

Václav Havel

cena, kterou jsem dnes poctíván, je nazvána "mírovou" a byla mi udělena knihkupi, tedy lidmi, kteří se věnují šíření slova. Snad nás to opravňuje k tomu, abych se tu dnes zamyslel nad tajemnou souvislostí mezi slovem a mírem a vůbec nad tajemnou mocí slova v lidských dějinách.

Na počátku bylo slovo, praví se na první stránce jedné z nejdůležitějších knih, které známe. V té knize to znamená, že zdrojem veškerého stvoření je Slovo Boží. Neplatí to však, přeneseně, i o veškerém konání lidském? Není to snad i v našem případě slovo, které je nejvlastnějším zdrojem toho, čím jsme, ba samotným základem toho způsobu vesmírného bytí, kterému říkáme člověk? Duch, lidská duše, naše sebe-uvědomění, schopnost zobecňovat a myslet v pojmech, chápat svět jako svět (a ne jen jako své okolí), a posléze i naše schopnost vědět, že umřeme, a přesto žít - není to všechno snad prostředkováno, či přímo tvořeno také slovem?

Je-li Slovo Boží zdrojem veškerého Božího stvoření, pak ta část tohoto stvoření, kterou představuje lidské plémě, je sama sebou jen dík jinému Božímu zázraku, totiž zázraku lidského slova. A je-li tento zázrak klíčem k dějinám člověka, pak je zároveň i klíčem k dějinám společnosti, ba možná že je tím prvním jen proto, že je tím druhým; kdyby totiž slovo nebylo druhem komunikace mezi dvěma či více lidskými "já", nebylo by asi vůbec.

To všechno nějakým způsobem vlastně odvdždycky víme nebo aspoň tušíme; pocit zvláštního významu a váhy slova je v povědomí lidstva zřejmě od nepaměti přítomen.

Ale nejen to: díky zázraku slova víme asi lépe než ostatní živočichové, že toho ve skutečnosti víme velmi málo, totiž že existuje tajemství. Tváří v tvář tomuto tajemství - a cítíme zároveň onu pro nás téměř konstitutivní moc slova - pokoušíme se od nepaměti oslovit to, co je nám tímto tajemstvím zahaleno, a svým slovem to ovlivnit. Jako věřící se modlíme k Bohu, jako magici vyvoláváme či zaklínáme duchy a zkoušíme tak svým slovem zasahovat do přírodních i lidských dějů, jako příslušníci novověké civilizace - ať už věřící, či nevěřící - skládáme ze svých slov vědecké teorie a politické ideologie, jimiž čelíme - tu úspěšně a tu neúspěšně - tajemnému běhu světa a jimiž tento běh - tu úspěšně a tu neúspěšně - ovlivňujeme.

Cílí: ať už si to uvědomujeme či nikoliv, ať už si to vysvětlujeme jakkoliv, jedno se zdá být zřejmé: že na světo-
dějnou moc svého slova odvždycky - a v jistém smyslu právem - věříme.

Proč říkám "právem"?

Je opravdu lidské slovo tak mocné, že může měnit svět a ovlivňovat dějiny? A pokud někdy tak mocné bylo, platí to o něm i dnes?

Žijete v zemi, kde je velká svoboda slova. Té svobody může užívat kdekdo ke kdečemu, aniž si toho musí nevyhnutelně ostatní všimnout, natož se tím zabývat. Může se vám tudíž zdát, že význam slova přeceňují prostě proto, že žijí v zemi, kde se za slova stále ještě zavírá do vězení.

Ano, žijí v zemi, kde jsou váha a radioaktivní záření slova denně stvrzovány sankcemi, které svobodné slovo na sebe přivolává. Nedávno si celý svět připomínal dvousté výročí Velké francouzské revoluce, a tím jsme si museli vzpomenout i na slavnou Deklaraci práv člověka a občana, deklaraci, v níž se praví, že každý občan má právo vlastnit tiskárnu. V týchž dnech, tedy dvě stě let po této deklaraci, byl můj přítel František Stárek odsouzen na dva a půl roku do vězení

za to, že vyráběl nezávislý kulturní časopis Vokno - nikoli snad v soukromé tiskárně, ale na skřípajícím předpotopním cyklostylu! Krátce předtím byl můj přítel Ivan Jirous odsouzen k osmnácti měsícům vězení za to, že na psacím stroji vykřikl to, co každý ví: že v naší zemi bylo mnoho justičních vražd a že i dnes může být nespravedlivě uvězněný člověk ve vězení utýrán. Můj přítel Petr Cibulka je ve vězení za to, že šířil samizdatově vydané texty a nahrávky nekonformních zpěváků a skupin. Ano, to všechno je pravda. Žiju skutečně v zemi, kde sjezd spisovatelů nebo nějaký projev na něm může otřást systémem. Umíte si představit něco podobného ve Spolkové republice Německo? Ano, žiju v zemi, kterou před jednácti lety otřásl text mého přítele Ludvíka Vaculíka, který se jmenoval - jakoby proto, aby potvrdil mé vývody o moci slova - "2000 slov"; tento text, mimo jiné, sloužil jako jeden z důvodů k tomu, aby jisté noci přepadlo naši zemi pět cizích armád. A není vůbec náhoda, že ve chvíli, kdy toto píši, otřásá zdejším režimem jedna stránka textu nazvaná - jakoby opět na ilustraci toho, co tu říkám - "Několik vět". Ano, žiji opravdu v systému, kde slovo může otřásat všemi mocenskými aparáty, kde slovo může mít větší sílu než deset divizí, kde pravdivé slovo Solženicynovo bylo pocítno jako cosi tak nebezpečného, že bylo třeba jeho autora násilím vsadit do letadla a vyvézt. Ano, žiju tam, kde slovo Solidarita bylo schopno otřást celým mocenským blokem.

To všechno je pravda, bylo o tom už hodně napsáno a mluvil o tom už na tomto místě můj vzácný předchůdce Lev Kopelev.

Mně teď ale běží o něco trochu jiného. Nechci mluvit jen o neuvěřitelné váze, kterou nabývá slovo v totalitních poměrech, nechci ilustrovat tajemnou moc slova jen tím, že jsou země, v nichž může několik slov vážit víc než jinde celý vlak dynamitu.

Chci mluvit obecněji a pohlédnout na své téma v jeho širších a rozporuplnějších souvislostech.

Žijeme ve světě, v němž je možné, aby na občana Velké Británie kdosi mocný z úplně jiné země zcela veřejně a bezostyšně namířil smrtící šíp jen proto, že dotyčný napsal určitou knihu. Ten mocný člověk to udělal údajně jménem miliardy svých souvěrců. Ale nejen to: v tomto světě je možné, aby se určitá - doufejme, že jen malá - část této miliardy s vynesným rozsudkem identifikovala.

Co to je? Co to znamená? Je to jen mrazivý závan fanatismu, podivně ožívajícího v době různých helsinských konferencí a podivně oživovaného dosti drtivými důsledky dosti drtivé expanze evropanství do světů, které o dovoz cizí civilizace původně nestály a kterým nakonec tento dvojsmyslný dovoz způsobil stamiliardové a nikdy nesplátné dluhy?

Zajisté, to všechno to samozřejmě je.

Ale je to i cosi víc: je to symbol.

Symbol záhadné mnohoznačnosti, kterou ona velká moc slova má.

Ano, moc slova není jednoznačná a průhledná. Není to jen osvobodivá moc slova Walesova nebo varovná moc slova Sacharovova, není to jen moc - zřejmě nesmyslně vyložené - knížky Rushdieho.

Vedle slova Rushdieho tu je totiž i slovo Chameiného. Vedle slova elektrizujícího společnost svou svobodou a pravdivostí je tu i slovo hypnotizující, šálivé, fanatizující, zběsilé, podvodné, nebezpečné, smrtenosné. Slovo - šíp.

Myslím, že nemusím právě vám obsáhle vykládat o černé magii některých slov, protože jste na vlastní kůži v poměrně nedávné době zažili, jak nevýslovným dějinným hrůzám může za určité politické a sociální konstelace vést hypnoticky uhrančivé a zároveň neskutečně šílené slovo jednoho průměrného maloměšťáka. Nechápu sice, čím mohl část vašich otců a matek uhranout, ale zároveň chápu, že to muselo být

cośi velice sugestivního a velice zákeřného, když to bylo schopno, byť jen na krátkou chvíli, uhranout i onoho velkého ducha, který dal tak nový a pronikavý smysl slovům "das Sein", "das Da-Sein" a "die Existenz".

Co chci říct: slovo je úkaz tajemný, mnohoznačný, ambivalentní, zrádný. Může být paprskem světla v říši tmy, jak kdysi nazval Bělinckij Ostrovského Bouři, ale může být i smrtelným šípem. A co je nejhorší: může být chvíli tím a chvíli oním, může být dokonce obojím současně!

Jaké bylo vlastně slovo Leninovo? Oslobovující, nebo naopak šálivé, nebezpečné a posléze otročující? Zájem o dějiny komunismu se o to dodnes vášnivě přou a stejně ještě dlouho přít budou. Já osobně jsem si na tomto slově všiml hlavně toho, že bylo trvale vteklé.

Jaké bylo vlastně slovo Marxovo? Vrhlo světlo na celou jednu skrytou rovinu společenských mechanismů, anebo to byl jen nenápadný prazárodek všech pozdějších strašných Gulagů? Nevím, nejspíš asi obojím současně.

A co slovo Kennedyovo? Odhalilo tajný kosmos lidské duše, anebo to byl jen zárodek iluze, kterou se dnes omamuje polovina Spojených států amerických, totiž že se lze zbavit svých trápení a svých vin tím, že jejich břímě odložíme do interpretace dobře zaplaceného odborníka?

