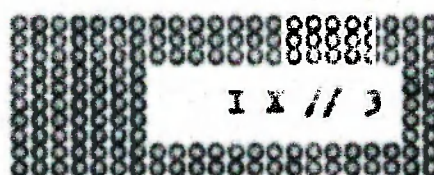


+ + + + + k r i t i c k ý
 + + + + + s b o r n í k
 + + + + + 1 9 8 9



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

ČLÁNKY/STUDIE

- (01) pokrok a nutnost (andré comte-sponville)
 (14) sémiologie/
 od saussure k peirceovi? (m/petříček jr)
 (28) poznámky k zahradní slavnosti (jan toman)
 (39) flann o'brien (-jj-)

+ + + + +

O KNIHÁCH

- (44) knihy o cestách a rozecestích/
 soudobé české literatury (jiří hrabec)
 (51) první vykladač hrabalův (vladimír karfík)
 (54) hrabaliana (jt)
 (59) kosková/hledání ztracené generace (jt)
 (64) lettre internationale (-bn-)

+ + + + +

OPERNÍ HLÍDKA

- (72) ve vídeňské opeře (caruso)

+ + + + +

HUDEBNÍ UKÁZKA

- (73) teoretické základy hudební pedagogiky? (subrt)
 (78) představiví zelenáči (elvis)

+ + + + +

DOKUMENT

- (81) promluvy zaslouchnuté po padesáti letech

+ + + + +

GLOSÝ

- (89) prokopová//ze zrcadlem a s čím jsem se tam setkala
 (93) muž a břitvou francouzsky

+ + + + +

POKROK A BUDNOST

vždycky připravujeme budoucnost, i když si přejeme, aby se podobala přítomnosti (konservatismus) nebo minulosti (reakce).

Aby se dalo uvažovat o progresivismu, musí tento postup kupředu směřovat k něčemu lepšímu (což je ostatně dnešní smysl slova pokrok); to pak samozřejmě předpokládá nějakou normu, vzhledem k níž lze hodnotit ono lepší a vývoj, který nás k němu má dovést.

Ale jakou normu? V této rozhodující otázce stojí proti sobě dvě koncepce.

První spočívá v tom, že přijmeme určitou absolutní normu, na jejímž základě by se dal historicky posuzovat běh dějin. Pokrok je tedy rozpoznáván a posuzován objektivně, z hlediska Boha či pravdy (avšak pravdy, která soudí: pravdy normativní), a potud je tato koncepce theologická. Má-li však být pokrok nejen měřítkem dějin, ale jejich skutečným pohybem, je třeba ještě něco víc: je třeba, aby norma, jež slouží k posuzování pokroku dějin, byla zároveň cílem, k němuž dějiny směřují a k němuž se nepravidelně snad, leč nutně přibližují. Takže theologie tu jde ruku v ruce s teleologií. Progrese pak nastává, kdykoliv se k tomuto cíli přibližujeme, a regrese, kdykoliv se od něho vzdalujeme. To je svět sv. Augustina či Bossueta, ale také koneckonců svět Kantův či Hegelův. Pokrok se tedy ztotožňuje s prozřetelností a progresivismus se rozplývá v theodiceji.

Druhá koncepce spočívá v odmítnutí této absolutní normativity, a tedy této teleologie. To je hledisko Spinozovo a mělo by to být, obecně vzato, hledisko všech materialistů. Neexistuje žádná absolutní hodnota, žádná pravdivá norma (pravda nesoudí); dějiny stejně jako příroda postrádají jakoukoliv objektivní finalitu. Jinými slovy, hodnota je tu vždy jen vzhledem k touze a akce ní: toužíme po věci nikoliv proto, že je dobrá, vysvětluje Spinoza, nýbrž považujeme ji za dobrou proto, že po ní toužíme.

Tento relativismus - nic jiného to vlastně není - nám však ještě nebrání mluvit o pokroku: mluvíme jistě nazývát "pokrokem" to, co postupuje ve směru svých přání. Avšak takováto koncepce, jak se zdá, zbavuje progresivismus veškerého

objektivního obsahu a uzavírá jej do jakéhosi kruhu. Neboť jestliže každý nazývá "pokrokem" to, po čem touží, vydávat se pak za progresivistu je pouhým pleonasmem (znamená to říkat: jsem pro to... po čem toužím) a tautologií (neboť v tomto smyslu nikdo není proti pokroku: kdo by bojoval proti tomu, po čem touží?). To opravňuje každého politika, ať je z jakéhokoliv tábora, aby se dovolával pokroku a aby tak činil (alespoň je to vždy možné) upřímně. Ani reakcionáři nečiní z tohoto pravidla výjimku: jestliže to lepší už tu jednou bylo, pak skutečný pokrok spočívá právě v reakci a tento reakční progresivismus - i když to uráží naše uši nebo naše zvyklosti - není sám v sobě ani rosporný, ani absurdní. V tomto je třeba se zbavit některých iluzí, na nichž se zakládá dobré svědomí nás pokrokářů. Pokrok nepatří nikomu, protože každý má svůj. Nemyl-li například Ludvík XVI. revolucionářem, pak nikoli proto, že byl proti pokroku, nýbrž proto, že mu revoluce nepřipadala jako pokrok. A zase: kdo by mu to mohl vytýkat? Avšak jestliže všichni jsou progresivisté, není nakonec progresivista nikdo: progresivismus je pouze nadbytečným jménem, jímž každý nazývá svou posici (když ji chce posuzovat z hlediska dějin), prostě proto, že je jeho.

Máme tu tedy dvě koncepce pokroku, jednu dogmatickou (pokud slučuje hodnotu a pravdu) a druhou relativistickou (pokud je rozlučuje). Toho, kdo se vymezuje jako progresivista, však žádná z těchto dvou koncepcí nemůže plně uspokojit. První proto, že podřizuje dějiny něčemu jinému nežli jim samým a předpokládá víru, bez níž by se progresivismus, z důvodů jak filosofických, tak historických, raději obešel. Druhá proto, že pojem pokroku relativizuje, a tím jej, zdá se, zbavuje veškerého dopadu, ba veškerého smyslu. Je tedy třeba najít něco jiného - ale co?

Ideální by bylo najít přímo v dějinách (a ne mimo ně) objektivní norau, jež by se neodvozovala z víry, nýbrž z pouhého konstatování, takže by platila pro všechny, a přitom by umožňovala rozlišovat mezi posicemi, které jsou a které nejsou pokrokové. Je to tak trochu kvadratura kruhu, poněvadž to znamená najít hledisko, jež by bylo universální, a přitom

by upřednostnovalo jeden (samozřejmě partikulární) tábor, což je možné jedině tak, že se spojí objektivita a hodnota, fakticita a právo, skutečnost a norma, a to nikoli v Bohu či nějakém ideálním světě, ale již zde a nyní!

Je takovéto spojení vůbec možné? Jistěže, a nejen to: už se dokonce uskutečnilo, je pohotově, a 17. a 18. století to dobře pochopilo. Existuje vskutku oblast, kde objektivita je hodnotou, kde fakt má sílu práva, kde se skutečnost projevuje jako norma, a právě v této oblasti je pokrok naprosto nepopíratelný. Mám na mysli, jak jste pochopili, pokrok ve vědě a technice. Že toho sedmnácté století vědělo víc než šestnácté, dostatečně dosvědčuje právě věda 17. století. A osmnácté století zase mohlo být právě přesvědčeno, že toho ví víc než století sedmnácté: dostatečným důkazem mu byla jeho vlastní věda. Vědecký pokrok je totiž nepopíratelný právě tím, že v sobě zahrnuje svou vlastní normu: dějiny vědy, řekne Becheuad, jsou dějiny vystavené soudu a soudcem je tu jejich vlastní pokrok. Pokrok zde jke svému posouzení nepotřebuje žádnou normu, neboť tou normou je on sám, a to - což je hlavní - objektivně.

Kuže, moje hypotéza je taková: chce-li se progresivista vymnout jak theologii, tak relativismu, jak transcendenci, tak bloudění v kruhu, pak jedině v pokroku vědy a techniky může najít model - zároveň objektivní i normativní, deskriptivní i preskriptivní -, který mu umožní dodat svému vlastnímu zápasu imanentní ospravedlnění a myšlenkově uchopit zároveň jeho hodnotu i jeho nutnost.

Nyní by bylo zapotřebí jít do podrobností a konfrontovat tuto hypotézu s různými základními texty progresivismu. To ovšem na tomto místě učinit nelze, a tak mi snad bude prominuto, že uvedu - a to ještě velmi zběžně - jenom dva příklady.

První, na koho nelze nepomyslet, je Condorcet. Že byl progresivista, je sřejmé; je však také jedním z prvních, kdo o věci vytvořili obecnou teorii. Ve svém Nárysu historického obrazu pokroku lidského duha, psaném jak známo ve

vězení, Condorcet ukázal, že pojem pokroku sám o sobě stačí dát dějinám smysl: různé epochy, jimiž lidstvo prochází a které rytmuje "jeho postup ve směru neomezeného" zákonatování", představují jednotlivé etapy v pokroku lidského ducha, kterýžto pokrok je zároveň nutný, nezvratný a nekonečný. Odtud vychází Condorcetův optimismus: máme "ty nejpádnejší důvody se domnívat, že příroda neklade žádnou hranici našim nadějím". Takovýto optimismus je však spíše záležitost myšlení než letory. Pokroky ducha jsou totiž pro Condorceta hlavně pokroky vědy a právě jako takové jsou zároveň nepopíratelné a nekonečné, neboť jsou nezávislé na jakékoli vnější formě či omezení: "pokroky vědy se měří jen souhrnem pravd, kterých se dobrala", souhrnem, jehož "reálný rozsah /.../ se může neustále zvětšovat" a také se při každém objevu skutečně zvětšuje (získané poznatky se započítávají už natrvalo).

Condorcet zde navazuje na Pascala, jenž ukázal, kterak "výsledky rozumné činnosti se neustále střádají" (na rozdíl od výsledků činnosti instinktivní), takže "nejenom každý člověk činí ve vědách den za dne další pokroky (tedy se setkáváme s příkladem pokroku, který později uvede Encyklopedie), ale všichni lidé dohromady v nich ustavičně pokračují, tak jak svět stárne". Právě toto ospravedlňuje proslulou metaforu, která se stane jakýmsi leitmotivem progresivismu a poše níž "na všechny lidi jdoucí po sobě v průběhu všech staletí třeba hledět jako na jediného člověka, jenž po celý čas trvá a neustále se učí". Pascal tím chtěl zdůraznit převahu, kterou mají co do poznání (pro něho však pouze v poznání) lidé moderního věku nad lidmi věku starého. Pro Condorceta a progresivisty vůbec spočíval celý problém v tom, jak rozpoznat stejně nepopíratelný pokrok ne už jen v pouhém poznání jako Pascal, ale v samotných dějinách, uzavřených v obecnosti jejich vývoje. Ze jakých podmínek lze uplatnit model vědeckého pokroku na poli sociálních a politických dějin? Právě tedy se Condorcet odlišuje od Pascala, zde se kladou základy progresivismu. Aby taková výpůjčka byla možná a legitimní, je nutné - a bezpochyby dostatečující -, aby dějiny samy byly vědou. nejen jako poznání lidské minu-

losti (dějiny historiků: Histories). ale jako skutečné, faktické dějiny (dějiny života lidí: Geschichte), zkrátka jako dějiny, které se právě dějí. Dějinný pokrok bude pak jen nejsazší - nejobecnější a zároveň nejvyšší - formou pokroku vědeckého a progresivissus pouhým pojmenováním tohoto objektivního a zároveň nutného postupu.

Právě toto si Condorcet uvědomil a teoreticky to rozpracoval. Není samozřejmě jediný, a snad ani nemusí být první. Podle jeho slov něco takového měl na mysli již Turgot; Condorcet to uvádí v textu, jenž mnohé objasňuje:

"Jeden veliký muž, od něhož se mi dostalo poučení příkladu a hlavně přátelství, na které nikdy nezapomenu, byl přesvědčen, že pravdy morálního a politického vědění mohou dosáhnout téže jistoty jako pravdy tvořící systém věd přírodních, ba dokonce jako ta odvětví vědy, jež se - jako astronomie - zdají přibližovat k jistotě matematické... Tento názor si valice oblíbil, protože vede k útěsné naději, že lidstvo bude směřovat ke štěstí a dokonalosti se stejnou nutností, a jakou dělá pokroky v oblasti pravdy."

Tento moment je rozhodující. Jediný způsob, jak překlenout propast mezi teorií a praxí, mezi poznáním a jednáním, mezi historií věd a historií jako takovou, je vytvořit vědu o lidském jednání (pragmatiku!), ustavit samu dějinnou praxi jakožto vědu! A něco takového Condorcet vskutku plánoval, domníváje se, že je to nejen možné, ale že se toho již rýsuje počátek, a dokonce... pokroky. Nazývá to společenskou matematikou. v níž bude možno vidět předzvěst našich moderních společenských věd. Název společenská matematika nás nesmí zavádět: jde tu o experimentální nauku, pro niž však nástrojem vědecké přesnosti měl být výpočet (a zvláště počet pravděpodobnosti). Avšak, pokud jde o náš problém, podstatný není epistemologický statut těchto společenských věd; podstatné je, že pro Condorcea jsou a mají být zároveň pozitivní i normativní, deskriptivní i preskriptivní: společenská matematika je neoddělitelná od "společenského umění", které je pouze její aplikací a s něhož člověk samotný musí nakonec vyjít proměněn. "Lidé - píše Condorcet v Nárysu - nemohou mít jenno o řádku a vývoji svého mravního cítění, o principech morálky, o přirozených pohnutkách, které je vedou k tomu, aby jim podřídili své jednání, o svých zájmech, ať jako jednotlivci, či jako

členů společnosti, aniž by i v praktické morálce dělali neméně reálné pokroky než ve vědě samé." A vysvětluje, že egoismus či násilí jsou jen věci "špatného výpočtu"... Jde o to, jak poznámenal Georges Gusdorf, "odstranit rozpor mezi pozitivním popisem a filosofickou nadějí" anebo, jak říká Condorcet, pochopit, že "příroda spojuje nerozlučným poutem pravdu, štěstí a etnost". Pak ovšem je možné vše: "Tyto vědy, utvořené takřka za našich dnů, jejichž předmětem je sám člověk a jejichž cílem je štěstí, budou postupovat kroky neméně jistým než vědy přírodní." I jím se tedy přisuzuje nutný a nekonečný pokrok. Muže, jelikož člověk musí dělat pokroky spolu s vědou, která ho studuje a vede, jelikož pokroky společenské vědy jsou zdrojem pokroků společnosti samé a jelikož konečně "politické vědy" budou posilovány "stále rostoucími pokroky v základním vzdělání,, navazujícími opět na nutné pokroky těchto věd", je možno bez rizika omylu spoléhat na "zlepšování osudů lidstva, zlepšování, jež může být považováno za nekonečné, neboť nemá jiných hranic než hranice svého vlastního pokroku".

Vidíme tedy, co znamená být progresivistou: neznamená to ani směřovat k jakémusi preexistujícímu cíli, ani se prostě podřizovat svým přáním, nýbrž sledovat nezvratný postup poznání k pravdě vědy větší a větší a bojovat zároveň proti všem, kteří se mu chtějí, vedeni omylem či tmařstvím, stavět na odpor. Dějiny lidí, stejně jako dějiny vědy - - vždyť jsou vlastně totožné - stávají se dějinami rozsouzení. v nichž stojí proti sobě minulost a budoucnost (Bachelard: "vědecká pravda je svou podstatou pravda, která má budoucnost"), to jest omyl a pravda! Tím je dána těsná souvazeitost mezi dějinami minulých pokroků (progresivismus rekurentní) a ohlašování pokroků budoucích (progresivismus prospektivní): "Existuje-li věda, jež může předvídat pokroky lidstva, řídit je a urychlovat, pak její prvotní základnou musí být dějiny pokroků, které již učinila." Právě v tom je ospravedlnění Nárysu, který zase na oplátku ospravedlňuje progresivismus...

Druhý příklad, který bych chtěl připomenout, se týká revolucionářů z roku 1917, alespoň těch, kteří se zastítěni Leninem dovolávali Marxe. Také pro Marxe jsou dějiny vědou a je to věda nejen o tom, co se stalo, ale i o tom, co se musí stát, zároveň proto, že je to objektivně nutné, a proto, že je to morálně oprávněné. V historické nutnosti, jak ji pojímá Marx, se také spojují momenty deskriptivní a normativní, pravda a hodnota. Vzpomeňme na dopis Weydemeyerovi, v němž si Marx lichotí, že dokázal "nutnost, s níž třídní boj vede k diktatuře proletariátu", k diktatuře, "která sama představuje pouze přechod ke zrušení všech tříd a k beztřídní společnosti". Celá marxistická tradice si z toho vezme poučení, že je tudíž třeba bojovat za komunismus, to jest (jelikož nastane v každém případě) za uspěšení jeho vítězství. To "tudíž" poněkud překvapuje: je to, jako bychom řekli, že kdyžtž život vede nutně k smrti, je třeba udělat všechno, abychom zemřeli co nejrychleji... Leč smysl dějin je dobrý smysl a dává předem za pravdu legitimním tužbám těch nejmudších: ti, kdož nechápou Marxovy "důkazy", jsou podle upřesnění samotného Marxe "hloupí ignorantí" a "lokalové buržoazie"...

To všechno si ruští revolucionáři budou pamatovat. U Lenina sice téma pokroku nezaujímá tolik místa a kýžený pokrok není samosebou tentýž jako u Condorceta, nicméně i Lenin zakládá na existenci vědy o dějinách jistotu pokroku v dějinách a právě tato jistota činí z jeho progresivismu nikoli víru či přání, nýbrž pravdu. Vybavuje se nám samozřejmě proslulá sentence, podle níž "Marxova teorie je všemohoucí, protože je pravdivá"; mohli bychom však snést mnohem více dokladů. Například ve spisku Kdo jsou 'přátelé lidu' Lenin píše: "Dnes - po vydání Kapitálu - není již materialistické pojetí dějin pouhou hypotézou, nýbrž dokázanou vědeckou pravdou." Proto také vědecký pokrok, jehož přináší Marxovo dílo, umožňuje hlouběji pochopit pokrok historický, a to ne jako abstrakci nebo všeobecnost, nýbrž v té či oné z jeho skutečných podob: "Marx učinil v této oblasti obrovský krok kupředu právě tím, že navrhl nejhrůznější obecné úvahy o společnosti a pokroku, a místo toho podal vědeckou

analýzu určité společnosti a určitého pokroku: totiž kapitalismu." Prorocký rozměr tím nepřichází skrátka, neboť kapitalismus, jak známo, je "těhotný" socialismem a sám produkuje své vlastní hrobaře respektive perodní báby... Tedy právě proto, že Marxova teorie "jako první učinila ze socialismu, jenž byl dosud utopií, vědu", může se prezentovat nejen jako jeden z mnoha pokroků (byť to byl "obrovský krok kupředu"), ale jako exaktní poznání progresivního - a progresivistického! - vývoje lidstva, vývoje zároveň objektivně nutného (nemůže nenastat) a subjektivně žádoucího (vždyť představuje pokrok!). "Vědecká hodnota takového zkoumání - píše opět Lenin - spočívá v tom, že odhaluje konkrétní (historické) zákony, podle nichž se rodí, žije, vyvíjí a umírá daný společenský organismus a posléze je nahrazen jiným, který jej převyšuje." A jinde: "Marxův historický materialismus je největším výdobytkem vědeckého myšlení. Na místo chaosu a libovůle, jež dosud panovaly v představách o historii a politice, nastoupila obdivuhodně koherentní a harmonická vědecká teorie, jež ukazuje, jak se z ječné organizační formy společenského života vyvíjí v důsledku růstu výrobních sil forma jiná, vyšší, jak se například z nevolnictví rodí kapitalismus."

Aby mi bylo dobře rozuměno: nejde o to připočítávat Leninu Condorcetovi. Historické rozdílnosti jsou sřejmě a teoretické rozdíly nejsou jistě o nic menší. Chci prostě jen v obou případech, u bolševika i u liberála, zdůraznit spojení teorie a praxe, fakticity a hodnoty, deskripce a preskripce apřtd., kteréžto spojení je možné jen proto, že se tu pojímá kromě vědy o dějinách (jakožto pozitivního poznání lidské minulosti: Historie) i historie jakožto věda (jako vědecky normovaná praxe žijících jednotlivců: Geschichte). V obou případech jde o to "očistit rozpor mezi pozitivním popisem a filosofickou nadějí", a právě toto nazývám dogmatismem: spojovat pravdu a dobro, skutečnost a hodnotu, poznání a přání. To je také podle Freuda definice iluze, a potud je každý dogmatismus iluzorní.

Tato iluze - jako každá iluze podle Spinozy - je základně poplatná finalismu. "Vědecký" neboli dogmatický progresi-

vismus vyúsťuje totiž také do teleologie: tak jako dějiny vědy uplatňují svou (legitimní) normativnost ve zpětném promítnutí přítomnosti do minulosti (jsou to dějiny, vysvětluje Bachelard, "jež se objasňují finalitou přítomnosti, dějiny, jež vycházejí z jistot přítomnosti a vyznačují v minulosti postupné formování pravdy" - což také chtěl dělat Condorcet), tak i dějiny vydávané za vědu mohou vykonávat svou normativní funkci (jelikož jde o dějiny, které se právě dějí) jen ve zpětném promítnutí budoucnosti do přítomnosti. Tady se progresivismus stýká s profetismem: je třeba znát údajně budoucnost (jak Lenin, tak Condorcet se tu opírají o myšlenku nutných zákonů), abychom mohli vědecky posuzovat přítomnost, a prokázat tak oprávněnost svého jednání. "Vědecké myšlení - píše Bachelard - se utvrzuje v líčení svých vlastních pokroků." Stejně tak bychom mohli říci: progresivistické myšlení (pokud je dogmatické) se utvrzuje v ohlašování svých vlastních vítězství - přičemž eskamotérství dogmatického progresivismu spočívá v tom, že pod rouškou vědeckého pokroku vydává ohlášené vítězství za dosažený pokrok!

Hejde tu zdaleka o problém pouze teoretický. Trváje na tom, že pokrok je nejen žádoucí - což je tautologie, kterou nelze popírat -, ale nutný (sároveň objektivní, nevyhnutelný a nezvratný), tento dogmatický progresivismus předpokládá ovšem dogmatické pojetí dějin, hlavně však vede k dogmatické praxi v politice, a víme, jaké to přináší výsledky a nebezpečí.

Condorcet, v politických věcech liberál (i když, jak bylo řečeno, "liberál intolerantní"), byl příliš dobrý matematik, než aby se dal docela ošálit svými nadějemi; však také o společenské vědě mluví nejčastěji jen v budoucím čase, ne jako o vědě, kterého již dosáhl, nýbrž jako o nutnosti, kterou ohlašuje. A jeho společenská matematika, svou podstatou probabilistická, tím byla celkem uchráněna před nejhoršími přehmaty jeho dogmatismu. A byli "rozpor mezi vědeckým elitářstvím a demokratickým liberalismem", jak uká-

sal K.M. Baker, vskutku "slabinou" jeho myšlení, věděl mu na druhé straně za onu uměřenost, která jej patrně ochránila před nejhorším. Lenin (nechci se o tom šířit) už nebude mít tuto jasnozřivost ani opatrnost - tím méně Stalin, jenž učiní z leninismu "vědu o řízení revolučního boje proletariátu" a ospravedlnění diktatury.

Budiž jasno v tom, co nazýváme dogmatismem. Nejde o to, zda jsou společenské vědy možné - jsou samozřejmě možné de iure a bezpochyby de facto -, ale o to, zda si mohou činit nárok (jedině toto nazýváme dogmatismem) na spojení pravdy a hodnoty, tj. aby poučovaly nejen o tom, co je nebo co přijde, ale o tom, ~~co by měla být~~. To je právě to, co popíráme z důvodů teoretických a co odmítáme z důvodů praktických. A právě v tom spočívala iluze, kterou sdílela značná část našich revolucionářů, jak ve Francii 18. století, tak v Rusku století dvacátého. Nebysvětluje to jistě všechno, ale může to myslím vysvětlit aspoň část přehmatů, kterých se tyto revoluce dopustily. Jestliže nám sama historie ukládá, co je třeba dělat (přehopovaná nutnost!), jestliže pravda roseusuje (soud dějin!), pak jsou ní protivníci v omylu, a musejí se tedy buď připojit k pravdě - nebo smízet. O pravdě se nehlasuje, pravda nemá co dělat s právem nebo morálkou.

Je tento dogmatismus osudově spojen s jakýmkoliv progresivismem? Myslím, že rozhodně nikoliv. Především proto, že je možno brát se za pokrok, aniž bychom si o něm utvářeli nějakou obecnou teorii (ať už "vědeckou", nebo metafyzickou, na tom nesáleká). Tedy bychom měli připomenout Rousseaua, který nejenže své jednání neospravedlňoval žádným všeobecným a vítčným pokrokem, ale spíše chtěl pokrok demutologizovat, učinit z něho pojem neutrální a mnohotný ("Člověk dělá pokroky jak v dobrém, tak ve zlém..."), s posláním hlavně analytickým. A víme, že mu to nebránilo být progresivistou (rozumíme-li tím, že si přál, aby člověk dělal pokroky k dobru) a že také inspiroval řadu progresivistů, často radikálnějších než Condorcot a stejně zdatných jako Lenin... Popravdě bylo tu skoro vždy - nakořik chce mít každý pravdu - nebezpečí jistého dogmatismu, jenž byl řádu

mravního a mohl se spojit, aniž jej ruší, s dobovým dogmatismem progresivistickým: tak Robespierre a Saint-Just bojují ve jménu "pokroku lidského rozumu" proti tmářství a ve jménu etnosti proti sločinu... Nic však nebrání tomu, abychom odmítli oba tyto dogmatismy zároveň a složili svůj boj na pouhé síle svých zájmů, svých přání nebo - podle toho, jak to chceme nasyvat - své vůle. Protikladem dogmatismu je cynismus (diogenovský) nebo, jak to ostatně dobře viděl Condorcet, machiavellismus, tedy panství vůle. A také, obecně vzato, materialismus; a zde je s jistotou ještě jedna paralela, kterou lze vést mezi oběma revolucemi, jinak tak odlišnými: první materialismus otevřeně navrhl, druhá jej pokračem přivedla na scénu...

Být materialista - mám na mysli radikální materialismus - znamená totiž spojit to, co idealismus (u Condorceta či Lenina stejně jako u Platóna či Chomejního) spojuje: bytí a hodnotu, skutečnost a smysl, pravdu a dobro. Pro materialistu není žádná norma pravdivá, a žádná pravda netvoří normu. Pravda nesoudí: skutečnost není Bůh. Že pak už nebude žádného důvodu k jednání? To bychom zapomínali, že i touha je skutečností a vůle také. Materialista se tedy domnívá, že touha se neospravedlňuje pravdivou hodnotou, ale naopak právě touha produkuje jak hodnotu, tak iluzi její pravdivosti. Ukáží to, každý svým způsobem, Spinoza, Marx i Freud (sčkoliv Marx napovídá i opak...) a zde postačí, když se na ně pouze odvoláme. Odtud pramení machiavellismus, jak říká Condorcet, či synismus, jak bych raději řekl já, což není nic jiného než apologie vůle v politice - kdežto dogmatismus je její popření či (ve freudovském slova smyslu) racionalizace.

A zde také pramení možnost jiného než dogmatického či "vědeckého" progresivismu, totiž progresivismu volního. Místo aby slušoval nutnost a pokrok, bude takový materialistický progresivismus spíše usilovat o to, aby je oddělil jakožto věci patřící do dvou různých řádů: pokrok není předmětem poznání, nýbrž vůle; nutnost není předmětem vůle, nýbrž poznání.

Řeknete, že nás to přivádí zpět k onomu kruhu, o němž jsem mluvil na začátku. Souhlasím. Avšak tento kruh, který je kruhem touhy, je také kruhem vlastním politiky: jelikož z něho nelze vyjít, budeme jej muset přijmout!

