

ČLÁNKY/STUDIE

- (1) kolářova dramata (vladimír karfík)
- (20) šifra jako možné východisko/
interpretace (jan lopatka)
- (29) o kafkovi a haškovi poněkud jinak (f/kautman)
- (42) nad živou metaforou paula ricoeura (filip karfík)
(zdeněk neubauer)

PUBLICISTIKA

- (74) přátelům o příteli (zdeněk pochop)
- (78) o té pravopisné patálii (-mj-)

RECENZE/REFERÁTY

- (82) zastavení s bedřichem fučíkem (vladimír karfík)
- (88) odkaz básníkův (h.)

OPERNÍ HLÍDKA

- (92) chudák smetana (caruso)

DISKUSE

- (99) anonymita autora v totalitním systému (kryptonym)
- (100) odpověď kryptonymovi (e/nonymová)

KNIŽNÍ ZPRAVODAJ

Č L Á N K Y S T U D I E

Vladimír Karfík
KOLÁŘOVA DRAMATA

Básnická dramata Chléb náš vezdejší (1950) a Mor v Athénách (1961) jsou nejméně známou součástí díla Jiřího Koláře. Představují jeho extrémní "černou" polohu a naznačují překvapivou souvislost s divadlem absurdity. Poselství Kolářovy beznaděje můžeme postavit do sousedství dramát a textů Beckettových, které Jiří Kolář ve druhé půli padesátých let překládal, spočívá však více na reálném lidském zážitku, na vyjádření společenské situace či problematiky obecné - někde je dokonce jejich přímou parafrází. Beznaděj Kolářových dramát má motivaci spíše mravní než filosofickou. Při bližším pohledu na text obou her se ukazuje, že více souvisejí s Kolářovým básnickým dílem než s absurdním dramatem. Forma dramatu Chléb náš vezdejší má blízko k faktuře velkých básnických skladeb a k básnickým pokusům, které Kolář podnikal ve čtyřicátých a zejména v padesátých letech.

Černá lyra byla pevně vázána na konkrétní svědectví světa "lidské podlosti", dramata jsou básnickým zobecněním sumy jednotlivých svědectví a vlastního poznání. Vyrůstají z nich a míří nad ně. Z trosek světa podniká Kolář pokus rekonstruovat v dramatech jeho celek. V něm už nejde o jednotlivé podlosti a krutosti, ale o vyjádření podstaty zla. Hry pak nemohou být než výkřikem básníkovy zoufalství nad zhovadilým světem bez pravdy, bez lidskosti, bez řádu, beze studu, beze smyslu a bez budoucnosti. Charakterizovat jejich obsahy je skoro tak obtížné, jako je nemožné vyložit obsah dramát Beckettových.

Destrukci světa odpovídá u Koláře i rozbitá tradiční dramatická forma. Černou komedií Chléb náš vezdejší nás nevede dramatický děj. Hra má jediné dějství tvořené z dvanácti výstupů, které jdou za sebou v nepřetržitém sledu a připomínají nejspíš básnické obrazy, které bez přesnějšího ohraničení přecházejí jeden v druhý. Jsou navzájem spjaté hlavními postavami,

společnou atmosférou, vyrůstající především z dialogů několika dvojic s často těžko sdělitelným smyslem. Protože všechny jednotlivé výstupy vlastně představují opakovaný základní pocit vzájemného nedorozumění mezi partnery, nedorozumění mezi jedincem a světem, mezi lidskou podstatou a přiřknutou rolí, nedorozumění, které prohlubuje sama řeč, protože ztratila vazbu na označované, nevytvářejí jednotlivé výstupy dramatickou gradaci, ale jsou v podstatě variacemi základní situace. Tuto vlastnost svého dramatu Kolář zdůrazňuje tím, že je komponuje v jediném dějství, a také tím, že mu předesílá prolog nazvaný Jáma, uvádějící nikoli do očekávaných dějů, nýbrž do smyslu.

Prolog je označen jako předehra. Tvoří ji rozsáhlá báseň, která vyjadřuje ve zkratce hlavní myšlenku dramatu a je libretem pro pantomimický výstup. Zde se ozývá Kolářovo tíhnutí k poezii akce, k pozdějším básnickým "návodům k upotřebení". Konkrétnost a předmětnost Kolářova vidění a myšlení je tak silná, že přechod od básně k libretu pro pantomimu je téměř neznatelný.

K vyjasnění smyslu dramatu volí Kolář v pantomimické předeře postavu klauna, tradiční figuru, která umožňuje představit člověka v mnohosti jeho rolí a zároveň v obnažené lidské podstatě. Vlastností klauna je jeho proměnnost, schopnost náznorně zrcadlit situaci, v níž se ocitl, zatímco vlastností jeho "bytu" je neproměnnost, stálost. Kontrast mezi klaunovou aktivitou a jejími okamžitě viditelnými výsledky ukazuje k neproměnnosti člověkovyho pobytu ve světě.

Klaun svým počínáním a poznáním, které z počínání plyne, identifikuje dějiště přede hry, místo svého pobytu jako celu a svět jako vězení: kdykoli pohlédne na kteroukoli ze stěn, zmocňuje se ho úlek a zděšení. Snaží se z místnosti uniknout, buší na dveře; když se otevřou a "proud světla jako na začátku výjevu prorazí tmu", klaun hledí do otevřených dveří a otřesen pozoruje, co se za nimi děje. To se odleskem odehrává v jeho tváři: směs humoru a pláče, smíchu a hrůzy, kterou posléze neunes. Když se dveře zavřou, na scéně zůstává klaun podloměný poznáním. Po chvíli se vzchopí a začíná hledat, co mu zbývá, co má. Z kapes vytahuje nejružnější předměty, hraje si

s nimi a zase je schovává. Při přecházení scény zakopne o svůj klobouk, sehne se k němu a zpod cylindru vytáhne dlouhou dutou kost. Dutinou kosti se podívá do obecnstva, a znovu se ho zmocní zděšení, které jsme na něm viděli, když na počátku přede-
 dehry si klepáním vynutil pohled do otevřených dveří. Otočí kost, a opačným koncem vidí cosi jiného, uklidní se, děs vystřídá radost. Osmělen, hledá pod kloboukem dál. Je to pokračování předchozího hledání po kapsách. Tehdy si nad obsahem vlastních kapes ověřoval, co má, nyní postupuje dál: hledá, co může okolo sebe najít, co pro něho má okolní svět a co před ním skrývá. Zjišťuje: roušku, ozubené kolo, svěrací kazajku, svazek klíčů, želízka. Všechny předměty jsou mu skoro k ničemu, jenom rouška může posloužit za kapesník nebo za záplatu na rozedrané kalhoty. Ke klíčům marně hledá otvor v zámku, aby si jimi odemkl celu, ani ústa neodemkne, aby osvobodil řeč, ústa zůstávají stále němá. Želízka fungují - uvázne v nich rukou. Když se naposled podívá na klobouk, cylindr se propadne a zůstane po něm díra v podlaze. Znovu, potřetí přichází okamžik, kdy se před klaunem otevře svět. Tentokrát nemá odvahu, bojí se nahlédnout dolů. Plivne do jámy, jako by plival do studny, aby viděl, jak je hluboká, a z ní uslyší zoufalý výkřik. Klaun zpozoruje, že půda se pod ním rozpaluje - jak by ne, když se pod ním otevřel svět a tím světem je peklo -, začne se zbavovat všeho, co má, všeho, co mu svět poskytl, hází to za potlesku či pískotu neviditelného obecnstva do jámy. Jenom želízka nemůže stáhnout z ruky. Zůstane stát polonahý se stopami po ranách bičem a s modřinami po kopancích bez pomoci. Konečně si začíná uvědomovat, kdo vlastně je. Zacvakne do pout i druhou ruku a znovu, jako na začátku, tluče do dveří. Scéna se ponoří do tmy jako na začátku přede-
 dehry, znovu ji prořízne pruh světla pronikající špehýrkou, znovu se otevřou dveře a - na scénu vletí ručník. Teď už nemůže být pochyb, klaun definitivně pochopí svoji roli. Je nyní připraven odejít jedinými dveřmi, které vedou z cely, a jsou to ty, za nimiž na začátku spatřil něco, co ho naplnilo hrůzou.

Všechno v Kolářových hrách míří k obnažení smyslu. Světlo pomáhá od samého počátku identifikovat skutečnou funkci prostoru, jako vězeňské cely, zvuky pomáhají ujasnit klaunovo posta-

vení (potlesk, pískot). Nejvýraznější rekvizitou jsou pro Koláře věci - přesně oddělené funkcí. Klaun manipuluje s dvěma věcmi: opotřebenými, potlučenými, zmrzačenými - to jsou věci s lidskými stopami, věci pro člověka. Nikoli náhodou je klaun tahá z kapes. Druhé věci nalézá mimo sebe, skryté - jsou to věci proti člověku: ozubené kolo, svěrací kazajka, želízka, smyčka. Když se před klaunem otevře peklo, zopakuje znovu hru s věcmi jako v první části výstupu, ale jinak. Zatímco tehdy věci objevoval a snažil se přisvojit si je, nyní je hází do horkého jícnu, a jsou to právě tyhle nalezené věci. Některé věci mají dvojí roli: ručník vhozený do cely stává se symbolem transportu vězně.

Celé klaunovo lidské drama se odehrává mezi okamžikem, kdy je vržen na scénu, jež se ukáže vězeňskou celou, a mezi okamžikem, kdy se dveře znovu otevřou a on očekává, až bude vyveden. Absurdnost závěru je v tom, že klaun čeká, až se otevřou právě ty dveře, za nimiž uviděl něco, co nedokázal unést. Cesta ven není pro něho cestou do svobody.

Chléb náš vezdejší se odehrává na jediné scéně bez proměn, nerozdělený do dějství. Tato formálně zdůrazněná celistvost je jenom zdánlivá, asi taková, jakou se představuje svět morenímu člověku: také jako celek, ale cizí a nesrozumitelný. Kolářovým dramatem jako kdyby náhodně procházely dvojice nahodilých hrdinů, objevují se - stejné v různých situacích a různé v situacích stejných či obdobných. Není těžké postřehnout, že přeobsazování rolí souvisí s kolářovským principem variací. Převaha dvojic v této hře souvisí s dialogičností Kolářových dramat. Dialogy, postavené na otázkách, představují tázání. Monology, které čas od času přeruší sled dialogů, tlumočí svědectví. Spolu se všemi jednotlivými prvky, které Kolář uvádí na scénu, se stále prolínají.

Podle dílčích témat a obsahů, podle jednotlivých mluvčích, kteří je tlumočí, lze Chléb náš vezdejší zhruba rozdělit na dvanáct částí. Postavení částí v dramatickém celku, jejich vzájemná nesouvislost vytváří dojem, jako by šlo o sled samostatných výstupů, ačkoli ve svých obecných významech nejsou vůbec samostatné, smysl jim propůjčuje teprve celek. Způsob, jakým s nimi autor v dramatu nakládá, o tom svědčí nejlépe. Nejenom, že své drama formálně nerozdělil do dějství, ale jed-

jeho
 notlivé části ani přesně neohraničil - leda odchodem jedněch a příchodem druhých postav. Drama se na jiné rovině a s jinými aktéry odehrává dál, dokud se na scéně znovu neobjeví ti, kteří před časem se svým tématem odešli. Dalo by se říci, že jednotlivé části skládající celek vlastně nikdy nekončí, jsou pouze přerušovány, aby se později znovu objevily - buď aby navázaly na přerušené, či aby začaly nové téma.

Prostor, kde se děje odehrávají, byl v předešlé klaunov-pantomimou označen jako vězení. I postavy vlastního dramatu se často chovají, jako by byly v cele. Když vtrhnou na scénu neznámí lidé, herci ustoupí zděšeně k zadní stěně a opřou se o ni vzpaženými rukama jako zajatci čekající na popravu. Jindy vypochoďují s rukama nad hlavou. Při zarachocení klíče v zámku se staví do pozoru ke zdi. V jinou chvíli obsadí jeviště skuteční vězni a chovají se tam jako ve skutečné cele a nesmyslným dialogem spolu se stejně nesmyslným počínáním vytvářejí na scéně svébytný vězeňský prostor a čas. Vězení je na scéně exponováno v přímém i přeneseném smyslu. Představuje místo člověkovy pobytu ve světě - nikoli peklo, které se před ním otevře, kdykoli prohlédne nebo pohlédne tam, - a je to místo dokonce čestné: "Ano, je to vězení, ale kde je čestnější místo na zemi?"

Jedním z předmětů, které jsou na scéně jak v předešlé, tak v následujícím dramatu, je dlouhá dutá kost. Ve hře sehrává touž roli jako v prologu s klaunem. Když vtrhne na scénu skupina mužů se sluchátky na uších, báječně se baví: usmívají se, přikyvují, pomrkávají, gestikulují, vykřikují slova obdivu, tleskají - dokud jeden z nich nezakopne o dutou kost. Stačí, aby ji nasadil k oku, jako už to předtím udělal klaun, aby jí pohlédl směrem do obecního, a smích utichá, protože všichni vidí, jak hledícímu tuhne tvář a v tváři se objevuje hrůza. Jeden po druhém si podávají kost jako dalekohled a jeden za druhým zhroucen mizí v kulisách. Všichni nahlédli před sebe, přede všemi se zjevilo peklo. Jen slepý se usmíval. Scéna s kostí je v dramatu významně exponována - objevuje se dvakrát. Je symbolická: přeznamenává každý pohled někam za, nad svou vlastní existencí. Tera nahlédne za dveře a za dveřmi uvidí náš osud.

Tím osudem je groteskní figurka prostovlasého blondáčka s brejličkami, která odríkává svědectví o své činnosti za války v anatomickém ústavu v Gdaňsku, kde podle receptu prof. Spannera vařil z lidského tuku zbylého po preparaci koster mýdlo. Přetvořením starých návodů a receptů připomíná výpověď autentickou poezii Černé lyry.

Důležitým prvkem komedie Chléb náš vezdejší jsou hry, vycházející z podoby folklórních slovních her, z nichž hra na staré téma co tam vidíš? souvisí s pohledem za dveře, s pohledem dutou kostí. Leo se ptá Ely, co vidí tam vzadu. Ela odpovídá: "Vzadu? Za zdí? Lidi, hlupáčku, život, to se nasměješ. Mám plán, napíšu o nich pár slov a budu je šeptat mrtvým... Chceš se tam dostat oknem?" Když se Leo podívá otvorem ve zdi a nic nevidí, říká mu Ela: "Napoprvé nikdo nic nevidí, i kdyby byl svatý." Vytáhne z jednoho otvoru pásku na oči, z druhého gumový obušek, postaví se za partnera a tluče ho obuškem do hlavy, dokud neuvidí - nebo dokud neřekne, že vidí.

Hodina poezie, výstup patřící mezi hry, jimiž je naplněna Kolářova komedie, míří rychle k demaskování falešné role umění - nejzřetelněji v závěru dialogu. (Žaket: Kdy bublají v knihách potůčky limonád? Leo: Vždycky, když se vraždí. Žaket: Kdy cvrlikají skřivánci v partiturách? Le: Vždycky, když milióny hladovějí. Žaket: Kdy rozkvétají paloučky na obrazech? Leo: Vždycky, když nestačí žaláře. Žaket: Kdy jeviště pocukruje láska? Leo: Vždycky, když je udavačství ctí.) Kolář tu zařazuje i falešné umění nesmiřitelně do svých dějin lidské podlosti. Proč, je jasné: v základech umělcovy aktivity je mravnost, první Kolářův příkaz umělci je nelhat a nemlčet k hezprávi. (Sedmeto hlavních hříchů / je také sedmerem hlavních hříchů proti poezii, píše Kolář jinde.) Odtud pak Kolářova drsnost a přísnost k umělci a k umění.

Umístění Hodiny poezie v úvodu komedie zároveň ukazuje na souvislost Kolářových dramatických textů s jeho dosavadním básnickým dílem. Později si ještě všimneme lyrického přístupu, který je vůbec charakteristický pro absurdní drama, nyní prozatím zůstaneme u vlastností Kolářovy poetiky. Je příznačné, že zatímco repliky, které rychle posunují děj, jsou naprosto strohé

a jejich jazyk je zcela neliterární, dokonce neosobní, dialogy, patřící do her uvnitř komedie, připomínají zvláštnosti Kolářova básnického jazyka, zvláštnosti jeho obraznosti a metaforiky. Metafyzické obsahy Kolářových básnických obrazů vyznačuje vždy napětí mezi abstrakcí a až neuvěřitelnou hmotností a drsností pojmenování, jež se zdůrazněné stálým napětím mezi vysokým a nízkým. Tyto vlastnosti dávají vznikat oně zvláštní metaforice, jež charakterizuje Kolářovo básnické dílo od jeho počátků a která mnohdy jako by vyrůstala v sousedství pozdějšího absurdního umění. Pro Kolářovu obraznost je od počátku příznačný dynamismus. Dynamičnost a apelativnost je konstantní vlastností Kolářovy tvorby, a její vyústění v návody k upotřebení, v projevy tvůrčí lyrické akce je logické.

Stará zaříkávadla, přísahy, receptury a návody dnes zaujmou svou slovesnou, básnickou hodnotou: čas posílil jejich estetickou složku a potlačil jejich účelovost. Koláře však zaujala sama forma spjatá neoddělitelně s jejich posláním, s jejich účelem, zaujala ho jako projev přímého, často magického oslovení adresáta. Právě toto namíření, tato apelativnost návodů Kolářovi vyhovovala jako forma, kterou v průběhu padesátých let hledal. Připomeňme si, jak bohatě je této formy využito ve sbírce Vršovický Ezop. Komedie Chléb náš vezdejší vznikala v časové blízkosti sbírky a využití stejných forem v obou dílech potvrzuje i blízkost jejich zdrojů. Kolář jich užívá často k vyjádření nejasných, ale tíživých životních pocitů nebo k odpovědím na nezodpověditelné otázky.

Absurdnost starých folklórních her založených na nonsensu se objevuje v parafrázovaných hrách. Hra stolečku prostří se je v dramatu nasycena zkušeností moderního světa násilí a lág-rů. Hry vůbec vyjevují většinu významů Kolářovy komedie. Hra na téma hrůzy před budoucností jaké to tam bylo? jako by vrace-la na scénu zkušenost všech, kdo pohlédli před sebe dutou kostí jako dalekohledem. Týmž pohledem je svědectví člověka, který se každodenním probuzením vrací vždy o celá staletí zpátky a odpovídá, jaká ta budoucnost byla, a jaká je tedy čeká. Reak-ce na sdělené poznání je vždy trapně stejná. (Tera: Věřili to-mu, co jste říkal? Žaket: Ubili mě.) Opakuje se v obměnách stále znovu: udupali mě, upálili mě, snědli mě, odstřelili mě -

nakonec svědka sežral i hmyz. Hra co je to, prolínající závěrečné scény komedie, je vyjádřením vyprázdněnosti řeči a ztráty obsahu života. Ela nerozumí, co je to na věky věkův. Každá Leova odpověď konkretizující pojem času je novou Elinou otázkou. Otázky tvoří řetěz a nikdy nekončí.

Všechny scény, jakkoli jsou groteskní, jsou vlastně reálné, v tom také spočívá jejich tragičnost. V základech této černé komedie je zkušenost degradace lidství, k níž dochází v tomto století, jež na jedné straně rodí bolest (ne náhodou jedna z postav vypočítává čtyřiačtyřicet adjektiv pro bolest, a to ještě zapoměla na adjektivum krutý) a na druhé straně plodí podlost. Kolář ovšem hájí člověka proti nařčení z podlosti, lépe řečeno snímá z prostého člověka část jeho odpovědnosti: Co chceš na prostých lidech? Zastyděla se snad jediná hvězda? / Jedna jako druhá viděla ty zvířeckosti / a stály jako dojnice / a přece stačilo tak málo, / tolik mrtvých na tak málo, / žádnou nehnul^{ani} brvou. / Je to jedna svině / větší než druhá.

Obecným smyslem většiny jednotlivých scén, vlastností všech figur komedie je krize identity. Jedna z postav, která si to uvědomuje, ji řeší takto: Napsal jsem si v koupelně na zrcadlo TO JSEM JÁ! A od těch dob si nelámu do kalhot, že mi kvartýruje v bytě cizí chlap, šedivec.

Četník pan Ledví vrazí na scénu se slovy: "Jste... všichni zatčeni. Jste všichni zatčeni. A bude pokoj. Slyšel, neslyšel, viděl, neviděl. Pokoj." Stačí však, aby se ozval hlas z megafonu, a situace se rázem promění ve výslech. Z četníka Ledví se stává svědek, který je zcela v moci megafonu. Ten s ním nacvičuje výpověď na soudní přelíčení, jejímž předmětem jsou ustavičné nevěry paní Ledví, jako by s ním na přeskáčku procvičoval školní látku. Funkci megafonu pak nepozorovaně přebírá Polo, k němuž se ještě před chvílí při vstupu na jeviště četník obracel se zatýkací formulí.

Polo: Znamenitě, ještě nějaký čas pilovat, a požádáme o proces.

A 12. května?

Četník: Kdyby nebyla taková potvora, měl bych ji rád. Má jazyk věčně v poklopci. Ale je s ní psina.

Polo: Ano, navrhneme doživotí a budu to mít s krku.

V tomto okamžiku už přestává být jasné, o jaký proces jde a proti komu je chystán. Jde skutečně jenom o rozvodové řízení? Četník s ním zřejmě počítá, ale komu je určeno doživotí, aby byl konečně pokoj? Vždyť právě tak se učili nazpaměť své výpovědi kandidáti doživotí a oprátky! V průběhu nácviku na proces se četník ještě promění v šampiona v běhu, v idola, z něhož povstane gangster s vysokým společenským kreditem, od něhož se čeká vyjádření o jakékoli otázce. Ze scény odchází pan Leďví zase jako četník.

Lidé v komedii stále mění role, chvíli jsou v nich sami sebou, chvíli někým jiným, někteří se stále mění jako chameleoni. Kromě toho jsou lidé proměňováni podle situace a zájmů jiných. Žaket diktuje charakteristiku člověka, podle níž jde o výjimečnou osobnost naší doby, ale stačí, aby byl přerušen telefonickým pokynem, a diktuje pravý opak. Z hrdiny je zločinec, ačkoli fakta jsou v prvním i druhém případě stejná.

Jaký je obsah her, které naplňují Kolářovu černou komedii Chléb náš vezdejší, nejlépe vyjadřuje dialog Žaketa a Tery:

Žaket: Dne 16. toho měsíce přišlo ke mně naše svědomí a vydávalo se za náš osud. Co to byl život, slečno?

Tera: Hra.

Žaket: Co to je hra?

Tera: Nevím.

Žaket: (obrátil se k Leovi) Příteli, co to byla hra?

Leo: Hra? To, co dělám. Opřít se o zeď, zakrýt oči a počítat.

Tera: To je snad život.

Druhou Kolářovu hru Mor v Athénách otevírá rovněž pantomimická předehra: nazývá se Světlo světa, a stejně jako klaunská pantomima ke komedii Chléb náš vezdejší, i ona je nejdůležitější a nejcelistvější částí dramatu. Obě předehry jsou libretem k pantomimickému výstupu a obě jsou zároveň svébytnými básnickými skladbami. Nebo lépe: jsou básnickými skladbami, které se dají hrát. I když jejich žánr je rozdílný, mají mnoho společného. Už scéna, předepsaná pro Světlo světa, připomíná scénu, v níž se odehrávala klauniáda předchozí černé komedie; vyjadřuje též výtvarný názor - snad ještě výrazněji. Základem interiéru jsou opět zdi a jejich výtvarná řeč. Zdi nejsou pou-

hým pozadím, před nímž se odehrává děj, a nejsou ani jenom manifestací výtvarného názoru. Řečí zdí jsou stopy po lidech, kteří v nich žili. Vrstevnatost struktur na zdech je zhmotněním času: porušená místa dávají průhledem do spodních vrstev zahlédnout svědectví lidí a času. I inventář je ve své opotřebovanosti a zvetšelosti podobný - je to postel s černým slamníkem, nejnezbytnější kus nábytku.

V obou přehrávách hraje tragický hrdina. V přehrávě ke komedii prázdné omylu je to klaun, využívající v podstatě tradiční výzbroje a triků se zřetelnější vazbou na tradici žánru, v přehrávě k druhému dramatu přebírá klaunovu roli žena. Klaun z Jámy vyhrává cosi, co vidí jenom on, a co diváci poznávají teprve zprostředkovaně z výrazu jeho tváře a z jeho pohybů. Žena ze Světla světa není na jevišti sama, rozehrává svůj příběh spolu s groteskním partnerem: mužskou rukou. Oba protějšky - žena i ruka - jsou vlastně stejnými zajatci svého prostoru. Žena přehraje svou životní situaci, v níž je zahrnuto i naplnění jejího biologického údělu, a po něm s kusem chleba mizí zpátky, odkud přišla: v kanálu. Ruka, jejíž jednání se pohybuje mezi touhou milovat a potřebou zabíjet, je odkázána na svůj kus zdi a na to, až se k ní někdo přiblíží a dotkne se jí. Struktury zdi, z nichž ruka vyrůstá, dotykem ožívají a stávají se součástí dramatu. Probuzená ruka ohledává dostupný prostor a struktury zdi jsou pro ni sdělením.

Je určitá paralela mezi uzavřeností obsahu přehrávy. Jáma a přehrávy Světlo světa: klaun čeká, až dostane pokyn odejít těmi dveřmi, kterými byl vržen na scénu, žena vylézá z kanálu na světlo světa, a když odehraje svůj part, mizí tam, odkud vylezla. Život obou hrdinů má na scéně začátky zaměnitelné s konci.

Mor v Athénách má s černou komedií Chléb náš vezdejší společné východisko, - zkoncentrované do jediné repliky zní: Zlo, které jsi zažil, nesmíš zamlčet.

Otázky společné oběma dramatům (Co je hrůza? - To dělali lidé? - Jak se mám dovědět, kdo jsem? - Je vůbec čisté místo na zemi?) jsou v Moru v Athénách exponovány jinak než v předchozí hře. Zlo je představeno ve své neproměnné podstatě a v proměnných podobách - pohybuje se v dimenzích času: promítá se do celých dějin. Zůstává přitom stále zdrojem každodenních

dramat soudobého člověka, do jehož života natrvalo vstoupila zkušenost vyhaslých osvětimských pecí a trvajících pracovních lágrů. Dějinnost, nepřetržitost zla stvrzuje jeho obecnost a je přesahem individuálního existenciálního pocitu. Dějinnost a přítomná chvíle, obecné vědomí a konkrétní prožitek se v Kolářově dramatu prolínají a střetají. Foukazy k dějinám mají podobu historických svědectví, která vystupují z aktuálních dějů, jež tvoří základ dramatu.

Aby mohl vyjádřit mnohvrstevnatost významů a dějů, šel Kolář v rozbití kompozice tradičního dramatu a v cestě za novou skladbou různorodých prvků díla ještě dál než v Chlebu našemездеjším. Mor v Athénách nese výslovné označení koláž. Užití principu koláže, kterou známe především jako techniku výtvarného díla, ve velké dramatické stavbě je výjimečné gesto - u Koláře však není překvapivé. Nejde tu pouze o formální uplatnění, vyzkoušení principů výtvarné koláže na slovesné dílo. V Odpovědích k tomu Kolář napsal:

"Mně nešlo o to, zda svedu něco lépe napsat, ale zda dokážu to, co napíšu, vybudovat jinak - na základě nového principu. Již tehdy jsem své divadelní hry nazval divadelní koláží... jediné ona mohla poskytnout polyfoničnost nejúplnějšího rozsahu jako nosný kámen nové divadelní hry."

Všechny figury, z nichž vytvořil koláž jako svérázný dramatický celek, známe^{ne} jen z Kolářových výtvarných kreací (ty jsou ve své většině pozdějšího data), ale především z jeho dosavadního básnického díla, kde se od konce čtyřicátých let jednotlivě, ale soustavně objevují. Mor v Athénách je svým způsobem shrnutím těchto jednotlivých tvůrčích postupů, které později daly vzniknout velkým cyklům založeným na výtvarné řeči, v kompoziční celek vyššího řádu.

Všechny Kolářovy formální experimenty vždycky mířily k významům. I v tomto případě má volba koláže své důvody ve smyslu a v povaze výpovědi.

Netradičně traktovaný děj Kolářovy dramatické koláže Mor v Athénách je na rozdíl od dramatu Samuela Becketta plný konkrétních situací. Beckettově "jednoduchosti" je Kolář bohatstvím situací přímo protikladný, - a přece stojíme před Kolář-

řem jako před Beckettem: děj můžeme postihnout přibližně a jenom uchopením jeho obecného smyslu. Beckett ovšem předvádí absurdní situaci metafyzicky - jakoby neměnnou a danou. Kolář ji maximálně naplňuje údeji (tak, že mu klasická forma dramatu nedostačuje, a musí proto sáhnout po koláži), aby o ně mohl opřít svou obžalobu.

Zlo je u Koláře předvedeno v autentické podobě, v krutosti člověka, v jeho zbabělosti a nízkosti, zlo je konkrétní, zanechává za sebou hromady obětí jako athénský mor v Lukretiově apokalyptické vizi.

Stavba Moru v Athénách je ještě náročnější, než byla stavba hry předchozí. Je i při své mnohovrstevnatosti umístěna rovněž na jedinou scénu bez proměn a je sevřena do jediného dějství, které je naopak plné proměn. Proměny jsou několikerého druhu a procházejí jimi všechny struktury dramatu - od nejvyšších k nejnižším. Nejzřetelnější proměnou, která zasahuje do skladby dramatu, jsou rozsáhlé hrané nebo deklamované literární citace a básnické parafráze. Na devíti místech přerušují děj a jeho čas citace z Prescottova Dobyetí Mexika, ze svědectví, která z let druhé světové války zachytil Kraus a Kulka, z Korngoldova svědectví o kolonizaci Jižní Ameriky, dále staré egyptské texty, drsné scény z historie ruských náboženských sektářů, životopis Ladislava Klímy a závěr Lukretiovy knihy O přírodě, jež líčením moru v Athénách dala Kolářovu dramatu vyústění i název.

Kromě toho se drama rozvíjí proměnami dějů a scén a stálými proměnami postav uvnitř proměňujících se dějů. V proměnách postav je položen důraz na proměny jejich fyzického jednání i podoby, které probíhají nezřídka beze slov. Člověk je u Koláře charakterizován ve svých extrémních vlastnostech: Hned vrah, hned básník. Hned katův pacholek, hned holoubátko. Hned udavač, hned přítel. Hned diplomat, hned mudrc.

Už prvními slovy dramatu Kolář vymezil jeho polohu, obsah i smysl, dobu, kdy se odehrává, i jeho podobu, jež do značné míry spočívá v tázání. (Kam? Do plynu) Otázky neposunují děj, nýbrž rozkrývají hlubiny zla a míří k odpovědi: Jak se mám dovědět, kdo jsem? To dělali lidé? / A kdo jiný / Opravdu to byli lidé? Šel někdo od toho? A co udavači? Jako vždycky. / I v těch očistcích? / V očistcích jich vždycky bylo nejvíc.

Všimněme si sledu nejdůležitějších scén a výstupů, z nichž je vytvořena dramatická koláž Moru v Athénách.

První scéna s třemi postavami (Hela připomíná Elu z předchozího dramatu a strnulým pohledem slepých uvádí na scénu motiv slepoty a prohlédnutí) je expozicí základní situace dramatu: jací jsou lidé, jací dovedou být. V pozadí je stále přítomna zkušenost osvětimských plynových komor a pecí, a toto vědomí určuje úhel Kolářova pohledu. Sled otázek a odpovědí je brzy přerušen citací z Prescottta o oběti bohu slunce: rituální vyříznutí srdce krásného mladíka. Následují scény, v nichž se prolíná všední se svědectvím válečných zločinů. Na scénu vstupuje Alybis povědět jak to vlastně bylo. Její deklamační part o hromadné popravě s ukládáním mrtvých do jámy doprovází Beta pantomimickým výstupem s dopisem, který skrývá v záňadří, a teprve po bezradném počínání plném obav o jeho poselství - nebo z poselství? - a plném strachu ho zasouvá pod dveře. Mezitím přebírá deklamační part Brack v masce nebožtíka. Jeho svědectví o jedné z tragédií válečných let prolne hovorem Alybis a Beta, obsahem je opět tragédie, ale tentokrát rodu všedního, spočívá v každodenním vztahu dvou lidí, založeném na bezcitnosti a lži, vzájemném ponižování a ubíjení. Scéna, která následuje, dialog Emila a Josefa (první vytáhne druhého z díry, kterou otevřel v podlaze), je rozhovorem dvou mužů v bezčasí (jsme na začátku, nebo na konci?), každá jeho replika míří k beznaďěji. Rozhovor ústí v monolog Josefův a ten nepozorovaně přechází v citaci z Korngoldových svědectví o kolonizaci Jižní Ameriky.

Josef: Jak to mluvíš, víš, co byl hlad?

Emil: Kvůli hladu se válčilo.

Josef: Kvůli hladu ne. Ne. Kvůli něčemu lidskému. (Zamyslí se) Co to byla lidská rodina... Co to byla lidská rodina? (Ticho.) Máma nevěděla, že syn je lotr. Táta nevěděl, že dcera je běhna. (Ticho.) Pasáci pekli brambory. Pasáci s revolvery pekli lidskou rodinu. (Ticho.) Zvyklost dovolovala hodit živého otroka do pece, pověsit ho za nohy nad malý oheň, za života pohřbít...

Výpověď se bez zjevného přechodu mění v citaci z Korngolda.

Po chvíli, když se za odstavenou skříní objeví dva onáhukovaní psi a proměnou na jejich místě dva muži v uniformách, mění dialog Emila a Josefa směr, mění se i prostor na scéně

a nakonec také role obou mužů. Začnou chodit okolo stolu s rukama za zády: stávají se vězni. Do hovoru se občas vmísí amplion (vzpomeňme na scénu četníka Ledví ve hře Chléb náš vezdejší): "Josef: Bijou? Emil: Proč? Chodíš na ozařování. Amplion: Ticho tam!" Dialog obou mužů, kteří se uprostřed hovoru stávají vězni, vede k proměně jeviště ve velkou vězeňskou scénu - vstupují na ně ostatní postavy dramatu a na pokyn ženského hlasu z amplionu se zařazují do pochodu. Lidé se proměňují do té míry, že na povel z amplionu se k sobě začnou chovat ne jako spoluvězni, ale jako bachaři: Josef nevyndá ruce z kapes, Beta ho vytrhne z řady a na zemi zkope hlava nehlava. Ostatní ochotně a mlčky pochodují. Výstup pokračuje téměř beze slov. Prohlídku cel připomíná vzdálený zvuk železné tyče narážející o mříže, povely z amplionu určují pohyby vězňů.

Povel k rozchodu znamená v této scéně konec vězeňských rolí, většina herců se rozprchne, na jevišti zůstane jen rodina, dvě dvojice, které známe už ze závěru Josefova výstupu s deklamací z Korngolda. Osamělí, shluknou se do klubka s pohledy vzhůru, jako by odtud čekali nějakou katastrofu. Mladí se ptají, kam odešli ostatní, otec odpoví: "Někam zalezli. Podzemní generace." V synově reakci se ozve živá zkušenost: "Tam, co ti vytrhali nehty?" Matka, jako by odváděla představy dětí do pohádkového světa, odpovídá jinak: "Hledat perníkovou chaloupku." Motiv z pohádky je plynulým přechodem od aktuálních asociací věznění a mučení do morbičnosti pohádek. Replika na matčinu odpověď je novou otázkou, jež si s drastičností předchozí otázky nezádá: "Tam, co pečou děti na živa?" Tak jde rodinný hovor dál, až dcera najde za postelí velký krvavě rudý javorový list jako poselství ráje, jako šat přírody. Vytržení netrvá dlouho, přichází Neznámý, hlídač, střežící naši bezpečnost.