Ale šel bych ještě dál a ptal bych se ještě provokativněji: jaké bylo vlastně slovo Kristovo? Byl to začátek dějin spásy a jeden z nejsilnějších kulturotvorných impulsů v dějinách světa - anebo to byl duchovní prazárodek křesťanských tažení, inkvizicí, hubení amerických kultur a posléze celé té rozporuplné expense bílé rasy, která způsobila tolik tragédií, včetně té, že dnes největší část lidského světa spadá do smutné kategorie světa prý až třetího? Já si pořád myslím, že to bylo spíš to první, ale nemohu zároveň ignorovat stohy knih, které dokazují, že i v tom nejčistším raném křesťanství bylo už nevědomě zakódováno cosi,

co na pozadí souhry tisíce jiných okolností, včetně relativní trvalosti lidské povahy, mohlo určitým způsobem duchovně otevřít prostor i oněm hrůzám, o nichž jsem se zmínil.

Slova mají také své dějiny.

Byly například doby, kdy slovo socialismus bylo pro celé generace ponížených a utlačených magnetickým synonymem spravedlivějšího světa a kdy pro ideál, tímto slovem vyjadřovaný, byli lidé schopni obětovat dlouhá léta života a třeba i život sám. Nevím, jak va vaší zemi, ale v mé vlasti se z téhož slova - tedy ze slova socialismus - stal už dávno docela obyčejný pendrek, kterým od rána do večera tlučou po zádech všechny své svobodomyšlné spoluobčany jacísi zbohatlí a v nic nevěřící byrokrati, nazývající je "nepřáteli socialismu" a "antisocialistickými silami". Skutečně: v mé zemi to slovo je už dávno bohapustým zaříkadlem, kterému je nejlépe se vyhnout, nechce-li se člověk stát podezřelý. Byl jsem nedávno na jedné docela spontánní a žádnými disidenty neorganizované manifestaci, protestující proti výprodeji nejkrásnějších částí Prahy nějakým australským milionářům. A když tam jeden řečník, bouřlivě proti tomuto projektu vystupující, chtěl posílit svůj apel na vládu zdůrazněním, že za záchranu svého domova bojuje ve jménu socialismu, začal se shromážděný dav smát. Ne proto, že by byl proti sociálně spravedlivému společenskému pořádku. Ale prostě proto, že uslyšel slovo, kterým se po dlouhá léta a ve všech možných i nemožných souvislostech zaklíná režim, který dokáže lidi jen manipulovat a ponižovat.

Podivné osudy mohou mít slova! Tentýž druh svobodomyšlných a statečných lidí může být jednou uvrhován do žalářů proto, že nějaké slovo pro něj něco znamená, a podruhé proto, že pro něj totéž slovo už nic neznamena, neboť se ze symbolu lepšího světa změnilo v jazykové zaklínadlo přihlouplého diktátora.

Žádné slovo - aspoň v onom poněkud metaforickém smyslu, v jakém tu slovo "slovo" používám - neobsahuje jen to, co mu přisuzuje etymologický slovník. Každé v sobě obsahuje i osobu, která ho vyslovuje, situaci, v níž ho vyslovuje, a důvod, proč ho vyslovuje. Totéž slovo může jednou zářit velkou nadějí, podruhé vysílat jen paprsky smrti. Totéž slovo může být jednou pravdivé a jednou lživé, jednou oslňující a jednou šálivé, jednou může otevírat nádherné perspektivy a jednou může jen pokládat na zem kolejnice, vedoucí do celých souostroví koncentračních táborů. Totéž slovo může být jednou stavebním kamenem míru a jindy může každá jeho hláska dunět ozvěnou kulometů.

Gorbačov chce zachránit socialismus zavedením trhu a svobody slova, Li Pcheng zachraňuje socialismus masakrováním studentů a Ceaușescu zbuldozerizováním svého národa. Co to slovo vlastně znamená v ústech jednoho a v ústech druhých dvou? Co je to za mysteriózní věc, která je tu tak různými způsoby zachraňována?

Zmínil jsem se o francouzské revoluci a o té krásné deklaraci, která ji provázela. Tu deklaraci podepsal pán, který byl jednou z prvních osob, jež byly jménem tohoto nádherně humánního textu popraveny. A po něm to byly stovky a snad tisíce dalších. Volnost, rovnost, bratrství - jak nádherná slova! A jak děsivé může být to, co znamenají: volnost rozepnuté košile před popravou, rovnost v rychlosti, s níž padá na krk gilotina, bratrství v jakémś podezřelém nebi, kde vládne Nejvyšší Bytost!

Celým světem dnes zní nádherně nadějně slovo "perestrojka". Všichni věříme, že se za tím slovem skrývá naděje pro Evropu a celý svět.

A přesto - přiznávám se - se občas chvěji strachem, aby se to slovo nestalo zase jen novým zaříkadlem, aby se nakonec nezměnilo zase jen v pendrek, kterým nás někdo tluče. Nemyslím teď na svou vlast, kde to slovo má v ústech jejích vládců asi takový význam, jako slovo "náš mocnář" v ústech Josefa Švejka. Myslím na něco jiného: totiž na to, že i

onen statečný muž, který dnes sídlí v Kremlu, vysílá občas - a možná jen ze zoufalství - na stávkující dělníky nebo na bouřící se národy či národnostní menšiny nebo na příliš neobvyklé názorové menšiny obvinění, že ohrožují perestrojku. Chápu ho, splnit ten gigantický úkol, který si předsevzal, je nesmírně těžké, všechno to visí na vlásku a téměř cokoliv může asi opravdu ten vlásek přetrhnout a všichni pak budeme padat do propasti. Ale přesto si říkám: nejsou v tomhle "novém myšlení" povážlivé relikty myšlení starého? Nezaznívá tu ozvěna dávných myšlenkových stereotypů a mocensko-jazykových rituálů? Nezačíná se slovo perestrojka už tu a tam trochu podobat slovu socialismus, zvláště když je jím občas nenápadně uhozen po hlavě týž člověk, který byl tak dlouho a tak nespravedlivě bit slovem socialismus?

Vaše země vnesla do moderních evropských dějin velký vklad: první vlnu détente, svou známou Ost-politik.

Ale i tohle slovo dokázalo být leckdy pěkně dvojsmyslné. Znamenalo samozřejmě první záblesk naděje na Evropu bez studené války a železné opony; zároveň však - bohužel - nejspíše znamenalo i rezignaci na svobodu, a tím na základní předpoklad každého skutečného míru: mám stále ještě v paměti, jak se mi počátkem sedmdesátých let leckteří mí západoněmečtí kolegové a přátelé vyhýbali z obavy, že by jakýmkoli kontaktem se mnou, kterého nemá zdejší vláda v lásce, mohli tuto vládu zbytečně provokovat, a tím křehké základy rodící se détente ohrožovat. Nemluvím o tom samozřejmě kvůli sobě jako takovému, a už vůbec ne proto, že bych se litoval. Vždyť já už tehdy litoval spíš je, než sebe, protože jsem to nebyl já, ale oni, kdo se dobrovolně vzdával své svobody. Zmiňuji se o tom proto, abych jen z jiné strany znovu osvětlil, jak snadno se může dobře míněná věc změnit ve zradu svého vlastního dobrého úmyslu - a to opět jen skrze slovo, jehož smysl nebyl zřejmě dost bedlivě střežen. Taková věc

se může stát velmi snadno, člověk si toho téměř nevšimne, stane se to nenápadně, tiše, pokradmu - a když to nakonec člověk zjistí, zbývá mu už jen jediná možnost: pozdní údiv.

Jenomže to je přesně onen ďábelský způsob, jímž nás dokážou slova zrazovat, nejsme-li při jejich užívání trvale obezřetní. A často - bohužel - i docela malá a jen chvilková ztráta obezřetnosti může mít tragické a neodčinitelné následky. Následky dalekosáhle překračující nehmotný svět pouhých slov a dalekosáhle vstupující do světa až po čertech hmotného.

Dostávám se konečně ke krásnému slovu mír.

Čtyřicet let ho čtu v naší zemi na každé střeše a v každém výkladu. Čtyřicet let jsem, tak jako všichni mí spoluobčané, vychováván k alergii na toto krásné slovo, protože vím, co čtyřicet let znamená: mohutné a stále mohutnější armády jakožto údajnou záštitu míru.

Navzdory tomuto dlouhému procesu systematického vyprazdňování slova mír; ba víc než jen vyprazdňování: jeho naplňování právě opačným významem, než jaký podle slovníku má; navzdory tomu všemu se podařilo několika donkichotům z Charty 77 a několika jejich mladším kolegům z Nezávislého mírového sdružení toto slovo rehabilitovat a vrátit mu jeho původní smysl. Museli ovšem tuto sémantickou "perestrojku" - totiž obrácení slova mír z hlavy opět na nohy - čímsi zaplatit: téměř všichni mladí předáci Nezávislého mírového sdružení si museli pár měsíců za to odsedět. Mělo to ale smysl: jedno důležité slovo bylo zachráněno před svým totálním znehodnocením. A to není, jak se tu pořád pokouším vysvětlit, zdaleka jen pouhá záchrana slova. Je to záchrana čehosi daleko důležitějšího.

Všechny důležité děje reálného světa - krásné i obludné - mají totiž vždycky svou předeihu ve sféře slov.

Jak jsem už řekl, mým dnešním úmyslem není předávat vám zkušenost člověka, který poznal, že slovo stále ještě něco váží, když se za ně musí platit i vězením. Mým úmyslem bylo vyzpovídat se z jiné zkušenosti, kterou jsme v tomto kousku světa s váhou slov učinili a která - jak jsem pevně přesvědčen - má univerzální platnost: totiž ze zkušenosti, že se vždycky vyplatí být ke slovům podezřívavý a dávat si na ně pozor a že žádná opatrnost tu nemůže být zbytečně velká.

Podezřívavostí ke slovům se dá rozhodně zkazit méně než přemrštěnou důvěrou v ně.

Ostatně není přesně to - podezřívavost ke slovům a jejich usvědčování z hrůzy, která v nich může nenápadně dřímat - nejvlastnějším posláním intelektuála? Vzpomínám si, že André Glucksmann, můj milý předřečník, mluvil kdysi v Praze o tom, že intelektuál má být jako Kasandra, protože jeho úkolem je dobře slyšet slova mocných, hlídat je, varovat před nimi a věštít, co by mohla zlého znamenat či přinést.