A že to zbavuje progresivismus veškerého obsahu? To zas ne, vždyť jeho obsahem je touha. Brání to však progresivismu, aby se vydával za absolutní, za jediný možný či pravdivý progresivismus. Nazývá-li každý "pokrokem" to, po čem touží, jak se to vskutku děje, pak může být více různých progresivismů, dokonce protikladných či antagonistických, které se budou vzájemně obviňovat z reakcionářství... Což se také skutečně stává, a to se mi zdá dostatečným potvrzením toho, co jsem chtěl říci.

Zpíkáje se ohlašování nevyhnutelného a nekonečného pokroku (jako Condorcet nebo Marx), materialista - anebo, obecně řečeno, nedogmatický aktivista - bude se bít za pokrok nejistý, previzorní a relativní. Nebude to už progresivismus teoretický, nýbrž praktický, nikoli dogmatický, nýbrž volní. Jáe o to, abychom poněkud méně prorokovali a poněkud více chtěli. Jedině tento progresivismus, který bude sít méně zalíbení v masakrech, integruje, zdá se mi, poučení z roku 1789 a 1917 a nabízí naší době přijatelné důvody k boji.



Přeloženo z časopisu LETTRE INTERNATIONALE č. 21, léto 84, ss. 33-35 (zde pod titulem Du progressisme: 1789 - 1917) s přihlédnutím k autorskému rukopisu, z něhož ponecháváme i název (Progrès et nécessité). Text byl původně koncipován jako přednáška a autor ji za své návštěvy v Praze začátkem letošního roku přednesl na jednom z bytových seminářů. Při redakci textu pro KS jsme zrušili mezititulky připojené v časopiseckém vydání a rozhodli jsme se též vynechat (vzhledem k esejistické povaze textu) poznámkový aparát, sestávající téměř výhradně z bibliografických odkazů.

SÉMIOLOGIE - OD SAUSSURA K PIERCEOVI?

Chtěl bych v tomto článku sprostředkovat určitý, jistě-
že také subjektivní, průhled do světa sémiologů; jeho osou
bude konkrétní problém či otázka, kterou pokládám za důle-
žitou, ne-li základní, a kolem níž lze zároveň soustředit
to podstatné, co sémiologie říká.

Většinou či tradičně je za zakladatele sémiotiky považován F. de Saussure, jenž tuto vědu postuloval jako ákol pro future v rámci svých přednášek o obecné jazykovědě.

v nichž jako první důsledně postupoval metodou, kterou jeho žáci později nazvali "strukturalistickou" (Saussure sám ovšem termín "struktura" nepoužíval a místo toho mluvil vždy o "systému")¹⁾. Saussurova jazykověda je sémiologií jednak implicitě, neboť jejím základem je pojem znaku, a jednak explicitě, neboť to přímo vyplývá z definice této nové vědy, jak ji Saussure zformuloval: nauka, která bude zkoumat život znaků uvnitř společnosti; jazykověda bude její součástí. Proto ze Saussurovy jazykovědy vycházel nejen "strukturalisté" (Trubeckoj, Jakobson, pražská škola aj.), nýbrž i většina těch, kdo začali studovat sémiotiku jako samostatnou disciplínu (např. Barthes, Eco, Lotman). Iotud lze říci, že sémiotika má strukturalistický základ a že stejně jako např. strukturalní antropologie vznikla rozpracováním saussurovské lingvistiky. Vychází tedy z diferenčního chápání znaku (neboť jazyk je podle Saussure formy a nikoli substance) a ze souvztahu langue-parole, z něhož čerpá své pojetí kódu: sémiotika, která se zabývá "sémiózou", tj. procesem značení, rekonstruuje a zkoumá neuvědomované či vůbec nevědomé kódy znakových chování a nakonec pomocí znaku definuje i kulturu jako celek.

Čím se tedy konkrétně sémiotika zabývá? Vlastně vším - vším, ovšem z hlediska znaku, z hlediska komunikace (komunikace zde znamená nejen sdělování informací, nýbrž především používání a interpretování znaků). Tuto potenciální universalitu sémiotiky ostře naznačuje již klasická Morrisova definice, která říká, že něco je známem tehdy, je-li nějakým interpretem jako znak pochopeno; proto se sémiotika nezabývá žádným speciálním oborem předmětů, nýbrž všemi předměty, pokud jsou zúčastněny na sémióze. Například velikost psacího stolu sama o sobě není znak. Stane se však známem tehdy, zjistíme-li, že ji lze v různých případech porovnávat a pak interpretovat jako znak společenského či úředního postavení.

Protože znak je povýšec kulturní fenomén, je sémiotika pokusem o globální výklad kultury. To neznámá, že jsou s ní nutně vyřazeny všechny přírodní jevy, neboť i ty jsou zde pouze potud, pokud je dokážeme "číst", tj. i příroda je v tomto smyslu součástí kultury. A sémiotiku lze rovněž chápat jako pokus překlenout roztržitost různých "sciences

humaines", spojit je jednotným hlediskem - právě hlediskem znaku, značení. To vše předjímá Saussurove definice, jež mluví o "la vie des signes au sein de la vie sociale", o životě znaků v rámci společnosti.

Sémiotika tedy zkoumá znakové systémy. Jaké jsou však základní předpoklady takových systémů? V první řadě princip znakové artikulace (rozčlenění osnecovatelného), který dále souvisí s tím, že jazyk ve strukturalistickém pojetí je, jak již řečeno, forma a nikoli substance (jeho termíny jsou prázdné, neboť jsou určeny pouze svou odlišností od ostatních). Podle Saussura neexistují žádné předem ustavené "ideje" a jazyku může předcházet pouze chaotická narozlišenost: "Charakteristickou úlohou jazyka ve vztahu k myšlení není sloužit jako materiální zvukový nástroj, jehož pomocí jsou vyjadřovány ideje, nýbrž proatředkovat mezi myšlenkou a zvukem tak, že pouze spojení obou nutně vede ke vzájemnému rozlišení jednotek. Myšlení, jež je ze své povahy chaotické, je nuceno precizovat se analýzou" (Cours de linguistique générale, ed. critique par Tullio de Mauro, Paris: Payot 1980, str. 156). Předpokladem systému či řádu je tedy jednak (arbitrážní) znak, jednak struktura, v níž jsou znaky uspořádány tak, že se diferencují vzájemnou polarizací (jazyk je tedy formální struktura diferencí, a nikoli soubor plnovýznamných termínů). Obojí, systém a jeho prvky, však nelze izolovat, neboť se navzájem podmínují: element struktury není nic samostatného, co je dáno předem, protože ke zjištění prvků systému je zapotřebí hypotézy o tomto systému samém. A protože sémiotika se zabývá přiřazováním označovaného označujícímu prostřednictvím kódu (resp. konkrétní "langue", tj. jazyka v saussurovském smyslu), chápe znak pouze jako součást vztahu designees, tj. nepřihlíží k jeho referenci, ke vztahu znaku k "reálnému" předmětu; sémiotickým "označovaným" je kulturní jednotka, tj. poziční hodnota znaku v daném systému.

Znak - jako základní element komunikace - současně znamená záruku jednoty v opakování, cesi, co (v určitých mezích) neustále zachovává svou identitu - ač nikoli substantiální, nýbrž právě jen formální, danou jeho postavením ve struktuře.

To je naprosto fundamentální předpoklad, který má hluboké důsledky pro sémiotické nazírání světa. Uveďme místo dlouhých výkladů vtipný, ale příklad. Přenesme se do doby našich téměř ještě opičích předků a pozorujme objev nástroje: jistá myslící bytost přichází na to, že určitého kamene lze nějak použít, že má určitou upotřebitelnost, funkci. Abychom však mohli mluvit o nástroji, musí být splněny tyto podmínky:

- a/ myslící bytost musí konstatovat tuto funkci kamene...;
- b/ musí jej pojmenovat jako "kámen, který něčemu slouží" (přičemž není třeba, aby jej takto pojmenovala před někým jiným);
- c/ musí jej identifikovat jako "kámen, který plní funkci X a nazývá se Y".

Není vůbec třeba, aby jej tato bytost použila podruhé; nezbytné je pouze to, aby jej dokázala znovu identifikovat; není třeba, aby jeho jméno sdělovala druhým, stačí jen, bude-li se tento kámen, který dnes použila bytost K, jevit bytosti K i zítra jako viditelný znak funkce X; bytost K, takto stanovila pravidla, aby bytosti K osnažila funkci kamene".²⁾ Nekomunikovatelné - alespoň sémioticky - není součástí světa, neexistuje. Tento aspekt sémiotiky, mimochodem řečeno, našel svého interpreta zejména v Michelu Foucaultovi.

K tématu identity znaku alespoň zaznamenejme, že s tímto pojetím klasického strukturalismu (jak je formuloval především Lévi-Strauss) polemizuje právě Jacques Derrida. Derrida místo o struktuře mluví o "différance" (tento francouzský neologismus má svou koncevku současně a nerozlišitelně naznačovat stav i děj), kterou chápe jako "produkt diferování" (současné rozlišování i časový odklad - odklad proto, že znak zastupuje; ve francouzském slovese "différer" je obsažen obojí význam), jako "hru" (viz De la grammatologie, 1967, a Marques de la philosophie, 1972) anebo jako "strukturalitu struktury" (L'écriture et la différence, 1967). To znamená, že struktura u něho není pojem základní, nýbrž odvozený: je to výsledek skrytého dění (či "práce"), jímž se teprve artikulují základní opozice, tj. ustavují významy. Ovšem Derridův vztah k sémiologii je mnohem komplikovanější, neboť saussurevská teorie znaku - stejně jako Husserlova fenomenologie anebo Hegelova filosofie absolutního ducha - je

pro něj především polem "dekonstrukce": Derrida obrací "diskurs" semiotiky proti němu samému, aby v něm (v jeho zastírané in-koherci) odkryl stopu toho, co jej nutně přesaňuje a současně zakládá. Semiotika jako univerzální teorie znaku stojí na pojmu "representace" (znak "zastupuje", tedy reprezentuje věc samu), ale tento pojem je nenysslitelný vně filosofické tradice, která determinuje všechny jeho významy a která se ustavuje tím, že privileguje přítomnost. (Toto privilegium však není pouhý fakt, nýbrž je to filosofie sama.) Proto je v této tradici znak vždy něčím sekundárním, instrumentálním - jazyk je zde pouhým (nikoli nezbytným) výrazem původního, je odvozenou přítomností bytího přítomného, je místem, kde ryzí nahlédnutí můžeme nejen akumulovat, nýbrž právě tak i deformovat, strácet. Na druhé straně je však znak tím, co umožňuje komunikaci, neboť pouze jako identická a sdělovatelná je pro nás žvéc vůbec zde. Pak je ale re--prezentace prezentací a musíme říci, že primární je právě re-prezentace, která se nemůže dovolávat žádné původnější prezentace, že je prezentací jen v tomto podivném významu původní a nezrušitelné difference (přítomnost zastupuje a současně ji neustále odkládá). Proto je "diference" původnější pojem než struktura. Paradoxně lze ovšem říci, že v jistém smyslu je Derridova kritika struktury jako stabilní textury (jako Lévi-Straussova "krystalu") vlastně obhajobou Saussura, u něhož struktura, podmíněná vzájemnou závislostí langue-parole, je "stabilní nestabilita". Na rozdíl od Lyotarda, jenž vůbec odmítá pojem univerzálního kódu a pracuje s agonistikou navzájem nepřevoditelných jazykových her, takže od Saussura přechází k Wittgensteinovi, uvažuje Derrida mnohem subtilněji. Ovšemže ani on neuznává nějakou univerzální "langue", a tedy ani absolutní identitu znaku (jeho "permanence"), přesto však setrvává v oblasti saussurovsky koncipované komunikace potud, že přiznává nevyhnutelnost "iterability" znaku, třebaže jeho setrvalost chápe jako "resistance non présente". To je však stále ještě saussurovsky postup a konsekventní domyslení toho, co je již naznačeno v Karcevského článku o asymetrii jazykového znaku, který byl koncipován zcela v duchu raného (zejména přežského) strukturalismu.

Můžeme tedy shrnout, že sémiotika zkoumá nejráznější systémy, jež podmiňují a umožňují komunikační procesy dané kultury či společnosti. Ne vždy jsou tyto znakové systémy nasnadě (jako je nasnadě znaková povaha např. dopravní signalizace anebo, dejme tomu, i jazyka). Sémiotika odhalila docela nové a nesřídka překvapivé struktury značení – v tomto směru jsou snad nejzajímavější práce Rolanda Barthease (ostatně autora jednoho z prvních syntetických výkladů sémiologie; jeho Elements de la sémiologie vyšly v roce 1964), jenž sémiotiku postupně aplikoval na systém módy, jak o ní referují módní časopisy (Système de la mode, 1967), každodenních "mytologií" (Mythologies, 1957), "écriture" čili rukopisu (Le degré zéro de l'écriture, 1953), což je oblast, která je uprostřed mezi stylem a jazykem, a dokonce i na vlastní subjektivní zkušenost Japonska.

K této řadě speciálních sémiotik bychom mohli připojovat další: sémiotiku filmu (Ch. Metz)³⁾, pohádky (zakladatelem tohoto oboru je V.J. Propp)⁴⁾, architektury a divadla (U. Eco)⁵⁾, různé sémiotiky zabývající se komunikací zvířat (především T.A. Sebeck)⁶⁾ aj. Vůbec nejširší pole poskytuje sémiotice literatura a poetika – zde je řada autorů dnes již téměř nepřehledná (Eco, Barthes, Todorov, Genette, Segre atd. atd.).

Proti této dlouhé řadě dílčích sémiotických zkoumání stojí koncepce natolik globální a natolik "interdisciplinární", že vaníká oprávněná otázka, patří-li ještě vskutku do sémiologie. Protože je však i zde základem určité pojetí znaku (znakového systému, komunikace, reprezentačního vztahu), zdá se legitimní řadit je k sémiotice, a to tím spíše, že i tyto koncepce jsou stále ještě v souladu se širokou Saussurovou definicí.

Vcelku jednoznačné je toto zařazení v případě Jurije Lotmanna a jeho globální koncepce sémiotiky kultury⁷⁾, jež se vedle tradice ruského strukturalismu inspiroval rovněž moderní kybernetikou, informatikou a s ní spjatými matematickými teoriemi. Kultura je v Lotmanově pojetí specificky lidský způsob osvojování si přírodní skutečnosti její "sémiotizací" (což samo je podmínkou lidské existence), při níž jsou

konkrétní výseky skutečnosti překládány do "textů" (v nejširším významu); skutečnost je neustále označována, tj. převáděna na informace, jež jako kodifikované jsou intersubjektivní, komunikovatelné, a tedy i akumulovatelné v kolektivní paměti daného společenství. Vedle produkce materiálních statků je kultura jako "soubor geneticky neděděných informací spolu se způsoby jejich organizace a uchovávání"⁸⁾ instrumentem lidského zápasu o zachování druhu. To znamená, že kulturu lze - sémioticky - nazírat jako svého druhu "jazyk". Lotmanova koncepce však není tak prostá, nýbrž je mnohem dynamičtější: kulturu chápe spíše jako znakový "super-systém", tj. jako způsob organizace a hierarchizace mnohých "jazyků" (jistě vliv bachtinovské "polyfonie"): v každé kultuře existuje bezpočet nejrozličnějších jazyků (literatura, divadlo, dějepis, ale také jazyky různých sociálních chování a vztahů apod.), takže každý člen společenství je vlastně polyglot, jenž všem těmto jazykům více či méně rozumí a dovede je navzájem překládat. Je pak samozřejmé, že na základě takového pojetí je možné skoumat nejen konkrétní kulturu, nýbrž srovnávat i jejich různé organizace a vypracovat jejich typologii.

Vedle Jurije Lotmana lze ke globální sémiotice řadit - s jistými výhradami - rovněž práce L. Althussera, J. Lacana a M. Foucaulta.

Althusserova interpretace Marxu profiluje onu stránku sémiologie/strukturalismu, která akcentuje význam strukturního chápání společenských procesů: v centru je zde homo oeconomicus. Třebaže v Althusserových knihách (Pour Marx, 1965; Lire le Capital, 1965) není pojem znaku v popředí, pracuje s ním Althusser přinejmenším nepřímo, totiž tam, kde interpretuje Marxův způsob "čtení" klasických ekonomů 19. století jako "symptomatologickou" četbu, jejímž cílem je odhalit strukturní podmíněnost specifického nevidění problému, na nějž se uvnitř určité konstelace epistemologického pole nelze tázat právě proto, že jeho prostředky nelze příslušnou otázkou formulovat. Takto však jeho dílo podává vlastní verzi základního předpokladu sémiologie,

jímž je pojem kódu a systému. A současně ukazuje důležitý styčný bod sémiologie a psychoanalýzy, kterým je langue jako nevědomá struktura. Inspiraci Lacanem Althusser - stejně jako mnoho jiných francouzských myslitelů - nikterak nepopírá.

Z pohledu sémiotiky i z pohledu toho, kdo není do hloubky interestován Freudem a psychoanalýzou, je v Lacanově teorii (jak je vyložena v jeho Écrits vydaných v roce 1966) nejzajímavější jeho výklad subjektu, zvláště když víme, že nejvážnější argumenty uplatňované proti strukturalismu a eventuálně i některým sémiotikám (např. Barthesově) směřovaly a stále směřují proti jeho vnitřnímu sklonu ke "kantovství bez transcendentálního subjektu" (P. Ricoeur), jehož důsledkem by byl člověk zbavený své zodpovědnosti, ba autonomie. Na rozdíl od Althussera zaujímá v Lacanově teorii pojem znaku významné, ba zcela fundamentální postavení. Následkem řeči (a následkem langue jako formální struktury opozic) je totiž rozpolcení (původní a nezrušitelné) na subjekt aktu výpovědi na jedné straně a subjekt výpovědi na straně druhé. Ono "já", které vyslovuji, je v okamžiku výpovědi "já" výpovědi - je to již produkt kultury; je od-cizeno sobě a vepsáno do "ordre symbolique", tj. do řetězce označujících. "L'homme est un sujet décentré" (Séminaire VIII, str. 63). V tomto rámci se pak odehrává dramatický vývoj našich "já" ("je" a "moi" - to je výhoda francouzštiny). Per analogiem: jako u Saussura není znak determinován svou substantiální identitou, nýbrž vztahem, není ani zde sebe-vědomí přítomnosti u sebe, nýbrž naopak nezrušitelnou ne-přítomností u sebe; "já" je v konfliktu a jinakosti, kterou je jazyk a z níž se, jakmile mluví, marně snaží vymanit. Na rozdíl od Saussura však pro Lacana vztah mezi označujícím a označovaným není vztahem průhledného průchodu (Saussure definuje znak právě dvojjedností označujícího a označovaného), nýbrž mezi oběma je zlom, bariéra: význam není výrazem intence proslouvajícího subjektu (který sám je vně jazyka pouze imaginárním sebezrcadlením), nýbrž je to efekt označujících, jejich souhry.

V případě Michela Foucaulta lze o sémiologii mluvit vsutku jen cum grano salis, avšak jeho Les mots et les choses (1966) jsou přece jen spíše sémiologickou studií než strukturalismem. Výjimečnost této knihy tkví v tom, že teorii znaku či označování sleduje jako problém genealogie (nikoli v jejím historickém vývoji, neboť Foucaultova metoda, jak víme, historickou kontinuitu či dokonce teleologii neuznává), tj. Foucault popisuje a analyzuje různé módy "reprezentace" (řádu) od renesance až do současnosti. Současné je však toto zkoumání demonstrací specifické koncepce či výkladu společenského života (který je ovšem vedle jiných pramenů nesporně inspirován i strukturalismem). Základem této koncepce je pojem diskursu či epistémé: tyto termíny souvisejí s důležitým předpokladem sémiotiky, o němž jsme již mluvili, totiž s pojmem identity (a opakovatelnosti) téhož, která je zárukou komunikace (a u Foucaulta i zárukou jednotné proorganizovaného světa). Diskurs je pole možností, orientované příslušným "historickým apriori", pole, které umožňuje spojovat, rozlišovat (srv. sémiotický princip artikulace) a identifikovat, resp. - řečeno obecněji - diskurs je to, co dává souvislost a řád našemu bytí na světě (přičemž svět zde znamená "kulturní" a společenský svět; Foucault zkoumá řády "druhého stupně", "région médiate"; Les mots et les choses, str. 12). Analogie mezi Foucaultovou epistémé a sémiologickým kódem se vcelku nabízí sama. To vše je přirozeně velice nepřesná a zjednodušená reprodukce Foucaultových tezí, avšak je zřejmé, že jeho teorie se na mnoha místech stýká s principy sémiologie a má k nim co říci.

Mohlo by se tedy zdát, že sémiotika poskytuje vcelku jednotný obraz oboru, který spočívá na pevných základech a jehož představitelé se odlišují pouze způsobem, jímž pracují se základními pojmy. A přece by tato představa byla nesprávná. Označíme-li např. Foucaulta anebo Lacana za sémiotiky, není toto zařazení vůbec běžné. Foucault bývá uváděn spíše mezi filozofy a Lacan mezi psychoanalytiky; Barthesovo dílo patří z velké části do literární vědy, Althusser se zabýval

marxistickou filosofií a Todorov je jedním z tvůrců strukturální poetiky. Sémiotika jako samostatný obor se ztrácí. Ale tuto diverzifikaci lze poměrně snadno vysvětlit základní intencí sémiotiky, o které jsme se již zmínili: sémiotika přece chce být jednotným výkladem v různých oborech tradiční "duchovědy". Je tedy v této rozmanitosti nakonec přece jen jednotka. Skutečně? Není tu nakonec přece všechno zásadní spor?

Vlastní problém sémiotiky je v jejím statutu: je sémiotika pouhou sémiotikou, anebo je také něčím jiným? To je otázka, kterou se nejdůkladněji zabývá U. Eco, především ve své Chybějící struktuře (*La struttura assente*). Eco v této knize proti sobě staví sémiotiku jako operační model (tzn. právě sémiotiku jako sémiotiku, sémiotiku jako vědu) a ontologický strukturalismus, který vehementně kritizuje. Ontologický strukturalismus (zde má Eco na mysli Lévi-Strausse a Derrida) nezůstává u hypotetického navrhování struktury daného systému, nýbrž z tohoto v podstatě heuristického principu vyvozuje závěry o existenci naprosto univerzálních, všeobecně determinujících zákonů lidského myšlení: struktura tu zkrátka není pochopena jako model (jak tomu bylo ještě např. u Saussure), nýbrž je - "realisticky" - vyložena jako struktura lidského ducha samého (Lévi-Strauss). To pak fakticky vede k tvrzení neměnné lidské podstaty, již je subjekt determinován.

Motivem Ecovy kritiky Lévi-Straussova pojetí (struktura jako "krystalická mřížka" a struktura jako universale) je především zkušenost moderního umění: Eco poukazuje na neschopnost této verze strukturalismu vyrovnat se s avantgardními díly, která othrácejí všemi systémy a horizonty očekávání. Sám naopak koncipuje teorii otevřeného díla (Opera aperta, Milano: Bompiani 1962), tj. takovou strukturu či model, který pouze reguluje možnosti svých realizací a jehož součástí je rovněž předpokládaná aktivita čtenáře (resp. v případě moderní hudby posluchače). V Ecově sémiotice tedy subjekt vystupuje jako agens a je zde respektová-

na jak víceznačnost díla, tak jeho schopnost problematizovat a měnit vžitá schémata. Zde však můžeme poznamenat, že Ecoova koncepce otevřeného díla má přece jen leccos společného s Derridovou gramatologií, neboť - přes rozdílné závěry - oba vycházejí z totožného či srovnatelného východiště: z moderního umění. Proto lze říci, že kritizuje-li Derrida takové pojetí struktury, které ji chápe jako skrytý regulující princip či "arché", jež sama stojí vně svého "účinkování", je základem této kritiky nejen určitá filosofická koncepce (metafyzika jako diktát přítomného), nýbrž zároveň i reflexe na vývoj moderního umění (u Derridy především Mallarmé, Artaud, Jabès). V Ecoově případě je nadto zřejmé, že "otevřenost" je pojem, jehož kořeny sahají až k "osvláštění" ruských formalistů, že tedy jeho sémiologie (obdobně jako Derridova) jde stejnou cestou, kterou - avšak mnohem dříve - postupoval i pražský strukturalismus. V této souvislosti lze jen konstatovat, že násilné přerušení vývoje českého a slovenského strukturalismu způsobilo dnes již nenahraditelné ztráty.

Vraťme se však k otázce "ontologického strukturalismu". Existence otevřených děl ukazuje, a tím se znovu dostáváme k základům sémiotiky, že strukturu je nutno chápat nikoli jako objektivní a bezčasou existující entitu, nýbrž pouze jako svého druhu pracovní předpoklad. Např. seriální forma (Eco navazuje na teoretické úvahy skladatele Pierre Bouleze) "není negací struktury, nýbrž je to struktura, která sama o sobě pochybuje a chápe se sama jako jehistorická. Tím se nepopírá existence nějakého konečného bodu strukturálního zkoumání, avšak místo aby byl tento konečný bod předem nějak určen, je pouze akceptován jako *r e g u l a t i v - n í h y p o t é z a* postupujícího bádání" (*La struttura assente*, vyd. cit., str. 391). K tomu lze jen poznamenat, že Lévi-Strauss dospěl ke svému "ontologickému strukturalismu" právě proto, že jeho práce (převážně na poli etnologie a mytologie) se s fenoménem moderního umění dostávala do styku pouze marginálně (spolupráce s Jakobsonem na analýze moderní poezie byla přece jen pouhou epizodou), a zdá

se, že to je hlavní příčina toho, proč se jeho verze strukturalismu (vsadit pozdějším retusím v závěrečných avazcích jeho Mythologiques) dnes jeví spíše jako slepé rameno vývoje. Potud můžeme s Ecovou kritikou souhlasit.

Připadá mi však, že tato kritika začíná být problematická tehdy, pokud by v ní mělo jít o principiální vymezení sémiologie např. proti filosofii (což se zdá naznačovat - jistě oprávněná - Ecova polemika s Heideggerem a Derridou) a pokud by tato kritika pouze vytýkala záměnu heuristického instrumentu (modelu) a filosofickým principem (vždyť problém modelu může vytanout i ve filosofii - od "konstrukce" německého idealismu až po současnost). Eco říká (La struttura assente, vyd. cit., str. 412): "Sémiotika musí /.../ najít odvahu k tomu, aby hranice svého používání vymezila - jakkoli skromnou - 'kritikou sémiotického rozumu'. Nemůže být současně heuristickou technikou i poznáváním absolutna. Je-li operační technikou, pak se nesmí nechat svést k tomu, aby se šířila o to, co je u původu komunikace. Je-li poznáváním absolutna, pak nemůže vypovídat o tom, jak funguje komunikace."

Tato narážka na Kanta je dvojsečná, neboť mimoděk uvádí na mysl otázku "společného kořene", v našem případě společného problému sémiologie a filosofie: není náhodou, že paralelně ke Kantově Kritice publikuje JHerder svou Metakritiku a že v této paralelní linii pak následují další, např. Humboldt, Cassirer, Whorf, ale také Husserl, Gadamer a Merleau-Ponty, abychoh uvedli jen nejznámější jména. Problém znaku a jazyka je prostě srostlý s filosofickou tradicí - od antiky (stoikové), přes středověk (modisté) až k novověku (Locke). "Ontologický strukturalismus" ani Derrida nejsou v této souvislosti ničím výjimečným. A vymezuje-li Eco sémiologii proti filosofii, pak by ji měl vymezit i proti Peirceovi - přitom se však sám o Peirceovu sémiotiku opírá a její pomocí koriguje Saussura.

V závěru se tak znovu dostáváme na počátek. Pokud sémiologie (alespoň v Evropě) vznikala, obracela se pozornost sémiotiků většinou pouze k Saussurovi, a pokud věděli o Peir-

ceovi, zajímaly je pouze shody mezi těmito *é v é m a*
s a k l a d a t e l i moderní nauky o znaku. Rozdíl vy-
 stupují do popředí teprve dnes, kdy je již sémiotika usta-
 venou, uznávanou vědou a kdy se začíná rozvíjet i do hloub-
 ky. Avšak Peirceova sémiotika je především filosofií, do-
 konce velmi pozoruhodnou filosofií - je to "ontologická
 sémiotika".