Rodinný hovor proltnou ještě dvě hrůzná svědectví dějinná a při absurdním vyprávění Josefa a Emila se scéna zatmí, stůl propadne a k díře se posadí Neznámý č.2 v černých brýlích a s rybářským náčiním. Následující scéna má předznamenání v rybářské scéně z přede hry a také v klaunově výstupu v Jámě. Šest postav na scéně se seskupí tak, že připomínají Rodinovy Občany z Calais. Postavy si předávají zpověď člověka hříšného ("Hleďte,

jak hříšný přicházím, zločinný a špatný") ze starých egyptských textů. Předávání rolí se děje v okamžicích, kdy rybář vytáhne z propadliny úlovek: nejprve má na udici oprátku, pak standartu o dvou ulomených žerdích, trestanecký kabát, váhy. Po litanii otázek a odpovědí ("spatřil jsem zemi zpustošenou a zbedovanou mým přičiněním") rybář vytahuje suchou olivovou ratolest, po ní lidskou čelist se zlatým chrupem. Opatrně ji ukládá do bandasky, sbírá náčiní a pospíchá ze scény.

Závěrečná deklamace sólisty a chóru je modlitbou, která upomíná na vzrušenou obraznost Kolářovy válečné poezie:

Alybis: Odejdi a nevracej se...

Všichni: Dokud tvým chlebem nebudou naše jazyky

Alybis: Odejdi a nevracej se...

Všichni: Dokud tvým vínem nebudou naše sliny

Alybis: Odejdi a nevracej se...

Všichni: Dokud každý tvůj čin nevyroste z našich kostí

Stařena: Amen.

Co rybář vylovil, stařena nahází zpět do otvoru, svlékne se, přednese scénu z dějin ruských sektářů, kdy jeden druhému usekával na lipovém špalku hlavu, a skočí do otvoru. Další vězeňskou scénu uvádí Brack, malý a povolný člověk, ochotný ke všemu, co po něm mocnější žádají.

Brack: Víte, co si zase vzpomněli? (Ticho.) Když uvážím, jak nedozírné škody by mohl napáchat nějaký hlupák na mém místě! (Ticho.) Kdybych neměl ženu a děti. (Ticho.) Někdo to musí dělat... (Ticho.) Mám práce, nevím, kde mi hlava stojí. Kdy bude všemu konec? (Ticho.) Odvážil by se toho někdo jiný? A na mém místě? (Ticho.)

Toto je vlastně předmluva k Brackově výpovědi o tom, jak sterilizovali za války vězně, s jakou produktivitou.

Vězeňskou scénu pak vystřídá zpověď svobodného - a nebezpečného - člověka, citace životopisu Ladislava Klímy, uzavřená básnickou kletbou: Nešťastné místo / ke zkáze určené / nevinné / že přihlíželo ponížení... / Běda tomu / kdo byl svědkem potupení / dvakrát běda tomu / kdo nečinně přihlížel / třikrát tomu / kdo pomáhal / Lépe by bylo kdyby se nenarodil...

Po dialogu Alybis a Danny, inspirovaném absurditou pohádkového folklóru, odehraje se scéna, která je ohlášena už přede hrou. Alybis po milostné scéně s panenskou Dannou vyhraje na posteli plné objetí lásky a po tichém zasténání se ozve pláč novorozence. Tento ohlas přede hry se vzápětí zopakuje ještě jednou v poloze, která je přede hře ještě blíže: Danna sehraje vše, co na lůžku sehrála Alybis, ale její dítě nevydá ani hlásku. (Alybis: Mrtvé? Danna: Slepé. Alybis: Jako většina. Danna: Taky hluché. Alybis: To by nebyl ani člověk. Danna: Tupé. Alybis: Tím vyhrávali. Danna: Posedlé. Alybis: Dítě svého věku.)

Do komplikovaných existenciálních situací v závěrečných částech dramatu stále vstupují neznámí muži jako reprezentanti temných sil násilí a zla. Jednou zlikvidují "revoluci kartáčků na zuby" domovními prohlídkami s dvěma ženami v rezatých kostýmech, které se na povel Hledat! proměňují v policejní feny, až nakonec i drápou, skučí a vyjí; jindy přivedou na scénu ženu s rozbitou tváří a vyslychájí ji, jaké lascivní anekdoty vyprávěla, jako by toto bylo proviněním, trestaným do krve. Zároveň, jak se drama blíží k závěrečnému obrazu, zaznívají v něm hlasy, které předznamenávají katastrofu: hlas země a litanické výkřiky: "Smiluj se trávo, smiluj se trávo, smiluj se zeleni, smiluj se zeleni! Přikryj nás, kamení. Ukryj nás. bílý stíne!" Otvor v podlaze, který se na počátku otevřel a po rybářské scéně uzavřel, se na konci znovu otevírá - jako by se otevírala země.

Hlas země ohlašuje finále dramatu, vybudované na textu závěrečných slok Lukretiovy básnické skladby o přírodě, jímž je zpěv o nemocech z vody a vzduchu, o nejhorší mezi nimi - morové hlíze. Mor jako největší z ran božích připomíná soudný den a konec světa a patří mezi velká témata umění. Mor zvolil i Kolář pro svůj soud nad člověkem, který propadl zlu, a Lukretiův text použil pro konkrétnost líčení morové nákazy.

Závěr dramatu se odehrává ve dvou rovinách. První - verbální - tvoří parafráze Lukretiova textu, do ní Kolář nezasaahuje, teprve na konci ji přeruší dvěma zoufalými výkřiky, které zazní do recitace básně: "Mami, napadl jen Athény?" "Dědo, dědo, co přijde po nás, také mor, také jen mor a mor?" Odpovědi

jsou nedvojsmyslné: mor na nás. Druhou rovinou - neverbální - je jednání postav. Text neustále věrně sleduje obsah Lukretia, fyzické jednání postav jde mimo něj, integruje však Lukretiovu zprávu o moru do sledu situací a dějů dramatu a aktualizuje ji. Vrcholí tu jeden z principů Kolářova divadla: souběžnost slovní výpovědi s fyzickým jednáním, jež jde až na hranice pantomimy, přičemž text je "o něčem jiném" než jednání postav na scéně. Smysl kolážovaných vrstev se pro-
tíná teprve nad dějem.

Střetání Lukretiovy básně s děním na scéně je z celého dramatu nejsrozumitelnější. Závěrečná scéna má plné obsazení, v deklamaci básně se vystřídají postavy, které v dramatu hrají lidské osudy. Tři neznámí muži, dvě ženy a Brack jsou z této básnické roviny představení vyloučení do té míry, že když poslední dokončí svou část partu, nepokračuje nikdo z těchto šesti, ale recitaci dokončí předchozí sólisté sborem. Neznámí, ženy-feny a Brack jsou exponenty zla a jejich role v závěrečné scéně nemůže být jiná, než jaká byla v celém dramatu: dělat z lidí oběti zla. Zde jako by se divadelní rampa proměnila v rampu z lágru, odehrává se na ní paralelní děj, v němž oni organizují nástup do transportu, na pochod smrti nebo nejspíš do plynu. Brack vstoupí s listinou, oči na hodinkách, a ujímá se výkonu funkce: povely diriguje cestu lidí na smrt. Tyto povely zároveň člení Lukretiův text do rolí. Když se v recitaci svého partu všichni vystřídají, stanou nad otvorem v podlaze už mimo svět a na scéně zůstanou jenom exponenti zla, je konec důstojnému rituálu. Do transportu se začínají odesílat i oni navzájem. Do transportu je Neznámým zahrán i Brack, jeho role se ujímá Neznámý 3. Vyvolává paní Hackel, žena-fena se brání: Jsem ve službách, mám zásluhy, obrací se k Neznámému o pomoc. Tomu je lhostejná, nevšímá si jí a fena Hackel se s pláčem staví na místo, které opustil FOBO. Scéna se opakuje, když je vyvolána druhá fena - vyje a kňučí. Zbývají tři Neznámí. Nejprve první a druhý obětuji třetího, pak první obětuje druhého, nakonec vždy klidný první znervozní, pobíhá po kraji rampy, vytrhne z kapsy zbraň a skokem mizí v otvoru. Nikdo už nezbyvá, jen ze dveří se ozývá stále silnější a hrubší hlas: Další, prosím. "Na scénu vběhne člověk bíle oblečený v gumové zástěře. Celý

obličej mimo oči je zakryt ostře žlutou rouškou. Na rukou má černé rukavice a je po kolena urousaný v krvi. Zastaví se uprostřed scény a zabodne pohled do publika.

Ze dveří zní silný a hysterický hlas: "Další, prosím! Další, prosím! Další, prosím!"

S využitím cizích textů se v Kolářově díle nesetkáváme poprvé. Doposud šlo o básnickou aktivitu, která parafrází cizího textu vytvářela jiný text s novým obsahem, který mu vtiskl Kolář, jindy šlo o využití aktivity básnické formy, jíž Kolář přetvářel prozaický text či autentické svědectví v báseň. V obou případech si použité texty zachovávaly svoji samostatnost. U dramatické koláže je tomu jinak: kolážované parafráze si ponechávají svůj původní obsah, ale ztrácejí svou samostatnost a vytvářejí - jako v koláži výtvarné - vyšší celek, který je teprve nositelem významu. Na rozdíl od výtvarné koláže, která je celá vytvářena citacemi, je Mor v Athénách kolážován jak z textů cizích, tak z textů vlastních a navíc z vrstvy fyzických jednání postav dramatu, doprovázející celou verbální koláž.

Každé drama ožívá, teprve když je slovo učiněno tělem. Nejinak u Koláře - zde však má fyzické jednání ještě větší roli: spočívá v osamostatněnosti, vydělenosti z obsahu textů. Stačí si všimnout mimořádné role scénických poznámek v Moru v Athénách - jsou v nich návody k jednání připomínající Kolářovy básně, návody k upotřebení, které přecházejí v malá libreta k pantomimickým výstupům. Jejich rozsah se místy rozrůstá tak, že vytvářejí souvislé úseky střídající dialogy. Důraz na neverbální stránku dramatu se projevuje i v proměnách lidí na scéně - převleky, přechody z role do role, z věku do věku, proměny lidského jednání v živočišné. (Ženy-feny se chovají jako slídící psi, když zaslechnou v recitaci z Lukretia zmínku o psech, začnou výt.) Sem patří i zhmotňování představ, metafor a pojmenování. (Babička usychající starostí se skutečně jeví jako treska.) Zde je viditelná souvislost s Ionescovým vztahem k jazyku.

Nejpodstatnější vlastností Kolářovy dramatické koláže je její lyrické východisko, jež spojuje dramata s celým básnickým dílem a zároveň ukazuje i na souvislost se soudobým dramatem

beckettovského typu. Kolář nevytváří souvislé dramatické děje, nevypráví osudy postav a rezignuje na veškerou psychologii, neboť hra mu neznamená děj, hra je obnovována jako hra, hra metafor, pohybů, obrazů a významů. Kolář vytváří drama na principu koláže z množství básnických obrazů: jde vlastně o složitě strukturovanou báseň, o zpředmětněnou, provedenou báseň. Divadlo činí z kolážovaných básnických obrazů především jejich "fyzická" konkretizace a vícerozměrnost, protože fyzická konkretizace sice sleduje text, ale zároveň i nese vlastní význam.

Místo, které Jiří Kolář ve své skladbě přisoudil Lukretiovi, je významné, a také příznačné. Po válce, ve stejné době, v reakci na ideologii fašismu a na skutečnost šílenství válek sáhl po Lukretiovi Camus. Našel v něm rozechvění nespravedlností, popírání bohů nehodných a zločinných ve jménu lidské bolesti. Zabití člověka je podle Lukretia pouhou odpovědí na zabíjení páchané bohy. Camus zdůraznil (*L'homme révolté*), že ne náhodou Lukretiova poéma končí strašlivým obrazem božských svatyní naplněných mrtvolami obviňujícími mor.

Je to společná generační zkušenost, stejný mravní základ, co vede Camuse i Koláře k tomu, že svět, vytržený z kořenů, především soudí. Camus charakterizoval zkušenost generace, která se zrodila na prahu první světové války: "Dědička skrz naskrz zkažených dějin, kde se navzájem mísí padlé revoluce, technika, která se stala šílenstvím, mrtvá božstva a vysílené ideologie, kde průměrná moc může všechno zničit, ale neumí přesvědčit, kde je inteligence ponížena natolik, že ze sebe dělá služku nenávisti a útlaku - tato generace musela sobě samé i kolem sebe obnovit, vycházejíc toliko ze svých negací, trochu z toho, co tvoří důstojnost života i smrti." (Řeč k udělení Nobelovy ceny)

Když se Adorno zamýšlel nad Beckettem, našel i tam ztotožněnou zkušenost člověka v iracionálním světě racionální totality: "Konec hry je kus pravé gerontologie. Staří lidé se tou měrou, jak přestávají vykonávat společensky užitečnou práci, stávají přebytečnými a měli by být odhozeni. Konec hry je školou stavu, kde všichni zúčastnění, jakmile zvednou víko nejbližší popelnice, očekávají, že tam najdou svoje vlastní rodiče.

Přirozená soudržnost organismu se proměnila v organický odpad. Nacionální socialisté neodvolatelně vyvrátili tabu kmetského věku. Beckettovy popelnice jsou emblémy kultury znovu vybudované po Osvětimi."

Podobně by se dala charakterizovat i východiska tvorby Jiřího Koláře, zejména z období padesátých let. Východiska, nikoli tvorba sama. Kolář se vyhýbá jakémukoli obrazu, který by mohl být chápán jako alegorie, mýty nevytváří, ale demystifikuje, pojmenovává konkrétně a míří vždy přímo. Je přitom pozoruhodné, že svět takto pranýřovaný se nestává srozumitelnějším. Kolář totiž koláží nejrozumnějších svědectví svět znovu vytváří. Svět, který je pravdivý, až se sobě nepodobá.

(Zkráceno)

Jan Lopatka

ŠIFRA JAKO MOŽNÉ VÝCHODISKO INTERPRETACE

Dá se s mírně ironizovaným patosem říci, že málokdy je příležitost spojit pokus o obecnější koncepci literární práce s praktickou prací ediční a textologickou (tedy spojit teorii s praxí, jak se říkávalo). Taková příležitost se naskytla a zde zaznamenáváme průběh této práce. A to tak, že první část referuje o pracovním postupu edičním, druhá o možných literárních a interpretačních konsekvencích. Textovým východiskem práce jsou dopisy Václava Havla, praktickým výsledkem strojopisná edice těchto dopisů⁺, opatřená obecnou dokumentací a doslovem (jeho autorem je Jiří Dienstbier).

x x x

+) Václav Havel: Dopisy Olze (EE sv.166, Praha 1983) - viz též anotaci v Knižním zpravodaji tohoto čísla. Lopatkův text vyšel poprvé (bez zdejšího úvodního odstavce) právě v této publikaci, a to jako Poznámka editora. Byl poté zařazen (v témže znění, jež nyní - opožděně - přinášíme) do knižního výboru z autorových studií, recenzí a odborných posudků z let 1969-1983 (viz EE sv.172, J.Lopatka: Šifra/Předpoklady tvorby 2). - Pozn.red.

1. Dopisy Václava Havla z vězení uveřejněné v tomto souboru jsou vymezeny daty 4.6.1979 až 4.9.1982. Jde o 144 dopisů. První část obsahuje dopisy č. 1 až 128, tj. do 15. května 1982, druhá, pojatá autorem jako samostatný oddíl, dopisy č. 129 až 144 (22.5. - 4.9.1982). V první jsou dopisy z vyšetřovací vazby v Ruzyni (dopis č. 1 - 17), z věznice v Hermanicích (dopis č. 18 - 86) a v Plzni-Borech (dopisy č. 87 - 128), v druhé 16 dopisů z věznice v Plzni-Borech.

Z těchto 144 dopisů tu nenajdeme všechny, dokonce ani všechny nenajdeme v původním rozsahu. Dopisy č. 11, 24, 34 a 124 nebyly adresátu doručeny. Dalších čtrnáct dopisů z první části (dopisy č. 6, 8, 22, 26, 42, 43, 57, 59, 84, 85, 88, 98, 101, 125) bylo vynecháno při edičním zpracování. Buď proto, že jsou opakováním některých, převážně praktických informací a dotazů z jiných dopisů, o nichž si autor vinou liknavého rytmu tohoto druhu pošty nebyl jist, zda byly doručeny, nebo proto, že úvahy, jež obsahují, jsou v jiných dopisech živější a souhrnnější. Stejný důvod vedl i ke krácení dalších 14 dopisů (č. 2, 3, 4, 23, 25, 29, 36, 38, 50, 51, 77, 122, 123, 127), z nichž byly eliminovány části praktické a informativní, které pisatel musel několikrát opakovat, nutkám nervózní nejistotou, zda předchozí dopis našel svého adresáta. Protože základem této edice je důraz na plném původním znění textu, postupoval editor i v případě těchto nejnutnějších výpustek tak, aby přitom maximálně šetřil hledisko reprezentativnosti textu, aby žádné z objevivších se motivů, náznaků či poloh nebyly opomenuty. Ze 124 došlých dopisů 1. části této knihy je tedy 96 v původní podobě, kterou jim dal pisatel.

Ve shodě s běžným edičním postupem opravoval editor jen zjevné přehmaty a rozkolísanosti dané spěchem, praktickými okolnostmi i například některými posuny obecné pravopisné konvence za uplynulé roky (!). Grafické stereotypy i výjimky byly respektovány maximálně - do míry možností, které dává klaviatura běžného psacího stroje. Neboť i vývoj grafické podoby dopisů směrem k nejvíce vyhovujícímu stereotypu je významným doplňujícím rysem autora postupu.

Jiný ediční postup byl diktován textovou povahou 2. části, 16 dopisy koncipovanými jako úvahové. Jak převažovala síla pi-

satelových zbraní ve věčném zápase o realizaci § 12 Zákona o výkonu trestu, týkajícího se psaní dopisů z vězení (viz o tom podrobně v doslovu Jiřího Dienstbiera), stávala se postupně stále reálnější vidina koncipovat cyklus několika dopisů s promyšlenou myšlenkovou stavbou. U těchto 16 dopisů respektoval editor autorův záměr, zjevný i z grafické úpravy, oddělující zřetelně drobné organizační poznámky (na konci dopisů) od vlastní obsahové části. Z těchto 16 dopisů bylo tímto postupem vyloučeno cca 10 % rozsahu původního textu. Všechna místa, kde bylo něco vypuštěno, jsou v textu označena takto: /.../. x)

x x x

2. Nezbyvá nic jiného, než pokusit se rekonstruovat důvody, jež v přítomné edici jednoznačně vedly k postupu, který jsme v krátkosti popsali. Je to způsob běžný a standardizovaný, nicméně je zřejmě někdy nutné opětně se ho pokusit zpřítomnit a vyložit. A to zvlášť tehdy, jde-li o textový materiál tak živý a časově blízký. Autor sám píše v dopise ze 14.6.1980: "Přečetl jsem si po sobě, co jsem včera napsal, a zjistil jsem, že dopisy tohoto druhu mi v mé pozůstalosti žádnou slávu dělat nebudou, a tak se asi příští týden přeci jen pokusím o nějaké úvahy - snad se mi to konečně podaří napsat tak, abys to dostala." U dopisových edic historicky odlehlejších (zejména českých) se - v krátkosti řečeno - setkáváme s tímto velice frekventovaným jevem: objevují se období, kdy se díky vědecké péči a akribii badatelů přichází na to, že čtenáři byli mystifikováni dobrou vůlí nebo naopak ideologií či pruderii editorů. S postupujícím časem se občas dozvíme, že vlastně

+) Tato edice dopisů Václava Havla z vazby a vězení není jediná. Existuje jednak strojopisná kniha Heřmanické úvahy z jara 1982, jednak publikace jednotlivých dopisů v CSSR i v zahraničí. Chystá se i samostatné strojopisné vydání 16 dopisů závěrečných. Ve všech těchto případech volili jejich editoři postup, který můžeme označit jako výběrový. Jde převážně o výběr úvahových pasáží, někdy obšírnějších, jindy i jednotlivých poznámek podle povahy dopisů, jindy - podstatně řídkěji - naopak jen o výběr pasáží "situačních".

řádně neznáme to či ono dílo v původní podobě a že je nám ho třeba odhalit, někdy se dokonce v dalších etapách dozvíme, že i ta odhalení byla mylná, že mohlo jít nejen o dobrou vůli, ale i o podvrhy. Ale co! Někdy jde dokonce i o naprostý diletantský voluntarismus. V posledních letech se například ukazuje, že část díla Ladislava Klímy (a to dokonce část koncepčně tvořivá, beletrická a úvahová) je nám známa z ležabylého opisu člověka, jenž měl na Klímovy "extrevagance" zdravě všednodenní náhled. (Je to ostatně zajímavá věc - jako by sama prozřetelnost dávala nejvýraznější díla k dispozici přes různé kuriózní filtry a jen v homeopatických dávkách.)

No - a proč teď právě Václav Havel má být tou nešťastnou obětí náhlého návalu textologicky spravedlivé mánie? Když navíc jeho možnosti dopisy psát (trochu si o tom čtenář přečetl v textu samém i v doslovu - ale chce to asi ještě doplnit nadlidskou obrazotvorností) byly pro přemítání podstatně méně vhodné než např. situace Ladislava Klímy, kterého v Chlupicích jeho "milí dobytečkové" oslovovali, sahali mu na fajfku a dokonce si ji strkali do - úst; takto nehorázně mu bránili v přemítání.

Na tuto otázku odpovíme zatím krátce a filištínsky: právě proto. Z letmého studia deníkové, dopisové a marginální literatury⁺) a jejích nejrůznějších poloh od nejdokumentárnějších dokumentů původních přes různé semistylizační a semiautentické polohy až po rafinované náhražky víme nejvíce jedno. - Že je velmi těžko přístupná digestovému zpracování, abychom začali od "řemesla kumštu". Co to zpětně vypovídá o výchozím tvaru? Že náhodnost a neopakovatelnost konstrukce je tak jemná, že ji téměř nelze rekonstruovat (tím se liší od "zkracovatelných", "škrtatelných" konzumních textů, vycházejících z konstrukce iluze pravděpodobnosti). Že tedy neopakovatelnost "zde a nyní" východiska textu je platná i přes ten nejsilnější intelektuální

⁺) Té polohy, u níž Roman Jakobson v XXX. ročníku Volných směrů (1933/34) věštecky zdůraznil, že se od 20. let natrvalo přesunuje z periferie do centra v zájmu o dílo jednotlivých autorů. Že svazky, v sebraných spisech tradičně zařazované na konec, se mohou náhle dostat do centra, abychom to vzali zcela prakticky.

a volní koncept, který je jeho stimulem. Poslední a definitivní režii má faktická situace při psaní. Jsme si vědomi, že tato formulace zní jako trochu dlouhý název nějaké francouzské detektivky, držíme se jí ale kupodivu pro její věcnost a stručnost. A znamená to neobyčejně mnoho. Tvar vzniklý za podobných okolností by se svou - pouze formální - strukturou snad dal připodobnit k nějakému velmi složitému chemickému vzorci, přesně řečeno jeho diagramovému hierarchickému zpodobení. Původní snaha pisatele je ovlivňována úvahou o tom, co projde cenzurou. To říkám záměrně - v rámci vnější posloupnosti - na prvním místě. Dále tím, co chce autor sdělit o sobě - i za těchto okolností. Dále starostí o nejružnější zdánlivé banality - co nového s bytem, příbuznými, přáteli... vše podbarveno a situováno útržkovitostí a často úplnou absencí zpráv zvenčí. Vše v jednom shonu. "Nedostižný systematik", abych citoval doslov této knihy, v tom sice má pořádek. Ale ani on nepřelstí zákon původu, vzniku a vnitřní organizace tohoto strašlivého žánru. (Vnesme trochu vzruchu do bytelných zdí památníku písemnictví na Strahově: pro takto ušlechtilý účel se jak vidno uchylujeme k terminologii anglického gotického románu. Snad to probudí - tím nejpozitivnějším možným způsobem, tj. z hrůzného bdění do hrůzného snu - aspoň jednoho teatrologa.) Celkový trend kombinovaný s nejružnějšími hloubkami i fasetami starosti (o to, co doma, o to, kdo mu kouká přes rameno, o to, aby využil papíru tím nejkrajnějším možným způsobem atd. atd.) dává vzniknout tvaru, v jehož jednotlivých spojitostech se odráží mnohem víc než v konstrukci pravděpodobné stylizace.

V šedesátých letech jsem si přečetl úryvek Landsbergovy knihy, otištěný v Tváři pod názvem Býčí zápas jako šifra lidské existence. Dodneška na to rád vzpomínám, abych to řekle co nejpresněji. Často jsem se uchýloval k označení šifra jako k takovému, které dostatečně (byť nouzově) terminologicky odpovídá čemusi jako celkové otevřenosti literárního díla, přesně vzato jeho nepřevoditelnosti. Čím dál tím víc pociťuji možné nedostatky tohoto pojmu, přesněji řečeno nedostatky v tom, jak vysvětlit jeho specifickou aplikaci v oblastech, které máme na mysli. Asi takto: Šifra ve svém původním významu musí být s použitím správného kódu plně rozluštitelná. Pokud ji někdo nerozluští, ačkoliv

byl zasvěcen do tohoto správného kódu, tedy do jejího zprostředkujícího základu, je blbec nebo mimozemšťan. Tímto rozluštěním úloha šifry čestně končí. O umění a jakékoliv vlastní individuální lidské činnosti ale víme co do definitivní rozluštěitelnosti pravý opak. Jde tedy v použití tohoto termínu o jakousi obdobu *contradictio in adjecto*. Znamená to, že šifra není v tvorbě výsledkem projektu, ale skytou součástí, zázemím dalších ploch, hloubek a výšek, které se v náhlých záblescích nechávají zahlédnout. Není to tedy jen ta šifra "kódem" převoditelná, chceme-li si ji pojmově udržet. Nebo možná ještě jinak - jde tu o šifru, jejíž kód nám nikdy nebyl a nemohl být v plnosti sdělen, k němuž se tu více, tu méně můžeme přibližovat. Jsme tedy - abych se vrátil k předchozímu suspekt-nímu označení - vůči tvorbě vždy více či méně mimozemšťany.

Formuluji to tak zevrubně proto, že známe velmi rozšířený typ tvorby, který právě šifře v původním technicky komunikativním významu (to je úplné převoditelnosti šifrovaného textu do "normálního" jazyka při použití vhodně zvoleného kódu) plně odpovídá. Jde o konzumní tvorbu a její nejrůznější podoby - byť se přechasto tvářila sebeprobémověji, je bez velké újmy převoditelná na "stručný obsah" či anotaci. Tato, dalo by se říci mnemotechnická pomůcka co do "proutkařského" určování konzumní tvorby je většinou velmi spolehlivá a všestranně doporučitelná.

Abychom shrnuli směr dosavadních poznámek o významu tvaru těchto dopisů. Zabýváme se zde výhradně tvarem pozorovatelným a pozorovaným jako tvar literární. Vlastní obsah úvahových částí je věcí filozofů a jejich reflexe. Co do bližší a vzdálenější dostupnosti jednotlivých šifer tohoto textu jde nám především o tři.

První, dohlédnutelná bezprostředně, je příběhem psaní dopisů. Je to zápas o jejich profilování a možnosti využít této polohy alespoň trochu k vlastní autorské práci. Dá se s trochou paradoxní nostalgie říci, že jde možná o dobu *erziehungsrománu* v našem desetiletí a v tomto světě. - Hrdina začíná se spoustou předsevzetí co do úspěšného zdolání zkoušek na cestě ke zvolené kariéře (nemylme se! to není cynismus, jde o opravdovou volbu s peripetiemi zkoušek a nástrah; připomínáme část úvah na toto téma v dopisech a hlavně text autorovy vlastní obhajoby). Román dopisů se vyvíjí jinak, než hrdina předpokládá,

nástrahy jsou horší i lepší, ale hlavně jiné, než se domnívá. Proto také výsledné vyústění nezůstává do poslední chvíle bez napětí pro autora i čtenáře, přesně bez toho typu napětí, který byl vždy kvalitním průvodcem dobrého období tohoto typu románu "charakteru a osudu".

Použili jsme obecného označení šifra a mluvíme hned o příběhu. Abychom se vyhnuli alespoň těm podobám zmatku, jimiž se vyhnout lze, nejprve ještě nutná malá odbočka. Graham Greene v prvních řádcích Konce dobrodružství (vydání v Lidové demokracii 1959, str.9) se k příběhu vyjadřuje způsobem pro logiku těchto úvah velice závažným: "Příběh nemá počátek ani konec: ze svých zážitků si libovolně volíme určitý okamžik, abychom se od něho podívali zpět nebo dopředu. Slovo 'volíme' říkám s neurčitou hrdostí spisovatele z povolání, který byl chválen, pokud si ho vůbec někdo vážně povšiml, pro svou techniku." Nezapomeňme, že tu je řeč o vzniku příběhu. To by nás mělo dovést k vyústění ediční poznámky.

Přiznali jsme de facto, že už první dohlédnutelnou šifrou je obecně tvar, nejbližší nám známý jako příběh. Jak se může jevit ten zakrytější? At je dovolena ještě další z nesčetných digresí těchto poznámek. Ostatně: mluvím-li o dopisech, jakýchsi kvazidenících, můžeme si v rámci této polohy popřát digresi i bez dovolení.

Tato digrese má svou nostalgickou anekdotičností trochu zlehčující průběh. Prosím, aby mi předem byla odušňována lapidárnost obrazu a jeho konstrukce. Z 22. žalmu Starého zákona i z evangelia Markova a Matoušova znají všichni, snad i ti opravdu nejčistší neznabozi, výkřik "Bože můj, Bože můj, proč jsi mě opustil?" Znají jej však, a to je možná ten člověku nejbližší a nejtěžší sekularizační důsledek cca sto let staré deklarace "Bůh je mrtev", jako tzv. kulturní fakt. Znají jej podobně povšechně, jako mají nejasně povšechné povědomí o zlatu Skýtů, kultuře Řeků či okolnostech dobytí Severního pólu. V momentu tísně nejzazší říkávají zpravidla něco jiného. Vypomohu si tu veršem pražské básničky: "Proč jsi mi to udělal?" Je co do intenzity zoufalství jistě změřitelný stejně jako před chvílí připomenutá krize člověka ve víře - momentální pochybnost o Bohu. Představuje však veškerou bídu sekularizovaného pobytu:

takto se pochybuje, nevěří a zoufá především ze sebe samého a přikládá se to za vinu druhému, jenž je na tom přinejmenším stejně. A nejen to: viníme-li někoho jiného ze své vlastní nedostatečnosti, dopouštíme se i čehosi podobného profesionálně uměleckému (artistnímu? artistickému?) podvodu, tedy něčemu, co se v řemeslu, ve "šmíře" vždy dobře pozná. To zakládá několikero rovin a možných scenáristických poloh rozvrácenosti nešťastných lidských pobytů bez motivace.

Nemáme ale v úmyslu pěstovat amatérsky sociologický pohled na nešťastně pochybené lidské svazky. Sledujme stopu druhé šifry - druhého příběhu z možných, jež tu lze zahlédnout. Říkáme si, že něco lze uvidět v tom, že místo "Bože můj, Bože můj, proč jsi mě opustil?" (vysloveno jednou v krizi) slyšíme např. v partnerských vztazích "Proč jsi mi to udělal?" (vyslovováno nepřetržitě). A teď jsme u něčeho, co může vysvobozovat i dnes, i v tomto světě - u tvorby, jež není grafomanií. Ve státě, v němž píše málem veškerá populace včetně pologramotných, připadá tato formulace mimořádně podivně zpozdilá. Zkusme se přesto dál blížit k tomu druhému příběhu - šifře, jejíž stopu jsme si předsevzali hledat. V určité etapě života má každý a vždy vzácnou možnost (cosi jako ono Kafkovo náhlé noční zaznění budíku) zbavit se těch stránek pobytu, jež dávají vzniknout různým podobám této sekularizované otázky. Otázky, která v zoufalství - a to přímo administrativně soudním způsobem - viní stejně nešťastného druha pobytu z toho, že někdy bylo někde něco přeslechnuto a něčeho strašného bylo naopak poslechnuto. Pak - zachytili-li jsme tuto vzácnou možnost - najednou odpadá balast falešných odesílatelů a adresátů podobných výtek, daný základním chybným krokem, krokem z úplně jiné oblasti, jiného řádu, a je možné vracet se úplně jinak.

A tady jsme u základu této šifry - druhého příběhu, pocho-pitelného až z většího odstupu než erziehungsroman předchozí. Jde o vlastní román milostný, román milostný v dopisech, formě klasické po výtce (řekněme taky někdy něco z konce a začátku století, zjemňuje to mravy). Adresát takové oslovení přijímá i nepřijímá, to nikdy nevíme. Je to vlastně obraz velmi podobný něčemu nutkavě známému - ať se na mne nezlobí ani pisatel, ani

adresát -, když se kluk posadí třeba na zábradlí mostu a snaží se jakkoli, hlavně nepřetržitou mluvou, oslovit pár sice stejně starých, ale namalovaných a vyfešákovaných slečen, mluví a mluví, aby zastavil čas a aby udělal něco pro to, co může přijít snad za chvílečku. Pro zázrak, který nemá obdoby a který dokáže, že jeho mysl, duch, dovednost i orientace ve světě jsou tím nejlepším, co se těm zatraceným holčákům dá poskytnout a co může zde a nyní poskytnout jen on.

Ta druhá šifra, ten druhý příběh, je tedy románem milostným. Jako by šlo o dva logické, chronologicky posloupné díly řádného románu z 19.století - erziehungsrománu (I) a románu milostného zrání a dozrívání (II). Zvláštnost tohoto druhu literárních struktur je snad mimo jiné i v tom, že tyto svazky existují všechny v jednom textu, fyzicky úsporně jako ty vězeňské dopisy!

Citát z Greena nás přivedl k úvaze o vzniku příběhu. Co vzniká, též zaniká, tak by mohla znít pravděpodobná lidová moudrost (abych si na pár vteřin zahrál na autora Českého snáře - chtělo by se mi hodně často říci cosi o lidové blbosti, ale nemám v tom směru žádnou objednávku). Evokací Greena jsme si řekli cosi o příběhu ve smyslu jeho odeslání do světa. Václav Havel nad svými dopisy poskytl možnost nahlédnout některé polohy tohoto pojetí a početí i jeho uskutečnění. Ale co víc - dovolil nám nahlédnout i něco z jeho možného ubývání, pozbývání a mizení.

