých, spisovatelů, uvažujících ve svých dílech i o velmi specifických estetických otázkách. Ba kvantitativně tyto "kritické komentáře" přerůstaly silně vlastní, koncentrovaně vyjádřené básnické dílo (Eliot, Valéry, ale o umění teoretizoval už Baudelaire). U Bretona (a dalších surrealistů) jejich vlastní umělecké dílo přímo s takovou teoretickou sebereflexí splynulo. Začala se psát strukturovaná umělecká próza, v níž autor záměrně obnažuje její konstrukci, způsob tvorby. Objevují se dokonce díla o tom, proč určité dílo nebylo napsáno. Jako umělecký žánr se konstituuje "literatura faktu", která stále více proniká do klasické "literatury fikce". Zkrátka umělecká tvorba a její interpretace se stávají neodlučitelným procesem: už se na

kritiky, romanopisce, básníky, dramatické spisovatele, historiky a teoretiky nepokřikuje: ševče, drž se svého kopyta. (Vzpomeňme jen, jak u nás ještě na přelomu století a i později vytýkali F.X. Šaldovi a F.V. Krejčímu, že se pletou do beletrie, a psal-li básník kritiky, přerůstající rámec "osobních vyznání", pokládalo se to také za něco málem neslušného. Dokonce se občas kritikové podezřívali, že se dali na kritiku, protože neuspěli jako básníci - Arnošt Procházka, a svým způsobem i Šalda, jehož kritické dílo vlastně vyrostlo z obhajoby jeho prvního prozaického pokusu, povídky Analýza.) Naopak, dnes už by se málem pokládalo za nedostatek, kdyby básník neuměl napsat esej nebo kritickou stať a kdyby kritik nebyl mocen vlastního uměleckého projevu.

I Vladislav je takovým "mnohoobročníkem" v literatuře. A je tedy zcela zákonité, že i jako básník, i jako překladatel, i jako kritik uvažuje o podstatě umělecké tvorby, o jejím smyslu a poslání, o metodách výzkumu a interpretace uměleckého díla, odborně poučen hned ve dvou oblastech: literatury a výtvarného umění.

IV.

Už v roce 1947 v úvaze o soudobé české poezii Vladislav napsal: "Odvaha k pravdě je ten nejkrásnější a největší společný rys všech těch, kteří jsou hodni jména básník." (Tajný čtenář 2), Česká poezie z ptačí perspektivy, s. 179). Hned nato další svůj kritický pohled nazval "Odvaha k pravdě v nové české próze". A mohli bychom doplnit: odvaha k pravdě je neméně, a snad ještě víc, základním postulátem kritika.

Zdálo by se, že jde o samozřejmost, která by se snad nemusela ani připomínat. "Doba, v níž se o samozřejmosti musí bojovat, je smutná," napsal Dürrenmatt v jedné své hře. Bohužel, právě takovou dobu žijeme.

Měli jsme kritika světového významu, F.X. Šaldu. Měli ~~jsemxkritikaxxsvětového významu~~ jsme řadu uměleckých a literárních časopisů. Měli jsme kdysi obsazeny kritické rubriky denních listů významnými osobnostmi. Dnes z toho nemáme nic, nemáme žádný umělecký časopis, hodný toho jména, nemáme ani žádnou literární kritiku.

Literatura se ponořila do podzemí, dýchá se jí těžce,

ale existuje. Literární kritika ji tam zatím - až na řídke výjimky - následovala. Ineditní forma literární kritiky se opravdu realizuje těžko. (Tento sborník je pokusem o její vyvolání k životu.)

V témže roce 1947, kdy sám slibně rozvíjel svou činnost jako kritik soudobé české literatury, napsal Vladislav článek do Lidové kultury s příznačným názvem "Jedno potřebné čili sůl kritiky: Kritiky je skutečně třeba jako soli - a dnes dvojnásob, záleží-li nám jen trochu na růstu duchovního statku národního. Je nepochybná nadprodukce ve všech oborech umění - snad je to ještě jedno z posledních dědictví války. V této záplavě se stěží vyzná odborník, laik je ztracen. Ale je ztracen také autor: píše přece pro všechny, a chtěl by také od všech, nebo aspoň od mnohých slyšet, jak byl přijat, co dal a v čem chybil či uškodil. Několik našich revuí spočítáš na prstech. Ale to ještě jen některé z nich přinášejí kritiky. Nemohou tedy obsáhnout ani zlomek toho, co vychází a co se děje." (Tajný čtenář 3, s. 74)

Nebudeš číst bez nostalgie tyto stížnosti na obtížnou situaci literární kritiky v době, která byla v porovnání s dneškem dobou přímo pohádkového rozkvětu - literatury i kritiky. Maně si připomeneš Šaldovy nářky nad léty devadesátými, "tou dobou tíživou, soumračnou k zalknutí, sebevražednou do slova a do písmene". A zatím v té době impozantně nastupovala moderní česká literatura a kritika s takovým rozmachem, o němž se dnes nikdo neodváží ani snít.

Úvahy o kritice se mohou zdát z dnešního hlediska čirým akademismem. Připomínají provádění významných laboratorních pokusů, jejichž výsledky mohou být uvedeny do výroby nejdříve za nějakých 5-10 let. Ale budou tehdy ještě à-jour? Jednou možná bude předmětem zkoumání situace literatury, která se rozvíjela při naprosté absenci literární kritiky. Bude to situace analogická situaci v české literatuře před vystoupením Havlíčkovým a Nerudovým? Snad trochu, ale zdaleka ne úplně: tehdy totiž literatura měla tištěnou publicitu a navíc její slabost byla organickým důsledkem slabosti jejích dosud nezralých sil, mezi nimiž Máchův meteorický zjev musel působit pohoršlivě a nepochopitelně.

A přece je třeba stále zdůrazňovat, že literatura, kte-

rá není provázena soudobou literární kritikou, je anomálií, zejména tehdy, je-li to sebereflektující a teoretizující literatura moderní.

Vladislavem citovaný M. Butor formuluje problém přesně: "Aby můj hlas mohl trvat, potřebuje naprosto nezbytně podporu vlastní ozvěny. A přátelé, známí na to naprosto nestačí. Je třeba, aby útěcha, to povzbuzení, byť sebemenší, přišlo z prázdného prostoru, z matečného zástupu nejistoty a ztracení.

Tato odpověď se projeví nejrozličnějšími způsoby: jednak kritickými články, rozhovory, dopisy, to znamená prostřednictvím jmenovitých jedinců, kteří se vyčlení jako mluvčí, jako zvěstovatelé, ale také mnohem jasněji a hlouběji velmi pomalou změnou, která se začne rýsovat přímo v samém prostředí, v němž romanopisec žije, v prostředí, jehož napětí, jehož strasti daly románu vzniknout, protože lidé se pozvolna začnou dívat jiným způsobem jak na něho, tak na sebe a všechno kolem sebe, protože věci v důsledku toho nabydou nové provizorní rovnováhy, na jejímž základě začne nové dobrodružství." (Tajný čtenář 4)

To jsou slova autora písíciho v zemi, jejíž jazyk snad ani nezná pojem "ineditní literatura". A přesto vzrušeně volá po ohlasu, rezonanci svého díla, jemuž určuje nemalý úkol: měnit prostředí, v němž žije.

Aby umělecké dílo mohlo žít, musí být interpretováno, a tvůrce díla musí být do procesu interpretace nějak začleněn. Jistě nežádáme od kritiky, aby autorovi předpisovala, co a jak má psát. Opět v dedukci z průzkumů Butorových pokládá Vladislav kritiku především za pokus o správnou četbu. "... románové postavy, kapitoly, celé knihy, celá životní díla, jako například Lidská komedie, jsou pro Butora jakýmsi "slovem", v Balzacově případě ovšem nesmírně rozsáhlým a nesmírně složitým." (tamtéž) Čili jak říká opět Butor: "... jazyk autora je znovunalezený jazyk čtenáře". Všechny ostatní představy o kritice a spisovatelství jsou nepřesné a matoucí. Byli umělci, kteří kritiku zásadně odmítali, přezírali ba pohrdali jí. Jiní se jí dali zformovat ba i zdeformovat jako poddajný vosk. Jsou případy, kdy odmítavá kritika dohnala autora v zoufalství až k sebevraždě. Ve všech těchto případech šlo o nepochopení nebo podcenění úlohy kritiky. Dnešní umělec, který je

sám kritikem, a kritik, který je sám umělcem, přesouvá těžiště kritiky jinam.

Kritika má především za úkol odstraňovat bariéru mezi čtenářem a dílem, bourat mýtus "nesrozumitelnosti" moderního uměleckého projevu. Jde vlastně o navození správného vztahu mezi tvorbou, interpretací a komunikací, jemuž věnuje speciální kapitolu Vladislavem posuzovaný italský estetik G. Dorfles v knize "Il divenire delle arti" (Torino 1962). Na příkladě hudby, která musí být při každém provedení vždy nově interpretována, dokládá myšlenku, že k podobné "interpretaci" neboli "znovutvoření" dochází ve všech uměleckých oborech při každém vnímání uměleckého díla, ať už jde o současné dílo nebo o dílo minulosti. Chybí-li tato schopnost interpretace, mizí možnost komunikace; zde je oblast "nesrozumitelnosti" umění. (Tajný čtenář 3, s. 310)

Nejedná se tu o řešení problému "kritika vědou či uměním". Nepoučený kritik se sotva dokáže intuitivně zmocnit uměleckého díla, stejně jako suchý vědecký skalpel literárního kritika dokáže říci něco podstatného maximálně o struktuře a technických postupech, s jejichž pomocí dílo vzniklo. Kritik se nikdy neubrání určité dávce subjektivity, s níž k dílu přistupuje. Dnešní kritik to ani nezakrývá, někdy dokonce tuto složku svého přístupu vědomě obnažuje. Aniž by podléhal petrifikovaným představám, odvozeným z nějaké normativní estetiky, musí mít ovšem určitou představu o měřítku, s nímž dílo posuzuje. Toto měřítko bude dostatečně pružné, aby jím mohl spravedlivě posoudit i dílo jiné struktury, jiného směru, jiné školy, než jaké nejlépe vyhovují jeho představám, zkušenostem a konečně i zálibám. Ba může nastat případ, s nímž se setkal Vladislav ve své kritické praxi už při posuzování Holanovy básnické sbírky Havraním brkem v r. 1946 a při němž reagoval s moderní velkorysostí: "Čas od času se objeví umělecké dílo, jež se před nás postaví s takovou samozřejmostí a naléhavostí, že jakákoli kritika je nesmyslná. Můžeme je jen přijmout či odmítnout - z osobních důvodů - říci svůj vztah k němu, můžeme dokonce najít i kazy, chybičky a chyby, ale celek stojí před námi neotřesen a neotřesitelný, hledí nám do očí a říká: člověče, hleď a změř se podle mne." (Tajný čtenář 3, s. 38)

Koneckonců - co jiného vytváří kritikova kritéria než zkušenost, ona Vladislavova "náruživá četba", ony stovky a tisíce interpretací, jíž je každá, byť opakovaná četba literárního díla a v níž je prakticky uzavřen život každého moderního literárního tvůrce. Proto také kritik, i když se specializuje v oblasti literatury soudobé, musí být dobrým interpretem i literatury minulosti, musí být alespoň v potenci literárním historikem (jak to dokazuje právě Vladislav), a i když působí převážně jako kritik domácí literatury, musí se spolehlivě orientovat i v literatuře světové (takového kritika jsme měli v Šaldovi, dnes jej máme ve Václavu Černém).

Vladislavovi tu v jeho kritické práci pomáhá jeho praxe překladatelská. Neboť také překlad je svého druhu interpretací literárního díla, "interpretací vyššího řádu, než je pouhá četba; v jedné z Malých moralit Vladislav píše: "Překlad je ... tvůrčím aktem svého druhu; je výkladem té části lidského světa, kterou tvoří literatura; proto má v něčem mnoho společného s kritikou, která má přece rovněž tvůrčí charakter, rovněž vykládá a objevuje novou podobu věcí často známých - a přesto neznámých. Toto objevování nové podoby určitého díla je pro dobrý překlad nezbytností; a zároveň zárukou jeho tvůrčího charakteru, protože potvrzuje, že překlad je vlastně jistý zvláštní literární žánr." (Tajný čtenář 1. s. 87-88)

V.

V rozhovoru s G. Charbonnierem M. Butor řekl: "Domnívám se, že dnes skutečně existuje zevšeobecněné kritické vědomí. To způsobuje, že při studiu cizích děl můžeme uplatnit obvyklé metody, obvyklé inspirace. Obráceně však můžeme zase k inspiraci použít všech metod kritiky." (Tajný čtenář 4)

Butor je Vladislavovým oblíbeným autorem. (Neinspiroval ho Butorův Repertoár při kompozici Tajného čtenáře?) Co je na tomto představiteli francouzského "nového románu" zvlášť přitažlivé, je jeho pojetí integrity literárního procesu, jeho prolnutí s životem jednotlivce i společnosti.

Podle Butora spisovatel se snaží "... dát jednotu svému životu, smysl své existenci. Tento smysl si pochopitelně nemůže dát sám; tento smysl, to je odpověď, kterou mezi lidmi pomalu nachází otázka, jíž je román." A týž autor také říká:

"Každý spisovatel má v sobě hrozbu smrti... v sobě a kolem sebe." A Vladislav jeho myšlenku interpretuje a rozvíjí:

"Každý na tuto základní lidskou situaci odpovídáme jinak, zvýšenou aktivitou, sněním, zapomínáním, útekem, tvorbou dalších světů, zcela lidských, ať už je to hudba nebo matematika..."

Spisovatel proti tomuto Damoklovu meči smrti především píše, mluví, vypravuje příběhy a tím oddaluje den za dnem, noc za nocí fatální rozsudek tak jako ona proslulá Šeherezáda z Tisíce a jedné noci. Spisovatelovo vyprávění rovněž neustále pokračuje, neustále na sebe navazuje, i když jsme v pokušení z něho vybírat jednotlivé více méně uzavřené kusy a dávat jim názvy "román", "povídka" nebo "esej", - i když to tak často dělají i sami autoři, když po vzoru Šeherezády příběh na chvíli uzavřou, ale hned v něm naznačí další, ještě zajímavější.

Moderní umělec tvoří vždy jen jedno dílo." (Tajný čtenář 3, s. 333)

A Butor v rozhovoru s Charbonnierem říká: "Pro mne je psaní, fakt, že píšu, v jisté rovině pozitivním ekvivalentem sebevraždy, to znamená, že mezi smrtí a inspirací existuje úzký vztah. Píšu-li - říkám "já", ale znamená to samozřejmě "kdekoliv" - píšu-li, pak proto, abych neumřel, pak proto, abych nebyl vydán na smrt. Proč? Protože inspirace pramení z neshody se skutečností, která nás obklopuje. (Podtrhl F.K.) Je to neshoda skutečností se sebou samou... Tato neshoda skutečností se sebou samou se projevuje neshodou společnosti se sebou samou a nachází svůj kritický bod v neshodě jedince se sebou samým."

Inspirační zdroje v průběhu věků v různých zemích a v různých kulturách byly různé - za každým inspiračním zdrojem spisovatele (a umělce) euroamerické kulturní oblasti v druhé polovině dvacátého století se skrývá strach před zánikem. Strach před smrtí je jeho podřízenou součástí: lidé se vždy báli smrti, jakmile si uvědomili svou konečnost, tedy jakmile se stali lidmi. Ale dovedli se s tímto strachem vyrovnat: vírou v Boha, v řád, v tradici, v osobní nesmrtelnost, v dlouhověkost svého národa, ve věčné trvání lidského rodu. Všechny tyto víry naše doba zpochybnila. V tom spočívá neshoda skutečností se sebou

samou. Umělec, spisovatel si tento rozpor uvědomuje hlouběji, bolestněji, zjitřeněji než jiní. Je v sázce jeho život, životy jeho blízkých, existence jeho díla, existence kultury, existence jeho národa, existence lidstva. A tváří v tvář tomu - to nebezpečí on může - on musí - jen psát. Jeho psaní je podoba poselství, které ukládá trosečník do láhve na potápějící se lodi a svěřuje je rozbouřeným vlnám v naději, že snad - někdy, někde, jednou - dorazí k jiné lidské bytosti. Ta naděje se houpá na tenoučkém vlákně každodenně v potu tváře přemáhaného zoufalství a nejistoty. A procesem tohoto přemáhání je psaní - o sobě, o životě, o jiných tvůrcích a jejich dílech.

"Tak jako pro Baudelaira," píše Vladislav, "i pro Butora jsou jeho úvahy o jiných zároveň úvahou o sobě, jeho snaha navázat nově a líp jisté stránky života autora, kterého právě studuje, a tak v nich dosáhnout lepší soudržnosti, je jen další obměnou bytostně důležitého úsilí dosáhnout jednoty ve vlastním životě, jež je pro něho, jak sám výslovně řekl, hlavním podnětem k psaní." (Tajný čtenář 4)

K dílům jiných tvůrců lze přistupovat různě, lze je přijímat nebo odmítat, lze jim přitakávat nebo se lze s nimi přít, ale každá pozice porozumění předpokládá nezbytný stupeň ztotožnění se s nimi. Stará zásada "řekni mi, co čteš, a já ti řeknu, kdo jsi", by se zde dala obměnit na "řekni mi, jak čteš, a já ti řeknu, kdo jsi". Tato míra ztotožnění kritika s dílem a jeho tvůrcem je stejně významná jako vědomé sebereflektování, neboli stupeň objektivity, nadhledu, nezbytného odstupu, bez něhož kritik může snad vydávat ze sebe citoslovce, ale nemůže o díle vypovídat.

A to platí v ještě vyšší míře pro kritika, který je současně básníkem, a který ve svém díle usiluje o dosažení jednoty ve vlastním životě. "Životní důležitost psaní," poukazuje Vladislav, "je pro spisovatele, pro Michela Butora, nepochybná. Kniha je základním projevem jeho existence; je také silou, jež se snaží donekonečně oddalovat onen hrozící Damoklův meč."

Autor páchá svou knihou sebevraždu a zrádově se zachraňuje před smrtí, oddaluje ji.

... Už Šalda v Bojích o zítřek konstatoval, že to, co nám zbylo z umělce v jeho díle, jsou jen odštěpky od dláta geniálního sochaře. Podle této teorie největším umělcovým dílem

je jeho život, jsou magické světy existující v jeho hlavě, z nichž se na papír dostane jen nepatrná část.

Jen mediokrity jsou spokojené s každým řádkem, který napíše. Spisovatel, který se dovede podívat na vlastní dílo z nadhledu, kriticky, nemůže nevidět propast mezi záměrem a realizací. Spisovatel vidí, na rozdíl od čtenáře, trhliny a disproporce, které jsou mezi "ideou" díla a jeho realizací. Prostý čtenář, a často i kritik, je přesvědčen, že spisovatel víc nemohl. Jen on sám ví, je-li to pravda. Ale nejen politika, také literatura je uměním možného.

"... přestože básníci nabízejí jen zlomky," píše Vladislav, "Butorovy eseje o Racinovi, Balzacovi, Baudelairovi, Dostojevském, Proustovi, Rousselovi, Joyceovi, Poundovi, Leirisovi ukazují, jaká to jsou pro nás vítězství." (Tajný čtenář 4)

"... i ty trosky, jimiž je každé dílo, mají nesmírnou cenu, protože nejen skutečnost osvětlily, ale také ji doplnily něčím, co v ní nebylo - a co do ní mohl přinést jen člověk. A tak je přece jen každé napsané slovo vítězstvím nad smrtí... Každé slovo se rodí z nepřítomnosti, z bolestného pocitu nepřítomnosti, a každé slovo nám dovoluje přiblížit se ke skutečnosti."

Těmito slovy vynesl Butor svůj konečný verdikt nad sebou, nad autory, jimž věnoval svůj Repertoár, nad "tajným čtenářem" Janem Vladislavem, nad všemi, jimž se literatura stala osudem.

(1979)

(Zkrácená verze delší studie)

Eduard Goldstücker
KAFKŮV ECKERMANN?

(K Janouchovým Rozhovorům s Kafkou)^{x/}

Od svého uveřejnění r. 1951 byly - a dosud jsou - Gustava Janoucha Rozhovory s Kafkou^{1/} přijímány řadou kafovských badatelů jako autentický pramenný materiál, jako důležitý příspěvek ke Kafkovu životopisu a jako vítaný doplněk jeho díla. Ačkoli se brzy, a pak zejména brzy po vydání tzv. rozšířeného vydání^{2/}, ozvaly hlasy pochybující o věrohodnosti této knihy, uvádějí se dodnes téměř všeobecně výroky Kafkovi tam připisované jako autentické. Dosud se, pokud vím, nikdo nepodjal úkolu důkladně kriticky prosvětlit tyto Rozhovory.

Na základě toho, co jsem věděl o Kafkově životě a díle, jakož i na základě svých osobních styků s Gustavem Janouchem, které jsem ukončil na podzim 1960, jsem došel k přesvědčení, že Rozhovory s Kafkou jsou apokryfní spis, který byl neprávem jakoby pojat do kafovského kánonu. V tomto smyslu jsem se stručně vyjádřil na západoberlínském kafovském sympoziu r. 1966 a slíbil, že předložím zdůvodnění svého názoru. Následující vývody se chtějí pokusit dostat onomu slibu a přispět k důkladnějšímu rozboru oné knihy.

Rekapitulujme snad nejdřív ověřená fakta. Je jich překvapivě málo.

Z Kafkových sdělení v dopisech Mileně Jesenské a v jednom dopise Robertu Klopstockovi^{3/} víme, že byl ve styku s Gustavem Janouchem, který jej navštěvoval v kanceláři, přinášel své básně jakož i množství knih a občas jej snad doprovázel z pracoviště domů. Tento styk mohl teoreticky trvat od konce března 1920, kdy Janouchův otec, úředník Dělnické úrazové pojišťovny, údajně představil Kafkovi svého sedmnáctiletého syna, až nejpozději do poloviny r. 1923, kdy Kafka opustil Prahu před svým přestěhováním do Berlína. Je však nanejvýš pravděpodobné, že tato setkání ustala již mnohem dříve. Časově poslední Kafkovu zmínku o Janouchovi - alespoň dokud neexistuje spolehlivé datování dopisů Mileně - máme v uvedeném dopise Robertu Klopstockovi ze začátku září 1921, brzy po návratu z téměř devítiměsíčního pobytu v sanatoriu v Tatranských Matliarech. Tento styk však jistě nepřetržoval Kafkův odchod do výslužby (1. čer-

vence 1922), předněji jeho odjezd krátce předtím do Plané nad Lužnicí. Přijmeme-li toto časové vymezení osobních kontaktů (tedy od konce března 1920 do konce června 1922), vydalo by to celkem 27 měsíců, z nichž Kafka strávil 13 mimo Prahu, takže by pro Janouchovy schůzky s Kafkou zbývalo nanejvýš 14 měsíců. Janouchova kniha obsahovala původně záznamy z asi stodvaceti rozhovorů s Kafkou, "rozšířené vydání" jich má dokonce na dvě stě. Konal-li se každý rozhovor, jak se čtenáři implicitně dává na srozuměnou, při novém setkání, pak by to znamenalo, že se autor scházel s Kafkou průměrně každý třetí či dokonce každý druhý den jejich společného pobytu v Praze, což je již jen se zřetelem ke Kafkovu stále horšímu zdravotnímu stavu, k jeho hospodaření s časem (v srpnu 1920 začal po tříleté přestávce znovu psát) a také k Janouchovým pobytům mimo Prahu prakticky vyloučené.