Peirceovu klasifikaci na ikon, index a symbol (která
 ale není jediná, neboť Peirceova klasifikace znaků je ve
 skutečnosti mnohem složitější; jiné trichotomie např. roz-
 lišují kvalisignum, sinsignum a legisignum, resp. rhéma,
 dicentní znak s argument) zná dnes již snad každý, dokonce
 i ten, kdo o Peirceovi nikdy neslyšel. Ale tato trojice je
 korelátorem tří základních ontologických kategorií, jež Peirce
 nazývá Firstness, Secondness, Thirdness (jejich zkoumání se
 sečívá "faneroskopie", tj. svého druhu peirceovská fenome-
 nologie; tyto kategorie odpovídají pozitivní kvalitativní
 možnosti, aktuálnímu faktu a zákonu). Stejně trisadické sché-
 ma pak najdeme i v jeho definici znaku, v níž je základem
 trojice objekt - znak (representamen) - a interpretant
 (Peirceův interpretant však není "interpret", nýbrž idea,
 kterou sugeruje znak vztahující se k objektu a která se mů-
 že stát známem ve vztahu k jinému interpretantu). Znak je
 pak u Peirce vymezen jako "something which stands to some-
 body in some respect or capacity" (Collected Papers, 2,228),
 resp. jako "Anything which determines something else (its
 interpretant) to refer to an object to which itself refers
 (its object) in the same way, the interpretant becoming in
 turn a sing, and so son ad infinitum" (CP 2,300). Teto defi-
 nicí, jak patrně, otevírá proces nekonečné semiózy (analogie
 k Boovu "otevřenému dílu"): množství "hledisek" značení je
 nevyčerpatelné, znaky se navzájem komentují - neexistuje ani
 absolutní konec, ale ani absolutní počátek semiózy; naše
 myšlení musí vždy "začínat" se všemi předpoklady, které v dané
 chvíli má (Peirceova polemika s Descartovou absolutní pochyb-
 ností, CP 5.264 n.). "We have no power of thinking without
 sings" (CP 5.265), neboť myšlení je logika jakožto sémiotika.

A v tomto nekonečném procesu se i člověk sám stává známkou. Vidíme tedy: proti Saussurově binarismu je Peirceova sémiotika trisdická (blíže než k Hegelovi ná ke Komenskému!), proti modelu staví univerzální výklad bytí.

Dominávám se, že problém dnešní sémiotiky je tento spor jejích dvou zakladatelů a že potenciál, který je v Peirceově myšlení skryt, nebyl dosud v sémiotice využit.

Poznámky

- 1) Zde mohu pouze zmínit důležitý problém, který se objevil teprve po Saussurově smrti: jeho vlastní lingvistiku totiž neznáme s naprostou určitostí, neboť proslulý Cours de linguistique générale (1916) je dílem Saussurových žáků, kteří soustředili poznámky z jeho přednášek, z nichž zrekonstruovali či zkompilevali publikovaný text; tento postup se však v šedesátých letech stal předmětem kritiky a vydavatelé byli obviněni z toho, že Saussurovy výklady příliš přispůsobovali svým představám; současně a tím se někteří autoři z okruhu francouzské revue Tel Quel začali hlouběji zajímat o Saussurovy poznámky v manuskriptech, které vydali s jeho rukopisné pozůstatosti. Lze říci, že spor o věrnou reprodukci Saussurových názorů trvá fakticky dodnes.
- 2) U. Eco, Segno: cituji podle něm. překladu Zeichen, Frankfurt: Suhrkamp 1977, str. 109.
- 3) Ch. Metz, Essais sur la signification au cinéma, Paris 1968.
- 4) V.J. Propp, Morfologije skazki, Leningrad 1928.
- 5) Zvl. U. Eco, La struttura assente, Milano 1968.
- 6) T.A. Sebeck, Animal Communication, Bloomington 1968.
- 7) Lotmanovy práce vycházejí nejčastěji ve sbornících Stati pro tipologii kultury a Trudy po znakovym sistemam, Tartu. Patrně nejznámějším dílem je Lotmanova Struktura chudožestvennogo teksta, Tartu 1970.
- 8) Srv. Kultura i informacija; Kultura i jazyk, in: Stati po tipologii kultury, Tartu 1970.

Jan Tomen

POZNÁMKY K ZAHRADNÍ SLAVNOSTI

V předmluvě k prvnímu knižnímu vydání Havlovy Zahradní slavnosti v roce 1964 psal Jan Grossman o tom, že je to dílo svou strukturou ojedinělé v kontextu soudobé české dramatiky. Měl pravdu - Zahradní slavnost sice nejvíce působila a působí groteskními nádešskami, zviditelňováním různých typů životního oportunismu, ale celá hra se od dobové dramatické produkce (zvláště od lyrického dramatu hrubínovského, ale neméně od tehdejších komedií a satir) lišila racionální přesností tvaru a kompozice, konstrukcí provedenou takřka s geometrickou přesností.

Možná by se v dobové literatuře našly obdoby v prózách Párala, Linhartové, Fukaše. V každém případě je však Havel typem autora výrazně protilyrického, věcného; je konstruktérem, který buduje své hry na zrcadlovém opakování replik, motivů a situací. Opakování replik může mít efekt čistě komický:

(Leopold si všimne, že První Láďa dopil svou sklenku a znovu mu nalezje.)

První Láďa: Díky! A na zdraví!

(První Láďa do sebe obrátí celý obsah sklenky a pak spokojeně řihne. Leopold mu znovu nalezje.)

První Láďa: Díky! A na zdraví!

(První Láďa do sebe obrátí celý obsah sklenky a pak spokojeně řihne. Leopold mu znovu nalezje.)

První Láďa: Díky! A na zdraví!

(První Láďa do sebe obrátí celý obsah sklenky a pak spokojeně řihne. Leopold mu znovu nalezje. První Láďa bere sklenku, když se však už chce napít, vrátí sklenku na stůl.)

První Láďa: Někdo musí mít rozum -

(Largo desolato, cit. podle vydání v PaD, München 1985)

Va druhém dějství Zahradní slavnosti najdeme obdobně vybudované, komicky působící opakování:

Hugo: Takže bych se za ním mohl hned vypravit?

Plsák: Jdeš za ním?

Hugo: Nebo nemůžu?

Plsák: Co bys nemoh? A copak, copak?

Hugo: Ale tak - na kus řeči - poplkat si -
 Plsák: Chápu, nechci vysvídat -
 Hugo: Klidně vysvídej -
 Plsák: Můžu?
 Hugo: Jasný!
 Plsák: Tak copak, copak?
 Hugo: Ale tak - na kus řeči - poplkat si -
 Plsák: Chápu, nechci vysvídat -
 Hugo: Klidně vysvídej -
 Plsák: Můžu?
 Hugo: Jasný!
 Plsák: Tak copak, copak?
 Hugo: Ale tak - na kus řeči - poplkat si -
 Plsák: No tak dělaly se na Zahajovárně chyby, dělaly,
 to víme všichni! Hlavně že to bude celý tak nějak
 v rukou profíka -

V tomto druhém případě má opakování také komický efekt, ale je tu asi ve hře i něco jiného: opakování replik skrývá vnitřní pohnutky postav. Plsák má strach z Huga, o kterém neví, kdo to je, domnívá se, že je vybaven nějakým vyšším posláním. Hugo zase ^{už}virtuózně ovládl funkcionářský žargon, chce se vetřít na Zahajovačskou službu a chce vysvědčit co nejvíce. Oba připomínají hráče šachu, kteří s obměnami opakuji tahy a čekají na chybu soupeře. Dopustí se jí nakonec Plsák - má menší odolnost nebo snad větší strach - a Hugo se stává pánem situace.

Jindy opakování replik naznačuje mechaničnost opakuji-
 cích se životních úkonů. Například ve Ztížené možnosti sou-
 středění, kde navíc je narušena souvislost času předváděného
 (fabule) a času předvádění; události odehrávající se ráno
 jsou předvedeny až po scénách z odpoledne, časové roviny se
 různě prolínají a mísí, což při opakuji-
 cích se replikách po-
 siluje dojem bezmyšlenkovitosti a stereotypnosti vědomí postav.

Pozoruhodné však je, že repliky se nejen opakuji, různě
 variiují, permutují, ale že si je postavy i vyměňují. Třeba
 v závěru Ztížené možnosti soustředění nebo v Horském hotelu
 pronášejí postavy věty a myšlenky, které byly předtím při-
 souzeny postavám jiným, často náserově protichůdným. V Ro-
 koušení Foustka nísty doslova - snad neuvědoměle - přejímá
 Pistulovy repliky a jeho argumenty. A v závěru si zcela vy-
 měňují úlohy: Foustka, který se snažil obelstít Pistulu i

Primáře, byl sám podveden a zmanipulován. Podobně je tomu ve Varnisáři a hlewně v Audienci: závěrečná replika Vaněkova ("Stojí to všechno za hořno.") opakuje repliky Sládkovy, pojednou se ukazuje, že si oba vyměnili role. Disident a spisovatel Vaněk byl oním utiskovaným, zvnějšku omezeným člověkem, který se snažil získat nějaký prostor. Jeho šéf, Sládek, mu a bedrou převahou nabízel pomoc. Situace se však obrátí.

Sládek: Principy! Principy! Bodejť byste si je nechránili, ty své principy - vám se totiž výherně zhoďnotej, vy si je totiž výhodně prodáte, vy si na nich totiž pěkně vyděláte, vás ty principy totiž živěj - ale co já? Já se ně můžu dostat jen napráskáno! Vy máte vědycky šanci - ale jakou šanci mám já? O mě se žádnéj nepostará, mě se žádnéj nebojí, o mne žádnéj nenapíše, mně žádnéj nepomůže, o mě se nikdo nezajímá, já jsem tak dobrej na to, anych dělal hnůj, z kterýho ty vaše principy porostou, sháněl vytopeny místnosti pro vaše hrdinství a sklízel se to nakonec jen posněch.

S argumentací poněkud podobnou Sládkově se setkáme už u Bechuma v Žebrácké opeře. Ale vraťme se k Zabrádní slavnosti. Hugo zde postupně přejímá repliky svých partnerů (v prvním aktu rodičů, ve druhém Tajemníka, Tajemnice a Elzáka, ve třetím Ředitel), reprodukuje je, zdokonaluje a dovádí k formálnímu mistrovství.

Výměna replik souvisí s výměnou rolí. Hugo vlastně nemá žádnou tvář (v tomto smyslu - snad podobně jako Švajk - to není individualizovaná postava, nýbrž stělesnění nereálného, leč z reality modelovaného postoje ke světu; svou přítomností spojuje jednotlivé situace jako jakási fabulační funkce), je to naprosto netvářící, jen perfektně imitující figura. Ukazuje se, že arcádové opakování a výměny replik signalizují něco podstatného pro výsnam Havlových her. Slovy autora to můžeme nazvat problémem lidské identity.

Je to ona otázka, kterou kdysi dávno položila Oidipovi sfinga před Thébami: Co je člověk? Možnosti divadla se vyměňují maskami, kostýmy atd. samozřejmě nabízejí bespáčet možností, variací proměn lidské role a identity. Proto se tak často objevují - hlavně v komediích - dvojníci, blíženci, záměna pána a sluhy, muže a ženy, otce a syna, motiv ne-

poznaného dítěte. Zdá se, že takové záměny obvykle zviditelňují rysy obecné lidské přirozenosti, ukazují na konstantní, neproměnné vlastnosti člověka, překrývané a zase odkrývané sociální rolí, konvencí. Vychází tak najevo, že třebaš Figaro i jedno pán jsou vlastně z jednoho těsta, že mají velmi podobné potřeby, touhy a zájmy.

U Václava Havla se toto téma objevuje - jak to sám formuloval v Dálkové výhledu - jako "téma identity v krizi". "Nejde už jen o identitu zakrývanou maskou, přetvářkou či společenskou rolí, ale o identitu rozkládající se s hromotnicí, rozplyvající s misí. Je to tedy krize o to horší, že je nereflexovaná."

To je vskutku obecný, jednotící leitmotiv všech jeho her. Ty přirozené potřeby a vlastnosti člověka (jak o nich byla řeč na příkladu Figara) jsou omezovány, etlačovány a vytlačovány. Ne jen působením okolí, vnějším tlakem, společenským mechanismem fungujícím nezávisle na jedinci a utiskujícím ho - ale především člověkem samým, tím, že přijímá "hru", něco nepravdivého. Tím, že si jako Poustka v Pokoušení začne pohrávat s ďáblem - s třebaš jenom s ďáblem ve vlastním nitru. (Fintula mu praví: Janou pomáhám urychlovat to, co je ve vás, "já /.../ bych s vámi nehnul ani o milimetr, kdybyste vy sám o svém pohnutí už dávno tajně nesnil.")

Už v Zahradní slavnosti je téma rozkladu lidské identity násorově, takřka exemplárně předvedeno. Signalizuje to první scéna, kdy Hugo hraje šachy sám se sebou - přesněji sám proti sobě. Vyhrál, a zároveň prohrál. A tak je tomu i v celé hře. Hugo vyhrál v boji o kariéru a moc, ale stratil vlastní osobnost. Jeho identita se rozplynula i doslova. Na konci hry na přímou otázku, kdož vlastně je, odpovídá:

Já? Kdo jsem já? Notak podívejte, já nemám rád tak jednostranně stavěné otázky, vážně ne! (...) člověk - to je něco tak bohatého, složitého, proměnlivého (...) V člověku není nic trvalého, věčného, absolutního (...) všichni vůbec pořád tak trochu jsme a pořád tak trochu nejme (...) ostatně ten, kdo příliš je, může brzy vůbec nebýt, a ten, do za určité situace umí do jisté míry nebýt, může zas o to lépe za jisté situace být...

Grossman připomíná, že téma rozkladu lidské osobnosti v Havlově Zahradní slavnosti není jako tradičně demonstrováno v oblasti psychologie, ale přímo ve fabuli: Hugo ztrácí svou identitu nejen mravně, ale i zcela fakticky. Jde na návštěvu sám k sobě, říká o sobě: "Dovede prohodit přátelské slovo s každým, i s nejprostším člověkem! Sám na to spoléhám, přišel jsem si s ním trochu pošprechtit a případně mu i v něčem píchnout." Nevnímá se totiž jako vnitřně rozdělená bytost, jeho "nevlastní existence" se mu stala něčím samostatným, druhou přirozeností.

Hugo přitom nezůstává stejný od začátku do konce; vyvíjí se. V prvním dějství působí - svlášť vzpomene-li si na Krajčovu inscenaci Na záhradě, kde ho hrál Václav Sloup - jako bezradný, životem nedotčený člověk, který je zaujat jedině hrou v šachy. Ve druhém dějství přichází "do života". (Mimoходом, celý děj připomíná, jak napsala Eva Uhlíková v Divadle 1/64, hloupého českého Honzu, jeho cestu do světa a smouření, ovšem v skatizované podobě.) Hugovi se dostane několika lekcí od Tajemníka, Tajemnice a Plzáka a velmi rychle ovládne potřebnou frazeologii. Provede formálně dokonale "dialektickou syntézu" dvou protichůdných stanovisek hájících na jedné straně techniku a na druhé umění (přitom jen mechanicky a dovedně spojuje to, co zaznělo v dřívějším hovoru). Nemá vlastní názor, obě "stanoviska" zruší v blahopustém křivení, a právě tím ovládne pole a posléze získává respekt a sebevědomí.

Hugovi vlastně oba měli tak trochu pravdu a oba se tak trochu mýlili - nebo vlastně neopsi: oba se mýlili a oba měli pravdu, ne? Asi ano, ne? (Pauza.) Ano, také si myslím, že ne, i když si nemyslím, že ano. Oba totiž tak nějak zapomněli, že v budoucnosti se bude umění s technikou tak nějak harmonicky doplňovat - lyricko-epické verše pomohou při chemizaci likvidační praxe - periodická soustava prvků pomůže rozvoji impresionismu (...) komíny atomových elektráren budou pomalovány našimi nejlepšimi krajináři - dvacet tisíc mil pod mořem budou čítárny přístupné všem (...)

(Plzák se dívá upřeně na Huga, ten vyděšeně vydává legitimaci a ukazuje mu ji. Plzák si to ovšem vykládá jinak a rychle předkládá zase svou legitimaci Hugovi. Posléze se oba uklánějí.)

To, co Hugo říká v citované replice, je nepochybně zcela nesmyslné. Ale je to tak úplně mimo naši prožívanou skutečnost? Připomeňme třeba proslulou sovětskou diskusi mezi "lyriky" a "techniky". Nezaznívaly v ní argumenty, podobající se "debatě" mezi Tajemníkem, Tajemnicí a Plzákem? ("Je dobře, že vás pálí otázka umění. Měli byste však podceňovat techniku! /.../ Kolegové z průmyslu jistě dobře vědí, proč plánují zavedení strojů až od příštího kvartálu! /.../ Je dobře, že vás pálí otázka techniky. Měli byste však podceňovat umění! /.../ Umění musí přetokovat odvážnými formálními experimenty...")

Můžeme jít ještě dál a připomenout básníka tak oceňovaného, jako byl František Hrubín. V básni Dřevo se listem odívá (1961) se například harmonie umění a techniky představuje takto: "... jsem člověk a rád reptám, ale stát nenechám práci, / ó ruce, ó myšlenky, a rád zpívám, ó potoky, ó ptáci, / a čím citlivější stroje vyjdou z mých rukou a myšlenek, / tím jemnějšími tykadly musím ozbrojit své city a pro moderní věk / rozvinout v sobě všechno, co mi do člověka ještě chybí..."

Při troše fantazie není těžké představit si takovou řeč v ústech Plzákových nebo Hugových. Chei tam říci sei toto: Výroky postav v Zahradní slavnosti působí absurdně. Nesmyslné také jsou, ovšem jsou sestaveny jen z sálíčko posunutých, reálně existujících, vážně myšlených a vážně přijímaných výroků. Například Plázkova věta "Jsem /.../ synem chudého rolníka ze šestí dětí" same o sobě fungovala a funguje zcela neutrálně, jako možná součást životopisu. Ale následující dodatek "mám pět chudých prastrýců!" a celý kontext, v němž je promluva pronášena, staví takovou zdánlivě neutrální, běžně komunikativní větu do zcela jiného světla - zviditelňuje se její nevěcnost, pochybnost podobných výroků a v důsledku toho i pochybenost hodnotového vidění světa, ve kterém jsou takové výroky považovány za samozřejmé.

Další příklad. Ve druhém dějství Tajemník a Tajemnice Hugovi na jeho věcně logickou argumentaci (že Velký parket A je větší než Malý parket C) odpovídají:

Kolegové z organizačního výboru jistě dobře věděli, proč zábavu s rozmarnými rekvizitami onesili právě na proscen Malého parketu C! /.../ Nebo snad nemáte důvěru k usnesení organizačního výboru? /.../ Složeného z předních pracovníků Likvidačního úřadu? /.../ Sterých, zkušených kolegů, kteří už v době, kdy vy jste nebyl na světě, obětavě likvidovali? /.../ Za podmíněk, o kterých vaše generace nemá ani tušení?

Nesmyslná argumentace opět vyrůstá z půdy reálných, seriózně přijímaných tvrzení. Každý z nás jsme slyšeli o obětavé práci starší generace, o těžkých podmínkách v minulosti atd. Stačí však nahradit tradiční výraz "obětavě pracovali" výrazem "obětavě likvidovali" a rázem se zjevuje problematičnost, ano i komičnost počínání zkušených soudruhů, kteří bez oddechu pracovali pro blaho budoucích generací.

Obdobných příkladů můžeme uvést bezpočet. Jsou to třeba "lidová přísloví" pronášená Pludkem: skládají se často ze dvou částí, z nichž každá je sama o sobě běžně srozumitelná, v celku však groteskních či absurdních (jako "Ani klekáníce nenosí semeno na půdu sama", "Ani kolínští husaři nechodí do lesa bez obojku"), nebo jsou to banality, hříčky. Dominuje ovšem byrokratická fráze ve druhém a třetím jednání. "Historicky nutný výraz", "aktivizace všech pozitivních sil", "abstraktně humanistické fráze", "O co jde, to jsou činy, nikoli slova", "svévolná činnost hrstky likvidátorů" - to nejsou výňatky z dnešních úředníků Rudého práva, ale citáty ze Zahradní slavnosti. Sergej Machonin v literárních novinách v roce 1963 napsal: to, co "v životě nevznášíme, se octne pod obrovskou lupou a vyroste v děsivou destrukci přirozeného lidského jazyka. /.../ Člověk si náhle uvědomí s hrůzou, že tato děsivá karikatura je složena z normálních projevů, jevů, způsobů a faktů, nad nimiž v životě máváme rukou". (LN 1963/49) Přitom jednotlivé výroky a narážky - ať mají obvykle oporu v reálně existujících jevech - neodkazují k jednotlivostem, nýbrž

k obecnějšímu smyslu. Řečeno mluvou sémantiky nejde o vy-
luštění denotátů, nýbrž o rozehrání možných konotací.
V Zahradní slavnosti jistě najdeme prvky demaskující sa-
tiry, odkazy k specifickým realitám života "rozvinutého
socialismu". Navíc je tu však další horizont významů, aktuál-
nost a satiričnost přesahující: Zahradní slavnost je vizí
světa, z něhož se působením fráze vytrácí přirozený lidský
mysl. To bohužel není jen věc týkající se reálného socia-
lismu, ale probléma vesměs planetární. Není proto divu, že
Havlova hra měla živý ohlas i v zemích a režimech ve srovná-
ní s naší demokratickým.

Je třeba se zmínit o jednom specifickém rysu stavby
Zahradní slavnosti, o citátovosti. Můžeme říci, že právě
záliba v citátech a pseudocitátech všeho druhu, jejich dů-
myslné využívání, zasazování do jiného kontextu a parodová-
ní - to je postup, který Havla spojuje s některými jinými
českými autory. Třeba s Poláčkem a Čapkem (Válka a Mloky!),
je to však už tradice havlíčkovská, haskovská, vedoucí pak
dál např. k Johnovi, Voskovecovi a Werichovi, Kolářovi, Hra-
balovi. Společný není jen postup, ale hlavně jeho funkce:
běží o důslednou destrukci schematických klíčů, všech ab-
straktních idolů, jde o pohled jaksi "zdola" a "zevnitř",
z perspektivy každodenně prožívané zkušenosti, která uvěd-
čuje prázdný patos či ideologii z falešnosti. Čeští inte-
lektuálové velmi často bořili mýty a často po jejich destruk-
ci pomáhali budovat nové - to je rys spojující národní obro-
zení, meziválečnou avantgardu i "budovatelskou" kulturu po-
válečnou. Emblematické obrazy se proměňovaly, českou lípu
a housle Švandy dušáka vystřídalý Paříž, revoluce a rychlo-
vlaky, tulák a dobrodruh upatoučili úderníkoví a teprve zas vá-
hajícím intelektuálové - ale princip hodnotového přístupu
ke světu zůstával v anochém týž. Tradice Havlíčkova však pro-
ti velkým proklamacím "ve jménu něčeho" staví denní konkrét-
ní život, proti pevné hierarchizaci světa plebejskou karne-
valizací. Tradice Čapkova oponuje ideálním projektům meta-
světů reálnou zkušeností světa přirozeného, proti holismu,

jedinému principu, staví pluralitu možností jako svéprávných variant a tak vlastně předchází dnešnímu postmodernismu. Dílo Václava Havla zřetelně navazuje na tuto linii.

Citáty v Zahrada slavnosti jsou různého druhu a stupně. Ježnak jsou to citace v širším smyslu, to je různé narážky, obvykle se začínající dvojčlenitostí: například Zahajovačská služba, závod 002; usnesení 32. zahajovačské konference; sekretariát humoru a ideově regulační komise; "...život, to je nepopsaná kniha. Ty opravdu nevíš, co do ní napíšeš?"; "současný divák potřebuje stále víc současné hry - stále současnější!"; spor o to, zdali city a smutky jsou v dnešní době přípustné, a rozlišení smutků destruktivních a konstruktivních - to připomíná jednak známou Leninovu dvahu o přípustnosti snů pro revolucionáře a jeho rozdělení (po vzoru Gergena) dvojího druhu snů, jednak i např. spor kolem snáné Nezvalovy básně Moře, ve kterém šlo o to, zda má básník právo na smutek.

Pak jsou tu citace v užším smyslu, opět různým způsobem transformované a v nové podobě a kontextu vystupující jako prázdné floskule.

Například sama jména Pludkových (Oldřich a Božena) můžeme chápat jako narážku na knížecí dvojici z české minulosti (a Hugo se v takto "připravených kulisách" může vnímat na posadí osudu jejich syna Břetislava, "českého Achilla"). S tím také při inscenaci Na sábradlí - jak si jistě vzpomeneš pamětníci - korespondovaly slavnostní fanfáry ze Smetanovy Libuše, které zněly na začátku představení a před každým aktem, a také závěrečná Pludkova replika oslavující Huga: "...má stejně v krvi nárovou filozofii středních vrstev! (...) Kdepak! (Zpívá.) Český národ nikdy neskoná, on všechny bědy světa slavně překoná!"

Uveďme ještě několik dalších citací či přesněji aluzí na podobné okřídlené věty. Už v prvním dějství najdeme reminiscenci na Gorkého Měšťáky, na slavný Leninův výrok ("...a proto se učil a učil a učil"), na Nezvala ("Bylo to krásné, žel, všechno má svůj konec / Polibek kapevník sítě na loďní zvonec..."), na Dyka (Život je boj a ty jsi pes!

Vlastně Čech. Nezahyneš-li, nezahynu, zradíš-li, zradíš -
- budou-li, budem!) a Seiferta ("Vrátí se, Oldo? Jistě
vrátí / a řekne tiše: maminko má, / jak je to hezké u nás
doma!").

Je zajímavé, že autor si neusměňuje situaci tím, že
by pracoval s čistě pokleslými hodnotami. Gorkij, Smetana,
Nezval, Seifert, Dyk... Snad to souvisí i s obecnější ten-
dencí k nejednoznačnosti proslul postav, hlavně v pozděj-
ších hrách (kde je vůbec méně hřídek, méně grotesknosti,
odstíněnější hodnocení). Repliky takových hráčů, jako jsou
třeba Ředitel ve Vyrovnání, Poustka v Pokoušení a Bergman
v Agenci, mohou být vykládány různě, samy o sobě vůbec ne-
jsou nepravdivé, nemorální; až konkrétní situace, kontext
ukazuje jejich mikroskopické (a to nebezpečnější) posuny
směrem ke konformismu. Dílák si po celou dobu představení
není jist, co je vlastně pravda, je ustavičně znejišťován
- získává jednak větší vnímavost pro virtuózně zdůvodňované,
subtilní konformismus, jednak nabývá přesvědčení, že pravda
není apriorní ideový soud, jednou provždy daný, ale že sou-
visí s lidským konáním a prožíváním, že věci jsou víceznačné
a mnohovratevné a že ne abstraktní teze, ale fenomenální,
žitá skutečnost ukazuje pravdu.

Uznamenání zmíněných citátů - přesněji zviditelnění fa-
lesnosti mýtů, jak se v oněch okřídlených citátech projevu-
jí - lze názorně doložit ve třetím jednání. Připomínají se
tu verše Šrámkova Splavu "Tisíc jsem slyšela houslí a flé-
ten", "Kyj v pravé ruce, v levé mladou krásnou ženu" atd.
A následuje dialog Tajemnice s Ředitelem.

Tajemnice (se vzmuží - je ihned docela normální): Tak
předpis o soupisu deliktůních norem neznáte?

Ředitel: Tisíc jsem slyšel houslí a fléten -- a tak ten
předpis jsem přeslechl! (Dávěrně.) Měl jsem tehdy to-
tiž hlavu v Pisku -

(...)

Ředitel: Nezdříte se ještě chvíli? Tak nějak neslu-
žebně? Potřebovala byste se trochu rozptýlit, vždyť
jste taky jen člověk!

Tajemnice: Sprostáku!

(...)

(Ředitel vlez do koše, přichází Tajemnice.)

Tajemnice: Znám vítr stříbrný, jak znával dřív -

Ředitel: A slibuje dar, života dar!

(Tajemnice vskupuje do koše - jako do řeky.