Váimněme si jedné věci: po staletí jsme měli - vy a my - to jest Němci a Češi - rozmanité potíže se svým soužitím ve střední Evropě. Za vás mluvit nemohu, ale myslím, že za nás mohu odpovědně říct, že pradávne a po staletí nejrozličněji přizívané národnostní animozity, předsudky a vášně v posledních desetiletích z nás, Čechů, vyprchaly. A není vůbec náhoda, že se to stalo v době, kdy jsme byli postiženi totalitním režimem. Ten v nás totiž vypěstoval tak hlubokou nedůvěru ke všem generalizacím, ideologickým floskulím, frázím, heslům, myšlenkovým stereotypům a podobivým apelům na ty či ony vrstvy našich emocí, od nejnižších až po nejvyšší, že jsme dnes většinou už imunní k jakékoli hypnotizující návnadě, byť měla i tak sugestivní podobu, jakou jí tradičně dává apel nacionální či nacionalistický. Dusecí příkrov tisíců prázdných slov, pod nímž musíme tak dlouho žít, v nás vyvinul tak silnou nedůvěru ke světu

šalivých slov, že jsme dnes schopni lépe než dříve vidět lidský svět takový, jaký opravdu je: totiž jako složité společenství tisíců a miliónů neopakovatelně jedinečných lidských bytostí, které mají vedle stovek krásných vlastností i stovky vad a špatných sklonů, které však nikdy nelze prostě sežehlit žehličkou dutých frází a devalvovaných slov do jedné homogenní masy - jako například třídy, národa nebo politické síly - a jako takové je en bloc chválit nebo odsuzovat, milovat nebo nenávidět, hanobit nebo oslavovat.

To je jen malý příklad, k čemu je nedůvěřivost ke slo-
vům dobrá. Příklad zvolený s ohledem na příležitost, při níž
je užít, totiž pro chvíli, kdy má Čech tu čest promlouvat
k publiku převážně německému.

Na počátku všeho je slovo.

Je to zázrak, kterému vděčíme za to, že jsme lidmi.

Ale je to zároveň nástraha, zkouška, lest a test.

Větší možná, než se může zdát vám, kteří žijete v pod-
mínkách velké svobody slova, tedy v poměrech, kde na slovech
zdánlivě tolik nezáleží.

Záleží na nich.

Záleží na nich všude.

Totéž slovo může být jednou pokorné a podruhé pyšné.
A nesmírně snadno a velmi nenápadně se může slovo pokorné
proměnit ve slovo pyšné, zatímco jen velmi těžce a velmi
dlouze se mění slovo pyšné ve slovo pokorné. Pokusil jsem
se to ukázat na osudech slova mír v mé zemi.

Tento svět a především Evropa se v závěru druhého ti-
síciletí po Kristu ocitá na zvláštní křižovatce: dlouho ne-
bylo tolik důvodů k naději, že všechno dobře dopadne, a nikdy
nebylo zároveň tolik důvodů k obavě, že kdyby dopadlo všechno
špatně, byla by to katastrofa definitivní.

Není těžké doložit, že všechny hlavní hrozby, jimž musí
dnešní svět čelit, od atomové války přes katastrofu ekolo-
gickou až po katastrofu sociálně civilizační (tím myslím

prohlubující se propast mezi bohatými a chudými jednotlivci i národy), mají kdosi ve svých útrobách skrytu jednu společnou příčinu: nenápadnou proměnu slova původně pokorného ve slovo pyšné.

Pyšně si člověk začal myslet, že jako vrchol a pán tvorstva rozumí kompletně přírodě a může si s ní dělat, co chce.

Pyšně si začal myslet, že jako majitel rozumu je schopen kompletně pochopit své vlastní dějiny a naplánovat pak všem šťastný život, a že mu to dává dokonce právo každého, komu se jeho plán nezamlouvá, smést z cesty v zájmu údajně lepší budoucnosti všech, k níž našel ten jediný a pravý klíč.

Pyšně si začal o sobě myslet, že když umí rozbít atomové jádro, je už tak dokonalý, že mu nehrozí nebezpečí atomového zbrojního soupeření, natož atomové války.

Ve všech těchto případech se osudově zmýlil. To je zlé. Ale ve všech těchto případech začíná už svůj omyl chápat. A to je dobré.

Tím vším poučení, měli bychom všichni a společně bojovat proti pyšným slovům a vnímavě pátrat po kukaččích vejcích pýchy ve slovech zdánlivě pokorných.

To není, jak zřejmo, úkol zdaleka jen lingvistický. Jako výzva k odpovědnosti za slovo a ke slovu je to úkol bytostně mravní.

Jako takový není ovšem zakotven před horizontem naší dohlédnutelného světa, ale až někde tam, kde přebývá ono Slovo, jež bylo na počátku všeho a jež není slovem člověka.

Nebudu vysvětlovat, proč tomu tak je. Daleko lépe totiž, než bych to byl schopen učinit já, to učinil už váš velký předek Immanuel Kant.

Děkuji vám za pozornost.

Hrádeček, 25.7.1989

(Napsáno u příležitosti udělení Ceny míru německých knihkupců 1989)

"Váha každé bytosti je docela relativní: řekněte mi, odkud to je, že člověk v kraji Boženy Němcové nebo v kraji Otokara Březiny je o polovičku lehčí? Te je odtud, že aspoň polovičku Vašaho kříže na svá ramena vzal Básník. Jemuž souzeno bylo, aby se oděl šarlatovým pláštěm opovržení a hanby, jakým se druhý a z těchže příčin odívali Kristovi Mučedníci.

Č i ě o r e ě k o. dívka venkovská z časů Boženy Němcové, Víktorko, panno, očarovaná očima z dálky, vražednice nevinná, zvláštěností svého rodného kraje, záhada pro všechny, sama sobě tajemná, trpící?, divoká, nevěsto blesku!" (Jakub Deml)

Někdy v dlouhé noci okolo 12. listopadu 1989 bude hebraistickému filologu a originálnímu českému mysliteli v oblasti mýtu Milanu Balabánovi a legendárnímu básníku a filosofovi Egonu Bondymu - oběma dohromady - 120 let. Kdyby věděli, jak dlouho jsem to počítal, vzdali by mi za tento výkon oba dva čest a už by nebylo třeba, abych k tomu ještě něco povídal. Ale nešť. - Rozhodl jsem se připsat jim těchto několik poznámek o úkazu paralelity, když už jsem se tím počítáním tak strašně namáhal jen tak sám a bez účasti.

Paralelita. - S tímhle zdánlivě nepředpojatým slovem se v posledních letech dost setkáváme. Co to vlastně je? Pomozme si zprvu dvěma citáty: jedním je úryvek z Hančových Událostí a zní: "Nerad se hádám o kanalizačním problému v Yokohamě", druhý si půjčuji z veršů Bohuslava Reynka. Jde o první verš básně Blázen, jedné ze tří básní z pozůstalosti. Tento první verš zní: "Blázen jsem ve své vsi". Nechci tu - a na to po zkušenostech zvláště upozorňuji - uvádět mechanické souvislosti co do možných vnějších podobností autorů. - Verš z Reynkovy básně jsem volil pro jeho příznačnost obecnou, právě jen a jen pro tento účel a ne pro zkoumání analogií. V rychlejší mechanické zkratce můžeme říci, že ten, kdo nerad bádá o kanalizačním problému v Yoko-

hamě a aerad se o něm hádá, bývá - a ve světě masové komuni-
kace čím dál spíš - obvykle bláznem ve své vsi. Jen malá
ilustrativní odbočka. - Počátkem šedesátých let jsem měl
možnost seznámit se s malou částí soukromé milostné korespon-
dence Miloše Jiráka. Byla z doby, kdy malíř trávil čas na
Slovácku, kde se, jak patřilo jistě k jednomu z krajinných
návyků, bratřil po večerech s místními strejci. Zastihla
ho - jeho, mimo jiné výtvarného redaktora Volných směrů,
k jejichž favoritům patřil i James Whistler - v tu dobu
zpráva o smrti tohoto anglického malíře. Žil v letech 1834
- 1903. Tato zpráva zastihla Jiráka ve vsi jeho očekávaného
poklidu, v místní kořalně. Tam bezprostředně sděloval zprávu
o Whistlerově smrti. Komu jinému to tam mohl sdělovat, než
místním štamgastům. Prožili spolu všichni dohromady smutný
i krásný večer. Když pak později zavítal do týchž komnat,
vítali ho štamgasti dotazem: "Tak co, neumřel Vám zas nějaký
malíř?"

Tu jsme u vlastních pozorovatelných existenciálních vý-
chodisek paralelity. Spočívají v tom, vidět ostře obojí
z citovaných obrazných dokladů, vědět o nich a vědět záro-
veň o nutnosti dělat něco jiného, než co je s to nálepka at
výlučnosti či příslušnosti napovědět. Pak teprve se může au-
toru dostat té cti, že by mohl s oběma naznačenými východisky
souviset.

Podívejme se do slovníků, říkám si, třeba nám trochu po-
mohou v tom zmatku, když už jsme si ho tak dokázali nachystat.
Jako obvykle jsou příhodnější běžné slovníky jazykové, pří-
hodnější rozhodně spíš než tzv. odborné. Například Slovník
spisovného jazyka českého, podnikaný Čs. akademií věd za ve-
dení akademika Havránka a za účasti vcelku 32 předních vědců
jako proponované základní dílo lexikografické povahy, jako
jeden z mála slovníků ukaz zvaný paralelita zná. Je ženského
rodu a znamená paralelnost, průběžnost. Z předválečných lido-
vých novin je tu uveden doklad "vývojová paralelita". Ale:
podle hvězdičky, jež předráží znění hesla paralelita, musíme
usoudit, že tato 32členná akademická skupina si byla v roce

1964 jista tía, že jde o lexikální úkaz archaický, související jen se zbytky odcházejících tříd.