Gustavu Janouchovi, budiž to zopakováno, bylo tehdy sedmnáct až devatenáct let, avšak rukopis jeho knihy se objevil teprve o čtvrt století později. Tak dlouhý časový odstup přirozeně vyvolává otázku, jak mohl autor po tolika letech reprodukovat tak přesně, jak to předstírá, Kafkova slova a okolnosti, za nichž byla vyřknuta. Janouch podle všeho očekával tuto otázku a hledí ji eliminovat dvěma údaji:

Za prvé, říká, si vedl deník, a za druhé nebyl časový odstup prý tak velký, neboť již r. 1926 (či krátce poté) prý sestavil pro katolického nakladatele Josefa Floriana ze svých "deníkových záznamů a poznámek o Franzi Kafkovi" (Jl,7) český rukopis, z jehož uveřejnění pak sešlo, protože se Janouch mezitím nábožensky nepohodl s Florianem.

Již tyto dvě výpovědi pobízejí k pokusu rozuzlit pokud možno značně neprůhledné pletivo, jímž autor obestřel genezi svého díla.

Krátký úvod k první verzi Rozhovorů sděluje, že Janouch přepsal "příslušné pasáže deníku z různých sešitů na jednotlivé listy", "jejichž český čistopis... odevzdal Josefu Florianovi" (Jl,7). Hned na začátku vlastního textu knihy se pak čtenář dovídá od Janouchova otce (Janouch klade s oblibou jiným do úst, co chce čtenáři říci), že onen deník byl "černý sešit s nápisem Kniha zkušeností" a že kromě toho měl "tmavou spisovou složku s nápisem Kniha krásy" (30), v níž uchovával

své básně. To však ještě není vše. Z "Příběhu této knihy", který uvádí "rozšířené vydání", se o dvacet let později dovídáme, že Janouch "zapisoval zvláštní záznamy ... do tlustého šedého sešitu", který "pokládal za své stálé skladiště myšlenek" (str. 11-12).

Máme tedy, opomineme-li Knihu krásy, v naší souvislosti bezpředmětnou, co činit se třemi (či vlastně čtyřmi) různými verzemi Janouchových kafovských reminiscencí, a to:

1. Deník (1951: "Deník" = Knih zkušností; 1968: "Deníky"). Janouch sděluje, že se snažil zvládnout "nejdůležitější základní prožitek svého mládí" - "svého" doktora Kafku - "především pečlivě prováděnými deníkovými zápisy" (str. 11). Se zřetelem ke kritickým otázkám, ať již vysloveným či pouze očekávaným, však ihned připojuje omezující dodatek:

"Při tom jsem zaznamenával v první řadě jeho (Kafkovy) výroky. Okolnosti, jež je vyvolaly, byly pouze velice skrovně a zběžně naznačeny. Nepřipadaly mi důležité. Viděl jsem pouze "svého" doktora Kafku. Byl to ohno-stroj myšlenek. Vše ostatní se ztrácelo ve stínu" (str. 11).

Toto je, zdá se mi, podstatná modifikace výše zmíněné péče. Jde tedy, říká Janouch, především o reprodukci Kafkových výroků. Kdyby snad čtenář objevil nějaké neshody v líčených "okolnostech", nechť je laskavě chápe jako důsledek toho "velice skrovného a zběžného" načítávání, naprosto však nemají v něm probudit podezření, že by tyto neshody byly mohly vzniknout z autorovy nedostatečné znalosti dobových či Kafkových životních okolností, když je o čtvrt století později pracně sestavoval pro své účely.

Vzbuzuje to samozřejmě přání podívat se do Janouchových "Deníků", což však není možné, neboť jak autor - ovšem teprve r. 1968 - prostě sděluje: "Deníky spálila má žena v době, kdy jsem nevinně seděl ve vězení" (str. 18). Jelikož jeho vyšetřovací vazba trvala "téměř čtrnáct měsíců" (str. 14), přibližně od konce 1945 do začátku 1947, znamená to, že v době příprav Rozhovorů jak je známe, již nebylo možno nahlédnout do "Deníků".

2. Rukopis pro Floriana. Janouchovy sem hledící údaje spíše matou než objasňují. Jednou říká, že Florianovi odevzdal český čistopis svých kafovských zápisů, o jehož dalších osudech pak již není zmínka. Jindy se dovídáme, že našel (1947)

"česko-německý a německo-český koncept dávno již ztraceného čistopisu" (Jl,8). O dvacet let později není o konceptu zase ani řeči; místo toho čteme, že v Janouchově skříni "nevyužitá odpočívala obálka s čistotně opsanými vzpomínkami a záznamy spolu s tlustým šedým sešitem mého Skladiště myšlenek" (13). Objasnění skutečného stavu věcí v tomto bodě je důležité. Jelikož "Deníky" již neexistovaly, musely tyto zápisky, určené původně pro Floriana - společně se Skladištěm myšlenek, o němž před r. 1968 nepadla ovšem ani zmínka - tvořit základ textu Rozhovorů s Kafkou jak je známe v obou verzích. Jednou je to tedy česko-německý a německo-český koncept konečného textu, jindy čistotně opsané zápisky a vzpomínky, co Janouch údajně odevzdal manželce svého přítele k přepsání na stroji, aniž sám cokoli změnil.

3. Skladiště myšlenek. Jestliže se věci měly, jak právě shrnuto, k čemu pak sloužilo Skladiště myšlenek, čili za jakým účelem je Janouch tak pozdě ještě uvádí do historie vzniku svého spisu? Slouží značně důležitému pro něj cíli. Před chvílí jsme uvedli pasáž, v níž Janouch zdůrazňuje, že ve svých denících zachycoval v první řadě Kafkovy výroky, zatímco okolnosti pokládal za vedlejší. A zde vystupuje Skladiště myšlenek; uvedené líčení pokračuje totiž takto:

"To přirozeně ovlivňovalo také jazyk a formu mých záznamů, ani ne tak v mých denících jako ve zvláštních zápiscích, které jsem svěřoval tlustému šedému sešitu, který jsem považoval za své Skladiště myšlenek" (str. 11-12)

Ihned následující popis tohoto tlustého sešitu je dosti příznačný, aby zde byl doslovně ocitován:

"Sem jsem v pestré směsici ukládal citáty, básně, malé novinové výstřižky, literární plány a nápady, anekdoty, krátké historky, věci, jež mě napadly, vedle takových, které jsem slyšel od různých lidí, tedy především také Kafkovy výroky o nejrůznějších věcech a událostech. Mohly by - vyňaty ze 'Skladiště myšlenek' - tvořit závažnou sbírku překvapivých aforismů. To však nelze udělat mechanickým sbíráním příslušných textů, protože jsem často opominul údaje o zdroji a vzniku různých sentencí. Mé 'Skladiště myšlenek' bylo - jak dnes vidím - jen zmet úryvků z četby a rozhovorů, zapsaných bez souvislosti a bez formy, o jejichž bližších okolnostech vzniku jsem přesně věděl pravděpodobně jen v okamžiku jejich zápisu" (str. 12).

V denících byly tedy okolnosti, za nichž vznikaly Kafkovy výroky, nedostatečně zachyceny, takže je autor Rozhovorů musel

fakticky přibásňovat, zatímco charakterizace Skladiště myšlenek se vlastně rovná přiznání, že jednotlivé Kafkovi připisované výroky by docela dobře mohly pocházet od někoho jiného. Nezaručuje se tu tedy ani pravdivost vyličených okolností ani autorství jednotlivých výroků. Naopak, možnost omylů v obou směrech se ex post tiše připouští.

Budiž dovoleno poukázat krátce na některé takové omyly.

Na samé první řádce svého textu sděluje Janouch, že byl Kafkovi představen "ke konci března 1920" (str. 29). O několik stran dále začíná nový zápis větou: "Asi tři týdny po prvním setkání s Kafkou došlo k první procházce s ním" (str. 44). To nemůže souhlasit. Jestliže se s Kafkou seznámil opravdu koncem března, pak s ním nemohl jít na procházku nejen za tři týdny, nýbrž ani za tři měsíce, protože Kafka opustil Prahu v prvních dnech dubna a vrátil se teprve začátkem července. Rotěž platí hned o dalším "rozhovoru", uvedeném slovy: "O několik dní později..." (str. 46). Ke "Zkoušce ohněm" (Feuerprobe), jednomu z Janouchových Pražských setkání (Prager Begegnungen), v němž dochází k témuž omylu, se vrátíme v jiné souvislosti.

Podobný lapsus se vyskytuje na str. 35, kde v úvodu k novému "rozhovoru" čteme: "V květnu 1921 jsem napsal sonet, který Ludwig Winder uveřejnil v nedělní příloze Bohemie.^{4/} Kafka řekl při této příležitosti...". Kafka však mohl při této příležitosti sotva co říci, protože v květnu 1921 opět nebyl v Praze, nýbrž v Tatranských Matliarech a viděl Janoucha (snad naposled?) teprve v září, kdy tento přijel do Prahy z venkova, kde tehdy bydlel.

Jiný druh nesprávných časových údajů najdeme např. na str. 47 resp. 74. V prvním případě začíná zápis takto: "Byl jsem právě na návštěvě u Kafky v kanceláři, když mu pošta doručila autorský výtisk jeho povídky In der Strafkolonie." Vyzvolává to dojem, že Kafka obdržel výtisk svého právě uveřejněného díla, ačkoli knížka, jak je jasně uvedeno v tiráži, vyšla již v květnu 1919. Nepřipadá tento zřejmě nečekaný příchod autorského výtisku asi půldruhého roku po vyjití díla jako dodatečně vykonstruovaná "okolnost", jen aby se Kafkovi poskytla příležitost říci něco o Trestanecké kolonii?

V druhém případě uvádí Janouch, že prý jednou, když při-

šel do kanceláře, byl Kafka právě na odchodu. Slíbil, že se brzy vrátí a požádal hosta, aby počkal, řka: "Podívejte se mezitím snad na tento nový časopis. Přinesla ho včerejší pošta." "Bylo to", vysvětluje Janouch, "první číslo velké reprezentativní revue, vycházející v Berlíně. Jmenovala se Marsyas. Vydavatelem byl Theodor Tagger...". Je zcela vyloučeno, že by Kafka byl označil Marsyas za "tento nový časopis", neboť ten vycházel od léta 1917, uveřejnil hned ve svém prvním čísle tři příspěvky od Kafky, který si navíc mezitím dopisoval s Taggerem o zamýšleném otištění In der Strafkolonie v Marsyasu (k čemuž pak nedošlo).^{5/}

Takové chyby (a dosud jsem úmyslně volil příklady pouze z původního vydání) opravňují, myslím, k názoru, že "okolnosti", za nichž měl Kafka to či ono říci, Janouch sestavil dodatečně, při čemž usiloval o co nejvěrohodnější dobovou dokumentaci.

Tato dobová dokumentace, tyto "okolnosti" slouží vlastně jen k tomu, aby se vymýšlely anebo vytvářely příležitosti, při nichž měl Kafka něco říci. Johann Peter Eckermann se snažil věrně reprodukovat Goethova slova a přenechával zaměření rozhovorů svému velikému partnerovi. Naproti tomu se v našem případě ujímá iniciativy Gustav Janouch sám a téměř vesměs určuje témata, takže to připadá, jakoby měl co činit s cvičeným delfínem, jemuž se hází míč, aby se vidělo, jak obratně ho vrátí.

Tolik o "okolnostech". Pokud jde o Kafkovi připisované výroky, budiž znovu připomenuto, že Janouch předstírá, že nám je předkládá tak, jak je již ve dvacátých letech připravil pro Josefa Floriana. Tu však opět leccos nebude souhlasit, neboť přihlédneme-li blíže, nebude nesnadno zjistit, že jde namnože o zpracovávání poznatků a myšlenek, které se objevily teprve po Kafkově smrti. (V tomto směru přichází v úvahu především Kafkův životopis od Maxe Broda /1937/), kterého Janouch používá jako svého nejdůležitějšího zdroje informací. Jeho obraz Kafky se nápadně podobá obrazu brodovskému a veskrze ho "potvrzuje". Vnucuje se domněnka, že toto "potvrzení" bylo vědomě vypočítáno na jeho účinek na Broda, protože úspěch Rozhovorů závisel od Brodova uznání.)

Jinak, abych uvedl jen jeden příklad, poukazují na roz-

hovor (str. 159n.), kde Janouch Kafkovi znenadání předhazuje téma taylorismus. (Z tohoto rozhovoru lze - mimochodem - vyčíst některé příznačné rysy janouchovského postupu: Zhusta jmenuje svědky, avšak ani jeden z nich, pokud vím, nevydal svědectví; uvádí přesné údaje míst, naproti tomu takměř nikdy data, přičemž se i ty zřídkačasové údaje ukázaly jako klamné. Množstvím osobních a místních jmen se pokouší legitimovat nelegitimovatelné.)

"Rozloučil jsem se na Náměstí Republiky se svým přítelem Leem Ledererem, když ke mně nečekaně přistoupil Franz Kafka.

'Jdu za Vámi už od Těšnova', řekl po obvyklých úvodních větách. 'Byl jste zcela zabrán do hovoru',

'Leo mi objasňoval taylorismus a dělbu práce v průmyslu'".

Toto je tedy nadhozené téma^{6/}. Kafka přece musí mít k tomu co říci. Jelikož to ve svých spisech neučinil, bude jeho odpověď moci platit zároveň jako doplněk jeho díla. Co tedy k tomu říká Kafka? Především velmi hluboký výrok: "To je strašná věc". Janouch ho musí pobídnout:

"Myslíte při tom, pane doktore, na zotročování lidí?"

'Jde o víc než o to. Z takového ohromného bezpráví může nakonec vzejít jen porobení zlem. To je přirozené. Nejvznešenější a nejméně hmatatelná část všeho stvoření, čas, je vtlačována do sítě nečestných obchodních zájmů. Tím je špiněno a ponižováno nejen stvoření, ale především člověk, který je jeho součástí. Takový ztaylorizovaný život je děsné prokletí, z něhož může vzejít pouze hlad a bída místo kýženého bohatství a zisku. To je pokrok...'

'K zániku světa', doplnil jsem jeho větu. Franz Kafka potřásl hlavou.

'Kdyby se aspoň to dalo s určitostí říct. Ale nic není jisté. Proto nelze nic říct. Můžeme jen křičet, zajíkat se, supět. Běžící pás života nás někam odnáší, nevíme kam. Jsme víc věcí, předmětem - než živým tvorem'."

Chtěl bych upozornit na dva výrazy v tomto rozhovoru:

1. Běžící pás života. Pokud vím, byl výraz "běžící pás" přejat z technické terminologie do obecné mluvy teprve později.

2. Nejvznešenější a nejméně hmatatelná část všeho stvoření, čas ... Konstatuji, že tu jde o snadno postřehnutelnou variantu výrazu: "Čas, tato nejvznešenější surovina kultury...", který však Janouch sotva slyšel od Kafky, nýbrž převzal do svého údajného "skladiště myšlenek" ze spisu, jenž vyšel teprve v třicátých letech. Ten spis se nazýval Zrazená revoluce a jejím autorem byl Lev Trockij^{7/}. Tato paralela času, superlati-

vu a tvorby resp. kultury mi připadá více než náhodná. Podobná a z téhož pramene čerpaná triáda se vyskytuje v jednom z později přidaných "rozhovorů". Trockij říká: "Osobní vztahy, věda a umění nebudou podléhat žádnému zvnějška vnučenému 'plánu', nebudou vystaveny ani stopě nátlaku"^{8/}. Všimněme si, prosím: osobní vztahy, věda a umění. Onen "rozhovor" se vede v jednom z pražských kostelů a zní zčásti takto:

"(Kafka) řekl: 'Zázrak a násilí, to jsou pouze dva póly nevíry. Promarnujeme život v trpném očekávání směřovaného poselství, které se nikdy nedostaví, protože se před ním uzavíráme svým vypjatým očekáváním; anebo plní netrpělivosti odhazujeme stranou veškeré očekávání, utápíme celý život v zločinné orgii ohně a krve. Obojí je nesprávné.'

Zeptal jsem se: 'Co je správné?'

'Toto', odpověděl Kafka bez přemýšlení a ukázal na starou ženu, která klečela před jedním z pobočných oltářů v blízkosti východu. 'Modlitba.'

.....
'Modlitba, umění a vědecké výzkumné práce, to jsou jen tři různé plameny, které šlehají z jednoho jediného ohniště. Chceme překročit v okamžiku dané osobní volní možnosti, přenést se přes hranice vlastního malého já. Umění a modlitba, to jsou jen do tmy natažené ruce. Zebráme, abychom se rozdávali.'"

Jelikož mu chybí třetí článek triády, ptá se Janouch:

"'A věda?'

'To je tatáž žebrající ruka jako modlitba. Vrháme se do temného světelného oblouku mezi zánikem a růstem, abychom bytí vložili do kolébky malého já. To činí věda, umění a modlitba. Proto ponoření do sebe není sestupem do nevědoma, nýbrž povznesením pouze temně tušeného na jasný povrch vědomí.' (str. 156n.)

Dá-li si někdo namluvit, že se Kafka takhle vyjadřoval, pak jej prostě nezná.

Mezerovitá znalost životopisných a bibliografických údajů (v uvedených příkladech) tedy způsobila, že Janouch předkládá příhody a historky, které nemohou platit jako reprodukce skutečných událostí. Poněkud překvapuje, že si těchto nesrovnalostí kritika téměř nepovšimla. Vysvětlení souvisí nejspíše se dvěma momenty, obzvlášť příznivými Janouchovu spisu. Za prvé se jeho kniha objevila v době největší poptávky po svědectvích všeho druhu týkajících se Kafky, a za druhé se tak stalo pod egidou Maxe Broda, největší tehdy autority v tomto směru. Jakmile Max Brod opatřil knihu pečeti pravosti a pochvalně doporučil, bylo její vlídné přijetí u kritiků, badatelů a také

u čtenářstva prakticky zajištěno.

Jak k tomu však došlo, že Janouchův rukopis našel u Maxe Broda tak plný souhlas? Odpověď na tuto otázku je z větší části obsažena v předmluvě, kterou Max Brod napsal r. 1952 k francouzskému překladu Rozhovorů, pořázenému Clarou Malraux^{9/}, a kterou pak, jen málo pozměněnou, od r. 1954 převzal do nového vydání své kafkovské biografie.

Doporučení knihy je, jak řečeno, jednoznačně kladné. Brod zde uvádí "tento pozoruhodný spis",

"jehož obzvláštní cena je v tom, že Janouch ještě za Kafkova života zapsal jeho výroky, podobně jako Eckermann zaznamenal výroky Goethovy hned po každém rozhovoru a zanechal nám tak neocenitelný pramen k pochopení pravého fenoménu Goethe." 10/

Tu se - bez otázky po důkazech - dosvědčuje autentičnost Janouchových deníkových záznamů a zároveň se jeho kniha klade vedle knihy Eckermannovy, tedy na nejvyšší stupeň spisů tohoto druhu. Dále se poukazuje na to, že Janouchova kniha vyplňuje mezeru tím, že poskytuje informace o poměrně málo známém údobí Kafkova života. Nato vypráví Brod:

"Rukopis došel s velkým zpožděním a zůstal následkem spousty práce, pod kterou jsem tehdy úpěl, dosti dlouho nepřečten, až se moje sekretářka paní Ester Hoffeová, které nesmírně mnoho vděčím za pomoc při třídění a vydávání pozůstalosti Franze Kafky, díla ujala a po přečtení mi sdělila, že běží o velice cenou a důležitou práci." 11/

Chtěl bych zde vyzdvihnout okolnost, že první osobou, která tak vysoce ocenila Janouchův rukopis, nebyl Max Brod, nýbrž paní Ester Hoffe, která - při všech svých zásluhách - znala Kafku takřka jen z druhé ruky. Max Brod začal knihu číst teprve pod vlivem jejího pochvalného dobrozdání.

V té době žilo vlastně už jen pět lidí, kteří mohli na základě delšího osobního styku s Kafkou vydat svědectví o posledních letech jeho života: vedle Maxe Broda, Felixe Weltsche a Roberta Klopstocka to byla družka posledních měsíců jeho života, Dora Dymant, a konečně Gustav Janouch. Weltsch se, pokud je mi známo, nikdy nevyjádřil k Janouchovým Rozhovorům a Klopstock byl tehdy již velmi vzdálen od zájmové sféry svého mládí. Další důležité svědectví o oněch dvacátých letech, totiž Kafkovy dopisy Mileně Jesenské, nebyly tehdy ještě veřejnosti přístupné a vyšly, jak známo, teprve r. 1952.

Tak máme v Brodově předmluvě nejen bezvýhradně kladné potvrzení autentičnosti Janouchových Rozhovorů, nýbrž také jím opatřené osvědčení Dory Dymantové.

"Nedlouho potom," píše Brod, "sem (do Izraele - E.G.) přijela Dora Dymantová, za čas mě navštívila znovu a já jí pak jednou četl z dosud nevytištěné Janouchovy knížky. Okamžitě ji velice zaujala a Dora poznala Kafkův nezaměnitelný styl i způsob jeho myšlení ve všem, co Janouch uchoval. Cítila tu knihu jako opravdové shledání s Kafkou a byla otřesena. Tak je pravost těch rozhovorů potvrzena dvěma svědky..." 12/

S čím se tu setkáváme, není nic jiného než řetěz něžných sice a co nejušlechtleji motivovaných, nicméně tím působivějších ovlivňování. Nejprve tedy Ester Hoffe ("velmi cenná a důležitá práce"), pak pod jejím jemně-silným vlivem Max Brod ("zasažen množstvím nového, co se tu na mne hrnulo a co zcela jasně a nezaměnitelně neslo punc génia, jak se projevil v Kafkovi") a posléze, pohnuta Brodovým autoritativním nadšením, Dora Dymantová ("rozpoznala nezaměnitelný Kafkův sloh a způsob myšlení...").

Třetí svědectví, které by Brod chtěl uvést ve prospěch Janouchova spisu, tj. Dopisy Mileně, nelze uznat za platné. Janouch tyto dopisy neznal a neměl ani tušení, že Milena Jesenská znamenala tehdy Kafkovi mnohem víc než pouhé jméno překladatelky Topiče.