Koš se pomalu zavírá.)

erotika bývá v "avlových hrách" spodobena jen ve dvou podobách. Buď jako animalita, živočišný sex - nebo naivní (a iluzivní) čistá láska mladého člověka. Je to tedy život v odcizení přirozenému světu, nebo život v iluzi, tak či tak něco falešného. Uvedený výstup Tajemnice a Ředitele spojuje obě polohy, animalita se doplňuje sentimentalitou.

A "přirozený svět" v Zahradní slavnosti vlastně neexistuje. Prožívaná realita se proměňuje na formulky a schémata, fakta jsou ihned ideologicky orazítkována (Hugo: Tati, co jsi s kolegou Kalabísem jako kluk dělal? Pludek: Rozbíjeli jsme okna! Pludková: Bohatým sedlákům!), všude promakuje fráze. V celé hře téměř nenajdeme obyčejné, tj. prostě sdělovací repliky, ze všeho - pomíneme-li občasně hříčky a legraci pro legraci - se stávají klišé, nevěcné, amorfní slogany. Vzniklá atmosféra potom zabsurdňuje i tvrzení, která by byla v jiném kontextu přijímána vážně.

Po vídeňské inscenaci Zahradní slavnosti napsal Ernst Fischer, že odlidštěná, odeskutečněná řeč působí samospádem stále dál a člověk jejím působením ztrácí vlastní úsudek, rozum a identitu (Plamen 1965/12). "rož získává Hugo takovou moc? Jedině proto, že ne myšlenky a činy, ale fráze ovládají lidi. V takové komunitě, kde přestaly fungovat ideje, mravní hodnoty jako kritérium, kde člověk naprosto neschopný, ale zapsaný "nahore" může sádatně zůstávat vedoucí místa (ono "nahore" v představení Na zábradlí symbolizovala ve 3. aktu v pracovních řadách busta bez obličeje jako anonymní moc), v takové komunitě vcelku snadno může být přispůsobivý a drzý podvodník považován za představitele "vyšší instance" a pak může skutečně stoupat vzhůru po žebříku společenské hierarchie. Nikdo z úředníků si totiž není žádnou hodnotou jistý (fráze vše snivelizovala), všichni mají strach a nečisté svědomí.

Literatura a divadlo takové případy zpodobovaly často, velkým Hugovým předobrazem je třeba Chlestakov (ostatně i kruhová kompozice spojuje Revizora se Zahradní slavností). I Chlestakov je na první pohled nadšený. Nevyrůstá však i on z půdy životní empirie? Současná historie objevila - jak mi jednou sdělil profesor Drozda - v nikulášovské Rusku autentické případy skutečných podvodníků, chovajících se jako Chlestakov. Jakýsi sedmnáctiletý důstojník například vyloupil plukovní pokladnu, odjel s penězi na Kavkaz a tam se několik týdnů úspěšně vydával za vysokého hodnostáře, který je pověřen válečnými úkoly... Něco takového je ovšem možné jen ve světě, z něhož se elementární, přirozené hodnoty zcela vytratily, kde se absurdní vakutku stává reálným.

To, co Václav Havel nazývá ve svých úvahách "intencemi života", "životem v pravdě", "přirozeným světem", není v Zahradní slavnosti zastoupeno. Celá hra je však naléhavou výzvou k jejich hledání.

FLANN O'BRIEN - NEPŘEHLEDNUTELNÝ AUTOR

Není zatím úplně jasné, podle jakého klíče jsou irští autoři zařazováni do oficiálně vykládaných dějin anglické literatury, ale není pochyb o tom, že tento systém přijímání je dosti nedokonalý. Jak jinak si lze vysvětlit, že Brian O'Molan nebyl zařazen do žádného z dějinových souhrnů anglické literatury, které u nás v poslední době vyšly?

Anglickou blokádu - nebo spíše vyvlastňování - irské literatury prolomili teprve Američané. Nejasnosti tím neustichly. V Irsku může být literatura psána v irštině, hiberno-angličtině nebo angličtině. První dva jazyky jsou pro Irsko charakterističtější. (O třetím jazyce známý protinluv praví, že "nejlepší angličtinou se mluví v Dublinu".) A co máme soudit o tom, že ještě stále není sjednocen název pro jazyk, kterým Irové píší, pokud nepíší Irsky? Je to anglo-irština, irská angličtina, anglická irština, hiberno-angličtina, nebo jen prostě angličtina v Irsku? Určitý chaos zde

tedy vládne, nicméně stěží si dnes někdo dovolí irské autory nazařadit samostatně, třeba v kontextu anglickém. "do se někdy prodíral blodášovým křovím, ač to ani prapodičně, snáze poznají, jak jednotlívým celkem irští autoři jsou, takže upírat jim vlastní dějiny literatury je zpozdilost. Patrně nejkuriozněji na tom je dneš již přes osmdesát let starý Samuel Beckett, který je pokládán za spisovatele irského, anglického i francouzského. A když už jsou u nás irští spisovatelé, kteří si svou nezávislostí dobyli slávu, přiřazování k anglickým, neměl by mezi nimi chybět Brian O'Molan.

Brian O'Molan (irsky Ó Muelláin, 1911-1966) je známější pod pseudonymy Flann O'Brien a Myles na gCopaleen. O'Molan pod svým vlastním jménem nepsal patrně proto, aby ke své osobě nepřitahoval pozornost. Ale to by nesměl psát vůbec. Jeho první kniha vzbudila značenou pozornost jen malého okruhu znalců, kam patřil především Graham Green, William Saroyan a James Joyce. Zato novinové sloupky, které psával přes dvacet let, byly známy celému Irsku. Jedna polovina národa byla vždy zvědavá, co komického se dozví o té druhé, ale v příštím sloupku se stala komickou i ta první. O'Molan byl mistrem jazyka a psal v pravidelných novinových příspěvech se mu podařilo parodovat mluvu úplně všech pracujících i nepracujících vrstev. Někteří kritici se sice domnívají, že psaním pro noviny rozmělnil svůj talent, ale správnější asi bude, že svůj nesporný talent po trpkých zkušenostech věnoval psaní pro více čtenářů. Jeho první kniha Dvouptačí plování (At Swim-Two-Birds, 1939) byla pro nakladatelství strátová, takže druhé dílo Třetí policajt (The Third Policeman, rukopis 1940) bylo odmítnuto a vyšlo až posmrtně. Třetí kniha Chudá ústa (An Béal Bocht, 1941) byla napsána v irštině, tedy jen pro zasvěcené. Jde patrně o vůbec nejlepší román v irštině. O'Molan velice barvitým jazykem zesměšňuje tklivé irsky psané příběhy o chudých rybářích, což mu přineslo obojí, slávu i nenávisť. Jedni jako by slyšeli slovnitý svistot posměvačného pera Swiftova, jiní se cítili smrtelně ohroženi.

Jeho první a zřejmě nejvýznamnější dílo, jež začal psát už v době univerzitních studií a jež se dočkalo širokého ohlasu teprve při druhém vydání v roce 1960, má svérázný titul. At-Swim-Two-Biras, což pracovní překládáme jako Dvouptáččí plování. Je překladem ze staroíráského Snán-dá-én (doslova plavání dvou ptáků) a to je typonymum vířící se k fenianským pověstem. Je to něco podobného jako české Trhové Sviny nebo Panské Dubenky. O'Molan, který si zřejmě moc nevěřil, psal v poslední chvíli nakladateli, zda by nemohl být tento poněkud nesrozumitelný název směněn a nabídl hned množství variant, z nichž jednu - "Sweeney ve stromoví" - později použil pro svou úspěšnou hru Saroyan. Naštěstí dílo bylo už v tisku.

O'Molanův antiromán, jak už toto označení napovídá, jako by postrádal zápletku. Rozpaky nad chybějící zápletkou jsou v literatuře tohoto století dosti časté. Ostatně - budeme-li důslední - ve Dvouptáččím plování je zápletek tolik, že bychom mohli snad dokonce začít mluvit o superantirománu. Drama absurdity je skondenzováno do každého odstavce zvlášť. Vypravěč, který má rysy totožné s autorem, bydlí u svého strýce. Strýc nemůže pochopit, proč stále leží v posteli, proč nechodí do školy, proč se v ložnici zamyká a proč nemá knihy v policích a ke všemu je nečte. Mladý student veškerý svůj čas tráví psaním komplikovaného románu o Trellisovi, majiteli hotelu Červená labuť, který se své činnosti příliš nevěnuje, buď leží v posteli, nebo píše román, jehož postavy zaplňují hotelové pokoje. Trellisův román má být varování před vzrůstající morální kídou. Trellisovi hrdinové se novou spisovatelskou metodou rodí již ve zralém věku s předurčenými vlastnostmi padouchů nebo sváděných nevinných dívek. Až na malé výjimky jsou postavy, pro propracovanost a ustálenost svých charakterů, přebírány z existujících literárních děl. V okamžiku, kdy si tvůrce zdřímsne, postavy se proti přičteným úlohám bouří a chovají se zcela opačně. Bídák a násilník se dojemně zamiluje. A více než věkovitý Finn MacCool, který ve středověkých íráských pověstech představuje vyvrhnutí lidských ctností, se při Trellisově somnolenci dopouští krve-smilstva, znásilňuje achovanku. Několikrát srovnálově převrá-

cená emorálnost vede nakonec postavy k tomu, že autorovi začnou podávat prášky na spaní, aby nemusely být tím, čím měly být. V jedné z nepřehledných situací Trellis splodí syna se svůdnou krasavicí, kterou v posteli stvořil a vzápětí jí podlehl. Syn Orlick se dostane do područí démona, který ho stve proti otci. Orlick začne psát román, ve kterém otce strašlivě mučí. Zkáponosná magická praktika (připomíná mimochodem jev známý z Haiti jakovudu) se proti rebelům nakonec obrátí, když sláčka omylem hodí Trellisův rukopis do krbu.

Tři romány ve čtvrtém navíc připomínají pyramidové schéma z tisíce a jedné noci nebo kumulované vyprávění o vyprávění, která byla tak oblíbená v literatuře minulých staletí. Dílo má několik výslovných začátků, ale po mnoha dramatických katarzích nenastává žádnému románu konec. Po první kapitole už nenásleduje druhá. Literární postavy přecházejí z jedné vypravěčské roviny do druhé, takže často není jasné, kdo s kým o čem mluví. Trellis bojuje proti amoralnosti tím, že nechává své hrdinky znásilňovat několikrát za sebou a hrdiny nutí k hrubému a sprostému vyjadřování. Svár dobra a zla prostupuje všechny roviny, ale v průběhu mnoha prolínání a záměn není nakonec příliš jasné, co je skutečně zlé a co dobré, např. sardonický démon Pecks v rámci jiné literární roviny, kam se nechá sám přepsat, koná dobro. Každá postava mluví jímavostním odstíněným jazykem, který se v průběhu knihy ještě mění. Vsuvky z katolických čítanek a viktoriánských itinerářů se střídají s nefalšovanými folklorními pasážemi. Reprezentanti všech literárních žánrů jsou snadno rozpoznatelní a na rozdíl od praktik vlastních reálnému literátskému světu se spolu apelují, stejně jako zlo a dobro uzavírají přátelské dohody. Oproti novému románu, jehož rozrušení tradičního románového schématu O'Molan předjímá, prostupuje celé dílo komika a parodie. Charakteristická je Joyceova poznámka, podle svědectví Mialla Sheridan, kde srovnává nabubřele vznešené soudy o svém Odyseovi, které zcela pomíjejí základní pointu, a přeje si, aby konečně kritici pochopili, že Odyseus je žertovná kniha (v terminologii Karla Krejčího heroicko-komický epos).

Fokud srovnáváme Haškův Nekonečný příběh s O'Nolanovým neukončitelným příběhem, vidíme, že oba dosáhli stejného vrcholu komiky, každý jinak. Zatímco Haškova komika má základ především ve fabulaci, O'Nolanovi jeho výsoco vyvinutý cit pro jazyk, srovnatelný s Joycem, dovoluje rozhrávat neuvěřitelně šertovné hříčky; přitom struktura Dvoupstačí plování je nesmírně složitá. Význam celého O'Nolanova díla je v Irsku stejný jako význam Haškova díla v Čechách, jde o vrchol humoristické literatury. V tomhle byl Joyce nesporně překonán.

Srovnávání O'Nolana s Joycem se nabízelo už od počátku. O'Nolan používal stejné střídání stylů, vynikl stejně bohatým jazykem atd. Dokonce se dnes zdá zřejmé, že Dvoupstačí plování má Odysseu záměrně parodovat. Žida Blooma nahrazuje O'Nolan nespočtem pokřávených postav z irského básjesloví. Homérské narážky Odysseu jsou důsledně postaveny na roven irskému eposu. Ostatně i v názvu je Odysseovo putování parodováno ptačím švachtáním. V r. 1941 O'Nolan o působivosti irštiny napsal: "V irštině (možná i v angličtině) najdete stěží jedno slovo, které je prosté a jednoznačné. Kromě slov s nekonečnými odstíny obdobného významu je v ní množství slov s tak dokonalou škálou odstupňování dvojsmyslnosti, že každé z toho může vyjadřovat dva naprosto odlišné významy stejně jako spoustu pomocných pojmů, které nemají s ničím spojitost. A to všechno přísně v rámci lingvistické oblasti. K tomu všemu ještě přidáme marasme ironie, básnickou licenci, oxymoron, plánás (irsky 'bulíkování'), keltské vytáčky, protialuvy a irizmy, a na to vante jed, že nabudete vědět, kde vám hlava stojí." Tuto charakteristiku irštiny můžeme plně vztáhnout i na díla O'Nolana a Joycea. Oba zcela vědomě, každý jiným způsobem, navázali na tisíc let starou tradici irské literatury. Teprve nedávno totiž rozpoznala americká badatelka Tymoczková, že v nejstarším irském eposu Uloupení skotu v Cúailnge (Táin Bó Cúailnge) ze 7. stol. se mísí pět literárních forem. V tomto výsoco ceněném středověkém díle se plynule střídá vyprávění s aliterační prózou, sáhodlouhými formulami, rétorickým stylem a varsem.

rá se opírá o zformované metodologické postoje (tj. kritiku sociologickou, etickou, formalistickou, filosofickou atp.), neboť nahlédě na předpoklady stojí kritik řády tváří v tvář nově srovněmu světu, jehož musí být - a v tom spočívá jeho funkce - účastníkem, dotvořitelem, popíračem, prostě aktérem inspirovaným a inspirujícím. Někdy je kritik zdánlivě usazen v předmětu svého zkoumání, jindy se na míle od něho vzdaluje, ale vždy cílí - spolu s umělcem - k vynacházení nových modelů života.

Svou podstatou je moderní literární kritika projev nevýsost osobnostní, jedinečný, nezastupitelný a nenahraditelný. Absence kritiky poznamenává tíživě celou literaturu. V systému, který se domnívá, že má monopol na pravdu a že dospěl k všepřijatelným závěrům, musí být také literární kritika pocíťována jako cosi a priori nepřátelského. Vždyť kritik připisuje otazníky na místa imperativů a rozkolísává všechny interpretační kliše. Pisatel referátů tvoří pravý opak literárního kritika: vyhání ochotně vsťříc mimoliterární aféry, nic neobjevuje, stvrzuje pouze postoje, které nazvat stereotypními bylo by eufemismem.

Předpokládán, že už dnes si nějaký adept literární vědy píše historii novodobé české literární kritiky. Jistě s hrůzou sjišťuje, že totalitní režim téměř každou kritickou osobnost ničil. Tak museli zanechat literárně kritické práce osobnosti tak nesporného a výjimečného talentu jako Jan Grossman, později Oleg Sus či v další generaci Jan Lopatka. Tragédie spočívá v tom, že kritik se rozdíl od literárního historika nemůže žít bez stálého kontaktu s dílem, které vzniká před jeho očima a na jehož formování se svou tvorbou podílí.

Šedesátá léta znovu potvrdila, že rozmach literatury je úzce spjat s rozmachem kritiky. Svědčí o tom mj. kniha J. Opalíka Nenáviděné řemeslo a "sest pohledů na českou prózu 1958-1968" M. Suchomela Literatura v čase krize (kniha se dopotácela až ke stránkové korektuře, ale r. 1970 byl celý náklad zničen). A je v logice věci, že všeobecný úpadek

v dalších desetiletí byš zároveň provázen nucenou absencí kritiky. Referenti ovládli pole. Tím větší význam měly práce kritiků, kteří sáhy hledeli nové možnosti ve sféře samizdatu. Vzpomínám si, s jakou radostí jsem četl sešitek Ivana Kadlešička Keč a nížiny (1973, rozšířené vyd. 1974), shrnující několik recenzí české prósy s počátku sedmdesátých let (již zde, tedy před patnácti lety, byla úvaha o Hrabalově románu *Obaluhoval jsem anglického krále*, dále kritiky děl J. Trefulky, L. Klímy, L. Vaculíka, O. Filipa ad.). Jakýsi pendant Kadlešičkovy brožury tvořila kniha A. Brouska a J. Škvorčáka Na brigádě (Toronto 1979; jednotlivé texty byly známy již dříve s časopiseckých otisků a v Čechách se hojně opisovaly), soubor britantních, vtipných a srstých analýs režimní poesie a prósy. V té době se objevila nebo znovuobjevila řada kritiků, kteří v Čechách i v zahraničí začali sledovat pohyb soudobé české literatury. Velkou roli zde sehrál nezávislý Kritický sborník. Zeela mimořádnou událostí v dějinách české literární kritiky se však stal teprve svođ studií Sylvie Richterové Slova a ticho (edice Arkýř, Mnichov 1986), studií dokonale poučených, přesných až do minucioznosti. Navíc tato kniha přináší neobyčejně cenné podněty pro celkovou koncepci moderní české literatury. Koncem sedmdesátých let se v neoficiálních edicích objevily práce Lopatkovy a obšírný svazek kritik Jiřího Pechara Nad knihami a rukopisy.

Knihy Milana Jungmanna Cesty a rozcestí. Kritické stati s let 1982-1987 (edice Rozmluvy, Londýn 1988, str. 386; jde o rozšířené vyd. neoficiální edice z r. 1986) představuje pro mne jakési vyvrcholení tvořivého úsilí literární kritiky z časů sáživa pohřbených. Už proto si zaslouží velké pozornosti. V dovětku ke knize autor píše, že více než deset let mu na literární kritiku "nezbýval čas" a teprve, když se dočkál důchodu, znovu se mohl ke své profesi vrátit. Kritiky psal původně pro mevelký okruh přátel, ale sáhy začaly být tištěny v samizdatových periodikách a přetiskovány v exilových časopisech. Dnes jsou Jungmannovy kritiky vyhledávány

všemi, kdo mají hlubší zájem o současnou českou literaturu. Souhlas i nesushlas provází každou Jungmannovu stať, na jeho slova se čeká a několikrát již vyprovokoval debatu, která signalizovala nový stupeň komunikace exilových a doma žijících tvůrců. Sám sice nazývá svou knihu "skromným souborem" a ve stejném tónu píše i o sobě ("nejsem žádný kritický koryfej"), ale to vše přičítáme na účet autostylizace, která ovšem nemůže mít žádný vliv na to, že na Cesty a rozcestí leze klást ta nejvyšší měřítka. Stačí si v knize přečíst Letmé úvahy nad korespondencí Jaromíra Johna nebo recenzi studií Miroslava Červenky Z večerní školy versologie, abychom poznali, že se Jungmann s jistotou pohybuje v literární historii i v oblasti teoretické. Ostatně celá kniha dokládá, že autor se naučil (a je schopný učit i ostatní) "literárně myslet".

V poslední době dost často čteme proklamace o tom, že existuje pouze jedna česká literatura, již tvoří díla doma vydávaná, ineditní a exilová. Banální, ovšem zřejmý fakt (třeba byl dvacet let popírán) je však často provázen více méně zřejmou bagatelizací té či oné větve. Bez znalosti konkrétních děl, bez kritických sporů nad těmito díly se však nelze dostat ani o krok dál. Jungmannova kniha, věnovaná až na výjimky české próze, nerozlišuje pochopitelně texty podle provenience. Kritik se orientuje k románům vydávaným v Československu oficiálně (B. Říha, L. Fuchs, J. Šotola, V. Páral aj.) stejně jako k epice publikované v neoficiálních edicích (K. Pečes, V. Černý, L. Procházková) či v exilu (P. Kohout, J. Pelc, M. Kundera). Zdaňlivě je výběr zkoumaných textů náhodný, ale nenajdeme mezi nimi ani jeden, který by nebyl symptomatický z hlediska literárního procesu. Jungmann je kritik empirik, soustředěný vždy ke konkrétní analýze díla, z které - často jakoby mimoděk - vyplývá důležitý, obecně platný závěr, ať již se týká souhrnné charakteristiky spisovatelského typu, nebo dobové či esteticky příznačného případu. Tak např. kritika próz V. Skaklače a P. Skarlanta je uzavřena shrnutím: "Katoři dnešní střední generace zřejmě využívají toho, že mají 'zelenou',

a mastí jednu knížku za druhou, nadělávají si těžkou hlavu z toho, zda nejdou pod úroveň svého talentu - necítí ho prostě jako určitý mravní závazek. Jejich lehkovážnost svědčí o tom, že 'alouží' leda sami sobě, že literatura je pro ně záležitost veskrze formální. Je to jen důsledek rozkladu etického řádu umělecké tvorby, který nastal po násilném přerušení kulturního vývoje..." Obsárný rozbor Páralovy tvorby směřuje k závěrečným partiím, z nichž citujeme pouze několik vět: "Trauma roku 1969 ho /tj. Párala/ zasáhlo tak, že je jím nadobro stigmatizován, literatura už není zápasem o hlubší poznání člověka a společenských vztahů, stala se pro něj účelovým prostředkem k optimální seberealizaci, kterou mu tato společnost nabízí v rámci pojetí umělců jako privilegované elity, zřikající se tvárě nezávislosti..."

Znovu však opakuji, že se Jungmann nejednatěji pohybuje v okruhu konkrétního díla. Nejvíce pozornosti věnuje fabulačním postupům a často také jazykové výstavbě textu. Právem můžeme na jeho kritikách ocenit, že nám umožňují činit si představu o zkoumaném díle a orientovat se v něm. Jde o práce velmi čtivé, ba dokonce někdy tak poutavé, že zapomeneme, o jak nudné lektury vlastně kritik píše. Kolik čtenářů, kteří s takovým potěšením si přečtou kritiky románů Jana Kozáka o sedáři Adamovi a Bohumila Říhy o učitelé Pelcovi, by prožívalo stejné uspokojení, kdyby museli obsah romány přečíst? Bez povšimnutí nemohl nechat Jungmann ani díla, která svým fanatismem (Pludkův antisemitismus) nebo triviální primitivností (Rzounekův Nástin poválečné české literatury) kladou otázku, co je to za společnost, která podobné projevy podněcuje, nebo se jimi dokonce pyšní. Několikrát si Jungmann postavil úkol analyzovat složitější zvrstvená díla a právě tyto jeho texty patří mezi nejlepší (Fuchsova Věvočková a kuchářka, Llovčova hlava Jiřího Mu- chy, Paměti V. Černého aj.)

Vytýkat literárnímu kritikovi ty či ony názory nebo soudy je počínání - eufemisticky řečeno - naivní. Metakritik může pouze zkoumat, nakolik je kritik ve svém úsilí

důsledný a nakolik respektuje předmět, o němž píše. Taž tedy připojme několik otázek, na něž jsme si naučili odpovídat.

Ze zorného úhlu Jungmannových analýz se téměř ztratila kategorie vypravěče. Jen výjimečně je vypravěč přiveden na scénu, ale hned je mu přidělena role, kterou nemůže plnit. V Muchově románu je např. vypravěč stylizován jako identický s autorem textu (tedy bere na sebe masku autora). Jungmann naproti tomu píše: "Mucha v Studeném slunci odložil jakoukoli vypravěčskou masku, píše za sebe a o sobě..." Druhé připomenutí bych adresoval pomocí citátu z eseje Václava Černého "Každé umělecké dílo budíž souhlasem uměleckým absolutismem sebe samého." Postupát, o jehož správnosti Jungmann jistě nepochybuje, a přece byl v některých jeho analýzách odsunut stranou (např. zvláště sřejné je to v kritice románu Pavla Kohouta Kde je zakopan pes).

K těmto dvěma kritickým poznámkám bychom našli další doklady v Jungmannově studii o Milanu Kunderovi, na níž jsme nesaráží kritikův soud, ale skutečnost, že kritik, vždy soustředěný k přesně vymezené otázce, pojednou pobíhá od problému k problému. Zdá se mi, že Jungmann zaujímá ke Kunderovi ambivalentní postoj. Nežvedu si jinak vysvětlit ona krátká spojení a závěry, jednou se opírající o jakousi psychologii typu a jindy zase o odpor k obrasu světa, a nímž se v Kunderově díle setkal. Pro přehlednost shrnu kritiky nedůslednosti do několika bodů.

1) Také Kundera je zaměňován se postavou románu, např. za postavu vypravěče. V textu Knihy smichu a zapomenutí nachází kritik muka Kunderovy žárlivosti a závisti. Na jiném místě se část textu románu mění v kritickou interpretaci v Kunderovo "vysnání".

2) Nikde není vymezena apexifčnost Kunderova románového útvaru. Kritik píše o románu-eseji, na jiném místě dokonce tvrdí, že analytický intelekt Kundera "neustále nutí vysvětlovat to, co se v příběhu událo..." To už však je příliš mnoho nedorozumění najednou.

3) Čím méně se Jungmann věnuje rozboru struktury díla, tím více se dostává ke slovu moralistní postoj. Čteme o "bezpředsudečném vkusu", jinde o "morální korektnosti" a autor je chválen, že v milostných scénách zachoval "umě-
řenost".

4) Jungmann myslí spíše na autora, než na jeho tvorbu. Ta se mu stává místy dokonce ilustrací básníkovy doznělého charakteru. Dokonce tak evidentní estetický problém, jako je proměna vypravěče, bere kritik za důkaz spisovatelovy prohnanosti: "Teprve v dalších románech si zvytlře přidělil stasodávnou roli..." - Je jisté v řádu věcí, že Jungmannova studie podnítila bouřlivou diskusi, zatímco hlubinná analýza Kunderových románů, kterou napsala Richterová, zůstala bez většího ohlasu.

Zdá se mi, že se studie o Kunderovi od ostatních Jungmannových kritik liší. Nikde jinde se v Jungmannově knize s podobnou metodologickou nejasností nesetkáme. Naopak, základním rysem Jungmannových kritik je přesné vymezení te-
rénu, který po důkladném zmapování je dále rozšiřován. Každou svou statí jako by kritik chtěl stvrdit, že skutečná kritika musí bojovat proti zvyku, hlouposti a předsudkům. "Žárlivě střeží svobodu soudu, volnost výběru lásky a obdivu, neboť ví, že to jest jediná cesta, jež vede k tvorbě; a ta-li zavalena blátem, kamením nebo roští, neštítí se ani ryče či hráči, aby jich odstranila." Myslím, že není dnes u nás kritického díla, k němuž bychom mohli s takovou samozřejmostí připojit Šaldova slova jako k Čestán a rozsen-
tín Milana Jungmanna. Jeho dílo nemá v celé té sérii knih referátů, vydávaných Československým spisovatelem, vážného partnera.

Vladimír Karfík

PRVNÍ VYKLADAČ HRABALŮV

Milanu Jankovičovi

V roce 1956 uspořádali Josef Hirsal a Jiří Kolář rukopisný sborník nazvaný Život je věda. Je to pozoruhodný dokument, v němž pod patronací dvou básníků, se zjevnou iniciativou Kolářovou sešly se některé budoucí velké osobnosti soudobé české literatury; Josef Škvorecký (ještě pod pseudonymem Josef Pepýt, patrně ozvěna Samuela Pepyse) s kapitolou Jednoho dne v ráji a později vydaného románu Zaběhací, Emil Julis s povídkou Pálka člověka a s velkým souborem básní, Jan Zábrana s průřezem svých tří básnických sbírek - Černá lyrika, Analý, Leto s Holanem, oba básníci dodnes s nedocenění, dále Milan Hendrych a Jiří Paukert, později sice známy pod pseudonymem Jiří Kuběna, leč dodnes nevydávaný. Samozřejmě jsou ve sborníku významně zastupeni Josef Hirsal a Jiří Kolář.