A teď jsme u třetí z možných šifer: román(?) o tom, jak získáváme, držíme a ztrácíme příběh. A hned si vypomožeme citátem, tentokrát z Havlova interview ze 70.let: "Jsem přesvědčen, že takový Beckett, autor, jehož hry jsou na takzvané filozofické významy neobyčejně bohaté, nepíše jinak. Mnoho bych za to nedal, že například na začátku jeho Šťastných dnů nebylo nic jiného než prostě nějaká paní, která se někde na pláži zahrabala do písku. Autor to viděl a v jakémisi světlém okamžiku náhlého osvětlení pochopil, že ten profánní jev v sobě obsahuje možnost podobenství a bohatství potenciálních poetických významů - a tak se toho chopil a udělal z toho jednu z nejkrásnějších a nejhlubších her." (Jiří Lederer: České rozhovory, Praha 1975-76)

Ne zcela úplnou náhodou jsme se zmínili o románu "charakteru a osudu". Přitom jsme se vědomě dopustili krátkodobého podvodu: hovořovalo se přeci o "rovnici charakteru a osudu" přede-

vším u dramatu. Nebo ne? Přiznám se tedy i k záměrnosti otázníku u termínu "román" ve vymezování třetí z možných šifer. Křehký a napínavý moment možnosti pohlédnout na epiku a drama z hlediska vnitřní osobní stránky, jakou může vyjevit pokus pohlédnout na tuto třetí možnou šifru, může vlastně výt už jen jakýmsi záměrným výtěžkem pro potěchu z myšlení. Příběhu ubývá ve zvláštní chvílce nazření. To je možná plodnější směr úvah než některé z někdejších motivů a technik úvah autorů nového románu. V těchto vzácných chvílích nazření ztrácíme epický příběh a za mimořádných okolností můžeme zahlédnout náznak dramatu. Asi tak, jako formuluje autor Dopisů Olze pocit z dramatu beckettovského. Ale znovu připomínám, že v této třetí šifře máme na mysli obecnější polohu záchvěvu přechodů mezi těmito oběma živly.

Kdyby se mě tedy někdo ptal, o čem jsou vlastně ty Dopisy Olze, teď bych si řekl, že o ztrácejícím se příběhu. Jeho zbytky zahlédáme na hladině. Přesněji: zahlédáme zbytky toho, co zahlédl autor, tedy jakési zbytky zbytků, abychom uspokojili systematiky. Takto zahlédát může ovšem autor jen tehdy, když vidí něco takového, bez čeho by zahlédnutí ztráty nebyl schopen nejen formulovat, ale ani smysly zjistit. Bez čeho bychom tomu-to zahlédnutí vůbec nebyli s to porozumět, a to doslova tak, jako kdyby kohokoliv někdo oslovil ve zcela neznámém a zcela nerezonujícím jazyce. To, co může být zahlédnuto, mohl čtenář najít v celku přítomné knihy.

(Leden 1983)

František Kautman

O KAFKOVÍ A HAŠKOVÍ PONĚKUD JINAK

Najde se v současné době málo tak vymrskaných paralel jako Kafka - Hašek. Vnější okolnosti tomu příliš nahrávají: oba spisovatelé žili ve stejné době, oba strávili většinu života v téže zemi a v témže městě, oba byli za svého života jako spisovatelé málo známi a oba dosáhli posmrtně světové slávy.

Měli by to tedy být autoři podobní, ale oni jsou diametrálně odlišní! Naopak se na nich dají přímo školsky demonstrovat úskalí a meze sociologické metody. Kdyby totiž platily teze vulgárního sociologismu, který autory s oblibou historicky, sociálně, či geopoliticky, třídně atp. zařazoval, museli by oba autoři v dějinách literatury patřit do společné kapitoly. Vždyť budeme-li v preambuli děl "Hašek a jeho doba" a "Kafka a jeho doba" líčit nejprve "dobu", jak se to zpravidla dělá, budou preambule v obou případech totožné. Narodili se přece v Čechách roku 1883, jako malí chlapci zažili vzestup a pád strany mladočeské, pokrokové hnutí, proces s "Omladinou", národnostní bouře česko-německé, Manifest České moderny, jako studenti byli svědky literárních revolucí devadesátých let, "vstupovali" do literatury na přelomu století ve znamení předválečných avantgard, byli svědky rozvoje dělnického hnutí, sociálně demokratického i anarchistického, zažili důsledky druhé průmyslové revoluce a překotného průmyslového rozvoje českých zemí, byli vrstevníky severočeské hornické stávkou z přelomu století, bojů za všeobecné hlasovací právo, všech ruských revolucí, první světové války, založení ČSR a KSČ a nakonec se dočkali i "dočasné stabilizace kapitalismu" u nás.

Jistěže některé z těchto událostí, z nichž historiografie více méně subjektivně ex post utváří obraz doby, zanechaly větší či menší stopy v díle obou spisovatelů. Sociolog by také ještě musel vzít v úvahu, že Hašek pocházel sice z rodiny maloměstšácké inteligence, ale české a psal česky, zatímco Kafka pocházel ze středněobchodnické židovské, jazykově německé rodiny, a že tedy měli různé školní vzdělání a odlišné etnické zázemí a vstupovali do kontextu odlišných národních literatur.

Ale v dějinách světové literatury se oba zase sejdou - jejich křestní či domovské listy se předělat nedají.

Hašek a Kafka byli naprosto rozdílné individuality: a jako v téže době v témže sadu na stejné půdě jabloň bude plořit jablka a hrušeň hrušky, nikoliv naopak, vytvořil Hašek dílo od Kafkova zcela odlišné. Literární věda už dávno pochopila, že chce-li poznat nějaké literární dílo, musí se zajímat především o jeho text, definitivní podobu, ovšem s přihlédnutím k jeho genezi, počátečním variantám, "textovému prostředí"; chce-li pak

poznat autora, musí se zajímat především o jeho vnější i vnitřní životopis, o strukturu jeho charakteru, psychický typ. To je ovšem velmi obtížné a málo přesné, protože se pracuje konec konců se subjektivními a hypotetickými materiály: korespondencí, autobiografiemi, deníky, vzpomínkami současníků. Nejen prostý smrtelník, ale i výrazná osobnost či později světoznámý tvůrce mizí po své smrti ve své skutečné podobě z paměti lidí velmi rychle - během několika let. Pozdější vzpomínky současníků - i přátel a příbuzných - jsou už jen dodatečnou rekonstrukcí, neúplnou, subjektivní i tehdy, měl-li pisatel nejčistší úmysly, což zdaleka není pravidlem.

Tak se i Hašek a Kafka stali záhy legendami, tím spíš, že za jejich života je za geniální spisovatele považoval málokdo (Kafku snad jedině Max Brod a Milena Jesenská, Haška též Brod a Ivan Olbracht). O jejich budoucí slávě však neměl představu nikdo. Kafka za svého života publikoval jen nepatrnou část svého díla, a to nikoli tu, která založila jeho světovou slávu. Hašek sice pronikl Švejkem (byť nedokončeným) do čtenářských mas, ale právě jen jako zábavná četba nižšího řádu - podle představ tehdejších literárních soudců. (Nespílejme jim dodatečně za to: řídili se dobovou estetickou normou, jak se jí zpravidla řídí většina literární kritiky, a ta odkazovala Haška do nižších pater literární budovy, někde hluboko pod Julia Zeyera či Růženu Svobodovou. Ostatně Julius Zeyer je skutečně větší "slovesný tvůrce" než Hašek, i když Hašek je větší spisovatel. Ono každé měření s tak proměnlivým měřidlem, jako je "estetická hodnota literárního díla", je velmi ošidné a nepřesné. Novodobí kritikové jsou si toho více vědomi než kritika dřívějších dob; jsou proto ve svých soudech opatrnější, používají daleko širšího měřítka hodnot než jen estetické kritérium a vedou jen neurčitou hranici mezi "literaturou" a "neliteraturou", neboť ji zpravidla nedokáží přesně definovat, spíše ji jen "pociťují".)

Nic není také mylnější, než vydávat Kafku a Haška za spisovatele svou dobou zneužnané. U Kafky to neplatí už proto, že se nijak zvlášť nesnažil své práce dokončovat a publikovat, spíše naopak. Nejen přítel Brod, ale i nakladatel Wolf z něho rukopisy přímo dobývali a Wolf by mu byl ochotně vytiskl všechno, co by si jen Kafka přál vydat.

Hašek publikoval ochotně a hojně, ale o literární slávu mu šlo právě tak málo jako Kafkovi. Chápal své psaní jako řemeslo a zábavu (ač podle některých svědectví psal prý nerad, ale to asi proto, že na to "neměl čas") a šlo mu hlavně o to, aby si psaním vydělal na bohémský život. V tom je Kafka jeho antipodem: zásadně odmítal představu, že by ho literatura mohla živit; byla mu posláním, nikoliv povoláním; svého občanského povolání úředníka pojišťovny si vysoce považoval a byl podle svědectví svých nadřízených svědomitým úředníkem. Psaní však pro něj bylo něčím "mimoličským" ("Psaní jako forma modlitby"), bylo také činností, kterou si vyvzdoroval na osudu za cenu nejvyšších obětí ("Bůh nechce, abych psal, já ale musím"). Dalo by se také říci, že psaním Kafka odreagoval obsedantní nutkavou neurózu, proto asi často ztrácel zájem o svá díla, jakmile je vrhl na papír, a proto také není podstatného rozdílu mezi Kafkovými díly vydanými za jeho života, rukopisnou pozůstalostí, deníky a korespondencí. Ale sakrální význam, který Kafka přikládal svému psaní, byl také příčinou, proč cítil občanské povolání jako břemeno: psal tedy soustředěně v noci a tak oslaboval svou beztoho slabou fyzickou konstituci.

Hašek byl nahony vzdálen takovéhle úcty k literární práci; byl obratným autorem krátké zábavné prózy žurnalistického typu, jíž v české literatuře probojoval domovské právo Jan Neruda; psal lehce, měl široké vzdělání, pohotovou fabulační schopnost a zřejmě fenomenální paměť. Mohl psát kdykoli a kdekoli, vyprávějí se anekdoty o tom, za jakých podmínek si "odepisoval" zálohy na honorář nebo jak si "urval" kus času pro napsání kousku Švejka, jehož pokračování nakladatel výhrůžně urgoval. Hašek se chtěl zkrátka bavit, mít kolem sebe plno lidí, mystifikovat je a zesměšňovat, a současně zesměšňovat i sebe, což je nejjistější zbraň proti útoku jiných. Myslím si, že asi lépe a raději mluvil než psal a že byl mistrem situačního vtipu. (Odtud asi pocházelo jeho přesvědčení, že má herecký talent; snad jej i měl, ale k herectví mu chyběla nezbytná kázeň, kterou musí mít i ten nejuvolněnější komik - improvizátor.)

Dnes ovšem jsme v pokušení spatřovat v tom Haškův prorocký dar a sebevědomí génia, čteme-li na letáku propagujícím seši-

tové vydání Švejka, že žižkovský nakladatel Sauer bude týdně vydávati slavné a nesmrtelné dílo Jaroslava Haška Dobrý voják Švejk po sešitech v ceně 2 Kč. Čtenářům se zaručovala jedinečná zábava i vzdělávací a poučná četba. A mezi jiným se uvádělo, že velkolepé dílo bude přeloženo do všech světových jazyků. Dovedeme si ovšem také představit, jak srdečně se asi Hašek smál, když skládal tuhle barnumskou reklamu na dílo sotva započaté. Sešity Švejka se prodávaly po hospodách a byly považovány za právě takovou mystifikaci jako Haškovy politické pamflety, články o vymyšlených živočiších v časopise "Svět zvířat", koncesovaný obchod se psy či Strana mírného pokroku v mezích zákona.

Jen jedno období v Haškově životě se vymykalo bohémsky mystifikátorské hospodské existenci, období jeho účasti v první světové válce, v čs. legiích v Rusku a v bolševické revoluci. Je to období násilného pathosu, do něhož se Hašek zřejmě upřímně a s přesvědčením vestylizoval. Není dobré z něho dělat víc, než čím skutečně bylo: pro Haškovo dílo, i pozdější, má menší význam, než se v poslední době z ideologických příčin dedukuje. Trapným dojmem působí rovněž sentimentální horování (např. Zdeny Ančíka) o tom, jak buržoazní společnost "zneuznávala", "umlčovala", "pronásledovala" autora geniálního Švejka. Pravda, za Rakouska byl Hašek nejednou předveden na policejní komisařství - zpravidla pro hospodskou výtržnost. Byl nad ním sice ustanoven tajný policejní dozor, ale jak Hašek zacházel se svými "strážci", musí na tváři dnešního čtenáře vyvolat ironický úšklebek. Občas byl Hašek za drobné delikty odsouzen k několikadennímu vězení či pokutě. Neznám však odnikud, že by byl proti němu veden nějaký větší, dokonce snad politický proces. Za republiky byl Hašek obžalován jediné pro dvojženství - zdá se, že oprávněně (my ho ovšem za to neodsuzujeme) - ale k procesu nedošlo. Měl-li být ovšem Hašek takovým rudým teroristou a tyranem českých legionářů, jak se o něm psalo dokonce i v novinách, dalo by se předpokládat, že bude postaven před soud přinejmenším pro pobuřování a že bude navíc důvodně podezírán z toho, že se vrátil domů k provozování "podvratné" činnosti. Nic takového se nestalo, Hašek žil doma stejným způsobem jako před válkou, dokud se v posledních letech života se

svou družkou neuchýlil na venkov do Lipnice. Švejka psal a vydával, není známo, že by mu dle něho zasahovala cenzura, dílo bylo dokonce i zdramatizováno a nebylo dopsáno jen proto, že autorův způsob života nakonec zdolal i tak silný organismus, jakým příroda Haška obdařila. (Paradoxně se tu naskytá paralela s Kafkou: ten se také "umořil", ale nočním psaním, askezí a militantní "přírodní léčbou", zatímco Hašek se oddělal flámováním a alkoholem.)

Chraň Bůh, abych nad Haškem moralizoval a z Kafky dělal světce. Oba byli lidé excentričtí, ale oběma se to promíjí, protože byli géniové. Lidstvo nepotřebovalo korektního pojišťovacího úředníka, který by úspěšně postupoval v kariéře a dotáhl to šťastně do penze (těch mělo a má dost), ani průměrného, spořádaného novináře, který by bavil čtenáře bezzubými humoreskami, fejetony a črtami (těch mělo a má taky dost), ale potřebovalo Ameriku, Proces, Zámek, Proměnu a Dopisy Mileně, Dobrého vojáka Švejka, Dějiny strany mírného pokroku v mezích zákona a Velitelem města Bugulmy.

I když jak Kafka, tak Hašek byli svým prostředím do jisté míry determinováni (Kafka více, zejména svou rodinou), současně si svůj osud sami zvolili. Spisovatel (a v širším smyslu každý tvůrce) žije totiž především určitý konkrétní život, v němž jako v každém životě panuje určitá hierarchie zájmů, zálib, hodnot a vlivů. Ta byla u Kafky a Haška velmi odlišná, proto byly odlišné i jejich životy, a ať už jsou pololegendární zprávy o jejich možných setkáních pravdivé či ne, sptva mohl jeden druhého v něčem ovlivnit. Světová válka se mizivě promítla v díle Kafkově, zato hluboce poznamenala dílo Haškovo (přičemž odmýšlíme hlubinný zprostředkovaný vliv - ten je jistě i u Kafky).

Na pozadí tohoto života a z jeho látky pak spisovatel píše. Píše různě: některý proto, že "musí" (ve smyslu vnitřní nutnosti), jiný proto, že "chce", a opět jiný proto, že potřebuje peníze. Důležitý je výsledek, tedy jaké dílo vzniklo; popua okolnosti vzniku díla jsou zanedbatelné. Není žádnou zvláštní předností Kafky, že nechtěl publikovat svá díla, stejně jako není Haškovou nectností, že psal pro peníze - vždyť "pro peníze" psal a "odpisoval" zálohy také Dostojevskij, a vznikala tak největší díla světové literatury vůbec. Proto také není ani Kafkův,

ani Haškův život sociální tragédií, i když osobně pro oba jejich životy tragédiemi byly - a také tragicky a předčasně, v poměrně nízkém věku čtyřiceti let (u Kafky o rok více) končily. Sociální tragédie nastává teprve u spisovatelů, kteří by publikovat chtěli i mohli, ale nesmějí.

Paralela Kafka - Hašek by tedy měla začít především stanovením odlišnosti jejich biologicko-psychologických typů: Kafka introvert - samotář, uzavřený do svého vnitřního světa, jeho dílo je nepřetržitou zповědí - introspekci, proto tak důležitou úlohu hrají v jeho životě deníky a dopisy. Etický maximalista: ať už přijmeme religiózní interpretace jeho díla nebo ne, nemůžeme mu upřít maximalistickou etickou odpovědnost za každý životní krok. Tento maximalismus (který nejlépe postřehla Milena Jesenská - viz její dopisy Maxu Brodovi) činil Kafku téměř bezbranným proti tlaku vnějšího světa. Kafka nebyl schopen dělat kompromisy, vytvořit si kryt z drobných lží, ústupků, kamufláží, mimikry, jaké si vytvářejí všichni lidé, kteří chtějí přežít. Takovéto maximalistické požadavky kladl Kafka i na své psaní, proto je tak přísně soudil a proto je také vesměs podceňoval. Neviděl však pro sebe jiný způsob autentické seberealizace - v tom byla jeho osobní tragédie a štěstí pro literaturu.

Naproti tomu Hašek byl extrovert, otevřený lidem, společnosti, pestrým stránkám života. Rád se stýkal s lidmi z nejružnějších vrstev a úspěšně s nimi komunikoval. Bavil sebe i jiné a celkem úspěšně si vydělával peníze. Moc si ho vážil a patrně nad jeho hodnotou ani moc nerozvažoval. Raději žil než psal (Kafka naopak) a zdá se, že literární svět (s nímž Kafka sice také nesplynul, ale přistupoval k němu s posvátnou úctou) přezíral a pohrdal jím. Anarchismus byl nejen jeho přechodným politickým vyznáním, ale celoživotním etickým principem. Na rozdíl od Kafky měl sice ženu (dokonce dvě) a syna, ale byl právě tak nepodařeným manželem a otcem, jako se Kafka marně o manželství pokoušel. V hloubi byl Hašek patrně duše citlivá a snadno zranitelná a občas ironicko-cynickou maskou zastíral vnitřní bolest (jako naopak Kafka dovedl být i zábavným a humorným společníkem). Nicméně v souhrnu byl jeho život právě tak veselý jako Kafkův smutný. Haškova anarchistická morálka se ovšem ob-

čas musí jevit cynickou (jak ukazuje Longen ve své vzpomínkové knize, kterou Ančik bůhvíproč označuje za "mstivou"), podobně jako zase Kafkova etická rigoróznost občas zavání puritanismem a prudérií, i když rozhodně Hašek nebyl cynikem, ani Kafka moralistním puritanem. Nezapomeňme tu na jeden moment: Kafkův ucelený portrét vtiskl do našeho povědomí Max Brod svým životopisem - ostatní svědectví před ním ustupují daleko do pozadí a spíše jej v detailech doplňují, než aby s ním polemizovala. Brod byl jistě Kafkův věrný přítel, jeho dílo pro svět zachoval a objevil a také při psaní Kafkova životopisu si počínal co nejsvědomitěji. Leč přece: není právě tato přátelská oddanost také určité minus a nemůže i zavédět, chybí-li jí stejně autoritativní dobový korektiv? - U Haška jde o jiný problém. Vzpomínkových knih, dost obsáhlých, je víc a občas kontroverzních. Ale nezapřou anekdotický ráz. Tak vznikla "haškovská legenda", kterou do velké míry zavinil Hašek sám. Zprávy o různých bravurních kouscích, které skutečně prováděl, šířil dál samozřejmě v barvitě interpretaci, při níž "Dichtung" doplňovala "Wahrheit", šířili je i jiní a Hašek je v tom jistě podporoval. Rekonstruovat skutečný Haškův životopis je pak ještě obtížnější než v případě Kafkově. Ale takový je osud historické vědy vůbec: pracně skládá kostru z úlomků kostí, o nichž je mnohdy sporné, jsou-li to vůbec patřičné kosti - a pak je ještě podle intuice odívá masem, nadívá vnitřnostmi a potahuje kůží. Řekněme, že to vzdáleně připomíná zkoumaného živočicha.

Literární vědě ovšem nejde o srovnání Kafkova a Haškova lidského typu, toto srovnání plní jen funkci pomocnou. Srovnávat chceme literární díla, texty - teprve zde začíná skutečná paralela. Ale úkol není o nic jednodušší.

Obvykle se paralela provádí cestou tzv. ideového rozboru, což je nejjednodušší, neboť srovnání probíhá v rovině myšlenkového ekvivalentu díla (a to ještě pojatého obecně, v abstrakci). Tak lze ovšem porovnávat nanejvýš filosofické systémy; a i když Kafkovo i Haškovo dílo zahrnuje nepochybně i filozofickou dimenzi, přece jen to byli spisovatelé beletristé, nikoli filozofové.

Už jsme poukázali na to, že Kašel a Kafka patří k různým etnickým i jazykovým literárním formacím.

Hašek se začleňuje do literatury české: je pevně spjat s širokým jazykovým zázemím, a nejenže tematicky čerpá z oblasti "lidového života" (ostatně nejen českého, ale i slovenského, maďarského, polského, německého, cikánského), ale v míře mnohem větší, než bylo v jeho době obvyklé, uvádí do svých spisů lidový jazyk: hovorový, dialekty, ba i slangy. Někteří haškovští badatelé tendenčně zdůrazňují vliv ruské literatury na Haškovu tvorbu, jmenovitě se uvádí Čechov a zejména Gorkij. Hašek rusky dobře uměl a sympatie k ruské realistické próze sdílel i s jeho generací. Ale nepřeceňujme tento vliv: při detailních analýzách bychom našli celou řadu stejně významných vlivů jiných. Zejména konstatování vlivu Gorkého se asi opírá hlavně o tematickou příbuznost Gorkého "bosáků" a Haškových tuláků. Řekli jsme už, že se Hašek včlenil do literárního kontextu, který u nás vymezil Neruda - a to ve všech žánrech Nerudou pěstovaných: fejeton všeho druhu, cestopisná črta, arabeska, maloměstská novela, cyklické pásmo sociálních povídek. Teprve Švejk tento rámec přerůstá, analogický žánr už u Nerudy nenajdeme. Nerudovské žánry měly u nás v 80. a 90. letech (i později) řadu talentovaných kultivovatelů, kteří je udržovali na vysoké úrovni (Sv.Čech, Holeček, Arbes, Herites, Thomayer, Uher, Merhaut - uvádíme jen reprezentativně; je třeba vzpomenout také Ignáta Herrmanna, který zcela neprávem bývá stavěn proti Haškovi jako úpadkový a kýčovitý zjev; je to dobrý realisticko-naturalistický spisovatel převážně humoristického žánru a jeho vycházení vstříc méně náročným čtenářským vrstvám nebylo cizí ani Haškovi). Vysoký průměr je vždycky dobrou živnou půdou pro silné literární talenty. Haškovy literární počátky se sem dobře začleňují: nemusí být podceňovány (jak se dělo kdysi), ale ani přeceňovány (jak se děje dnes), protože zprvu nepřevyšují ono solidní niveau. V sociologické interpretaci je Hašek přerostl především "ideově", ale to je klam. "Sociální", sociálně demokratické i revolučně anarchistické povídky se u nás tehdy psaly hojně, a také zde Hašek zprvu nevyčnívá nad průměr. Jeho novátorství počíná teprve tam, kde vnáší do literatury specifický druh svého humoru, jímž připravuje půdu jednak "absurdnímu humoru", jednak dadaismu. Ale o tom později.

Kafkovo začlenění do literárního procesu je mnohem sví-
zelnější. Jazykově patří do německé jazykové oblasti, ta však
je velmi široká a Kafkovo okolí v ní zaujímá jen nepatrný
ostrůvek (nepatrný rozsahem, ale monumentální plejádou vyni-
kajících tvůrců, které ze sebe vydal), ostrůvek, jež před-
stavuje pražská německá židovská literatura. To je však vyme-
zení spíše genetické a jazykové (pražská úřední němčina).
Jinak je Kafka ve spojení s říšskoněmeckým literárním děním
daleko těsněji než s německou rakouskou literaturou, či dokonce
s německou mimopražskou literaturou z Čech. Jeho práce také
vycházejí za jeho života v říšskoněmeckých nakladatelstvích
a časopisech.

Kafkovy literární počátky (za jeho života však nevydané)
jsou poplatny literárnímu impresionismu, zejména žánru "básní
v próze" (Minutové romány Altenbergovy), snad by se v nich
našly i stopy tehdy módního novoklasicismu a novoromantismu.
Ale není v tom nic uvědomělého a programového, stejně jako lze
mluvit o Kafkově "expresionismu" spíše jen proto, že si tento
směr, ostatně sám sebe nejasně a široce definující, reklamoval
Kafka pro sebe a že v expresionistických orgánech Kafka publi-
koval.

Poměrně záhy si však Kafka vytvořil styl natolik svérázný
a osobitý, že jeho analýza a definice působí badatelům potíže
dodnes. Těžko mu najdeme přímého předchůdce, zato má dnes po
celém světě stovky následovníků, od tvůrčích pokračovatelů tra-
dice po hluché epigony.

V samém autorovi "kafkovský styl" dlouho uzrával a krysta-
lizoval. V tom se liší Kafka od Haška, který svůj největší
objev, typ Švejka, udělal téměř naráz, když si v jedné opilé
noci poznamenal sotva čitelně na kus papíru "blbec u kumpa-
nie..." (papír druhý den marně hledal, ale v odpadkovém koši
přece jen našel). Je sice pravda, že už před "Uršvejkem" (jak
bychom podle Urfausta mohli nazvat první předválečnou variantu
osudů dobrého vojáka Švejka) se v Haškových povídkách objevují
"švejkovské" typy. Ale to jsou spíše mazaní čtveráci sancho-
-panzovského typu, jakých se vyskytovalo v různých variantách
v poquijotovské literatuře vždy dost. "Geniální idiot", který
svou přehnanou ochotou a důsledností v provádění rozkazů roz-

kláda byrokratické a vojenské mašinérie, musel být teprve objeven, a sice v nepatetických, "nehusitských" a třistaletou politickou nesamostatností zdemoralizovaných Čechách (teprve nyní přichází ke slovu historicko-sociální motivace). Švejk je veliký mystifikátor - tím byl Haškovi nejbližší. Dováděl absurditu světa, v němž žil, až do konce - a aby předvedl tento proces, musel jeho tvůrce vymýšlet nekonečné pásmo anekdotických situací a dialogů, což opravdu dělal s neporovnatelným mistrovstvím.

A tady se postupně blížíme k bodu, který tak rozdílné lidské typy, jakými byli Hašek a Kafka, spojuje. Ne hned a ne v jejich době. Ta znala Kafku málo a Haška vylučovala za hranice "vážné" literatury. Je naivní ji za to peskovat - nemohla jim porozumět, protože nebyla vůbec schopna je přecíst. Ale už brzy po jejich smrti se začíná obraz světa měnit. Osemělí buřiči, francouzští "prokletí" básníci, po nich symbolisté a naturalisté, později futuristé, dobývají s postupně se měnící tváří světa jednu literární pozici za druhou. Přestávají být módou či exkluzivní hříčkou, stávají se stále srozumitelnějšími. "Absurdita" světa koresponduje s absurditou literatury. Největší průlom zde provedl za první světové války a těsně po ní dadaismus - to byl nejsilnější výkyv směrem od dosavadních estetických norem a kánonů. Sám ani neaspiroval na to být uměním, ale položil základy novému estetickému chápání světa. A tak se postupně i Kafka a Hašek stávali z "neliteratury" "literaturou". Doba je dohnala, teď už se v nich poznávala, vycítila jejich genialitu.

Švejk byl zahrnován do oblasti dada už dávno. Šalda u nás mluvil o dvou větvích dadaismu: dada komické (sem zahrnoval Švejka) a dada tragické (sem řadil například Vančurova Pole orná a válečná). Do oblasti tragického dada bychom mohli začlenit v jistém smyslu i dílo Kafkovo (je to ovšem jen jedna z jeho četných dalších dimenzí, které se tímto zařazením přirozeně neanulují). I když Kafkovo dílo má svou dimenzi komickou (od grotesky po černý humor) a Haškovo dílo má zase, byť většinou v podtextu, dimenzi tragickou. Ale společným jmenovatelem se tu stává právě absurdita: novodobý absurdní svět zde má nastaveno věrné zrcadlo.

Zde je také zdroj přechetných aktualizací: mnoho Švejků zalidnilo po Haškovi vojenské romány a povídky z časů mírových i válečných po celém světě, a promítat Kafkovy otřesné vize lze do obou světových válek, byrokratických mašinérií, koncentračních táborů Hitlerova Německa i Stalinova Ruska, do odlidštěných, odlidšťujících a "odcizených" poměrů a vztahů ve Švédsku, Francii, Německu, Spojených státech stejně jako v Japonsku nebo ve východoevropských totalitních diktaturách.

Haška nelze pominout, zkoumáme-li u nás genezi poetismu, zejména jeho komické větve (Karel Konrád, "Trn"), komiku Vlasty Buriana, Osvobozené divadlo Voskovce a Wericha (i když zde všude už spolupůsobil i vliv filmové grotesky, Ch. Chaplina, slavných komických dvojic Pat a Patachon či Laurel a Hardy) a pokračování tohoto proudu v Divadle Na zábradlí Ivana Vyskočila, v Semaforu Suchého a Šlitra, v celém proudu divadel malých forem až po Skoumala a Vodňanského, "Járu Cimrmana" a soudobý "underground".

Stejně tak vystopujeme Kafkův vliv v absurdním dramatu Václava Havla, v celé jedné větvi meziválečné a poválečné poezie, v surrealismu, v "nové vlně" československého filmu a zejména pak v próze šedesátých a sedmdesátých let. (Nemůžeme zde neuvést alespoň jména kongeniálních vrstevníků Kafky a Haška R. Weinera, Ladislava Klímy i mladších F. Halasě a V. Holana.)

B. Hrabalovi je stejně blízký Hašek i Kafka. Nejde tu jen o osobní sympatii - proč by novodobý tvůrce nemohl najít stejně vřelý poměr ke dvěma antinomickým veličinám minulosti? Jde spíše o to, že oba, Hašek i Kafka, vnikli organicky do tkáně Hrabalova díla, stali se jeho konstitutivní složkou (to vše by se dalo sémantickými, stylistickými i kompozičními analýzami Hrabalových próz dokázat).

A Hrabal je přece s naší dobou spojen právě tak organicky jako filmy Formana a Chytilové, dramata Havlova, nebo abychom nemluvili jen "pro domo" - filmy Bergmana a Felliniho nebo dramata Ionescova a Beckettova.

Bylo by poněkud nadnesené, kdybychom chtěli tvrdit, že rozumíme Kafkovu a Haškovu dílu lépe než jejich tvůrci. Ale možná v nich vidíme to, co v nich vidět nemohli, a hlavně s od-

stupem poznáváme jejich velikost, k čemuž jim chyběla perspektiva. A především se nám jeví navzájem mnohem bližší.

Dnes se ostatně jinak smějeme a jinak pláčeme (pláčeme-li vůbec), než se dalo od počátku našeho století do poloviny dvacátých let. "Čistý", jasný smích je vzácností. Jízlivě se šklebíme, ironizujeme, parodujeme, dovádíme ad absurdum. Naše doba je ve znamení "černého humoru" (což je vlastně sémantický nonsens asi jako "kulatá krychle": celá staletí spojovala humor s jasnem, světlem, září, pestrými barvami, spokojeností, zdravím, životní plností; černá je barva smutku, melancholie, smrti - alespoň pro Evropana). V našem životě je málo jasu, před námi, v budoucnosti, ještě méně.

Všemohoucí rozum, jemuž tak slepě důvěřovalo XVIII. století, skutečně dosáhl závratných úspěchů: do fanfár triumfálního pochodu "homo sapiens" však příliš zřetelně zaznívají hrany umíráčku. Člověk velice sebevědomě, racionálně a systematicky ničí sebe sama a současně všechno živé. Koneckonců je to pohled k smíchu, kdyby nám při něm nešel mráz po zádech. Tak jako při četbě Kafky. Tak jako při četbě Haška.

NAD ŽIVOU METAFOROU PAULA RICOEURA

Vracíme se k dílu francouzského filosofa dvěma pohledy na jeho Živou metaforu (*La métaphore vive*, Editions du Seuil, Paris 1975) - spis, kterému patří zvláště významné místo v kontextu Ricoeurova myšlení. Filip K a r f í k se ve svém příspěvku zaměřuje na vnitřní souvislost této encyklopedicky založené a mnohými oklikami se ubírající výpravy za "pravdou metafory" a ukazuje přitom její (na pohled ne zcela zjevnou) filosofickou perspektivu. Zdeněk N e u b a u e r pak podává svou vlastní interpretaci ontologické výzvy, obsažené v Ricoeurově fenomenologii metafory. Navazuje tak na své předchozí ricoeurovské studie, inspirované přednáškou o "krizi subjektu v západní filosofii", již Ricoeur proslovil za svého pobytu v Praze 1980 (viz KS 1983, sv. 1 a 3). Zde publikovaný esej vznikl podstatným přepracováním starší verze, která pod názvem *Metafora jako ontologická zkušenost* už nějakou dobu koluje v opisech.



P r a v d a m e t a f o r y

(Filip Karfík)

Ricoeurova kniha La métaphore vive sestává z osmi kapitol, vyplněných převážně podrobnými analýzami celé řady různých interpretací fenoménu jazykové metafory (Aristotelés, klasická rétorika, F. de Saussure, E. Benveniste, R. Jakobson, francouzská "nová rétorika", anglosaští autoři nejružnějšího ražení, filosofická problematika metafory u Tomáše Akvinského, M. Heideggera a d.). Takovýto způsob pojednání tématu znemožňuje ovšem jakýkoli pokus o stručné podání "obsahu" díla; v následujícím referátu se proto zaměřím jen na klíčové body autorova myšlenkového postupu a vynasnažím se ukázat jejich vnitřní souvislost. Snad to nebude bez užitku pro orientaci čtenáře v knize samotné, neboť právě tato

souvislost není na první pohled tak docela zjevná. Nutno však mít na paměti, že myšlenková osnova, kterou zde podávám, je pouhou abstrakcí z živé tkáně Ricoeurových úvah. Způsob, jímž autor vede své zkoumání, není totiž, jak by se mohlo mylně zdát, prostě jen věcí historického či encyklopedického zájmu o danou problematiku; perspektiva jeho tázání je ryze filosofická: Ricoeurův zájem na určitém fenoménu, na fenoménu básnické metafor, směřuje vposledku k zodpovězení otázky tak fundamentální, jako je otázka po povaze skutečnosti, pravdy, bytí. Ale proč se tedy autor ubírá tolika oklikami, proč se "zdržuje" u teorií a koncepcí, které se posléze ukáží pro řešení jeho vlastního problému jako "neschůdné"? Vždyť by se mohl utkat se svým fenoménem přímo, uchopit jej svými vlastními pojmy, nezávisle na výkladech předchůdců. Mám za to, že metoda zkoumání, kterou autor v tomto případě zvolil, není jen záležitostí formálního postupu argumentace: odpovídá totiž jistému postupu myšlení, který je pro Ricoeura příznačný; Živá metafora se v tomto ohledu liší od jeho dřívějších prací jen tím, že metoda myšlení určuje zde i samu strukturu textu. Nejobecněji lze tuto metodu charakterizovat jako úsilí o výklad fenoménu z něho samého. Tím se Ricoeur začleňuje do tradice fenomenologické filosofie; jeho přístup k fenoménu se však podstatně liší od přístupu husserlovského i heideggerovského.

Vyložit určitý fenomén z něho samého znamená rozvinout o něm takovou řeč, jejíž pojmy či kategorie budou čerpat svůj smysl z něho, nikoli naopak. Proto svého času fenomenologie směřovala k nalezení půdy, na níž se fenomény dávají samy, přede vším pojmovým či spekulativním výkladem (Husserl), a později u Heideggera k pochopení této původní půdy jako ontologického dějiště. Této půdy mělo být dosaženo radikální otázkou: veškeré výklady, které nebyly v tomto ohledu s dostatek radikální, které již mlčky operovaly určitými samozřejmými kategoriemi, určitým pojetím jsoucna, a které tak stály na určitých metafyzických předpokladech, měly být předem vyloučeny, jejich platnost měla být suspendována. Fenomenologický výklad měl začínat s čistým štítem.