Po uveřejnění Dopisů Mileně musel Janouch zajišťovat pravost své knihy proti námitkám všeho druhu. Především "zde byla otázka deníku. Odpověď (teprve 1968): spálen. Za druhé, jak to, že Kafka u něj stále mluví jakoby v pečlivě připravených aforismech? Na to máme, o mnoho let později, nepřímou odpověď v Janouchových Prager Begegnungen, kde reprodukuje dlouhý "rozhovor" s Jaroslavem Ježkem a pak poznamenává:

"Mluvili jsme ještě často o hudbě, knižkách, obrazech a lidech. Zapsal jsem některé z jeho výroků. Působily, když jsem se později ještě jednou na ně podíval, jako ostře vybroušené aforismy, ačkoli nikdy nebyly tak vysloveny." 13/

To je Janouchova nepřímá odpověď. (Ostatně téměř všichni lidé v jeho spisech mluví v aforismech. Opět jen jeden příklad za mnohé: Manželka jeho přítele přemlouvá Janoucha, aby uveřejnil rozhovory s Kafkou a argumentuje takto:

"Vino poznání, které lisujeme ze sladkých a hořkých plodů prožitků, patří všem... Proto se podává v číši řeči." (str. 13-14)

Dopisy Mileně způsobily Janouchovi jistě nemilé překvapení. Je v nich několikrát o něm zmínka, avšak pokaždé s více či méně záporným znamením. Protože se v Rozhovorech s Kafkou o tom nic neříká, cítil se Janouch nyní nucen zaujmout k tomu stanovisko, aby ukázal, že byl se situací plně obeznámen. Učinil tak ve svých Prager Begegnungen v kapitole nazvané Die Feuerprobe, která zřejmě měla posloužit několika praktickým účelům. Především tu reaguje na to, že Kafka v Dopisech Mileně "mezi různými výroky o mně a mé rodině"^{14/} si postěžoval: "... a on neodchází, ten dobrý, živý, šťastně-nešťastný, mimořádný, avšak mně zrovna teď hrozně obtížný hoch."^{15/} Tu sestavil Janouch nový rozhovor s Kafkou (který pak částečně převzal do rozšířeného vydání Rozhovorů - 243-244 -), aby ukázal, že již tehdy si kladl sebekritickou otázku: "Neokrádáš ho o čas? Nejsi příliš dotěrný? Nechce být sám?" a komentuje právě uvedená Kafkova slova přiznáním:

"Jistě jsem tehdy byl příšerný výrostek, sám sobě jsem byl na obtíž, a mimořádný, mimo každý starý jakož i nový řád jsem byl též. Ale byla to má vina? Ne."^{16/}

Tento sebekritický postoj byl zřejmě vyvolán Dopisy Mileně a s největší pravděpodobností lze mít zato, že rozhovory rozšířeného vydání projevující takový postoj (např. 66 a 69) vznikly po r. 1952.

Za druhé měla Die Feuerprobe dát čtenářům na srozuměnou, že Janouch v době svých styků s Kafkou věděl mnohem víc o jeho osobních vztazích k Mileně Jesenské než se dalo vyčíst z Rozhovorů. Aby toho dosáhl, opakuje tu dva rozhovory týkající se Topiče (str. 52-54), zatímco se tam však zmiňuje o Milenině překladu Topiče jen letmo, zavádí tu řeč na osobu překladatelky, mluví o jejích "světlych a široce otevřených očích", ačkoli ji předtím nikdy neviděl, tvrdí, že prý mu Kafka "při prvním rozhovoru o českém překladu ukázal malý fotomatonový obrázek překladatelky Mileny Jesenské" a dává pak Kafkovi za rozhovor dvakrát poznamenat: "To mi řekla paní Jesenská."^{17/}

Co však klade Mileně do úst, není nic jiného než jeho vlastní chvalozpěv na Stanislava Kostku Neumanna, v jehož časopise Kmen 22. dubna 1920 vyšel překlad Topiče. Janouch předstírá, že mluvil o tom s Kafkou ihned po tomto datu. Jelikož, jak říká, jej vášnivě zajímala otázka, proč Neumann věnoval povídce celé číslo svého časopisu, rozhodl se položit tu otázku pří-

mo Neumannovi a navštívil ho "v prvních květnových dnech 1920."^{18/}

To vše je bezpochyby vymyšleno. Když vyšel český Topič, byl Kafka v Meránu^{19/}, jak již řečeno, od začátku dubna do konce června, nemohl tedy s Janouchem o věci mluvit, aniž mohl Janouch na základě rozpravy, která se nekonala, jít k Neumannovi. Kromě toho začaly Kafkovy bližší vztahy k Mileně teprve za jeho meránského pobytu (předtím ji v Praze jednou potkal pouze tak zběžně, "že se na Váš obličej vlastně nemohu v žádné určité jednotlivosti upamatovat. Jen jak jste pak odcházela mezi kavárenskými stolky, Vaši postavu, Vaše šaty, to ještě vidím").^{20/} Je zřejmé, že ty "jasné a do široka otevřené oči", obrázek z fotomatonu jakož i opakované odkazy na Mileniny výroky pocházejí vesměs z Janouchovy fabulační dovednosti.

Třetí účel zde sledovaný pramení, mimochodem, z Janouchovy potřeby chválit Neumanna, zemřelého r. 1947, neboť od začátku padesátých let žil v poněkud zvláštním partnerství s Neumannovou dlouholetou životní družkou, a tu se zřejmě chopil příležitosti prokázat jí laskavost.

Janouch se vmanévroval do situace připomínající, je-li dovolena analogie, situaci zvířete v Kafkově Brlohu (Der Bau). Také on vytvořil konstrukci, kterou musí rozličnými úpravami a přídatky dodatečně zajišťovat proti novým, skutečným či imaginárním nebezpečím.

Vzpomenutá již Historie této knihy, postavená v čelo rozšířeného vydání (str. 7-25), ujišťuje, že prý Janouch nikdy nečetl Kafkova posmrtně vyšlá díla, protože ho v prvé řadě zajímal nikoli Kafka-umělec, nýbrž Kafka-člověk, "nejdůležitější základní prožitek mého mládí". Tímto několik stran zabírajícím zdůvodňováním chce opět nepřímě něco odvrátit, co se mu zdá nebezpečné. Po vyjití jeho knihy přicházeli totiž k němu zblízka i zdaleka četní lidé, aby se od jednoho z posledních autentických svědků dozvěděli co možná nejvíc o Kafkově osobnosti, díle a světovém názoru. Brzy se však vyjevilo, že Janouch není s to poskytnout něco takového. Tu se stáhl na obrannou linii, že Kafka byl pro něj jen veliký živoucí příklad člověka, jehož podobu by chtěl uchovat co nejvíc neporušenou. O Kafkovi nemohl říci nic podstatného; místo toho seznamoval své návštěvníky

jako průvodce turistů s Prahou, při čemž se snažil, kde to jen bylo možné, vytvářet vztahy předváděných památností ke Kafkovi.^{21/}

V rozšířeném vydání Rozhovorů jde pak ještě o podstatný krok dál a dělá turistického průvodce z Kafky samého. Skládá několik dlouhých "rozhovorů" (např. 75 nn., 155 nn., 161 nn.), v nichž ho Kafka vodí po pražských pamětihodnostech a odborně mu je vykládá. Aby učinil Kafku co by cicerona věrohodným (po anglosasku by se přesněji řeklo: prodal), musí vyzdvihnout Kafkův zájem o minulost svého rodného města jakož i jeho překvapivě důkladné znalosti na tomto poli:

"Často jsem se divil, jak obsáhlou má doktor Kafka znalost nejrozmanitějších staveb města. Byl dobře obeznámen nejen s paláci a kostely, nýbrž také s nejzastřeštějšími průchozími domy Starého Města. Znal starobylá jména domů, i když jejich staré znaky nevisely nad vchodem, nýbrž v Městském museu Na Poříčí." (str. 75)

Jindy:

"Procházka po Karlově mostě... Kafka mi vykládal sochy na mostě, upozorňoval mě na různé podrobnosti, ukazoval mi staré domovní znaky, vrata, okenní rámy a zámečnické práce". (str. 161)

Že tyto turisticko-průvodcovské procházky vznikly až po původním vydání Rozhovorů, přesněji poté, co Janouch z úspěchu své knížky vyvodil závěr, že čtenářstvo, zainteresované na Kafkovi, je ochotno vděčně přijmout téměř vše, o tom, myslím, není pochyby. Jeho obšírné líčení, jak větší polovina jeho rukopisů r. 1947 tajemně zmizela a jak byla po letech ještě tajemněji znovu nalezena, takže bychom tedy měli co činit s texty redigovanými již ve dvacátých letech, ztrácí tím veškerou věrohodnost.

K těmto turistickým exkurzím patří také dlouhá historka (str. 123-129), která předstírá, že odhaluje tajemství Kafkova vztahu k anarchistům. To tajemství spočívá prý v malé pražské kuriozitě, že se jméno někdejšího francouzského anarchisty Ravachola stalo slangovým označením bezuzdného, zločineckého člověka (a také něžným označením pro mile nezbedné dítě). Janouch chce čtenáři namluvit, že tímto za vlasy přitaženým výmyslem obnažil "dosud neznámý kořen Kafkovy příslušnosti k anarchistům" (str. 17). Kafkovo domnělé spojení se skupinou českých anarcho-komunistů kolem r. 1910 straší jako legenda v kafkovské literatuře od Brodova životopisu Franze Kafky a jelikož

dosud chybí důkladné kritické prozkoumání, stále se všelijak doplňuje a pozměňuje. Zde nemohu jít do podrobností a musím se omezit na sdělení, že jsem Maxu Brodovi za jeho posledního pobytu v Praze (1964) vyslovil dvě námitky.

První se týkala záležitosti anarchistů. Max Brod mi potvrdil, že o Kafkově styku s anarchisty poprvé slyšel asi čtyři až pět let po Kafkově smrti, po uveřejnění svého románu "Zauberreich der Liebe" (1928), v němž postavil svému mrtvému příteli pod jménem Richard Garta láskyplný pomník, a před románem "Stefan Rott oder Das Jahr der Entscheidung" (1931), kde do románového děje vtělil pro romanopisce tak lákavé téma. Až do chvíle, kdy mu postarší bývalý anarchist, Michal Kácha, náhodou řekl, že znal Kafku jako návštěvníka své někdejší organizace^{22/}, neměl Brod o věci ani tušení. Já jsem Káchu v třicátých letech ještě znal a vím, jak snadno se mohl mýlit. Max Brod připustil, že Káchovu zprávu přejal nekriticky, zdůraznil však, že se tak stalo bona fide. O tom jistě nelze pochybovat, nicméně spočívá celá anarchistická legenda kolem Kafky na této informaci, visící ve vzduchu a nepodepřené žádným důkazem.

Když Janouch připravoval rozšířené vydání své knížky, domníval se zřejmě, že už není odkázán na přízeň Maxe Broda; proto (nebo snad že tušil blízkost své smrti) riskoval, že ho Max Brod odhalí. Když klade Kafkovi do úst výrok: "Max Brod mě několikrát doprovodil na tyto schůzky (anarchistů - E.G.)" (str. 128), pak je to očividná lež, která demaskuje jindy tak obezřelého falšovatele. Nevím, stačil-li Max Brod ještě nahlédnout do rozšířeného vydání Rozhovorů (zemřel - jakož i jejich autor - v roce jejich uveřejnění) a ptám se, zdali by, došed na toto místo, hájil pravost oné knihy tak rozhodně, jak to učinil vůči mně.

Neboť má druhá námitka se týkala právě pravosti Janouchových Rozhovorů. Tu nebyl ochoten připustit protiargumenty a pořád opakoval, že styl Kafkových výroků je nezeměnitelný. Nevím také, zda rukopis jeho knihy Der Prager Kreis (1966) tehdy již obsahoval novou chválu Janoucha.^{23/} O anarchistické legendě tam však již není zmínka, pouze Michal Mareš, jeden z jejích předních šířitelů, je jemně odsunut stranou jako "dobromyslný, avšak náchylný k fantastičnosti".^{24/}

Během našeho rozhovoru jsem si musel položit otázku, když po tak dlouhých letech natolik úzkého přátelství s Kafkou tak

snadno uvěří nejisté zprávě, jak dobře vlastně znal svého přítele? A jak spolehlivě může pak ve výrocích, které Janouch Kafkovi vkládá do úst, rozpoznat styl svého mrtvého přítele?

Četní kafkovští badatelé a komentátoři používají Janouchovu knihu, jako by to byla integrální součást Kafkova díla, ačkoli většinou vědí o pochybnostech o její pravosti, ba dokonce sami někdy takové pochybnosti mají. Janouch se ocituje občas i se špatným svědomím, neboť jak Roy Pascal konstatoval již r. 1956, "tak mnohý z Kafkových výroků tak hezky odpovídá na otázky, které bychom mu rádi položili".^{25/} To je to, co je na této knize zároveň svůdné i podezřelé.

P o z n á m k y

- x/ Poněkud pozměněné a doplněné znění referátu na mezinárodní kafkovské konferenci v Paříži r. 1978. Původní verze byla uveřejněna ve svazku: Franz Kafka. Themen und Probleme. Redigoval Claude David, Göttingen 1980, 238-55.
- 1. Gustav Janouch, Gespräche mit Kafka. Aufzeichnungen und Erinnerungen. Frankfurt 1951, J1.
- 2. Totéž. Erweiterte Ausgabe. Frankfurt 1968. Číslice v závorkách za citáty odkazují ke stránkám tohoto vydání.
- 3. Franz Kafka, Briefe an Milena. Frankfurt 1952, 109, 124, 147, 170n., 211. (Tyto Kafkovy poznámky se nevztahují pouze na Janoucha, nýbrž zčásti také na jiného mladého pražského básnického adepta, Hanse Klause). Franz Kafka, Briefe 1902 - 1924. Frankfurt 1958, 352.
- 4. V Bohemii z května 1921 (ani z přilehlých měsíců) se, podle sdělení Hartmuta Bindera, ten sonet nepodařilo najít.
- 5. V doušce ke svému dopisu Maxu Brodovi potvrzuje Kafka 24. listopadu 1917 ze Siřemi m.j.: "Zásilka 5 (Rundschau, Hiller, Marsyas) došla". Viz Briefe 1902 - 1924, 201.
- 6. Tento příklad dobře ilustruje Janouchův postup při volbě témat "rozhovorů". Vybírá je nejčastěji z publikací začátku dvacátých let, zde mu posloužila stať Maxe Broda proti taylorismu, "Zwei Welter", uveřejněná časopisecky r. 1917 a pak převzatá do jeho knihy

- Sozialismus im Zionismus, Wien-Berlin, 1920, 89-98, kde ji Janouch nejspíš našel.
7. Cituji podle anglického vydání: Leo Trotsky, The Revolution Betrayed. What is the Soviet Union and Where is it Going? Přeložil Max Eastman, Londýn 1937, 80: "... time, the most precious raw material of culture."
 8. Tamtéž, 172: "Personal relations, science, and art will not know any externally imposed 'plan', not even a shadow of compulsion". Janouch podává, zřejmě nedopatřením, tyto Kafkovy domnělé výroky ve dvou verzích, starší (75), kde je zmínka jen o modlitbě a umění, a novější (157), kde k nim přibyla věda. Která varianta má být autentická? - Ostatně byl Trockij (jehož dřevorytovou podobiznu spolu s rovněž vlastnoručně zhotoveným Zvěstováním Panny Marie Janouch svého času Kafkovi věnoval, viz Briefe an Milena, 124) jistě také kmotrem údajných Kafkových názorů na ruskou revoluci, nápadně např. "bonapartismus".
 9. Gustav Janouch, Kafka m'a dit. Notes et souvenirs. Traduit de l'allemand par Clara Malraux, préface de Max Brod (I-XIX), Paris 1952. Anglický překlad Goronwy Reese (Conversations with Kafka, London 1953 (také převzal Brodovu předmluvu (XI-XIX)).
 10. Max Brod, Franz Kafka. Životopis. Přel. Josef Čermák a Vladimír Kafka, Praha 1966, 226.
 11. Tamtéž, 227.
 12. Tamtéž, 227-8.
 13. Gustav Janouch, Prager Begegnungen, Leipzig 1959, 50-1.
 14. Tamtéž, 102.
 15. Franz Kafka, Briefe an Milena, 147.
 16. Gustav Janouch, Prager Begegnungen, 102 a 103.
 17. Tamtéž, 106 a 107.
 18. Tamtéž, 110.
 19. Z Meranu píše 8. května své sestře Ottilie: "Kup mi prosím u Borového na Malé Straně 20 výtisků 'Kmene' č. 6, kus stojí jen 60 haléřů, později to již nebude k mání a hodí se to k levným dárkům, stojí tam totiž "Topič" přeložený paní Milenou". Franz Kafka, Briefe an Ottilie und Familie, Frankfurt 1974, 87.

20. Briefe an Milena. 9-10.
21. Gustav Janouch. Franz Kafka und seine Welt. Wien 1965, je názorný příklad takového zkrácení biografie s Baedekerem.
22. Max Brod. Franz Kafka. české vydání 92-3.
23. Max Brod. Der Prager Kreis. Stuttgart 1966, 193n.
24. Tamtéž, 105.
25. Roy Pascal. The German Novel. Studies. Manchester 1965, 318.

Ivan Dubský

O JEDNÉ ALEGORII PIETRA BRUEGELA STARŠÍHO

(D v ě o p i c e) V Gemäldegalerie Berlin-Dahlem, bývalém Kaiser-Friedrich-Museum, je pod Kat.Nr.2077 uchováván ve vitrině malý obraz Pietra Bruegela staršího, různě pojmenováváný, nejobvykleji však D v ě o p i c e ^{1/}. Proč se obraz nachází ve vitrině? Nepochybně pro svou velikost: výška jeho je 20 cm, délka 23 cm. Obraz je malován na dubovém dřevě a vlevo dole signován: BRUEGEL MDLXII. O této malbě se vědělo ze soupisu sbírek Pietra Stevensse z roku 1668, v níž se nalézalo 11 Bruegelů a kde pod "Nr.21" se uvádí "La ville d'Anvers avec deux singes". Veřejnosti se objevil obraz až v roce 1930, kdy byl zakoupen uvedeným Museem v pařížském uměleckém obchodě, jenž ho získal z ruského knížecího majetku.

Pod kamenným obloukem dřepí dvě opice připoutané řetězy k železnému kruhu, vsazenému do parapetu; v pozadí je pohled na řeku a město; zvířata jsou zobrazena přesně podle přírody: náleží do druhu "rudých bezpalcích" - Colubus badius. Typografické náznaky pozadí jakoby se proti tomu chtěly vymknout bezprostřednímu určení. Nejde ale o jakékoli město a jakoukoli řeku: město jsou Antverpy (jak víme již ze Stevensova soupisu) a řeka je Šelda. Kostelní věže jsou pak věžemi hlavního antverpského chrámu Notre-Dame. V době vzniku obrazu, v roce 1562, Bruegel ostatně ještě v Antverpách žil.

Obě opice sedí proti sobě: zatímco jedno ze zvířat je obráceno v zasmušile napjatém postoji směrem k divákovi s pažemi položenými mezi nohama na římse, ostře ho fixujíc otevřenými očima, a tedy proti vodám Šeldy, druhé - staženo jaksi trpně do sebe - se odvrací zády k pozorovateli a svým stočením směřuje k městu a přístavu. Prvá opice zírá k přítomnému, druhá stočena směrem opačným, k místům, odkud se sem dostala, k minulému. Přes protichůdné držení opic je jejich chování stejnorodé; pojí je jedno jediné, je tím smutek, melancholie. Železný kruh, řetězy a jejich rozdílné rozložení na parapetu, zámky, jimiž jsou spoutány s řetězy ke kruhu, jakož i rozházené skořápky od oříšků, jsou zřetelně a do detailu prokresleny (stejně tak jako obě zvířata a zeď, v jejímž otvoru sedí). Stinná těsnost kamenného oblouku, v němž se nacházejí, je

v dokonalém kontrastu se vzdáleným panoramatem města na břehu řeky, prosvětlené, volné dálavy.

(K o m p o s i c e a b a r v y) Obraz je důmyslně skladebně i barevně komponován. Divák je ostře působícími kontrasty co nejsilněji osloven zobrazeným a vtažen do situace obou připoutaných tvorů. Proti některým velkým obrazům Bruegelovým, kde kompozice je nanejvýš skrytá a celková struktura ztajena v bohatě diferencovaném "chaotickém" nebo naopak v transparentní formě "montáže" jednotlivých buněk, zde u Dvou opic je skladba zřetelná a jasná, provedená z centrální perspektivy^{2/}. Středová osa je určena kruhem, vsazeným do parapetu. Jakýmsi pokračováním tohoto kruhu je půloblouk, v němž jsou umístěny. Ve shodě s ním jsou zakřiveny i hřbety zvířat. Rovněž způsob, jímž jsou vykresleny a namalovány ocasy opic, s tím koresponduje: ocas opice, která je vidět zepředu, sahá přes parapet dolů a vede tak daleko přes střední osu doprava až tam, kam sahá ocas druhé opice, který leží na předprsni přes střední osu doleva. Ocasy obou zvířat se vztahují k sobě v koncentrovaném pohybu, tedy znovu v základní osnově celého obrazu, která má své "pointované zpředmětnění v železném kruhu"^{3/}.

Jednoduchosti a jasnosti prostorového zobrazení odpovídá i plošný řád: ke kruhové struktuře se vztahují přísně horizontální linie. Je to nejprve přední hrana parapetu, po ní následuje zadní a za nimi horizont, který tvoří hladina řeky, ústící kdesi v moři spolu s horizontem města, které se táhne zřejmě do dále (Antverpy v době Bruegelově měly asi 200.000 obyvatel.) K nim se vztahují pouze diagonály, které v okenním průhledu tvoří břeh řeky, lodě a přebírají je ptáci ve vzduchu.

Kompozici obrazu odpovídá i barevná skladba: tmavé popředí, kamenná klenba, část parapetu, temná srst a hlavy zvířat, vše v pevných konturách, v silném barevném nánosu ostře kontrastuje s krajinným pozadím. Město se třpytí v namodralém oparu, který se různě prolíná jeho budovami, na široké řece leží jemná načervenalá světla, je vidět, jak řeka se barevně v levném toku mihotá, na ní plachetnice a poletují ptáci; celá krajina až ke zdím, na nichž jsou připoutány opice, se objevuje v našedlé, až do stříbrna jdoucí atmosféře, na niž působí

tajuplně za ústím Šeldy rozkládající se širé moře. Zatímco vpředu je malba pastózní, pozadí je atmosféricky uvolněné, akvarelické, ^{4/} a la impromptu.

Obraz postrádá střední prostorovou zónu, mezi omezujícím, až vězení připomínajícím popředím a pozadím s přístavním městem, které naznačuje, že ještě dále je moře a nad ním se otevírá volné nebe, není přechod. Mezi popředím a pozadím existuje absolutní ruptura. Tím je Bruegelův obraz neobvyklý a pozoruhodný, odlišuje se od všech jeho krajinných maleb. Už prvá Bruegelova krajina (Krajina se sejícími sedláky) má všechny elementy, které určily nizozemskou malbu již před ním (Fatinier, Henri met de Bles, Lukas Gassel, Cornelius Massysa) a platily i po něm. Receptem bylo: hnědé popředí, zelený prostředek a modravé pozadí. Takovýmto barevným zprostředkováním se dosahovalo zobrazení organické jednoty přírody. Organický celek byl bohatě členěn jednak vrstvami, jednak diagonálami. V prvním plánu jsou umístěny postavy a stromy, podrobně zobrazené; v prostředním pásmu se nacházejí obvykle vesnice nebo města a pozadí tvoří mohutné hory, hrady a nad tím vším obloha, nanesená v jakémsi oparu. Napříč krajinou se vine cesta nebo klikatí tok řeky, aby vyústil někde v dálce u paty hor v moři.