Kdo nás v této chvíli zvláště zajímají, jsou první a poslední autor sborníku. Úvodem zde byly uveřejněny čtyři povídky Bohumila Hrabala - Umělé osudy, Liska, Smánek a Setkání. (Ve svázaném exempláři po Setkání následuje titulní list povídky Večerní Praha, ale ve svazku, který mám k dispozici, povídka chybí.) Posledním autorem je Václav Havel. V závěru tohoto rukopisného svazku stojí jeho studie Nad prózami Bohumila Hrabala. Byla psána patrně v roce 1956, kdy Hrabalovi vyšly ve Spolku českých bibliofilů zásluhou Kolářovou Hovory lidu, o tomto vydání se Havel v textu zmiňuje. Studie končí významně citací Hrabalových slov, která pořadatelé zvolili pro název sborníku.

Stane se málokdy, abychom se symbolicky našli vedle sebe v zárodečném stavu, ovšem se všemi pevnými rysy budoucí velikosti, ve dvou debutantech se dvou literárních generací (dvanačtyřicetiletý Hrabal vedle dvacetiletého Havla) dva budoucí konstatní póly české literatury.

Václav Havel debutoval ve sborníku ve dvou rolích. Nejprve krajně neočekaně jako básník cyklem milostných veršů Na kraji jara, kde ve formálně ukázněných verších s pravidelným veršovým schématem exponuje milostný cit uprostřed reálné scenerie velkoměsta a v konkrétní dějinné situaci. Primární výpověď je milostná, ale jejím hlavním předmětem je člověk, prostředí a doba, přesně situovaná do Prahy mezi první a druhou pětiletku. Vešle této básnické role se v hrabalovské studii hlásí přesně analytické myšlení budoucí Havlovy esejistiky. Tato první jeho publikovaná studie, která je, pokud se nemýlí, zároveň i první přečtení Hrabalova díla, si ukládá cíl ne menší, než je pojmenování Hrabalova uměleckého typu. (Právitu potvrzuje i Václav Havel v Dálkových výalech: "Od nejranějšího mládí píšou různé články, úvahy, stati. Ty nejstarší, za padesátých let, nebyly publikovány /a ani bych to nechtěl/. Mám je doma shrnuty do strojopisné knížky; je mezi nimi například větší stať o Hrabalovi z doby, kdy jeho texty existovaly jen v rukopise, pravděpodobně to je vůbec první rozbor Hrabala.")

Nuže, jak Havel Hrabala tehdy přečetl?

Překvapivě přesně. "Havlovi především nešlo o potíže Hrabala zařadit. Paradoxně byl proti autorům prvních pokusů o Hrabala po vydání Perličky na dně v roce 1962 ve značné výhodě. Chyběla mu sice recepcí díla vydávaného uprostřed vydávané literatury, ale zato četl texty v původní podobě a měl příležitost vidět Hrabala tam, kam na konci čtyřicátých a v padesátých letech skutečně patřil -- ve skupině autorů, která na troskách bývalé Skupiny 42 utvářela odvrácený pól tehdy vydávané literatury. Havel si všimá i toho, že Skupina 42 se sebe nevydala prozaikem a celý jeho výklad míří ke zjištění, že takovým prozaikem je právě Bohumil Hrabal.

Jestliže se dnes začíná zdůrazňovat příbuznost Hrabalových próz s programem Skupiny 42 (naposled v několika státech jubilejního sborníku Hrabaliana 1989) oproti jejich závislosti na zdrojích surrealistických, viděl Havel toto Hrabalovo postavení v polovině padesátých let jasně. Vůbec se o Hrabalově surrealistickém rodokmenu ve studii ani ne-

zniňuje, vždyť uhranutí nebo aspoň poučení surrealismem je u tvůrců Skupiny 42 vytčeno jaksi už před závorkou: většina z nich se svých Lahrjahre proška více či méně surrealistickými obdobími. A programový odpor k surrealismu? Vždyť nejednou jde o známou Hassliebe. Ještě jeden důvod, proč Havel nepřemýšlí o surrealistických zárojkách Hrabalových próz: v době, kdy psal svoji studii, Hrabal ještě svými pozdějšími vysnáními vykladače na tuto cestu nezavedl. Havel měl před sebou pouze texty a z nich vycházel. Četl je zároveň s díly Kolářovými, Hiršlovými, Škvoreckého, Julisovými - a Zábrankovými - aspoň o nich sborník vydává svědectví.

Havel si ve studii všimá celé řady problémů. Nejdůležitějším je mu "charakter neliterárnosti a neprofesionality" Hrabalova uměleckého typu. Tímto označením nemá na mysli "uměleckou nezáměrnost, samovolnost a spontaneitu projevu či dokonce ztrátu moci nad výsledkem díla", naopak zdůrazňuje a podrobně dokládá, jak rafinovaně jsou Hrabalovy texty komponovány. Hrabalovu "neliterárnost" chápe podobně, jako vidí "neliterárnost" Haškovu. Hrabal je mu typem autora, jenž se rozdíl od "hemingwayovského typu umělce, který záměrně a s velkými výdaji vyhledává nebezpečí a mezní životní situace, aby si v nich ověřoval opravdovost umění" se "svým vnějším životem nijak neodlišuje od tisíců průměrných lidí, který však všechno svoji odlišnost realizuje toliko v intenzitě, s kterou tento osud nese". Havel tedy poukazuje na Hrabalovo pojetí života a světa jako na vyjevování osudovosti lidských dramát. "Při své prostotě a při důmyslně navozené samosřejmosti podání" jsou Hrabalovy příběhy vždy "nějak osudové", "v určitém smyslu otřesné". Zdá se mu, že "v každém odstavci jako by šlo o život". Aniž na to výslovně upozorňuje zdůrazněním osudovosti uvádí Hrabalovu tvorbu do kontextu osudovosti v dílech umělců Skupiny 42, zejména u Jiřího Koláře a Josefa Kainara.

Havel klade důraz na Hrabalovo směřování k vyjádření autentické "intensity existence" a konstatuje, že Hrabal pracuje s materiálem tak, aby se mu skutečnost sama vyjevovala. Proto je tak atřídán v básních vypravěče do dějů, ať

komentujících, ať hodnotících, proto má v Hrabalových prózách tak zásadní význam hovorová řeč a v ní přináší řeč a dialogy postav - ne pouze jako prostředek jazykového stylu, nýbrž jako sama součást podstaty skutečnosti. Zároveň zdůrazňuje, že Hrabalova hovorová řeč nemá nic společného s naturalistickým záznamem, ale je umělecky transformovaná a avrochovaná. S tím, že se skutečnost sama vyjevuje, pak souvisí nehierarchické řazení jevů v povídkách tak, aby vynikla rovnocennost významů. V této souvislosti si Havel všimá souřadnosti při rozvíjení příběhů - až po syntax.

Paralelnost při vedení postav, situací a dějů podle Havlova výkladu souvisí se smyslem výpovědi Hrabalových povídek, jímž vposled je literární dílo jako svědectví. Proto paralelismus, neboť uměňuje neustálou konfrontaci.

Poslední závažný Havlův postřeh se týká "reálné symboličnosti", Hrabalovy schopnosti volit ze skutečnosti takové příběhy, které v sobě nesou potenciální symbolu, vyrůstajícího z reality - proto ten důraz na přívlastek reálný. V souvislosti se symbolem u Hrabala upozorňuje na jeho styl pro "grotesknost situací", kdy "tragická podstata jevu je osvláštňována kontrastně popisem jeho groteskní a často i humorné vnější tvářnosti".

HRABALIANA © Sborník statí k 75. narozeninám Bohumila Hrabala
(Pražská imaginace, sv. 62; Praha, březen 1989, 200 stran)

Ve velké části dosavadních výkladů Hrabalova díla narážíme na zjednodušená, spíše ideologicko-politická než literárněvědná stanoviska. Je to dáno zvláštním postavením autora mezi literaturou oficiální a neoficiální. Hrabal je jednou přijímán do náruče Svazu spisovatelů po bok Pilaře, Ržounka, Peterky a Sýse, jindy vykládán jako zvlášť rafino-

vaný ideový podryvač režimu a potřeby vykazován z hodnotné literatury proto, že byl ochoten přistoupit na cenzurovaná vydání svých děl v sedadesátých a osmdesátých letech.

Faktem ovšem je, že cenzura a autácenzura se nedatuje až od roku 1976, ale provádí Hrabal ve všech vydaných knihách, počínaje debutem Hovory lidí (1956), kdy byla s trojice próz vypuštěna Jarmilka. Kdyby byl Hrabal principiálním odpůrcem cenzurních škrťů, nedočkal by se snad vydání své prvotiny dodnes. Na skutečnost eliminací a krotáích variant v knižních vydáních upozorňoval již před dvaceti lety Jan Lopatka (Podoby 2, Praha 1969) a znovu se k této otázce nedávno vrátil (KS 1989/1). Maní to tedy problém nový, jak se zdá některým kritikům (Chvatík, Kosková apod.). Jiná věc je, zda míra škrťů narušuje podstatně kvalitu textu - tak se to nepochybně stalo u Aludu poggia (1981), srovnáme-li je s Něžným barbarem a Příliš hlučnou samotou.

V každém případě však nelze výklad Hrabalova díla redukovat na otázku autorovy občanské statečnosti (zvláště, když jiným spisovatelům se taková otázka tak ostře nepředkládá) ani na záležitost textových diferencí. Proto lze jen přivítat rukopisný sborník Hrabaliens, který je zaměřen k různým aspektům spisovatelovy tvorby, zejména jeho poetiky.

Sborník obsahuje devatenáct příspěvků. Někdy jsou to jen drobné, ale nikoli nevýznamné poznámky (např. Josef K.: Hrabal, Mácha a surrealismus; dopis Karla Marysky z roku 1945 o neopostismu), jindy obsařnější studie - jako Červenkův pronikavý rozbor dostupných autorových básní včetně první varianty Příliš hlučné samoty (Hrabal versem) nebo Jankovičova analýza gastace vypravěče v Prolukách (Tři tečky v Prolukách Bohumila Hrabala), tvořící podle mého soudu jeden z vrcholů sborníku. Ocituje se aspoň závěr: "Útržky vzpomínek, drobných příběhů a hovorů, jimiž prosvítají proluky nevyslovených zážitků a nenapsaných vět, vypovídají v poslední dílu trilogie přesvědčivě o unikavosti všeho jsoucího a o lidské touze dotknout se i té unikavosti samé.

Nepochybně i v tom spočívá 'metafyzický dopad', který dává Hrabal banalitu, o níž sdánlivě bezstarostně vypráví." (s. 80)

Vedle Jankoviče se také Miroslav Drošda soustřeďuje k analýze jediného díla, prózy Jak jsem obaluhoval anglického krále (Hrabalův mýtus a děj) - konstatuje v ní napětí mezi mytickými rysy a románovostí. Jeho poznatky pozoruhodně korespondují s rozbory vídeňské bohemistky Susanne Rothové, která v Příliš hluché samotě a v Postřizích nalézá silné prvky rituálu (viz hrabalovskou monografii Laute Einsamkeit und bitteres Glück, Bern 1986, str. 185).

Sama Rothová je ve sborníku zastoupena německy psaným příspěvkem Einsamkeit und Vergessen (Samota a zapomnění). Srovnává Příliš hluchou samotu s Kunderovou Knihou smíchu a zapomnění a s Linhartovou Portraits curieuses. Srovnání je zajímavé a sřejmě výstižné, ale ne zcela přesné je asi tvrzení, že Hrabalovo pábení "vsází do boje proti lineární, schenatické řeči stalinové doby kruh stylových rovin bohatých kontrastů". Je snad jazyk a celé bytí pábitelů saměřeno proti světu oficiálních autorit, je vůbec "proti něčemu"? Zdá se, že pábitelství spíše postuluje elementární lidské funkce, není protikladné, ale mimoběžné všem schenatickým a asdukcím.

Montáž vzpomínek Josefa Hřešela (Start Bohouše Hrabala v letu let) je známa s konkurenčního - ovšem luxusně vydaného - sborníku Hommage à Hrabal. Suhrkamp, Frankfurt 1989. A také ovšem s petličně editovaným memoáru Let let (1987).

Studie Václava Kadlece (uveřejněná rovněž v polooficiálním tisku Společnosti přátel B.H. "Haňša-press") informuje podrobně a záslužně o autorově biografii a především o genezi a edicích Hrabalových textů až do roku 1970. V tomto smyslu doplňuje dřívější práce Jaroslava Kladívy (v poslední verzi Bohumil Hrabal. Život a dílo, 1984, rukopis).

Naproti tomu přístup D. Slejšky (Hodnoty, Hrabal a Haňša) je sotva šekvátní osobitosti Hrabalova díla. Literatura je tu vlastně dokladovým materiálem pro nepřímé originální úvahy o konkluzivnosti Haňši a k rozlišování práce me-

chanické a tvořivé. Od dob Bělinského a Plechanova snad už myšlení o umění o pár kroků pokročilo...

Zbývající rozsáhlejší příspěvky můžeme ro-zdělit do dvou skupin. Je to velmi zajímavé a snad i přínosné: jedni hájí Hrabalovu příslušnost k avantgardě a surrealismu, druzí ho přiřazují k poetice Skupiny 42.

První názor zastávají Robert Kalivoda a Josef Zmr. Kalivoda (Básnický čin Bohumila Hrabala aneb Bohumil Hrabal a český surrealismus) považuje Hrabalovo dílo za legitimní pokračování českého surrealismu. (Jde u Kalivody vlastně o faktickou, nedeklarovanou polemiku s ortodoxními surrealisty poválečnými, zejména z Effenbergerovy skupiny, jež Hrabala nepovažovala za svého stoupence a jeho výsnek podceňovala.) Autor Pábitelů uskutečnil podle Kalivody "revoluci uvnitř surrealismu", která "prorážela cestu k reálnému obyčejnému člověku" (s. 109) - zatímco velká díla ze sedadesátých a osmdesátých let "podávají hloubkovou analýzu malého českého člověka vystaveného úderům dějin" (tamtéž).

Ideové aspekty sleduje v Hrabalově díle a ve formování jeho vidění světa Josef Zmr (Ideová inspirace Bohumila Hrabala). I on považuje za jeden z konstitutivních rysů autorovy ontogenese avantgardu a zejména surrealismus. Vedle toho ovšem i Schopenhauera, L. Klíma, moderní výtvarné umění, a literatury dále i Rabelaise. Často zdůrazňovaná spojitost s Haškem, i Hrabalem samým proklamovaná, analyzovaná Fryntou ("hospodská historka") a Černým ("hospodský kec"), je podle Zmra spíše povrchová, týká se nejvíce anekdotických rysů prvních knih. Mezi Haškem a Hrabalem totiž stojí neodstřelný předěl avantgardního umění, Hrabal "plně stojí na jeho půdě a je poučen jeho objevy" (s. 192), proto jeho tvorba na rozdíl od Haškových improvizací je "promyšlená, rafinovaná" (tamtéž).

Tento názor zřejmě bude muset vaít literární věda na vědomí, i když s ním asi bude polemizovat. Na závěr své studie prohlašuje Zmr, že Bohumil Hrabal je "homo politicus, byt často proti své vůli" (s. 196), člověk socialisticky angažovaný (s. 197). "Po jistou dobu koketuje s Hrabalem

disidentické hnutí a snaží se ho získat pro své akce. Hrabal svou politickou intuicí patrně vytuší, že to není cesta, která by vedla k žádoucímu cíli. Toto hnutí je až příliš věrným negativním otiskem neostalinské politiky a bez symbolů a ní ztrácí své *raison d'être*." (s. 199) Za touto větou si dovoluji udělat otazník. Naproti tomu je možné akceptovat Zumrovo tvrzení, že Hrabalovy zdánlivé a skutečné kompromisy a oficiálním světem se mohou časem ukázat jako smysluplné – protože "boj o autentické české umění se rozhodne jen na domácí půdě a jen vlastními silami, silami svobodné invence" (s. 199).

Hrabal je však ve sborníku představen nejen ve světle surrealismu, ale i v souvislosti se Skupinou 42. Sem patří příspěvek Pesatův (*Generační souvislosti*), který se netýká bezprostředně Hrabalových textů, nýbrž mapuje poetiku Skupiny 42 v letech druhé světové války a těsně po ní. Vladimír Kerfík (*Nůžkami proti lyriismu – studie rozvádí některé myšlenky recenze Morytátů a legend a Toho města... z Orientace 1968/5*) přiznává, že autorovým východiskem je surrealismus, zdrojem vidění je mu lyrický úžas. Avšak hrabalovský proud obrazů má poněkud jiný než surrealistický zdroj: podle Kerfíka dada, které ústí ve schwittersovskou expresi. Hrabalův projekt světa je skutečnější než jistá umělost surrealismu a to jej přibližuje ke Kolářovi. "Proměna lyrického proudu představ v epiku se u Hrabala děje proměnou výpovědi, důslednou záměnou vlastních představ množstvím skutečnostních detailů, které jako by básník citoval, lhostejno odkud, zda ze skutečnosti, z vyprávění, z četby. Sám v textech ustupuje do pozadí, aby nakonec vystoupil jako tvůrce-svědka zášračného, fantaskního světa." (s. 113)

Souvztažnost se Skupinou 42 postuluje nejrozhodněji Květoslav Chvatík (*Dílo Bohumila Hrabala a problémy postmoderny*). Hrabal aice nikdy nebyl členem Skupiny a přišel s jejími členy do styku až v době, kdy se rozpádla, nicméně jeho umělecký vývoj s ní podstatně koresponduje. Reaguje totiž na nebezpečí specifického avantgardního akademismu. Odvrací se od surrealistického zášračného ve snu a podvědomí

k závažnému každodennímu, k živému jazyku a k závažnosti lidského obsahu sdělení. Hrabalovo dílo se tak zapřazuje do proudu postmodernismu, který programově usiluje o obnovení entropologických zdrojů a lidské významnosti moderní tvorby.

Ve sborníku Hrabaliana tedy narážíme — jak jsme viděli — na protichůdná stanoviska. Podle jedněch patří Hrabal do zájmové sféry surrealismu, podle druhých souvisí se Skupinou 42. Je možno označit jeden postoj za správný a druhý za omyl? Donnívá se, že nikoliv. Podstatné je, že obojí argumentace není apriorní, ale věcná a doložitelná materiálem. Násory se ostatně nemusejí nutně vylučovat — Zumrovo a Kalivedovo pojetí surrealismu je značně široké, konstatují se tu rozdíly mezi ortodoxním surrealismem a Hrabalem a nezastírá se působení Skupiny, považované ovšem za vliv "konfirmativní" (Zumr); Karfík a Chvatík zase přisuzávají podstatné působení surrealismu v autorových počátcích, případně i vliv na Hrabalova vrcholná díla ("surrealistický obraz šilící doby v Inzerátu" — Chvatík, a. 57). Ačkoneckoneč, který výrazný autor může být bezvýhradně zařazen do některé umělecké družiny? Zasluhou sborníku Hrabaliana je, že tvorba Bohumila Hrabala je představena v tomto dvojjediném, vlastně několikerém pohledu.

j.t.

Helena Kosková: H l e d á n í z t r a c e n é g e n e - r a c e (68 Publishers, Toronto 1987, 360 stran)

Naše současná literatura má, jak známo, tři větve: domácí oficiální, domácí neoficiální a exilovou. Každá přináší určité hodnoty, v každé najdeme díla průměrná a podprůměrná, ale práce zde není úměrnost. Většina významných textů 70. a 80. let byla napsána autory žijícími v Čechách a publikujícími mimo oficiální scénu, případně na území nedě zóny polo-oficiálnosti (Hrabal, Seifert, Skácel). Naopak naprostá vět-

ěine podprůměru a kým patří pod ochranná křídla domácích oficiálních nakladatelství. Emigrace sice nabízí vesměs díla obecně velmi uznávaná (Divišovy Křížetky, Škvoreckého Příběh inženýra lidských duší, Kunderova Neopositelná lehkost bytí), avšak šířka této větve české literatury zůstane přirozeně omezená. Ani záslužná práce desítek jednotlivců v českých nakladatelstvích (68, Arkýř, Poesie mimo časov, Rozmluvy, Index, Dialog aj.), kninkupectvích, na univerzitách, v nadaci Charty 77, v dokumentačním středisku ve Schwarzenbergu nebo v rozhlasových stanicích na tom nemůže nic změnit. Samotný fakt, že Věra Linhartová přestala psát česky a že Milan Kundera svou poslední knihu esejů napsal francouzsky, může být náhodný. Avšak pozvolná integrace do cizího prostředí - třebaže jako literární téma může přinést estetické hodnoty - je asi jevem zákonitým.

V takové situaci je důležité udržet vědomí souvislosti. Tedy na jedné straně vědomí kontinuity s minulostí a na straně druhé vědomí souvztažnosti napohled disparátních jevů, hlavně tří zmíněných větví české literatury. Máme vyhrcovat svá stanoviska, nebo hledat spíš to, co nás spojuje?

Ale existuje v naší dnešní společnosti nějaká široká, vakutku společná páda? Neří příliš optimistické tvrzení o probouzející se aktivitě lidí? Vždyť vadla života v pravdě a života ve lži existuje i třetí (a obávám se převažující) možnost: život v iluzi.

Pravda je, že dobrou vůli k dorozumění mezi různými oblastmi literárního života nenacházíme právě často. Takové jevy jako Unasitigovy a hlavně Jungmannovy referáty v Lidových novinách a v Obsahu nebo jako nově založený časopis Most jsou zatím ojedinělé. Největší překážkou je nedostatek serióznosti a jakékoli sebekritiky na straně oficiální. A těžko očekávat od avasových spisovatelů, že se pohnou do otevřené soutěže s Vaculíkem, Havlem a Škvoreckým. Vždyť ani ti nejliberálnější ze Svazu, jako Eliška Moravová, ani ti nejanešivější, jako Rouss a Neff, nepíší žádné skvosty. A navíc ohybějí nadosobní a nadakupinová, otevřená kritická kritéria. Ale na druhé straně stojí další překážka: netečnost předsta-

vitelů "druné kultury" (zvláště mladších generací), lidsky pochopitelná a mravně nikoli neoprávněná. Proč by měli po takovém úsilí, obětích a risicích, přistupovat na kompromisy? Nebylo by to cosi jako zrada ideálů a hodnot?

A přece si nedovedu představit, že by distance od oficiálních institucí a existence dvojí či trojí literatury mohla být trvale prospěšná. Vždyť legalisece paralelní kultury (jak o to programově usilují Lidové noviny), pronikání do nakladatelských domů a časopisů (částečně se to daří v Odeonu i jinde), případně zakládání nových časopisů mimo direktivně řízené dependence Svazu spisovatelů (studentské tiskoviny jako Kavárna, olomoucký Arch A5, brněnský družstevní časopis ROK) - prostě decentralisece a pluralizace oficiální kultury závisí především na věcnosti, pochopení a dobré vůli jednotlivců z obou stran.

x x x

To byly úvahy, které mě jaksi nenáležitě napadly při četbě knihy Heleny Koskové, české bohemistky působící od poloviny 60. let ve Švédsku. Je to pokus smapovat literární dění v posledních desetiletích - a v tomto smyslu tvoří kniha Koskové paralelu k souborům Sylvie Richtrové Slova a ticho (Arkýř, Mnichov 1986) a Milana Jungmanna Časy a rozpory (Rozmluvy, Londýn 1988). Všechny tři autory spojuje ideologická nesusuzstát, a níž přisaptupují k hodnocení literárních faktů. Česká literatura, která někdy připomíná vagóny odtržené od sebe a rozjiždějící se různým směrem, je zde chápána jako selak (byť různě formovaný a v různých podmínkách fungující). A právě takový pohled může, alespoň zčásti, přispívat k odstranění výše zmíněných bariér a apriorismů.

Ve srovnání a minuciózními a vybroušenými studiemi Richtrové i s Jungmannovou schopností postihnout (jakoby samozřejmě) ideové jádro a rozpornost díla je kniha Heleny Koskové zaměřena více literárně historicky. Úvodní kapitola skicuje vývojové souvislosti české prózy sedesátých a sedadesátých let, další kapitoly jsou věnovány jednotlivým pro-
saikům: Hrabalovi ("Magnus parane současně české prózy"),

Škvoreckému ("Bořitel falešných mýtů Josef Škvorecký"), Kunderovi ("Memento mori Evropy v próze Milana Kundery"), dále Linhartové a Vyskočilovi ("Experimentální próza"), Fuksovi a Páralovi ("Promarněné talenty"), Klientnovi, Klímovi a Peckovi ("Trojí perspektiva jedné generace"), Salivarové, Vajvodovi, Grušovi, Kriseové a Sidonovi ("Pokračovatelé generace šedesátých let").

Takový výběr může být jistě diskutní, zvláště když se nedostalo na prozaiky tak významné jako na Vaculíka a Trefulku (ostatně Trefulka chybí i ve výčtu významných prozaických děl 60. let na s. 28-29). Snad mohl být vzat na milost i někdo další z oficiálně vydávaných, hlavně Pavel, ale i Körner, Dušek (cyklus próz Tuláci a román Dny pro kočku využívají slangu neméně dovedně než Salivarová), případně i Freis (vzhledem k próze muži z podzemního kontinentu, další díla mají rapídně klesající úroveň).

Ovšem kniha Koskové si nečiní nárok na úplné vyčerpání tématu. Hlavní předností jednotlivých studií jsou věcné analýzy, které se drží intencí děl samých, nechtějí oslňovat metatextovými teoriemi. Takový přístup předpokládá velmi dobrou informovanost a přesnost údajů. (K tomu jen dvě připomínky: titul uvedený na s. 91 - Každý den zásrak - je výběrem z Hrabalových próz, ne novou knihou; Peckova povídková kniha Na co utírají muži vyšla původně česky zcela úředně v r. 1968, pak teprve v německém překladu - viz s. 291.)

Další předností je snaha o širší historický pohled. Zde je na místě připomenout první pokus v tomto směru (alespoň pokud jde o 60. léta), Suchomelovu knihu Literatura času krise, která byla těsně před vydáním v roce 1970 skonfiskována. Oficiálně vyšla mnohem kratší Lukešova kniha Prozaická skutečnost (věnovaná 70. létům, pomíjející ovšem emigraci i samizdat), ale i ta po vydání proběhla uličkou spílání a pomluv (v kampani se vyznamenal nynější "obroditel" Svazu spisovatelů Peterka).

V letech šedesátých se podle Koskové česká literatura soustřeďovala na otázky identity jedince, zvláště na "boj o očistu jazyka z jeho aliance a dehumanizace" (s. 31). V letech sedmdesátých se literatura obrací k problematice

národní identity a jejího zařazení do evropské kulturní tradice. Přitom vřeholná díla české prózy mohou oslovit nejen domácí, ale i zahraniční čtenáře - neboť "realita Československa uocnila problémy současného světa" (s. 52) a čeští disidenti nejsou pouze odpůrci husákovského totalitního režimu, ale právě tak i defensoři evropských kulturních hodnot.

Tuto tezi, podle mého názoru nosnou autorka dokládá zejména na Hrabalově tvorbě. "Není to jen mikrosvět komunistické diktatury, ale celá naše racionálně technokratická společnost, která jej znepokojuje a ze které hledá východisko sestupem k základním, biologickoličským situacím a typům..." (s. 58-59)

Cenným rysem knihy Koskové je, že je vzdálena tradičním krátkým spojům a apriorismu, které jsou stále ještě příznačné pro část exilové publicistiky. I když i zde se v polemickém zápalu někdy zašlo trochu daleko - např. ve výrocích typu "prakticky od roku 1948 neexistuje v Československu svobodná literární věda a kritika, aspoň ne profesionálně vykonávaná", zastupovat ji měli Černý, Grossman, Škvorecký, Kundera (?) a Werich (?) (s. 8). Podobně nadnesené je tvrzení, že po roce 1970 se "celá domácí literatura stává součástí undergroundu" (s. 45), zvláště když pojem undergroundu Kosková přesně nevymezuje. Podobně nejasný je i pojem avantgardy, užívaný velmi široce - za vřeholné dílo meziválečné avantgardy považuje autorka Švejka, v kontextu avantgardy je zmiňován Olbracht, Čapkoví zase, zřejmě neprávem, "všichni /.../ upírají místo v české meziválečné avantgardní próze" (s. 20)... A na závěr ještě jedna připomínka: V celé knize není vůbec zmíněna katolická tradice české literatury - jedna z jejích nesporných vývojových linií, dnes silně aktualizovaná.