Ricoeur naproti tomu nedoufá v takovou původní půdu výkladu, nehledá ji zprvu. Vychází z toho, že nemáme přímého přístupu k prameni našeho porozumění světu a věcem. Výklad je mu pak podstatně "dlouhou oklikou"; není pro něho cesty, která by již nebyla dlážděna "metafyzickými" koncepty. Konkrétně to znamená, že každý fenomén, chceme-li o něm něco říci, musíme za něco chytit, něčím jej uchopit, a to nelze učinit jinak než v kategoriích, které již máme po ruce. Tím ovšem daný fenomén vždy do jisté míry znásilňujeme. Podaří se nám sice postihnout určitý jeho rys, ale zároveň tím neutralizujeme fenomén jako původní celek smyslu: lapíme ho do předem připravené sítě významů, zatímco prvotně promlouvající má být on. Nuže, východiskem z této fenomenologické nouze je pro Ricoeura právě ona dlouhá oklika "konfliktu interpretací". Nedá-li se fenomén uchopit přímo, beze zbytku, dá se zato vykládat z mnoha stran, neboť je ho vždy více, je vždy živější než jeho zachycené rysy. Budeme-li pak při takovém výkladu dostatečně pozorní, budeme-li dbát, abychom nepřehlédli, kde z naší teorie fenomén "přečnívá", kde se do ní nevejde, kde je tedy nutno dále se ptát a dále rozlišovat, kde je třeba volit jinou perspektivu, jiný úhel pohledu, - začnou se základní pojmy, o něž se diskursivní myšlení zprvu nutně opírá, pod tíhou takto nashromážděných postřehů viklat. A neochabneme-li předčasně, neustrneme-li na některé z podstatně nedostačivých, protože vždy do jisté míry neadekvátních, živému fenoménu cizorodých distinkcí, vyviklají se docela. Tehdy budeme nuceni - a to znamená, že teprve tehdy nám to bude dovoleno - formulovat pro naši teorii také základy, které by ji unesly, tj. pochopit nově základní pojmy, pochopit pojmy z fenoménu. V Ricoeurově zkoumání, o němž budu dále referovat, jsou tak in ultimo "rozviklány" pojmy skutečnosti, světa, pravdy.

Srovnáváme-li Ricoeurovu fenomenologii metafory s projekty fenomenologické filosofie, lze snad říci, že to, k čemu fenomenologie, určená silou radikalismu Husserlova, směřovala jako k počátku, přichází u Ricoeura podstatně na konec.

Řekl bych, že stěžejní otázkou Ricoeurova pojednání o metafoře je otázka po povaze pravdy. V jistém smyslu je tato otázka položena tradičně: pravda se ukazuje v řeči, Ale kde v řeči, v jaké řeči? Pravda se ujímá slova v řeči metafor. To je tvrzení zarážející, netradiční.

x x x

Jak rozumí filosofická tradice fenoménu jazykové metafo-ry? V zásadě tak, jak ji určil Aristotelés, jako přenosu jména na základě podobnosti. O metafoře se hovoří tam, kde pro určitou věc je užito jiného jména, než je její jméno vlastní. Tohoto nevlastního, vypůjčeného jména je užito na základě jisté podobnosti, kterou můžeme konstatovat mezi věcí, o níž metaforického pojmenování užíváme, a věcí, které toto pojmenování náleží ve vlastním smyslu.

Za touto definicí stojí určité porozumění jazyku. Jazyk je v podstatě jakýmsi inventářem jmen (slov), která náležejí určitým věcem, přesněji rodům a druhům věcí. Mluvit pravdu znamená jmenovat věci jejich vlastním jménem. Pravda spočívá v adekvaci jména a věci.

Metafora pak podle této koncepce spočívá právě v tom, že určité věci nedáme její vlastní jméno, ale pojmenujeme ji jinak, nějakým jménem nevlastním, vypůjčeným. Jak nyní rozumět fenoménu metafo-ry vzhledem k pojetí pravdy jako adekvace mezi jménem a myšlenkou, resp. věcí?

Tomu se dá rozumět jediným způsobem. Funkcí metaforicky užitého termínu není primárně říci pravdu. A je otázka, zda je metafora jako jazykový tropus s touto pretencí jazyka vůbec slučitelná. Vždyť k tomu, abychom řekli pravdu, stačí určit náležitých jmen, netřeba se dopouštět takových jazykových výstředností, jakými jsou metafo-ry.

Co je to tedy metafora, není-li vlastním jménem věci, o které mluví? Je to jazyková ozdoba, cosi navíc. Má ovšem v jazyce také svoji funkci: metafora na sebe svou nápadností, neobvyklostí upozorňuje, a zvýrazňuje tak řeč, dodává jí na působivosti. Nicméně i jako ozdoba může metafora stát ve službách pravdy. Takový je aspoň ideál klasické rétoriky. I meta-

fora může být pravdivá nebo nepravdivá; avšak s jistotou to poznáme až tehdy, když ji přeložíme do "normálního" jazyka, nejlépe tak, že na místo metaforicky užitého termínu dosadíme náležitý termín vlastní. Vztah metaforické výpovědi k pravdě je zde podmíněn tím, že metaforu lze vyčerpávajícím způsobem převést do nemetaforického jazyka.

Proto se rozlišuje mezi přeneseným (kupř. metaforickým) a vlastním smyslem slov. Podstata přeneseného smyslu spočívá v tom, že jej lze beze zbytku redukovat na smysl vlastní. Podstatou vlastního smyslu slov je sama pravda: adekvace mezi slovem a věcí. Z toho plyne, že vztah mezi přeneseným smyslem a pravdou je vztah nepodstatný. Má-li přenesený smysl slov vůbec nějaký vztah k pravdě, pak pouze potud, pokud lze tento vztah zprostředkovat smyslem vlastním.

Zkusme však domyslet, co z tohoto výkladu plyne pro pojem pravdy. Vyšli jsme z toho, že pravda přichází ke slovu v řeči. Řeč je proto pravdivá, nebo nepravdivá. Ale to není všechno. Řeč je také dobrá, nebo špatná; výrazná, nebo průměrná; poutavá, nebo banální. To jsou distinkce, jejichž platnost předpokládá každý projekt rétoriky. (A definice metaforu jako jazykového tropu je klasická definice rétorická.) Jazyk je tedy jednak jazykem pravdy a nepravdy, a to jakožto jazyk vlastního smyslu slov; a jednak je to jazyk dobrý nebo špatný, zdobný nebo obyčejný, jazyk, ke kterému lze kromě vlastního smyslu slov přidat ještě něco navíc.

V představě klasické rétoriky, kde dobrá řeč má stát ve službách pravdy, tvoří jazykový tropus pojítka mezi touto dvojí stránkou řeči: správně užitá metafora dodává pravdě na působivosti. To je smysl jazykových tropů a to je také smysl rétoriky jako umění užívat správně jazykových figur: učinit řeč zajímavou, dodat jí na působivosti, a tím dodat na působivosti pravdě, kterou chceme v řeči vyslovit.

Co to však znamená, že pravda se dá v řeči nejenom říci, ale že se dá řečí také posílit? Že jazykový tropus je způsobem, jak zvýraznit pravdu? To musí znamenat, že pravda sama je ze své povahy nevýrazná. Pravdu je nutno zvýrazňovat: výrazná, dobrá řeč není pravda sama, nýbrž zvýrazněná pravda. Ale co to znamená: "zvýrazněná" pravda? Což je pravda něco, co je třeba

zvýrazňovat, k čemu je třeba něco dodávat? Což je pravda něco indiferentního, nemohoucího, co se v jazyce nedokáže prosadit samo?

x x x

Avšak fenoménu jazykové metafory lze rozumět i jinak. Pak ovšem je třeba opustit model jazyka, na němž stojí rétorické pojetí metafory jako jazykové ozdoby, a přiaržet se fenoménu samého.

Upřesněme nejprve, o jaký fenomén Ricoeurovi jde. Je to fenomén nové metafory, metafory, se kterou se v jazyce setkáváme poprvé. Nová metafora - to je paradox jazyka. Je to něco, co se z našeho jazyka vymyká, ale čemu je přesto rozumět, co v jazyce přesto dává smysl. Běžná významuplnost našeho jazyka je určitým způsobem utříděná: určité pojmy k sobě patří a určité ne, některé spolu souvisí třeba jako druh a rod, některé jsou docela jiného ražení. Tento řád běžné významuplnosti, kterému můžeme říkat třeba logický nebo kategoriální, je našemu jazyku imanentní, je v něm a je to on, kdo drží naši řeč pohromadě. Mluvit srozumitelně, smysluplně znamená dodržovat tento řád. Není to arci řád strojově přesný a přísný, nicméně je to řád, který zná jisté meze. Za hranicemi této logiky se objevuje nesmysl, nesouvislá, nesrozumitelná řeč. Paradox nové metafory spočívá v tom, že je také přestupkem vůči této logice, avšak přestupkem, který dává smysl. Paradoxem metafory je, že není nesrozumitelná. Metafora dává určitý smysl, ale tento smysl se objevuje za hranicemi běžné významuplnosti našeho jazyka. Z toho plyne, že je-li jazyk určitou konstituovanou plností významu, je nová metafora místem, kde se význam rodí.

Najdeme nějaké takové pojetí jazyka, které nám umožní pochopit smysl jako smysl nový, tj. vznikající, rodící se? Ricoeur je nachází u Emila Benvenista. Základní jazykovou jednotkou, praví Benveniste, není slovo nebo jméno, nýbrž věta. Lingvistické jednotky menší než věta jsou v jistém smyslu nesamostatné, lze je jako takové identifikovat pouze v jednotě vyššího řádu, ve větě. Teprve z celkového smyslu věty dostává se určitého smyslu jejím komponentám. Základním rysem věty přitom je, že je predikátem. Predikace je však nekonečná mohut-

nost jazyka. Vždyť zkoumáme-li jazyk, máme před sebou vždy nejprve nekonečnou rozmanitost různých sdělení. Teprve abstrakcí z této původně nepřeberné různosti a mnohosti smyslu, který je s každou novou větou jiný, lze vyčlenit lingvistické jednotky menší než věta. Váči větě jako prvotní jednotě smyslu jsou pak podstatně formální, věta se z nich neskládá jako ze samostatných jednotek smyslu, nýbrž je nutno vidět, že těmto menším jednotkám se jejich smyslu dostává teprve z větného celku. Smysl se tedy rodí na úrovni věty a pochopit jej z jednotky menší než věta nelze. Smysl není zakódován v uzavřeném a vyčerpávajícím systému jazyka, nýbrž je vždy jednotlivou, jedinečnou událostí řeči. Benveniste říká: *nihil est in lingua quod non fuerit prius in oratione*.

Jak tedy vypadá metafora jako věta? Popis metafory jako věty nacházíme u anglosaských autorů, kteří vycházejí z jiné myšlenkové tradice, než z jaké vzešla kontinentální lingvistika. Ricoeur reprodukuje výklady tří anglosaských autorů (I.A. Richards, Max Black, Monroe Beardsley).

První říká, že v každé metaforické výpovědi je nutno rozlišovat mezi tenorem a vehiculumem metafory. Tenor je jakýsi podmět metafory, to, co je jejím hlavním tématem, co ji nese; vehiculum je v metafoře to, co celou výpověď jaksi vyvádí z konceptu. Každá metafora má tento dvojí moment. Smysl metaforické výpovědi se rodí ve vztahu těchto dvou komponent. Jsou to dva členy, z nichž jeden každý musí druhému v něčem ustoupit, aby mohly stát vedle sebe. Tenor nemůže vedle vehicula zůstat tím, čím byl, a vehiculum má svůj smysl právě v tom, že působí na tenor. Metafora spočívá v tom, že podmět metaforické výpovědi musí ustoupit metaforicky užitému termínu, a tím se sám promění.

Druhý autor hovoří o tom, že každá metafora sestává z určitého rámce a určitého ohniska. Ohnisko, to je metaforicky užitý termín. Rámec, to je celek věty. Metafora spočívá v tom, že celek věty, "rámec", vidíme jakoby v tomto metaforickém ohnisku, jakoby skrze nějakou clonu, která zbytek věty, celý rámec výpovědi, určitým způsobem odstíní, promění.

Třetí autor ukazuje, že metaforická predikace znamená především logickou kontradikci, že je to především logicky nesoudržná věta, která uvádí ve vztah členy, jež k sobě logicky nená-

ležejí. Díky tomu, že se v metafoře takto hroutí logická souvislost věty, jsme nuceni hledat pro neslučitelné komponenty metaforické výpovědi nějaký jiný smysl. Tak se ve větě dostává ke slovu nový smysl.

Všichni tito autoři opírají své výklady o určité zásadní distinkce. Tak poslední z nich vychází z rozlišení mezi primárním a sekundárním významem. Každé slovo má určitý primární význam, kterému se říká denotace, totiž to, co výraz označuje v prvním plánu. Kromě tohoto primárního významu se však ještě ke každému výrazu pojí významy sekundární, konotace. Tento druhotný, konotativní význam slov je to, co nám dovoluje hledat a nalézat smysl dané věty vzdor tomu, že se na úrovni primárních významů její smysl zhroutil. Silněji: smysl metaforického tvrzení musí nejprve selhat, aby se mohl ke slovu dostat konotativní potenciál slov, který obnoví smysl celé věty.

Prostřední z citovaných autorů se opírá o podobnou představu: říká, že ke každému slovu se vedle jeho hlavního významu pojí ještě celý "systém asociovaných loci communes", tj. určitých představ, mínění a předsudků, jež sdílí každý, kdo hovoří jazykem určité komunity. Tak např. ke slovu lišák náleží určité představy o povaze tohoto zvířete, o tom, jak se chová, jak jedná. Právě tyto představy přicházejí ke slovu v metafoře. Říkáme-li: "člověk je lišák", pak vidíme člověka skrze tato liščí loci communes.

A konečně první autor staví svůj výklad na kontextuálním pojetí významu. Tím se rozumí, že význam slov je vždy význam propůjčený kontextem, v němž slova vystupují. Kontextem v nejširším smyslu se přitom rozumí svět, celek všech celků, konstituovaný prazákladní situací otázky a odpovědi.

Těmito distinkcemi se pokaždé postuluje širší souvislost smyslu, která je nějak připjata k primárním významům slov a ke které se obracíme v případě, kdy se ve větě vedle sebe ocitnou dva na první pohled nesourode významy.

Ale jsou tyto připjaté nádrže smyslu opravdu zdrojem nového smyslu? Snažíme-li se fenomén druhotného smyslu v jazyce nějak vykázat, tj. opravdu ho tam jasně vidět, ukáže se nám jako fenomén lexikální polysémie: pro jedno slovo existuje více významů. Některé jsou hlavní, některé vedlejší. Jedině takto

lze zachytit způsob, jímž by ke slovům byly připjaty různé kontexty, loci communes nebo konotace. Avšak lze fenoménem polysémie vyložit zrod nového smyslu ve větě? Nikoli. Neboť polysémie znamená vždy už zachycení, sedimentaci určitého nového smyslu v sémantickém poli daného slova. Bohatství významu slov je bohatství nastrádané, uložené. Polysémie a vše, co z ní lze vyložit, je už hotovým, starým smyslem. Takto nelze vyložit zrod nové metafory, slova užitého v určitém významu poprvé: slova, u něhož se v dané predikativní souvislosti žádný z kodifikovaných, známých významů nehodí, a které v této souvislosti přesto dává dobrý smysl.

Proto je nutno domyslet anglosaské výklady hlouběji. Mají v podstatě dvě části. Hovoří především o napětí, vzájemném působení, interakci či transakci mezi jednotlivými členy metaforické predikace, o zhroucení logického smyslu věty. To znamená, zhruba řečeno, že predikace je určitý nárok na jednotný smysl a že v metafoře se tento nárok ozývá zvláště naléhavě, protože jednotný smysl je v ní ohrožen. Ozývá se tak, že nutí jednotlivé členy této ohrožené jednoty, aby se spolu nějak srovnaly, aby ze sebe vydaly všecko, co by mohlo zachránit smysl celé věty. To je jedna část výkladu. Z ní však ještě nikterak není patrné, kde by se v jednotlivých slovech mohl takový spásný smysl vzít. Druhá část anglosaských výkladů je pak v podstatě výklad o lexikální polysémii jakožto zdroji tohoto nového smyslu. Vidíme ale, že polysémie není než ložiskem vzniklého smyslu, sedimentem někdejších nových významů. Nuže, myslíme nyní tyto dvě poloviny výkladu pohromadě: jak funguje polysémie ve větném rámci.

Slovo je určitý potenciál smyslu, je mu vlastní určité sémantické rozpětí, může mít více významů. Ve větě přichází ke slovu obvykle jen jeden z nich. Ten je aktualizován díky kontextu věty: kontext věty si ze sémantického bohatství slov, která jsou v ní obsažena, vybírá vždy určitý jejich význam, ten, který je v souladu s ostatkem věty. V metaforické výpovědi dochází však právě k tomu, že si kontext nemůže z nastrádaných významů vybrat žádný takový, který by mu nějak odpovídal, nějak s ním souzněl. A nemůže-li si kontext vybrat jeden

určitý význam, nezbude mu než podržet veškerý potenciál smyslu daných slov a v něm nalézt nějaký nový smysl. Je rozdíl mezi tím, když si kontext vybere určitý význam, který je ve své určitosti a odlišitelnosti od ostatních významů daného slova pohotově, a mezi tím, když jsme nuceni nalézt nový smysl, novou identitu právě v rozmanitosti, pluralitě veškerého sémantického obsahu daného slova. Protože nebylo možno si z dané plurality tohoto obsahu vybrat, musel být tento obsah podržen celý a v této různosti bylo nutno zahlédnout něco totožného, identického, určitou podobu. Že jsme ji tam zahlédli, k tomu nás přinutil kontext, totiž predikativní rámec, neboť predikace, věta, není nic jiného než nárok na jednotný smysl, na smysluplnou souvislost. Pojem kontextu zde tedy znamená, že hledáme určitý smysl; pojem polysémie znamená, že existuje určitá potenciální souvislost, v níž hledáme; pojem nového smyslu znamená, že jsme našli něco, co nebylo pohotově, co muselo být dotázáno v potenci, aby se mohlo ukázat v aktualitě.

Tomuto novému smyslu říká Ricoeur "podoba". Přesněji bychom snad měli překládat "podobnost", ale české "podoba" celkem dobře vystihuje to, čemu Ricoeur říká "ressemblance de famille". Vzpomínáme si, že pojem podobnosti figuroval v klasické definici metafor: přenos významu na základě podobnosti. Tehdy šlo o podobnost mezi dvěma slovy = ideami = věcmi. Tato podobnost mezi dvěma věcmi, která dovoľovala vyměnit jedno slovo za druhé, byla sama konstatovatelnou, pevnou, objektivní, kategorií, jíž se bylo lze přidržet jak při konstrukci metafor, tak při jejím výkladu. Byla již před metaforou a nezávisle na ní, byla ve skutečnosti nezávisle na tom, co se děje v řeči. Pojem podoby v teorii metafor-věty naproti tomu znamená, že podobu je nutno zahlédnout v ruinách ustálených, konstituovaných, objektivních kategorií a řádů. Musí to být jakási předobjektivní podoba: nikoli podobnost, která konstatuje určité rysy společné dvěma hotovým věcem, nýbrž podoba, která je zahlédnutím téhož. Básník, který říká: "Pastýřko Eiffelko...", nechce konstatovat určité společné rysy dvou na sobě nezávislých, objektivně daných jsoucen, nýbrž chce vyslovit jedinou skutečnost, kterou uzřel tak a tak, takovou a takovou. V Eiffelově věži uviděl pastýřku, nikoli vedle ní, aby je mohl srovnávat.

Takový je tedy "metaforický" smysl, nový smysl rodící se ve větě. Rodí se z určité souvislosti, která si ho žádá. Žádá si ho velmi vehementně, protože jinak by se sama rozpadla. Metaforická predikace je predikace, která nároku na jednotný smysl, na srozumitelnost, sdělnost opravdu teprve odpovídá, protože ho zprvu nesplňuje. A odpovídá mu z určité potence, která je však jako potence (nikoli disponibilní inventarium) vyvolána teprve v okamžiku, kdy selhává všechno, co je aktuálně k dispozici. Proto je metaforický smysl tak naléhavý a opravdu živý, proto je tak mocně sdělný: protože musí něco sdělit, jinak by padl vůbec. Proto dokáže být metaforické slovo pádné jako balvan, proto má sílu, která dokáže pohnout skutečností: protože to, co se vyslovuje v metafoře, tu nikdy předtím nebylo - a nyní to tu je.

x x x

Avšak není nakonec jakýkoli smysl v jádře takovouto "podobou"? Nenese nakonec každý, i ten nejznámější, nejobecněji užívaný význam pečeti toho, že se zrodil v "metaforickém procesu"? Ricoeur sám se ptá takto: "...zda nelze formulovat hypotézu, podle níž je myšlenková dynamika, která si razí cestu napříč ustavenými kategoriemi, touž dynamikou, ze které se veškerá klasifikace rodí?" A dodává: "Hovořím zde o hypotéze, protože nemáme přímého přístupu k takovému původu rodů a tříd. Pozorování a reflexe přicházejí vždy příliš pozdě. Je to tedy pouhá extrapolace, kterou si snad může dovolit filosofická představivost, když tvrdíme, že jazyková figura, kterou nazýváme metaforou a která se zprvu jeví jako odchylka od ustaveného úzu, je sourodá s procesem, z něhož se zrodila veškerá 'sémantická pole', a tedy i sám úzus, od něhož se metafora odchyluje." To by znamenalo, že žádný význam není pouhý znak, zástupná značka dané mimojazykové skutečnosti; že v každém jazykovém významu dřímá, a může se tedy probudit, ona vnitřní síla, jež právě charakterizuje novou metaforu: ona schopnost prvního vyslovení skutečnosti - skutečnosti, která dosud nedoznala výrazu, která se chce říci, aniž ještě ví jak. Takovéto pojetí významu však předpokládá, že víme nejenom, co je to jazyk, ale

především, co je to řeč. To chce říci Benveniste, když parafrázuje Leibnizův výrok: nihil est in lingua quod non fuerit prius in oratione.

x x x

Je tedy třeba položit si konečně otázku, jaký je vztah mezi skutečností a řečí o skutečnosti, co to znamená "vyslovit skutečnost". Je skutečnost sama nějak přítomna v řeči, anebo ji řeč jenom zastupuje, zpřítomňuje - takže řeči je nakonec vždycky třeba rozumět ze skutečnosti, kdežto skutečnost nikdy nelze pochopit z řeči? Je vztah skutečnosti a řeči vnitřně nutný, anebo je to vztah nahodilý, nezávislý?

Není tomu tak, že řeč sama vykračuje ze sebe, sama že se odnáší ke skutečnosti, takže ji není třeba ve vztah ke skutečnosti teprve uvádět? Že skutečnost je sice něco jiného než řeč, ale přesto že je přítomna v řeči? To by pak znamenalo, že sama skutečnost, která v řeči přichází ke slovu, chce být tímto slovem, že ona sama se ujímá slova, vstupuje do něho a je jím. Znamenalo by to, že skutečnost se nám může otvírat v řeči, jestliže řeč je otevřená skutečnosti.

Jde tedy o to, zda se nám v řeči může otvírat svět; zda nám řeč - a zejména řeč básní, pohádek, mýtů ap. - dokáže říci něco takového, co jsme dosud neviděli, a co nyní, právě skrze řeč, jsme schopni uzříti na vlastní oči, co je tedy v tomto smyslu pravdivé a skutečné.

Řekli jsme, že základním jazykovým elementem je predikace, věta. A predikace také má tu zvláštní schopnost, že vykračuje ze sebe. V predikaci je zřejmé, že něco jiného je smysl a něco jiného reference, že je rozdíl mezi tím, co se říká, a tím, o čem se to říká. Víme, že vítěz od Jeny a poražený od Waterloo je týž muž, ale pokaždé se o tom muži praví něco jiného; je to dvojí smysl téže reference. Nuže, v predikaci je zřejmé, že reference musí být něco jiného než smysl. Věta "Vítěz od Jeny je poražený od Waterloo" se nutně vztahuje ještě k něčemu jinému, než je dvojí smysl, který je v ní obsažen. Neboť dva různé smysly se musí vztáhnout k něčemu společnému, mají-li vypovídat jeden o druhém. Toto společné, totožné však už ve

větě není zastoupeno žádným dalším členem, žádným dalším smyslem, věta sama se k tomu překračuje: svou vnitřní nutností, ničím jiným než samotným aktem predikace. Rozdíl mezi smyslem a referencí se ovšem vnucuje i na rovině lexikální. Neboť i v případě jednotlivých slov nese každý smysl pečeť toho, že se zrodil z predikace, ze vztahu, který překračuje sebe sama. Smysl je smysl něčeho, nikoli přímo něco, jako by něco stálo místo něčeho, smysl místo skutečnosti.

Ale možná, že ani věta ještě není tím nejpůvodnějším celkem, který řeči udílí sílu vykročit ze sebe. Predikace je jistě základním elementem řeči, není však posledním celkem. Větší než věta je slovesné dílo. A slovesné dílo je cosi, co nelze redukovat na sumu vět v něm obsažených, tak jako větu nebylo lze redukovat na sumu jednotlivých slov. Slovesné dílo není útvar sourodý s větou, jsou mu vlastní určité rysy, které věta nemá: kompozice, žánr, styl; v díle se může něco rozvíjet, kupř. zápletky, dílo se děje jaksi do šíře. Teprve na úrovni slovesného díla získává řeč onen rozmach, který jí dovoluje rozestírat před námi svět.

Kompozice, žánr, styl a vše, co k tomu patří, to je struktura literárního díla. Struktura je pak pro slovesné dílo tím, čím ve větě je smysl. Tak jako věta se vztahuje ke skutečnosti svým smyslem, vztahuje se k ní slovesné dílo svou strukturou. Tato struktura je jakožto struktura díla stejně tak jedinečná, jako byl jedinečný smysl, který se rodí ve větě.

Ale vztahuje se vůbec jazyk básnického díla ke skutečnosti? Vždyť básnická řeč je charakteristická právě tím, že si jakoby vystačí sama. Není její účel spíše v tom, že na nás nějak emocionálně působí, nežli v tom, že by hovořila o něčem skutečném? Jistě, básnická řeč boří běžnou referenční funkci jazyka, ruší ji; a rovněž tak je pravda, že svým rytmem, barvou, fabulí v nás vyvolává jakýsi emocionální, subjektivní efekt. Tímto hlediskem se řídí nejeden výklad básnického jazyka, podle něhož básně neříkají nic objektivního, vyjadřují jenom "subjektivní pocity".

Avšak podívejme se na to lépe. Řekneme-li například, že nějaký obraz je smutný, že na nás působí smutně, jde o smutek náš, nebo je to smutek, který náleží k onomu obrazu? V jistém

smyslu na obraze smutek opravdu nenajdeme: jsou zde jenom barvy, kdežto smutek je něco, co přísluší živým bytostem. Ale, popravdě, kdo vyjadřuje v galerii smutek: obrazy, nebo návštěvníci? Komu z nich smutek patří? Nepochybně obrazům, protože obrazy, které vyvolávají smutek, budou vždycky smutné, zatímco návštěvníci se ve vedlejší sále mohou rozjařit, ba nemusejí být pohledem na smutný obraz vůbec rozesmutnění. Smutek tedy náleží obrazu. A má-li obraz také referenční funkci, je-li také vyslovením (výtvarným vyslovením) skutečnosti, pak se smutek na jeho referenční funkci podílí. To znamená, že nejde ani tak o to, zda je smutný divák, který se na obraz dívá, ale o to, že je smutný svět, o kterém obraz hovoří.

Není tomu podobně i s oněmi "subjektivními dojmy", které v nás vyvolává řeč básnická? Nejsou i tyto "kvality" básnické řeči objektivní -v tom smyslu, že náleží spíše básni než čtenáři? Je-li tomu tak, potom snad zhroucení, zrušení běžné reference v básnické řeči ještě neznámá, že by její účel byl v něčem jiném než ve vyslovení skutečnosti. Nepadá snad v básnickém jazyce běžná reference jenom proto, aby se mohla rozvinout reference nová, daleko mocnější a výmluvnější? Není tomu s referencí básnického jazyka podobně, jako tomu bylo se smyslem v metafoře?

"Je totiž možné," říká Ricoeur, "že metaforická výpověď je právě tou výpovědí, která jasně ukazuje vztah mezi referencí, která byla vyřazena (suspendue), a referencí, která se mohla díky tomu rozvinout (déployée). Tak jako je metaforická výpověď tou výpovědí, která si svůj smysl dobývá jako metaforický na troskách doslovného, tak je také tou výpovědí, která své reference nabývá na troskách toho, co bychom symetricky mohli nazvat její referencí doslovnou. Je-li pravda, že k rozlišení mezi smyslem doslovným a smyslem metaforickým dochází v interpretaci, pak také v interpretaci se díky vyřazení reference prvního řádu uvolňuje reference druhého řádu, která je vlastní referencí metaforickou." A dále: "Ponechávám na osmé studii, aby ukázala, zda v tomto procesu nedochází k rozvíklání našich pojmů skutečnosti, světa a pravdy. Neboť, víme, co znamená skutečnost, svět, pravda?"

Takový je nejzazší horizont Ricoeurova tázání. Otázka po vztahu řeči a skutečnosti vyúsťuje v otázku po povaze skutečnosti samé: Co je to skutečnost, jestliže se vyslovuje tímto způsobem? A jaká je povaha pravdy, jestliže toto je pravdivá řeč o světě?

Ricoeur říká: podívejme se ještě jednou na metaforu. Vždycky jsme v ní viděli určité napětí. Napětí na rovině toho, co se v metafoře říká: mezi tenorem a vehiculumem, ohniskem a rámcem, hlavním a sekundárním sujetem; potom napětí mezi dvěma interpretacemi, napětí na rovině toho, jak se k metafoře vztahujeme: mezi interpretací doslovnou, která se sama hrouští, protože je sémanticky nesoudržná, a interpretací metaforickou, která z nesmyslu dělá smysl; a napětí jsme viděli i tam, kde jsme hovořili o náhle uzřené podobě - napětí mezi identitou a diferencí, mezi totožností nového významu a jeho zrodem z plurality různých významů. Shledali jsme, že toto napětí je konstitutivní pro smysl metaforické výpovědi. Nyní jsme však řekli, že smysl je v řeči smyslem skutečnosti, a že tedy jaký je smysl, taková je i skutečnost. Není tedy nutné říci, že napětí, které je konstitutivní pro smysl metaforické výpovědi, je napětím samotného bytí, které v metafoře přichází ke slovu?

Zdá se, jak ukazuje Ricoeur, že toto je právě obsaženo v metaforické kopule "jest". Kopula není pouhá spona uvádějící do vztahu subjekt s predikátem; kopula neznamena jenom logický vztah, nýbrž má také existenciální význam: kopula tvrdí bytí, říká jest, je to, opravdu to je. Avšak není právě v této klauzuli kopule koncentrováno ono napětí, které činí metaforu sdělnou a smysluplnou, které jí dává život? Vždyť kopula v metafoře znamená zároveň jest i není. Aby mohla tvrdit jest, musí říci není. Čteme-li u básníka, že "samota je ocelový pás", víme především, že samota není ocelový pás, nýbrž že je jako ocelový pás; že to je jako, chápeme díky tomu, že víme, že to není docela tak. Anebo vezměme pohádky: víme, že jsou vymyšlené, i malé děti vědí, že pohádka je jiný svět; a přesto jim věříme, rozumíme, co říkají, a vidíme, že jsou pravdivé. Ale jaká je ta jejich pravda? Neříkají pohádkáři na začátku svého vyprávění: "Bylo nebylo"? Zdá se tedy, že samo bytí, které přichází ke slovu v básnické řeči, má "onen nepřekonatelný ráz paradoxu", který spočívá v tom, "že není jiného způsobu, jak učinit zadost

pojmu metaforické pravdy, nežli zahrnout kritické ostří (doslovného) 'není' do ontologické vehemence (metaforického) 'jest'."

A tak Ricoeurova fenomenologie metaforý dává tušit, že pravda je vposledku něco podstatně nedořešeného a paradoxního, cosi překvapivého, čeho se nikdy nezmocníme, čím si nikdy nebudeme jisti, co si však přesto a vzdor tomu bude vždycky nějak jisto samo sebou, co nás vždycky ohromí svou suverenitou a samozřejmostí.

x x x

Tady se však Ricoeur ve svém tázání nemůže dost dobře zastavit. Celou tuto cestu za pravdou metaforý podnikl přece proto, aby vypracoval určitý pojem metaforý. To znamená, že o metafoře má být řečeno něco nemetaforického. Avšak právě se ukázalo, že metafora je nepřevoditelná na cokoli jiného, jsouc patrně tou nejpůvodnější podobou smyslu. Může, je-li nejpůvodnější podobou smyslu metafora, co potom s řečí pojmů? Může být vůbec pojem něco jiného než zase jen metafora metaforý?

Buďto je pojem něco dokonalejšího než metafora, a to pak znamená, že jakmile je skutečnost uchopena pojmem, je metafora zbytečná. Leč proti takovému pojetí metaforické řeči byl právě zaměřen celý dosavadní výklad.

Nebo i pojem je v jádře zase jen metaforou: metaforou, jež se vydává za něco jiného, než čím doopravdy je. Pak by ovšem Ricoeurovo spekulativní úsilí uchopit metaforu pojmově bylo a priori protismyslné.

Anebo - a to je perspektiva Ricoeurova - pojem je prostě něco jiného než metafora. To znamená, že existují různé módy řeči, které jsou navzájem neredukovatelné. Mezi žěmíto autonomními módy řeči však přesto existuje určitý vztah: mohou k sobě jaksi promlouvat, mohou se vzájemně oslovovat.

Jak se tedy z tohoto hlediska jeví vztah metaforý a pojmu?

Věděli jsme, že metafora je vyslovením živé skutečnosti, živé zkušenosti, a jako taková dává smysl. Ale nejen to, metafora také dárcem smyslu vždy zůstává: žádný pojem, žádná kategorie, žádný výklad nikdy nevyčerpá všechno bohatství smyslu, které je v metafoře obsaženo. Neboť v metafoře je smyslu vždycky

víc; je ho tam víc, než ona sama unese. Proto se metafora otevírá výkladu, proto o ní můžeme říci, že ještě není pojmem: protože v jistém smyslu pojmem býti chce, protože se v pojmu chce vyrovnat sama se sebou. Pojem však tento "nadbytek smyslu" nikdy nezruší a zrušit ani nemůže, pouze ho donekonečna explikuje, vždy znovu ho projasňuje, protože metaforický smysl si to vždy znovu žádá.

Na druhé straně však je nutno vidět, že pojem není pouhým prodloužením, dotažením onoho pohybu smyslu, který je konstitutivní pro metaforickou výpověď. Aby se metafora mohla stát pojmem, musí zde již předem být jakási souvislost, do níž by byl metaforický smysl vtažen, která by jaksi přejala to, co metafora nese. Touto souvislostí je filosofické tázání neboli spekulace.