V tomto slovníku heslo paralelita najdeme. Komenského slovník naučný (vydání z r. 1938) zná jenom paralelu. Ottův slovník (1902) zná parallelu, ale už i parallelismus, parallelní a parallelsy. Masarykův slovník naučný (1931) zná paralelu, paralelismus i paralelní s jedním l. Slovník cizích slov (1981) zná paralelu i paralelismus. Výklady všech nepřesahují - z odstupu vzato - vymezení Komenského: uvádějí paralelu především z fyzikálního hlediska jako souběžnost, podobnost, obdobnost, paralelní jako rovnoběžný.

Kdyby nás Slovník spisovného jazyka českého nezarmoutil zahrnutím termínu paralelita do sféry již pominulé, málem bychom jej mohli pochválit za to, že jako jediný termín paralelita zná. Vůbec je to s tím, co se vlastně za druhotné nebo již archaické slovníkářsky pokládá, velice zapeklité. Ostatně to tento slovník nemá jen ze sebe. Jeho předchůdce - Příruční slovník jazyka českého, který vydávala třetí třída České akademie věd a umění ve 30. a 40. letech tohoto století - uvádí též substantivum paralelita, nota bene s lepším a didaktičtějším dokladem faktického užití. Takto: "látky v jednotlivých třídách (školy měšťanské) byla přesunuta ve směru parallelity se školou střední". Když už jsme u toho nešťastného slovního kmene, pozastavme se u něho. - Máme takto dva slovníky paralelní co do typu určení a více méně i rozsahu. Stálo by za to všimnout si excerpce z české beletrie jako nejvíc v nich frekventovaného dokladu užití slov v kontextu. Co v obou převládá? Beletrie od Šmilovského po Čapka a Poláčka, snad největší místo tu zaujímá tzv. naturalistická próza 19. století. Neměla být za čtvrt století, které oba slovníky odděluje, výraznější a pozorovatelná změna co do excerpovaných autorů?

Jak vidíme, představuje paralelita např. i zdravý náhled na to, co a kdy je vhodné dočíst se v příručkách a kdy je nutné je z pracovních důvodů načas vůbec neznat. Např. i tak, že je možné a nutné si i v posledních letech znovu

ozřejmit, a to kupodivu i v časopisech paralelní kultury, jak se těžko překračují dobové stíny i tam, kde by se vazba na ně zdála nemístná, ne-li nemyslitelná, tam, kde by je člověk nejméně čekal.

Tím dobovým stínem posledního století mám na mysli přesah, doslova vnik jakéhosi všeobecného literárně historického prismatu do samých generačních počátků tvorby. Vše se od dob avantgardního úřednictví někam samo zařazuje, vše někam patří, bez legitimace se nedá žít, nejvýš s podřadnější legimitací "nezařazeného". Jen si všimněme dělení kapitol u přírušek Antonína Měšťana či Heleny Koskové^{*)} z posledních let. - Neobejdou se bez skupin, směrů - a pak těch mimo - jako základního kritéria. Tento stav má své nepochybné půvaby a je důsledkem jakési obecné metodické inverze. - To, co ve skutečnosti vznikalo a existovalo v literatuře, mizelo pod upřímnou snahou literárně historické didaktiky vyložit literární dění stejně přístupně jako přírodopisné základy živočišných druhů či podstatu hřmění. Jako hierarchii i souběžnost směrů, skupin, atmosfér. Úkolem dějepisců literatury pak bylo toto odvalit a malý kousek literárního života znovu jako životný a neopakovatelný interpretačně rekonstruovat. Inverze, kterou mám na mysli, záměna kategorií literárního dějepisectví za vznik tvorby, měla svou rozhodující počáteční fázi v avantgardistických hnutích - vedle tvorby se co stejná hodnota objevovala prohlášení, přihlášení se, odmítnutí... Lze namítnout, že podobné formální sebevymezování generací a skupin nacházíme v hojnosti přinejmenším od 19. století. K tomu je však třeba znovu připomenout, že právě v tomto vymezování šlo o dobový průměr, tvořivý i interpretační. Jeho přesahy je právě třeba interpretačně rekonstruovat, a ne zamlžovat analogiemi. Tato rekonstrukční práce skládá i v literární historii vlastní

*) O Měšťanově knize Česká literatura 1785-1985 viz referát v KS 2/88, o knize Heleny Koskové viz referát v KS 3/89.

dějiny poezie, prózy, dramatického textu i esejistiky bez skupin a přihlášek či odhlášek, dějiny napříč těmito prizmatickým pomůckám bez umělého určování tzv. centra a tzv. periferie.

Mluvíme o paralelitě v literatuře, dostáváme se k ní popisným a nakonec i diskursivním způsobem. Vzpomněli-li jsme Jiráka, připomeňme si, jsme-li už u diskursivního postupu, ještě jeden citát. Je z dopisu Jakuba Demla Františku Bílkovi a je z roku 1915:

"Máme, jak víte, hospodu, dělám hostinského, a nejsem-li delší čas v Jinošově. Říkají sedláci: 'Ale bez vás tady bylo jako po vymření.' Mají rádi můj smích, hrávám s nimi mariáš nebo komando, říkám jim, co je nového v novinách, hrají se mnou rádi, protože vždy prohrám, pozdravuju se s nimi na esstách a v polích a nemusím ani říkat, pomáhej Pán Bůh, oni (se) vždycky usmějí, jako bych taky byl sedlákem, ale oni přece vědí, že nic nedělám... Také s nimi kleju, toť se rozumí, mluvíme o telatech, o hnoji atd. vůbec o všem, co patří k selskému stavu."

(Deml: F. Bílkovi)

A tu se opět můžeme najít v blízkosti původního tématu. Asi takto: Každý kreativní výkon je už od svého tušného původu takové povahy, že si ho každý adept musí odbyť sám u sebe a nikdo mu v tom není s to pomoci. V tomto výkonu se pohybuje každý autor v oscilaci mezi inzitivností a neinzitivností. Nemůžu si zřejmě odpustit ocitovat z autorit: Tou autoritou třeba je Slovník literární teorie, vydal ČS, Praha 1984, redigoval Štěpán Vlašín. A najdeme tam heslo "inzitivní literatura". Zde je mimo jiné řečeno: "1. 1. / = inzitivní literatura/ nemá žádný vývoj, její autoři jsou obvykle literárně izolováni od soudobého písemnictví i navzájem. Od starší pololidové písmácké literatury se i. l. odlišuje absencí rozsáhlé výchovných a poučovatelských tendencí, neskrývanou subjektivností a někdy i prvky protiměšťácké revolty. Jejimi autory bývají nezřídka podivíni, lidé odstrčení, jimž se dostalo jen nejzákladnějšího školního vzdělání a kteří nemohli svůj talent školit a rozvíjet ve směru dobového uměleckého úsilí. Vznik i. l.

je spjat s kapitalistickou likvidací podmínek pro rozvoj skutečné lidové slovesnosti a umění, konec i.l. souvisí pak s procesem demokratizace kultury a umění, zvláště v socialistické společnosti, která umožňuje odbornou školní výchovu a rozvoj tvůrčích schopností každého nadaného jedince." (Autorem hesla je Milan Blahynka, alespoň tak to sděluje šifra mb.)

Vot i tak možno. Ale vážně. Prioritu vztahu inzitivnosti a neinzitivnosti známe zřejmě ze zkušenosti jako prvotní dik-tát priority v jakékoliv lidské tvořivé činnosti. Každý člo-věk je potenciálním tvůrcem. Pozor! Nemyslíme to tu v inten-cích levých hnutí 20. a 30. let v Čechách, či v intencích Josefa Visaarionoviče v posledních tisíciletích. Individuál-ní cesta tvorby od inzitivního k neinzitivnímu, k zjevenému, viditelnému, smyslům i rozumu přístupnému, má vždy ráz dra-matu osobního.

Vzpomeňme si jen, jaký zápas se například vedl od konce 50. let o zpřístupnění některých autorů - Hrabala, Koláře, Hanče... etc. etc. I toto snažení připomíná osudy autorské cesty, doslova každé autorské cesty. Tedy cesty autora. ne kohokoli, jak si myslí a hlavně myslela avantgarda, cesty od neautorství k autorství. Nejzřetelnější možná paralelita je v uvědomění si této cesty vždy a všude.

A na závěr ještě několik citátů z Jakuba Demla, když už jsme jím začali. Doufám, že zrovna mne nebude nikdo po-dezírat z katolictví či proviňnění co do malého nebo velkého dekretu. Pokusím se je uvést jen a jen z hlediska celkového principu paralelity - a tak tomu prosím budiž rozuměno:

"Nebýt Nezvalova zásahu, byl by básník odsouzen k mno-haletému trestu, pravděpodobně by doslova skončil ve vězení. Deml jako by si až tehdy uvědomoval, že to byli jenom lidé z jeho Tasova a z okolí, z "rodného kraje", na jejichž svědectví byla postavena obžaloba a kteří ho tedy zradili a vydali soudu. Jak o něm krajané a rodáci soudili, svědčí posudek jednoho z nich, vypra-covaný na žádost okresního soudu:

Pověst a majetkové poměry

Majetek nema žádný, pořádá často hostiny jež bývá velká účast, ponějvíce z Prahy. Pověst nemá dobrou, ani váž-

nost v obci u nikoho, takže nemůže předpokládat, že nemá nějaké sympatie k dnešnímu režimu. Podle zpráv dojíždí k němu šéf ministra informací p. Nezval jeho přítel, i též dříve p. Písek, nyníjší vyslanec ve Varšavě.

Stan.Vála, předseda MNV
v Taaově, 20. 9. 1948 "

(Cit. z Oličovy knihy Čtení o Jakubu Demlovi)

"... Konfiskace a březí myš mívají společného to, že vrhají živá mláďata bez ohledu na kocoury, což jsou rovněž tvorové Boží..."

"Jest ještě třetí důvod, proč dobrodiní p. ministra Kopeckého odmítám, a to ten, že Strana s fanfárami hlásí

právo na práci -

a mně, spisovateli. toto právo nepřiznává a odsuzuje mne k nečinnosti. Když mně to udělal Hitler, byl to Antioch, Němec, kterému šlo o zničení nejen naší kultury, nýbrž i národa, co tedy říci o vládě, anebo o režimu, který je v rukách českých a českou kulturu tak brutálně potírá a znásilňuje. Nevěřím a nemohu věřit, že je ještě v rukách českých! ..."