J. t.

Nad letošními čísly Lettre internationale

Časopis LETTRE INTERNATIONALE, redigovaný A.J. Liehnen a Paulen Noirotem a vycházející čtvrtletně v Paříži, obrátil na sebe hned od počátku pozornost kulturní veřejnosti francouzské i zahraniční: podařilo se tu totiž vytvořit revue, která umožňuje názorovou výměnu a duchovní spolupráci intelektuálů evropských a amerických. To se v současné době projevilo i tím, že paralelně s francouzským zněním tohoto časopisu se začala vycházet v Kíně, Madridu a Berlíně i jeho verze italská, španělská a německá. Její přitom jen o prostý překlad francouzského znění: redakce v těchto městech disponují všemi příspěvky, které zařazuje verze francouzská, ale výběr z nich, a tedy obsah každého čísla, si určují samostatně.

Obrátte však pozornost k posledním číslům francouzského znění LETTRE INTERNATIONALE, ze zimy 88-89, a jara 89 a z června 89, jejich obálku, podobně jako u čísel předcházejících, navrhl Jiří Kolář. Každé číslo je soustředěno k určitému tematickým okruhům: tak č. 19 především k tématu řeckého dědictví v současné kultuře a k problematice arabské, č. 20 k otázkám výtvarného umění a k tematice brazilské, č. 21 k problematice ekonomické a samozřejmě také - toto číslo vyšlo ^{první}prostředně před červencovým výročím - k Velké francouzské revoluci. To jsou ovšem jen hlavní tematické okruhy, které nevyčerpávají celé obsahové zaměření jednotlivých čísel.

Pokud jde o příspěvky váží se k Francouzské revoluci, je nápadné, že jejich autory jsou vesměs Nefrancouzi. Snad to souvisí i s tím, že přehodnocení této dějinné události, jak k němu došlo v poslední době ve francouzské historiografii, není právě příliš vhodným sák ladem k jubilejním připomínkám. Právě této problematice proměn historického hodnocení je věnována stať anglického historika Erica J. Hobsbawma, v níž jde v podstatě o jisté korektury současného stanoviska historiků francouzských. Připomeňme především, že ve vývoji názorů na Francouzskou revoluci představuje významné datum rok 1970, kdy François Furet a Denis Richet

publikovali knihu La Révolution française (Furetovo jméno známe i z jednoho čísla předloňského ročníku *Lettre internationale*, kde vyšla jeho stať o jakobínech). Dřívější obraz Francouzské revoluce odpovídá zhruba tomu, jak tyto události známe i z podání marxistické historiografie (na Sorbonně bylo ostatně studium tohoto období reprezentováno historikem, který byl členem Francouzské komunistické strany): šlo o revoluční střetnutí nastupující buržoazní třídy s představiteli feudálního řádu, které otevřelo cestu modernímu kapitalistickému vývoji Francie. Nuže, nové historické bádání vede k závěru, že v roce 1789 lze sotva mluvit o existenci sebevědomé buržoazní třídy, a v té míře, v jaké se začínaly formovat její zárodky, reprezentanti této vrstvy usilovali pouze o reformu monarchistického režimu; a na vývoj francouzské ekonomiky měly revoluční proměny v podstatě retardující vliv, už proto, že vytvořily široký blok maloburžoazie a venkovanů, v jehož zájmu bylo naopak zpomalení ekonomického růstu. Na revolučním hnutí se podílela, jak ukazuje například J. Solé, jehož kniha La Révolution en question vyšla v roce 1988, v podstatě jen militantní menšina, zatímco většina Francouzů zaujímalá vyčkávací nebo lhostejný postoj. Hobbsawm nepopírá fakta, na která upozornilo současné historické bádání, ale zamýšlí se nad rozdílem, který existuje mezi tím, jak se revoluce jeví historikům XIX. století, a mezi pohledem historiků a politických myslitelů století devatenáctého, jako byli Mignet, Guizot nebo Tocqueville. Právě u nich nacházíme ono pojetí revoluce, které je dodnes podrobováno kritice: klasický pohled na Francouzskou revoluci jako na revoluci sociální, která otevřela cestu buržoazii a představuje rozhodující etapu ve vývoji moderní společnosti, má své východiště právě u těchto představitelů první porevoluční generace. A Hobbsawm dospívá k závěru, že i když revoluční proces měl původ v určité střední vrstvě, kterou není možno označit jako buržoazní v kapitalistickém smyslu a kterou původně spojoval jen odpor k aristokratickým privilegiím a určité osobní zásluhy, tato vrstva, která se v průběhu revoluce ocitla v konfliktu na jedné straně s aristokracií a na dru-

hé straně s masami, začala retrospektivně sebe samu chápat jako třídu a revoluční zápas jako zápas třídní. Revoluci pojímali tedy zpětně nikoli z hlediska jejích příčin, nýbrž z hlediska vývojových trendů, které se v jejím průběhu objevovaly jen v zárodečné podobě.

Tuto úvahu o Francouzské revoluci z hlediska jejích širších souvislostí doplňuje zajímavým způsobem stať amerického historika Roberta Darntona, profesora evropské historie na princetonské univerzitě. Ta je soustředěna především na drobná fakta, která dovolují udělat si obraz o tom, jak byl tento obrovský převrat lidských životů konkrétně prožíván (samo slovo revoluce v jeho dnešním smyslu pochází teprve z této doby, neboť ve slovnících 18. století má pouze význam "kruhový pohyb planet"). Jen jako ilustraci resuméme pasáž, v níž Darnton líčí určité podmínky tehdejšího pařížského života, na jejíchž pozadí je třeba vidět ony krvavé pouliční scény, které jsou tak charakteristické pro historii revolučních let: v XVIII. století Pařížané často procházeli kolem mrtvol, které byly vyloveny ze šnopy a zavěšeny za nohy na břehu; dobře znali pohled na tváře popravených, jejichž useknuté hlavy kat vystavoval na odív; přiblížili štvrcení lidí při veřejných popravách; a nemohli projít středem města, aniž by si smočili boty v krvi vytékající z jatek... I tato stať vyúsťuje v zdůraznění určitého pozitivního aspektu revoluce, který autor vidí ve zrodu přesvědčení, že podmínky lidského života lze měnit a že normální lidé mohou historii utvářet, a ne ji pouze pasivně prožívat.

K těmto dvěma příspěvkům se přiřazuje stať italského politologa Norberta Bobbia: vyúsťuje v přesvědčení, že "historie lidských práv zdaleka není vyčerpána, že je naopak víc než kdy jindy aktuální v epoše, jako je naše, kdy se přechází od národní garance lidských práv k prvnímu pokusu o jejich garanci mezinárodní". Volněji se do tohoto tematického bloku včleňuje studie harvardské politoložky Judith N. Sklarové: rozebírá podněty, které americké politické myšlení čerpal z Montesquieuova díla - v roce 1787, při deba-

tách mezi federalisty a antifederalisty, i v devatenáctém století, kdy byl tento vliv zprostředkován dílem Tocquevillovým. Jiné dva příspěvky se v souvislosti s francouzskou revolucí zabývají problematikou literární: stať polského literárního kritika J. Kotta, věnovaná Büchnerovu dramatu Dantonova smrt, a stať o určitých tendencích francouzského romantismu, v nichž lze vidět odraz psychického otřesu vyvolaného revolučními událostmi - autory jsou opět dva představitelé polské literární historie, Maria Janion a Remigiusz Forycki. Volně souvisí s problematikou Revoluce úveha francouzského filosofa A. Comte-Sponville (jeho přednášku jsme před nedávnem mohli vyslechnout i v Praze), který hledí odpoutat ideu pokroku - nejistého, provizorního a relativního - od představy předurčeného chodu dějin.

Jak jsme už řekli, dalším tematickým okruhem tohoto čísla LETTRE INTERNATIONALE je problematika ekonomická. Souvislosti krizových jevů světové ekonomiky v uplynulém dvacetiletí a další vyhlídky světové ekonomiky tu analyzuje francouzský ekonom A. Gauron (poradce francouzského ministra financí). Plné porozumění této stati vyžaduje ovšem větší obeznámenost s mechanismy tržního hospodářství, než jakou může mít český intelektuál neekonom; a tak jen konstatujeme, že článek vyúsťuje v diagnózu, podle níž se dá očekávat překonání krize, a to díky mezinárodní kooperaci, omezující chaotické fungování tržních principů: "I nejliberálnější vlády jedna po druhé povolují tvář v tvář chaotičnosti trhů. Paní Thatcherová bude bezpochyby poslední, kdo připustí, že je třeba přebudovat mezinárodní měnový systém. Ale vlast Lorda Keynesa je pro tuto myšlenku již získána. Krok za krokem ekonomika produkční vytlačuje ekonomiku kasinového typu." Jestliže čtenář nezasečtený do tajů ekonomiky zakusí při četbě této stati lehkou závrať ze složitosti ekonomických mechanismů, pak podobný pocit si odnese také ze statí kterou do tohoto čísla přispěl Hans-Magnus Enzensberger, i u nás dobře známý německý spisovatel a básník. Pod názvem Šamani mezinárodního kapitálu líčí tu své dojmy z návštěvy dvou washingtonských institucí ovládajících světové hospo-

dařství: Mezinárodního měnového fondu a Mezinárodní banky pro rekonstrukci a rozvoj. Jeho výklad dává nahlédnout do zákulisí finanční pomoci rozvojovým zemím, jejíž problematičnost je ovšem v úzké souvislosti s povahou oněch společenských elit, které v těchto zemích vládou: "I když neodpovídá dobrému tónu hovořit o tom otevřeně, když se někdo zabývá politikou podpory rozvoje, tyto domorodé elity jsou tvořeny z velké části sločinci, kteří se pokoušejí maskovat svoji trapnou neschopnost s neomalenou chabivostí protimperialistickými hesly. Tyto parazitní aparátý se svými sinekurami, se svými peněžními rezervami pro případ útěku a se svou endemickou korupcí nejsou jenom spoluviníky vykořisťování, jsou těmi, kdo s něho těží."

Český čtenář bude ovšem s největším zájmem pročítat stati věnované problematice východoevropské. Je to především příspěvek J.-P. Lessertina, který rozebírá šance, jaké má nový ekonomický trend SSSR. Vidí jej v souvislosti s obecnějšími rysy světového hospodářského vývoje: konstatuje, že všechny velké průmyslové národy s výjimkou Velké Británie musely prodělávat první fázi akumulace kapitálu pod poručenictvím státu, a to tím spíše, čím později vstoupily na světový trh, jako bismarckovské Německo nebo Japonsko v období Meidži (1867-1912). Tato nadvláda státní byrokracie musela pak ustoupit v další fázi jejich vývoje, vyžadující zvýšení produktivity práce. Podle Lessertinova názoru je také v SSSR takové období "Meidži" u konce, a proto pokládá probíhající změny za nezvratné. Pro státy, které už dosáhly svého času vyššího stupně vývoje - jako je Československo, Maďarsko, Polsko, Německo, ale i baltické země - jsou prováděné reformy nedostatečné nebo příliš pozdní, naopak zase pro asijskou část Sovětského svazu jsou předčasně a "mohou nakonec vyvolat apozici ve vlastním smyslu slova reakční". Přesto předpokládá, že probíhající procesy budou podpořeny velkými nadnárodními firmami, kterým se nabízejí v této oblasti světa lákavé možnosti investic. Zmiňuje se přitom i o problematice přímé podpory hospodářského rozvoje východoevropských zemí a dovazuje, že pro takovou podporu není možným vsorez někdejší-

ší Marshallův plán: při něm se totiž příslušným zemím dostalo pomoci ve formě spotřebního zboží, jehož prodejem na domácím trhu získaly prostředky na investice. Nuže, pro východoevropské země by akumulace kapitálu v domácích měnách nemohla být k žádnému užitku; zde by bylo zapotřebí darů v zahraničních měnách nebo úvěrů s nízkým úrokem, a Dessertine je skeptický k možnosti, že se západní země uvolí k takovému postupu tam, kde jde o země - na rozdíl od zemí třetího světa -, které by s nimi měly pak konkurovat na zahraničních trzích.

Optimističtější vidí vyhlídky takové pomoci Radoslav Selucký, ekonom československého původu, který je v současné době profesorem na Carlton University v Ottawě. I on ovšem konstatuje, že "podmínky nezbytné pro nějaký účinný Marshallův plán zatím ještě bezpochyby neexistují. Ti, kdo by začali koncipovat takový plán příliš brzy, způsobili by víc škody než užitku: zdiskreditovali by vůdčí ideu, že pozitivní spolupráve mezi východoevropskými a západoevropskými ekonomikami je možná. Ale kdyby se podařilo vytvořit podmínky pro takovou spolupráci, bylo by to zcela evidentně jediné realistické východiště ze současné slepé uličky."

Číslo, v němž je tato stať otištěna, vyšlo 20. června letošního roku a události probíhají rychle. Zdá se, že dnes západní státy (Německo a Francie) začínají skutečně uvažovat o takové pomoci v zemích, kde proběhly politické reformy. Ty Selucký pokládá za nezbytné a velmi realisticky vidí příčiny skepse, na kterou reformní plány narážejí u domácího obyvatelstva zemí, kde politické struktury zůstávají nezměněny: "Protože nedůsledné reformy jsou horší než žádné reformy, protože východoevropské obyvatelstvo si je dokonale vědomo neochoty svých vládců vytvořit politické předpoklady pro jejich účinnost, je vidět, jak nadšení pro reformy slábne: lidé si zvykli jakž takž žít v ekonomice nouze; a protože nejsou moc placeni, nevyžaduje se také moc od nich. Část společnosti požívá privilegií, jiná část má výjimečné výhody plynoucí z korupce a z černého trhu a zbytek se těší určité ekonomické stabilitě, která je s jistotou skrovná, ale pří-

ještě Lidé se bojí, že reformy v nejlepším případě přinesou i výsledky negativní: ty, které plodí konkurence, včetně bankrotu nerentabilních podniků; zvyšování cen jako důsledek postupného rušení subvencí; inflaci, vynucenou pohyblivostí pracovních sil, nezaměstnanost, zvýšení sociálních nerovností atd." Analýza jistě přesná, ale přesto pocítujeme, že v ní chybí určité faktory, které se začaly výrazněji uplatňovat v průběhu posledních měsíců.

Oba zmíněné tematické okruhy nevyčerpávají obsah červnového čísla. Najdeme tu také příspěvky k ekologické problematice (zejména stať francouzského ekonoma Louise Puiseux, který rozbírá příčiny opožděného pronikání ekologického zřetelů ve Francii) i sérii statí týkající se psychoanalýzy - tak například nad vztahem psychoanalýzy a politiky, pokud jejich společným cílem má být autonomie lidské osobnosti ve společnosti schopné měnit své instituce vlastní kolektivní a uvážlivou aktivitou, se zabývá Cornelius Castoriadis. problémy současné psychoanalýzy v souvislosti zejména s rozvojem psychofarmakologie rozbírá Julia Kristeva. Je tu i příspěvek zabývající se důsledky, které vyplývají pro psychoterapii z odlišného pojetí osobnosti v indické společnosti ve srovnání se společností evropského typu (od indického psychoanalytika) aj. Tento poslední soubor statí je provázen humoristickými kresbami pražského výtvarníka Václava Jiráňky; doklad, že psychoanalýza je smysl pro humor bytostně blízký.

Československý podíl na obsahu tohoto čísla se ostatně neomezuje jen na Jiráňkovy kresby; mezi ukázkami z poezie, jež doplňují pravidelně úvahové statí LETTRE INTERNATIONALE, zaujímají tentokrát hlavní místo verše Jana Skácela, který nedávno obdržel cenu Vilenice. Řekli jsme už, že italská, španělská a německá verze této revue je vytvářena do jisté míry nezávisle na verzi francouzské, takže se v nich objevují i příspěvky, které ve francouzské verzi nejsou. A tak v posledním čísle německé LETTRE INTERNATIONALE můžeme číst kromě některých ze zmíněných statí například i statí Paula Ricœur a Michela Foucaulta, ale také interview s Bohumi-

les Hrabalem. A v přebhozím, 20. čísle francouzského vydání, najdeme zase (vadle stati Milana Šimečky o Orsellově 1984) v tematickém souboru věnovaném výtvarnému umění i úvahu Jindřicha Chalupického o hnutí avantgard.

Stručný nástin obsahu jediného čísla této myšlenkově bohaté revue stačí snad sám o sobě k tomu, aby bylo jasné, že její existence je a to přinášet cenné podněty i československému myšlení. Nebudeme tedy podrobněji referovat o obsahu předcházejících dvou čísel: revue, která obsahově sbírá tak širokou sféru, předpokládá, že čtenář si z jejího obsahu bude volit to, co nejvíc odpovídá jeho vlastnímu pracovnímu a zájmovému zaměření; a bylo by nepochybně užitečné, kdyby se Kritický sborník vrátil ještě zvláštním článkem například k tomuto tematickému souboru z 19. čísla LETTRE INTERNATIONALE, který je věnován řecké problematice (zmiňme se jen namátkou o zajímavé stati amerického esejisty I.-P. Stones, který poukazuje na nevěrohodnost dokumentů, o něž se opíraly představy o opakovaném pronásledování filozofů v klasickém Řecku). Politolog zase neopomene jistě pročíst si pečlivě stati, které jsou ve 20. čísle věnovány problematice evropské (Cl. Magria: Střední Evropa a její sny, D. Howard: Pohledy z druhé strany Atlantiku, M. Salvadori: Vládnout v Itálii, R. Dorkin: Nová Anglie, aj.). Každé z oněch tří čísel, o nichž tu hovoříme, dává také v rubrice Correspondences slovo Michaelu Ignatieffovi a Tzvetanu Todorovovi, aby komentovali různé aktuální problémy kulturní a společenské.

Zkrátka, i když Praha nespatří k místům, které by mohly plánovat vydávání vlastní verze LETTRE INTERNATIONALE v domácím jazyce, bude jistě záhodno uvažovat o tom, jak nejlépe umožnit seznámení s jejím obsahem i u nás co nejsiršímu okruhu čtenářů.

-bn-

o p e r n í h l í á k a

Ve vídeňské opeře

Představujeme dnes čtenáři poprvé nejen Abbadovo nastudování Musorgského Chovančtiny, všeobecně a poprávu oslavované představení, ale i soubor vídeňské Státní opery, sbor tentokrát ještě rozšířený o Slovenský-filharmonický sbor a Vídeňský ohlaspecký sbor. Již tyto přislané sbory nasnačují rozměrnost inscenace, která s jednou přestávkou trvá přes tři a půl hodiny. A přesto obecenstvo nešetří pobleskem po tomto strhujícím představení pro zpěváky jednotlivě se uklánějící. Největší aplaus ovšem patří Claudiu Abbadovi, protože toto představení - šlo o sednou reprízu díla (17.9.89) a o první provedení v letošní sezóně - opět potvrdilo námi často připomínanou tezi, že hlavní osobou, i když ne nejvíce viditelnou, je v opeře dirigent. Pan Abbado ovšem nejen dirigoval, nýbrž přišel s úplně novou koncepcí díla. Jež se rozhodl předvést v podobě co nejvěrnější původnímu pojetí autora. Klavírní výťah, který Musorgskij zanechal, vyšel teprve v roce 1931, do té doby svět znal dílo pouze v instrumentaci Rimského-Korsakova, která se vyznačuje mj. bombastickými finálemi a změnami v harmonii. Proto se Abbado rozhodl pro instrumentaci Šostakovičovu, uvedenou v r. 1960, ovšem bez jeho doplňků, a tedy i bez happy-endového epilogu. Místo něho použil Strevinského finále na Musorgského motivy z r. 1913. Závěr díla odpovídá více Musorgského intenci, protože zachovává neurčitost, ba fragmentárnost vyznění díla. Drobné Abbadovy retuše a změny v rozmístění hlasů orchestru pak přispěly k projasnění zvuku orchestru a srozumitelnosti slova (zpívaného rusky). Preciznost Abbadova provedení s důrazem na dramaticčnost, na kontrasty, extetičnost, vedení hlasů podle "naladěnosti lidské řeči", jak to požadoval sám Musorgskij, prociťténost lyrických pasáží pak ještě vynikly vystupňováním režijním a scénografickým. Scéna (Erich Wonder) a

kostýmy (Joschia Herzog) kombinují dobové prvky s moderními, z 19. a 20. století. Opona slyší dění předznamenává montáží s Veresčaginovou hromadou lebek z obrazu Apoteóza války (1871), scéna je rámována pohyblivými kulisami; jež znázorňují průmyslovou halu, zadní projekce pak přináší vraky lodí, neidentifikovatelné stroje, ale i obrysy tryskového letadla, v závěru pak lesík v ranním oparu. Vše tu ale působí adekvátně, organicky zapadá do kontextu představení. Kupř. písar (výtečný Heinz Zednik) má zavěšenou aktovku na řemenu přes rameno a nám připadá toto řešení právě jako vystižení (jistě ne jediné možné) postavy - totiž její odlišení od negranotných, kteří využívají jeho služeb.

V představení nebylo chybně obsazené postavy. Ivana Chovanského zpíval Ange Haugland, Andreje Chovanského Vl. Atlantov, Marfu Marjana Lipovšek, pěvkyně s velkou buďpucností.

Výjimečnost zhlédnutého představení vynikla ve srovnání s Figarovou svatbou následujícího dne, inscenací plnou kliše a nepůvodnosti. Zatímco při Chovanětině jsme skrátka seponněli, že jde o operu, při Figarově svatbě jsme si právě uvědomovali jen tuto skutečnost - nezbylo než odejít.

Caruso

h u d e b n í o k é n k o

Teoretické základy hudební pedagogiky?

Československý kulturní život je zvláštní tím, že některé zásadní informace se objevují v různých okrajových publikacích, zájmových nákladech apod. Z toho důvodu jsem se zvědavostí sáhl i po sborníku katedry hudební výchovy pedagogické fakulty v Praze (Teoretické základy hudební peda-

gogiky, Praha 1987). Ze sedmi studií pracovníků katedry se soustředím pouze na tři: Oldřich Kadlec - Problémy výchovy k systémovému chápání soudobé hudby (dále OK), Miloš Kodejška - Světonázorové aspekty v hudební výchově dětí předškolního věku (dále MK), Jiří Vopelka - Výuka klavírní hry v učitelství všeobecně vzdělávacích předmětů (dále JV). Proč zrovna tyto tři? Zatímco ostatní příspěvky reprezentují průměrné teoretické myšlení, tyto tři jsou výjimečné.

Jazyková úroveň

"Studium klavírní hry musí tedy studenty seznámit jednak s metodami jak samostatně a tvůrčím způsobem studovat různá díla klavírní literatury a dále se způsoby práce s písněmi a poslechovémi skladbami stanovenými učebními osnovami hudební výchovy pro základní a střední školy." (JV, s. 108 sborníku) Překvapilo vás toto svérázně vystavěné souvětí? Pochopitelně - jeho autor vystudoval hudební výchovu v kombinaci právě s českým jazykem.

"Jde o skladby, ve kterých se používá nezvyklých, netradičních a nových kompozičních postupů a výrazových prostředků jako jsou aleatorika, témbry a zvukové plochy, kterých se tu využívá i jako nových formotvorných principů." (OK, s. 63 sborníku) Další příklad vybroušeného jazyka tentokrát odhaluje i souvislost se zmatečným myšlením. Když jsme si už zvykli na větnou výstavbu příspěvků, snažme se vyloupnout jádro sdělení. Aleatorika patří mezi kompoziční postupy, zároveň je však formotvorným principem. Autor nám tedy říká, že A, např. aleatorika, se využívá jako A. Témbr, zvuková plocha patří mezi výrazové prostředky. Výrazový prostředek však - na rozdíl od autorova mínění - nemůže sloužit jako formotvorný princip. V jednom případě jde tedy o informaci zbytečnou, ve druhém o chybnou.

Mistři absolutních pravd

"Každá klavírní interpretace se skládá ze 3. základních elementů: hudby (klavírní skladby), interpreta (klavíristy)

a nástroje (klavíru)" (JV. s. 115 sborníku) Tento způsob odívání banálních zjištění do vědeckého hávu připomíná Járu da Ciaramana: k pokosení louky je nutná kosa, sekač a louka. Na vyšší úrovni teoretického myšlení dochází ještě k většímu zpřesnění. Klavírní interpretace se skládá z hudby a dodejme: "klavírní skladby". Může by totiž dojít k nedorozumění. Klavírní interpretace by se mohla sice skládat z hudby, ale mohl by to být třeba zpěv afrických černochů nebo hra na balalajkového spuboru. Klavírní interpretace se dále skládá z interpreta a dodejme: "klavíristy". Ke klavíru by totiž mohl usednout omylem houslista nebo hornista. A konečně klavírní interpretace se skládá z nástroje - a považte - je to: "klavír"! Autorovi však i toto vše je málo, neboť pokračuje: "Předpokladem a zárukou skutečně umělecké klavírní reprodukce je ovládnutí všech těchto 3. elementů." (JV. s. 115-116 sborníku) Opravíme-li si nejdříve opět hrubku v psaní základní číslovky, zaměněme nad finálem autorovy myšlenky: Bez ovládnutí klavíru nelze hovořit o skutečné, umělecké klavírní reprodukci. A neovládá-li se klavírista, škube-li mu epitepticky ruka či víří-li mu bezvládně poáděl těla - pak už vůbec ne!

Dialektika

Tato mnohoumluvnost vychází zřejmě z dialektického myšlení autorů. Známe tu dialektiku: bílé je nezbytné, ale bylo by chybou zapomínat na černé, na druhé straně nelze černé přeceňovat... Ukázka z tvorby našich autorů: "Ta /rozuměj zkušební komise - pozn. Šubrt/ by měla při hodnocení klást největší důraz na schopnost klavírní improvizace, případně na předpoklady k rozvoji této schopnosti a na schopnost skutečného uměleckého přednesu." Ano, říkáme si, improvizace a přednes jsou nejdůležitější. Ale nepřeceňujme je: "Technická vyspělost nesmí a nemůže být přirozeně zcela opomíjena, neboť je úzce svázána s ostatními uvedenými činnostmi." Tak, tak. I technika je důležitá. Ale nepřeceňujme ji, protože "v souvislosti s charakterem výuky klavírní hry na pedagogic-

ké fakultě a v souvislosti s budoucí činností absolventů není faktorem jediným." (Vše JV, s. 109 sborníku)

Dialektika někdy tak autory plete, že se dočteme i toto: "Technické a výrazové obtíže, které jsou v přednesových skladbách obsaženy je nutné ze skladby vyjmout, osvočit si a nacvičovat různými cvičnými způsoby, u kterých je však nezbytná uvědomělost, soustředěnost a sebekontrola." (JV, s. 117 sborníku) Doplníme-li si interpunkci a emírujeme-li se s nadbytečnými informacemi ("nacvičovat cvičnými způsoby"), víme hned, že obtíže třeba nacvičovat, aby byly prostě obtíže dokonalé. A hlavně je zdokonalovat uvědoměle, ne jen tak halabala, jak naši autoři píší své studie.