U Dvou opic se setkáváme pouze s první a poslední vrstvou. Prvá je, podle pravidla, hnědá, pozadí je namodralé. Střední pásmo chybí. Organická jednota je přerývána: popředí je zcela odděleno od pozadí. Není tu ani prostředník - cesta, proud řeky - jímž by se dalo přejít zepředu do dálky. Popředí a pozadí je tak nejen odděleno, ale stojí proti sobě v naprosté kontrapozici.

Jestliže Bruegel porušil obvyklé principy malby krajiny a jestliže dosáhl úplné roztržky mezi oběma plány své malby, má to nepochybně jistý význam. Stejně tak není bez významu ona dokonalá a bezvýhodná uzavřenost opsaná v kruzích soustředěných v železném kruhu na parapetu. Bez významu není tmavý pastózní nános popředí (de Tolnay hovoří o "la plasticité violente") a lehká neurčitost volné dálavy. Vše stojí ve vzájemném kontrastu zkříženým postavením opic počínaje a celkovou skladbou obrazu konče - při své jasnostiplné bohatosti protínání. Vzhledem k velkým Bruegelovým dílům nejsou rozhodně Dvě o-

pice nějakým scherzem. Obraz tak malý a tak významuplný s podivem oceňují všichni, kdož se jím zabývali.^{5/}

(C o z n a m e n a j í D v ě o p i c e ?) Protože zobrazená zvířata jsou malována tak věrně, že se dá přesně určit, jakého druhu jsou, dalo by se soudit, že opice byly v majetku Bruegelově nebo někoho jemu blízkého a že tedy máme před sebou studii, výsledek náhodného pozorování, jakýsi žánrový obrázek. V Bruegelově době i později se umělci k takovému tématu vraceli. Bruegelův syn Jan umístil opice v jednom svém obraze, který se nyní nachází v Gemäldegalerie des Wiener Hofmuseums (Kat.920, Waldpartie) tak, že se mohou vnímat jako signatura. Podobná luxusní zvířátka nakreslil také Roeland Severy (Preuton-Kabinet, Rijkmuseum Amsterdam), nebo se objevují i na obraze z roku 1581, vystavovaném ve Vídni (Katalog výstavy Drei Hunderte Vlāmischer Kunst, Wien, Sezession 1930, Nr.132). Ve všech těchto a jím podobných případech nechtěli umělci namalovat nic jiného než zvířata v jejich skutečné podobě. Ale i když Bruegel starší obě opice naprosto věrně zpodobňuje, uvádí celá výstavba obrazu pochybnosti, že by obrázek byl produktem náhodného nápadu.

Všem, kdož obraz zkoumali, byla zjevná enigmatická povaha díla. Otázkou vždy zůstalo - a zůstává - jak vyložit smysl do jednoduchosti zašifrované malby. Tak již Glück vidí v obraze skrytý význam. Veden pohledem na Antverpy v pozadí, hledá výklad v Bruegelově vztahu k tomuto městu. Obraz Dvou opic vznikl v posledním roce Bruegelova pobytu v Antverpách; v roce 1563 odchází Bruegel do Bruselu, kde žije až do své smrti (1569). Glückovi se zdá, že se Bruegel ještě chtěl "vyrovnat" se svými antverpskými spoluobčany podobně jako neznámý sochař, který na mostě přes Neckar v Heidelbergu umístil sochu opice a k ní vyryl následující verš:

"Was thus du mich hier angaffen?
Hast du nich gesehen den alten Affen?
zu Heidelberg sich dich hin und her
da findest du wohl meines gleichen mehr."^{7/}

(Volně: Co tady na mne civíš? Neviděl jsi starou opici? Rozhlédni se sem a tam po Heidelbergu a najdeš podobných víc.)

Měl Bruegel příčinu posmívat se obrazem Dvou opic svým "spoluobčanům" jako opicím, kterých chodí po Antverpách - podobně jako po Heidelbergu - mnohem více? Nic tomu nenasvědčuje.

Data o životě Bruegelově jsou sporá a sporná. Jisté je, že od roku 1551, kdy byl přijat již jako mistr do antverpské malířské gildy sv. Lukáše, žil (kromě čtyřleté cesty do Itálie v r. 1551-55) v tomto městě. Zde snad byl před tím žákem Pietra Coecka van Aalst, zde pracoval pro významného nakladatele Hieronyma Cocka, zde měl okruh svých kupců (už za života byl velmi ctěn), v Antverpách měl mnoho přátel (zvláště obchodníka Hanse Franckerta, s nímž chodíval na venkovská posvícení, svatby a zábavy), zde náležel k rétorické skupině humanistů "De Violere". Antverpy byly tedy jeho domovem.

Proč vlastně Bruegel odtud do Bruselu odchází? Uvádějí se dva možné důvody: první popisuje jeho životopisec Carel van Mander (z r. 1604, tedy 35 let po smrti Bruegelově!) a podle této verze nařídila Bruegelovi jeho budoucí tchyně, která se z Antverp se svou dcerou odstěhovala do Bruselu, aby se za nimi přestěhoval i on a opustil jisté prolhané děvče, jež mu hospodařilo a s nímž snad žil.^{8/} Bruegel se skutečně do Bruselu vydává, zde se žení o velikonocích 1563 s osmnáctiletou dcerou svého bývalého mistra Coecka van Aalst, čímž navždy opouští Antverpy a již se do nich nevrací.

Vedle tohoto poněkud anekdotického důvodu se uvádí druhý: Bruegelův "exil" do Bruselu měl hlubší kořeny. Antverpy, místo původní Bruegelovy umělecké působnosti, se stalo za jeho života světovým přístavem. Podporováno císařem Karlem V. různými privilegii, rozrůstalo se během několika desetiletí v dvoustetisícovou metropoli; obchod a velkolepá výstavba přiváděly sem i množství architektů, umělců, sochařů a malířů jako byl Quantin Massys z Lovaně, Jan Gossaert z Maubeuge (Maubuse) ad. Bruegel spoluprožíval rozmach svého města, o němž se tehdy říkalo, že je "démantem v prstenu světa".^{9/} Doba však byla zároveň nebezpečná, plná neklidu. Nizozemím pod španělským panstvím zmítaly boje politické a náboženské, odehrávající se na pozadí morových epidemií, pronásledování kacířů a honů na čarodějnice, válečných plenění, mučení a poprav (Bruegel zažívá ještě popravu Egmonta a Hoorna). Kdo nestál na straně katolické, byl ohrožen, ale i z opačné strany všechny svobodně smýšlející pronásledoval fanatismus protestantů. Situaci vystihuje dopis z roku 1567: "Vede se nám díky Bohu dobře, ale žijeme v nemocné době, kdy se dá stěží doufat v rychlé

zlepšení. Ohrožení katolickým neduhem, horečkou geuzů a dysenterii hugenotů, utoneme v pýše a ctižádostivosti." Z dopisu, který v té době obdržel Bruegelův přítel humanista Ortelius vyplývá, s jakým podezíráním se katolická církev dívala na obrazy a rytiny, z nichž by se jen v náznaku dalo tušit znevažování náboženství anebo obscénnost. Inkvizice nezkoumala pouze knihy, ale i obrazy a prohlížela všechna zavazadla a balíky.^{10/} Všude panovala nesnášenlivost, spory a boje. Připomeňme si, že v roce odchodu Bruegela z Antverp skončila poslední perioda jednání Concilia Tridentina a počalo období protireformace, se svými drastickými opatřeními a následky.

Na okraji nesmiřitelných konfesionálních konfliktů vegetovaly malé skupiny vzdělců, umělců a literátů, které nenacházely příznivou půdu ani na straně protestantské ani katolické. Takovou byla i rétorická skupina De Violiere, společenství spiritualistických libertinů, shromážděné kolem kartografa a humanisty Abrahama Ortelia (*Thestrum orbis terrarum*, vyd. 1570) a básníka a učenice Dirka Volckertsena Coornherta, k níž náležel i Pieter Bruegel. Zde byly živé myšlenky rotterdamského Desideria Erasma, renesančního mystika Sebastiana Francka a dalších.^{11/} Byl jim cizí klerikalismus té či oné strany (proti Boschovi je pro Bruegela příznačné, že nemaluje již žádné oltářní obrazy, že svými díly opouští kostelní prostory - i když paradoxně jedním z jeho velkých ctitelů a sběratelů byl kardinál Granvella, poradce Filipa II. Španělského, nizozemského regenta); upínají se k "duchovní církvi", k původní "apoštolské pospolitosti" (do níž Sebastian Franck zahrnuje i pohany). Franck odmítá viditelnou církev, pro něho jen Bůh může rozhodnout o tom, kde církev je a kde není. Ve svém hlavním filozofickém díle *Paradoxa* (1534) píše Franck z Wördu, jak byl také nazýván, že svět potřebuje svého papeže, aby mohl hrát svou hru. Svět - to je pro Francka "pan Omnes, sprostá lůza" a co tento "svět" nazývá Bohem je ďábel a kdo je před Bohem věřící, je pro "svět" kacířem. Svět chce být klamán, je plný neklidu a nevěří vůbec na to, v co věří. Pravda je "poklad" zakopaný tak hluboko, že svět ji nemůže nalézt a vyzvednout ho může jenom duch. Zde je poslání oné malé skupiny opravdových, kteří jsou Bohu otevření a tak mohou zakusit lásku. Poněvadž láska chce sloužit, drží se protivících se,

nízkých a ubohých, zatímco láska "světa" hledá bohatství. Člověk stvořen Bohem a drže se Slova, má žít z tohoto zdroje a z něho žije i vlastní duchovní církev, která shromažďuje všechny na celém světě, kteří jsou uchvázeni Duchem.^{12/}

Jak s myšlenkami Sebastiana Francka v polovině 16. století byli antverpští spiritualističtí libertini obeznámeni, svědčí příklad Christopha Plantina z Tours, tiskaře a nakladatele v Antverpách, který náležel k sektě Henri Nicolaese, s níž Bruegel sympatizoval. Podle Nicolaesova "Specula Justitiae" nepotřebuje hříšná duše ke svému spasení žádnou světskou pomoc, může být spasena pouze a jen božskou láskou; všechna náboženství jsou stejnorodé symboly základní pravdy, která dokonce i v Písmu svatém dostala jen alegorický výraz. Plantin, zastánce tohoto učení, ztrácí v Antverpách roku 1562 (v roce, kdy Bruegel maluje Dvě opice) svůj majetek údajně proto, že finančně bankrotoval; bylo však prokázáno, že jeho dočasný odchod do Paříže byl útekem pro vydání heterodoxní knihy.^{13/}

Ale již před Plantinem museli opustit tajní reformování Antverpy. Jan Massys, syn malíře Quinta Massyse a bratr Cornelia, s nímž se pravděpodobně Bruegel znal, byl již dříve vypovězen z města a musel pak po létech prosit o udělení milosti a povolení návratu.

Duchovní atmosféra, v níž nacházel Bruegel myšlenkové podněty ke svému umění a konflikty a napětí v šedesátých letech 16. stol. stály proti sobě tak, že se mu stala půda v Antverpách příliš "horká" (Jedlicka). Proto vyhovuje své nedůvěřivé budoucí tchyni (byla mj. vynikající miniaturistka a akvarelistka), jež znala dobře jak Bruegela, tak prostředí, s nímž byl spojen, přijímá její vyzvání a volí dobrovolný "exil" do Bruselu.^{14/}

Bruegel, člověk mimořádně tichý a do sebe uzavřený (podle zprávy van Madera), takový, jak ho vidíme s největší pravděpodobností na kresbě nazvané Umělec a znalec ve vídeňské Albertině, neměl zjevně důvod odcházet z Antverp pro jakési roztržky se svými spoluobčany, jak by vyplývalo z analogie sochy opice na heidelberském mostě a obrazu Dvou opic (analogie ostatně více než problematické). Smysl obrazu se zdá být jinde.

Bruegel namaloval již roku 1558 Dvanáct vlámských pří-

sloví v medajlonech (Museum Majer van den Borgh, Antverpy), po nich nakreslil jiné Douze proverbes flamande, které v mědirytině reprodukovali Jan Vierix a Pieter van der Haijden a konečně před naším malým obrazem dokončil rozlehlá Nizozemská přísloví (1559, Berlin-Dahlem). Lze proto připustit, že také Dvě opice jsou obdobnou "ilustrací" nějakého vlámského přísloví. Vodítkem, kterým by se poodhalil smysl obrazu, nebo alespoň určitou stopou, by mohlo být vlámské přísloví, o němž uvažuje Charles de Tolnay:

"Wat windt men ter wereld zeldzame konderen, zei de boer, en hij zag een aap in het venter zitten."

("Jaké podivné děti je možno vidět ve světě, řekl sedlák, vida najednou sedět opici na svém okně.") 15/

Zda v této průpovědi nalézáme pravý klíč k výkladu malby, je nejisté: proč na obraze jsou opice dvě?, proč jsou přikovány?, proč v pozadí je přístav a město Antverpy a nikoli vesnice, kde sedlák má své stavení?, proč opice nesedí na sedlákově okně, ale v mohutném kamenném oblouku v silných hradebních zdech?

U prvních Bruegelových obrazů, týkajících se přísloví, jsou připojena vždy k jednotlivým medailonům věnovaným tomu nebo onomu proverbium, příslušná dvou-čtyřverší, která mají obrázky ilustrovat. Dahlemská Nizozemská přísloví postrádají literární doprovod. Bylo zde totiž - na základě rozborů Fraengerových, Bormsových, Graulsových a Rohových - rozluštěno a napočítáno přes 100 přísloví, průpovědí, pořekadel a rčení. Jsou vkomponovány v celek a tím ještě důrazněji vystupuje mnohovýznamovost malby. Obrazy pozdější, vlastně Dvěma opicemi počínaje, nemusí být a také nejsou pouhými "obrazy-příslovími", i když některé, jako Mrzáci anebo dokonce Mořská bouře z posledního roku Bruegelova života, zdánlivě bez sentence, na nějaké průpovědi spočívají.^{16/}

(A l e g o r i c k ý o b r a z) Když Bruegel začal kreslit a malovat svá vlámská přísloví a doprovázel je textem, vycházel z tradice konce středověku, kdy se v jižním Německu objevují spisy s dřevoryty nebo rytinami, v nichž se líčí a zobrazuje, jak se člověk chová k věcem zde na zemi ("Von dem Nutz der Ding", nebo "Von den Erfindern der Dyngen" atp.,

z 15.-16. stol.). Zobrazit přísloví však znamená více: nelze ukázat pouze na věci, s nimiž člověk zachází a způsob, jak s nimi zachází, ale pomocí obrazu každodenního počínání se musí sdělit význam, který je v pozadí. Povahou přísloví je, že obecný význam - ať již moralita, názor, životní moudrost, idea - a konkrétní zjev nejsou od sebe odloučeny, nestojí proti sobě, nýbrž jsou naopak spjaty, bezprostředně s konkrétním zjevem je vždy vyjádřen i význam (řečeno s Hegelem).^{17/} Právě přísloví se vyznačuje co nejtěsnější vzájemností obecného a obrazu, dokonalým vkořeněním zjevného do významu a obráceně.

Bruegelovo století bylo doslova posedlé zájmem o přísloví. A všichni ti, kteří byli zmíněni v souvislosti s myšlenkovým klimatem antverpských spiritualistů, vydávali sbírky přísloví. Erasmus Rotterdamského *Colestanea Adagia* (1500 a rozšířena 1515) obsahuje na 800 přísloví, Johannes Agricola vydává postupně 3 knihy "*Deutsche Sprüchwörter*" (1528-48) a Sebastian Franck přichází roku 1532 (a obsáhleji 1541) se svými "*Cluogreden*". Sbírat přísloví nebylo nějakou zálibou na okraji jiné významnější činnosti, ale humanisté tak podstatně dávali najevo svůj vztah k antické tradici (teďy k něčemu "pohanskému") a renesanční mystici se obraceli k úslovím, pořekadlům a řečením svých krajanů; jejich šprochy plné fantazie a básnivě zhuštěné, jejich mluva je jim půdou, z níž píší svá pojednání - jako Sebastian Franck po příkladu Mistra Eckeharta, Taulera, Paracelsa, jestliže jmenujeme alespoň některé. Země přísloví, kam vstupují, jim objevuje život venkovského člověka. Tak se mohl "stát" z Pietra Bruegela, vzdělance, kterým bezpochyby byl, navěky Selský Bruegel.^{18/} Sbírat a studovat přísloví patřilo v oblasti severní renesance podstatně k vidění světa.

Přísloví se dostala i na obrazy a do rytin, dokonce i na tapiserie (Boston, Brusel). Současník Bruegelův z okruhu Orteliova Hogenberg vytvořil rytiny s námětem lidských neřestí, list "*Al Hoy*" podle přísloví "Všechno maso je jako seno", ale naprosto určujícím předchůdcem Bruegelovým byl Hieronymus Bosch.^{19/} Boschův obraz *Řezání kamene* (nebo také *Léčba bláznovství*, Prado, Madrid), který se počítá k jeho raným pracem, obsahuje základní prvky, z nichž o půl století později vychází Bruegel. Výjev vyřezávání kamene z hlavy jakéhosi pacienta, prováděný nějakým felčarem s obráceným trychtýřem na hlavě za

asistence mnicha, tisknouceho k sobě džbán a ženy, která má na hlavě knihu, je situován v kruhu uloženém v pravouhlém poli. Na tomto poli je napsáno přísloví: někomu vyřezat kámen. Tím se má na mysli osvobodit ho od bláznovství, kámen bláznivosti vyjmout z hlavy. Symboly, jimiž jsou vybaveny postavy kolem bláznivého, zpochybňují, zda tito léčitelé mohou vyléčit. Člověk se dostane do rukou větších bláznů, než je sám. Vyndat kámen bláznovství je marné, neboť kámen je ještě zbytek rozumu. Příklad je vzato doslova a současně obráceno ve svůj protiklad. Je to taktika, kterou se pak naučí Bruegel od Bosche a dále rozvádí.^{20/}

Bruegel se zpočátku v malbě přidržuje formy v obdélníkovém poli zarámovaných kruhů, do nichž jsou umístěna jednotlivá přísloví (kruh - symbol světa i věčného návratu stejného v povaze člověka), která jsou, tak jako u Bosche, citována na poli. Je položen důraz na význam, do popředí vystupuje sentence, která se dá vyčíst z medailonu a text nám naše vidění potvrdí. Tehdy také produkuje Ctnosti a Neřesti a dává rýt svá proverbiala, která se touto cestou ocitají mezi širším publikem (jinak pracuje vlastně jen pro vzdělané sběratele duchovní i světské elity^{21/}), jeho obrazy nebylo možno na veřejnosti spatřit; byl proto bezpochyby chápán jako moralista, jako kritik nepravostí a pamfletista, který nastavuje zrcadlo své době a zašifrovaný hlubší smysl se neviděl. Dokonce i van Mader, který znal řadu jeho obrazů, charakterizuje ho jako napodobitele Boschova, který "udělal jeho způsobem mnohé strašidelné a šprýmovné obrazy" a divák prý jen málo z nich "bral vážně, aniž by se smál".

Ikonologické odvození se stává postupně u dalších Bruegelových obrazů obtížnější. Prostředky výrazu přestávají hrát roli ilustrace sentence, jsou plny myšlenkových postojů, nám cizích. Bruegelovým pramenem - a to svědčí o jeho vzdělanec-kém původu - byla křesťanská lidová mytologie, lidová hádanka, proverbiala, kázání i učené traktáty. Odtud pocházející významová složitost je nám ukryta za výjevy z běžného života; teprve v duchovní, vnitřní významové struktuře, ze všeho, co lze brát v úvahu z literatury jeho doby a z Bruegelovy tvorby obrazu, ze všeho, co se dá prokázat, lze dosáhnout znalosti organického motivu a formování, z něhož nám vychází podstatný faktor

jeho stylové tvorby (Fraegner^{22/}). Mluví se tedy i o pozoruhodné Bruegelově rozpornosti: na jedné straně - píše Jedlicka - skutečná nebo zdánlivá primitivnost, na druhé straně bohatství literárních asociací, z velké části mytologického, alegorického nebo vědeckého původu (vědeckého - ve smyslu renesančním, je třeba dodat, neboť v úvahu přichází i astrologie, alchymie, gnostika a kabala, se základní myšlenkou jednoty makro- a mikrokosmické). Umělec tohoto druhu není primitivní z umělecké nemohoucnosti, nýbrž "ze zážitku a z nutkavosti své vize", chápe se svých zdánlivě primitivních prostředků, poněvadž mu umožňují, aby vystoupil s jiným uměleckým programem, který by se "kryl s renesanční "řečí forem a světového ná-zoru".

Na poměru "Bosche druhého" (jak byl někdy Bruegel označován) k Boschovi "prvnímu" vytanul nejen Jedlickovi, ale i dalším historikům umění, základní rozdíl mezi nimi a tak se i ukázala původní hodnota Bruegelova umění.

Rozdíl mezi nimi nachází Jedlicka v následujícím: Bosch stojí svou tvorbou uvnitř své doby, Bruegel byl s ní spjat v mnohých stránkách jen zvnějšku. Oběma je společný rys starobylosti, nicméně i v něm je základní rozdíl: Bosch je "poslední primitiv" a Bruegel "první modernista".^{23/}

Bruegelův vztah k Boschovi je dvojaký (Bruegel podle jedné domněnky nestrávil učednická léta u Coecka van Aalst, který maloval po způsobu italské renesance, není ostatně ani zanesen ve svazcích antverpské malířské gildy jako učedník, nýbrž poprvé vůbec již jako mistr, a je tedy pravděpodobné, že byl u žáka nebo následovníka Boschova v s'Hertogenbosch): v časných pracích pokračuje zvláštním způsobem v díle Boschově, vlastní pozdní dílo je však jeho velkolepým protikladem.