(Jakub Deml)

Tolik pro doklad. Dlouhá léta jsem měl na mysli tato připomenutí. Technicky mi teď k tomu pomohla kniha Jiřího Oliče Čtení o Jakubu Demlovi, vydala ji v r. 1987 strojo-
písně Knihovna Střední Evropy. Je to základní demlologické kompendium. Kdyby v posledních letech existovalo takové kompendium z díla jiného autora, užil bych možná jako dokladového materiálu něčeho jiného. Nic podobného jsem neměl, děkuji tedy Jiřímu Oličovi i vydavatelům za usnadnění této mé práce, která vpravdě není demlologická.

Tímto vstupem o paralelitě můžeme zahájit sérii rozprav o české inžitní literatuře v posledních čtyřiceti letech. Příště bude možné věnovat se například dílu Jana Hanče i například způsobu, jakým se v této době literatura provozovala, či spíše kolportovala.

Napsáno v říjnu 1989
na vyžádání rozhlasové stanice
Deutschlandfunk

V prvním čísle letošního ročníku K3 jsem se pokusil shrnout názory, které v souvislosti s pojmem postmodernismu formuloval Jean-François Lyotard. Je ovšem třeba říci, že i když Lyotardovy knihy daly rozhodující impuls k tomu, aby se problematika postmodernismu dostala do středu diskusí v evropských intelektuálních kruzích, stalo se tak nioméně díky momentálnímu setkání určitého individuálního myšlenkového vývoje s proudy, které svůj vznik měly jinde a jejichž přesnější charakteristika je dost nesnadná. Nemá-li tedy být naše informace o Lyotardově pojetí postmodernismu jen dílčím výsekem z celé problematiky, o níž se u nás ví doposud tak málo, je třeba zařadit je zároveň do širšího kontextu.

První výskyt označení postmodernismus je třeba hledat v kulturní sféře americké, a to zejména v souvislosti s architekturou; jako představitele postmodernismu lze ze soudobých amerických architektů uvést například R. Venturiho nebo Ch. Moora, teoretické rozvinutí postmodernistického stanoviska lze pak najít v knize Ch. Jenckse Jazyk postmoderní architektury (Le langage de l'architecture post-moderne, London, Academy Editions - Denoël, 1979). Pod tímto heslem se seskupují tendence kriticky reagující na modernistickou architekturu s jejím funkcionalistickým zaměřením a odtržeností od historických souvislostí, jak byla reprezentována takzvaným "internacionálním stylem" (pojem "internacionální styl" byl vytvořen historiky umění Ph. Johnsonem a H.R. Hitchcockem v roce 1932 a slouží k charakteristice převážné části avantgardní architektury vytvářené do poloviny šedesátých let). Pro postmodernismus je tedy charakteristické mimo jiné to, že chce volně čerpat z historické zásoby architektonických koncepcí. Jak ovšem upozorňuje například F. Poussin ve statí O postmoderním diskursu v architektuře (Du discours postmoderne en architecture, Les Cahiers de Philosophie 6), vztahy architektury k minulosti jsou slo-

žítější a nedají se vyjádřit takto jednoduchou formulí; bez vztahu k historii nebyla ani architektura modernistická (u Le Corbusiera to byl především vztah k architektuře klasické, u Miese Van der Rohe, jiného představitele architektonického modernismu, lze zase rozpoznat určitý vliv koncepcí K.F. Schinkela). U postmodernismu jde tedy spíše o určitý specifický vztah k historii, který například Jencks chce vystihnout označením "radikální eklekticismus".

Jiná opozice vůči architektuře modernistické spočívá v tom, že se postmodernismus distancuje od toho, v čem vidí jakási odbornická elitářství modernistických koncepcí. V této souvislosti prohlašuje právě Ch. Jencks, že v architektuře je třeba respektovat dvojí kód zároveň, jeden určený pro vybrané publikum profesionálů, a druhý pro široké publikum uživatelů. Cizí je představitelům postmodernistické architektury zejména puristický postoj zásadně odmítající nefunkční dekorativní prvky. Proto také odpůrci postmodernismu vytýkají mu mimo jiné právě, že klade důraz na dekoraci na úkor opravdové koncepční práce, a jeho reprezentanti naopak zase vidí ve funkcionalistickém purismu opomíjení role, která v architektuře připadá symbolismu. Nepřekvapí tedy také, že architektem, kterého se postmodernisté dovolávají, je zejména A. Gaudí: "Gaudí nám poskytuje příklad díla obzvláště zdařilého, v němž se významy sčítají a mísí v bohaté kombinatorice," prohlašuje Jencks. Roli symbolismu studovali postmodernisté i na příkladech architektury obchodní; tak třeba R. Venturi se svými spolupracovníky podrobil analýze architekturu a urbanismus typické pro Las Vegas (v knize R. Venturi, D. Scott-Brown a St. Izenour, The Learning from Las Vegas, 1977).

Druhou oblastí, v níž se začalo uplatňovat označení postmodernismus, byla literární kritika, a to opět literární kritika americká: zde je postmodernistické stanovisko reprezentováno především Ihab Hassanem (kniha The Dismemberment of Orpheus: toward a Postmodern Literature, New York, Oxford U. P., 1971). U toho postmodernismus není pojímán jako opozice

vůči modernismu, nýbrž jako dovršení jeho tendencí směřujících k překonání totalizující racionality. Toto stanovisko, shodné se stanoviskem Lyotardovým, jak jsme o něm hovořili v předchozí informaci, formuluje - v tomto případě v souvislosti s výtvarným uměním - v rozhovoru s Fr. Jamesonem: "Ve výtvarném umění, jak víme, se vůle k dekonstrukci začala projevovat dříve, někdy na přelomu století. Ale od ready-made Marcela Duchampa a koláží Hanse Arpa až po sebeničící stroje Jeana Tinguelyho a po konceptuální díla Bruce Naumana přetrvával určitý impuls obracející umění proti sobě samému ..." A s odvoláním právě na Lyotarda odmítá ono uklidňující útočiště, které lidskému duchu skýtá kategorie "uměleckých děl", neboť opravdu umělecké jsou pro něho jen "iniciativy nebo události".

V literatuře bývá za typického představitele postmodernismu pokládán John Barth. Pokud mohu soudit podle nepřímých informací, dalo by se říci, že ve sféře moderního umění navazuje nejspíše na cestu raženou dílem Joyceovým (které jak si vzpomínáme, Lyotard řadí právě do kategorie toho, co uvnitř moderního lze označit už jako postmoderní). Opírám se tu pouze o analýzu jedné z novel jeho knihy Chiméra, vydané roku 1972, analýzu, kterou Jean-Claude Dupas podává ve statí Postmoderna a Chiméra (Le post-moderne et la Chimère, Les Cahiers de Philosophie 6). Novela předvádí antického Persea jako čtyřicátníka, kterého od jeho heroické minulosti dělí dvacet let a jehož parodicky prezentovaná nehrdinská přítomnost představuje zároveň prostor, v němž je mýtus sám dotazován na svůj smysl; závěr - i počátek - novely dává postavě Persea splynout se souhvězdím nesoucím jeho jméno. Postmodernistický charakter této prózy vidí pak Dupas v tom, že vede čtenáře k otázkám týkajícím se "způsobu, jakým on, čtenář, a lidé obecně, rozvíjejí jazykovou hru, a podílu, jaký mají v invenci arbitrérnosti znaků, která se přidružuje k oné arbitrérnosti, jež je přítomna už v jazyce samotném". (Jiný autor, jehož jméno je v Dupasově statí uváděno jako příklad postmodernistické orientace a který je, myslím, českým čtenářům znám lépe, je García Marquez.)

Uvnitř toho, co bývá označováno slovem postmodernismus, lze ovšem rozpoznat - tak jak to ostatně Lyotard sám konstatuje - tendence dost rozdílné a někdy protikladné. Pro interpreta postmodernistické architektury Jenokse ani Ihab Hassan, ani Lyotard neopouštějí avantgardistickou perspektivu a jsou jenom hlasateli pozdního modernismu, který se nijak nekryje s postmodernismem v jeho pojetí: ten podle jeho formulací představuje především obrodu morální problematiky v nihilistickém světě, k němuž vedl rozvoj modernismu. O Lyotardovi soudí právě, že jeho koncepce vzájemného zápasu jazykových her s sebou nese relativismus hodnot, který vede k destrukci etiky, a odmítá jeho spojování postmodernismu s procesem delegitimizace, který je podle něho charakteristický naopak pro modernismus. Situace je tedy dost složitá, a jestliže bychom chtěli definovat, co koncepce takto protikladné mají společného, mohli bychom snad nejspíše ještě hovořit o jisté tendenci k radikálnímu pluralismu.

V každém případě Lyotardova kniha La condition postmoderne - i když byla zaměřena na problematiku dost specifickou, neboť v ní jde, jak jsme viděli, především o současnou situaci vědeckého bádání a o důsledky, které z ní vyplývají a vynucují si nové pojetí společenských vazeb - ovlivnila debaty o postmodernismu dost výrazně: hlavně díky jí se přenesly i na evropský kontinent. To bylo patrné už při příležitosti benátského Biennale z roku 1980, kde Paolo Portoghesi, ředitel jeho architektonické sekce, se v textu napsaném k této příležitosti Lyotarda přímo dovolává. Zároveň se v tomto textu znovu setkáváme s určitými myšlenkami, které určovaly debaty o architektuře americké. Tato výstava, říká Portoghesi, spojila "provizorně různorodé objekty, které se zrodily pouze ze společného pocitu nespokojenosti ve vztahu k onomu souboru - právě tak různorodému -, který je označován jako moderna"; jejich společným cílem je přitom "zrušit hradbu vytvořenou kolem architektonického jazyka vypracovávaného in vitro" a "navázat opět na historický proud minulých zkušeností". Portoghesiho text měl

titul *Prítomnost historie*, a pod týmž titulom (*Architettura: présence de l'histoire*) byla prezentována výstava současné architektury na podzim roku 1981 i v Paříži. Tam pak vyvolala následujícího roku repliku v podobě dvou výstav zdůrazňujících v protikladu k ní přetrvávající význam tendencí charakteristických pro modernistické umění, jak to ukazují už jejich názvy: "Modernost: nedokončený projekt" a "Modernost neboli duch času" ("*La modernité: un projet inachevé*" a "*La modernité ou l'esprit du temps*"). Poznamenejme, že první z těchto názvů je citací jednoho z hlavních Lyotardových oponentů, Jürgena Habermase.