Filosofické tázání je také jistý modus řeči, jiný, než je řeč básnická. Má počátek samo v sobě, stejně tak, jako básnická řeč má počátek sama v sobě. Básník chce říci: "čas je..." - a vysloví to: "čas je... žebrák" (Shakespeare). Básník skutečnost prostě vysloví, celou a neráz, a jeho dílo je hotovo, nic už k tomu není třeba dodávat. Kdežto filosof se ptá: Co je to čas? Ale protože se zeptal, protože jako by propásl onen okamžik, kdy se říká, co je co, zaražen praví: "Když se mne nikdo neptá, vím to, ale když to chci někomu vyložit, nevím." (Augustin) A teprve tehdy začíná odpovídat; a možná, že navždy právě jen začíná, že každá jeho odpověď bude zase jen otázkou: Je čas číslo? Je to nějaký rozměr? Je ve věcech? Není to spíše jakýsi rozměr duše? Jeho nekonečné tázání však není bludné, bezesmyslné, neboť tím, že se táže, filosof, zároveň rozlišuje, vidí, že toto je něco jiného než toto, že toto předpokládá ono. Zkrátka, že cokoli, po čem se ptá, je něco identického, co si žádá přesnou odpověď, co nelze směšovat s něčím jiným, co je v tomto smyslu ideální (v tomto bodě se Ricoeur dovolává Husserlových Logických zkoumání). A to je potom pojem. Z téhož důvodu však také pojem nikdy nestojí sám: vytvořit pojem znamená odlišit ho od ostatních, vytvořit celou souvislost pojmů, a to souvislost logicky artikulovanou. Tak ten, kdo se ptá, vytváří určitou projasňující, rozlišující řeč, která má v sobě sílu nekonečného rozvíjení. Je to řeč toho, kdo potřebuje mít

jasno, řeč toho, kdo neví, a proto touží po světle pojmu. Řeč toho, kdo je hotov zkoumat jakýkoli smysl, kdo je otevřen i tajemným nápovědím metafor.

Tak metafora probouzí spekulaci, jsouc vysloveným, leč bytostně mlhavým smyslem. A spekulace se stává světlem metafor, jsou cestou za jasností pojmu. V metafoře dřímá pojem a v pojmu žije metafora.

++++++
++++++
++++++

++++++
++++++
++++++

M e t a f o r a j a k o o n t o l o g i c k ý s y m b o l

(Zdeněk Neubauer)

Pro filosofii, která vychází z řeči a reflexe, je tedy ontologie zemí zaslíbenou, avšak mluvící a reflektující subjekt ji může - tak jako Mojžíš - toliko zahlédnout na samém konci svých dní.

Paul Ricoeur/Existence a hermeneutika

S y m b o l a p o j e m

Symbol shrnuje mnohost zkušeností do zkušenosti jedinečné, a zobrazuje ji tak, že se v ní význačným způsobem zračí smysl zkušenosti jakožto celku. Symbol odkazuje k věci (předmětu, zážitku, události atp.), která je každému běžně známá, přístupná a snadno pochopitelná a na které můžeme názorně vidět a zakusit, o co v celku zkušenosti jde. Připomeňme si biblický obraz stádce či studně, buddhistický důraz na žízeň (TANHA) či na noc u Jana z Kříže nebo u Nietzscheho.

O symbolech v tomto silném slova smyslu nemůžeme říci, co symbolizují. Nejsou značkou, zkratkou či jinotajem (alegorií), nýbrž výzvou, pokynem a příležitost k vzhledu do něčeho, co je nevýslovné. Pochopení symbolu je zkušeností určitého sjednocení vlastní zkušenosti. A tak, pokoušíme-li se symbol vyložit, uvádíme buď více či méně zdařilé synonymum

(studně : pramen), nebo abstraktní pojem, k jehož pochopení právě onen symbol potřebujeme (žízeň : touha; noc : tajemství, skrytost), nebo konečně pracně rozvádíme to, co symbol shrnuje. Symbol primárně poukazuje k určité známé zkušenosti, k níž se pojí bohatství zkušeností jiných (konotací, asociací); smysl symbolu pak spočívá v prožívané jednotě všech těchto zkušeností.

Tato jednota může posléze vykrystalizovat v pojem natolik zřetelný, že se lze shodnout na jeho společném označení - tak vina, víra, tao, libido. K těmto abstraktům jsme však dospěli přes odpovídající původní symboly a k nim je třeba se také vracet (respektive ke zkušenostem, k nimž symboly bezprostředně poukazují), kdykoliv dojde k vyprázdnění (inflaci) takového základního pojmu. Máme totiž sklon užívat abstraktní pojmy v navyklých souvislostech víceméně mechanicky, nereflektovaně. "Le symbole donne à penser," opakuje často Paul Ricoeur - což lze pochopit jako: symbol dává smysl.

O n t o l o g i c k á z k u š e n o s t

Takovým abstraktním pojmem je i bytí: bytí jsoucna, sloveso "býti". Jde přitom o pojem zcela základní - nikoliv o nějaký odborný filosofický termín; v přirozeném jazyce se nelze bez něho obejít. Jakkoliv je "býti" a "jest" užíváno nejrozličnějším způsobem (TO ON LEGETAI POLLACHOS, l'etre se dit de plusieurs façons - opakuje Ricoeur po Aristotelovi), smysl jeho mnohotvárného užití je založen jednotou této mnohotvárnosti; smysl je tím, co způsobuje, že slovům jako být, jest, jsoucno, bytost, pobyt ap. vždy bez dalšího rozumíme, že takové obraty "nám dávají smysl". To vypovídá o jednotné zkušenosti bytí.

Filosofie svým tážením po povaze jsoucna snažila se tuto jednotnou zkušenost vyjádřit. Její úsilí o pochopení smyslu bytí se nazývá ontologií. Ontologie je smysluplnou řečí (LOGOS) o jsoucnu jakožto jsoucím (TO ON HĚ ON); ontologie tedy pojednává o jsoucnu vzhledem k jeho bytí. Pochopení, k nimž filosofie při svých vhladech do tajemství bytí dochází, lze označit jako ontologické zkušenosti. Filosofové se snažili vyjádřit je

pomocí ontologických symbolů, tj. opět jedinečných konkrétních věcí, představ a zkušeností, v nichž ty stránky, které jsou z hlediska jejich ontologické zkušenosti podstatné, vystupují zvláště zřetelně do popředí. Pro první řecké myslitele to byly živly: voda, vzduch či oheň. Tato původní ontologická symbolika (doslova živelná - elementární) našla svůj protějšek v ontologických pojmech jako FYSIS (příroda - doslova vzcházení, vznikání, růst) či APEIRON (neomezené, bezmezno). Naproti tomu ontologická zkušenost dalších myslitelů, kteří zahledli povahu bytí v tvaru, stálosti, vymezenosti, řádu (tedy v PERAS = omezené, opak od APEIRON), našla své vyjádření v takových ontologických symbolech, jako jsou číslo (ARITHMOS), myšlení (NÚS), slovo-řeč (LOGOS) či nedělitelná částice (ATOMOS).

I d e a j a k o v r c h o l n ý o n t o l o g i c k ý
p o j e m.

Tušení o jednotě obou protichůdných ontologických zkušeností - zkušenosti, že bytí jsoucna má povahu APEIRON, a zkušenosti, že bytí jsoucna má povahu PERAS - vykrystalizovalo u Sókrata a Platóna do ontologického pojmu ideje jako označení pro "pravé jsoucno", tj. pro to, co skutečně jest (TO ONTÓS ON - doslova: jsoucně jsoucí), totiž čemu náleží v plném slova smyslu bytí.

Filosofie dodnes zápasí o smysl tohoto ontologického pojmu. Tajemství platónských idejí, procházející dějinami myšlení, jako by zbělesňovalo nevýslovnost a nevyjadřitelnost ontologické zkušenosti bytí, jež se zjevuje zároveň jako PERAS i jako APEIRON.^{*)} Samé jméno, které Platón přiřadil tomuto ontolo-

*) Těmto ontologickým pojmům odpovídají u Karla Poppera dva ontologické symboly, které vycházejí ze zkušenosti moderní fyziky: clocks a clouds (hodiny a oblaka). V prvním se odráží pochopení podstaty jsoucna jakožto PERAS; to odpovídá klasické fyzice, která popisuje jsoucno jako diskrétní lokalizovatelné částice a z nich sestavené stroje. Druhý ontologický symbol odpovídá představě jsoucna v kvantové fyzice, kde "částicím" náleží vlnová povaha a jejich výskyt v čase a prostoru má pravděpodobnostní rozložení (tj. je "rozplizlý", srv. "oblak elektronu"). Z hlediska klasické fyziky jsou nechraničená jsoucna jako mračna či kouř zdáním - statistickou výslednicí obrov-

gickému pojmu - IDEA resp. EIDOS, znamenající vzhled, vid, podobu -, naznačuje, že zkušenost bytí, o kterou tu jde, se nabízí v napětí mezi viděním (IDEIN) a věděním (EIDENAI) a v jejich vnitřní jednotě, přístupné rozumové intuici (vzhledu). Ideje jsou jasné a zřetelné, nikoli však pro svou vnější vy-
mezenost (definitivnost) a oddělenost (absolutnost) jako atomy a čísla či předměty (objekty) a předměty (stíny), nýbrž svou vnitřní světelností. Ta dává jsoucnům, jež mají na dané ideji účast a v nichž se příslušná ideazračí, jak jsoucnost, tak i poznatelnost, neboť jedině vzhledem k ideji můžeme jednotlivé věci vůbec rozlišit a dát jim vystoupit. Jsoucnost a poznatelnost věcí nespočívá v jejich oddělenosti a samostatnosti, nýbrž naopak, v jednotě poukazů a vzájemností, které teprve činí nějakou konkrétní věc (jev či událost) něčím. To se děje na základě souvislosti smyslu, která teprve způsobuje, že něco je sekvoje nebo Sókratés nebo elektron nebo já nebo vražda. Tuto jednotu vnitřních a vnějších horizontů, které každé jsoucno konstituují, vyjadřuje právě pojem ideje. Tyto horizonty vzájemností jsou sice neomezené, avšak jedinečně a nezměnitelně "strukturované", a to onou podobností, kterou je třeba nahlédnout a pochopit, kterou nelze konstatovat jako jiné jevy, která je dialektickou jednotou totožnosti a různosti (EIDOS ostatně značí právě podobu).

Pojem ideje v sobě tedy zahrnuje jak PERAS, tak APEIRON. Otázku po povaze bytí lze z hlediska nauky o idejích definovat jako ontologický problém, jak se má jsoucno (věc, konkrétní jev) k idejím; to je tzv. METHEXIS (od MET'ECHEIN = spolu-míti). S ní je do nauky o idejích zahrnuta i FYSIS - povstávání jsoucen z nerozlišenosti k bytí.

+) (pokračování poznámky ze strany 61)

ského množství "clock-like" částic; pro kvantovou fyziku jsou zase samotné hodinové stroje jen zdánlivě jasné a zřetelné - ve skutečnosti jde jen o statistický výraz velkého množství "cloud-like" prvků mikrosvěta, "pravých jsoucen", pouze rozumem (a jeho matematickým aparátem) poznatelných.

M e t a f o r a j a k o c e s t a k i d e j i

Podle našeho názoru nalezla filosofie v ideji svůj vrcholný ontologický pojem. Tento pojem byl také v dějinách postižen tolikrát opakovanou inflací jako snad žádný jiný. Posláním filosofie je neustále čelit této hrozbě pojmového vyprázdnění tím, že nalézá nové a nové ontologické symboly schopné obnovit zkušenostní obsah pojmu ideje, oživit ontologickou zkušenost, která došla v nauce o idejích svého vyjádření.

Chceme ukázat, že v tomto ohledu velice šťastným ontologickým symbolem je právě živá metafora, na kterou Paul Ricoeur svou rozsáhlou monografií upozornil. Dalo by se říci, že metafora je u Ricoeura tím, čím je u Thaléta voda, u Herakleita oheň, pro Pythagora číslo, pro Descarta kus vosku, pro Galileiho mechanismus, pro Hegela pojem atp. To znamená, že jak v zážitku pochopení smyslu nějaké metafory, tak v aktu vlastního metaforického vyjádření zehlížíme a zakoušíme samotnou povahu bytí, a to zcela jedinečným a názorným způsobem. A tak, jaká podle Thaléta "vše pochází z vody" a dle Herakleita je "tento svět věčně živý oheň", podobně i Ricoeur ukazuje, že v případě metafory nejde o zvláštní jev básnického či rétorického způsobu mluvy, nýbrž že veškerý jazyk je svou povahou metaforický: Neexistuje striktní rozdíl mezi základním významem slov a jejich významem přeneseným; to, co považujeme za základní významy, jsou pouze metafory mrtvé, vžité, lexikalizované.⁺

Eytostná metaforičnost tak činí přirozený jazyk sourodý s bytím jsoucná. Proto je jazyk schopen jsoucnou vyjadřovat. To neznamena je pouze označovat a popisovat, nýbrž zpřítomňovat (reprezentovat) věci ze samotného jejich jádra, totiž jejich obsahu a smyslu, čili vztahovat se k nim vzhledem k jejich bytí. Jazyk vyjadřuje skutečnost tak, že ji uskutečňuje, že "činí totéž"; je tedy sám skutečností, a ne pouze jejím stínem (projekcí, odrazem, ozvěnou); slovem: jazyku náleží bytí.

⁺) Všimněme si třeba, kolik metafor je vlastně v právě uvedené větě: "základní", "přenesený", "mrtvý"... - dokonce sám pojem metafory (tj. přenosu: META-FEREIN) je nutno chápat metaforicky - význam není balík...

Proto v něm můžeme povahu bytí bezprostředně zakusit, a to v tvůrčím aktu, jímž je právě živá metafora.

M y s l i t e l s k á c e s t a z a s m y s l e m
o d v ě d o m í k j a z y k u

Ricoeurova cesta k metafoře jako ontologickému symbolu vedla od fenomenologie lidské subjektivity přes hermeneutiku symbolů a mýtů až k lingvistice a jejímu vztahu ke zkušenosti řeči. Je to cesta vedoucí od filosofie vůle a tělesnosti (*Le volontaire et l'involontaire*) přes dialektiku lidské duše s její křehkostí a zmateností (*L'homme faillible*) a s tím související filosofický výklad psychoanalýzy (*De l'interprétation - essai sur Freud*), a dále přes problematiku mýtů a symbolů (*La symbolique du mal*) až k otázkám jazyka, jehož zkoumání vrcholí v osmi esejích Ricoeurova monumentálního díla o metafoře (*La métaphore vive*).

Společným jmenovatelem všech těchto zkoumání je otázka po smyslu. Smysl ukazuje k tajemné jednotě jsoucná, jevu a poznání; z něho vyrůstají jak EIDOS, tak LOGOS, dva ontologické pojmy, které se nejtěsněji přimykají k tajemství povahy bytí: vzhled a smysluplná řeč, představa a pojem.

V souhlase s novověkým odkazem hledá zprvu Ricoeur "přirozené místo" smyslu v lidském vědomí. To odpovídá též fenomenologickému přístupu. Jež ve svém díle důsledně uplatňuje: vše, co filosofie poznává, musí být vykazatelné - bezprostředně zakusitelné - na poli descartovského vědomí, avšak vědomí celého, s veškerou škálou jasu i hloubky. Smysl všech vědomých obsahů, i těch tradičně descartovských, tj. jasných a odlišených more geometrico, se vždy zjevuje v tom, co překračuje distinktnost těchto obsahů, zřetelnost jejich kontur (definic). Je to jednak kontext - vztah k jiným obsahům, jednak vztah k oněm temným a mlhavým vrstvám subjektivity, jež souvisejí s vůlí, citem a tělesností. Tyto vrstvy jsou sice mimo pole descartovského vědomí, avšak poukaz k nim je uvnitř pole vědomí jasně a zřetelně vykazatelný. (To platí ostatně i pro samotné EGO, výchozí bod Descartova zkoumání, které také není žádnou jasnou a zřetelnou představou!) Obsahy mysli nacházejí svůj smysl v tom,

č e h o jsou výrazem: v temnějších a mlhavějších ("hlubších") vrstvách subjektivity. Veškeré motivace našeho myšlení a jednání, celý hodnotový systém, o nějž se opírá orientace naší poznávací a tvůrčí aktivity, tedy vše to, co k vědomé reflexi jistě náleží, bere odtamtud svůj původ. Jasně a zřetelné obsahy se v mysli vyskytují právě díky tomuto svému zakořeňování.

Avšak budování jednoty všeho toho, co vychází z hloubi, z temných a nevyslovitelných základů naší psychiky, z vůle, citu a tělesnosti v jas myšlenek, důvodů a úmyslů, čerpá svůj smysl z toho, jak člověk rozumí světu, jak chápe své místo v přírodě, ve společnosti, ve světě - jak reflektuje svůj kosmický kontext. Pochopení smyslu toho, co takto přesahuje pole descartovského vědomí, se zračí v mýtu a jeho symbolice. Mýtus sám je však také součástí pole cogito - je symbolickým vyjádřením kosmické zkušenosti člověka. Obrazy, symboly a představy, s nimiž mýtus disponuje, odkazují zpět ke skrytým hlubinám psychiky.

Mýtické sebeporozumění se svým symbolickým arzenálem působí jako mohutné "morfo-genetické pole" hlubších vrstev subjektivity, neboť skrze ně docházejí nerozlišené pudy, tuchy, pocity, hnutí, prožitky svého vyjádření - vstupují na půdu cogito. Teprve zde nabývá náš vnitřní život svého obecně platného a závazného smyslu a zároveň své vnitřní diferenciaci.

Přestože se však fenomenologie subjektivity týká ontologicky vysoce relevantních zkušeností, nebyla sama schopna neplnit svůj ontologický nárok. Je přesvědčivá pouze onticky - jako popis struktury lidské psychiky. Spojujícím článkem mezi světem a prožitkem jsou právě symboly. Ricceurova myslitelská výprava za smyslem vedla proto od filosofie vůle do světa mýtů a symbolů. Podle Ricoeura vyjadřuje symbol vnitřní zkušenost - na niž nelze přímo ukázat - poukazem na nějakou zkušenost vnější. Zde pro něho začíná hrát důležitou roli fenomén dvojího smyslu. Symbol má jakoby dva významy: zjevný, doslovný - a skrytý, duchovní. K tomu druhému se však nelze dobrat jinak než přes bezprostředně přístupnou skutečnost, na kterou se symbol svým zjevným významem odvolává. Tak blízkost místní, prostorová nějak znázorňuje to, co jsme si zvykli na-

zývat "blízký srdci", "blízký mému uvažování" atd. Tyto dvě věci však nelze automaticky k sobě přiřadit - jejich vztah je třeba teprve pochopit, což je svobodný, tvůrčí čin. "Masivní" plnost symbolu nevyčerpáme žádným určitým výkladem. Symbol není jinotajem svého smyslu - jeho smysl v něm není předem dán, nýbrž vzchází právě v aktu pochopení. Proto může být symbol chápán různě - může docházet ke konfliktu interpretací. (Tomuto jevu věnoval Ricoeur řadu úvah - viz jeho knihu *Le conflit des interprétations*.) Pluralita, někdy i protichůdnost výkladů však není dokladem toho, že tyto interpretace jsou libovolné a vzhledem k symbolu pouze druhotné: symbol a mýtus nemají jiný smysl, než že jsou křížovatkou interpretací - prostorem svobodného pochopení. Od svébytnosti, subjektivity descartovského pole vědomí dospívá Ricoeur k subjektivitě symbolů; v nich se cogito vztahuje ke své vnější a vnitřní transcendenci, z níž čerpají jeho obsahy svůj smysl.

Mýty a jejich symboly však nejsou pouhým výrazem tajemného pochopení celkové zkušenosti světa, nýbrž jsou především na psychice nezávislým, svébytným jazykovým útvarem - vyprávěním (*MYTHEUÓ* = vyprávím) či psaným textem.

Ricoeurovo hledání smyslu tak dospívá k jazyku jako k nejvýznačnějšímu místu, kde lze zjevení smyslu zachytit. Jazyk má tu výhodu, že je jak vnější, "objektivní" skutečností, tak zároveň i vnitřní, subjektivní zkušeností. Mluvením se vztahujeme k společnému světu tak, že vyjadřujeme vlastní nitro: úspěšně něco sdělit znamená dobře se vyjádřit. Obé se však dělá v jediném aktu reflexe: to, co je předmětem výpovědi, je zároveň i jejím obsahem. Jazyk sice vyjadřuje smysl skutečnosti, na druhé straně však tento smysl za svou předmětnou, "objektivní" podobou skrývá: i zde platí, že smysl není v jazykovém projevu přítomen bezprostředně, tj. že s ním není totožný. Smysl toho, co je řečeno, je teprve třeba pochopit. A tento smysl se paradoxně zjevuje právě tehdy, kdy řeč jako konkrétní danost ustupuje do pozadí, kdy svému objektivnímu popisu uniká. To se děje v jedinečných promluvách, kdy se mluvení (*parler*) stává výpovědí (*dire*); v této sebetranscendenci zjevuje jazykový útvar svůj smysl a mizí jako "toto-zde" konkrétního vyjádření.

Polysémie jako ontologická struktura jazyka

Na smyslu symbolů jsme si ukázali, že to, co je pochopeno, není novým obsahem naší zkušenosti, nýbrž představuje novou jednotu celé naší zkušenosti. Co víme, čemu rozumíme, to jsme pak schopni vyjádřit svými slovy - vyjádřit totéž v jiném, vyjádřit smysl míněného pomocí slov, a přitom jako něco na slovech nezávislého.

Tentýž projev zjevení smyslu skrze vzájemnost odkazů lze spatřovat v jazyce samotném; řeč sama je dějištěm zprůhledňování své vlastní jevové stránky, je procesem, jímž se slova oprošťují od "vlastních" významů poukazem za sebe, ke kontextu. Tento podivuhodný děj lze však sledovat teprve ve hře významu slov, v sémantické analýze, která se pohybuje na samém okraji tradiční, vědecké lingvistiky.

Na pohled má každé slovo svůj více méně základní význam, "doslovný. smysl", byť provázený celou plejádou vedlejších, druhotných, "obrazných" významů a idiomatických užití. Díky této svébytnosti můžeme jednotlivým slovům rozumět i mimo kontext; proto existují a fungují slovníky. Kdykoliv se však tato statická struktura dá do pohybu, fenomenologie konkrétní mluvy snadno ukáže, že "ve skutečnosti" nelze jednotlivým slovům jednoznačně přiřadit žádný diskrétní seznam významů. Lexikalizovatelná plejáda "různých užití" představuje spíše orientační výstupky kontinua "sémantického pole": slova mohou znamenat to a zároveň i ono, někdy dokonce mohou nabývat významu přesně opačného než obvykle. Kontext (větný, situační, etc...), do něhož jsou zapojena, působí jako "filtr", který z různých možných významů každého slova vybere ty, které společně dávají smysl. Samotné bytí slov se tedy podřizuje smyslu, který se v nich zračí, zároveň však je tento smysl určen jejich svébytností. Nelze totiž tvrdit, že jednotlivá slova "vlastně žádný smysl nemají" a že ho nabývají teprve díky kontextu. Jejich smyslem však není jeden jediný význam - nýbrž právě jedinečně strukturované pole možností nabývání významů; toto pole nemá povahu definiční, nýbrž působící (wirklich); není určité, nýbrž určující - je to jedinečný

způsob slova, jak vstupovat do celku souvislostí a podílet se na smysluplnosti kontextu. To je jev zvaný odborně "poly-sémie".

Z hlediska objektivní ontologie je však taková významová rozplizlost a nepřesnost výrazem vágnosti, nespolehlivosti a nedokonalosti přirozeného jazyka: vždyť slova by měla znamenat vždy totéž, naprosto jednoznačně! Co si však pod tímto požadavkem jednoznačného přiřazení významu vlastně představit? Vnitřní zkušenost - nějaký psychický akt - nelze vůbec ke slovu "přiřadit", protože na ni nelze nezávisle na jazyku vůbec ukázat. Ale také vnější, předmětná skutečnost nám nepomůže. Vždyť ani nejbanálnější názvy předmětů neoznačují konkrétní věci, nýbrž, jak jsme již z počátku naznačili, jejich smysl: věci co do jejich bytí, které lze konkrétním, "hmotným" výskytem pouze předmětně exemplifikovat. Slova se vztahují k věcem, protože poukazují za sebe tak jako ony, a tak jako ony zjevují smysl svým zprůhledněním se, rozpuštěním v kontextu, zjevujícíce smysl celku v prostoru vlastního přesahu. Bytí se v každé věci "usebírání" (LEGITAI) a toto usebrání (LOCOS) v jednotu co do smyslu je společné bytí věcí i bytí slov (LOGOI) a smysluplné řeči (LOGOS) vůbec. Proto jsme řekli, že jazyk vyjadřuje skutečnost nikoliv tak, že ji zevně označuje, nýbrž že ji uskutečňuje, tj. zpřítomňuje ji zevnitř, co do jejího bytí. Smysluplná jednotu sémantického pole, řád proměnlivosti významů vykazuje způsob bytí, jenž je vlastní platonské ideji: tak jako slova, tak také jsoucna jsou "více či méně", jsou "oblakem významů", usebráním celku souvislostí co do smyslu (veškerá jsoucna - nejen zmíněné elementární částice kvantové fyziky). Tak jako věci vstupují v existenci "filtrovány" kontextem souvislostí a kontextem pochopení, tak i pro jednotlivá slova ve větě platí, že nabývají významu vzhledem ke kontextu teprve v rámci určitého pochopení tohoto kontextu. Právě tímto pochopením se onen "filtr" aktualizuje: pochopení je naším výkonem - a smysl tohoto pochopení je konstituován kontextem celé zkušenosti, jež je brána v potaz a jež se touto aktualizací sama proměňuje.

Metafora jako symbol ontologické povahy jazyka

V běžné zkušenosti mluvení a rozumění si však většinou tento svůj výkon ani neuvědomujeme; k aktualizaci smyslu jednotlivých slov "posunem významů" při vzájemné harmonizaci (nastavování, "filtrování") dochází zcela spontánně. Jednotlivá slova se přitom vzdávají své autonomie a mizí v anonymní službě usjednocování celkového smyslu.

Existuje však význačný jev, v němž tato spontaneita života smyslu v jazyce vystupuje ze své skrytosti: metafora. Na jedné straně je tedy metafora jen zvláštním případem obecného jevu polysémie, na druhé straně je však jejím výsostným projevem. Skrze metaforu si tuto vždypřítomnou polysémickou povahu jazyka uvědomujeme, nebo opačně: kdykoliv polysémie vystoupí nápadně ze své anonymity, označujeme ji jako metaforu. Zatímco běžné užití slova zúží jeho sémantické pole kolem jediného významového ohniska, metafora jako by fixovala dvojí význam: základní a přenesený; násilná deformace ("metaphorical twist"), kterou v takovém případě sémantické pole podstupuje, je taková, že smyslu užití daného slova nedosáhneme, leč vědomým přesahem. Opět se zde setkáváme s fenoménem dvojího významu jako u symbolu. Těžiště smyslu však neleží v žádném z nich, nýbrž zjevuje se právě v jejich vzájemném napětí. A stejně jako symbolu, také metafoře neporozumíme, ani když ji chápeme doslova, ani když ji "odinterpretujeme" co pouhý nezávazný, libovolný, významově neutrální a "informačně nulový" ornament. Její smysl se zjeví pouze v prostoru napětí obou ohnisek, mezi kterými osciluje sémantické pole slova, namáhaného svým neobvyklým užitím:

La nature est un temple où de vivants piliers

Laissent parfois sortir de confuses paroles

(Příroda, to je chrám s živými pilíři,

jež někdy zmateně svou řečí promlouvají)

Na tomto Ricoeurově oblíbeném příkladu z Baudelaira⁺) je to jasně vidět: na rozdíl od symbolu jsou zde oba póly významu

⁺) Květy zla IV., Vztahy (překlad Ivana Slavíka)

- příroda/chrám - na první pohled bezprostředně a nezávisle na sobě přístupné. Avšak smysl metafory leží právě ve vzájemnosti těchto původně zcela odlišných zkušeností. Nezahlédneme je, ani když vezmeme na vědomí, že příroda je prostě chrám, ani když toto tvrzení odmítneme. Tak zjevuje metafora samotnou povahu bytí skutečnosti, v onom tajemném, "dialektickém" jest-a-není. Přitom to, co z tohoto prostoru vychází k porozumění, není vágní a nejasné, nýbrž pregnantní, intenzivní, bezprostřední náhled, jenž však nemá povahu zevně dokazatelného vědění: spočívá v usjednocení vlastní zkušenosti. Pravdu tohoto prožitku usjednocení však nelze ještě navíc vykázat nezávisle na pochopení samotném - této pravdě, tj. bezprostřednosti vlastního náhledu, je třeba uvěřit - přijmout smysl, který mi byl básnickým obrazem takto nabídnut, jako zjevení smyslu mé vlastní zkušenosti, tedy jako něco, co jsem vždy již věděl, aniž jsem to vyslovil, čili čím jsem vždy již byl, aniž jsem si to uvědomoval.

M e t a f o r i c k á p o v a h a b y t í

To, co zakoušíme v metafoře, je přítomno anonymně v jazyce, ve věcech, v myšlení - v každé zkušenosti. Každá zkušenost nás odkazuje jinam, k smysluplné souvislosti a v pohybu tohoto usjednocujícího odkazování zahlédáme ono co, o které jde, věc samu, TO ONTÓS ON.

Proto je metafora s to názorně vyjádřit, co jinak říci nedovedeme, pro co nemáme slova, co dosud nebylo řečeno. Již Aristotelés upozornil na to, že metafora říká věci "jako v činnosti" (HÓS ENERGÚNTA, in actu čili v-skutku!), tj. "jako živé" (HÓS EMPSÝCHA - dosl. oduševnělé). Metafora nám ukazuje jsoucnost jako svébytný pohyb, znázorněný změnou významu metaforicky užitého slova; toto užití zanechá také již navždy stopu v sémantickém poli: i LOGOS má svou paměť a zkušenost - je svébytnou subjektivitou. Skrze metaforu máme účast na ontologickém pohybu Logu. Metafora je tedy názorná: předvádí před náš vnitřní zrak to, co je různé, jako podobné co do smyslu, a tím zjevuje účast jsoucnosti na idejích - METHEXIS. Odtud pochází objasňující moc metaforické mluvy.

Pro Aristotela však LOGOS není vlastním pohybem jsoucna, není skutečností methexe, nýbrž pouze lidským nástrojem (ORGANON). Poznání (EPISTÉMÉ) je poznáním toho, jak se věci samy o sobě ve skutečnosti a nezávisle na nás mají. A protože metafora není konstatací, nýbrž jedinečným tvůrčím aktem, náleží metafora význačně k básnictví - poezii. POIÉSIS však v řečtině znamená tvorbu (POIEIN = činit). Proto podle Aristotela "být metaforickým" (TO METAFORIKON EINAI), "dobře metaforovat" (EU METAFORÉUEIN) je znamením nadání (EUFYIAS SÉMEION) - nadání zřít podobné (TO HOMOION THEOREIN). - Aristotelés však vzhledem ke své metafyzické ontologii ostře odlišuje POIÉSIS od EPISTÉMÉ. V této linii setrvává většina západní tradice, pro niž je poznání konstatace toho, co jest; pravda poznání není proto svobodná, neboť je diktována poznávanou skutečností, danou předem. Ontologickou tradici vycházející z tohoto předpokladu a vrcholící v postulátu objektivní novověké vědy, lze právem označit za metafyzickou, protože bytí je pro ni svou povahou meta-fyzické: bytí jest mimo (META) FYSIS, tj. mimo vznikání, růst a vzcházení.

Kde se však bere pravda poezie - tedy obecně tvorby? Nuže, v rozporu s přirozenou zkušeností byli myslitelé většinou přesvědčeni, že tvoření, protože je svobodné a jedinečné a protože se v něm uplatňuje osobnost tvůrce a jeho nadání (EUFYIA, habitus), je mimo pravdu. Platón i Aristotelés na mnoha místech přímo říkají, že básníci lžou!

Metafora jako ontologický symbol je zároveň symbolem toho, že současná ontologická zkušenost překročila metafyziku. Ricoeur naléhavě trvá na tom, že objevovat (découvrir) je totéž co vynalézat (inventer). Objev a vynález spolu skutečně splývají, a to nejen jazykově, nýbrž i prakticky: vynález je novou skutečností (nějaký stroj, zařízení atp.); tato nová skutečnost však představuje objev nové možnosti, kterou skutečnost nabízí. Podobně je i každý vědecký objev ipso facto vynálezem nového pokusného uspořádání, návodu k ověřování atp., jak o tom svědčí úzké spojení mezi vědou a technikou. Objev není zjištěním existence nějaké věci, nýbrž nějaké vlastnosti skutečnosti, je formulací nějakého zákona - tedy opět vynalezením možnosti zapsané ve skutečnosti samotné. Ricoeur ukazuje, že nejen básnické

obrazy, nýbrž i všechny vědecké modely a teorie, ať se tváří jakkoliv objektivně a definitivně, jsou vlastně velkými metaforami - způsoby mluvy pomocí představ a pojmů vzatých z jiné, známé zkušenosti (srv. "planetární model atomu" či "oblak elektronu"); všimněme si ostatně metaforičnosti i tak odborných termínů jako "hladina cukru v krvi", "kolísání cen" atp. To ovšem neznamená, že by tyto vědecké popisy světa nebyly pravdivé, že by to byly "pouhé metafory". Naopak, ukazuje se, že sama pravda spočívá v metafoře, že bytí samo je metaforické. Pravda je svobodná, a proto nevylučuje jiné pojetí, jiný "způsob pravdování". Ani vědecké poznání není proto mimo "konflikt interpretací". To přibližuje současnou vědu básnictví a umění a dává naději na překlenutí propasti mezi vědou a kulturou, na zhojení oné rány, jež narušila jednotu sebepochopení novověkého lidstva.

Možnost smysluplného znovuzачlenění vědeckého poznání do kulturního kontextu se však nerovná ztotožnění vědy s básnictvím. Zatímco vědecké metafory vytvářejí modely světa, je básnická řeč příležitostí, jak zůstat v živém kontaktu se smyslem slov, příležitostí cvičit se v metaforičnosti, tj. v otevřenosti smyslu viděním podobného, viděním totožnosti v různém. Básnická řeč nás učí vidět ideje skrze jazyk na úrovni slov, tak jako to činí řeč filosofie skrze myšlení v rovině pojmů. Jen díky této stále tříbené vnímavosti k pravdě si uchováváme otevřenou svobodu vůči jazyku i skutečnosti a můžeme se bránit tlaku tohoto světa, který z nás chce učinit modloslužebníky nebo oběti vědeckých pravd jako poznanych nutností a lží v podobě otřelých slov a frází.

Z á v ě r

V metafoře se Ricoeurovi podařilo velmi šťastně objevit jev, v němž se zjevuje smysl, zkušenost, na které můžeme opakovaně zakusit povahu bytí toho, co jest. V tomto ontologickém symbolu zobecnil Ricoeur svou hermeneutickou zkušenost smyslu, jak ji učinil při zkoumání mýtů a symbolů. Smysl mýtu se totiž zjevuje právě uprostřed, v prostoru mezi Skyllou pouze alegorického výkladu a Charybdou masivní, dogmatické mytologie. Ke

skutečnému smyslu mýtu - např. o prvním pádu líčeném v 3. kapitole Geneze - nepronikneme, ani budeme-li jej považovat za jistotaj pro něco jiného, co se dá říci přímo a bez obalu, ani když jej budeme - jak tomu chce fundamentalistický fideismus - přijímat doslovně, jako reportáž o jakési události, která se prostě udála tak a nejinak. V obou případech se totiž mineme obecným, kosmickým významem onoho biblického příběhu a nedobereme se jeho závaznosti, která může být založena jen vnitřním pochopením. Jak náboženská řeč, tak sny a věštby jsou mýtické povahy a mluví jazykem symbolů. Není to výraz ani naivoty, ani tajemnosti, a není to ani specifikum těchto "exotických" zkušeností. Ani mýtus, ani sen nic nešifrují - naopak dávají skutečnost takovou, jaká jest - jako nápodobu (MIMESIS) sebe sama, jako vztaženost (ANALOGIA) k sobě samotné. Samotné "jest" je analogické, říká Ricoeur: v prostoru napětí "jest a není" se nabízí zjevnost, pochopitelnost a vyslovitelnost skutečnosti; jsoucna se jako takového, pravdivě, skutečně chápou tak, že ho uskutečněním analogicky v jiném (myšlenkami, slovy, skutky). Neboť právě v tomto přenosu - v této bytostné metafoře - spočívá vlastní bytí jsoucna.