Nejvýznamnějším příznakem změny od Bosche k Bruegelovi se uvádí sekularizace: odcizený pohled Bruegelův je zesvětštěný pandiabolismus Boschův, je to domyšlení děsivých vizí Boschových do světa každodennosti. Zkušenost odcizeného světa Bruegel získal, podle Sedlmayra, od Bosche, u kterého je odcizení na periferii ďábelského, podobně jako úděsné, sadistické, obscénní, strojové; u Bruegela vstupuje zkušenost odcizení do zorného pole, aby se stalo jakousi "heuristickou hypotézou", podle níž je nahlížen obyčejný život s chladným intereselem.^{24/}

Bruegelem byla popřena poslední podstata propastného svě-

ta v křesťanském řádu bytí. Nemaluje již křesťanské peklo tak, že jeho něstvěry jako varující nebo svádějící nebo trestající stále stojí v božském řádu, nýbrž maluje vlastní svět nesmyslnosti a temnoty (W. Kayser).^{25/}

Démonický svět jednoznačně poukazuje k Boschovi, konstatuje autor studie, v níž projednává otázku, zda Bruegel je Boschův napodobitel nebo pokračovatel. Démonické je u Bosche hluboce zakořeněno ve středověké symbolické představě, u Bruegela je podáno jako reálně možné v podobě jeho okolního světa. Svět, díky jeho pozorování a pocitu, je takřka nevyčerpatelným pramenem grotesknosti a úděsnosti. Bruegel jde tak daleko, že karikuje i Kristovo nesení kříže a podobně pojednává ostatní biblická témata. Tím se zcela vzdaluje Boschovu přístupu. U Bruegela (Sčítání lidu v Betlémě) je sv. rodina jedním z aspektů celé scenerie, Marie a Josef se neodlišují od ostatních postav a ke všemu se děj odehrává v celkovém ruchu vesnického života, kde si hrají děti, sedláci jdou za svou prací a podobně. V protikladu k Boschovi, u něhož v biblických tématech dominuje vyobrazení v duchu náboženském, u Bruegela se mísí sakrální s profánním, při čemž těžiště zobrazení je třeba jednoznačně hledat u profánního.^{26/}

Také v Obrácení sv. Pavla "autentické ovzduší horského výstupu vojska, .. na první pohled zastírá vlastní námět, Šav-lův pád s koně, zpodobený v pozadí jako obyčejná jízdní nehoda..." (J. Neumann, jenž ovšem ihned zdůrazňuje hlubší symbolické významy Bruegelova postupu, unikající většině starších interpretů Bruegelova díla).^{27/}

Propastné, diabolické, které hrozilo ještě v Boschových vizích jako trest za život pozemský, pokud nebude řádně veden, vniklo do pozemského světa Bruegelova. Je to výsledek malířovy "subjektivity"? Vzniká jeho dílo tak, že se Bruegel poddal své "divoké představivosti" a "nestaraje se o pravdu a podobnost" zobrazuje "pouze fantazijní nebo vlastní grotesky" a "prostřednictvím nadpřirozeného (pozn. dnes bychom řekli "sur-reálného") chce svými přízraky vzbudit pouze výsměch, hnus a úděs nad smělostí vlastních příšerných výtvorů"? (jak o Bruegelovi píše Ch. M. Wieland v Unterredungen mit dem Pfarrer von " " " t. 1775). Pieter Bruegel nemaluje už "volné vize", světy nočních můr a démoničnost "vkládá" do našeho důvěrného

světa, boří tedy de facto svět? Znamenalo by to, že noční můry se svým pandémonismem patří k řádu světa? Není-li takového řádu, vzniknou z míst jim přikázaných do světa bdělého života? Pekelné je pak "reálně možné", jak píše historik umění Egner o Bruegelovi. Jak to, že není takového řádu, který pekelnosti dává, co její jest?

Absolutno tu není, středověký řád o ně opřený se hroutí: "vymknuta ze svých kloubů, doba šílí" (Shakespeare). V tomto stavu, nikoli ve stejném čase, kdy jeden (Bosch) žije uvnitř doby a druhý (Bruegel) byl s ní spjat vnějšně po mnoha stránkách (Bruegel byl spjat se svou dobou neméně tak jako Bosch se svou dobou) se mění Bruegelův "kulturní program" (Jedlicka).

Údiv a děs, bezradnost a tíseň vyplývá všude z toho, že svět je vyvrácen a my nemáme oporu. Taková je situace, když Bruegel přechází od zobrazení kriticky nastavených zrcadel k hlubšímu postižení svého (a nejen svého) bytí ve světě. Už před ním vidí Sebastian Franck blízkou hodinu zániku světa a vyzývá člověka, který může naslouchat, aby se vyzbrojil na soudný den. Neboť jinak, rozhlédne-li se po lidstvu, "nebylo by divu, že se srdce rozpukne pláčem. Jestliže se ale jako Demokritos potupně na něj podíváme, pak můžeme smíchy popukat. Tak si svět pohrává." "Jsme všichni směšní, látka pro hru a masopustní hra před Bohem" píše Franck už 1534. Vedle myšlenky zvrácenosti světa (nejde vždy pouze o nápravu jednotlivých neřestí, ale o celý svět, jak jsme slyšeli od Sebastiana Francka) se pojednou objevují spisy k tématu souběžnému, k bláznovství. Biblické slovo o blázních jako soli země, které předvádí Boschův obraz, je podnětem mnohým tehdejším autorům: Sebastian Brandt píše roku 1494 Narrenschiff, vyzdobené dřevoryty (ostatně námět Boschova obrazu z Louvru Le nef des Fous - Loď bláznů), slavný Erasmus svou Laus stultitiae - Chválu bláznovství, Thomas Murner, satirik, "zaříkavač, cechovní mistr a kancléř bláznů" uveřejňuje Narrenbeschwörung (1512). Atmosféra a tu tedy už je připravena před Breugelem.

Umělec, člověk, který vzal svou věc sám na sebe, Deus in terris (Marsilio Ficino), stojí v melancholii světa. S "chladným zájmem" ve svém výlučném posemismu pozoruje divadlo světa v podzimu středověku.

Absolutno není. Bůh je skryt, anebo je s námi v nás (jak

slyšíme od renesančních mystiků počínaje a zhořeleckým ševcem Jakobem Böhmem konče). Boha prožívá každý sám, absolutno není významné ve všech věcech. Nelze ho tedy pojímat jako "jediného pána" významu (jak tomu bylo u Bosche, byť by maloval nej-
příšernější zrůdy); "posvátné" umění je u konce - alespoň v době Bruegelově. Pokud bylo absolutno významné ve všech věcech, prokazují se vůči němu jako pomíjející a konečné. Není-li absolutního významu, potom co je samo omezené a konečné, může získat a získává svůj význam opět jen ve významu obecném, rovněž omezeném a konečném (odtud vyvěrá smutek, zoufalství, nouze, melancholie, beznaděj). Jednotlivé se vztahuje k obecnému bez ohledu na to, zda jsou si příbuzné nebo nikoli. Vztahování se je nyní hra, která nastává, když vnější skutečnost a význam jsou odloučeny, poté co zmizelo (nebo se skrylo) absolutno. Konečné a omezené jsoucí se vztahuje ke konečnému a omezenému významu: v této hře konkrétní zjev nabývá všeobecného významu nebo všeobecný význam se inkarnuje v konkrétním. Může být, že všeobecný význam je uváděn sám pro sebe a pak zvenčí přibírá jisté utváření (tak by tomu bylo, kdyby u Bruegelova obrazu byla sentence ilustrována), nebo naopak konkrétní zjev, lhostejno z které oblasti - přírodní nebo lidského chování a událostí - se bere k vůli všeobecnému významu; pokud účel vyžaduje znázornit tento význam v nějakém jednotlivém stavu nebo příhodě (Hegel).^{28/}

I tímto způsobem lze vykládat smysl Dvou opic. Na obraze vidíme dvě opice, sedící tak a tak uspořádaně; ve středověku platila opice za symbol nižších pudů v člověku; skořápky ořechů jsou obrazem produktu odpadu, zneužívání materiálních hodnot; protože jedno zvíře je obráceno otevřeně k nám, představuje "prodigalitas" - marnotratnost, druhé, uzavřené do sebe, je "avaritia" - lakota. Zvířata jsou nositeli obecnějšího významu: na pozadí hospodářsky prosperujícího přístavního města jsou tak zobrazeni ti, kteří poklesli do stupně zvířecího zotročení, kteří se neřídí v pozemském životě křesťanskými otnostmi rozumnosti a skromnosti.^{29/} V této interpretaci ovšem pak Bruegel na místo přísloví ilustruje podobenství (parabolu).

Na tapisérii La dame à la Licorne z Musée du Cluny (16. stol.) je v detailu vidět opici, která sedí na cihlově červené půdě mezi karafiáty a jinými květinami, na krku má kožený

řemínek, od něhož vede řetěz k válečku, kterým je sice omezen její pohyb, nikoli však úplně - opice se může pohybovat v rovině. Představuje Hmat. Musí se držet "při zemi", být u věcí, oproti zraku, který může volně tékat. Konkrétní jsoucno je skutečně transparentem obecného významu. Je tomu také tak s Bruegelovými Dvěmi opicemi?

Není snad ono vztahování se přesného zobrazení zjevu s temným smyslem význam sám pro sebe? Není tento uměle utvořený vztah mezi zobrazeným a míněným tím, o co v Bruegelově díle jde? Není to právě ono přiřazení, které dovoluje obrazné užít pro neobrazné, jak tomu bylo v původním významu alegorie? Tedy něčeho, kde místo vlastně míněného se říká něco jiného, co je uchopitelné, a je to tak, že dovoluje, aby se podle něho chápalo ono druhé? Symbol proti alegorii není omezen na významové vztahy, které mají původ v rétorické figurě; symbol nemá svým významem vztah k jinému významu, nýbrž jeho vlastní očiividné bytí má své "bytí". SYMBOLON jako smlouva znamená dohodu, souhlas. Význam symbolu je v tom, že se sám prezentuje, že se sám ukazuje a tím dostává reprezentativní funkci. Alegorie (stejně jako symbol) původně vycházela z teologické potřeby, ale v rétorickém užití se uplatnila všude tam, kde se jeví obratnější opis a nepřímá výpověď. U symbolu šlo o to, vznést se ze smyslového k božskému, neboť smyslové není pouze nicotné a temné, nýbrž odlesk a výron pravého. (Estetikou posledních dvou století - "pod vlivem pojmu genia a subjektivizací výrazu symbol" - symbol "vítězně vystoupil" a stal se představitelem umění proti neumění). Alegorie, která se ze sféry slovní - z rétoriky - přenesla do umění výtvarného, označuje nejen řečnickou figuru a smysl výkladu (sensus allegoricus), ale je způsobem, jakým se myšlenka a obraz k sobě vztahují.^{30/} Tyto významové souvislosti se nám ukazují právě u Bruegelova obrazu Dvou opic.

Ať již v nich vidíme dualismus člověka a přírody, svobody a poroby, obraz lidí v Platonově sluji, kteří nevidí skutečnou pravdu (Charles de Tolnay), nebo z nich můžeme vyčíst slova z Epištoly sv. Pavla k Římanům (8,21-23):

"8,21 V naději, že i samo stvoření vysvobozeno bude od služby porušení ve svobodu slávy synů Božích.

8,22 Nebo víme, že všechno stvoření spolu lká, a spolu ku poro-

du pracuje až dosud.

8,23 A netoliko ono, ale i my, prvotiny Ducha mající, i myť sami v sobě lkáme synovství očekávající, a tak vykoupění těla svého."

(Neboť tak, bez potřeby interpretovat, ale pouze poukazem na možné souvislosti, postupuje Th. Jānicke) - vždy budeme v údivu a bezradni stát před malým obrazem, který kresbou (neboť Bruegel štětcem vlastně nemaluje, nýbrž kreslí) nás oslovuje - jak jsme se pokusili naznačit - silněji než mnohé rozsáhlé literární dílo.

Tento údiv se bude ještě stupňovat, když vedle toho pohlédneme na jedno křídlo oltáře od Hansa Memlinga Koně a opice (Museum Boymans - van Beuningen, Rotterdam). V kamenném oblouku stojí dva koně, levý je bílý a na něm sedí malá opice; kůň má hlavu skloněnou, aby pil. Vedlejší kůň otáčí hlavou doprava; oba koně stojí v kaluži vody. Za nimi ve výhledu skrze kamenný výklenek se prostírá zalesněná krajina, po níž se zatáčí cesta. Má tento obraz, namalovaný asi 80 let před Bruegelem, něco společného s Dvěmi opicemi? A kdyby opice a výklenek naznačovaly určitou spojitost, pak jakou? Multa pinxit hic Brugelius quae pingi non possunt - Mnoho namaloval tento Bruegel, co se namalovat nedá, napsal v Liber Amicorum Bruegelův přítel Abraham Ortelius.

Dvě opice, kterými se "loučí" Bruegel s Antverpami, jsou rozmezím v díle Bruegelově: nikoli v Antverpách, ale v Bruselu vznikla nejslavnější Bruegelova díla. Malířskou jemnost a důmyslnou kompozici bruselských děl předznamenává již náš malý - významem veliký - obraz.

P o z n á m k y

1/ Ve sbírkách Stevensových (1668) "Pohled na město Antverpy se dvěmi opicemi", Charles de Tolnay "Les Singes" (1935), jinak "Dvě opice" (G. Glück, Max J. Friedländer, G. Jedlicka, u nás J. Neumann). V berlínské galerii (Dahlem), kde se obraz nalézá, je pojmenován "Zwei angekettete Affen".

2/ U Bosche nemá "formálně logická kompozice obrazu" "žádnou centrální roli", je málo příkladů centrální perspektivy. Pravděpodobně byl Bosch seznámen s použitím lineární perspektivy; těžiště v pojednání neleží u něho ve formální, nýbrž v tématice rovině, jak podle H. Holländera (Hieronymus Bosch, Weltbilder

und Traumwerk, Köln 1975, str. 96) rozvádí C.P. Egner, Pieter Bruegel d.A. - Boschnachahmer oder Boschnachfolger?, in: Alte und moderne Kunst, 23.Jg. H. 159 (1978), str. 9.

3/ G. Jedlicka, Pieter Bruegel, der Maler in seiner Zeit, Erlenchach-Zürich u. Leipzig, 1938, str. 146 nahlíží obraz spíše z hlediska osové komposice, Jan Keich (Zwei Angekettete Affen, in: Kalender der Gemäldegalerie, Berlin-Dahlem, 1982, str. 9) strukturálně.

4/ G. Jedlicka, ibidem. Akvarelovou techniku ovládl prý Bruegel (podobně jako potom jeho syn Jan) od třetí ženy Pietra Coecka van Aalst Maeken Verhuer Bessemers, známé natolik, že se o ní zmiňuje Guiccardini ve svém spise Descrittione di tutti Paesi Bassi (Antverpen 1576).

5/ O Dvou opicích píše: Gotthardt Jedlicka (v cit.op.), před ním Gustav Glück, Buregels Gemälde, Wien 1932; Charles de Tolnay. Pierre Bruegel l'Ancien, Bruxelles 1935; E. Grossmann, Pieter Bruegel. Die Gemälde, Köln 1955; J. Neumann, Pieter Bruegel, Praha 1965; E.G. Grimme, Pieter Bruegel d.A., Köln 1970 a d.

6/ G. Glück, str. 53, sl.1., Jedlicka, str. 147.

7/ G. Glück, ibidem.

8/ O Bruegelovi čteme u Carela van Mandera v jeho v r. 1604 vydaného spisu o životě nizozemských a německých malířů. (Cf. Carel van Mander, Das Leben der niederländischen und deutschen Maler. Übers. v. Hans Floerke, 1906, Bd.1., str. 255 a n.) Van Mander není zcela spolehlivý Bruegelův "životopisec"; o Bruegelovi píše 35 let po Bruegelově smrti, mylí se proto v určení jeho rodiště (na základě Jedlicky cf. Neumann, str. 8-10), jeho označení "selský" vzniká z nepochopení; stejně tak "Drollig". Jinak ovšem je jedinou původní informací o životě Bruegelově.

9/ Antverpy za času Bruegelova popisuje italský cestovatel L. Buiccardini (?), Descrittione di tutti Paesi Bassi, Antverpen 1576, později: Niderlands Beschreibung, gedruckt zu Basel bey Sebastian Henripetri, MDLXXX, str. CXX, cf. W. Hausenstein, Der Bauern-Bruegel, b.d. (1920), str. 3 a n. Guiccardiniho líčení života v Antverpách plasticky používá Jedlicka v 5. kap. monografie o Buregelovi.

10/ Franz Roh, Pieter Bruegel d.A. - Die niederländischen Sprichwörter, Stuttgart 1960, str. 20 (podle Stridbecka, Bruegel-Studien, Acta Universitatis Stockholmiensis 1956.)

11/ C.G. Stridbeck, op.cit., passim.

12/ Sebastian Franck (1499-1542), cf. W.E. Peuckert, Sebastian Franck, Leipzig 1943, passim.

13/ De Tolnay, str. 46, pozn. str. 80 (Tolnay má i jiný výklad, o němž bude řeč později.)

14/ Cf. Max Rooses, Christoph Plantin, Henri Nicolaes und seine Bewegung, 1896, str. 59 n., u Jedlicky str. 141. Hlavní dílo Nicolaesovo: De Spiegel der Gerechtigheit, dorch den hilligen Geist

der Lieften Jesu Christi unde den vorgodenen Minsch H.N., 1580.

15/ Bruegel dal také před smrtí své ženě pokyn, aby některé mědirytiny zničila (aus Reue oder Furcht), jak píše van Mander.

16/ Jedlicka, str. 141, Roh, str. 5/6.

17/ G.W.F. Hegel, Estetika I., Praha 1966 (přel. Jan Patočka), str. 296.

18/ Podle van Mandera byl Bruegel původem z jakési brabantské vsi v blízkosti Bredy - unter Bauern auserwählt. Později byl prokázán van Manderův omyl: umělec pocházel nejpravděpodobněji "z rodiny usazené v městě", což "posilují nepřímo i jeho životní osudy, humanistické vzdělání, styky s učiteli a literáty a posléze i stanovisko ke světu." (J. Neumann, op.cit., str. 10 na základě předešlých prací Tolnayových, Jedlickových a d.)

19/ O vztahu Bruegela a Bosche existuje rozsáhlá literatura; z ní mj. u Jedlicky, kap. 7., Egner, op.cit. a d. Původně byl ovšem pokládán za pouhého napodobitele Boschova; tak ho vidí Guiccardini (1567), Vasari (1568), Lamsonius (1572) i ještě van Mander (1604).

20/ H. Holländer, Hieronymus Bosch, Köln 1975, str. 17/18.

21/ Mezi jeho sběratele náleželi jak měšťané, tak vzdělanci a aristokraté. (Niclas Jongelinck, bratr sochaře, měl 16 Bruegelů, Stevens, o němž už bylo hovořeno, 11; mezi ně patřili i arcivévodové Ernst a Leopold Wilhelm, bratři Rudolfa II. - proto Bruegel je také nejvíce zastoupen ve vídeňském Kunsthistorickém museu), stejně tak arcibiskup z Mechelen Anton Perrenot z Gravelly, poradce Filipa II.; obdivovali ho Giulio Clovio, proslulý římský miniaturista, s nímž se stýkal El Greco, nebo Bartholomäus Spranger z rudolfínské Prahy a také Rubens vlastnil 11 nebo 12 Bruegelů. Bruegelův syn Jan nemohl již opatřit žádný otcův originál pro arcibiskupa kardinála Borromea a oba Bruegelové, kteří jsou v Neapoli, pocházejí z majetku hraběte Masi z Parmy. (Cf. Roh, str. 26-28.)

22/ W. Fraenger, Der Bauernbruegel und das deutsche Sprichwort, Erlangen-Zürich 1923, str. 10/11. Fraenger uvádí v souvislost Bruegelova Nizozemská přísloví a Rebelaisova Gargantuu (5. kniha Pantagruelova, kap. XXII.), jde však ve svém ikonologickém vyvození příliš daleko: "Allerdings darf man jene ikonologische Ableitungen nicht allzu sklavisch in jede Einzelheit hindeuten wollen, wozu, ein wenig übersteigert, die eindringlichen Forschungen Wilhelms Fraengers neigen". (Roh, op.cit., str. 4.)

23/ Jedlicka, str. 127/8.

24/ H. Sedlmayr, Die Macchia Bruegels, in: Jb.d. kunsthistorischen Sammlungen in Wien, NF. VIII, 1934, str. 26.

25/ W. Kayser, Das Groteske in Malerei und Dichtung, Hamburg 1960, str. 27.

26/ C.F. Egner, op.cit., ibidem.

27/ J. Neumann, Pieter Bruegel, str. 61.

28/ G.W.F. Hegel, Estetika I., str. 289/290.

29/ Jan Keich, ibidem.

30/ H.G. Gadamer, Wahrheit und Methode, Tübingen 1960, str. 68 a d. Vzhledem k nejasnosti, zda obrazy Bruegelovy jsou symbolické nebo alegorické (někdy se proto raději hovoří o "symbolické a alegorické formě výrazu" Bruegelovy tvorby a tím se otázka, zda a v jakém smyslu jsou obrazy Bruegelovy alegoriemi nebo symboly, obchází. Přidrží se Gadamerova pojetí "rehabilitace alegorie" ve smyslu původně rétorické nebo hermeneutické figury.

31/ Th. Jānicke, Pieter Bruegel, Weisheit und Torheit, Berlin 1952, str. 72.

32/ P. Trzeciak, Hans Memling, Warszawa 1981, kde koně - podle E. Panofskvho "symbolizowały siłę uczuć miłosnych mezczyzny". (k obr. 23) Cf. dále Max J. Friedländer, Die altniederländische Malerei, Bd. 6, Leiden MCMXXXIV, str. 116 a Exposition Memling, Catalogue, Bruges 1939, str. 45. Oltářní křídlo (43x16 cm) nacházející se v Rotterdamu "ist dem Unhalte nach schwer zu deuten" (Max J. Friedländer). Druhé křídlo, portrét mladé dámy s karafiátem (ve sbírce J. Bache, New York) je rovněž situován v kamenném oblouku. Střední část oltáře je ztracena.

33/ J. Neumann, str. 36. J. Neumann pěkně píše: "Smysl některých Bruegelových obrazů není nám ovšem zčásti jasný proto, že k různým dobovým představám nenalézáme už v dnešním kulturním povědomí pravý klíč a o jejich smyslu se dohadujeme na základě různých analogií. Problematický z hlediska obsahu je třeba hned obraz Dvou opic připoutaných na okně s pohledem na Antverpy... Dílo, které vzniklo patrně v roce umělcova odchodu do Bruselu, bylo leckdy považováno za pouhý žánr, je však spíše kritikou nízkých pudů člověka a zároveň maskovanou satirou na obyvatele Antverp. Opice jsou tu asi chápány jako symbol špatných vlastností, nestydatosti, hrabivosti a hýřivosti - řetězy, jimiž jsou připoutány, znamenají neschopnost od nich se osvobodit." (Ibidem, str. 63.)

Z l i t e r a t u r y :

Max J. Friedländer, Pieter Bruegel, Berlin 1921.

Wilhelm Fraenger, Der Bauernbruegel und das deutsche Sprichwort, Erlenbach-Zürich 1923.

Max Dvořák, P. Bruegel. d.Ä., München 1925, in: "Kunstgeschichte als Geistesgeschichte".

Gustav Glück, Bruegels Gemälde, Wien 1932.

Hans Sedlmayr, Die Macchia Bruegels, in: Jb.d. kunsthistor. Samml. in Wien, NF. VIII, 1934.

Charles de Tolnay, Pierre Bruegel l'Ancien, Bruxelles 1935.

Gotthard Jedlicka, Pieter Bruegel, der Maler in seiner Zeit, Erlenbach-Zürich u. Leipzig 1938.

- C.G. Stridbeck, Bruegel-Studie, Acta Universitatis Stockholm-
iensis, Stockholm 1956.
- J. Neumann, Pieter Bruegel, Praha 1965.
- Theodor Jānicke, Pieter Bruegel, Weisheit und Torheit, Berlin
1952.
- Franz Roh, Pieter Bruegel d.Ä - Die niederländischen Sprich-
wörter, Stuttgart 1960.
- E. Grossmann, Pieter Bruegel. Die Gemälde, Köln 1955.
- E.G. Grimme, Pieter Bruegel d.Ä., Köln 1970.
- C.P. Egner, Pieter Bruegel d.Ä. Boschnachahmer oder Bosch-
nachfolger?, in: Alte u moderne Kunst 23 Jg.H.
159, 1978.
- Jan Keich, Zwei angekettete Affen, in: Kalender der Gemäldega-
lerie Berlin-Dahlem 1982.