Úkoly hudby

Známe již obehnanou desku o tom, že hudba musí vést k všestranně rozvinuté socialistické osobnosti. U autorů našich studií se s tímto úkolem hudby setkáme v poněkud zvrhlejší podobě: "...hra na hudební nástroj... se musí účinně podílet... na účasti studentů na budování rozvinuté socialistické společnosti." (JV, s. 107 sborníku) Další autor sverejňuje myšlenku už v naprosto pokleslé, všech ideálů zbavené podobě, takřka v rouše lidového oportunismu: "Od útlého dětství je nutné využívat těchto uměleckých aspektů k utváření charakteru i klasického vztahu ke společnosti a státu." (JK, s. 92 sborníku)

Aktivita, srozumitelnost, sdělnost

Studie Oldřicha Kadlece začíná podobně. "Aby soudobá hudba mohla plnit funkci a úlohu, kterou jí socialistická společnost připisuje, totiž formovat socialistické vědomí lidí a vytvářet a prohlubovat socialistické společenské vztahy..." Ano, to už známe, ale pozor - opět přijde překvapivé tvrzení: "... musí ji vnímat a rozumět co nejširší maso lidí." (OK, s. 59 sborníku) Autor pak pustil studentům několik skladeb autorů 20. století a zeptal se jich, jak byli při poslechu "aktivní", jak pro ně byly skladby "srozumitel-

né (ve smyslu orientace v hudební struktuře)" a jak byly skladby "sdělné (ve smyslu hudebního obsahu)". (OK, s. 61 sborníku) Aniž nám autor vysvětlil, co si pod těmito termíny představuje (jejich význam v hudbě je nejasný a každý se jim dnes raději vyhne), sděluje nám výsledky svého výzkumu, z nichž si uveďme toto fantastické zjištění: "U Rychlíkovy skladby /.../ značně převažuje posluchačská aktivita nad sdělností, u Ebenovy skladby /.../ naopak převažuje sdělnost a srozumitelnost nad aktivitou." (OK, s. 62-63 sborníku) Rychlíka prostě poslouchali s očima (resp. ušima) na štopkách, ale emocionálně a toho nic neměli, kdežto Ebenovi rozuměli a měli z něho hluboký zážitek, aniž ho vůbec přiliš poslouchali.

Autor pak tvrdí, že existuje úzký vztah mezi "znalostí organizace hudebního materiálu a mezi porozuměním tomu, co takto skladatelem zkomponovaná skladba vyjadřuje." (OK, s. 64 sborníku) Seznámil tedy studenty s tím, jak jsou skladby udělány, a ejhle - vnímání se zkvalitnilo, "aktivita, srozumitelnost i sdělnost stouply". Ale ne u všech skladeb stejně. Nejžáře dopadla dodekafonie. Proč? "I pro teoreticky fundovaného a zkušeného posluchače je totiž téměř nemožné, aby při poslechu postřehl způsoby práce a řadou, aby poznal její 'rači' podobu, inverzi, transpozici, aby dokázal rozeznat způsoby horizontální, vertikální, lomené a kombinované dodekafonie." (OK, s. 67 sborníku)

K čemu jinému než k takovým absurdním závěrům, zcela protichůdným duchu dodekafonie - vždyť Schönberg sám požadoval zapomenout na organizační infrastrukturu skladby -, mohl dojít autor ze svých absurdních předpokladů ("... čím hlouběji pronikneme do racionální struktury...děi; tím bohatší emocionální odezvu v nás vyvolají" - (OK, s. 70 sborníku). Zajímalo by mne, zda tento lapsus strasí i v ostatních uměních. Ale proč ne: Jaký požitek, mohl-li rozeznat a sledovat jednotlivé tahy šátečnicka! Jaká to emocionální odezva, zjistí-li, že socha je z jednoho kusu dřeva! A což teprve, až se dozví, že obraz namaloval bezruký malíř nohama!

Ale teď promiňte, já si jednou rukou zabrnkat nějakou dvanáctitónovou řadu. "Její sledování mi nebude činit potíže, takže si připravím vskutku nevšední emocionální zážitek a vychutnám si plnými doušky aktivitu, srozumitelnost i sdělnost.

Šubrt

Přestavboví Zelenáči

Člověk by na první pohled řekl, že není tak ale, jak kdysi bývalo. Už se občas může psát, mluvit nebo zpívat o některých věcech, které byly donedávna tabu. Toho využila i trampsko-folková skupina Zelenáči, jejíž šéf Jan Vyčítal má na svém kontě minimálně deset zlidovělých songů, a vydala v Supraphonu malou desku s písněmi Battledress a Kamenáři II.

Battledress má zajímavý námět. Zhudebnit příběh atentátu na Heydricha, to je šťastný nápad, v němž se téma mužného hrdinství, tak typické pro trampskou píseň a americkou lidovku, snoubí s epickým příběhem. Tak vypadá lidový Casey Jones alias Strojvůdce Příhoda a spousta dalších písní o kovbojích, nových osadnících, mordýřích a bojovnících z války Severu proti Jihu. Všechna čest. Ale jak se s tím Jan Vyčítal vyrovnal?

Ani rámec není špatný. Vzpomínka na dětská (padesátá?) léta, kdy vypravěč jako začínající tramp toužil mít battledress "s domovenkou Chachoslovakia". Jenže už v tomto okamžiku si Vyčítal poškopává půdu důvěryhodnosti, když příběh dočasně aktualizuje zbytečnou narážkou, že to bylo v době, kdy ještě nezpíval Wabi Daněk. Při této zmínce okamžitě znejistíme, protože do uzavřeného příběhu vpadá cosi odjinud, něco, co jej neozvláštňuje a co narušuje pocit autentičnosti a důvěryhodnosti, který by každý epický song měl budit především.

Pokud jde o samotný příběh atentátu, je všechno v pořádku, děj se doslova sype. Horší, snad dokonce nejhorší jsou refrény - jednak pro nepřehledný obraz "šlapou bačkárky strachu ty holínky záhuby", jehož vykonstruovanost kráčí ruku v ruce s nerozumitelným vysněním, jednak - a to především - pro neustále se obměňující rýmy na jméno Opálka, které jsou často šroubované (noe je černá obálka - Kubiš, Gabčík, Opálka) a navíc - protože s Opálkou jsou pokaždé jmenováni jiní parašutisté - vytvářejí dojem, že četař Opálka byl v samotné akci mnohem důležitější než ostatní.

Ani pointa není nejjistější, vlastně skoro není. Znovu se vracíme zpět do chvíle, kdy rostoužený tramp kráčí ve svém battledressu směrem ke smíchovskému nádraží, ale to vše je zsmušláno snad jen ve dvou verších tak, že příběh vyzní do prázdna, aniž je zřejmé, proč byl vyprávěn.

Neskutečně diletantské je aranžmá písni. Kdyby zůstalo jen při banjech a kytarách, vše by zůstalo v mezích únosnosti. Zelenáči však houžili po něčem velkolepějším, a tak nahrávku vylepšili zvukovými efekty. Kujoni přišli se střelbou ze samopalu, napodobenou tak neuměle automatickým bubínkem, že mi to připomnělo, jak před lety autor vážné hudby Václav Felix napsal kompozici Z nájového deníčku, v níž bubenice Milada Šantrochová napodobovala boj o Rusyn v květnu pětáctýřidátého. Uprostřed všeho nevkusy Felixovy skladby to byl supernevkus až na půdu, Zelenáči však dali Felixovi flek, protože příšerně naprogramovaný automat už nemůže mít žádnou konkurenci. A proč potom ještě následuje jakýsi hluk z éteru, to už jsem nepochopil. Jestliže text má narrativní charakter, nemusí ho nutně mít i hudba.

A teď si představte, že tuto píseň na gramofonové desce zpívá člověk snad se všemi vadami výslovnosti, které jsou v češtině vůbec možné, takže smíšený obrat "šlapou bačkárky strachu" vyvolává podle lidského naturelu posluchače záchvaty smíchu nebo pocity trapnosti. Pravda, za to interpret jistě nemůže, ale vnucovat to taky nemusí. Snad aby to

Vyčítal přikryl, předvádí se navíc ještě způsobem, který připomíná Jaroslava Šterolu. Co s vážně míněnou písní tato asociace dokáže, je nabitelné.

No, možná i takhle písnička slídoví stejně jako spousta dalších především s ^{PŘEKVÁKOVÝ} Zelenáčů-Greenhornů.

U táboráku určitě vyní líp než Studentská balenka a přes výhrady k nešikovnostem v textu si tam nebude nejspíš vadit. Ale večer v přírodě s kytarou a gramofonová deska, to jsou dvě hodně rozdílné formy komunikace, a k tomu by měli autor a interpret přihlížet.

Ale to nás česká ještě druhá strana, kde je zase dobře míněná parodie na Suchého a Šlitrovy Kamarády, viz také její název Kamarádi II., kterou Vyčítal a Zelenáci zpívají s banálního doprovodu Orchestru Karla Vágnera. V ohanžiku, kdy dívčí sbor zaspívá své "já já já", musí snad každý posluchač odlít - je to jak s jiné planety!

Tady kupodivu Vyčítalovo ráčkování a prskání tolik nevadí. Vsať si tu pro sebe nenapsal tolik slov s "r" jako v Battledressu. Vadí však, že, uměle vykonstruovaný text, do něhož autor zamíchal bez ladu a skladu jen kvůli rýmu důvody, kvůli nimž neopustil v uplynulých čtyřiceti (nebo jen dvaceti?) letech Československo, i když tam v dání "jsou lepší videa s Evancem". Najdeme mezi těmi důvody pana Wericha, básníky Hrubína a Seiferta, dále Chabu, Kutálka, Hrabala a jeho Anglickým králem (toho si ovšem u těch videí mohl přečíst dřív než v Prase), "Polívková Bolka" a celý další svěťánek, který se rozdíl od původní Šlitrovy a Suchého písně nevyjadřuje světonázor, ale bohapustou směskou snobismu a měšťáckého obdivu k dílu slavných. Jako kdyby si se všemi tykel, popíjel šampaňské (v Hrabalově případě plzeňské U zlatého tygra) a svědčil jim při svatbách a rozvodech.

Přestavbový singl se tedy Zelenáčům nepovedl. Dva kýchle na jednu malou desku, to není určitě dobré skóre. Předem telegrafované rýmy pro rýmy, spousty vycpávek ve versích a další trapasy nás varují, že dobrá vůle - a o té není u Ze-

Elvis

0000000000000000
d o k u m e n t
0000000000000000

Uplynula již hezká řádka let od doby, kdy František Koubík vydal soupis českých časopisů z let 1863-1895. Nenašel pokračovatele. Historici české publicistiky píší raději obskurní spisy, jako jsou např. Dějiny československé žurnalistiky, jejichž třetí svazek je výměchem najan vědecké, ale i jakékoli poctivé práci. I kdybychom se však bibliografie českého časopisectví dvacátého století nedočkali, pochybuji, že by autoři nespomněli na čtyři čísla Proletářských novin z roku 1938 (15. dubna, 15. května, 15. června a srpen), které nemají české knihovny snad ani v tajných fondech. Nechoť se plést dějapiscům a politologům do řemesla; jen oni mohou důkladně analyzovat vztah tohoto listu ke Kalendrově Proletáři, k trockistické Jiskře a ke skupinám a jednotlivcům, kteří se rozešli se stalinsky orientovanou komunistickou stranou. Uposorním pouze na texty, jejich význam pro literární historii a kritiku léty jen rostl.

Vydavatelem měsíčníku Proletářské noviny byl Čeněk Knap, majitelem J. Kopp a odpovědným redaktorem H. Jakobovič. List se klásl ke hnutí pro IV. internacionálu a plédoval pro utopistickou vizi "spojených socialistických států Evropy a celého světa". Převážně se však zabýval moskevskými procesy s tzv. trockisty (rehabilitace se dočkali až po padesáti letech); v argumentaci se list opíral zejména o polemická vystoupení L.D. Trockého. Pro redakci bylo samozřejmé, že monstrprocesy jsou velikým podvodem, snažila se však pomocí

sociologického přístupu spatřit příčiny deformace socialistických principů v zmožutnění stalinické byrokracie (viz např. Trockého studie Ani proletářský, ani měšťácký stát? Politická forma a sociální obsah nebo článek V. Kováře Nová třídní společnost v Sovětském svazu).

Časopis přinesl též informaci o mezinárodním tribunálu, zabývajícím se právní problematikou inscenovaných procesů. Za předsednictví amerického filosofa Johna Deweye (u nás dobře známého z několika přeložených spisů) dospěla komise k jednoznačným závěrům. Povšimnuty byly také knihy André Gidea Návrat ze Sovětského svazu a Retuše k mému Návratu ze Sovětského svazu: Gide "jel do SSSR, aby tam viděl krásnější a svobodnější život - a našel tam bídu, nosé vrstvy privilegovaných, totalitní režim, lítou perzekuci těch, kteří zůstali věrni revolučním ideálům, a byzantinské patolizalství".

Proč připomínáme Proletářské noviny v Kritickém sborníku, má však jiný důvod než sledovat pomalou a klikatou cestu pravdy v historii. Časopis přinesl tři texty, které - ať již s nimi vyslovíme souhlas, či nesouhlas - patří mezi klíčové dokumenty k diskusím o české kultuře v letech 1936-1938. Zařadil jsem je kdysi do výboru z díla Závěše Kalendry Intelektuál a revoluce. Jehož publikování však bylo roku 1969 zakázáno. Ale ani těch dvacet let, která se přiřadila k třiceti předchozím, jim neubralo na psalčivé aktuálnosti. Dnešní analýzy stalinismu v oblasti kultury se ovšem opírají o jiné názorové platformy, nicméně kritické závěry Proletářských novin úzce korespondují s články publikovanými v sovětském tisku. Polemickou prudkostí, násobenou vědomím osamocení v radikálním přístupu k problematice kulturně politické, násorně svědčí o zvichřelé atmosféře tehdejších diskusí. Postoj Proletářských novin však tehdy jen záloдко pokládal za něco víc než boj jedné sekty a oficiální linií III. internacionály.

x x x

První text - Protestujeme! (Proletářské noviny č. 1, str. 1) - stylizoval (podle svědectví Laca Novomeského) Závěš Kalsedra a redakce jej doprovázela těmito úvodními slovy: "Byl nám dodán následující projev významných českých intelektuálů, který srdečně vítáme a kterému popřáváme místa tím ochotněji, že jej ostatní tisk, kterému byl poslán, unášel."

Protestujeme!

K novému moskevskému procesu pokládáme za svoji povinnost říci veřejně, že metody, jakými jsou vedeny procesy proti někdejšími vůdcům Říjnové revoluce a vynikajícím vědeckým pracovníkům, nás naprosto nepřesvědčují o vině obžalovaných. Nevěřili jsme nikdy a nevěříme ani dnes, že většina leninových spolupracovníků byli zákeři socialismu a špióny zahraničních velmocí. Jako přátelé Sovětského svazu a stoupenci mezinárodního hnutí dělnického připojujeme se k protestu, který posílala do Moskvy francouzská Liga pro lidská práva.

Frant. Bidlo, malíř; Boh. Brouk, spisovatel; Václav Černý, spisovatel; J.L. Fischer, docent Masarykovy university v Brně; dr. L. Gorlich, lékař; Frant. Hales, básník; Jar. Ješek, skladatel; Václ. Kaplický, spisovatel; Fr. Kovárna, docent Karlovy university v Praze; Jen Mohn, básník; K. Reiner, skladatel; Jar. Seifert, básník; K. Teige, spisovatel; Toyen, malířka.

Ve druhém čísle Proletářských novin je uvedeno, že nedopatřením byla vynechána jména dalších podepsaných: architekta Jaromíra Krajcara a prof. Th. Hartwiga.

Protest nebyl - pokud je mi známo - nikde přetištěn. Jeho ohlas byl skutečně minimální. V tisku byla sporadicky pouze konstatována - bez bližších odkazů - jeho existence. Pro komunistický tisk byl typický postoj J. Taura, který v U-Bloku napsal, že Teige si prý pochvaluje "lidičky, s nimiž se sešel ve svaté jednotě - opět a nikoli náhodou - na protisovětské bási projevu proti procesu a protisovětským blokem pravých... v trockistickém plátku".

X X X

Druhý text, který v Proletářských novin (č. 3, str. 5) přetiskujeme, napsal Jan Buchar. Recenze románu Jiřího Weila Moskva-hranice (1937) byla napsána téměř na konci polenik,

které se nad touto prózou rozpoutaly zejména v komunistickém tisku. Autor recenze reaguje zejména na úvahu B. Václavka v U-Bloku a na referát Julia Fučíka v Tvorbě. Václavek sledává ve Weilově díle řadu rozporů, jeho nejzávažnější výtkou je, že se autorovi nepodařilo ujasnit si, proč se vlastně dostal do konfliktu se sovětskou skutečností. "Weilův román /.../ je dobře myšlený román pasivního hrdiny, který je (romantickými!) okolnostmi lapen a rozdrcen... Weil opětovně dává najevo svůj kladný poměr k sovětům. Ale při intelektuálním přitakávání je tu jakési citové residuum, které se ocitá s nimi v rozporu. Tento rozpor tryská jistě především z osobního případu Weileva, který tu byl zážitkovým základem, a ze zbytků maloměšičáctví ve Weilově citění. A tak se mu stalo, snad proti jeho vůli, že nakonec příběh Fischerův působí objektivně jako polemika se sovětským řádem a blíží se argumenty jistým dobře známým tvrzením o protirevoluční a protihumanistické funkci sovětské 'byrokracie'."

Fučíkovo stanovisko je vyjádřeno titulem recenze: Pavlačový román o Moskvě. Hlavní pozornost kritik soustřeďuje k autorovi románu: "Malichernou knihu Moskva-hranice napsal malicherný človíček bez velkých vášní, bez velkých zásad a bez velkého vnitřního rozpětí." Samotnou knihu pak pokládá za dokument "o bezcennosti šosáckého živočicha, o lidském braku, /.../ o příživnickém plevelu, který je dobrý jen k tomu, aby byl vyplat..." Jako by tato slova mířila do budoucnosti, která je nenechala bez povšimnutí.

Jan Bucher: Román o dnešní sovětské skutečnosti

Každý, kdo prožil lidskou tragédií komunistických kádřů, srazených stalinskou byrokracií, kdo viděl zblízka to ničení odbojných, lámání charakterů a kastrování lidských mešků, kdo smoluprocítil osudy mladých lidí, kteří vysli dobyt světa pro spravedlnost a stali se pod hrozným nátlakem bezecharakterní autoasty, ba i ochotnými katy revolučních myšlenek a jejich nositelů, každý si jistě aspoň jednou povzdechl: sdali pak se najde pero, pero velkého umělce, které by celou tuto tragédii zachytilo po její lidské stránce na typických lidských osudech?

Ještě se nenslezlo. Ale přece už tu máme první pří-
spěvek, první pokus o umělecké zachycení jednoho úseku
této tragédie. Je to Weilova kniha Moskva-hranice.

Weil - ať to v knize neprozrazuje, be hledí to za-
stříti - není v dělnickém revolučním hnutí žádný náhod-
ný přivandrovec. Je jeden a prvních přívrženců ruské
revoluce v Čechách a vypravil se poprvé do Sovětského
Ruska na svou pěst ještě v dobách, kdy to bylo nebez-
pečné a nepopulární. Byl členem KSČ dlouhá léta a do-
brě zná marx-leninskou teorii. Ml pak znovu v Sovět-
ském svazu jako překladatel v době pětiletok a román
je z velké části jeho autobiografií. Weil byl na zá-
kladě zfalšovaného dopisu, k jehož napsání se pod tla-
kem byrokracie nakonec "přiznal", vyloučen z VKS/b/
a internován v Turkestánu. Osud hlavního hrdiny knihy
Jana Fischera je do značné míry jeho vlastní osud.

Weil je člověk poctivý, ale měkký a nerozhodný.
Myslí si ssi, že nepíše knihu, která sice nebude
lhát a vystihne dnešní ovzduší v Sovětském svazu co
možná pravdivě, ale přece nestrhne všechny mosty ke
stalincům.

Šeredně se ovšem přepočítal. Každé slovo, každé
slovičko pravdy znamená boj se stalinci na život a na
smrt. Weilova kniha byla ve stalinských časopisech
strhána jako výplod zbabělého a hnusného kontrarevo-
lucionáře: kritik Václavek dostal vynadáno, že jí si-
ce odmítl, ale bez patřičné sprostoty. Weilův pokus
o kompromis se nezdařil, ale knihu poškodil ideolo-
gicky a umělecky.

Příběhy v knize líčené jsou prosté. Je tu Ri, žena
zahraničního inženýra specialisty, která se zbavuje
nároků na maloměstské pohodlí a zároveň tak svaných
"předsudků" o svobodě práci ve fabrice a vrátání do
sovětského aparátu; její přeměnu jí usnadňuje, že je
svým materiálním postavením členkou privilegované
vrstvy. Je tu Jan Fischer, který nemůže srovnat s pro-
středím nesvobody, špiclování, donášectví a denunciací
a stále si namlouvá (nešťastný Weilův kompromis!), že
jeho odpor proti těmto stránkám dnešního sovětského ži-
vota je "inteligentický předsudek". Je tu konečně Ru-
dolf Herzog, dělnický revolucionář z Rumunska, který
jde bas rozpáků vatřic smrti na ilegální práci do fa-
šistického Německa. Fischer je poslán tajně do Německa,
aby tam dovezl dokusenty a Herzoga zachránil; nesmí
však o tom nikomu říci. Jeho nevysvětlitelná nepřítom-
nost je pak zpřístupněna němu "důkazem", když jej ředitel a
sekretář buňky se smy obviní z účasti na tajné konfe-
renci opozice a vraždě Kirova.

Co je líčeno opravdu skvěle, je moskevské ovzduší
z doby pětiletok: strašlivý výrobní shon a napětí, by-
rokratický nepořádek, vznikající privilegia byrokracie
a bída drobných lidí, protekce, ideologický teror a pa-
nicovky, strašný avlivscoí strach před osazením se opo-
zičníky, lámání charakterů, všeobecná povinná "horlivá"

účast na stvanici za obětí, kterou vrchnost označila. Kdo chce porozumět, proč se moskevští obžalovaní "přisnávali", proč se tolik charakterů zlomilo, proč v Kominterně vítězí nejhorší typy, ať ůte Weillovo líčení "čistek" a "vylučování opozičníků"! Je to tak silné a tak pravdivé, že už proto stálo zato napsat tuto knihu.

Ale běda, v Janu Fischerovi - Jiřím Weillovi jako by cosi zůstalo z toho strašlivého nátlaku a strachu. Neodvážuje se vykřiknout nahlas: ne, tohle není socialismus, sovětský lid, hrdinně bojující a přinášející tolik obětí, byl zrazen a zotročen ničemnou byrokracií! Nechává jaksi otavřenu otázku, zda to vše, co v Sovětském svazu dnes vládne, není přece jen jakýmsi druhem "asijského" socialismu, nepochopitelného "evropské" inteligentské duši pro její maloměstské předsudky. Kde může, snižuje a tupí svého hrdinu, vytýká si slabost, nerozhodnost, shýčkanost, neporozumění. Kde může, omlouvá své byrokraty. A snad si i proto vymyslel nepravděpodobnou zápletku s Fischerovo "tajnou" cestou do ciziny, aby mohl udržet sdání, že ti, kdo soudili Fischera, mohli věřit v jeho účast na opoziční konferenci. Ve skutečnosti ovšem najde v takových případech o náhodou zaviněné justiční opavly, nýbrž o vědomé justiční vraždy. Jejichž pravě posadí je soudícím byrokratům dobře známo.

Právě touto polovičastostí vystavil Weil svou knihu útokům. Proti níci mu mohou tes namítnout nepravděpodobnost "romantického" mlčení Jana Fischera o jeho ilegální cestě, mohou jej bít za jeho slabost a shýčkanost, kterou si sám tak přehnaně vyčítá.

Z vnitřní rozeklanosti hrdiny, z jeho hrozného vnitřního boje - káopak s komunisty, kteří zůstali věrni ideálům komunismu a byli proto vyvrženi z "komunistické" organizace, jej neprožil? - plyne ovšem tragický ráz knihy. Ale co schází, to je vykoupení - návrat víry v budoucnost opravdového socialismu, v jeho vítězství nad byrokratickou degenerací.

Jan Fischer hyne, rozdrčen koly byrokratického teroru. Jiřím Weillovi bychom však přáli, aby jako poctivý socialista, jemuž marx-leninská teorie ukazuje možnosti překonání dnešního strážného úpadku dělnického hnutí, našel stracenou sebevěru a nový smysl života v boji za obnovu revolučního dělnického hnutí.

A jeho knize přeješ, aby byla čtena všemi socialisty a poctivými dělníky. Plně si to zaslouží!

x x x

Také poslední text, který přetiskujeme, se týká do-
dnes diskutovaných otázek moderního umění konce třicátých
let. Kalandrova recenze brožury Karla Teiga (Surrealismus
proti proudu). Surrealistická skupina odpovídá Vítězslavu

Neuvalovi, Juliu Fučíkovi, Kurtu Konradovi, St.K. Neumannovi, Josefu Rybákovi, Ladislavu Štálovi aj. Dvě polemické kapitoly. Květen 1938) latentně oponuje všem, kteří tehdy pokládali spor v surrealistické skupině se osobní konflikt mezi teoretikem a básníkem nebo za konečný akt diferenciacce intelektuálů hlásících se k levici. "Kalandra, který se surrealistickou skupinou dříve spolupracoval již od poloviny třicátých let, dovádí Teigovu analýzu k ideologickým závěrům dosti ojedinělým v tehdejší literární i politické kontextu)

Závěr Kalandra: Surrealismus proti proudu

(Proletářské notiny č. 4, srpen 1938, str. 3)

K publicistickým projevům proti stalinické reakci, které u nás vyšly, přibyl v květnu nový: je to brožura pražské surrealistické skupiny nazvaná Surrealismus proti proudu (v gener. komisi České expedice, Praha II., Spálená 55, str. 68, cena 5 Kč). Její vydání je důkazem, že najuvědomělejší část umělecké a intelektuální avantgardy v Československu dnes chápe nutnost vést proti všem glaičnšaltovacím pokusům boj "ne dvě fronty, jak proti konzervativní akademické pravici a reakci, tak i proti kulturní linii KSČ", protože si žádnými iluzemi nedá zakrývat fakt, že se dnes "vytvořil stav, kdy sovětská kulturní reakce, která je reakcí na bázi revoluce, cizorodou a cizopasnou hlíšou v nadstavbě, vybudované na zářavé a pokrokové základně, kdy tedy tato reakce, která vyrostla a docela jiných podmínek než kulturní reakce v kapitalistickém prostředí, může se níméně stát objektivní podporou zájmů oné západní reakce na bázi kontrarevoluce".

A jestliže jsme v řadě posledních měsíců byli svědky mnoha útoků na kulturní avantgardu, v nichž se vzájemně doplňovaly lidová kultura a Národní výzva, Tvorba a Fronta, pak je potěšitelné vidět, že revoluční umělci a intelektuálové se nesali umlčet a odpověděli statečným protiútokem.

Na rozdíl proti špinavým a nadávajícím pamfletům, šířeným se stalinské "kulturní" centrály, nestrácí Teigova brožura při všem polemickém ostří věcný a klidný ton ani tam, kde jí povaha věci nutí sabyvat se i osobní stránkou naší kulturní spolupráce. Má svůj dobrý význam, nastavuje-li se v ní spravedlivé zrcadlo

některým panům, kteří sami nejlépe vědí, proč si toho nepřekážejí. Takový Julius Fučík, dobře se vyjímající v řadě ostatních odvolávajících a kajících byrokratů, který v jakési přednášce r. 1927 odvolal své kampaně proti poetismu, které vedl r. 1925, aby pod vlivem Otevřeného listu charkovské literární konference odvolal zase toto odvolání; takový Kurt Konrad, jenž se teď

namáhá zvýšenou služební horlivostí kajícíně odčinit svoji trochu lepší minulost; Josef Kybák, poskytující smutnou podívaňou na člověka, pohlouchajícího nekriticky všechny rozkazy; Ladislav Stoll, který se svojí beznadějnou neschopností - uznávanou i v Karlíně - a absolvováním školy moskevské praxe se kvalifikoval za důstojného zástupce Pavla Reimanna, smyšlené paměti.

A před nimi všemi autor žalostného Anti-Gidea a šéf Lidové kultury St.K. Neumann: je dobře, že Teige cituje jeho článek z října 1918 (v Červnu, roč. I., č. 15), "který nejen 'jasně a bezvýhradně' schvaluje anti-sovětskou intervenci imperialistických západních mocností, nýbrž dokonce volá po restauraci západního, tj. kapitalistického pořádku" - což je na místě připome-

nout dnes, kdy tentýž pán chrlí svoje papírové kletby na Stalinem odpravené přátele Leninovy, prý ve jménu "obranu" sovětské země, kterou chtěl před dvaceti lety dát "chránit" - jak se tehdy vyjádřil - "lidštějšíma a blahodárnějšíma rukama" západních imperialistů... Konečně je tu trapný případ Vítězslava Nezvala, jehož nejnovější tany stoprocentní stalinské ortodoxie se tak případně doplňují s oslavnými rýmováčkami na známého vůdce české buržoazie v jediný celek nepochybně komerčního zabarvení. - A jak charakteristické: nikdo z těchto lidí, kteří přece jinak prolejí dost inkoustu proti "halsané teigovatině", se v tomto případě ani neozvali! Všichni svorně mlčeli, aby raději nikoho neupozornili na publikaci, kreslící jejich věrné portréty a vystihující pravý ráz jejich "kulturní" práce.