Okolnost, že právě Lyotardovým analýzám bylo souzeno sehrát v debatách týkajících se postmodernismu tak velkou úlohu, má svoji příčinu v tom, že díky jim se tyto debaty začaly stále více vztahovat k problematice politické a etické. Řekli jsme už, že určitým společným rysem postmodernistických tendencí je právě jistý radikální pluralismus, jehož postupné formulování souvisí ve značné míře i se zklamáním, které pro levicovou inteligenci představovalo vyjevování totalistických tendencí socialismu v zemích, kde se stal státní ideologií. V evropské filozofii se v důsledku toho projevuje různě zaměřené úsilí definovat novým způsobem podstatu politična, a to v souvislosti s nově promyšlenou problematikou etickou. V tomto historickém kontextu je třeba chápat myšlenkový vývoj Lyotardův a jenom z něho jsou také pochopitelné různé názorové protiklady, jak se s nimi setkáváme v současných diskusích a polemikách vážících se k pojmu postmodernismu nebo i k Lyotardově filozofii samotné. Viděli jsme už, že třeba Ch. Jencks vidí v jeho koncepcích projevy nihilistického relativismu charakteristického pro modernismus, vůči němuž je postmodernismus v Janckově pojetí v jednoznačné opozici. A jestliže Jürgen Habermas kritizuje naopak Lyotardovo stanovisko z pozice modernismu a vidí v něm výraz iracionalismu opouštějícího projekt odkázaný přítomnosti evropským osvícenstvím, je i zde těžiště sporu ve sféře problematiky etické a politické.

Výchozím bodem dráhy, kterou prošel Lyotardovo myšlení, bylo jeho angažování ve smyslu kritického marxismu. Prožitek krachu tohoto úsilí, spjatý mimo jiné i s tragickým vyústěním pražského jara 1968, obrátil jeho zájem načas převážně k problematice estetické, jak o tom svědčí zejména jeho kniha Diskurs a figura (Discours, figure, 1971). O knize Libidínózní ekonomie (Economie libidinale), která vyšla o tři roky později, prohlašuje dnes sám, že je to "kniha zoufalá", pochopitelná jen v souvislosti s krizí, kterou v této době prožíval: z hlediska jisté libidínózní energetiky, zcela vylučující problematiku mravní, přitakává tu svobodné hře sil v jakémsi nietzschovském gestu, podepřeném určitou interpretací Freudova učení. Od tohoto "momentu nihilismu nebo úplného skepticismu", jak jej v současnosti sám označuje, vede však u něho cesta k novému promýšlení problematiky spjaté s pojmem spravedlnosti, a to především v knize Le différend (Paris, Minuit 1983), kterou v protikladu k oněm spíše příležitostným spiskům o postmodernismu označuje za své nejvlastnější filozofické dílo. V té nejenže je otázce mravní závaznosti věnován jeden samostatný oddíl, ale zaměření na problematiku etickou určuje i orientaci díla jako celku.

Překlad titulu této knihy je věcí dost ošemetnou, protože jde právě o ústřední pojem Lyotardova myšlení. Spokojme se tu s překladem "neřešitelný rozpor": "différend" je takový případ konfliktu, který nemůže být spravedlivě rozhodnut, protože chybí pravidlo, na základě kterého by mohlo být rozhodnuto mezi argumentací zúčastněných stran. Rozsouzení takového konfliktu nese s sebou nutně křivdu, jejíž podstata je v tom, že pravidla diskursivního žánru, na nichž je rozsudek založen, nejsou tatáž jako pravidla diskursu, který je posuzován. Možné řešení spočívá jediné v tom, že vzniknou pravidla zcela nová, která dovolí proměnit neřešitelný problém (différend) v řešitelný spor (litige). Příkladem, který nepochybně podnítil teoretické úvahy této knihy a který je možno vytušit v jejích pozadí, je třeba onen neřešitelný roz-

per mezi někdejší diskursem teoretického marxisty, který zůstával uzavřen ve své vlastní logice, a mezi promluvou těch, kde trpěli útlakem, jehož realita nemohla v onom diskursu najít adekvátní výraz. Právě takovéto případy jsou zřejmě podkladem Lyotardova přesvědčení, že idea konsensu, kterou by měl být orientován veškerý společenský diskurs, má v sobě nevyhnutelnou trhlinu; jsou konflikty, které vyústily jen v křivdu provždy nezahladitelnou - když hlas jedné ze zúčastněných stran byl umlčen fyzickou likvidací - a jsou ovšem i konflikty, které mohou být řešeny jen invencí zcela nových pravidel diskursu.

Právě v tomto zproblematizování ideje konsensu jako cíle, k němuž by měl být orientován společenský diskurs, je příčina nesouhlasu, který Lyotardovo stanovisko vzbuzuje u levicových intelektuálů typu Jürgena Habermase a Karl-Otto Apela, vycházejících z myšlenkového dědictví frankfurtské školy (Adorno, Marcuse, Benjamin). Diskuse o postmodernismu odráží takto názorové rozdíly mezi dvěma tábory levicově orientovaných evropských intelektuálů, přičemž toto rozdělení odráží někdy i rozdíly existující mezi kulturním prostředím francouzským a německým. Jürgen Habermas, abych se zmínil aspoň o nejvýznačnějším z Lyotardových oponentů, který se zaměřuje na analýzu komunikační aktivity (Theorie des kommunikativen Handelns, Frankfurt 1983), odmítá sice stejně jako Lyotard totalizující filozoficko-historické koncepce, ale věří, že cestu ze slepé uličky spekulativní filozofie je nutno hledat v rozboru onoho doposud realizovaného potenciálu racionality, který se uchovává v každodenní komunikační praxi. Takto pro něho zůstává otevřena možnost, že integrační síly náboženské tradice, otřesené osvícenstvím, najdou svůj ekvivalent v sjednocující síle rozumu schopného dospívat ke konsensu, který může a má zůstat orientujícím cílem. Pojem postmodernismu je pro Habermase spjat s jistými neokonzervativními tendencemi: i když nebyl vytvořen americkými neokonzervativci, vděčí nicméně podle Habermase právě jim za svoji popularitu.

V tom, že umění připadá nezastupitelná role, nejsou pochopitelně mezi zastánci postmodernismu a mezi jeho odpůrci rozdíly. Pro Habermase, následujícího v tom představitele frankfurtské školy, vyplývá tato role ze schopnosti umění "odhalovat v novém světle realitu zdánlivě dobře známou". U Lyotarda je pak umění a literatura zejména důležitým polem rezistence vůči nebezpečím, která představuje konfúze mezi estetikou a politikou, konfúze spočívající v tom, že politika sama je myšlena v pojmech formování. Zdůrazňuje, že "v západní tradici estetika byla vždy politickou v tom smyslu, že politika vždycky byla estetickou", neboť přinejmenším počínaje Platónem dominuje v ní idea záměrného formování lidského společenství, estetika pospolitého bytí jako vytvářeného díla. Tradice zděděná od Řeků přiznává takto estetice jakési privilegované postavení vůči politice, a základní filozofický úkol dneška vidí Lyotard právě v tom, "upřít estetice toto privilegium, které má na základě tradice prakticky dvoutisícileté a jejímž obzvlášť hrůzným závěrečným výrazem byl v jistém smyslu, mutatis mutandis, nacismus", který možná není ničím jiným než "úplnou 'estetizací' politična". Dodejme, že obzvlášť zřetelným výrazem tohoto pojetí politiky jako záměrného utváření je i i stalinistické heslo o spisovatelích jako "inženýrech lidských duší". Lyotard prohlašuje, že je žádoucí myslet politično tak, že se přitom vyjde od zneklidňujících otázek vážících se k požadavku "konat dobro", a spojuje toto zaměření s intencemi Kantovy Kritiky praktického rozumu a myšlení Levinasova. A jestliže rezistence vůči koncepci politiky jako záměrného formování lidské společnosti se může opřít o pojem lidských práv jako základního minima, od něhož v žádném případě není možno ustoupit, toto minimum je podstatným způsobem doplňováno i onou rezistencí, která je věcí literatury a umění: neboť svoboda umělecké tvorby spočívá právě v tom, že je ustavičnou opozicí vůči obecnému mínění operujícímu s tím, "co je už získáno a co jako takové zapomenuto, co už není podrobováno anamnéze, co je předsudkem".

Kultura spočívá právě v tom, že toto vše se znovu stává předmětem duchovní aktivity, v literatuře, malířství i architektuře. A to "nejčastěji pod pojmenováním 'postmodernismus'," dodává Lyotard.

Zdá se tedy, že k postmodernismu a k debatám okolo něj se budeme v naší společnosti, které právě jde o obnovení pluralismu a o překonání totalitní koncepce formování lidské společnosti, v nejbližší budoucnosti ještě častěji vracet.

Miroslav Petříček jr.

NAHLÉDNUTÍ DO S/Z

Zmláceným ze 17.
listopadu

"Říká se, že silou askeze dovedou někteří buddhisté spatřit v jediném bobu celou krajinu. Zdá se, že o něco takového usilovali i první analytici vyprávění: vidět všechna vyprávění světa (a těch je a bylo bezpočet) v jediné struktuře: z každého příběhu, uvažovali tito analytici, budeme extrahovat jeho model a na základě těchto modelů posléze vypracujeme velkou narativní strukturu, kterou pak (abychom ji ověřili) budeme znovu aplikovat na libovolné vyprávění..."