Ostatně, prostí lidé do odjakživa věděli. Proto začínají pohádky, trest jejich zkušenosti - a zde se Ricoeur odvolává na Romana Jakobsona - slovy:

b y l o n e b y l o .



P U B L I C I S T I K A

P ř á t e l ů m o p ř í t e l i

Seděl pohodlně rozložen u mého psacího stolu, nevelkou prostorem místnosti zamořoval hustým dýmem z čibuku a s pozoruhodnou lehkostí vyprávěl už hotové povídky, jejichž humor byl zcela jiný, než s jakým jsme se tenkrát běžně setkávali v literatuře, čerpal z jiných zdrojů a z jiného, překvapivého vidění světa, měl v náznaku cosi společného se Zoščenkem z nejlepších let a chutnal hořce. Všichni, jak jsme se tak náhodně v té místnosti sešli (Ivan Klíma tenkrát ještě nepro-
nášel své filipiky proti kuřákům), jsme byli nadšeni, neboť ani v nakladatelské redakci se člověk s průkazným novým talentem nesetkává příliš často.

Tak jsme se poznali. Byl rok 1960 a my stáli na počátku dějů, o nichž jsme ještě nic netušili, ačkoliv už byly zakódovány v nás, v našich postojích a v našem jednání, v našich touhách a averzích, třeba i v té samozřejmosti, se kterou jsme ho vyzvali, ať to tedy napíše, neboť i to už bylo vykročení určitým směrem. Pane, mohli a měli jsme snad říct, zapomeňte na to, co jste nám tu vyprávěl, a my vám slibujeme, že na to zapomeneme také. Jenže jsme to neřekli, vyzvali jsme ho naopak, ať tedy napíše.

Napsal, samozřejmě jinak, než tehdy vyprávěl, ale tak je to vždycky, přepsal, vyškrtal a dopsal, stále nespokojený s výslednou podobou, a nakonec po dlouhém handrkování s orgány příslušnými i nepříslušnými s velkým úspěchem opublikoval pod pseudonymem Karel Michal. Měl těch povídek tenkrát víc, dvě tři ještě napsal a neopublikoval, neboť neprošly hustým sítem jeho náročnosti. Některé ani nenapsal - jedna z nich se mi obzvláště líbila a byla léta zapsaná v mé paměti, tak jak ji vyprávěl. Když jsem mu ji však po mnoha letech vracel, už se k ní neznal, už byl úplně jinde. Škoda. Marně teď tápu ve své chatrné paměti, už i z té ji čas nenávratně vymazal, už ji nepřevyprávím kamarádům jako ohlas z časů, kdy bylo všechno jinak.

Vlastně se nikdy moc neznal k tomu, co bylo, co už napsal a oddělil od sebe, byť to mělo ohlas sebevětší a nesporný úspěch u odborné kritiky i u čtenářů. Kladné hodnocení v něm vždycky vzbuzovalo spíše nedůvěru v hodnověrnost kritérií a pochybnosti o zdravém úsudku. Stále se spíše upínal k tomu, co napíše, ale i v tom byl čím dál zadržlivější, neboť v nárocích na literaturu byl neprosto nekompromisní a v oceňování svých schopností stále skeptičtější. Zatímco grafomanům žádný neúspěch neumenšuje puzení znovu a znovu produkovat další texty, jemu ani nesporný úspěch nepřinášel skutečné uspokojení a nepodněcoval ho k pokračování. Jakoby spíše naopak - nikdy se už nevracel do oblastí, kde uspěl. Vydal jako prvotinu úspěšnou detektivku, ale nikdy žádnou další nenapsal, vydal vynikající humoristické povídky, nikdy však nenapsal další, ba ani ty, které měl už vymyšlené. Jeho následující knížkou byl historický román Čest a sláva.

Dbal až úzkostlivě o to, aby neopakoval sám sebe, aby netvořil varianty už napsaného, aby neužil postupu už nalezeného. Bylo mu zcela cizí psát knížky (psal ostatně nerad), dovedl toliko tvořit, za což se tak trochu nepochopitelně styděl - tvrdil o sobě tvrdošíjně, že provozuje jen řemeslo, jako švec šije boty. Dokonce se styděl i za své kolegy spisovatele, kteří pronášeli na veřejnosti moudra o umění a o své tvorbě. Ačkoliv každou svou knížku dlouho, téměř bolestně promýšlel, ačkoliv promýšlel každou větu a každé slovo, a psal tudíž ztěžka a pomalu, rozhovory o teoretických aspektech své práce odmítal stejně popuzeně, jako když byl nějakým zvědavcem dotazován na intimity svého života.

Své soukromí si úzkostlivě chránil (odtud potřeba pseudonymu, neboť i jméno bylo součástí jeho soukromí) a upřímně věřil, že se mu daří důsledně je oddělovat od knížek, které vydával. Nikdy jsem mu tu iluzi nebral, neboť jsem věděl, že by raději přestal psát, než by se smířil s vědomím, že i sám sebe prodává s knížkami na knihkupeckých pultech. On přece nebyl na prodej. A opravdu také dokázal důsledně odmítat jakékoliv nabídky, které si činily sebemenší nároky nejen na jeho práci, ale i na jeho osobu, na jeho soukromí, na jeho názory a cítění. A naopak, přijal-li nějakou práci a nechal si za ni zaplatit,

pak k ní cítil jakousi starosvětskou odpovědnost a splnění přijatého závazku bylo pro něho především otázkou cti. Úvahy o teoretických aspektech spisovatelského řemesla jsme tedy ze svých nekonečných rozhovorů raději vypouštěli (jelikož švec konec konců v hospodě u piva také nesnová teoretické úvahy o šití bot).

O knížkách si ovšem povídal rád. Dokázal citovat celé pasáže, které ho v nějaké knize zaujaly, dokázal poutavě převyprávět děje, které ho podnítily k vlastním úvahám o lidech a jejich konání v určitých situacích. Neboť právě lidské konání v určitých situacích, to bylo jeho téma. Lidskost v každodenním hemžení i v mimořádných okolnostech, statečnost a zbabělost, věrnost sobě a věrnost přísaze, čest a sláva... Právě tohle téma je nejvýraznějším pojovacím článkem jeho zdánlivě tak disparátní a syžetově roztěkané tvorby. A ovšem jeho soustava hodnot i to nejvlastnější, o čem se bláhově domníval, že do jeho knížek nikdy nepronikne - vztah k životu, ke světu druhé poloviny dvacátého století, hluboký nesouhlas, hledání a nenalézání smyslu. Jak rád vyprávěl příběhy z minulosti, ve které nemusel žít, jak rád si povídal o místech, kde nemusel být, o lidech, s kterými nemusel sdílet společný prostor ("já pořád nemůžu uvěřit, že je někdo zlý, a myslím, že je to spíš vzácnost jako třínohá kachna..."), jistě i svět by byl docela dobrý, kdyby mu nebyl údělem a kdyby nebyl údělem všech ostatním, kteří se v něm se směšnou houževnatostí snaží realizovat svou představu štěstí bez sebemenší naděje na úspěch. Je šťasten blázen, když se konečně ve své představě stal Napoleonem? Nevím, jestli jsme kdy spolu rozprávěli právě o tomhle, vždyť od našeho posledního rozhovoru uplynulo už tolik let. Ale je to nedůležité, když to vystihuje polohu našich dlouhých bludných úvah a když konečně "všechno na světě je zaručeně blbost, jakž ani nemůže být jinak." A odtud už jenom krok k Shakespearovu sonetu, který mi kdysi citoval a ještě po letech znovu připomněl v dopise:

Znaven, ach, znaven vším, já volám smrt a klid,
když vidím zásluhy rodit se na žebračí,
a blednou nicotnost zas v nádheře se skvíť
a víru nejčistší zrazenou v hořkém pláči

a zlatý vavřín poct na hlavách nehodných,
 a dívčí něhu, čest, servanou v okamžiku,
 a dokonalost pak, budící už jen smích,
 a vládu ve zchromlých pařátech panovníků,
 a jazyk umění vrchností zmrzačený,
 a blbost, doktorský radící rozumu,
 a přímost, zvanou dnes hloupostí bez vší ceny,
 a Dobro, zajaté a otročící Zlu -

tím vším, ach, unaven, já zemřel bych už rád,
 kdybych tím nemusel i lásce sbohem dát.

Jeho myšlení mělo vždy pevný řád, neměnný v čase, který plynul, a života během znovu a znovu upevňovaný. Co nechtěl, to věděl vždycky, ve všech životních situacích, naprosto jednoznačně, a nevzpomínám si, že by kdy seabeměně ustoupil. Ale také si nevzpomínám, že by kdy po něčem, kromě lásky a přátelství, opravdu toužil. Rozhodně ne po úspěchu, slávě a bohatství. K těmto svodům, hýbajícím snad světem, byl zcela imunní. Jak daleko pak ovšem k pocitu uspokojení. Samozřejmě se radoval jako kluk, když si vezl domů na Zbraslav autobusem dvě stará renesanční křesla, která koupil v bazaru u Šubotníka za nepatrný peníz (jak je to už dávno), nebo když mi předváděl krásné sloupkové hodiny s hracím strojčkem, které získal, už ani nevím kde, neboť on miloval starožitnosti oddávna, mnohem a mnohem dřív, než se staly módou pro snoby a magnetem pro šejdiře. Jakmile však upozoroval, že se mi něco líbí, okamžitě byl ochoten se toho vzdát, a ačkoliv neuspěl nikdy s dary, ani když se snažil nešikovně předstírat pro sebe výhodný a pro mne nevýhodný obchod, vždycky se tvářil jako zhrzený milenec. Na ničem nelpěl, všechno byl ochoten dát, opustit - a všechno nakonec také opustil s lehkostí, která mi byla dlouho nepochopitelná. Vždyť k některým starožitnostem, kterých měl na Zbraslavi plný dům, se vázaly celé příběhy, mnohdy nám oběma společné, byly neodmyslitelnou součástí jeho života. Odjel od nich s prázdnýma rukama, dokonce se o nich nikdy ani v dopisech nezmiňoval - jako by jich nebylo, jako by ani nikdy nebylo těch nekonečných rozhovorů o nich, té potěchy z jejich blízkosti...

Měl jsem to ovšem vědět, mohl jsem to alespoň tušit, když mu tak málo záleželo na tom nejpodstatnějším. Jak často jsem o něm slyšel: "Schlafen ist gut, der Tod ist besser, das Beste ist nicht geboren sein."

30. června v noci zvolil Pavel Buksa místo spánku to lepší.

Zdeněk Pochop

O t é p r a v o p i s n é p a t á l i i

++++++
+ + +

Počátkem letošního roku rozrušily naši veřejnost zprávy o podezřelém kutění úředních reformátorů českého pravopisu. Vracíme se k té aféře textem, který vyjadřuje stanoviska jednoho z předních brněnských lingvistů. Publikujeme jej bez vědomí autora a s redakčním titulkem.

Bylo dobrým zvykem, že se návrhy na úpravu českého pravopisu předkládaly k obecné diskusi. Zdá se, že tentokrát byl zvolen jiný postup: veřejnost neinformovat a teprve po ukončení prací na úpravě pravopisu jí předložit nově kodifikovanou normu. Ačkoli ústřední pravopisná komise projednávala úpravy, které by znamenaly značné zásahy do dosavadní pravopisné soustavy, veřejnost zůstávala beze zpráv. Dokonce i jazykovědci-bohemisté se museli spokojovat s kusými a namnoze i nepřesnými informacemi, které pronikaly ze zasedací místnosti pravopisné komise.

Připomeňme, že se pravopisná komise v době nemoci svého dřívějšího předsedy prof. Václava Křístka přestala scházet a dlouho nebyla svolána ani po jeho smrti (v září 1979). Pak byla reorganizována a do jejího čela byl postaven brněnský univerzitní profesor Jan Chloupek. Do komise nebyli jmenováni někteří její bývalí členové, mezi nimi i přední bohemisté, kteří se jednání Křístkovy pravopisné komise aktivně účastnili.

Dne 27. ledna 1984 byl v Erněnském večerníku otištěn rozhovor s prof. Chloupkem, z něhož se naše veřejnost poprvé ofi-

ciálněji dozvěděla, jaké jsou záměry pravopisné komise. Čtenáři byli mimo jiné informováni o "nejradikálnější variantě", k níž se podle Chloupkova svědectví "přiklánějí mnozí odpovědní pracovníci". V interview nebylo řečeno, zdali to jsou pracovníci jazykovědní, či jiní. Redaktor Jiří P. Kříž pak na téže stránce Erněnského večerníku ve fejetonu "Bíl láski čas" názorně předvedl, jak by se přijetím radikální varianty změnil grafický obraz spisovné češtiny.

Rozhovor a fejeton vyvolaly v naší veřejnosti velký rozruch, o pravopisných otázkách se týdný, ba měsíce diskutovalo nejen v redakcích, školách a ústavech, ale i dílnách. Mnozí občané sáhli po peru a psali našim nejvyšším orgánům, Ústavu pro jazyk český, redakcím časopisů, které se o chystané reformě pravopisu zmínily, jazykovědcům-bohemistům atd. Šlo vesměs o protesty proti navrhovaným úpravám, hlasy podporující radikální pravopisnou reformu byly ojedinělé. Bylo dost i těch, kteří považovali pravopis Křížova fejetonu za žert, a protože na pravopisné otázky bývá naše veřejnost mimořádně citlivá, leckoho takové "žertování" rozhořčovalo. Všeobecnou obavu však budila zmínka o tom, že radikální pravopisná reforma má zůstanece mezi "mnohými odpovědnými pracovníky".

Hlasování o pravopisné reformě, které dosud podníceno interviewem, se vlastně nemělo konat, a jak se proslýchá, bylo jinými odpovědnými pracovníky hodnoceno záporně. Zatím byl prof. Chloupek za indiskreci zbaven předsednictví pravopisné komise. Jeho zásluhou se však poodkryla poklička nad kutěním kolem našeho pravopisu. Budiž mu za to vzdán dík. A bude-li reorganizovaná pravopisná komise pracovat tak, aby výsledkem bylo přijetí radikální ortografické reformy, nemusí prof. Chloupek ani litovat, že ztratil předsednickou funkci. Cožpak může jazykovědec vědomý si svých závazků k národní kultuře převzít odpovědnost za tak necitelný zásah do naší pravopisné kultury? Nic na věci nemění, že se navrhovaná reforma tváří jako racionalizace českého pravopisu.

Není sporu o tom, že pravopis je kulturní hodnota, která spojuje současnou generaci s generacemi předcházejícími. O potřebě ctít kulturní tradice nemusíme snad nikoho přesvědčovat. Všimněme si, jak ctí pravopisné tradice velké evropské národy -

Francouzi, Angličané, Němci, Rusové, Poláci aj. Jak složitý pravopis mají např. Angličané (a s nimi jiné anglofonní národy), a přece úcta k národním tradicím, mezi něž patří i tradice pravopisné, zabránila u Angličanů pravopisným reformám! Nebo srovnejme český pravopis, nad jehož domnělou složitostí spouštějí občas někteří lidé nářky, s pravopisem francouzským. Ten je sice pravidelnější než pravopis anglický, ale proti naší pravopisné soustavě skrývá tolik zálučnosti, že dovede potrápit i vzdělaného Francouze. A zase, francouzské pravopisné složitosti nejsou ničím jiným než respektováním pravopisných tradic. Nebo jakou komplikací je psaní podstatných jmen velkým písmenem v němčině! A přece národy mluvící německy váhají s pravopisnou úpravou, aby nepřerušily písemnou kontinuitu spisovného jazyka (pravopisná úprava je zde ovšem ztížena tím, že se němčina užívá jako státního jazyka v několika státech). Velmi obezřelý postoj zaujímají k svému pravopisu i Rusové; je pro ně příznačné, že se nepouštějí do reforem měnících principy pravopisu, nýbrž se omezují z důvodů tradičních, a ovšem i praktických, jen na "uporjadočenijs" (srov. porjadok = pořádek) už existující pravopisné soustavy.

Český pravopis se ustálil zhruba do poloviny minulého století a od té doby se principy pravopisné normy v podstatě neměnily. Přitom ani dost velké pravopisné úpravy z první poloviny 19. stol. - úprava analogická z konce druhého desetiletí, pak skladná zhruba z r. 1842 a nakonec úprava z let 1849-1850 - nepřerušily kontinuitu našeho pravopisu. Po polovině 19. stol. se racionalizační snahy pravopisné omezovaly vlastně jen na to, aby byly v kodifikaci důsledněji uplatněny existující pravopisné principy. Můžeme to - ovšem s jistým kolísáním - sledovat na vydáních Pravidel českého pravopisu od r. 1902 dodnes (změny v jednotlivostech byly provedeny zvláště ve vydáních z r. 1913, 1921, 1941 a 1946).

Ani větší úprava z r. 1957 nesledovala nic jiného, než důslednější prosazení tradičních pravopisných principů. Podstatněji se změnil jen postoj k pravopisu přejatých slov, ale ani tato dost rozsáhlá úprava neznamenalá změnu dosavadní zásady. Podle tohoto principu totiž zcela zdomácnělá cizí slova přijímala již dříve pravopisnou podobu slov domácích. Jenže postupem doby se hranice mezi slovy už zdomácnělými a dosud nezdomácnělými-

mi ztrácěla, a tak úprava pravopisu z r. 1957 jen rozšířila pravidlo o zčešťování pravopisu přejatých slov na cizí výpůjčky vůbec (s některými výjimkami, které jsou vypočítány - dost nepřesně - v Pravidlech).

Velká část veřejnosti, která si byla vědoma významu kontinuity kulturních hodnot (mezi nimi i pravopisných tradic), stavěla se vždy proti radikálním požadavkům směřujícím k fonologizaci, nebo dokonce k fonetizaci pravopisu. Fonetizační snahy, chápané jako úsilí o racionalizaci pravopisu, můžeme sledovat od doby obrozenské po dnešek. Byly zaměřeny proti těm pravopisným zásadám, a ovšem i jednotlivostem, které mají motivaci historickou. Týká se to např. písmena v, které označuje nejméně už od pol. 15.stol. samohlásku totožnou s i; písmena u, u něhož nejde o kroužek, ale o nađepsané o z doby, kdy v češtině existovala v slovech jako stucl dvojhhláska uo; písmena ě, kterým se v některých případech označuje je (věk), v jiných měkkost předcházející souhlásky (němý); skupin lř-ter, které zaznamenávají skupiny souhlásek s nestejnou párovou znělostí (např. zp- v slově způsob), aj. Proti fonetizačním návrhům se však stavělo vědomí, že je třeba zachovávat pravopisnou kontinuitu, mimo jiné i proto, aby nebyla antikvována dosavadní literatura.

Nejradikálnější snahy vycházely v minulosti většinou z okruhu učitelů základního školství. Podle jejich představ měla úprava pravopisu, která by odstranila historicky podmíněné složitosti, usnadnit výuku mateřského jazyka, a uvolnit tak čas pro výuku slohu nebo jiných předmětů. Je sice pravda, že by racionalizace pravopisu jisté výhody v pedagogickém procesu přinesla, ale na druhé straně je zřejmé, že se pravopisné potíže žáků přeceňují. Dobrý učitel si s výukou pravopisu poměrně snadno poradí.

Cena, kterou by naše národní kultura za radikální úpravu pravopisu zaplatila, nebyla by ani zdaleka vyvážena výhodami zracionalizovaného pravopisu. Především bychom vykopali příkop mezi literaturou vydanou před reformou pravopisu a po ní. A proč nutit milióny Čechů, kteří už skončili školní docházku, aby se odučili dosavadnímu pravopisu a naučili se novému? Mnoho lidí by se nové normě už nikdy neđoučilo. Vyčíslit hospodářské škody, které by tak hluboký zásah do pravopisu přinesl,

ponecháváme těm pracovníkům, kteří jsou odpovědní za ekonomiku našeho státu.

Naše stanovisko je jasné. Jsme pro revizi pravopisu podle dosavadních ortografických zásad, pro likvidaci řady pravopisných výjimek a zbytečných složitostí, ale varujeme před experimentováním s pravopisem, ať už se radikální reformy budou tvářit sebe racionálněji.

-mj-

===== R E C E N Z E

===== R E F E R Á T Y

Z a s t a v e n í s B e d ř i c h e m F u č í k e m

Když jsem přijel na počátku padesátých let do Prahy, abych se něco dověděl a něčemu přiučil o české poezii, kterou jsem doposud jenom miloval, odcházel Bedřich Fučík zrovna z Prahy na dlouhá léta do vězení. Dnes vůbec nechápu, jak bylo možné, že jsem si toho tenkrát nevšiml. Samozřejmě jsem tehdy o Bedřichu Fučíkovi nic nevěděl, četl jsem jiné časopisy, než do kterých Bedřich Fučík po válce přispíval, a sotva jsem se stačil rozhlédnout, byl pryč. Pak jsem občas přece jenom něco zaslechl, samozřejmě ve zlém. Třeba, jak na díle Františka Halase je znát, že podléhal vlivu svých katolických i docela reakčních přátel. Sedával prý v kavárně dokonce s generálem Mečkem. Myslím, že tehdy mezi Halasovými svůdci a zlými duchy jsem poprvé uslyšel jméno Bedřich Fučíka.

Co jsem o něm mohl vědět? Jenom ve starých časopisech jsem mohl zahlédnout jeho příspěvky a články, ale i to vypadalo, jako by už nežil, jako by patřil někam do regálů literární historie, kde se skladují překonaná vývojová období. Mohlo maa napadnout, že uplyne třicet let, a já se s živým Fučíkovým dílem znovu setkám? Že budu občas zahlédávat mezi přáteli jeho malou postavu? Naposled při rozloučení s Petrem Koptou.

Když z české literatury mizela jména, začal jsem si všimnout, jak se dějiny české literatury vykládají - přesně podle starých osvícenských iluzí o pokroku prosazujícím se v dějinách - jako vývoj určitého poznání (nikoli umění, ale poznání), jenomže toto poznání nevycházelo z literatury, nýbrž leželo někde jinde, mimo ni: v proměňujících se strukturách společnosti, v idejích, které si společnost k ospravedlnění svých proměn sama produkuje. Podle toho, která část literatury a jak tyto ideje obráží nebo jednodušeji jen opakuje, určí se buď její místo v dějinách, anebo v literatuře soudobé se stanoví její nosný proud. Protože literatura tvoří řada individuálních realizací, musejí se nosný proud rozepsat i nominálně: kdo ano, kdo ne. Industriálnost dnešní společnosti je neúprosná: co neslouží bezprostředně výrobě, a v našem případě nejde o nic jiného než o výrobu iluzí, je odsouzeno k neexistenci. Tady pak už nestačí odsunout pouze na okraj, jak tomu do určité míry bývalo vždy, - je tu přece zkušenost se stálou výměnou míst mezi periferií a centrem. V některých obdobích se k neexistenci odsuzuje i tak, že tvůrci, stojící mimo hlavní proud, jímž protéká usměrněný pokrok, ztratí i svou existenci lidskou. Jsou to známé a bolestné věci.

Bedřich Fučík byl jedním z mnohých, kdo se při regulaci koryta ocitli mimo. A přece jeho osud byl poněkud jiný než osud jeho básnických přátel, s nimiž sdílel vyvržení. Ztráta svobody pro něho znamenala víc, přinesla mu i ztrátu nakladatelství, časopisů, - tedy literární existence. Oddaný a láskyplný kritik a editor je ještě zranitelnější než přátelé básníci, jejichž dílo navzdory nepřízni, nevydávané, stále existuje a žije, nikdy vlastně nepotlačitelné.

Osud Bedřicha Fučíka přivádí i k zamyšlení nad jednotou literárního organismu, nezbytnou pro vznik literatury. Do literárního života patří zejména odborná nakladatelská činnost, celá oblast myšlení o literatuře vázaná především na časopisy atd. Literatura dnes těžko vzniká bez nakladatelství, která by jí sloužila, bez uměleckých sdružení - formálních i neformálních. Nemí náhodou, že glajchšaltující řez je vždy veden tímto směrem: nakladatelství, časopisy, sdružení a sdružování.

Trvalo to dlouho, než byl Bedřich Fučík navrácen české literatuře. Samozřejmě ne docela, do nakladatelství a ediční čin-

nosti se vrátit nemohl, takže už před pětatřiceti lety bylo uzavřeno jeho předválečné nakladatelování v Melantrichu a po-válečné ve Vyšehradu. "Tak ty mé vybrané spisy už spolu nevy-dáme," posteskl si Bedřichu Fučíkovi nedlouho před svou smrtí Jakub Deml. Vlastním literárním dílem se Fučík také nevrací úplně, vždyť kritické texty nakladatele a editora, který léta usiloval vydávat dobrou literaturu a pro nakladatelství hle-dal autory, se čtou (a to ještě jen některé) v rukopisné po-době, nenacházejíce nakladatele.

Oblouk, který sklenulo životní dílo Bedřicha Fučíka, je dobově příznačný. Na jeho začátku je studentský časopis Svítá-ní. V třebíčském gymnáziu jej po první světové válce vydával se spolužákem Nezvalem. Samozřejmě vycházel tištěný - snad každé město mělo svého tiskaře, jako měla Třebíč pana Trnku - a ve společnosti neskonale chudší se našly prostředky i na takovou bláhovost. Na konci oblouku, kdy formuluje úhrn svého životního poznání, se Bedřich Fučík setkává s mnohými ze svých přátel, které vydával ve velkém nakladatelství, v předguten-bergovské řadě rukopisných knih.

V rukopisné podobě dostává malá čtenářská obec do rukou zřejmě jenom část Fučíkova díla posledních dvaceti let: Obě-šený harlekýn, věnovaný malíři Františku Tichému, a Sedmero zastavení, tentokrát s českými básníky.

x x x

Už jsem se zmínil, že jsem se během let o Bedřichu Fučí-kovi leccos dověděl, leccos si od něho přečetl, a přece jsem nad jeho knihou Sedmero zastavení stanul v údivu: vždyť jsem o něm nevěděl docela nic! Četl jsem tuto knihu zároveň se Seifertovými vzpomínkami Všecky krásy světa, a tak bylo až příliš nápadné, jak obě vyrůstají ze stejných zdrojů: z lásky k přátelům básníkům, z okouzlení poezií a léty mladosti mezi dvěma válkami a z moudrosti starých mužů, kteří mnoho prožili. Samozřejmě jsou to knihy rozdílné, Seifert psal příběhy a vzpo-mínky na dobu a přátele, jako kdyby psal verše, Fučíkův jazyk je jazykem básníka, který se stal literárním teoretikem, a jeho Sedmero zastavení se sedmi přáteli míří přes vzpomínky a svě-dectví k výkladu jejich básnického díla. Fučíkova kniha je také

dramatičtější než Seifertova, vypovídá většinou o lidech, jejichž osud byl "očistcovým bytím" buď vlastním ustrojením tvůrců a z jejich vlastní volby, anebo se stal očistcem z vůle jiných.

Obě vzpomínkové knihy dvou vrstevníků vypovídají o dramatických osudech tvůrců moderní poezie a jejich základní hodnoty jsou ty nejtradičnější: láska a věrnost.

Ve studii Příklad Františka Tichého, uveřejněné v knize Oběšený herlekýn, píše Bedřich Fučík o umělcově zápase:

"...uprostřed zmatku a rozkladu idejí stále oslabenějších a stále neschopnějších posilovat a vést, uprostřed času, v němž se umění stává stále méně radostí jedince i zástupů a stále víc jen bojem o pouhé bytí." Dál Fučík pokračuje: "Umělec minulých věků se musil rovněž odříkat, ale dostávalo se mu za to i pomoci lidského společenství, umělec XX. věku vedle odříkání, jež je jakýmsi samozřejmým údělem jeho vyvolení, musí jít takřka napořád bez opory celku, namnoze i proti němu."

V dnešní době jsou pro umělce tradiční hodnoty lásky, přátelství, věrnosti věcí samotné jeho existence. Nejzřetelněji se u Fučíka tato hodnota vyjevuje ve vzpomínce na Vítězslava Nezvala, nazvané Svítání - podle třebíčského časopisu. S Nezvalem Fučík v Třebíči začínal, s ním prožil třeštění poezie, a přestože se později ocitl každý jinde, zůstal příteli věrný. Měli přece společnou lásku, poezii. Byly však chvíle, kdy Nezval musil vystupovat na bojišti v roli vítěze proti poraženému, a tím byl někdy i Fučík. Ten ve vzpomínce nezapomene s účastí poznamenat, že Nezvalovi při tom viditelně nebylo dobře, a na svou adresu se pak posměšně vyjádří, jak byl co role člena vedení Syndikátu českých spisovatelů obsazen, až po tom netoužil, jenom proto, aby se naplnila "uzákoněná iluze národní jednoty". Nezval byl věrný svým básnickým přátelům, byl věrný Jakubu Demlovi za to, že mu otevřel tajemství básnické tvorby, navštěvoval ho, když byl Deml nejvíce ohrožen, a hájil ho. I Bedřich Fučík zůstal Nezvalovi věrný, zpráva o jeho smrti byla jednou "z nejtvrďších zvěstí, které mě v těch neradostných letech zastihly, a byla nečekanou ještě příležitostí přeříkat si v duchu růženec našich setkání, která jsou v podstatě jediným nepřetržitým obcováním". Váží, čím byl Nezval, a dochází k tomu, že "byl šťastlivec, byl

z těch, kdo mohou hřešit a nekát se". Byl mu jedním ze čtveřice velkých básníků jeho kraje - Otokar Přezina, Jakub Deml, Vítězslav Nezval, Jan Zahradníček. Všichni Fučíka poznamenali a všem zůstává věrný.

Středem větší části Fučíkových vzpomínek je Jakub Deml. Jemu je věnováno jedno ze sedmi zastavení a další tři vždy s Demlem nějak souvisejí. Nezvalovská kapitola přináší svědectví o tom, jak byl Nezval Demlem jednou provždy iniciován, rázem opouští své učitele poezie, jakmile mu Miloš Dvořák dá ještě na gymnáziu přečíst Mé přátele a Miriam, a cestou za Demlem nachází sama sebe.

Halasova cesta za Demlem byla těžší a vedla od sporu s ním k poznání kraje západní Moravy, který její básníky určoval. Dokud Halas neprochočil její cesty, nepohovořil na vsích s jejími lidmi, dokud se s ní důvěrně nesblížil ve stohu, který ho ochránil před deštěm, dotud se posmíval "uzemněnosti" jejích básníků, dotud ho rozčilovalo Demlovo "regionální snobství, povýšené na další článek víry". A přece tam i on dospěl k "Demlovým závratím, loučením a objetím této země". Halasovská vzpomínka je krásnou momentkou, která jako bleskem osvětluje genezi básnické prózy Já se tam vrátím.

Kdo prošel sevřením Demlova láskyplného objetí bez šrámu, kdo zůstal nevypovězen a neproklet? Bylo málo takových, kdo se nedostali aspoň na čas na žalobní listinu milujícího a žárlivého básníka. Podle Fučíka snad jen Jan Čep, Josef Vašica a - Vladimír Holan prošli léty svého vztahu k Jakubu Demlovi bez úhony. Nad šesti Holanovými dopisy z let 1930 - 1960 a nad Demlovým zápisem ve Šlépějích o Holanově návštěvě v Tasově Fučík rozvíjí témy lásky a zavržení spolu s úvahou o vztahu českých básníků k Demlovi.

Nejeden ze soudobých básníků jím byl zasažen, ale nikdo nemohl být jeho "žákem". "Očistcové bytí" plné bídy a naděje, temna i jasu nemůže najít napodobitele ani následovníka. I Holan, jakkoli měl k Demlovi blízký vztah plný úcty, rozvíjí Demlovu tradici podle Fučíka zcela osobitě a blíž máchovskému pólu české poezie. Jeho samota a bolest jsou oproti Demlovi temnější, jeho očistec je bez naděje a světla, jeho cesta na dno zla má jediný únik: k smrti. "Tam jste Vy, Jakub Deml, a je mi jasno. Tedy jsem já a je mi tma," píše Holan Jakubu Demlovi.

Všímám si na Fučíkových vzpomínkách vztahu jeho přátel k Demlovi, zatímco Fučíkova setkání s nimi jsou mnohem bohatší, přinášejí láskyplné portréty, vystupující z plastické kresby situací, jednání, slov i gest.

Fučíkova cesta k prvnímu ze tří loučení s Jakubem Demlem vedla ze Zahradníčkova pohřbu, a bylo posledním s básníkem tolik živým, který v Tasově "bídně paběrkoval, churavý a opuštěný a sám jako prašivý pes na svém bosenském hnojišti". Fučík načrtává poslední portrét nenapravitelného básníka. Líčení Demlova pohřbu se nese v básnickově duchu jako sled groteskních výjevů - velebného s trapným -, jímž nad zástupem černých kněží, nad obecním bláznem vévodila trapná postava prototypu ukřivděných, Josefa Jelena, budoucího básníka normalizované literatury. A po létech třetí setkání: Tasov bez Demla, ohátrající a nepřístupný dům, v němž kdysi hlaholil básníkův smích ("já jsem smích!"), mrtvá zahrada. "Prošel tudy vůbec někdo za těch posledních osm let?"

Kniha, zkomponovaná z textů většinou příležitostných, má dva póly: jedním je velký motiv lidskosti a lásky, tam patří vše, co ve vzpomínkách nějak souvisí s poezií a s Jakubem Demlem, druhým je Fučíkův úchvat rytířností a noblesou až starosvětskou, který se ho zmocňoval při setkáních se Šaldou a Vančurou. Šaldu vzpomínka zlidštuje líčením jeho autorské marnivosti a tyranie, jeho tragikomické soukromé historie, Vančura ze stránek knihy vystupuje jako osobnost fascinující svou jednotou a harmonií - zosobněný řecký ideál kalokagathie.

Poslední zastavení s Jiřím Kolářem nad jeho quijotovskou koláží, která nám dává poznat, že Quijote se náhle ztratil a tam, kde odevždy bylo jeho místo, ukázal prázdnotu a nic, je Fučíkovi příležitostí k zamyšlení nad quijotovským osudem básníka v dnešním světě, nad jeho posláním "detektoru lži a svědka pravdy", tak plným rizika a tak těžkým. Jak nám Kolář dal na obraze poznat, jak se Quijote, podstatná část lidské bytosti, ztrácá, tak po zákonu ůrtí "slova svých veršů mezi zuby na pouhé hlásky a písmena, která vypovídají atomizující tříští pozůstalých jistot."

V úvodu si Fučík stěžuje, že se mu vzpomínkové já plete do řádek, my vidíme, jak cudně je autor ve vzpomínkách přítomen, a to ještě jenom proto, aby nás bránil před "otupením k nemotě",

proto, že ví s Otokarem Březinou o bolesti setkání a odloučení, "jíž nejvyšším je výkřikem mlčení".