Je zásluhou Teigova spisku, že pocouchal nimbus kolem hlav československých stalinských kulturtrégrů - ale jeho hlavní význam tkví jinde. Tkví tam, kde hájí svobodu umělecké a vědecké tvorby proti glajchšaltovacímu tlaku, vycházejícímu dnes jednak z Moskvy, jednak z Berlína, a kde proti náhončím Goebbelsů a Ježovů zdůrazňuje právo a povinnost revolučních intelektuálů "marxistickou analýzou zkoumat kořeny kulturní reakce v sovětském i západním světě".

Provést tuto analýzu nemohlo být vlastním úkolem polemické brožury; její obsah však ukazuje, že surrealistická skupina chápe, v čem je společný sociální kořen isisjevů moskevské a berlínské kulturní reakce, jejichž nevybíravé metody jsou si tak nápadně podobny; že totiž na obou stranách tkví ve strachu úzké oizopasné vratvy, jež si násilím a podvodem, páchaným na zámech nejsilnějších mas, za jejichž představitele se falešně vydává, usurpovala moc a všechny její výsady -, ve strachu před tím, že podváděné a znásilňované masy jednou přejdou přes pasivní resistenci k aktivnímu odporu. Zotročít umění tak, aby tvořilo jen autokoly kolem hlav "milovaných vůdců", aby pompézní monumentalitou a byzantinským akademismem pomáhalo sypat písek do očí všech klamaných, aby pod jménem "realismu" zaměrně skrášlovala ošklivou skutečnost, aby v násch, jejichž historickým úkolem je boj za socialistickou budoucnost, pěstovalo - jak se vyjadřuje St.K. Neu-

menn - "pozitivní poměr k realitě", k té dnešní pra-
málo uspokojivé realitě Třetí říše nebo stalinského
režimu: o to dnes usilují ze stejných důvodů jak ti,
kdo v našem souzeďství hlásají vyhlazovací boj "svrhlé-
mu umění", tak ti, kdo pod patronací GPU potlačují ty-
míř prostředky totéž umění jako "dekadentní formalis-
mus". Neboť se stanoviska "milovaných vůdů" je umění,
které jám nechce sloužit, nebezpečným uměním.

Tyto souvislosti mezi kulturní a politickou reakcí
nechtějí pořád ještě vidět někteří významní členové
kulturní avantgardy u nás, kteří jsou ve své tvorbě
přímou nebo nepřímou napadání neumannovskými gleichenal-
téry a kteří tedy nemohou nemít oči pro škodlivost
reakční stalinské kulturní politiky. Utíkají však od
marxistické analýzy sociálních a politických základů
této kulturní reakce a utěšují seba i jiné lacinými
a škodlivými iluzemi o tom, jakoby se v Stalinově
"záračné zemi" uskutečnil také ten zářek, že by kul-
turní reakce byla plodem politického pokroku. Odmítají
sice perzekuci Mejercholda nebo Pasternaka, ale sou-
hlasí s odpravením Zinověva, Kameněva, Rykova a s běs-
něním proti soudruhu Trockému. Nebude malou zásluhou
Teagovy brožury, přispěje-li k tomu, aby se i v těchto
krásích, polovídnoucích a polomlepých, konečně prohléd-
lo úplně.

A ti, kdo znají celé nebezpečí kalného proudu pro-
tilenininské soviniistické reakce, který se rozlévá svě-
tem s centra stalinského byrokratizmu, uvítají projev
pražské surrealistické skupiny jako důkaz, že nejlepší
část našich intelektuálů se dnes už jasně staví proti
proudu.

Zpracoval Jiří Brabec



Alana Prokopová: Z a z r a d l e m a a ě í m j s e m
s e t a m s e t k a l a (Mladá Fronta, Praha 1989)

Přiznám se, že pro nedostatek času sleduji málo to,
co píší dnešní mladí spisovatelé, kteří mohou svá díla vydá-
vat. Abych to aspoň trochu napravil, vzal jsem do ruky pr-
votinu Aleny Prokopové Z a z r a d l e m a a ě í m j s e m s e t a m s e t k a l a, na níž mě upozornilo několik poněkud rozporných re-
cenzí.

Autorce je pětadvacet let, vystudovala scenaristiku na FAMU a sama o sobě říká, že nebyla problémové dítě (pochází ze spořádané, "kompletní" rodiny), jen prý byla od dětství přecitlivělá. Tedy přece jen trochu neurotička, protože přecitlivělost je určitý druh neurozy. Podle slov Sartrových je psaní odraňování neurozy. Na Prokopovou se ta definice celkem hodí.

Jde o knížku šestadvaceti povídek, jak tvrdí v doslovu Zde. Ferbar. Já bych neřekl. Jde o dosti souvislé asociální pásmo metaforických představ, minipříběhů, dějů a popisů, spíše jen formou návštěví přerušované "názy" fingovaných povídek. Kdybychom je vypustili, máme před sebou klasický vzájem surrealistickeho automatickeho textu.

I když ne tak docela. S polohou vzpomínkovou (obsedantní představy z dětství) se zde prolíná a mísí poloha snová, fantazijní, reflexivní a pozorovateleka, místy inklinující k metodě "nového románu". Autorka zná moderní literaturu velmi dobře; mám pocit, že sčaleka není (ať přímo či zprostředkovaně) ovlivněna jen Kurtem Vonnegutem, Borisem Vianem Marguerittou Durrasovou - špípadně filmovými postupy Tarkovského, Bergmanna a Polanského - jak soudí autor doslovu. Domnívám se, že nejen četla, ale pečlivě studovala surrealistickeho prósu, Richarda Weimera, Virginii Woolfovou, Sarrautovou, Robbe-Grilleta a jistě i Kafku, Prousta, Joycea a Andreje Bělého. Zasáhla ji i próza impresionisticke (Šrámko Tělo!), expresionismus a vůbec ona linie lyrizované prózy, kdysi pejorativně označovaná jako "háčkovaná próza".

Kdyby u nás prozaické debuty měly úroveň knížky Prokopové, nebylo by to s naší publikovanou prosou tak špatné. Autorka má jeden potěšitelný dar: její kniha je čtivá, sčkolli často próza tohoto typu se dobře nečte. Snažím se postihnout, v čem to asi je.

V citu pro míru - tedy ve snaze přece jen čtenáře neubít diskontinuitními metaforami, krkolomnou syntaxí, přemírou archaismů či neologismů? Možná že také. Ale šřejmě tu působí i velmi obratně využívaný tematický, motivický i slovní ansforismus.

Automatický text se totiž valí stále dopředu, představy, metafory a pojmy před námi probíhají jako v kaleidoskopu, není se čeho zachytit. Neboť i automatizovaný text se bránil opakování, které bylo klasickou stylistikou považováno (a nannoz je považováno dosud) za spisovatelovo faux pas.

Až přišli autoři, kteří se opakování nejen nebojí, ale povýšili je na svůj tvůrčí princip (u nás např. v posledních svých dílech Dominik Tatarka).

Projopová vstoupila do jejich seonu. Tak se u ní mnohokrát vrací motiv převážení oveček po lávce přes propast, srovnání obrazů jako dvou protilehlých světů, návštěvy cukráren, nabízejících větrníky-rakvičky-pusinky, výlety v červené sjrovce, příprava a vychutnávání jablčného vína, darování, ztracení a nalezání magického dědičného stříbrného prstenu s modrým kamenem. Stejně tak se vrací motivické detaily: pomerančové skleněné těžítka, ve kterém aněží, šorka zhuť a vůně tužipánu, botičky s oívkovými podpatky, čínská řeka Sū (a vůbec "čínská" motivika), skříň z černého platanu, anděl strážný (patrně naxozený starým barvotiskem se stěny venkovského stavení), kocouři - kočky - kočičí muaraje, levandule, klobouk žirardák (v souvislosti s muži) nebo dámský fialový klobouk, perlový mrak, ryba "mříšlice" (pro většinu čtenářů neznámé slovo), "labutník" (na pomezí neologismu).

Osoby zalidňující volně plynoucí "sdělovací" (vyprávěcí) pásmo jsou většinou pojmenovány křestními jmény, pod nimiž vystupují zprvu jako děti, pak jako dospělí, /přá nakonec jako prarodiče, přičemž si generace neustále vyměňují svá místa: Marie, Magdaléna, Jáchym (ta jména mohou však převzít i zvířata), Matěj, Alexandr, Viktorie, Anna, Fanny. Jen ojediněle vstoupí do děje osoby s příjmením: Matěj Krsus, doktor Hronovský.

Všechna čest, autorka umí vykroužit metaforou za níž by se nemuseli stydět ani renomovaní mistři českého verše:

"...její ruce byly jako chmýří čerstvě sloupnutého slunce" (s. 128).

"Věci ke mně vystupovaly z šedivého éra jako vyžrané
nřičlice za perníčkem k hladině v kašně na zahradě." (str.
90)

"Na sobě měla rubáš a legračnía línceem, jaké se zrovna
začaly nosit. Na hlavě, jak jinak, fialový klobouk. Lezli
po něm brouci barvy sněhu a jak odfukovali prach, funěli ja-
ko malé mašinky. Prach se hned zase usazoval a oni v něm
dělali šápoty čerstvé tak, až se z nich kouřilo." (s. 133)

Tahle rozvíjená přirovnání (měnící se v minipříběh,
vkládaný do textového pásma, prokládaný detaily přesného
"novorománového" pápisu věcí a reflexemi) jsou čtenářsky
vděčná - připoutají a zaujmou.

"Už po cestě začalo pršet a mraky vylézaly se země ja-
ko tlustí sediví býci. Magdaléna se v Býku narodila, teď si
ale připadala spíš jako vůl a měděným kruhem v nose, nemo-
houcí dělat nic jiného než se nechat smýkat po úské klikaté
cestě." (s. 139)

Autorka je si ovšem vědoma, že důsledně prováděný prin-
cip lyrizované prózy čtenáře unavuje. Próza může přecházet
v básně a básně v prózu, hranice mezi nimi mohou i mizet,
nicméně většina čtenářů očekává od poezie básnický obraz a
od prózy sdělení, výpověď. Proto také autorka do textu náhle
vloží demetaforizovanou pasáž, nabitou přítomným i budoucím
dějem, směřtvaným třeba do dvou vět:

"Tatínek a maminka Jáchyma uložili a šli do ložnice.
Milovali se potichu, aby usínajícího Jáchyma nic nevyrušilo;
stejně ale shodili se stolu stříbrný prsten a počali
Jáchymovu sestru Marii." (s. 43)

Reflexí, navíc naditou konstantními motivy a okořeně-
nou dětskou reminiscencí, může být např. tato pasáž:

"Mám vůně ráda a znám jich hodně: vůni zalité země, vů-
ni kadidla, dospělých kocourů, co se rvou na střesech při úpln-
ku, vůni nejlacnějšího jablečného vína i drahocenného čín-
ského pisku na čištění šálků. Když se ke mně maminka sklonila,
jako se asi všechny krásné maminky sklánějí ke svým dcerám,
byla jsem z té vůně napál mrtvá. A protože brzy budu mrtvá

docela, je jisté, že žádná vůně na mě neudělala v životě takový dojem." (s. 69) Nebo:

"Lázně byly určeny pro různě nemocné lidi a já jsem byla nemocná osamělostí. Byla jsem svobodná ohledně tápot, jenom je nebylo kam dělat. Svobodná kromě naživu." (s. 144 - expresivnost poslední torzovitě věty!)

Oživení textu nečekaným užitím tvaru sloves:

"Vítr mne vstal a já jdu, těším se na ruce a písek se mi nahrnul do bot. Je to příjemné, někdo je se mnou blízko na dotek - a do rána, než se začnou nastavovat první kolemdoucí, to postačí." (s. 106 - v ukázkách podtrhl F.K.)

Je to ovšem cosi jako l'art-pour-l'artismus, ale na pozadí proklamovaného realistického konformismu prospikovaného okrajovými nebo vyspekulovanými etickosociálními problémy zaplat pánbůh za něj! Je to také přirozená reakce na módní záplavu literatury faktu, zacílené na fakta pokud možno co nejdlehlější od reality, v níž naše krizově stagnující společnost žije.

F. Kautmann

Muž s břitvou francouzsky

"Strýc Jan je přímým potomkem oné nenáležitě učené dvojice Bouvarda a Pécucheta, kteří se chtěli povznést až do výšek poznání, ale kteří dospěli jen k nejvyššímu stupni hlouposti. S nimi ztělesňuje vrchol erudice v tom smyslu, v němž viděl Flaubert v moudrém svatém Antonínu vrchol šílenosti. Od Dona Quijota, který provždy v našich očích stanovil vrchol rytířskosti, až k tlachavým hrdinám Besketto-vým, kteří posubují stále dál vrchol nemoty; po Rabalaisovi, Swiftovi, s Hšákem a Kafkou, se román Jaroslava Fučíka ptá po onom bizarním hnutí, které žene každou věc k jejímu grotesknímu zakončení..."

To je úryvek z recenze Christiana Salmona z Le nouvel observateur z 5. července 1989. Po románech Kunderových je

francouzský překlad Putíkova románu Muž s břitvou (L'homme au rasoir, přel. Milena Braudová, Laffont, Paris 1989) dal-
ším úspěchem české prózy ve Francii. Libération přináší již
30. června celostránkový článek s titulkem Lazebník z Čech,
Le Monde z 21. července referuje souhrnně o knihách Jiřího
Koláře, Richarda Weinera (překlad Lazebníka) a nejobdivnější
o románu Putíkově, a Actuel z června 1989 píše o Putíkovi
jako o knize měsíce; přirovnává městečko N., kde se děj
odehrává, k Zvonokosům v sovětské sféře. Ze všech článků
je patrné, že recenzenti četli Putíkovu knihu s nadšením a
že se při ní bavili.

-hd-

knihni zpravodaj

co nového v nakladatelském

spisovatelství

střední evropa

dialog

teologické texty

čtení do kresny



o nového

v m i n i m a l n ě m



FUCHS, Erik + STOLKI, Pierre-André: Nárok i zaslíbení
Esaj o základu lidských
práv

(Praha 1989, VII+109 ss. A4, zeroxovaný strojopis
vázaný v tuhých desčích)

Překlad druhé části knihy Au nom de l'Autre, jež vyšla
v nakladatelství Labor et Fides v Ženevě 1985 (243 ss.).
Autori s ní podávají výklad lidských práv vycházející
z protestantské theologické tradice, zvláště z kalvin-
ského učení o "trojím zákoně". Erik Fuchs je pro-
fesoem etiky na theologické fakultě university v Že-
nevě, Pierre-André Stolki vyučuje filosofii na střední
škole v Lausanne. Předmluvu k českému vydání napsala
Božena Komárková. V příloze jsou otištěny tři dokumenty
lidských práv: Viršinská deklarace z r. 1776, Prohlá-
šení nezávislosti z r. 1776 a Deklarace práv člověka
a občana z r. 1789.

SOKOL, Jan: Tři přednášky o dějinách a náboženství

(Česká expedice, sv. 272, Praha 1989, 68 ss. B5)

Anotovaný přepis magnetofonového záznamu tří před-
nášek prolovených v rámci bytových seminářů v Praze.
Návy jednotlivých přednášek: Pocátky českého národa;
Od středověku k novověku; Náboženství, kultura, civi-
lizace.

Ústřední temo, jež spojuje všechny tři přednášky ve
velký cyklus, se týká fundamentální úlohy náboženství
při konstituci evropských národů a lidských společností
vůbec.

CHALUPECKÝ, Jindřich: Ladislav Klíma

(Česká expedice, Praha studií Frontor, sv. 11, Praha 1989,
92 ss. A5, tuhá celoplošná vazba, jako frontispice
portrét L. Klímy, v textu faksimile jeho rukopisu)

Práce o Ladislavu Klímovi navazuje na dvě předchozí
autorovy studie, publikovaná rovněž v řadě Frontor
v České expedici, Nezrovnalý Weinert o Jakub Dohl.



Co jsou Češi?

Soubor textů k českým dějinám a české filosofii

(Praha 1989, 481 ss. A4, celoplátěná vazba)

Soubor textů nazvaný podle úvodní studie CO JSOU ČEŠI (Was sind die Tschechen?) obsahuje všechny dostupné materiály k českým dějinám a k české filosofii a autorova para. pokud nebyly již dříve otištěny v třísvazkovém souboru UMENÍ A FILOSOFIE nebo ve svazku pojmenovaném NABARYK. Svoje tematikou se volně řadí k šestisvazkovému souboru PRŮBŮ DUSI.

Soubor je rozdělen do tří částí.

První část uvádí v původním německém znění rozsáhlou studii, jež vznikla ve formě dopisů určených autorově přítelkyni Elišce v BSA (v českém překladu byl tento text publikován samizdatem 1985 - viz naší asociace v KS 1/85). Dále jsou zde zařazeny čtyři stati vážící se k tématu českých dějin a jejich filosofie, publikované časopisecky nebo knižně v letech 1968-1969.

Druhou část souboru vyplňuje rukopisný náčrt přednášek na téma "Úloha Čech při naplňování ideálu moderní vědy", jež byly proslouhny v aianíu srazu 1965 na universitě v Lovani (La contribution de la Bohême a l'idéal scientifique moderne). Publikováno v původním francouzském znění.

Třetí část zahrnuje tři texty k dějinám filosofie z let 1967-1970.

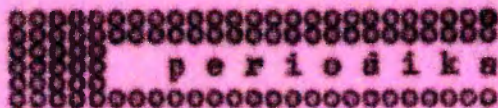
Každá část je doplněna přílohami, v nichž jsou uvedeny fragmenty, náčrtky a fotografické materiály.

Úvod do fenomenologické filosofie

Základní problémy předsofistického filosofie

(Praha 1989, 2 svazky, 160 + 200 ss. A4)

Dva cykly přednášek, které prof. Patočka proslouvil ve školním roce 1969/70 a 1970/71 na filosofické fakultě University Karlovy.



Střední Evropa



Svazek II. (Praha, červenec 1988, 206 ss. A4)

Do druhé desítky vstoupila STŘEDNÍ EVROPA s novou grafickou úpravou obálky, titulního listu a dokonalejší rozmnožovací technikou.

Úvodní blok přináší 3. část Poznámek k dějinám Střední Evropy z pera J. Vrány, dokončení článku České bloudění, signovaného známou Andreou (první dvě části vyšly ve sv. 8 a 9) a do třetice článek Marka Milana, pojednávající o některých významných postavách moderních dějin slovenského katolictví (Lidé-roky-onady, převzato ze slovenského časopisu Fragment-K).

V rubrice JUGOSLÁVSKÉ CESTY, zavedené v předchozím čísle, najdeme dokončení vzpomínek N. Djerdževića na Titovy koncepcie. Nově se objevuje oddíl RAKOUSKÉ CESTY, jenž obsahuje úvahu Golo Manne nad osudy Rakouska a střední Evropy od rozpadu dunajské monarchie po dnešek a stát polské publicistky Ewy Kurylukové Ta druhá vidím, osvětlaujícíhožakurní duchovní zdroje nacismu.

Následuje rubrika ZECHER a dokončení deníku Leopolda Harrmanna z jeho cesty do Prahy na podzim 1945 (který pod názvem Návrat do nicoty vydal západoněmecký historik Petr Heumon) a obsáhlou recenzi dvou výjimečných filmů z poslední doby - Shosh a Hainst - z pera T.G. Ashe.

Nově zavedená rubrika MÁJORY zahrnuje článek Rogersa Seratona Nová pravice ve Střední Evropě a dva rozhovory (s M. R. Seratonem a s maďarským spisovatelem G.M. Tamásem) převzaté ze zahraničních pramenů.

Pod záhlavím REAKCE je zařazen původní rozhovor Petrušky Šustrové a Václavem Malým na téma katolická poezie "Již budá".

Závěrečná PŘÍLOHA uvádí první část vzpomínek Anny Kevniové-Hydárákové, stylizovaných jako dopis dětem. Vzpomínky zachycují osudy dospívající dívky a pražské židovské rodiny za německé okupace.

Svazek III. (Praha, leden 1989, 204 ss. A4)

Úvodní blok začíná dalším, již čtvrtým pokračováním Vránových Poznámek k dějinám Střední Evropy. Další texty se zabývají na fenomén Rakousko-Uherska, jeho rozpad a vznik čs.

národního státu. Radáček k tomu sděluje ve své úvodní poznámce: "Jsou to události, které jsou v Československu doposud vykládány jediným způsobem, což považujeme za krajně zjednodušující a i násale se možeme touto tematikou sebívat a nabízet výklady jiné." Zaznamenejme zde zvláště závěrečnou kapitulu z nové knihy Françoise Rejtho Zplnění Rakousko-Uherska, jež má vycházet od příštího čísla na pokračování v příloze, a kritickou recenzi knihy E. Beneše Světová válka a naše revoluce (Janus).

Zvláštní díl oddíl DUCHOVNÍ OBNOVA zahrnuje dokumenty k Desetiletí duchovní obnovy, vyhlášené společným pastýřským listem biskupů a ordinářů Čech a Moravy 29.11.1987 jako příprava na milénium smrti sv. Vojtěcha (1997), a ohlasovou stat Václava Bendy (Duchovní obnova národa - východiště a krize?), publikovanou souběžně v 10. čísle PARAPU.

V rubrice MĚZONY nacházíme původní rozhovor s anglickým levicově orientovaným politologem Stevenem Lukase (P. Sustrová) a úvahu o povaze totalismu z pera českého publicisty pišícího pod značkou Konstantin.

Nový oddíl nazvaný Z UHERSKÉ TRADICE přináší dva přeložené články týkající se vztahu Uher a habsburské monarchie v letech 1840-1867, a velké postavy maďarského liberalismu 19. století Józsefa Eötvöse.

Do rubriky ZEMĚ je zařazen rozhovor s prof. Raulsem Hilbergem o otázkách výskumu holokaustu, převzatý z německého pramene.

Následuje opět nová, historicky zaměřená rubrika JAK TO BYLO, kde nacházíme přeložený článek o osudech baltských žení mezi Hitlerem a Stalinem (Tři zrozené národy) a původní poznámku k historii Středoevropské odborné federace ze 30. let.

Rubrika REAKCE přináší tentokrát dvě recenze, z toho jednu o brněnské verzi SE, jež začala vycházet v červenci 1988 a kromě článků převzatých z pražského vydání avádí i vlastní články a rubriky.

Svazek uzavírá PŘÍLOHA - dokončení vzpomínek Anny Kavaniceové-Hyndrákové z minulého čísla.

D i a l o g



V únoru letošního roku se v Praze ustavil Klub se socialistickou představou OBRODA, který si vytkl za cíl (možné-li je) jeho program shrnout do dvou bodů) pracovat pro demokratický socialismus v Československu a pro obnovu jednoty evropské levice. Tiskovým orgánem klubu má být časopis DIALOG, jehož první dvě čísla se nám nyní dostala do rukou. Najdou blíž

datováno, takže není jasné, v jakých lhůtách bude časopis vydáván. Jeho nároková počoba nenasazuje ještě žádnou redakční koncepci, jde zatím o nevelký bulletin v rozsahu 17 až 19 stran zeroxovaného strojopisu formátu A4, bez jakékoliv grafické úpravy. Jako redaktor je uveden Miloš Hájek se svou pražskou adresou. U obou čísel chybí obamn.

První číslo přináší - po úvodní informaci o založení Klubu - pronášecí přípravného výboru, redakční projev hlásící se k evropské levici a dva příspěvky od Miloše Hájka (Proč socialismus?) a Cestmíra Cískaře (Jsem pro obrodu).

Druhé číslo je obsahově rozsáhlejší, jeho autoři jsou A. Důvacek (okrácená verze článku Bůžena přestavba potřebuje převdu), Vlado Příkazný (V aréně), Erika Kadlecová (Letošní výročí a svoboda svědomí), Jan Dus (co po manifestu?), Miloš Hájek (Možnosti první etapy demokratizace) a Václav Vrabec (15 let bez Josefa Sarkovského).

T e o l o g i c k é t e x t y



Číslo 17 (50 ss. A4)

Editorial datován březem 1988. Ústředním tématem tohoto čísla je téma letošního roku Desetiletí duchovní obnovy: víra v moderním světě. Rozmanitým otázkám, jež se váží k tomuto tématu, je věnován nákladní blok textů, z nichž vyjímáme zvláště dva: rozsáhlejší úvahu Moderní společnost a náboženská imunita od Paula Valdimara SJ a dekovný projev Mgr. Josefa Zvěřiny k udělení čestného doktorátu teologie na universitě v Tübingen, publikovaný pod názvem Teologie pro třetí tisíciletí. - Z dalších rubrik zaznamenejme LEXIKON (pojmy moderní - postmoderní), DOKUMENTY (výtah z apoštolského listu Jana Pavla II. o důstojnosti a povolání ženy "Mulieris dignitatem"), PANORAMA (informace o integralistickém hnutí arcibiskupa Lafabry). Číslo obsahuje mimoto též rubriky PRAKE, diskusní FORUM, RECENZE a jako obvykle závěrečný PORTRÉT (věnovaný dánskému přírodovědci a biskupovi Nielsu Steensenovi ze 17. století, blahorečenému Janem Pavlem II. v roce 1988).



V katolickém samizdatu začalo vycházet nové periodikum: časopis určený pro (středoškolskou) mládež ČTENÍ DO KROSNY. V loňském roce vyšla dvě čísla, do letošního léta vyšla další dvě čísla. výhledově se počítá s periodicitou tří až čtyř čísel ročně. časopis se pohybuje kolem 40 stran A4, každé číslo má fotograficky řešenou titulní stránku, na zadní straně bývá kreslený vtip; hojně se tu využívá reprodukčních možností daných xeroxovou technikou (živý doprovod ilustrační, sčástečně kreslený, většinou fotografický, titulky sázené propisem). Text je psán na stroji ve dvou sloupcích. Svým vzhledem a úpravou je to už samizdat "nové generace", podobně jako např. Lidové noviny.

Obsah dosavadních čtyř čísel má od začátku dosti ustálenou skladbu, můžeme proto referovat souhrnně.

První rubrika - ŽIVOT CÍRKVE - začíná obvykle výňatkem z některého projevu sv. Otce k mládeži, pravidelně jsou zasílány materiály týkající se programu Desetiletí duchovní obnovy, od druhého čísla je stálou součástí této rubriky Okénko do světa. - pestrý kaleidoskop drobných zpráv. Významné místo zde zaujímá tema misí, se zvláštním důrazem na tradici salesiánských misí sv. Jana Bosca. V čísle 2/89 nacházíme mj. i rozhovor s biskupem Karlem Otčenáškem.

Druhá rubrika s názvem PORTRÁTY je věnována významným postavám ze starších i novějších dějin katolické církve. Tak v prvním čísle je zastoupen Don Bosco (100. výročí smrti) a bl. Anežka česká, v dalších např. papež Jan XXIII., málo známý světec českého původu Klement Maria Hofbauer, kardinál Josef Beran aj.

Následuje rubrika NAŠE VÍRA, jež si sjevně klade za cíl utřídit a prohlubovat znalosti, která by měl mít mladý křesťan o svém náboženství. Na pokračování se tu probírá problematika liturgie, najdeme tu články věnované např. otázkám mariánských dogmat, duchovního vedení, přehled dokumentů II. vatikánského koncilu atd. Didaktický sřetel je tu uplatňován citlivě a s vkusem.

Závěrečná rubrika IMPULSY obsahuje nejrůznější podněty, glosy a poznámky k aktuálním problémům, pravidelně se tu objevují vtipně psané fejetony, básně, krátké povídky, recenze knih a filmů, texty písní i s notovým zápisem.

-db-