(R. Barthes, S/Z, Seuil 1970, str. 9)

Tato buddhistická vize je strukturalistický program par excellence, program, který není bez předchůdců (V. Propp) a který vedle jiných (C. Bremond, T. Todorov) pomáhal kdysi naplnit právě i R. Barthes ve své učebnicové aplikaci strukturalismu na literární vyprávění, v Úvodu do strukturální analýzy vyprávění (Introduction à l'analyse structurale des

récits, Communications 8/1966) - "nsboť nejde právě strukturalismu o to, aby zvládl nekonečnou mnohost promluv popisem 'jazyka', z něhož pocházejí a jímž je lze plodit?" (Introduction..., in: Poétique du récit, Seuil 1977, str. 8). Tento program se po strukturalistickém způsobu samozřejmě opře o lingvistiku - třebaže novou: o lingvistiku "diskursu" (jazykového projevu či "textu"), jenž překračuje hranice tradiční jazykovědy tím, že se nezastavuje u věty jako své poslední jednotky. Mimochodem řečeno: k nezbytnosti této

lingvistiky větších jednotek poukazovala již myšlenka aktuálního větného členění (Mathesius), neboť tematicko-rematické uspořádání projevu lze zkoumat právě jen v širším kontextu, nikoli v rámci izolované věty. Textová lingvistika bude tedy pohlížet na souvislý jazykový projev jako na analogon věty: diskurs bude mít své jednotky a svou "syntaxi" či svou "logiku". A tento obecný lingvistický model se pak stane východiskem zkoumání specifických textů - textů uměleckého vyprávění (koncepce transfrastické či nadvětné jazykovědy současně literární analýze umožní recipovat i některé myšlenky a pojmy tradiční rétoriky, ba povede snad i k jejímu oživení).

Konstatujme, že Barthesův Úvod do strukturální analýzy vyprávění (avšak stejně tak i např. La logique des possibles narratifs Claude Brémonda z roku 1966 anebo Grammaire du Décameron Tzvetana Todorova z roku 1969) je věrným naplněním tohoto programu: jako má věta několik rovin (např. fonematickou, morfologickou atd.), můžeme i ve vyprávění popsat přinejmenším tři základní úrovně (rovinu funkcí, jednání a narace) a různé jednotky: distributivní funkce (které se naplňují či scelují v téže rovině) a integrační indexy (k jejichž vyplnění dochází vždy až na rovině vyšší). Funkce a indexy lze dále specifikovat a narativní analýza tak postupně odhaluje základní konstitutivní prvky, jimiž se ustavuje vyprávění, jeho postavy, zápletky a nakonec i formy a situace narativního diskursu (to vše se na nejvyšší rovině reintegruje pomocí různých operátorů). Zhruba takové jsou

tedy základní prostředky, jimiž lze popisovat kódy a strukturu vyprávění. Chcete-li raději elementární příklad, zde je: V Kunderově povídce Zlaté jablko věčné touhy (Směšné lásky, 1963) je po úvodním odstavci ("indexujícím" postavu zvanou Martin a nepřímo i postavu vypravěče) tato věta: "V pondělí toho týdne odpoledne po práci jsem na něho čekal v kavárně na Václaváku, dívaje se přitom do tlusté německé knihy o staré etruské kultuře." Citovaná věta otevírá funkci "čekání", jež se naplní (v naplnění funkce se ruší napětí, které vzniklo jejím otevřením) teprve po několika odstavcích ("Byl to on, kdo mi přerušil mé zamyšlení"); prostor oddělující oba krajní body této kardinální funkce je vyplněn vedlejšími funkcemi a indexy různého typu (tj. poukazy na věk vypravěče, na atmosféru uplývání času, na protikladnost charakterů Martina a vypravěče atd.). Indexy, které jsou ve vyprávění rozptýleny, fungují zčásti i na rovině konotací, a proto k jejich scelení (např. "vytvoření" charakteru jednající postavy na základě takto roztroušených náznaků) dochází teprve postupně a na vyšší rovině; index "spis o kultuře Etrusků" tak konotuje "učenost", avšak teprve spolu s jinými indexy je s to vytvořit celistvou - a v našem případě spíše ironickou čili otevřenou - představu o povaze Martina; současně ovšem v kontextu povídky eventuálně i spolukonstituuje odkaz k jinému literárnímu dílu: např. k Vančurovu Rozmarnému létu, takže je tento index také skrytým citátem.

To je přirozeně velice zjednodušená reprodukce původního strukturalistického analytického postupu, nicméně je teď snad již zřejmé, jaké byly jeho principy. Pokračujme tedy dále ve čtení Barthesova S/Z:

"... úkol /takto koncipované strukturální analýzy/ /je/ únavný ... a nakonec i nežádoucí, neboť text přitom pozbývá své odlišnosti, své difference. Tato difference zjevně není nějaká plná, neredukovatelná (v souladu s mytickým chápáním literární tvorby) kvalita,

není tím, co označuje individualitu každého textu, co tento text pojmenovává, označuje, parafrázuje a ukončuje; je to naopak difference, která se nezastavuje, která se artikuluje v nekonečnu textů, řečí, systémů: difference, jejíž je každý text návratem. Je tedy třeba volit: buď situovat všechny texty do demonstrativní vzájemnosti, egalizovat je zrakem indiferentní vědy, přinutit je, aby se postupem indukce opět spojily v Kopii, z níž budou nakonec odvozeny..."

(ibid.)

Zastavme se ještě dřív, než přejdeme k alternativě - vždyť v tomto zjevně kritickém obratu (chápejme tento obrat i jako Barthesovu sebekritiku) je skryt hned celý trs motivů. A bude je tedy třeba nějak utřídit a seřadit. Jakkoli se totiž námitka zdá intuitivně jasná, věci nejsou tak prosté. Ano, klasickým způsobem koncipovaná strukturní analýza literárního vyprávění zbavuje do značné míry dílo jeho specifčnosti či zvláštnosti, převádějíc je na pouhou aktualizaci "jazyka" ve smyslu saussurovské "langue" (narativní struktury, "možné literatury"). Spíše než obohacení našeho pohledu přináší, jak se zdá, jeho ochuzení. Avšak polemika proti této koncepci staví přesvědčeného strukturalistu Barthesa před komplikované dilema: chce samozřejmě zachovat účinnost strukturalistického východiska pro literární vědu (což kromě jiného znamená, že rozhodující tu nadále musí být forma, a nikoli substance; specifčnost literárního díla nelze tedy jednoduše definovat jeho "obsahem"), leč vyprávění nadále nelze chápat jako odlesk anebo případ realizující typ: to by totiž - ať už přímo či nepřímo - vskutku mohlo vést k popření svébytnosti konkrétního díla. A tak je revizi třeba provést v samých základech strukturalismu, v pojetí struktury samé.

Řečeno snadno zapamatovatelnou formulkou: strukturalismus se musí rozejít se svým "fonologickým" vzorem - s tím vzorem, který zprvu určoval jeho reprezentativní podobu (vzpomeňme jen prvních článků Lévi-Strausse) a který strukturu představoval v zásadě jako stabilní útvar (jakkoliv na

daný schopností transformace). Odtud třeba "opera aperta" Umberta Eco anebo "hudební" kompozice pozdějších Lévi-Straussových Mytologií. Nuže, Roland Barthes otevírá strukturu poněkud jinak a způsobem typickým téměř pro celý současný francouzský strukturalismus: tím, že v původním, saussurovském vymezení struktury akcentuje p r á v ě j e - j í c e n t r á l n í m y š l e n k u, myšlenku diferenčního vymezování elementů. Neboť ve struktuře je každý prvek vymezen tím, čím se od všech ostatních odlišuje (jeho hranice končí teprve tam, kde začínají hranice jiných prvků), a právě proto je struktura forma, nikoli substance. Ale pozor - takovým strukturním elementem je ovšem i vnitřně strukturované konkrétní vyprávění - je součástí, je prvkem zcela specifického celku, který se nazývá Literatura. A Literatura, tvrdí nyní Barthes, není "langue" daná předem (právě proto, že literární dílo není kopií či odlikou), není to preexistující, nýbrž každým novým vyprávěním se modifikující a dotvářející struktura, "work in progress" - difference díla je difference, "která se artikuluje v nekonečnu textů". (Toto od-dalování či, nehezky řečeno, "diferování" je vlastním prostorem Literatury.) Struktura je tedy otevřená, neboť každé vyprávění (každé literární dílo) vnáší do ustáleného stavu nový pohyb: reaguje a přetváří, tedy: liší se, je pohybem difference bez základu. Ale je to vše, co lze k tomuto tématu říci?

Ovšemže ne. "Jazyk" (systém jazykových prostředků) původního, "fonologického" modelu strukturalismu je moc - o to mocnější, oč skrytější a neviditelná. Tato moc plyne ze samého principu strukturalismu, podle kterého je v každém prvku systému obsažen tento systém celý (hodnota znaku, praví Saussure, je jeho místo či jeho funkce v systému) a tomuto systému jazyka se každý mluvčí - chce-li, aby mu druhí rozuměli - musí "podrobit". Zajisté, i znakový systém se časem mění, ale tyto strukturní proměny, jež se rodí v promluvě, v aktivním používání jazyka, se uskuteční teprve tehdy, jsou-li kolektivně sankcionovány, jinak řečeno, sta-

ne-li se jazyk jedinečností kolektivní a opakovatelnou. Jazyk reguluje, ba dokonce, jak to formuloval R. Barthes ve své nástupní přednášce na Collège de France, jazyk nás k určitému způsobu mluvení zavazuje. Jazyk je zákonodárství. Ne-přímé a většinou neuvědomované; tak americký lingvista B. Les Whorf jistí, že jazyk je organizace a klasifikace naší zkušenosti, že jeho základní struktury určují, jak se orientujeme ve světě; analýza takových sémiologických systémů, jako je móda anebo reklama, ukazuje, jak zdánlivě neutrální popis pomocí sekundárních významů hodnotí a doporučuje. Psychoanalytik by řekl, že jazyk má podobu Otce.

A teď dobře poslouchajte: Literatura je místem zesměšňování neboli subverze moci.