Vladimír Karfík

O d k a z b á s n í k ů v

Posmrtně shromážděné verše Ladislava Fikara oživily povědomí o tom, že autor sbírky veršů, která v roce 1945 upoutala pozornost kritiky na tehdejšího pětadvacetiletého debutanta - vyšla pod názvem Samotín -, nepřestal být básníkem, i když jeho kulturně organizátorský elán odsouval vlastní tvorbu do pozadí. Jiří Brabec, který útlou knížečku Fikarova básnického odkazu, shrnující pod názvem Kámen na hrob verše z let 1970 - 1972 (Praha 1979), doprovodil autorským portrétem, stručně načrtnutým chápavým svědkem jeho životní dráhy, klade otázku po příčinách čtvrtstoleté pauzy ve Fikarově básnické tvorbě (pauzy, v níž vzniklo jen několik pokusů uveřejňovaných v padesátých letech), ale uspokojivou odpověď na ni nenachází. Tím menší vyhlídky na její nalezení má pak ten, kdo osudy a osobnost Ladislava Fikara nezná z osobní zkušenosti. Nemíníme se tedy zamýšlet nad otázkami spadajícími do sféry autorovy psychologie, a obrátíme pozornost spíše na jeho tvůrčí postupy, jak je může rozpoznat pozorný čtenář jeho veršů.

Sbírka posmrtně zveřejněných veršů se člení na tři oddíly: první z nich, jehož název se stal zároveň i názvem celého souboru, vyrostl z jádra, které představuje báseň Faustina, jejíž původní verze byla publikována již v roce 1945. Tématem této básně je milostné setkání poznamenané melancholií prchavé náhddnosti a složitostí životních vazeb obou aktérů básnického příběhu: "... bál jsem se, že mě přistihne, / jak do džbánu jejího jména nabírám cizí jméno. / Mlčel jsem tak špatně, že všechno slyšela." - "Tolik mě přepadla úzkost, / že mě snad podvádíš. / Že vaší ulicí úzkou / už sama nechodíš..." - "Prokřehli jsme, nevěrní, zamilovaní a nemilující, / a hráli jsme se glouho u toho ohniště." Celá scéna je tvořena jen z polotónů

a neurčitých náznaků, z obrazů evokujících slavnost okouzleného opojení - "Kde stojí ten dům? Prý plný lustrů k večeru. / Ženy jako drahocenné brože zapomenuté na lůžkách / tam roze-
pnout" - a ve své úryvkovitosti jakoby bolestně rozlomených. A právě tím vším se tato dávná báseň hodila, aby na ni navázal proces básnické krystalizace, v němž se jednotlivé úryvky budou vracet jako leitmotivy v nových a nových variacích, ob-
rážejících stále bolestnější, stále rozryvnější zkušenost. Jako východisko krystalizačního procesu ji doplňuje báseň
Konec ráje, v níž motiv Ofélie a "bledého zmučeného Hamleta" tvoří v sledu snově neurčitých obrazů jakýsi hudební přechod
mezi dvěma variacemi téhož obrazu, vyjadřujícího jednou zá-
sňubní mýtus lásky - "a na tvé růžové větvi datel, / čaroděj
toho léta, / bušil na bránu ráje" - a podruhé, v závěru, osu-
dovost tušené katastrofy: "Na tvé růžové větvi datel, / hlavou
dolů, / věštil konec ráje." Motivy prchání a útočiště - "blíz-
ko se už červenala / jedna tisíc let mně drahá střecha / a vo-
něl rudý kouř" - určují milostnou scénérii básně Útek do Eryp-
ta a báseň Kouř z Ithaky evokuje jakési prchavé spočinutí v do-
movině milostného citu. Z básně do básně přecházejí jednotli-
vé obrazy, trsy slov i několikaveršové úryvky, a odhalují
v konfrontaci s novým kontextem nové aspekty svého významu.
V dvojí Zědušní mši se uprostřed milostné intimity odvíjí zpo-
věď evokující minulé citová zklamání; v první básni jde o pří-
běh první lásky ženy, kterému muž naslouchá s bolestnou chápa-
vostí, v druhé básni jde o lásku mužovu, a ženiny otázky s ja-
kousi krutostí odhalují, co je v někdejší ráně ještě bolesti-
vého. Taďy nabývá Fikarův slovní výraz při vši melodičnosti
základního tónu místy jakéhosi holanovského názvuku: "A svým
pavím purpurovým chvostem / zametal královský dvůr vášně / pro
tvůj vlající svatební jásot." Tuto dvojici básní doplňuje pak
na jakýsi triptych básně Moře zpovědi a myrty. A závěrečné
Rekviem za Faustinu, dramatický úryvek, jehož aktéry jsou Muž,
Smrt a Žena, evokuje konec Faustinina života, kdy se všechny
mámivé obrazy lásky, vstupující do této básně jako leitmotivy
předchozích básní, odhalují jako scénická kouzla režírovaná
Smrtí, touto "kurvičkou z malin".

Jak vidět, princip výstavby tohoto básnického cyklu je ve-
skrze hudební. Odtud i onen verlainovsky chvějivý tón bolestné

melancholie, v který verše vyznívají: také Fikarovi jde v první řadě o lehký odstín citu a o odhmotnění skutečnosti v pouhý odraz citové imprese.

Druhý oddíl sbírky, *Moje maminka*, vytváří své básně volnou kombinací motivů čerpaných z posledních dopisů básnickovy matky: halucinace, v níž se objevuje bratr padlý v první světové válce, vzpomínka na krutou chvíli z doby, kdy za války zůstala sama s mladšími sourozenci, závislými na její péči, či na okamžik, kdy si nechala ustríhnout copy, aby prodejem vlasů získala peníze pro rodinu - "Pro sebe jsem si koupila celkou cukrovou štangli, / tu duhovou, vydržela mně až domů. / Ale když jsem v lese vyndala zrcátko, / vyhrkly mě přece jen slzy. Asi z lítosti" -, nebo vzpomínky, které před ní vyvstávají, když vytáhne z truhly na půdě synovy dětské námořnické šatečky prožrané moly. Tedy všude se uplatňuje básnická metoda založená na montáži reálných faktů, zdánlivě zcela protichůdná básnické metodě předchozího oddílu, pracující vydatně s obrazy fantazijními i s literárními reminiscencemi, jenomže tato reálná fakta vystupují v modu vzpomínky, nebo dokonce stařecké halucinace, což právě rozdíl mezi obojím postupem oslabuje. Hudební princip Fikarovy poetiky tu ustupuje do pozadí, nicméně právě on určuje skladbu motivů, tak aby jejich konfrontace vyznívala akordem láskyplné pokory před životem.

Nevím, do jaké míry je seřazení sbírky dílem jejího editora, ale ani básník sám by nebyl mohl volit účinnější způsob, jak vytvořit z celé knížečky jednotnou skladbu: po teskně melodičké větě prvního oddílu a po tichém andante oddílu druhého představují závěrečné básně, nezařazené do cyklů, majestátní mnohohlasý souzvuk, a to díky nejdelší z nich, nazvané *Hodina dějepisu*. Básník tu oslovuje svoji domovinu - "kupčili s tvými krýlovskými hvozdy a prsteny. / Za pár kop míšeňských tě prodávali / svým kumpánům a milcům. / Jak při karbanu karty si rozdávali tvá zplundrovaná zboží" - a evokuje ~~ž~~ onen sled pohrom a útisků cizovlády, kterým jsou její dějiny, oslavuje onu houževnatou pokoru, s níž se zplundrovaná země vždy znovu vrací k svému úkolu, být ochranitelkou a udržovatelkou života. Téma, které v české poezii zaznělo už mnohokrát a jehož patos je únosný jen tam, kde mu umění slova dá výraz dostatečně neutřelý. To lze právě říci i o básni Fikarově. Jejímu vyznění uvnitř sbírky je na

prospěch i to, že jí předchází - v básni Jeřáby - kratší báseň, spojující obrazy založené na dějinných reminiscencích - "z ka-
cířských Čech prchá / generalissimus Valdštejn" - s motivem skromně subjektivním - "A nad hrbitovem táhnou divoké husy /
a vzkazují mi, / že ještě žiju" -, a že obrazy, kterých bás-
ník používá, mají ironicky civilní ráz: "Po polích i ve škar-
pách / leží hromady nevystřílené dělové munice: / žluté žíhané
dýně, zelné hlávky, palice řep." A pak, po těchto básních ko-
lektivního osudu, se znovu vrací intimní tón v básni Jarní bou-
ře, než knihu uzavře Závěť, jejíž sugestivita je o to větší,
že osobní vyznění není dáno samotnou formou, neboť ta má pova-
hu jakéhosi drobného životního dokumentu, týkajícího se někoho,
o tom je tu řeč ve třetí osobě:

"Pro případ kdyby (chybí půl řádky) / činím tuto svou po-
slední vůli / a odkazuji: / / Sto tisíc ve zlatě větru / Dřevo
na rakev tobě / Želudy sviním."

Byly snad k této básni podnětem poslední dny některého
z Fikarových básnických přátel? V každém případě máme v těch
třech posledních verších zhuštěno všechno to, co vyznačuje bás-
nickou existenci v její vědomé "nereálnosti", v její trpce pro-
žívané solidaritě se sobě příbuznými i v jejím opovržlivém od-
mítnutí všeho toho, co život strhává do zbabělé a požívačné
přízemnosti. A tak tento tříveršový testament je vlastně jakou-
si konfesí všech těch, které sdružuje vědomí, že poezie je něco
jiného než jen trocha dojmavých citů v řeči vázané, že je pře-
devším přiznáním se k určitému etosu. Jsme rádi, že tomuto vě-
domí dal ve svých posledních verších tak pregnantní výraz bás-
ník, jenž mlčel tak dlouho, že jeho mlčení mohlo být mylně chá-
páno jako zřeknutí se víry v suverénní smysl tohoto básnického
etosu.



OPERNÍ HLÍDKA

Chudák Smetana

Protože v repertoáru ND dosud chyběli Eraniboři, lze provedení cyklu Smetanovských oper na FJ považovat za premiéru celého cyklu, a tedy i za příležitost k bilanci. Předem řekněme, že Smetana zde dopadl podobně jako v Malejovského plastice na Smetanově nábřeží - tedy neplasticky, neslavně, male. Jako jsme nuceni si před tímto novým pomníkem promýšlet děsivost údělu soukromníka, který, je-li vystaven na veřejnosti, je vlastně pranýřován, děsivost o to otřesnější, když je (pro neschopnost sochaře) jako soukromník pojet velikán, právě tak musíme nad smetanovským operním cyklem uvažovat o smyslu oslavy, která jenom dokládá fakt, že někdo žil, nikoliv, jak žil. Divadlo a socha totiž žádají, aby velikost nebyla jen konstatována, ale ukázána provedením.

Že Smetanova velikost v pojetí pana Košlera mizí, potvrzuje již pohled na dramaturgii celého cyklu, která zaráží dvěma skutečnostmi. Před šedesáti lety, kdy také jediný dirigent prováděl celý cyklus (O. Ostrčil), byly opery rovněž seřazeny chronologicky, ale Libuše pro své mimořádné postavení (a to prosím ještě předtím, než povzbuzovala "boj národa proti fašismu") byla zařazena na závěr jako vyvrcholení. Ne tak v našem cyklu - již z toho patrně "zcivilnění" anebo spíše zevšednění; zde si zkrátka na nějaké vyvrcholení nikdo netroufl. Druhá okolnost: chyběl fragment Violy. Ostrčil jej provedl vůbec poprvé, a to scénicky, a dobové novinové referáty se shodují v popisu účinku na posluchače: zakusili tragickou velikost Smetanovu. Po druhé a naposledy byl fragment v ND uveden koncertně r. 1944. Pan Košler naproti tomu zvolil (finančně jistě výhodnější) gramofonovou nahrávku, v jejíž textové příloze ironicky vyznívá poznámka, že provedení "zůstávala vyhrazena jen význačným událostem spjatým s velkými smetanovskými jubilei". Gramofonová nahrávka je také provedení, ale nelze ho zařadit do cyklu pořádaného ku příležitosti stého výročí Smetanova úmrtí. Nepřítomnost Violy cyklus v ND poznamenává, prozrazuje nedostatek víry ve

velikost oslavy. A tak již pouhý pohled na program cyklu vzbuzuje nedůvěru, zda bylo opravdu slaveno.

Slibný nástup Eraniborů. V zahajovacím představení cyklu (14.5.), které bylo zároveň premiérou nové inscenace, obecenstvo zaujaly především sbory, ale právě ty "demokratizující", onen předobraz diktatury proletariátu ("Nemeškejte, pobírejte..."), a nikoliv místa brojící proti cizákům v zemi, kvůli kterým ND Eranibory šestnáct let nehrálo, takže jsme se o jejich existenci mohli dozvědět jen z Račia Tirana v relacích o zakázaném Smetanovi. Tedy žádný skandál, Rudé právo psalo o triumfu, v Gramorevui pak, že "režisér a výtvarník se vyhnuli násilným aktualizacím". Konsolidace byla tedy, nedávno na Moravě (o premiéře jsme referovali) a nyní i v Čechách, dovršena.

Kdyby byli dva z protagonistů nahrazení, totiž pan Zahradníček jako Jíra a paní Šormová jako Ludiše, mohlo, pokud šlo o snahu, vzniknout pěkné představení. Toho se ovšem nedočkáme, protože Eraniboři nebyli studováni v alternaci, ředitelství si od nich moc neslibovalo, a protože všeobecně platí, že reprízy v ND znamenají úpadek. V druhé polovině večera, především v třetím obraze druhého jednání, několik (i orchestrálních) pozoruhodných výstupů (Junoše pana Koppa a setníka pana Frydlewicze). Jinak velmi pěkně vyzněl Tausendmark pana Kusnjera, nejtalentovanějšího barytonisty mladé generace, a mimořádně se soustředil i pan J. Horáček, který se prosadil i v partiích, kdy orchestr nedbal zpěváků.

Prodaná nevěsta - nevhodná k provádění v Čechách? Celkový dojem z představení (16.5.) přímo strašidelný díky pěveckému obsazení. Pan Hajna (Jeník) tak jako jogurt, který mimo nádobu pozbývá tvaru, svým zjevem a prohevem poskytl nečekané pobavení překvapeným cizincům. Historii svého mládí líčil vskutku tragicky, srdce nám pukalo, když si držel hlavu, jako by ho bolely zuby. Ostatní postavy shodné a se shodným, ne-li slabším výkonem jako v představení z 1.1. loňského roku, o kterém jsme referovali. Jen paní Marková trochu zhubla a nabyla větší teatrální dovednosti, čímž potvrdila fakt, že v Praze tento kus začíná až příchodem komediantů. Opět nebylo možno nalézt odpověď na otázku po důvodu spartakiádních nástupů sboru a je-

ho špeditérských kousků (omnia sua secum portat - snad na tom nábytku v zákulisí odpočívá). Paní Soukupová neodlišuje Hátu od Káči. Pan Košler ztratil svůj braniborský klid a snažil se pěvce řídit; docílil tam sice včasných nástupů, ale radost mít nemohl. Jedinou kytku na konci obdržel pan Kopp v medvědí kůži - po zásluze. Představení chyběl jakýkoliv lesk. Dílo působilo nikoliv jako jednoduché, jak se tvrdívá, ale jako příliš složité. Orchestru se nepodařilo jediné pěkné místo, zněl jako z obehnané desky. Vcelku se nelze ubránit dojmu, že Prodáná nevěsta našim pěvcům nesejde, že žádnou z větších rolí nedokáže uchopit osobitě a přesvědčivě. Provedení díla by prospělo, kdyby bylo na několik let zakázáno místo Braniborů.

Dalibor zcela pokažen. Kdo má rád Smetanu, miluje Dalibora - ale jaké zklamání! Představení (18.5.) vůbec nemělo úroveň, která by odpovídala slavnostnímu provedení v rámci PJ, a již vnější okolnosti, většinou společné i ostatním představením cyklu, to naznačují: orchestr se neklaní po ukončení představení, ale spěchá domů, dokonce se neotevřela opona po posledním obraze, tudíž se neděkoval sbor, protagonisté vystupující ještě v posledním jednání nevyčkají do konce představení. Celková úroveň orchestru velmi slabá, jakési pseudoimpressionistické ladění; místy tempo tak zpomaleno, že hráči ztratili souvislost. Orchester nezná žádné napětí. Když praskne pouťový balónek, slyšíte, že byl předtím, než jste ho zaslechli, naplněn, věříte, že existoval již dříve, a nemuseli jste ho spatřit. Zvuk orchestru postrádal této naplněnosti, byl bez vnitřní meze a jejího překročení, bez rubáta, šlo jen o jednotlivé, předčasně vydané tóny. Pod taktovkou pana Košlera mají všechny nástroje své "nežadatelné" právo, panuje tu demokracie, výsledkem je ovšem všahochuť, musíte si sami vybrat, co chcete slyšet - máte pak pocit "barevnosti" a "šťavnatosti", ovšem bez určující chuti, bez jakéhokoli řízu. Upadlý impresionismus bez koncepce.

Mezi všemi pěvci vynikl pan Průša jako žalářník; slušný výkon podal pan Švorc jako Vladislav a velký pokrok jsme pozorovali u pana Vodičky, z něhož vyrůstá i pravdivý smetanovský tenor. - Ovšem pan Vodička svým vystupováním značně ohrožuje dojem ze svého zpěvu. Jeho poprsí metr před ostatním tělem, jeho

pózy velitele vyhlížejíciho v dálce nepřátelská vojska působí poněkud pohlednicově, anebo jeho marnotratná chůze vysloužilého řeckořímského zápasníka, který si přivydělává v cirkuse. Namyšlenost pana Vodičky s Daliborem neladí: v závěru, jak předepsáno, padl smrtelně raněn, k Miladě však se musel dokulit (jak snad také předepsáno), ale byl nucen cestou vymrštit hlavičku jako čert z krabičky, protože ve své nadutosti zapomněl odhadnout vzdálenost pro svůj hrdinský pád. Paní Macháčkové-Hrubé (Milada sice chyběla dramatická velikost, avšak její projev neurážel. Paní Marková (Jitka) je slyšitelná jen ve vyšší poloze, kde ovšem její projev přestává být zpěvem; její tón, nasazen zcela zvnějšku, není rozezvučen, zato všelijaké natřásání a poskakování má zřejmě sloužit jako manévr odvádějící pozornost. Nevýrazný pan Švejda (Vítek) byl pouhým stánem vedle paní Markové. (Jak jsme vzpomínali na jinou dvojici v týchž rolích - paní Veselou a pana Koppa, kteří své postavy otevírali zpěvem, čistými tóny!)

Libuše uvolněně. Festivalová Libuše (29.5.) působila ve srovnání s představením, o kterém jsme již referovali (ku příležitosti znovuotevření ND), dojmem uvolnění, což vedlo u některých pěvců ke zlepšení projevu. Pan Zítek např. již nezpíval tak vypjatě do výše, ovšem tato okolnost nijak nezaplnila prázdnotu vyzařující z jeho persóny. Lépe se vedlo panu Švorcovi, který svého Chrudošě pojal pokorněji a spolu s panem Kusnjerem (Račovan) téměř exceloval. Pravíme téměř, protože byl srážen produkcí orchestru. Pan Košler vnesl až do posledního obrazu a jeho přede hry něco vroucnosti a zároveň spědu. Jinak hrál orchestr nepřetržitě nepřesně, bez ducha a nadšení, téměř v pasivní resistenci vykonával příslušné pokyny. Libuše paní Macháčkové-Hrubé, druhé ze čtyř pěvkyn nasazených do této inscenace, působí civilním dojmem, neoslňuje ani skvělým hlasem, ani vystupováním, ale její skromnost je sympatická; o vnitřním vztahu k postavě např. svědčí věrohodnost v rychlém rozhodnutí vzdát se vlády: drobné gesto, a hle - co jsme postrádali u paní Beňákové, je tu: vlád-kyně vládne i v okamžiku demise! Hlasový fundament paní Macháčkové je dostatečný, jak doložila scéna prorocství. Zachová-li si skromnost, pak věříme, že z ní vyroste Libuše ideální. Zatím však v představení, i když zde nebylo trapného výkonu, chyběla nějaká nadprůměrná osobnost. Až fyzický stud jsme prožívali z režie pana

Jerneka (skrumáž voskových figurín - pád sboristy předávajícího meč Přemyslovi byl jediným příjemným okamžikem).

Dvě vdovy (30.5.) - vcelku milé. Dva pěvci (tentokrát starší generace) svým potěšením ze hry a zpěvu - paní Jonášová (Karolína) a pan Dalibor Jedlička (Mumlal) - téměř oslnili. Bez zbytečných šklebů apod., jichž by asi užil představitel jiný, pan Jedlička okouznil plností a jádrností Mumlalovy postavy. Paní Jonášová pojala Karolínu jistě adekvátně jako šaramantní dámu, pokrokovou v každém ohledu, ale již méně vhodně jsme u paní Jehličkové (Anežka) nalézali jakousi odlehčující ironii v projevu hereckém (paní Jehličková zpívala ovšem mimořádně čistě). V druhé polovině večera dojem trochu pokažen delšími výstupy pana Švejdy (Podhájský), který roli sice zvládá, ale nechtěná komičnost, navíc neschopnost mluvit prózu, se místy stupňovala až k trapnosti. Paní Marková opět chtěla přesvědčit, že je žačkou Franka Townena, více pozornosti by však bylo vhodnější věnovat zpěvu. Pan Kopp (Toník) opět solidní, protože hlas tvoří, ne pouze vydává. Ovšem kdyby hrál pouze orchestr, usnuli bychom.

Hubička - nová generace v pozadí. Představení Hubičky (31.5.) nejlépe reprezentuje pěveckou situaci v ND. Nebylo zde možno, jak bývá pravidlem, pozorovat pouze v jedné menší roli nejlepšího pěvce představení a v hlavních rolích poněkud neživé až trapné zasloužilé umělce, zde bylo možno spatřit nástup celé nové generace, která ovšem není, jak známo, vymezena datem narození, ale životním pocitem. Tím pocitem byla u našich tří mladších zpěváků představení radost ze zpěvu. Tři protagonisté starší generace byli též spojeni životním pocitem, jímž je nezájem. Mezi starší řadíme pana Hajnu (Lukáš), paní Šormovou (Vendulka), která vedle jogurtu připomínala tvaroh, a pana J. Horáčka, který nikdy nestrhne, pouze potvrzuje svoji solidnost. Jaký rozdíl v lehkosti a zároveň síle hlasu pana Kusnjera (Tomeš)! Količiv gesta či kostým, ale hlas a hlavně opravdovost by v jeho případě na sebe upozornily v sebemenší roli. Právě tak paní Vítková (Martinka) nebudila sice dojem, že svůj part zpívá posté, ale o to více soustředění bylo možno pozorovat v každém tónu. Pan Hanuš (Matouš), třetí z těchto nadšenců zpěvu, ve scéně pasířů spolu se sborem vyvolal zcela přesvědčivou scénérii. Trojice starší generace působila dojmem opotřebovanosti hlasové i charak-

terové - k čemu suverénní vystupování, když všude zní dutost? Pěvectví jim je zaměstnáním - a hlasy jsou to, slovy Mumlala se Lvou vdov, jen "prostřední". Uprostřed mezi oběma skupinami nalézá se paní Marková (Barče), opět hyperkinetická, ale místy adekvátně, protože důsledně. Orchester jen v několika místech (jakési snové kreace, když Vendulka a Lukáš osaměli) přesvědčil. Pan Košler má rád rychlé závěry, ale jde jen o zrychlení pasáže, které jsou jinak bez ducha. Pobavil opět pan Hajna, když na námluvy přicházel s výrazem popuzenosti, která měla být reakcí až na dění, jež následovalo. Děcko, které přinášel z prvního manželství, snad porodil, usuzovali jsme podle výrazu v jeho tváři.

Orchester konečně hraje (ovšem bez pana Košlera): Tajemství. Protože večerní festivalové představení Tajemství (1.6.) kolidovalo s koncertem světové pěvkyně, zaměnil referent Košlerovo nokturmo (jistě uspávající) za odpolední představení, v němž nám pan Přemysl Charvát poskytl kvality, jež jsme postrádali v cyklu pana Košlera. Možná, že by pan Charvát nebyl vhodným šéfem Opery, možná by neuměl dávat tak duchaplná interview jako pan Košler, možná pro něho není hudba vášní, jenom prací, ale, a to je důležité, umí ve hře orchestru docílit přesnosti, přísnosti, spádu, ráznosti a důstojnosti. (Ostatně podobným dojmem působí i představení řízená panem Kuchynkou.) Pan Charvát dosáhl sevřenosti a podmenivosti, která v nás zanechala nejlepší dojem z celého cyklu. Nejdůležitější osobou v Opeře je dirigent, tomuto tvrzení Sira Georga Soltiho musíme dát za pravdu, zvláště když nám to pan Košler v celém cyklu dokazoval svým deficientním způsobem. Z pěvců tohoto představení hluboce zapůsobil pan Souček (Kelina) a pan P. Horáček (Bonifác), někteří ostatní (např. paní Márová) se šetřili.

Neslaný a neslavný závěr cyklu: Čertova stěna (3.6.)

Pan Košler řídil orchestr ohleduplně, místy bez zájmu, je to muž měkký a bez vyhraněnosti. Podle jeho produkce bychom hádali, že má rád šhubánky. Orchester ho prý miluje a dýchal by za něho. Ale nechť dechy dodržují předepsanou výšku! Nicméně v tomto představení překvapili dva pěvci, které jsme v ostatních představeních nechválili. Především pan Hajna (Jarek) jako by zcela jiným hlasem a v soustředění bez grimas odložil svou jogurtovitost a prokázal, že se za jeho manýrami skrývá (to ukrytí je ovšem téměř

dokonalé(možnost přesvědčivého projevu. Právě tak paní Marková (Katuška) zvolila adekvátnější, dramatictější polohu, ovšem nevyhnula se falzetovým tónům. Paní Macháčková opět velmi solidní. Dvojník Beneše (P. Horáček) vynikl nad originál (J. Horáček), ale zatím nedosáhl takové jemnosti jako pan Novák j.h. při premiéře, o které jsme referovali. Ve srovnání s ní kleslo festivalové představení o jednu třídu - podle tohoto modelu by zubař spravoval zuby řádně jen při nejvyšší inspekci.

Pan Košler vcelku. Naznačili jsme již, že si bylo opakovaně třeba klást otázku po osobě pana dirigenta - nikoli jakou je osobou, ale zda je osobností. Ta se podle slov jubilujícího nestora hudební kritiky prý u dirigenta pozná také podle toho, co z hráčů dovede vynutit. Pan Košler ovšem přistupuje k orchestru se zásadou dobrovolnosti a věří, že tak něco z hráčů vyzíská. Neví snad, že tito posuzují představení podle stejného měřítká jako šatnářky, tj. podle jeho děčky? Ovšem možná mají někteří hráči silnější pozici než pan Košler (podle způsobu hry nejvyšší postavení v politickém žebříčku ND zastávají patrně hornisté).

Pan Košler chce být impresionistou, ale impresi chce hlavně přijímat, nikoliv vyvolávat, chce být sám hudbou teprve inspirován. Zdá se, že se bojí skladbu uchopit. Má ji spíše v hlavě než v rukou - jako by na náš orchestr platila hlava a změkklé gesto! Naproti tomu když pan Charvát nebo Kuchynka zvednou ruce, vidíte, že orchestr takřka objímají, nikoho nepustí, nikdo zde neunikne, tempo je méně uvolněné, pro hráče však přirozenější než "volnost" pana Košlera, a dopouštějí se proto méně chyb. S dirigentem představení padá - může být zachráněno pěvcem, ale je to pak představení původně určené k zániku. Smetanovský cyklus (Mimochodem: který dirigent měl na PJ k dispozici osm večerů?) je v podání pana Košlera určen k zániku. Především proto, že volí "demokratický" přístup k orchestru, který kombinuje s "kumštýřstvím", tj. s osobní "hrou" (coby hobby), za kterou je placen a vyznamenáván. Nejde tu o nadosobní úkol či službu věci. Pan Košler hudbu hlavně prožívá, ale neprovádí ji. K tomu je totiž třeba osobnosti (a nemusí mít zrovna fotografickou paměť).



DISKUSE

Anonymita autora v totalitním systému

V Kritickém sborníku č. 4/83 se objevila úvaha o anonymitě některých textů, jež se publikují v československém samizdatu. Autorka A. Nonymová charakterizuje postavení anonymního autora jako pozici skrytého ostřelovače, který by si této své nebezpečné výhody měl být vědom, a neměl by proto nevhodně kritizovat konkrétní osobnosti neoficiální kultury, zvláště když nemohou vzhledem ke své anonymitě zveřejnit své názory jednoznačně, v jejich skutečné podobě. Anonymní autor by si dále měl odpustit argumenty ad personam. Pozitivní stránku autorské anonymity spatřuje autorka v pohledu na nekonformní hnutí z hlediska nepersekvované osoby zařazené do tzv. "struktur", tj. existujících společenských institucí. Autorka se domnívá, že anonym by svůj pseudonym neměl měnit a měl by naznačit své věkové a sociální postavení, tj. podhalit svou anonymitu.

Mám za to, že taková úvaha se nešťastně míjí smyslem pseudonymního autorství v podmínkách totality a svou charakteristikou anonyma jako skrytého ostřelovače tragikomicky připomíná ustrašené výroky osob, jež se staly terčem neanonymní kritiky v období let 1968-69.

Funkce nekonformní anonymity autorství vyplývá z absence svobody tisku v totalitní diktatuře. Ochrana pseudonymem umožňuje otevřené vyslovení názorů bez rizika okamžité perzekuce. Pseudonymní, spíše však kryptonymní autoři vytvářejí skutečný prostor svobody bez ohledu na totalitní prostředí. Pokud vím, dosavadní kritická vystoupení pseudonymních autorů nebyla nikdy osobní, nýbrž názorově věcná, a tímto způsobem se konkrétních osob pochopitelně dotýkala. Adresnost kritiky nelze zaměňovat s osobními útoky, jak se bohužel v příspěvku autorky A. Nonymové stalo. Taková záměna není ničím jiným než obavou z necenzurované výměny názorů a známkou politické nevyspělosti relativně uzavřeného prostředí disidentských kruhů.

Poměrná izolace a neustálé ohrožení disidentského prostředí je živnou půdou pro obavy z naprosto otevřené diskuse, jež údajně ohrožuje disidentskou komunitu zevnitř jejím případným rozštěpením. Domnívám se, že pokud by k takovému rozkolu došlo, bylo by to důkazem převahy ducha nesvobody v československém nekonformním prostředí, a jeho zániku by proto nebylo třeba litovat. Jestliže však současný dissent skutečně svobodnou diskusí snese, dokazuje tím svou svobodu, a tak i právo na existenci.

Autorčino přání dozvědět se něco o věku a sociálním postavení pseudonymních autorů pokládám za absurdní. Účelem kryptonymního autorství je výhradně otevřené vyslovení určitých názorů a polemika se zastánci názorů jiných bez ohledu na jejich věk nebo sociální zařazení. Poukazoval snad někdo z kryptonymních autorů na věk nebo sociální postavení jím kritizovaných osob? Totéž se týká množství pseudonymů používaných jediným autorem. Nejde přece nikdy o osobu jako takovou, nýbrž o prezentaci určitého postoje. Pokud autor užívá více pseudonymů, neznamena to, že jde o schizofrenní osobnost, nýbrž že své názory vyslovuje pokaždé v jiné souvislosti.

Jestliže kritizovaná osoba nemůže z bezpečnostních důvodů své názory vyslovit otevřeně, domnívám se, že by měla být anonymovi za jeho otevřenost vděčná a pro nezakryté zveřejnění svých názorů použít rovněž pseudonymu nebo pseudonymů.

kryptonym

O d p o v ě ě k r y p t o n y m o v i

Tak málo místa máme na své polemiky v samizdatových časopisech, a tak často se ani nesnažíme druhého pochopit, podsouvající mu úmysly, které pak snadno vyvrátíme. Protože autor píšící pod značkou kryptonym nepochopil můj příspěvek, opakuji stručně jeho obsah: Již v "dávných" dobách samizdatové literatury, na začátku 70. let, kdy ještě psával třeba A. Ostrý, G. Moldau, nebo Sládeček, jsem kolem sebe slyšela dotazy: "Kdo je ten, co píše pod pseudonymem...? Není to náhodou...?"

A tazatel čekal, zda mrknutím oka, náznakem dám najevo, že hádal správně. Jindy někdo suverénně vyslovil svůj dohad, jméno domnělého autora, a další je už bez zábran opakovali a roznášeli po Praze. Tak tomu bylo třeba v rozsáhlé polemice kolem Danubia a odsunu Němců, v polemice o interpretaci roku 68 a knihy Sládečkovy, v poslední době kolem příspěvku Racka nebo Vrány ve sborníčkách o míru apod. Tak tohle si, myslím, nemáme dělat. A toto zdůraznit bylo hlavním záměrem mého článku O etice anonyma.

Nevím, jak dalece má kryptonym možnost sledovat samizdatové polemiky, ale v mnohých se občas šlo "na tělo", na osobní reminiscence, včetně záměrného a zesměšňujícího komolení příjmení, nebo byla anonymem vytýkána podepsanému autorovi nedůslednost nebo něco, co nemohl - vzhledem k politickému režimu - vyslovit.

Bezprostředním důvodem k napsání mé připomínky byla první část rukopisu článku pseudonyma Martina Středy, která byla tak zaměřená na kritiku osob, včetně moralizování jejich intimních vztahů (a to navíc lidí tehdy ještě zavřených), že redakce Svědectví v čísle 69 uveřejnila z rukopisu jen druhou část. Jen tu, co byla orientována "ad rem". Část "ad personam" redakce stornovala, neboť lidé postižení kritikou M. Středy by se mohli hájit, jen pokud by veřejnosti sdělili informace, které by zajímaly i StB. Pro tento druh psaní a polemiky jsem použila termínu "ostřelovač ze zélohy". Jinak přece používání pseudonymů neodmítám.

Ve svém článku také nežádám, aby autor-anonym uváděl svá identifikační data, ale myslím si, že pro lepší dialog - chápáný jako porozumění, otevření se a nabídnutí sebe druhému - je někdy dobré vědět, z jakých zkušeností kdo z nás vychází. V takovém případě, považuje-li to pseudonym za vhodné, může o sobě napsat informaci typu "jako účastník nekomunistického odboje, v padesátých letech zavřený coby kosmopolita, domnívám se, že Paměti V. Černého..."

Jinak děkuji kryptonymovi za poučení, co je svobodná diskuse. Na vlastní kůži jsem ji prakticky již nezažila, neboť patřím ke generaci, jež v době "Vítězného Února" nebyla ještě ani v pubertě. Toto uvádím také jako příklad možné sebecharakteristiky.

Rozkolu ani rozštěpení v disidentském hnutí v důsledku "naprosto otevřené diskuse" - což mi zase kryptoným podsouvá - se nebojím. Obávám se jen, že šuškaním typu "who is who" poskytujeme zbytečné informace StB, dostáváme se do izolace, neboť lidé se pak bojí psát i pod pseudonymem. A k poslední výtce: Disidentské hnutí dle mého názoru vydrží a snese přesně tolik, co vydrží každý z nás osobně a co budeme ochotni a schopni tvořit, riskovat, a poskytovat druhým. Svým jednáním určitě spoluvytváříme dobu více, než jsme ochotni si přiznat, a máme více možností ji tvořit, než si troufáme vzít na vědomí.

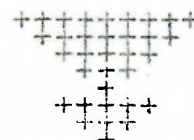
A. Nonymová



KN I Ž N Í Z P R A V O D A J

c o n o v é n o

v s a m i z á t u



?