- - -

- Hana Volavková, Hieronymus Bosch, Praha 1973.
- Hans Holländer, Hieronymus Bosch, Weltbilder und Traumwerk,
Köln 1975.
- Przemyslaw Trzeciak, Hans Memling, Warszawa 1981.

- - -

- G.W.F. Hegel, Estetika, sv. 1., přel. Jan Patočka, Praha 1966.
- H.G. Gadamer, Wahrheit und Methode, Tübingen 1960.
- Wolfgang Kayser, Das Groteske in Malerei und Dichtung, Hamburg
1960.
- W.E. Peuckert, Sebastian Franck, Leipzig 1943.

Jiří Němec - Martin Hybler

ÚNOS EURÓPY

1. Rámec pro Evropu

Od počátku evropské tradice nacházíme významný rozdíl mezi protoevropskými civilizačními útvary a obdobnými útvary východomediterránními popřípadě staroorientálními vůbec (Egypt, Mezopotámie, Persie, Indie). Tento rozdíl se jeví jako stálý a objevuje se i později v kontaktech již rozvinuté evropské kultury s Čínou nebo se středo- a jihoamerickými vysokými kulturami. Tyto mimoevropské státy či města se vesměs vyznačují tím, že se jedná o civilizace kosmické: takový stát či město ve své faktické podobě znázorňuje úplně kosmos, jsou jeho bezprostředními hypostázemi a jako takové jsou zakotveny a bytují. Výrazně to lze sledovat zejména v podrobnostech královského ceremonielu těchto států: panovník je přítomností boha, vlastní náplň panování je rituální účast na božském životě a jí je daný stát přímo vřazován v kosmickou souvislost. Založení takového státu je pak kosmickou událostí v rámci mýtu stvoření, jeho bytování je rituálním obnovováním této praudálosti. Legislativa a veškerá jurisdikce je zde sakrální a vychází z kosmických poměrů, jež napodobuje.

V Evropě naopak již v mýtických dobách na úsvitu historie nacházíme oproti těmto univerzálním modelům univerza významné rozdíly: je pozoruhodné, že sledujeme-li je v jednotlivých oblastech, vesměs vyhlížejí tak, jako by Evropa neměla oproti kosmickým civilizacím něco navíc, ale naopak, jako by se jí spíše vždy něčeho nedostávalo - tyto rozdíly znamenají téměř vždy jistou deficienci oproti homogenitě a úplnosti kosmických civilizací. V Evropě se žádný vladař nikdy nezmohl na to, aby byl již za života skutečně bohem: maximálně byl zbožněn až po smrti (římští císaři), nebo vládl Dei gratia, tedy nikoliv Dei loco, ale jako jakýsi procurator Dei. Výjimky jako Caligula, Domicián, Heliogabal patří k psychopatickým excesům: jejich božství nebrali ani současníci vážně, všeobecně se vědělo, že je falešné. Založení evropského města či státu se sice dalo zhusta za sakrální asistence, avšak kosmogenní význam stvořitelského mýtu zde nenalzáme. Jurisdikce se v evropských státech spíše explicitně vyhraňuje oproti kosmickým poměrům, není jejich ná-

podobou v lidské sféře, ale vytváří vlastní redukováný autonomní svět čistě formálních a arteficiálních vztahů, kterým chybí každá jiná zakotvenost mimo odvolání na auctoritas patrum iussusque populi, tedy pouze na sobě imanentní kategorii. Také evropská města jsou zpravidla menší než města v kosmických civilizacích (srv. popisy Marca Pola nebo šok Corteze a jeho druhů, když se poprvé dostali do Tenočtitlánu, jenž byl několikanásobně větší než tehdejší evropské metropole.)

Vidíme tedy, že k explikaci bytnosti Evropy a evropanství, o něž nám jde v této studii, nelze vystačit s kosmickým modelem stvoření, ale že tento model je nutno vhodným způsobem zmenšit. Východiskem nám bude mýtus o únosu Európy (Ovidius: *Metamorphoses* II, 833-875, Lipsiae MCMIX in aedibus B.G. Teubnerii edidit R. Merkel) a úvaha o osudu Kadmově (tamtéž, III, 1-138, IV, 563-603). Starší verzi mýtu nacházíme u řeckého bukolika Moscha. Zde je únos Európy ohlášen snem, jako skoro každá významnější událost v dějinách lidstva. Pro specificky evropskou problematiku je význam tohoto textu menší. Se smyslovou názorností (spor dvou pevnin o Európu) předvádí něco pro duchovní strukturu Evropy sice také charakteristického (totiž redukcii Evropy na její zeměpisnou lokalizaci), ale v hlubším smyslu spíše zavádějícího. (České překlady citátů z Ovidia a ukázkou z překladu Moscha uvádíme v Příloze I.)

Jupiter se zamiluje do sídónské princezny Európy a v podobě býka ji unese, od té chvíle Európa nenávratně mizí a o jejím dalším osudu se dočteme jen to, že s ní bůh pobýval na krétských nivách:

Iamque deus posita fallacis imagine tauri

Se confessus erat Dictaeaque rura tenebat.

Nikdy nebyla (dosud) nalezena, ve vzpomínce žije její poslední obraz:

... pavet haec litusque ablata relictum

Respicit, et dextra cornum tenet, altera dorso

Inposita est; tremulae sinantur flamina vestes.

Od tohoto okamžiku dodnes je Evropa s větší či menší intenzitou hledána.^{+/} Ze situace samé je ovšem zřejmé, že faktic-

^{+/} Odhližíme zde od symbolických, strukturálních a jiných interpretací mýtu. V naší úvaze jde o výklad únosu Európy jako konkrétní události bez ohledu na její modus danosti, tedy o to, jak se to s faktickým únosem Európy doopravdy má, co se při něm děje, jak a kde je hledána, jaké to má výsledky a následky apod.

ky nalezena být nemůže - vždyť její únos je činem boha, a tedy čímsi, co se zásadně vymyká z dosahu smrtelných (quis enim deprendere possit furta Iovis?), což se ovšem neví: otec Európy Agenór poručí pod hrozbou zapuzení do exilu synu Kadmovi, aby ji našel:

Cum pater ignarus Cadmo perquirere raptam
imperat, et poenam, si non invenerit addit
Exilium. Facto pius et sceleratus eodem.

Takto prokletému Kadmovi nezbyvá než po marném hledání akceptovat osud exulanta, který se již domů nevrátí. Všimněme si, jak je toto přijetí po letech bloudění významné - znamená to, že Kadmos se stává jako vyvrženec sám sebou, že se nalézá tak, jak by se nikdy jinak nemohl nalézt. V důsledku toho také přestává fungovat jako prodloužený nástroj otcovské vůle a nachází (asi právě proto) pochopení u Apollóna: v delfské věštírně, kam se obrátí o radu, kde bydlet, se mu dostane náhledu na vlastní situaci a rady, co dělat; aby totiž s pomocí bohů založil na určeném místě malé město - Boiótské Théby. Při hledání Európy, které samo o sobě je předem marné, ale jež je nutno přesto stále praktikovat, dochází spolu s přijetím vlastní vyvrženosti a s tím spjatou individuací k vzejití náhledu a k rezultujícímu založení malého města (které je založeno z tohoto náhledu) bratrem nenalezené Európy.^{+/} Dochází tedy vlastně mimochoodem k něčemu zcela jinému a novému, něčemu, co nebylo možné vůbec očekávat a jakkoli vyvozovat ze struktury původní situace.

Věnujme se blíže povaze tohoto nově se rodícího náhledu. Především je náhled vždy spjat se ztrátou něčeho - v našem případě se ztrátou sestry - je tedy fakticky zmenšením, redukcí předešlého plnějšího stavu o nějakou jeho bytostnou kvalitu. Má takto povahu náhražky, někdy až něčeho umělého, fabrikovaného, atrapy, něčeho, co nemá místo v původní plnosti situace. Náhlý zvrat našeho příběhu, který se dostal do slepé uličky, působí dojmem vnějškovosti a nepřirozenosti jako "deus ex machina". Náhled je dovršením a přiznáním ztráty této plnosti, proto všechno nahlížené již nikdy nemůže být plné. V náhledu se jsoucí diferencuje na nahlížené a příslušný horizont, což ovšem zna-

^{+/} Zajímavé je, že zatímco Európa je unesena božským býkem, Kadmos se dostává na místo založení Théb tak, že - věren věštbě - naopak následuje venkovskou krávu do neznámých končin.

mená, že se jsoucí již zásadně nemůže zjevit jako plnost: každá "plnost" je jen relativní, protože vše nahlížené odkazuje k nějakému horizontu, bez něhož se neobejde - tedy dokazuje svoji nedokonalost. Horizont pak sám není v náhledu bezprostředně přítomen (to může být jen nahlížené samo), je nahlížen zprostředkovaně jen díky odkazu nahlíženého. V náhledu tedy je vždy něco nepřítomného. Takto se vlastně v náhledu nastoluje hledání jako trvalé. Přítom má náhled povahu božského daru, dopřává jej Kadmovi Apollón a jeho darování radikálně odlišné od obvyklé slepé hnanosti exulantů, s níž by se jinak Kadmos musel potloukat po světě do konce svých dnů. Jako každý dar musí být i tento opatrován, bráněn a udržen proti přesile holé fakticity. Jde ovšem o dar zvláštní povahy, zvláštní právě v tom, že není darováno něco plného (například konkrétní náhražka v podobě jiné sestry či alespoň ženy, což by jistě bylo v Apollónově moci, ale nikoli v jeho pövaze), nýbrž jistý povýtce pouze formální rámec (tj. něco menšího), s jehož pomocí je možné zakotvit kdekoliv, tj. právě v hledání a neztratit se v něm.

Vzhledem ke své od počátku formální povaze ovšem náhled pravidelně ztrácí vazbu k tomu, odkud se vzal a projevuje se jako obecná metoda, formální postup, který je neomezeně přenosný a univerzálně aplikovatelný v jakémkoliv prostředí. Ztrácí se rád jako dar, ztrácí rád ráz jedinečného oslovení, ztrácí rád svoje původní "místo" mimochodem vyvstavší šance za kritické situace vyhnanství, která musí být protrpěna až na dno, a ztrácí se řáda jeho spojitost s fiaskem týkajícím se toho, co je vlastně hledáno (sestra hledaná z otcova příkazu), tedy s hlubokou fatální vinou smrtelníka, který nechtě zavadí o komplikovaná osidla božských avantýr. (Kadmův příklad ale také ukazuje, že tuto vinu je možno smazat - a tím udržet náhledu místo v původní rovině daru - jen dobrovolnou sebeobětí. Viz níže.)

Univerzálnost náhledu je pouze metodická, procesuální - je permanentním nahlížením, zakládáním, hledáním, akceptací ztráty a vyvrženosti, obdarováním novým náhledem atd. ve vířivém a neukončeném proudu, jenž má smysl teprve ve svém "mimochodem". To znamená, že jde o univerzálnost podstatně různorodou, polemickou, jde o univerzalitu jako POLEMOS. Náhledů je vždy více a prosazují se bojem, nebo je náhled teprve bojem

živen a umožňován. I v Kadmově příběhu vidíme, že už jen to, že byl veden náhledem založení malého města, mobilizuje samo od sebe ničivé síly holé fakticity, vyrušuje to Martova draka, který sežere všechny Kadmovy druhy a kterého Kadmos sám musí přemoci. Avšak ze setby dračích zubů vyrostlí bojovníci, kteří se navzájem téměř úplně pobijí (tj. redukují svou nepřehlednou mnohost, přílišnou k založení malého města), vydají nakonec dostatečně malý počet – pětici, která pomůže Kadmovi Théby založit. Teprve na základě bratrovražedného boje může tedy vzniknout solidarita mezi zbylými válečnými vysloužilci (k nimž možno připočíst i Kadma, jako emeritního drakobijce), jejíž pomocí se náhled fakticky realizuje. Náhled je možný jen v situaci boje, tedy rozlišení mezi fakticitou a tím, co ji umožňuje a dává.

Další osud Kadmův nám připomíná jiný velmi významný rys náhledu. Kadmos po životě plném utrpení, kdy se stal svědkem četných tragédií členů svého rodu (ale ovšem i zrození Baccha), přemožen zármutkem opouští s manželkou Harmonií Théby:

... exit

conditor urbe sua, tamquam fortuna locorum,
non sua se premeret...

Opět je tedy Kadmos vyvržencem, tentokrát dobrovolným, ocitá se z vlastní vůle tam, kde byl před založením Théb. Ukazuje se, že náhled a jeho získání bojem, ač je božským darem, přece je nesmazatelnou vinou, která vyžaduje odplatu, oběť sama sebe. Je to Anaximandrova myšlenka pokuty, s kterou se tu setkáváme. Přestože zabítí draka bylo – mimoходом – nutné (bez něho by se nevytříbila podoba evropského města) a i když z právního hlediska šlo o nutnou sebeobranu – vim vi repellere licet – přece jde z hlediska kosmického řádu o vybočení, jež musí odčinit alespoň osobně ten, kdo náhled má. (Založené město ovšem trvá dál.) Kadmos to dělá dobrovolně a s náhledem sám prosí o to, aby jej bohové proměnili v hada, jehož zabil:

"Num sacer ille mea traiectus cuspidē serpens,"
Cadmus ait, "fuerat, tum, cum Sidone profectus
vipereos sparsi per humum, nova semina dentes?
Quem si cura deum tam certa vindicat ira,
ipse precor serpens in longam porrigar alvum."

2. Okolnosti dění Evropy

Můžeme nyní v hlavních rysech rekapitulovat základní model Evropy, který se nám tu vynořil, a potom jej náznakově rozvinout. Evropa se zakládala a zakládá permanentně (jako vždy jiné malé město) – na rozdíl od kosmických civilizací, kde je založení absolutní a vždy se rituálně opakuje jako absolutně totéž. Takovou možnost identity Evropa právě nemá. V Evropě jde o různé více či méně návazné činy a události, neboť mýtus je tu degraďován na pouhý příběh, tedy na historii. Zakládá se na základě náhledu, avšak přitom vlastně mimochoodem. Pokud tu něco skutečně vzniká, je to vždy mimochoodem při nějakém jiném podnikání a hledání něčeho jiného. Evropa se tak mimochoodem stále zakládá při hledání nenalezitelné Evropy. (Eklatantním příkladem budiž to, jak velká část evropských měst byla založena "mimochoodem" při pochodu jako ležení římských legií.)

Základním paradoxem náhledu (otevřenosti) je, že mimochoodem otvírá něco jiného, než co otvírá, totiž otvírá, že vládne skrytost. Kadmova finální proměna v hada, jehož zabil (proměna společná s jeho manželkou Harmonií), tomu aspoň nasvědčuje. Ta také současně prokazuje, že už tady mimochoodem "náznakově" dochází k redukci ze závazného mýtického celku jednoty člověka a světa v jedné "velké domácnosti" (srv. J. Patočka: Kacířské eseje o filozofii dějin) na individuální zkušenost, jež si ovšem v dané souvislosti vydobývá právo na nepopíratelnost a stává se něčím, co má svou platnost, co je třeba nést a zač je třeba odpovídat. Je tu ovšem i moment varovný: Kadmos je snad jediným mýtickým hrdinou, který se nakonec promění v draka, jehož zabil, což vzhledem k tomu, že to nemusí vždy proběhnout tak katarticky (formou nahlížené individuální oběti), je velmi povážlivé. Druhou stranou redukce, která je podstatou náhledu, je totiž uvolnění síly země (fakticity jsoucího), uvolnění, k němuž dochází mimochoodem, vůči němuž musí náhled jednak v boji obstát (tj. ne vyhrát, ale obstát: kdyby vyhrál, neměl by z čeho fakticky zakládat; když náhled vyhraje na plné čáře, mnoho se toho fakticky nezaloží – viz Platónovy pokusy o realizaci ideálního státu na Sicílii), jednak za ně musí časem pykat. Přitom tu na rozdíl od mýtického světa není nikdy předem dáno, jak to dopadne, ale vše se rozhoduje přímo v jednotlivé situaci, neboť mýtická určitost se redukuje v Evropě na svobodu.

Rezultuje z toho všeho v každém případě velké různorůznění, ostatně pro Evropu velmi typické, jímž se uskutečňuje základní deficiencie jednoty a úplnosti, která je náhledů vlastní. Jednotícím rysem náhledu je vždy POLEMOS, který jej implikuje a je jím implikován. Důsledky této různosti jsou velmi závažné, za jeden z nejdůležitějších můžeme považovat ten rys evropských dějin, že se prezentují jako volná návaznost příběhů (srv. příběh = degradace mýtu), na něž je proto možné nahlížet pod zorným úhlem nejrozmanitějších modelů, jež lze hledat a polemicky zakládat obdobně jako evropská města. Dokonce lze tímto způsobem historicky nebo strukturalisticky europeizovat a nahlížet jakoukoli kulturu, vytvářet o ní teorie, identifikovat její dějiny apod. Dokonce lze tímto způsobem zpracovávat i mýtus.^{+/} Mimochoodem tu ovšem často vzchází něco zcela jiného (například Hegelova či Marxova koncepce dějin a její "mimochoodem", spočívající v uvolnění síly skryté v teoretickém založení totalitarismu, k němuž zde došlo).

Rozmanitost náhledu vlastní se projevuje i v otevřenosti Evropy vůči novým příchozím. Díky přenosnosti náhledu tak dochází jednak k velice rychlé a plodné absorpci cizích vlivů a jejich deprivaci do formy náhledu, jednak k velmi snadné infiltraci evropanství do ciziny. Již Kadmos byl cizincem, Foiničanem ze Sídónu, tedy představitelem zcela jiného civilizačního typu, a přesto se stává evropskou zakladatelskou osobností. Obdobu nalezneme u Aenea v prehistorii římské. Proto není divu, že v Evropě vždy simultánně koexistují velice různé etiky a civilizační vlivy (praobyvatelé Evropy, Řekové, Románi, Semité, Kelti, Germáni, Slovani, Ugrofinové...). Ovšem evropskými se tyto rozmanité proudy stávají až tehdy, když jsou podrobeny evropské cestě redukce. Jejich koexistence neznamená ovšem nějakou fiktivní liberální toleranci, ale naopak je vždy polemická, je bojem, v němž jde o život, zachování a založení.^{++/} Pokud ovšem se zápas děje evropsky, nevyhrává ani jeden, ani

^{+/} Ostatně jeden z možných takových modelů v této studii předkládáme, a to model značně polemický.

^{++/} Je možné, že Amerika je již proto něčím zásadně odlišným od Evropy, protože je tolerantní a liberální - její cesta je tedy něčím jiným než hledáním sebe sama a polemickým zakládáním s jeho "mimochoodem": proto také Amerika, podobně jako orientální státy, nemá dějiny.

druhý, ale POLEMOS sám (prohrají tedy oba) - a mimochodem se zakládá něco zcela nového.

Schematicky lze naznačit - aniž by se tím ovšem podal vyčerpávající přehled - několik konkrétních podob, jimiž se rozmanitost v Evropě v rozličných dobách manifestovala. Velmi časté bylo půlení Evropy, k němuž docházelo odjakživa. Příklady nalézáme v protikladu západní a východní poloviny římské říše nebo Středomoří a evropského Severu (který se vynořoval opětovně v různých podobách), v protikladu ortodoxních a ariánů v Západořímské říši, v rozkolu mezi církví západní a východní, v konfliktu mezi císařem a papežem, v konfliktu reformace a protireformace, později ve velmocenských imperiálních sporech (Španělsko versus Portugalsko, Španělsko versus Nizozemí nebo Anglie, Anglie versus Francie atd.). Mnohé z těchto konfliktů skončily úplnou likvidací protivníka (například konflikt ortodoxních s ariány) - i tam však obvykle znamenaly proměnu vítěze. Ještě častěji se však jejich faktický výsledek dostal do stínu toho, co při nich bylo mimochodem založeno: například při konfliktu Španělska s Nizozemím došlo k redukci zlata spirituálního a symbolického na zlato monetární, tedy zlato jako základ moderně chápaného finančnictví a k ekonomickému pojetí války, jež z toho vyplynulo. Tradice "půlení" je velice dobře patrná i ve 20. století - zejména při nové delimitaci hranic po světových válkách. Po rozbití Rakouska-Uherska můžeme vzpomenout rozdělení Těšína na část českou a část, která připadla Polsku (celý Těšín byl přitom obýván výhradně Poláky). Po 2. světové válce je tento fenomén běžný na celém světě a svědčí pro jeho podstatnou europeizaci. (Mimochodem má vždy charakter výrazně ideologický.) Uveďme aspoň Německo, Berlín, Koreu a Vietnam.

Další velmi častou podobu evropské rozmanitosti lze demonstrovat na příkladu cizích invazí, jichž se stala Evropa terčem. Klasickým a velmi poučným příkladem jsou tu války řecko-perské a jejich vyústění, jímž je mimochodem založení silné kultury helénistické a její rozšíření v Předním Orientě až po Indii. Pro naši teorii permanentní redukce zde mluví to, že tu dochází oproti klasickému období - přes všechnu vnější nádheru - ke ztrátě svobody a k napodobení orientálního způsobu panování (které však nemůže vést - ať již se po tom touží jakko-

li - k obnově mýtické plnosti a zůstává pouze formální), což je důsledek pro Východní Evropu dodnes fatální. Na příkladě helénismu (příkladů lze ovšem najít víc - třeba římské impérium císařské doby, rozmach habsburských držav před třicetiletou válkou nebo koloniálních impérií v novověku) vidíme, jak ošidné jsou doby, kdy se Evropa stává příliš velkou a opouští svůj princip malého města, kdy přestává hledat a zakládat, ale pouze bobtná - jen využívá, a tedy zneužívá přenosnosti náhledu, zapomínajíc na závazky s ním spojené.

V příkladu germánské invaze do Evropy je situace do značné míry opačná, než v případě předchozím. Germáni zvítězili, Evropa, reprezentovaná Římem, v mocenském, resp. v institučním slova smyslu na celé čáře podlehla. Ovšem její porážka se ukázala nesmírně plodnou, a v dané situaci byla tedy pro Evropu jediným východiskem z hluboké krize. Tato porážka mimochodem založila to, že se Evropa musela začít nahlížet jako něco především duchovního, co je vzhledem k mocenskému zápolení autonomní, a co je mu naopak nadřazeno. Uvolnila se zde tedy síla ideje a ovšem i síla zdání. Tím, že se nadále válčí čím dál tím častěji z důvodů ideových (války Karla Velikého již byly na rozdíl od imperiálních bojů antického Říma ideové, ve jménu christianizace nebo obrany křesťanství), není nijak suspendována polemická povaha evropanství, naopak je prohloubena tím, že je už připravována možnost průlomu POLEMU do samého vnitřku idejí myšlených dosud jako jednota: ideje v tomto novém založení evropské duchovnosti degraduují z antických absolutně jednotných a jednoduchých ARCHAI v polemické objekty scholastické definitoriky, která je štípe jak chce. Na evropském Východě proběhlo zduchovnění jiným způsobem, zdaleka ne tak důsledně a mnohem konzervativněji, ale jeho výsledky jsou někdy až pozoruhodně analogické (srv. metodu práce byzantské právní školy a boloňské glosátory).