SCRUTON, Roger: Smysl konzervatismu

(Bez udání místa a roku, 271 s. A4, celoplátěná vazba; přeloženo z angl. originálu The Meaning of Conservatism, Penguin Books, 1. vydání 1980)

Jeden z předních britských teoretiků politiky a vydavatel Salisbury Review se v této knize pokouší uceleně vyložit a obhájit podstatu konzervatismu jako politického i lidského postoje. Překladatel připojil též autorovu předmluvu k 2. vydání a doplnil text užitečným poznámkovým aparátem, který osvětluje především zvláštnosti britského právního a státoprávního pořádku.

(Převzato z Infochu, list. 84)

T. R. KORDER: Hledání aktuálního pojetí dějin

(Praha 1984, 278 s. A4)

Přepis záznamu (tape recorder!) bytového semináře z let 1983-1984, věnovaného problémům filosofie dějin a politiky. Seminář měl devět účastníků, kteří zůstávají v anonymitě; zřejmě jde většinou o filosofy. V osmi sezeních byly předneseny podrobné referáty o příslušných koncepcích E. Voegelina a J. Patočky. Těžiště záznamů však spočívá v obšírných diskusích, jež namnoze přesahují referované téma a dotýkají se aktuálního stavu politiky a politického vědomí, včetně např. poslání a působení Charty 77.

(ibidem)

HAVEL, Václav: Largo desolato (Hra o sedmi obrazech)

(Edice Expedice sv. 195, Praha 1984, 94 s. B5; dedikováno Tomu Stoppardovi)

Ve své nejnovější hře autor podává svědectví o jedné ze slepých uliček "disidentského" mikrosvěta. Téma krize a hrozícího rozpadu osobní identity (hojně frekventované v jeho dopisech z vězení) předvedeno na osudu typického nonkonformního intelektuála našich dnů, jenž musí čelit nejen klasickému vydírání "zvenčí" (ze strany policejních orgánů), ale i morálnímu nátlaku "zevnitř" (ze strany svých druhů v disentu a sympatizující veřejnosti).

+++ Edice E x p e d i c e (EE) nepotřebuje dlouhého předsta-
 +++ vování: patří v českém samizdatu k nejstarším a nejzná-
 +++ mějším. Připomeňme tedy jen pár základních faktů. Zrodila
 se r. 1975, u její kolébky stál Václav Havel. A v tiráži každého
 svazku stála pak - až do jeho uvěznění v květnu 1979 - poznám-
 ka "V roce ... pro sebe a pro své přátele opsal V.H." (poté
 jeho roli převzala - do roku 1981 - pí Olga Havlová). V období
 1975-1981 vyšlo pod označením EE celkem 122 svazků beletrie
 a literární, filosofické aj. esejistiky. Poslední svazek této
 první, tzv. černé řady (podle typické barvy plátna užívaného
 při vazbě) nese pořadové číslo 152: třicet plánovaných titulů
 se tedy z různých příčin nerealizovalo. Svazek 153 vyjít ne-
 mohl, neboť celý náklad byl konfiskován při domovní prohlídce.
 Další svazky s označením EE dostávají se do oběhu až v roce
 1983; tato nová, "světlá" řada (vázaná v plátně pískové barvy)
 začíná pořadovým číslem 154: bezpochyby má být takto vyznačena
 návaznost na původní edici, zaniknuvší v r. 1981. A zde také
 začíná náš retrospektivní přehled; vzhledem k množství vydáva-
 ných titulů a omezenému místu, jež máme k dispozici v KS, ne-
 můžeme však produkci EE registrovat v její úplnosti: vynechá-
 vat budeme především tituly jednou již anotované, ať už jde
 o původní novinky EE, nebo o přetisky z jiných samizdatových
 edic.

++++++
 ++++

JÍRŮ, Jaroslav: De Gaulle

(sv. 154, Praha 1983, 531 s. A5; dedikováno Milanu Wei-
 nerovi, vedoucímu redaktoru zahraniční rubriky Čs. roz-
 hlasu v letech 1964 až 1969: "Because he gave me my
 chance")

V šesti kapitolách (Zrání - Boj - Vítězství a porážka -
 Přechod pouští - Znovu u kormidla - Epilog) líčí autor
 v široké dobové politické fresce "rovnici charakteru
 a osudu" této významné osobnosti světových dějin 20. sto-
 letí. Svě hodnocení zhušťuje do výmluvného podtitulu
 "Studie o člověku, který dokázal to, co je v politice
 vůbec nejtěžší: nikdy se nesklonil před nepřítelem
 a ubránil se i svým spojencům".

RILKE, Rainer Maria: Elegie z Duina

(sv. 155, Praha 1983, 53 s. 21 x 21 cm; přeložil Jiří
 Gruša; opis autorizovaného strojopisu z ledna 1979)

Autor překladu v závěrečné poznámce z ledna 1979 říká:
 "Tento překlad vznikl v letech 63-69, vlastně jen příle-
 žitostně, zadán nakladatelstvím Odeon, čekal sedm let na
 zveřejnění, až mi byl v roce padesátiletí od Rilkovy smr-
 ti vrácen s poznámkou, že se změnilly nakladatelské plány.
 Rád bych ho tedy aspoň letos poskytl jako pozdravení
 přátelům, kteří si chtějí připomenout někdejšího Pražana.
 Textu jsem předeslal známou Orfeus, Eurydika, Hermes
 (z r. 1904), která je vlastně jakousi před-elegií."

ROTREKL, Zdeněk: Chór v plavbě ryby Ichthys

Stromy ptáci zvířata a podobní lidé

(sv. 156, Praha 1983, 200 s. 21 x 21 cm; svazek opatřen biografickou a bibliografickou poznámkou)

První z obou sbírek nese v podtitulu dataci 1976-1979, druhá jen v některých básních, a to většinou pouze označení dne a měsíce (na str. 139 datace 17. října 1973; rozmezí dat od srpna do adventu). V biografické a bibliografické poznámce uvedeno mj. toto: 17. listopadu 1949 zatčen, v tajném procesu odsouzen jako hlava brněnských vysokoškoláků k trestu smrti, trest zmírněn na doživotí, 1962 podmíněčně propuštěn. Zastoupen v několika zahraničních sbornících poezie, z nichž nejznámější Via dolorosa (spolu s V. Renčem a J. Paliyem, Toronto 1977).

Kromě výrazné poezie spirituálního a básnicky objevného charakteru, publikované v posledních desetiletích jen v zahraničí či samizdatem, je Rotrekl též autorem esejistických knih, z nichž nejznámější Skrytá tvář české literatury nejen krásné z r. 1977.

WERNISCH, Ivan: Zasuté zehředy

(sv. 158, Praha 1983, 106 s. A5)

Poezie z let 1971-1982. Autorský výbor ze sbírek Král nevinátka, Žil nebyl, Prosinec a Kudlmudl. Jednotlivé sbírky nejsou vročeny, výbor původně pořízen pro edici Petlice (zde vyšel 1982). Autor se rozhodl pro vydání veršů v samizdatové edici poté, co s výjimkou knížky H. Sachse Elázni v lázni (1976) nebyly v 70. letech publikovány ani jeho překlady. Před r. 1982 kolovaly Wernischovy verše v opisech autora či jeho přátel (např. podstatně odlišný autorský výbor Žil, nebyl z r. 1979). O autorově poezii z posledních let viz podrobněji v KS 3/82.

KABEŠ, Petr: Skanseny

(sv. 160, Praha 1983, 115 s. A5)

Verše z let 1975-6, 1980. V pořadí osmá básnická sbírka autora je rozdělena do oddílů Příchoď stínů, Předmluvy k ránu, Intima Thule, Volná místa, Zombi, Brockenský přízrak, Třetí břeh, Skansen. O posledních (již samizdatových) sbírkách Petra Kabeše referováno v KS 3/83.

KAUFMANN, Albert: Indiferentní krajina (Básně 1978-1981)

(sv. 161, Praha 1983, 98 s. A5)

Básnický debut autora z generace současných třicátníků, píšícího pod pseudonymem; pseudonymem se kryje rovněž autor doslovu (Jindřich Ješ). První opisy se objevily v roce 1981. V doslovu je sbírka charakterizována takto: "Indiferentní krajina této poezie je krajina vražedné lhostejnosti ke zkáze. Je to mezikrajina mezi strachem a zbabělostí, rozlehlá výrobní mezilidí - lidí mezi mít a nemít, mezi mít se a nemít se, mezi urvat a nebýt dopaden. /.../

Hněv je klíčové slovo pro tuto poezii. Hněv k zalknutí a k zadušení je základní inspirací, nezbytím, provokátorem energie těchto básní. /.../ Je to knížka zlých, hrubých, sarkastických a jízlivých slov, křičících aspoň po kousku lidské důstojnosti a charakteru, když už ne po odvěze neprošustrovat život ve shrbeném předklonu..."

MANDELŠTAM, Osip: Výbor z díla

(sv. 162, Praha 1983, 177 + 98 s. /proza a eseje číslovaných římskými číslicemi/ A5; překlady Jana Zábrany, Václava Daňka /básně/ a Ludmily Duškové /proza, eseje a dodatek/, která též sestavila poznámky)

Kniha se člení do těchto oddílů: Kámen - Tristia - "Básně" (1928) - Pozůstalost (1930-1934) - Voroněžské sešity (Roky 1934-1937) - Proza - Eseje - Dodatek (napsal Ilja Erenburg) - Poznámky - Ediční poznámka.

Opis textu nejobsáhlejšího českého výboru z díla O.M. nazvaného Kameny, smutky, sny, připraveného r. 1967 a datovaného 1970 v Odeonu. Fyzický osud nákladu tohoto vydání není znám. Dodatek (zde nazvaný Básník Osip Mandelštam) je předmluvou, kterou pro vydání v Odeonu Erenburg napsal roku 1967, krátce před svou smrtí.

VLADISLAV, Jan: Fragmenty (Eseje 1978-1981)

(sv. 163, Praha 1984, 28 s. A5; opsáno dle autorizovaného vydání pařížského z r. 1982)

Soubor sedmi esejů, jež formou básní v próze reflektují a znovu vyslovují základní otázky tvorby, odpovědnosti, místa v čase.

GILBERT-LECOMTE, Roger: Testament (Výbor)

(sv. 164, Praha 1983, 114 s. A5)

Výbor z poezie jednoho z členů francouzské avantgardní básnické skupiny Le Grand Jeu (Vysoká hra) člení se do oddílů Testament - Sny - Zlomky - Různé poznámky - Návrat ke všemu. Přeložila Věra Linhartová v šedesátých letech pro vydání v Odeonu. Opis pořízen z kolujících rukopisů tohoto chystaného vydání.

FUČÍK, Bedřich: Sedmero zastavení

(sv. 165, Praha 1983, 101 s. 21 x 21 cm)

Sedm esejí z let 1969-1975. První strojopisné vydání již r. 1975, vyšlo též r. 1981 jako 5. svazek edice Arkýř v Mnichově s doslovem A. Kratochvíla. Osobní vzpomínky na F.X. Šaldu (Blesky, hromy a jasno), Jakuba Demla (Loučení na třikrát), Vladislava Vančuru (Hledám mu jméno), Vítězslava Nezvala ("Svítání"), Františka Halase (Báseň ze stolu), Vladimíra Holana ("Byla v Holanech věrnost") a Jiřího Koláře (Čekání na Quijota).

HAVEL, Václav: Dopisy Olze

(sv. 166, Praha 1983, 452 s. B5)

Jako motto knihy citována stručná zpráva VONS o soudu a rozsudcích, jako frontispice použito leteckého snímku věznice Plzeň-Bory z 30. let. Z dopisů z let 1979-82 z vazby a věznic připravil k vydání Jan Lopatka. Doslov Jiří Dienstbier.

Tomuto souhrnnému vydání předcházely dvě výběrové edice, Heřmanické úvahy (1982) a Šestnáct dopisů (1983), každá o rozsahu cca 100 s. B5.

Jde o dopisy legální, tedy o takové, jež prošly cenzurou. Komplikované okolnosti tohoto druhu korespondence daly vzniknout polyfonnímu a polymorfnímu literárnímu tvaru, v němž se mísí věcné údaje či jejich možné (tj. dovolené či přehlédnuté) náznaky s úvahami o širších aspektech vězenského postavení, ale i s obsáhlejšími, filosoficky zakončenými reflexemi o autorově vývoji osobním i uměleckém, o smyslu lidské existence, o divadle atd. Jednotlivé motivy se, byť přerušovány (ale i obohacovány konkrétními reáliemi), skládají v promyšlený celek, vrcholící šestnácti dopisy II. části knihy. Část III (Reálie) obsahuje výběr z dobových dokumentů VONS týkajících se tohoto případu a text autorovy obhajoby z hlavního líčení. Doslov J. Dienstbiera, autorova spoluvězně v Heřmanicích i v Plzni-Borech, konkrétně dokresluje atmosféru a situační okolnosti vzniku dopisů. Poznámka editora vysvětluje způsob uspořádání svazku; výklad edičního principu přerůstá ve studii o šifře jako možném interpretačním východisku.

=====

P e r i o d i k a

++ V oboru, který zde sledujeme, zdá se letošní rok zvláště
++ bohatý na události: jen podle informací (jistě neúplných),
+ jež došly do redakce, vznikla za rok 1984 nejméně tři nová periodika (o jednom z nich budeme podrobněji referovat vzápětí). To je bezesporu velmi potěšující skutečnost - i když nezapomínáme, že periodikum se snáze založí než udrží, a v samizdatu to platí dvojnásob. Zde bychom se však tohoto faktu chtěli chopit nejen jako svědectví životnosti českého samizdatu, k níž si můžeme zajisté všichni blahopřát, ale i jako příležitosti ke kritickému zamyšlení nad jeho ediční úrovní. Úkolem této rubriky není zajisté hodnocení obsahu anotovaných publikací; v tomto ohledu si redakce musí ukládat přísnou zdrženlivost. Samizdatovou produkci - a zejména periodika - možno však posuzovat také po stránce ediční resp. redakční, a toto hledisko není nikterak zanedbatelné: vždyť úroveň časopisu či sborníku se neměří jen obsahovou ("ideovou") koncepcí, ale také - a nedílně - kvalitou redakčního zpracování textu. Za normálních poměrů se to ovšem rozumí samo sebou, avšak v samizdatu (který je jako takový plodem poměrů nenormálních) to bohužel

samozřejmě není, a proto je stále třeba to připomínat. Chtěli bychom se v tomto bodě vyjádřit co nejzřetelněji: Na jedné straně dlužno uznat, že podmínky, v nichž musí pracovat samizdařový editor, rozhodně nejsou lehké, a jenom ten, kdo to sám někdy zkusil, může být v těchto věcech spravedlivým kritikem. Kromě permanentní hrozby policejního stíhání je zde největším problémem zcela nedostatečně rozvinutá dělba práce; často se editor musí vedle své vlastní práce (tj. ediční resp. redakční přípravy textu) starat i o takové "technické" záležitosti, jako je grafická úprava publikace, zadání k přepisu, shánění potřebného materiálu, vazba, následná korektura finálního produktu atd. Obecné poměry naďto způsobují, že i docela běžné redakční úkony zaberou mnohem víc času, než by bylo třeba v situaci jen poněkud normálnější. Samotnou technikou strojopisu je také dáno, že je téměř nemožné vyvarovat se při několikanásobném přepisování rozličných "tiskových" chyb. Leckdy zde ovšem spolupůsobí nedostatek profesionální zkušenosti u samotných editorů, ale tomu se dá poměrně snadno odpomoci: zkušenosti a odpovídající odborné kvalifikace lze časem nabýt vlastní praxí - za předpokladu, a to je právě ta druhá stránka věci, že nebudeme rezignovat na normální měřítka. Že nedopustíme, aby se z poukazu na objektivní okolnosti stávala výmluva pro neodpovědnou, nesolidní práci. Konec konců nám nic jiného nezbyvá, myslíme-li to s tou "paralelní" kulturou vážně. Bylo by jistě ostudné, kdyby "paralelní" vydavatelství mělo být doménou profesionální méněcennosti, nedbalosti a diletantství. Abychom dali konkrétní příklad: není důvodu k shovívavému mlčení tam, kde se v textu vyskytují hrubé gramatické či stylistické chyby, zkomolené citace, kde je zmatek v poznámkovém aparátu, kde chybějí potřebné bibliografické údaje apod. Domníváme se, že v tomto směru je kritika nejen možná, ale přímo nezbytná; a také slučitelná s posláním této rubriky, vždyť konečně naše zpravodajství tvoří součást Kritického sborníku.

← Za daných podmínek je každé nové periodikum skutečná událost. Zazní-li na těchto stránkách občas také kritická nota, nebudiž to chápáno jako znevažování obtížné práce editorů, nýbrž jako varování před nebezpečím, jež spočívá v podceňování onoho nezbytného "řemeslného" prvku ediční činnosti. Ostatně redakce KS si je vědoma, že potřeba kritiky se v plné míře vztahuje i na ni samu, a ochotně poskytne místo eventuelním připomínkám, které jí v tomto smyslu budou adresovány.

S t ř e d n í E v r o p a

++++++
++++

Nový sborník, jehož první svazek vyšel v září (Praha 1984, 113 stran formátu A4), má být věnován soustavnému kritickému zkoumání středoevropského fenoménu, otázkám "po jeho kořenech, utváření, smyslu a nakonec i hranicích - arcíže nikoliv pouze geografických". Je to téma, jehož aktuálnost v poslední době očiividně vzrůstá, otázky tohoto druhu jsou takřikajíc ve vzduchu (snad proto se v záhlaví objevuje jinak nepřilíš srozumitelný podtitul "Sborník na dané téma"); lze tedy zajisté jen přivítat, že diskusi o problematice střední Evropy dostává se takto speciální tribuny. Jde bezesporu o významný ediční počin; tím spíše

je hodno politování, že hned první částka nového sborníku ne-se po stránce redakční stopy chvatu, neřkuli přímo nečbalosti. Projevuje se to nejen hrubě neustatečnou jazykovou úpravou textu, ale i řadou elementárních prohřešků "technických", o nichž se ještě zmíníme.

Jak možno vyčíst z úvodní poznámky Jana Ulricha, redakce sborníku nevychází z žádné předem pojaté ideje Střední Evropy; chce poskytnout platformu pro nejrozumnější, třeba protichůdná pojetí daného fenoménu, a to v záběru programově interdisciplinárním. Vymezuje ho "spíše instinktivně", jako "duchovní promotor proměnlivých hranic". Úsilí o jeho pojmové uchopení znamená pro ni zároveň hledání našeho místa v Evropě, k níž se kulturně hlásíme; tyto otázky pak implikují rovněž zkoumání smyslu našich národních dějin, národní tradice. Sborník si neklade přesné hranice ani po stránce žánrové: otvírá se jak aktuálním komentářům, tak odborným, faktograficky založeným studiím, bez ohledu na to, zda pocházejí z pramenů zahraničních, či domácích. Tolik tedy k povšechné charakteristice sborníku, jak je podána v úvodním prohlášení.

První svazek SE, jež máme právě před sebou, přináší ve své hlavní části pět článků rozličného charakteru a zaměření:

Pseudonymní autor Josef Hradec se v polemicky zahrocené úvaze Hodnota jednoho svědectví zamýšlí nad esejí M. Kundery "Un Occident kidnappé ou la Tragédie de l'Europe centrale". Těžko říci, proč byl název eseje, publikované ve francouzském časopise Débat, ponechán v původním znění; zarazí to tím spíše, že tvoří součást podtitulu celé statě. Jistěže i bez zvláštní znalosti francouzštiny se člověk dovtipí, že tu jde o tragický úděl střední Evropy - ale co se slůvkem "kidnappé", evidentně přejatým z angličtiny? Inu, čtenáři, chceš-li vědět, co to znamená, zalistuj si ve slovníku...

Následuje historiografická studie Milana Šmerdy Integrační snahy v habsburské monarchii v době formování novodobých národů. V záhlaví čteme upozornění, že článek vychází ve sborníku bez vědomí autora, což jako by naznačovalo, že byl převzat z jakési "oficiálně" vydané publikace. Na náš přímý dotaz v redakci SE byla tato domněnka potvrzena, leč ani zde jsme se o původu textu nic bližšího nedověděli...

Studie Václava Bělohraďského Útek k uniformě a pád pořádku (s podtitulem Švejk jako součást středoevropské literatury) vychází na tomto místě v českém samizdatu poprvé. Byla převzata z exilového periodika Proměny, vydávaného v USA; tento nikoli zanedbatelný údaj se však čtenář dozví teprve z následující diskusní repliky Josefa Špetky Středoevropská civilizácia (sformovaný útvar či jeho křišťalizácia?), převzaté z téhož časopisu. Vzhledem k tomu, že jde o časopis u nás těžko dostupný, a tedy i málo známý, bylo by jistě žádoucí, aby byl v bibliografické poznámce charakterizován poněkud podrobněji. Mnohem závažnější redakční závadou je však skutečnost, že u textu V. Bělohraďského chybí seznam citované literatury; autor odkazuje ke svým pramenům po novějším způsobu jen letopočtem vydání citovaného díla: netřeba snad podotýkat, že bez závěrečné bibliografie jsou takovéto odkazy bezcenné...

Řadu článků uzavírá text J. Vrány Mýtus a dějiny v ratibořickém údolí. Autor zde interpretuje Babičku E. Němcové jako

dílo, v němž přichází význačným způsobem ke slovu národní mýtus, rodící se v době obrozenské, a konfrontuje - zejména na postavě kněžny Zehánské - idylickou fikci s dějinnou realitou.

V další části sborníku nacházíme pak (pod záhlavím Recenze, komentáře, glosy) text Václava Havla Hovězí porážka, zamýšlení nad stejnojmennou deskou skupiny The Plastic People (bytová nahrávka z druhé poloviny roku 1983), a konečně - jako Přílohu - dokument Charty 77 Právo na dějiny (z května t.r.).

I n f o r m a c e o c í r k v i (IOC)

+ + + + +
+ + + + +

Číslo 8/84 Z obsahu vyjímáme: komentář k současnému jednání čs. státu a Vatikánu v Římě; zprávu o letošní pouti v Levoči, již se během soboty a neděle 7.-8. července účastnilo nebývalé množství lidí - téměř čtvrt milionu, a to s nápadnou převahou mladých; nekrolog za P. dr. Metoda Habáně OP (kde jakýmsi kuriózním nedopatřením chybí datum narození, místo přesného data úmrtí uvedeno jen datum pohřbu). Zvláštní pozornost si zaslouží žaloba, kterou v červenci t.r. podal u církevního soudu v Trnavě dr. František Mikloško z Bratislavy proti šéfredaktorovi slovenských Katolických novin Msgr. Ladislavu Belásovi ve věci porušení církevní disciplíny, k němuž dochází tím, že Katolícke noviny soustavně poskytují publicitu církevně zakázanému kněžskému sdružení Pacem in terris; dr. Mikloško žádá soud, aby "zahájil vo veci konanie a uložil žalovanému trest podľa zákona". - Tento neobvyklý a patrně bezprecedentní případ připomíná především samu skutečnost (které si možná ani věřící nejsou vždy plně vědomi), že katolická církev má svoje vlastní soudnictví, a že tedy i v naší zemi existuje církevní jurisdikce, alespoň formálně nezávislá na státní moci. Církevní soudy, odstupňované do tří, resp. čtyř instancí - od soudů diecézních až po nejvyšší soud Apoštolské signatury v Římě -, rozhodují jednak o věcech sporných (např. o platnosti manželství nebo kněžského svěcení), jednak o věcech trestních (sem spadá uvedený případ) a mimoto také vyhlašují exkomunikace. Dále se touto žalobou připomíná fakt, jenž ve vlně "progresivismu" posledních desetiletí málem upadl v zapomnutí, a sice, že všichni věřící, zvláště pak kněží, jsou vůči nadřazeným církevním autoritám vázáni poslušností nejen "ve svědomí", ale i "před zákonem". Patří jistě k význačným paradoxům naší doby, že tento věkovitý princip, na nějž dosud tak mnozí liberálně naladěni křesťané pohlíželi jako na nepříjemný anachronismus, ukazuje se pojednou vítaným prostředkem obrany proti útisku bytostně neliberální světské moci. V našich specifických podmínkách je ovšem pramalá vyhlídka na to, že by soud první instance žádosti žalobce vyhověl a že by v této věci, kde jsou ve hře politické zájmy režimu (sdružení Pacem in terris, jak známo, plní mezi duchovenstvem funkci klasické "převodní páky" či "fasádové organizace"), zahájil vůbec nějaké vyšetřování. Na úrovni diecézní totiž nejvyšší soudní pravomoc přísluší biskupovi: je to on, kdo pro danou oblast jmenuje tzv. soudního vikáře neboli oficiála (ekviva-

lent předsedy senátu u soudů světských); nu - a jak to u nás vypadá s obsazením, či spíše neobsazením biskupských stolců, je všeobecně známo. V této souvislosti je zajímavé, jak na ono gesto, jímž pouhý laik s vážností hodnou Dona Quijota volá na soud církevního hodnostáře ve jménu zachování jednoty církve a věrnosti Svaté stolici, reagoval kardinál Tomášek, arcibiskup pražský: osobním dopisem děkuje dr. Mikloškovi za jeho rozhodné a odhodlané vystoupení a vyjadřuje přesvědčení, že čím víc by bylo takových statečných hlasů, tím dříve by se dosáhlo nápravy. Jisté je, že otec kardinál ví, o čem mluví: vždyť pražské Katolické noviny si vedou stejně jako bratislavské, a veškeré jeho úsilí dosáhnout nápravy smírnou cestou bylo prozatím bezvysledné.

Číslo 9/84 Z obsahu zaznamenejme: Proslov Svatého otce ke gen. tajemníkovi Světové populační konference před jejím srpnovým zasedáním v Mexiko City; informativní článek Z dějin pronásledování církve v Mexiku; zprávu o průběhu trestního stíhání tří mladých slovenských katolíků (dělníka A. Gabaje a studentů T. Konce a B. Borovského), obviněných z "pašování" svatých obrázků a náboženské literatury z Polska na Slovensko (viz též sdělení VONS č. 354, 371, 389 a nejnověji 403). IOC zdůrazňují jeden neslýchaný moment tohoto případu, totiž že vyšetřující orgány nutily vyslýchané, aby přísahali na kříž či na evangelium, že budou mluvit pravdu. - Je však na čase, abychom se zmínili též o jednom chronickém redakčním neduhu, jímž trpí IOC: mohli bychom jej (s jistou opatrností) diagnostikovat jako bibliografickou deficienci. Typickým způsobem se tento neduh projevuje v článku nadepsaném "Postoj církve k příslušníkům ostatních náboženství". Poměrně rozsáhlý text začíná jako běžná novinářská zpráva, inspirovaná 20. výročí zřízení Sekretariátu pro nekřesťany; vyplývá z ní, bohužel jen nepřímo, že tento Sekretariát přijal na plenárním zasedání jakýsi dokument, v němž hodnotí dosavadní zkušenosti z dialogu a zamýšlí se nad vztahem mezi "dialogem" a "posláním"; poté text přechází - aniž z blíže neurčeného dokumentu výslovně cituje - ve výklad oficiálních stanovisek k dané problematice. Není přitom jasné, zda se tu probírá obsah jednoho dokumentu, anebo zda jde o autorský kompilát z různých koncilových a pokoncilních zdrojů, který chce poskytnout celkový obraz o současném stavu církevní nauky v této věci; ba vzhledem ke krajně úspornému užívání přímých odkazů a citací nemůže si být čtenář jist ani tím, kde má co činit s pouhou reprodukcí a kde s autorovou interpretací oficiální doktriny. Dokonale pak musí čtenáře zmást, když na konci tohoto publicistického, žánrově hybridního textu najde dataci obvyklou u úředních výnosů: "Dáno 10. června 1984 o slavnosti Seslání Ducha svatého." Protože článek není podepsán, vnucuje se přirozeně otázka: "dáno" kým, kde? - A v témže čísle IOC nacházíme hned další doklad takovéto bibliografické nejasnosti: jednostránkový text s titulkem "Svatý otec o katolické výchově". Kdy a při jaké příležitosti se papež takto vyslovil, zda jde o ústní projev, nebo o článek publikovaný tiskem - to všechno zřejmě redakce IOC považuje za "nepodstatné" informace...

Číslo 10/84 Upozorňujeme zejména na zprávu o situaci církve ve Vietnamu (pramen bhužel neuveden: další pro-
 ++ jev "bibliografické deficiencie"); obsáhlý referát o ces-
 ++ té Javla II. do Kanady ve dnech 9.-20. září t.r. (dtto);
 ++ první část překladu Instrukce Kongregace pro nauku víry o některých aspektech tzv. teologie osvobození. - Dále zde můžeme sledovat vývoj soudní pře Mikloško-Belás: Žaloba proti Mons. L. Belásovi putovala nejprve zpět do rukou dr. Mikloška, neboť se ukázalo, že žalovaný nepatří pod pravomoc soudu trnavského, nýbrž nitranského. Když bylo toto procedurální nedopatření napraveno, vyslovil se příslušný soudní vikář (ThDr. Štefan Janega), že žalobu zamítá jako neopodstatněnou. Zdůvodnění rozsudku je zajímavé zejména jako projev mentality typické pro určitou část katolického kléru; můžeme je shrnout asi takto: Šéfredaktor není vlastně za obsah listu zodpovědný, protože je pouze "šéfem redakční rady", a nikoli vydavatelem; funkci mu svěřil Sbor ordinářů Slovenska, a on ji přijal "jen z poslušnosti". Útok na šéfredaktora KN (ano, žaloba se zde kvalifikuje jako útok!) je tedy vlastně útokem proti celému Sboru ordinářů, což je dosti troufalé gesto: věřící katolík, místo aby "čestného kněze" nespravedlivě obviňoval, měl by se za něj raději modlit, a přenechat řešení problémů osobám povolaným, tj. nejdůstojnějším pánům ordinářům, kteří si už s nimi poradí se svou přísloušnou rozvážností a trpělivostí. Žalobou se ničeho nedosáhne, neboť to je pouhá "negace": měli bychom raději usilovat, aby KN byly hodnotnější, přitažlivější. Závěrečné věty, jimiž soudní vikář Janega korunoval svoji argumentaci, zasluhují, aby byly citovány doslova: "Nechcel som citovať kánony. Sme predsa kresťania a medzi nami musí vládnuť bratrská láska. Použil by som ich až potom, keby Vám nestačili moje úprimné slová." Nu, doufejme jen, že "upřímná slova" oficiála Janegy nebudou posledním slovem v této soudní při.

Číslo 11/84 Z obsahu zaznamenáváme: Dopis prof. Edwardu Schillebeeckxovi, v němž P. Václav Malý, katolický kněz bez státního souhlasu, vysvětluje známému holandskému teologovi, jakým způsobem bylo představiteli sdružení Pacem in terris a oficiálními sdělovacími prostředky propagandisticky zneužito jeho účasti na pražském mírovém kolokviu evropských katolíků v září t.r.; podrobnou analýzu současné situace církve v Nikaregui (autorem je jakýsi Humberto Belli: škoda, že u tak závažného materiálu není uvedeno, z jakého zdroje pochází...); pokračování Instrukce o některých aspektech tzv. teologie osvobození, vydané Kongregací pro nauku víry (zatím ještě nevíme, kdy).

I n f o r m a c e o C h a r t ě 7 7 (INFOCH)

++++
 ++
 ++

Červenec-srpen 1984 (dok. Ch 77 č.12-15/84; sdělení VONS čís. 380-385)

++ Upozorňujeme zvláště na dokument č. 14 ze dne 15.8.1984, jímž se zveřejňuje zevrubná analýza současného stavu našeho zdravotnictví, vypracovaná na podnět Charty 77 sku-

pinou aktivních lékařů a dalších zdravotnických pracovníků. Jek se praví v preambuli podepsané mluvčími, tento rozbor se "vyhýbá rozmnožování banálních kritických připomínek, které se periodicky objevují ve veřejných sdělovacích prostředcích, prezentovány jako kosmetické vady na jinak krásné a příkladné tváři našeho zdravotnictví. Vidí totiž příčiny nedobrého stavu mnohem hlouběji, v celkové krizi totalitně spravované společnosti; snahu spatřovat je v pouhé nedostatečnosti lidského faktoru (ať již jde o korupčnost lékařů, ledabylost sester či kverulantství pacientů) demaskuje jako pouhou obratnou kamufláž daleko závažnějších systémových poruch." - Poznámkou Svár dvou pojetí českých dějin se historik Milen Hübl připojuje k diskusi nad dokumentem č. 11/84 (Právo na dějiny).

Září 1984 (dok. č. 16/84; sdělení VONS č. 386-391)

+ Dokument č. 16 zveřejňuje kritické poznámky čtyř historiků (Miloše Hájka, Hany Mejdrové, Jaroslava Opata a Milana Ctáhalu) k dokumentu Ch 77 "Právo na dějiny". K témuž dokumentu zaujímá stanovisko též politolog Luboš Kohout polemickým textem Odpovědnost historika /.../. Dále upozorňujeme na Evropské mírové prohlášení, vydané na závěr III. konference o jaderném odzbrojení v italské Perugii v červenci t.r., a na dopis adresovaný účastníkům mezinárodního teologického semináře v Budapešti, v němž rozvíjí své stanovisko k problematice míru osm čs. křesťanů (B. Komárková, J. Kozlík, F. Lízna, V. Malý, R. Palouš, M. Rejchrt, J. Šimsa, J. Zvěřina).

Říjen 1984 (dok. č. 17/84; sdělení VONS č. 392-394)

+ Z obsahu uveďme zvláště souhrnnou zprávu o průběhu III. evropské konference za jaderné odzbrojení (Charta 77 a Perugia). Diskuse nad dokumentem Ch 77 "Právo na dějiny" pokračuje příspěvkem historika Jana Křena. Petr Uhl se v dopise mluvčím Ch 77 distancuje od dokumentů č. 9/84 (dopis Ch 77 britským mírovým hnutím) a č. 11/84 (Právo na dějiny).

Listopad 1984 (dok. č. 18-19/84; sdělení VONS č. 395-405)

+ Dokument č. 18 obsahuje společný dopis Charty 77 a VONS, adresovaný prezidentu republiky a byru Socialistické internacionály u příležitosti 60. narozenin ing. Rudolfa Battěka (2. XI. 1984). R. Battěk je - přes svůj vážný zdravotní stav - již více než 4 roky vězněn pro údajné podvracení republiky: jeho trestný čin "spočíval podle soudu ve výměně korespondence s Bruno Kreiským a Willy Brandtem, v účasti na činnosti Charty 77 a VONS a ve spolupráci na sborníku O svobodě moci". Má strávit ve vězení ještě třináct měsíců a po propuštění bude další tři roky vystaven tzv. ochrannému dohledu. V příloze k dokumentu se zveřejňuje jubilentův životopis, který "blíže seznamuje s jeho osobou, dílem i občanským úsilím a objasňuje i podrobnosti jeho politického pronásledování". - Dokumentem č. 19 ze dne 2. XI. publikuje Charta 77 Otevřený dopis polským přátelům (k zavraždění kněze Jerzyho Popieluszka). - Ze sdělení VONS upozorňujeme na č. 400, souhrnnou zprávu o sledovaných případech. - Dále uveďme ještě krátkou předběž-

nou zprávu o pařížské konferenci Mezinárodní federace pro lidská práva (FIDH: nevládní organizace, akreditovaná u OSN), jejímž členem je od prosince 1979 i VONS - Čs. liga pro lidská práva. Konečně zaznamenejme jeden nový prvek, který se v tomto čísle objevuje: rubriku "V samizdatu nově vyšlo..." Kromě knižních titulů jsou zde anotovány i kratší aktuální texty (dopisy, komentáře atd.), jež kolují separátně v opisech. - V samostatné příloze k listopadovému číslu vyšel rozsáhlejší kritický komentář k "Právu na dějiny" od brněnského historika Jaroslava Mezníka.