Poukázali jsme na dvě nejpodnětnější invaze, jichž se Evropa stala cílem. Evropa jich ovšem prodělala víc, avšak s mnohem menším hledajícím a zakládajícím efektem: sem patří především ty, které se Evropě podařilo beze zbytku likvidovat nebo odrazit. Šlo o invaze národů, které s výjimkou Arabů nebyly pro Evropu tak zajímavé jako třeba Germáni.

Vlastní evropské invaze se od římské doby vyznačují tím,

že Evropa nikdy nepodniká výboje jako celek (tím by popírala polemickou podstatu své duchovnosti), ale vždy pouze nějaká její část.^{+/} Již první křížové výpravy jsou dílem pouze západního křesťanství. Také na jejich příkladu vidíme, ačkoli skončily neúspěchem a nedokázaly trvale udržet Jeruzalém, že vedly k zásadní proměně celé evropské situace. Další evropské invaze do světa jsou již jen imperialistickými výboji, které jsou vždy partikulární. Samy o sobě nemají pro bytnost Evropy valného významu, znamenají pouze planetarizaci náhledu, jsou pokusem o jeho univerzální aplikaci. Výsledky tohoto pokusu jsou sice vnějškově vzato ohromující - dochází ke vzniku homogenního, formálně normalizovaného planetárního provozu, což však pro dění Evropy samé znamená jen málo přínosného. Spíše se Evropa v tomto provozu rozpouští, neboť zde již není připouštěno žádné hledání, zakládání, žádné "mimochoodem"... Konkrétně to probíhá zprvu tak: pod zdáním vzniku "metropole" (v případě koloniálních výbojů) se opouští obtížný princip polemického marného hledání a zakládání malého města a dochází k pouhému (pseudo)ekonomickému bobtnání Evropy (je tu totiž pod záminkou možnosti snadného zisku opouštěn ekonomický princip symetrické výměny; srv. studii *Erotická ekonomie*). Evropa se stává příliš velkou, což je vždy osudné, neboť se v takovém případě ztrácí svoboda.^{++/} Tato úvaha o (pseudo)ekonomické motivaci evropských výbojů ale pokulhává: většina kolonií byla podle některých analýz obsazována nikoli ze zájmu ekonomického, ale strategického (kvůli soupeření s jinou koloniální velmocí), přičemž kolonie samy byly ekonomicky pasivní a metropolitní mocnost se vyčerpávala jejich financováním.

Celkově tu tedy dospíváme k závěru, že polemická různost, jak se v Evropě projevovala ve svých rozličných podobách - probrali jsme půlení a invaze vnější a vnitřní - nemá vůbec smysl v tom, aby se něco fakticky dobylo nebo něco pouze ubránilo, nýbrž že tyto konflikty jsou hledáním, jež, ač bylo samo o sobě (předem!) marné, vždy zakládalo něco jiného, a to mimochoodem.

^{+/} Stejně je tomu i s obranou: již východní císař Zenó nechal r. 476 padnout Řím, protože jej vlastní dynastické záležitosti poutaly v Konstantinopoli a z jejich hlediska byl pro něj výhodnějším partnerem Odoaker než nicotný Romulus Augustulus. Srv. též inverzní případ pádu Cařihradu r. 1543.

^{++/} Svoboda je možná jen v POLIS, tj. v "malém" městě; to bylo vodítkem samosprávného systému švýcarských kantonů nebo amerických měst.

3. Cesty dění Evropy

Pokusíme se nyní načrtnout obrysy základních útvarů, které byly v Evropě mimochodem založeny při evropské cestě marného hledání Evropy, při polemické cestě náhledu.

a) V institucionální oblasti, která se dá přehlédnout nejsnáze, můžeme nalézt takové útvary tři a to republiku, císařství východní a císařství západní. Nemůžeme je na tomto místě podrobně charakterizovat a není to ani pro naše účely třeba. Rozdíly mezi nimi lze zhruba vystihnout analýzou jejich vztahu k perfekci. Jako evropské útvary se totiž musily vyrovnávat s tím, že je pro ně nutné stát na půdě tak labilní a v podstatě deficientní, jakou je náhled. Proto se snažily tuto nedokonalou půdu zpevňovat a deficienci náhledu vlastní nějak nahrazovat. U republiky víme, že se akceptuje imperfektnost evropské situace a doplňuje se legislativou, tedy různými podobami explicitní či implicitní ústavy a rozvojem korelativních právních institutů. To samozřejmě probíhá polemicky. Převažuje tu ale POLEMOS tak řečeno "interní", zaměřený "dovnitř" (příklad: občanské války v republikánském Římě, k nimž je třeba přičíst válku spojeneckou, válku otrockou a válku s piráty), neboť to, co se hledá, jsou zákony a zákon má vždy jen vnitřek (tedy to, co "drží pohromadě") a nikoli vnějšek (to, co "pohromadě nedrží").

Císařství se naopak vždy vyznačuje univerzálním nárokem, tedy mimo jiné nárokem na perfekci. Polemizuje proto s náhledem jako takovým. Náhled přichází - jak jsme ukázali - vždy z vnějšku (jako dar), jde tedy o polemiku vždy vnější. Evropa není hledána jako zákon, ale jako faktická perfekce. To se děje dvěma způsoby. Císařství východní projevuje stálou tendenci polemizovat s náhledem na rovině duchovní, na ní chce doplnit jeho nedostačivost. Císařství zde znamená především perfektní vládu duchovní, včetně faktické vlády nad duchem (viz důraz na kulturu, vědu a umění v Byzanci, ideovou angažovanost císařovu, důraz na duchovní kontinuitu, konzervatismus). Ovšem mimochodem tu dochází k náhledu a založení toho, že v evropské situaci jediná možná duchovní perfekce spočívá v tom, že se o něčem rozhodne, že už to dokonalé je, a potom se to za dokonalé závazně musí považovat a že tuto duchovní manipulaci lze díky přenosnosti náhledu provádět ve všem a se vším. Proto, aby se tak

fakticky dělo, dojde k ustavení byrokracie. Když se takovýto náhled mimochodem realizuje, může POLEMOS reziduálně bytovat už jen jako dvorská intrika, v jejímž duchu pak probíhá všechno společenské dění v císařství od nejvyšší po nejnižší etáž úřední hierarchie, která v podstatě zahrnuje všechno obyvatelstvo. Zjevně tu dochází ke ztrátě hledání a všech ostatních fenoménů s tím spjatých (ty se zmenšují až do minimálních rozměrů psychologie lidského nitra - odtud patrně psychologická jasnozřivost ruské literatury). Evropa je tu "nalezena" v takové perfekci a plnosti, jakých je schopno pouze zdání.

U císařství západního nalézáme poměry ještě komplikovanější. Toto císařství usiluje polemizovat s náhledem na rovině fakticity. Myslí si, že lze doplnit nedostačivý náhled ovládnutím země. Perfekci tohoto druhu pak neustále hledá a dobývá. V důsledku toho je mnohem progresivnější, podnikavější a přizpůsobivější než císařství východní, zároveň však fakticky (institucionálně) mnohem labilnější a duchovně neukázněnější. (Není v této souvislosti nezajímavé, že jako reálná univerzální monarchie existovalo západní císařství v pořímské době v podstatě pouze 43 let - od korunovace Karla Velikého do smlouvy verdunské). Stále experimentuje s různými státoprávními formami, zkouší, které budou k ovládnutí země nejužitečnější. Vyvíjí k tomu mnoho metodických postupů a stále hledá další a další. Rozvíjí pestrou paletu individuálních životních forem a samo vykazuje tendenci stát se pouze formálním rámcem faktické polemiky expanzivních zájmů různých skupin (dynastických, národních, náboženských ad.). Někdy se v tom došlo tak daleko, že se přímo vnucuje srovnání těchto skupin či vlivných jednotlivců s dračí setbou Kadmovou - nastává téměř boj každého s každým - jak to vidíme v některých fázích válek s albigen-skými, s husity, za třicetileté války a v renesanční Itálii jako celku. Mimochodem se tu přitom založilo, že faktická perfekce je možná pouze procesuálně jako permanentní zintenzivňování života v realizaci vždy dalšího "jen dál" po zemi. Je to perfekce plnosti energetického potenciálu, které se dosahuje v hnaní vždy za něčím dalším. POLEMOS tu degraduje na konkurenci, ostatní směrodatné evropské fenomény rovněž mizí - zvětšují se do nepřehledných (již dále nenahlédnutelných) rozměrů v podobě hledání nových planet, hranic kosmu, rozbíjení atomů,

v hledání stále většího růstu produktivity a lepšího "ovládání" země, při nichž nemůže být mimochodem založeno nic, protože vše uvedené samozřejmě nalézt lze a hledání tedy není předem marné. Proto je také zcela zbytečné.

Při pohledu na dnešní Evropu z načrtnutých tří institucionálních útvarů, jež Evropa založila, nalezneme jen trosky. Zdá se, že tu máme dědice Východního císařství, ovšem silně zdegenerovaného a jednostranně omezeného na nejdrastičtější výsledky byzantské zkušenosti s ovládáním ducha pomocí zdání a vlády jakožto intriky, aniž by nahlížel duchovní tradici, která k tomu patří (SSSR, Čína, Indočína). Pak se zdá, že máme dědice republiky (USA), jež ale po válce Severu proti Jihu rezignoval na evropskou polemichnost. Je ovšem liberální a tolerantní - a proto i ve vlastní doméně legislativy přináší zřídka co nového. Ve světových válkách hrály Spojené státy roli jakéhosi nadstranického soudce válčících mocností, z čehož vyplynul i právní základ myšlenky Spojených národů. Ba i do vietnamské války se Amerika dostala z výchozí pozice jakéhosi arbitra. Všechno to trpí snahou vyhnout se skutečné polemichnosti, a proto jsou výsledky dosti nevalné, jak to ukázal už krach Wilsonovy versailleské koncepce několik málo let po jejím uvedení v život.

Zdá se, že zcela chybí Západní císařství nebo jeho dědic.^{+/} Poslední pokus o koncentraci Západního císařství provedl Napoleon. Tento pokus se rozpustil buď v nacionálním státě nebo (pod vlivem Code civil) v občanské společnosti. Ta se ovšem konstitovala již dřív, a to v Anglii. Svůj specificky kontinentální ráz pak dostala ve Francii a v severských státech. V jižní, střední a východní Evropě degeneroval ve 20. století nacionální stát v totalitarismus (Itálie, Rakousko, západní část Německa, Španělsko, Portugalsko, Řecko se mohly po nezřídka obrovských ztrátách posléze přimknout k občanské společnosti). Přejít k některému typu totalitárního systému bývá někdy prostředkován samotnými občanskými a nacionálními politiky -

^{+/} V jistém smyslu je tímto dědicem papežství. Na obecnou námitku, že z našich úvah vypadla evropská církev, příp. církve, odpovídáme, že všechno to, co jsme pověděli o institucionálním a myšlenkovém dění Evropy platí i o ní, příp. o nich. Máme na mysli zejména její vznik, dělení, návaznost na Východní a Západní císařství, republiku a totalitarismus, jakož i církevní důraz na náhled víry, jak se projevuje ve vyznáních, vyhlásování dogmat, pravidel apod.

např. v Československu Eduardem Benešem, který považoval nacismus za nebezpečnější než spojenectví s Moskvou. Byl přitom veden asi touto představou: nacismus zabíjí tělo, komunismus jen duši; bez duše se žít dá, bez těla nikoli... Založením občanské společnosti se mimochodem uvolnila síla ekonomice, která však je neschopna zakládat něco dalšího a protože nehledá ani samu sebe, znamená rezignaci na náhled. Ještě Napoleonův grandiózní pokus o faktickou perfekci náhledu mimochodem přivodil důsledky, o něž mu vůbec nešlo - především ony právě jmenované. V občanské společnosti se však nic nehledá, a proto se mimochodem nevytvářejí ani nová zakládání. A pokud se začne hledat v nacionálním státě, pravidelně se sklouzne do totalitarismu.

Programy v občanské společnosti jsou založeny na myšlence velikosti (viz "La Grandeur de la France" Charlese de Gaulle) nebo malosti (srv. "drobnou práci" jako program český). Politický program velikosti je anachronismem, neboť evropská cesta je - jak jsme poznali - cestou stálé redukce. Co se nepodařilo císařství, které bylo mnohem větší, těžko se může podařit občanské společnosti, která se navíc vyhýbá trpké polemčnosti náhledu v tom smyslu, jak jej chápeme. Malost jako politický program je rovněž nepřijatelná, neboť malé město, jež je v Evropě zakládáno a jež je pro ni tak charakteristické, je přece rezultátem dlouhé cesty utrpení jako POLEMU - zakládá je několik málo zbylých veteránů, kteří teprve dospívají k solidárnímu náhledu. Chtít je zakládat už předem je vlastně vychytralost, je to pokus se celé této cestě vyhnout a mít to, co se může (ale také nemusí) mimochodem založit, jaksi "zdrama" k dispozici.

Z náčrtu institucionálních forem, které Evropa při svém hledání realizovala, a jejich úpadku vysvítá, že "hledání", "zakládání" nebo "mimochodem" nejsou nějakými trvalými potenciemi jednou pro vždy danými Evropě do vínku, ale bytují právě jen potud, pokud se dějí. A právě pouze tehdy, když lze aspoň stopy takového dění nalézt, jedná se o Evropu či něco evropského. Občas ale dochází v rozmanitosti příběhů evropských dějin k tomu, že se ztrácejí - že se Evropa přestane hledat, náhled zmizí z pořadu dne, mimochodem vymizí zakládání mimochodem, nivelizuje se individuace, mizí vina, nepokutuje se. V každém takovém případě není jisté, jak to dopadne - zda se opět zač-

ne Evropa hledat se vším, co s tím souvisí, a zda tedy začne v tomto hledání opět být, anebo ne. Příkladů pro takováto kratší nebo delší interludia nalezneme v dějinách řadu - konec římské republiky před vystoupením Caesarovým, konec julio-klaudijské dynastie, mezidobí mezi Karlem Velikým a štaufskými císaři aj. Dnešek se ovšem jeví jako nejhlubší a nejzávažnější z těchto historických vakuí. Neboť ovládnutím, co bylo mimochodem založeno Východním a Západním císařstvím (perfekce zdání a její byrokracií - zdání se ukazuje jako úřední záležitost - a perfekce intenzity dosahování "jen dál" v lhostejno kterém oboru s technokracií této perfekce, přičemž obě mají společné to, že jde o perfekce v jistém slova smyslu minimální, neboť zdání je jakési - ovšem perfektní - minimum ducha a "jen dál" je jakési "minimum" fakticity), může těžko obnovit hledání Evropy, protože další redukce se už nezdá možná ani žádoucí poté, co se předešlými redukcemi dospělo do tak kritického stavu, v jakém dnes jsme. Může tu být východiskem začít (marně) hledat hledání samo a čekat, co se přitom stane?

b) Nebo nám snad přispěje alespoň radou, když pohlédneme, jakou cestou se děje Evropa v oblasti myšlení a expresivity? S jakými útvary se tu asi setkáme? Vraťme se na počátek naší úvahy. Nezbytným předpokladem takového uvažování je, že již v mýtu o Evropě se objevují některé rysy, které jej odlišují od obecného kosmického mýtu o stvoření a které interpretujeme jako typicky evropskou deprivaci tohoto mýtu. Z toho ovšem vyplývá, že mýtus má v proto-Evropě poněkud odlišnou funkci než jinde, neboť funkční a obsahový aspekt u mýtu splývá. Ovšem "mýtus" ani "proto-Evropu" tu nemyslíme v rámci nějaké hypostázované genetické následnosti jako něco časově předcházejícího "vlastní Evropě" vyznačené náhledem - naopak tím myslíme stále se naskýtající struktury (které jsou vždy "před" Evropou ve smyslu explicitního hledání, darování náhledu a zakládání mimochodem) jako implicitní, v samozřejmosti skrytý věnec originárních možností, které se mimochodem odkrývají právě v zakládání mimochodem. Tak tu totiž mýtus bytuje dodnes. Není už vševyplňujícím rámcem, který objímá člověka a kosmos, skryté a zjevné, faktické a bytostné v jednu souvislost, ale spíše rámcem ve smyslu poskytování možnosti formálního uchopení náhledem, což je vždy již jedinečný (dějinný) akt, proti rituální obnově

v kosmickém mýtu ovšem imperfektní. Je patrně možné nalézt v Evropě jevy, kde obě tyto formy mýtu koexistují a fakticky se nevyklučují - na příklad vztah aleuzinií a orfiky k akademické filozofii, nebo komplikovaná mnohovrstevnost křesťaví, jež při vší asymetrické eschatologické intenci uchovává koloběh svátků a rituálních reminiscencí. Je tu též možno připomenout zvláštní a pro Evropu typický fenomén "umělého mýtu", v němž rovněž spatřujeme prolínání obou přístupů: tak se mluví o mýtu Platónově, o mýtu gnostickém, řadí se sem i mnoho z křesťanské hagiografie, alchymická a hermetická symbolika apod.

V kosmickém mýtu se například obraz zakladatelského hrdiny rituálně zpřítomňuje při slavnostech; tím je udržována přítomnost hrdinské dimenze lidského života a z ní jsou určována pravidla společenství, která ovládají třeba iniciační ceremoniály mladíků. Kdo iniciačním ceremoniálem projde, je pospolitostí přijat jako někdo, kdo úspěšně vykonal svou hrdinskou cestu, vrátil se nazpět a zaujme tomu odpovídající místo mezi bližními. Evropan Kadmos se ale nevrací, ba dokonce nezůstává ani v založených Thébách, jak by se od zakladatele a později uctívaného hérao dalo očekávat, ale zůstává vyvržencem stále. (Paralelu lze spatřit u Héraklea.) Navíc založení Théb není předem daným cílem jeho hrdinské cesty, ale východiskem z nouze, které se naskytá mimochodem a které je Kadmem přijato jako náhražka za (nutné) fiasko v jeho "vlastním" úkolu. To je něco podobného, jako kdyby adept nesplnil svůj iniciační úkol, nevrátil se domů a byl obdarován něčím jiným než nějakým druhem identifikace se svou societou a s kosmem.

Mýtus o Kadmovi tu tedy není proto, aby nás zakotvoval v kosmu, ale aby nám naopak ukázal rámec, pomocí něhož se lze nalézt zcela jinak, jako vyvrženec, exulant, jemuž se dostalo náhražky, totiž náhledu. A takto se lze nalézt kdekoliv, bez ohledu na rituální výstavbu toho či onoho kulturního společenství. Funguje tu tedy mýtus jako metajazyk, a to tak, že ukazuje právě evropskou možnost tvorby metajazyka. Samozřejmě nemáme na mysli metajazyk současné vědecké metodologie nebo sémantiky (to jsou jen velmi pozdní, a proto i velmi deficientní mimochodem založené útvary), ale metajazyk jako narážku na to, co se při vyhlášení objeví mimochodem, ale co zůstává samo o sobě vždy skryto.

S náhledem úzce souvisí nutnost vyhlášení, které spadá v jedno se založením. Je-li totiž (po strastiplném hledajícím bloudění v exilu) darován náhled, potvrzuje se mimochodem polemicky jako takový teprve v založení, teprve jím začíná být tím, čím je. Ovšem každé založení je současně i dějinným vyhlášením. Je příběhem, dějem, který se vyhlašuje, a aby tím příběhem bylo, vyhlašovat se musí. Toto vyhlášení příběhu nahrazuje v Evropě faktickou identitu města a kosmem, je jakýmsi "zmenšením" (náhražkou) této identity. Normativní evropská věta je strukturálně vždy takovým vyhlášením. (Nejde tu o "větu" v lingvistickém slova smyslu, ale o vodítko, k němuž se vztahují všechny evropské jazyky, ať již jsou původu indoevropského nebo jiného.) Její tradiční členění na subjekt a predikát (což jsou ovšem kategorie související až s pozdější formalizací této věty) může uvedené dobře ilustrovat: věta je tu autonomním rámcem vyhlášení všech možných příběhů, jež se s něčím dějí, tj. tvrzení, že něco je jako to a to. Taková věta je striktně odlišena jako něco menšího od kosmicity, není integrální součástí kosmické souvislosti, jako je tomu u řeči magické nebo v běžném dialogu. Rovněž tak je díky své struktuře schopna se odlišovat jako něco menšího od toho, o čem se mluví, popř. od toho, kdo ji říká. Proto však není ani některou z těchto okolností co do svého vyhlašování definována, a uchovává si tedy v každém ohledu otevřenost. Druhým jejím význačným rysem, který z předchozího vyplývá, je její odpočátku formální povaha. Proto je relativně snadno schopna se formalizovat v logiku, která pak slouží jako metoda mířící mimo sebe ven (například do vědy).

Ovšem původní povaha vyhlášení příběhu, jež je redukovanou identitou mimochodem zakládajícího činu, zůstává zachována. To, co jsme uvedli o formální povaze věty, o vzniku logiky jako univerzální metody a o její otevřenosti k vyhlašování čehokoli jakýmkoli mluvčím, je nezbytně v korelaci k uvolnění síly, což je - jak jsme poznali - druhou stránkou vyvstání náhledu. V normativní evropské větě se však mimochodem uchovává i to, že jde původně při vyhlašování příběhu o zjištění a přijetí určitého fiaska, za něž je vyhlášení náhražkou a východiskem z nouze, jež se časem stejně musí splatit pokutou. Toto fiasko spočívá v tom, že se tu přímo narazilo na nepřekonatelnou skrytost, která vládne (viz skrytí Európy jako furtum Iovis), a k níž se

lze přiblížit jen tak, že se hledá, mimochodem zakládá a vyhlašuje, tj. že se praktikují dějiny. Tato skrytost může být totiž přítomna jediné tak, že se mimochodem sama vyhlásí.^{*/}

Normativní evropská věta je tak dvojznačná:

- lze ji slyšet tak, že relativně temné (jsoucí) se vyhlášením a s tím související formalizací projasní, uvede do funkčních vztahů, založí jako pojem, na základě toho se také identifikuje mluvčí jako on sám;
- anebo také opačně, že totiž relativně "jasné" (již předem naivně-samozřejmé a z kosmické souvislosti chápané jsoucno) se stejným postupem (vyhlášením) zatemní, zbaví vzájemných relací a zpochybní ve své jsoucnosti. Totéž se stává s mluvčím, který je vrácen k tomu, že je vyvržencem. Věta se pak obrátí v otázku (již předem fakticky nezodpověditelnou), kterou lze toliko znovu a znovu klást a žasnout nad ní vzdor všem formalizacím, náhledům a založením.

Uvedme však aspoň několik příkladů, jak se v Evropě vymyslelo mimochodem něco jiného, než se vymyslet chtělo, a jak to vedlo ke znovupoložení otázek. Velmi často se s tímto "mimochodem" setkáváme v oblasti materiálního záměru - například zájem o arabské zpracování antických filozofů vedl v Evropě k rozvoji matematiky, na jejíž dráze nalézáme matematickou přírodovědu. Ovšem její zakladatelé ji na počátku novověku rozhodně "založit" neusilovali. Smyslem jejich snažení byla touha být k Bohu blíže, než jak to bylo možné v scholastickém myšlenkovém rámci. Jejich snaha však vedla k vytvoření matematického aparátu novověké přírodovědy, která středověkého Boha přehloušila a jiného udržet nedovedla. Ve 20. století vedl rozvoj teoretické fyziky zcela nečekaně k uvolnění obrovských faktických energií, s nimiž si nikdo neví rady...

Jaké však vyplývají obecnější důsledky z rozporné povahy normativní evropské věty, která zahrnuje otevřenost (ve formálním smyslu) i skrytost (v tom, že sama sebe mimochodem staví v potaz)? Především to, že taková věta je současně vždy interpretací, reflexí s ebe samé, že vždy rozvrhuje možnost svého metajazyka, který má ovšem obdobně rozpornou povahu (viz

^{*/} Za mnoho jiných příkladů, jež se nabízejí zvláště v oblasti literatury a matematiky, uvádíme verše dvou autorů, karpatského básníka Andreje Stankoviče a Jiřího Daníčka. Jsou to jazykové výtěšky zmíněného "meta-". Viz Příloha II.

výše). To má ovšem pro rozvoj evropského myšlení eminentní význam. Reflexe imperfekce a pochybnosti jakéhokoli vyhlášení, k níž v takovém metajazyce záhy dojde, vede potom k tvorbě modelů, jež onu imperfekci a pochybnost mají svým vyhlášením napravit (identifikací toho, co chybí). Tyto modely ovšem mimochodem dělají - jak ukážeme - něco zcela jiného. Že je otázka, skrytost, tedy formálně vzato, imperfekce ve vyhlášení a v náhledu vůbec přítomna, se v Evropě vykládá buď předcházením, nebo opožďováním. Vyhlášení jako vyhlášení příběhu se v těchto modelech formalizuje v myšlenku univerzální chronologické následnosti (geneze). Faktická nedokonalost se potom jeví buď jako úpadek, který vzniká zaplacením předcházejícího věčného a dokonalého ducha v konkrétní fakticitu, nebo jako ještě nedovršený budovatelský pokrok ducha zásadně opožděného za věčnou eticky neutrální hmotou, jejímž je relativně nejdokonalším exkrementem, ovšemže s perspektivou stálého sebezdokonalování. Podle těchto modelů je tedy jakoby třeba někam jít, směřovat - buď se vrátit dozadu, anebo pokročit dopředu -, čímž se programaticky "napravuje" nedokonalost vyhlášení. Model předcházení je reprezentativně proveden v některých částech Platónovy filozofie - zejména v jeho myšlence věčnosti, která je jakýmsi stupňovaným "předcházením". Odtud se opět vynořuje ve všech spiritalismech a idealismech, ale i v doktrínách, které se hrdě hlásí k mechanismu a materialismu jako Freudova psychoanalýza. Zde je tím věčně předcházejícím nevědomím, které je věčně minulé a pro vědomí v úplnosti nedosažitelné. Myšlenku opožďování nalezneme například v marxismu (nejprve rozvoj výrobních sil, pak nadstavby), částečně i v egoanalýze, genetické epistemologii, teoriích seberealizace, latentně ve scientismu a pozitivismu.

Oba modely jsou symetricky mylné - není třeba chodit dopředu, ani dozadu. Jsou totiž vybudovány na předpokladu, že Evropa již "byla nalezena". Proto se tu ztrácí nahlížené hledání s jeho vyhlásováním a zakládáním "mimochodem", což vše je nahrazeno pouhým cestováním dopředu či dozadu. Proto si oba tyto koncepty představují dějiny jako jednotnou gradaci stupňovitého dění s jakýmsi cílem, který údajně dokáže identifikovat jako "začátek" nebo "konec".

Kam však vede takové cestování dopředu či dozadu vskutku? Přestože v rámci těchto modelů se na hledání rezignuje, přece

při jejich vyhlašování lze pozorovat, co vyhlašují mimochodem: rezultátem plynoucím z modelu předbíhání je detailní propracování formální struktury ducha například v původně platonismem inspirované novověké matematice a zjištění její univerzální aplikovatelnosti - paradoxně - na ovládání fakticity, což vedlo ve svých důsledcích ke vzniku moderní technovědy s jejím ekonomickým provozem, jenž je samoučelem, řídícím se čistě formálními kritérii. Spolu s vyhlášením modelu opožďování dochází mimochodem k rozvoji velmi účinné praktické psychologie pudů a vášní, k vytvoření technologie zacházení s nenávistí, závistí, samolibostí, strachem a nadějí, iluzemi a únavou, tedy k dalekosáhlému - paradoxnímu - zhodnocení duše a k otřásající relativizaci tradovaných "objektivních zákonitostí", jež je s tím spojena. Jako příklad uvádíme typický "poznatek", k němuž se tento model propracoval (a který je tedy již hodně "vpředu"), že pravda je to, co obsahuje asi 70% slov znějících sympaticky (svoboda, štěstí, blahobyť, mír, nezávislost), asi 30% nenávisti, která ovšem směřuje bezpečně mimo nás na nějaký konkrétní, představitelný cíl, a co se tvrdí nejčastěji, nejhlásitěji a tak dlouho, až jsou všichni protestu schopní unavení a přestanou vzdorovat... Takováto pravda je vskutku naprosto autonomní, k faktickému stavu věcí může, ale nemusí mít nějaký vztah.

Je pozoruhodné, jak jsou oba tyto modely prakticky nemožné, když se skutečně setkají s tím, co vyhlašují, že vykládají: ať už je to psychologická nemožnost platónsky orientované pedagogiky (fiasko humanitního vzdělání), ekonomická neschopnost marxismu (hospodářský rozvrat v zemích reálného socialismu) nebo vědecká sterilita scientismu (např. v hromadění stále bezvýznamnějších dat). Tak se nám i v takovéto konkrétní rovině naznačuje, že tyto modely nejenže nesplnily to, proč byly vyhlášeny a s čím vystoupily - totiž že nebyly schopny doplnit svým výkladem imperfektnost evropského vyhlašování, ale navíc ještě svým vyhlášením a propracováním uvedly mimochodem do pohybu síly, které již nejsou schopny přiměřeně (tj. nedokonale) reflektovat: totiž zcela autonomní vládu provozu fakticity a duše. Což je ovšem něco, co již nepřipouští žádné hledání, neboť v rámci univerzální výkonné efektivity není záměrně sledovatelná žádná marnost ani myslitelná další redukce.

4. Závěr

Vidíme tedy, že ani úvaha o evropském myšlení nám neposkytla perspektivu, kterou jsme ztratili již tehdy, když jsme mluvili o vyústění evropského císařství. Nahlédli jsme jen, že evropské myšlení ~~jakkak~~ bylo mimochodem odedávna metamyšlením, jež hledalo myšlení jako opožďující se nebo předcházející. Výtěžky, k nimž se přitom mimochodem došlo, jsou korelativní k vyústění evropské institucionální praxe. Nicméně toto úplné selhání perspektivy, k němuž se při svém nahlížení na Evropu dostáváme, nás nemusí vést k nějakému pesimismu, naopak je v jistém smyslu povzbuzující: ukazuje, že v Evropě je opět možné sem tam něco marně hledat a to v (žádoucích) patřičně minimálních proporcích. Než si však něco povíme o této radostné beznaději, pozastavíme se na chvíli u fenoménu totalitarismu, který - jak se zdá - ztělesňuje krizi, v níž ústí evropské dějiny.

Současný evropský totalitarismus (a ovšem i totalitarismus planetární, neboť jednou z cest k němu bylo to, že se Evropa planetarizovala) je nepochybně dědicem Evropy, samozřejmě založeným mimochodem, přičemž však v něm samém - jak uvidíme - veškeré zakládání končí. Ono "jen dál" jako technicko-ekonomický výtěžek západního císařství, "zdání" a jeho vládu nad duchem jako duchovní výtěžek císařství východního kombinuje totalitarismus ve "zdání co nejdál". Tím je neobyčejně přitažlivý na obě strany. Toto "zdání co nejdál" tvoří jak obsah totalitarismu, tak i jeho formální, metodický rámec. Ztrácí se tu totiž ony reduktivně dosažené (utrpením vymezené a zaplacené) distinkce mezi jednotlivými prvky evropské struktury, které umožňovaly náhled mimochodem polemicky fixovat v založení a vyhlášení: například distinkce mezi faktickým a bytostným, mezi přítomným a nepřítomným, zjevností a skrytostí, mezi jazykem, jsoucím a mluvčím. To vše je v té či oné situaci bezohledně ad hoc manipulováno za účelem vyvolání "zdání co nejdál". Tím se ovšem destruuje beztak volná souvislost příběhu (činu) - hrdinou (zakladatelem) se udělá ten, kdo se hodí (kdo je po ruce), a to tehdy, když je aktuální "potřeba" nějakého hrdinu mít, nehledě na to, co kdo kdy skutečně udělal (srv. fučíkovskou legendu, legendu o bitvě u Sokolova, hrdinu kosmonauta Vladimíra Remka například s příběhem Jany z Arku, Jindřicha IV. nebo Na-

poleona). Dějiny se tak atomizují v tříšť chaotických reziduí po vyhlášení čehokoli (případně "usnesení" o čemkoli), jež nic neznamenají a jež jsou libovolně uspořádávána "modely" typu "zdání co nejdál". To ale už nejsou modely evropské, jako bylo "předcházení" nebo "opožďování", poněvadž jednak pozvedají absolutní nárok (nejdál je nepředběhnutelné a nedoběhnutelné a kdo mluví - byť zdánlivě - odtamtud, je na tom také tak, přičemž se ovšem ztrácí přítomnost jako možnost dějinného činu), jednak už nic nezakládají ani nenahlízejí (cokoliv mohou "vyhlásit" tak či onak - což také dle funkční potřeby dělají - a nic se nestane). Proto se totalitní člověk nikdy nezmůže na skutečný závazek a skutečné pokání. Nemá na to, aby byl proměněn v hada...

Aby se v této tříšti uchovalo alespoň zdání nějaké kontinuitní orientace, vyplňuje se vzniklé vakuum rituály opětovných oslav různých výročí, sjezdů, pětiletok apod. Jde snad v totalitarismu o nějaký regres ke kosmickému mýtu? O to, že by se ztratil náhled a Evropa se vrátila před sebe samu, popřela své založení a pokusila se restaurovat prastaré kontinuum světa a člověka? Něco by tomu prý nasvědčovalo - třeba exploze diletantství (hnutí Do it yourself, hahrádkářství, chalupářství), infantilismu a polyandrie, návrat umění k elementárním formám a zkušenostem nebo stupňovaný příklon k stavům opojení. Ovšem daleko více toho popírá, že by tu šlo o prostou regresi. Nehledě k zásadní pochybnosti o tom, zda "kritické" nahlížení totalitarismu jako regrese není jen zrcadlovým obrazem jeho vlastního (zdánlivého) vyhlašování progresu k "co nejdál", tu fakticky zjišťujeme, že při totalitních rituálech nejde o zpřítomnění nějaké praudálosti, poněvadž jakákoli událost je tu prostě vyloučena. "Slaví se" a "rituálně" opakuji uměle k tomu účelu prefabrikované pseudoudálosti. Infantilitu a diletantství lze vysvětlit spíše faktickým nedostatkem prostředků, který se projevuje i při fabrikaci kulis, jakož i nedostatečnou profesionální úrovní aranžérů: ubývá těch, kteří si ještě jsou schopni vzpomenout, jak nějaká událost vypadá, a tak ji aspoň do určité míry věrohodně napodobit. Má tedy totalitární ritus povahu čistě iluzorní.

Mohli bychom se ještě zmínit o zvláštní struktuře totalitní věty, která si jistě zaslouží pozornost: metajazyková otevřenost je tu setřena tím, že každá totalitní věta je vždy už

větou ze "zdání co nejdál", příslušného k tomu či onomu případu prefabrikovaného metajazyka, který naopak určuje, co v konkrétním případě bude vyhlášováno. Nejdříve se přijme usnesení (prefabrikace metajazyka), jak se na to či ono bude nahlížet, a to se pak realizuje tím, že se nic nedělá, neboť možnost náhledu a činu je tímto způsobem předem vyloučena. Tak se ovšem zabráňuje jak skutečné metajazykové interpretaci, tak i jazykovému vyhlášení něčeho samotného. Jistě by bylo možno se u těchto a jiných nanejvýš pozoruhodných totalitních fenoménů ještě dlouho zdržet, avšak tím bychom překračovali rámec této studie, která pojednává o únosu a hledání Európy - zabývá se tedy těmi způsoby konání a myšlení, v nichž o tento únos a o hledání Európy jde. To ovšem o totalitarismu říci nelze. I když je totalitarismus reálným vyústěním Evropy, jde z evropského hlediska o afinitu nelegitimní.

Výtěžky analýzy totalitarismu jsou proto povýtce negativní:

- destrukcí příběhu a ztrátou přítomnosti nás totalitarismus upozorňuje na eminentní důležitost situace samé,
- totalitním rituálem pseudosvátků na povinnost konečně důsledně přijmout evropskou imperfekci,
- nepřítomnou všejasností "zdání co nejdál" na obtížnou přítomnost skrytosti,
- popřením hledání na nutnost hledání hledat,
- tvorbou vše-modelu na ošidnost modelování,
- v jazyce pak absolutizací metajazykového definování na kruciální závažnost přítomnosti mimochodem ve vyhlášení. Bohužel vzhledem k ilegilitě svého dědictví a vůbec své sterilitě není totalitarismus samozřejmě schopen tyto věci mimochodem fixovat, to vše tu zůstává pouze v podobě dosti nejasného a jakoby nezávazného poukazu.

Totalitarismus není dalším zmenšením, nějakou "konečnou redukcí" (Za kterou by se někdy rád vydával), ale prostě nulou, se kterou je vzhledem k její iracionální povaze krajně nebezpečné si něco začínat (ale co nám zbývá jiného?). Tato "nulová varianta" byla v Evropě vždy v dohledu, například jako šílenství. Představme si, že se Kadmovi nedostane náhledu a že náhražku, právě proto, že je to náhražka, Kadmos odmítne. Potom ze zoufalství zešílí a začne tvrdit, že - bez ohledu na Európu a její hledání - našel vše, a dostal se tedy nejdál... To se při

otevřenosti evropské situace klidně může přihodit a také se to někdy přihází.

Celkem můžeme říci, že jsme dospěli k těmto závěrům:

1. V oblasti institucionální se zdá největším problémem to, že dnešní Evropa je v důsledku planetární europeizace příliš velká, a proto se ztrácí. Mizí jako možný malý prostor hledání sebe sama. Malý prostor je však možné (marným hledáním) ohraničit kdekoli.

2. V oblasti myšlenkové a expresivní v důsledku změknutí tradičního modelování a díky poukazům, které chtě nechtě poskytuje totalitarismus, zbývá možnost obrátit se k myšlení a expresivitě jako takovým. Umění dnes dosvědčuje naprostou ztracenost, prázdnotu a opuštěnost. Dovést to do konce i v ohledu myšlenkovém znamená uvolnit prostor blokový dosud nejrozdílnějšími pseudostavbami. Lze tedy hledat legitimního dědice Evropy v obrazech myšlení a expresivity samotných a šancí na setkání s konečným výsledkem redukce, s čistým mimochoodem o sobě...

Předpokládáme seriózní námitku, že své nové modely dostatečně nerozpracováváme. Tato námitka by se mohla týkat i pojmů, které přebíráme z tradice, např. pojmu redukce. Chtěli bychom však upozornit, že nebezpečí, jež nesporně v našem přístupu je, má také svou plodnou stránku. Například Husserlův aparát je jistě precizní a minuciózně rozpracovaný. Jsou to modely tvrdé, ale křehké. Velice obtížně se s nimi pracuje. Proto jsou také zdeřilé fenomenologické popisy řídké. - Modely nemusí být dopodrobna fixované a prostrukturované. Naopak ty nejplodnější mají v sobě jistou neurčitost, která se vyhraňuje a redukuje až postupně, nasazením v konkrétní práci.

Příloha I.

Bůh již odložil šalbu, tu klamnou podobu býka,
prozradil dívce, kdo jest, a pobýval na krétských nivách.

A dívka se ohlíží na břeh,
odkuď ji nese, má strach, hřbet levicí tiskne a k rohu
pravicí lne; a vlající šat jí nadouvá vítr.

- vždyť kdo by moh při tajných spádech
přistihnout Jova?

Otec však, nevěda nic, dá Kadmovi rozkaz, by hledal
sestru, a kdyby ji nenašel snad, chtěl z domu ho vyhnat.
Tak dal najevo lásku i zločinnost při téměř činu.

Kadmos dí: "Což byl-li ten drak snad zasvěcen bohům,
jehož jsem proklál kopím v ten čas, kdy z Tyru jsem přišel,
dračích zubů jsem nasel v zem, to nezvyklé símě?
Jestliže bohů péče mstí jeho tím neklamným hněvem,
v plaza s protáhlým tělem chci sám být proměněn za to!"

(Publius Ovidius Naso: Proměny.
Překl. Ferdinand Stiebitz.
SNKLHU, Praha 1958)

Európe v sladký spánek sen zvláštní seslala Kypris:
bylo to blízko k ránu, už v poslední třetině noci,
spánek sladší než med se rozléval po očích lidem,
konejšil jejich strasti a lichotně klížil mdlá víčka,
zatímco zástupy neklamných snů se toulaly nocí.
Tenkrát Európei, když v podkrovní ložnici spala
(dceři to Foiníkově a doposud panně), se zdálo,
že se dvě pevniny hádají o ni, Asie totiž
se zemí protilehlou, a o ně v podobě ženské.
Cizáckou tvářnost měla jedna z nich, tuzemské rysy
druhá a jako svou dcerku ji pevně vinula k sobě:
že prý je její pěstounkou, říkala, ba prý i matkou.
Tu však obrovskou rukou ta první popadne dívku,
která se nevzpírala: že hromovládým prý Diem
dívka je přiřčena jí a čestným darem je jejím.

(Moschos: Únos Európy. Přel.
Rudolf Kutha. V: Písně pastvin
a lesů. Praha, Svoboda 1977)

Příloha II.Výjimka a pravidlo

Proč, když vidí studený voko, proč
 dítě promíjí Tě, Bože?
 Protože ani milost Boží v zrcátku
 nic neváží.

"Happy end v dvanácti jazycích" aneb "Abbé!"
("Bůh tedy... krvavě") aneb: Jít zlatou střední
cestou tření studní v zrcadlech v srdcích

... syne obsah svůj mezerami
 mezi veřeji a dveřmi na trať...

Víno vykastrované.

Box x-stý:

padlé dívky z medicíny,
 padlé, ztepilé
 (Nízkost Nšo-čí!)
 do listopadu oblud
 (Chceš-li se bát...)
 jako dělané,

mlčí, bez důkazů,
 mlčí, bez plazů

ve zlatých stínech,
 v krásném listí.
 časté "Pa"
 činí z nich
 v těch parcích
 dvojité led,
 po němž jdu bos,
 co pravý opak Marušky bosé,
 bosé Lucie
 kružítky starců - štěstím opilé

uprostřed prvních mozolů něžných.
(Jejich? Velbloudích?),

o tom,
že jedna paní
(ne zubatá, bezzubá,
nemastná a neslaná,
huba nevymáchaná atd.)
povídala, že
v jejím kotli
pod černou sukni
(Solo či duo?)
při obědě
všichni skončíme.

Z dějin filmu

(Stolp i utverždění istiny.)

Mosfilm nám kolchozní lány podupal,
Paradžanov dostal... "Pal!"
Na vrchol Popa Ivana

vystoupil

upír - pedofil.
Křep: - "Pět...!",
potvrdil.

Pastorale II

v "Kůži"

Malaparte po dechu lapá
("Věčnosti plešatá!"):

"Ach, au,
ach, au,
zle je v Dachau..."

Projektil tvaru jeslí,
líný pud: - "Není tu, kdo by mou prostatu
obdivem zahrnul...",

"... Jen ta (ovčí) Čína
jebe Otce, Syna..."

"A proto, aniž bych brvou hnul, já nechci
doma
archaická kamna,
leč nové šaty
císařovny nul."

(Andrej Stankovič: Poezie.
Edice Expedice, sv. 54,
Praha 1979)

Myslíme si, že žijeme v Evropě. No dobře,
ale teď jsme ve vlaku.
Mene těkel ufarsin, kopíruje si průvodčí
v blok. Jsem Salahudín, konduktér.
Pisklavě běduje stařík druhé třídy nad
klobásem: "Slituj se, čerte, nad bezzubým..."

Poslyšte jak to hučí ve švech, jak to
v nich praská až se flašky kácí

(ach nešahejž mi na kolínko...)

sbor učitelek v tunelu se ztrácí
Duní to, praská, ve švech, v entlování,
v aplikacích, ve faldech, v hříšném nabírání,
v projmutí, v sámku, ve všem propínání,
i v zapožití, ve vazbě. Marné je stehování.

Těch koleček a kruhů před očima Salahudína.
Slitoval on se za sklem nad svatební nocí,
slituj se, čerte, je tam samá kost...

Však

v první třídě za oknem ptáci že by víno pili
nezdá se Nabuchodonozor ze sna do snu přejel
a na stanici, kde ho vysadili, po páté
vypovídá:

"Ten sen mi již z paměti vyšel..."
Sedmkrát více kázal strojuvůdce rozpáliti
kotel než obyčej měl ho rozpalovati
však vy, jste-li pravoslavní, ukažte ikony.

Je tolik pokušení v mléčném skle
dvě voči, nos, ta šíje, pružné šle...
Tak v bufeťáku zpívají až na stupátku vláha
v očích stojí:

SLITUJ se, čerte, nad Európou svojí

(Jiří Daníček: Dům z listí.
Edice Kde domov můj, řada B, sv.
3, Praha 1980)

Rekonstrukce několika autorových motivů

Salahudin - "Během listopadu 1183 se všichni velmožové a dámy království shromáždili v Keraku v Zajordání k velkým svatebním oslavám. Saladin pozván nebyl, ale dostavil se bez pozvání a v čele svého vojska. A zatímco muslimské obléhací stroje bombardovaly hrad, pokračovaly svatební oslavy. Ženichova matka hraběnka Štěpánka poslala pochoutky z hostiny Saladinovi, jako by to byl jeden z hostů. Ten se na oplátku za toto přátelské gesto dotázal, ve které věži prožívá šťastný párek své línánky, a nařídil svým vojákům, aby na tu věž nevrhali kameny." Alfréd Duggan: Křižácké výpravy (The Story of the Crusades). Orbis, Praha 1973, str. 125-126.

Nabuchodonozor - srv. historii proroka Daniela

Ukažte ikony - událost popisovaná Valentinem Katajevem v knize Na obzoru plachta bílá, kdy při pogromu v Oděse pravoslavní ukazovali ve dveřích ikony, aby byli odlišitelní od židovského obyvatelstva.

O B S A H

Ladislav Dvořák / Karel Hynek Mácha si hrával česky - böhmisch	(1)
Rudolf Starý / Hledání ztracené duše	(15)
František Kautman / Vladislavův Tajný čtenář	(34)
Eduard Goldstücker / Kafkův Eckermann?	(50)
Ivan Dubský / O jedné alegorii Pietra Bruegela staršího	(67)
Jiří Němec + Martin Hybler / Únos Európy	(87)