"... anebo každý text restituovat, avšak nikoli v jeho individualitě, nýbrž v jeho hře, spojit jej - a to ještě dříve, než o něm budeme mluvit - nekonečným paradigmatickým diferencem, podřídít jej na samém počátku základní typologii, zhodnocení. Jak tedy vytknout hodnotu textu? V čem záleží primární typologie textů? Základní hodnocení všech textů se nemůže opírat ani o vědu, neboť věda nehodnotí, ani o ideologii, neboť ideologická hodnota textu (morální, estetická, politická, pravdivostní) je hodnotou reprezentace, nikoli produkce (ideologie nepracuje, nýbrž "reflektuje"). Naše hodnocení může být spojeno s jedinou praxí, s praxí psaní. Na jedné straně je to, co možno psát, a na druhé to, co již psát nelze: to, co je v praxi spisovatele, a to, co z ní vyšlo: jaké texty bych byl ochoten psát (tj. pře-psovat), po jakých bych chtěl toužit a které bych chtěl jako nějakou sílu předkládat světu, jenž je mým světem? Co objevuje hodnocení, je právě tato hodnota: to, co lze dnes psát (pře-psovat): t e x t k p s a n í . Proč je text k psaní naší hodnotou? Protože v literární práci (v literatuře jakožto práci) jde o to učinit čtenáře nikoli spotřebitelem, nýbrž výrobcem textu. Naše literatura se vyznačuje neúprosným rozdvo-

jením (za nímž stojí instituce literatury) výrobce a uživatele textu, jeho vlastníka a jeho klienta, jeho autora a jeho čtenáře. Čtenář je takto pohroužen v jakési zahálce, intranzitivitě, zkrátka v jakési v á ž - n o s t i : místo aby se sám bavil hrou, plně se poddal kouzlu označujícího, požitku psaní, připadá mu zde pouze nutná svoboda text buď přijmout, anebo odmítnout: četba je toliko r e f e r e n d u m . Vzhledem k textu k psaní jde o protihodnotu, o negativní, relativní hodnotu: to, co může být čteno, nikoli psáno: t e x t k e č t e n í . Všecky texty ke čtení nazýváme klasickými."

(ibid., str. 10)

To je tedy ona alternativa, před kterou jsme se zastavili: stěží jsme však teď moudřejší. Najděme si proto nějaký klíč. Řekl jsem, že R. Barthes zdůraznil v Saussurově jazykovědě právě pojem difference. Difference, odlišnost, kontrast - ozvláštnění. Druhá formule k dobrému zapamatování: návrat k principu difference je návratem k ruským formalistům (a možná i k českému meziválečnému strukturalismu, ale to by byl námět na samostatnou studii) v novém filosofickém klimatu. Klíč tedy máme a můžeme odemykat.

Ruský formalismus chápal ozvláštnění jako prostředek ke zrušení automatismu našeho vnímání: umění vrací pocit "života", protože nás od navyklého registrování věcí vede k jejich vidění a objevování. Zvláštnost ozvláštnění je pak v tom, že pracuje kontrastem, avšak kontrastem uvnitř jazyka (neboť jazyk je struktura, kterou nelze reflektovat zvnějšku). Ozvláštnění je tedy strategie "diskursu": pracuje perspektivou, figurou a pozadím, protiřečením: s e - t k á v á n í m , nikoli spojováním. Přečtěme si v tomto světle např. tento odstavec z Barthesovy Radosti textu (Le plaisir du texte, Seuil 1973):

"Sade: radost z četby nepochybně vychází z určitých řezů (anebo z určitého střetávání): do vzájemného styku se dostávají antipatické kódy (například vznešené

a triviální); vznikají okázalé i směšné neologismy, pornografické obsahy se vlévají do vět tak čirých, že by mohly být uváděny jako gramatická exempla. Jak říká teorie textu: jazyk je redistribuován. Nuže, t a t o r e d i s t r i b u c e t e x t u j e v ž d y d í - l e m ř e z u . Vyznačují se dva okraje: okraj rozumný, konformní, plagiátorský (je třeba kopírovat jazyk v jeho kanonické podobě, kterou ustavuje škola, pravidla správnosti, literatura, kultura) a d r u h ý o k r a j , pohyblivý, prázdný (protože může dostat libovolné obrysy), který je vždy místem svých účinků: tam, kde prosvítá smrt řeči. Tyto dva obrysy a kompromis, k t e r ý s p o l u u z a v í r a j í , jsou nezbytné. Ani v kultuře, ani v jejím zničení není nic erotického; erotická je teprve trhlina mezi nimi. Rádost z textu se podobá onomu nezadržitelnému, nemožnému, čistě r o m á n o v é m u okamžiku, který na vrcholu své smělé intriky prožívá libertin, když přetíná nit, na níž je zavěšena, právě v té chvíli, kdy si s ní pohrává."

Ozvláštnění je tedy svého druhu lstivá revoluce. Co je však onen automatismus, který ozvláštnění prolamuje? Systém. Hodnota. Moc.

Hodnota (anebo také význam) je podle Saussura místo čili funkce v systému. Hodnota je však zásadně produkt, neboť je v ý s l e d k e m souhry všech prvků daného systému. Komunikace, která tyto hodnoty pouze směňuje, a systém, který zaručuje jejich identitu v opakování, slouží p o t l a č o - v á n í jejich původního vytváření: zastírá diferenciaci, odlišování, hru. Naproti tomu ozvláštnění tuto hru, která významy plodí a je za nimi skryta, zpřítomňuje: ozvláštnění znovu rozvíjí p r o c e s značení - uvěšňuje smysl, který je vždy energií. Ozvláštnění organizuje významy tak, že se setkávají a narážejí na sebe: slova nesplývají, nýbrž naopak vystupují ve svém objemu - tedy, zdálo by se, ve své materialitě, právě jako hmatatelná a triumfující svou plnou přítom-

ností zde. Co však vskutku triumfuje, je jejich difference: hloubka, která se rozevírá mezi nimi: smysl - nikoli jejich smysl (smysl nepatří nikomu a ničemu), nýbrž smysl, který je zde pouze takto diferovaný, neboť vzhledem k významům je smysl vždy absentní. Anebo jinak: smysl lze pouze ukazovat. Hodnota je nesmyslná. Moc systému je podvrácena: systém neplatí, nýbrž děje se.

Vraťme se však k Barthesově knize, jejíž první stránky zde citujeme. Literatura, slyšeli jsme, je systém, který je schopen sebe sama neustále narušovat. Protože je to však také instituce, moc, proto vytváří ideologii, kterou se této subverzi brání: vytváří např. ideologické schéma vztahu autora a čtenáře, v němž autor je v postavení autoritativního pána (všechna aktivita je na straně autora-výrobce) a čtenář v pozici raba (čtenář je spotřebitel, pasivní příjemce významů). Co se však stane, bude-li čtenář ne čist, nýbrž "pře-pisovat" dílo, psát je znovu, stane-li se sám spisovatelem? To jest: Poddá-li se konotacím jednotlivých "lexií" (arbitrárně zvolené jednotky, interpretovatelné různými kódy: kódy jednání, kódy kulturními, symbolickými, hermeneutickými a kódy různých sémů)? Tehdy jazyk ztratí svou přímou kontrolní moc, neboť vynořování sekundárních významů je závislé také na konkrétní kompetenci či "paměti" každého čtenáře, proti níž je každá instituce bezmocná. Otevírá se cesta nekonečnému procesu značení: vzcházení konotací je neovladatelné, jejich potenciál je v zásadě nevyčerpatelný. Čtenář, který se baví, dotýká se nedotknutelného: dotýká se autority slova, ideologie významu, objevuje hru. Teprve v této pluralitě, v tomto střetávání - a ozvláštňování - možných významů se děje smysl - jako výsměch systému, jeho moci.

Neboť vždy jde o jediné.

Přivěšovat rolničky slovům, která lpí na své důstojnosti - na svém významu.

Věc se zdá být mimo jakýkoli spor: mluvíme-li o kráse, tedy vždy v poslední instanci o kráse něčeho - člověka, díla, jevu atd. Krása je tedy podle dnes rozšířeného pojetí vlastnost - hodnotová, ni méně vlastnost - toho, co v nás prožitek krásy vyvolává. Je tedy zdroj krásy primárně vnější, na jedné straně se vedou spory o "objektivitu krásy", na druhé straně ti z nás, kteří jsou ke kráse zvláště citliví, mají tvář v tvář kráse a jejímu zdroji často pocit hluboké pokory a vlastní bezvýznamnosti či dokonce ošklivosti; a jiní, kteří ke kráse nemají tak devotní vztah, očekávají, že je krása povznese z šedivého úvozu každodenního prožívání, že tedy může být jaksi silnější než oni sami ve své přirozené podobě.

Toto dnes běžné pojetí nebylo vždycky samozřejmé. Je známa Platonova these, vkládaná např. ve Faidrovi do úst Sókratovi, že prožitek krásy - stejně jako v Theaitetovi poznání - je rozpomínáním duše na její původnější stav. Jinak řečeno, pravý zdroj krásy je v tom, kdo ji prožívá: ne tolik, že je krásou ozařován, ale sám ji emanuje do svého prožitkového pole. Toto zdánlivě překvapivé pojetí přetrvalo mnoho století - zastává je ještě Rousseau, do jisté míry Hegel, a abychom uvedli jen jeden příklad za mnohé, ještě v době zcela nedávné Whitehead. Uvážíme-li formát těchto myslitelů, musíme se zamyslet, zda je toto pojetí skutečně tak absurdní.

Téměř všichni jsme někdy zažili, jak nesmírně dovede silný citový vzrůst, např. láska, přetvořit tvářnost světa a jeho jevů. Zamilujeme si třeba nějakého člověka, a jeho - do té chvíle třeba skrovný a nenápadný - půvab rozkvetne před našima užaslýma očima: ne že by třeba jeho rysy byly v našem vnímání opravdu jiné, ale jaksi se teď přirozeně skládají do vzorců, které nám působí rozkoš, ba uchvácení. K smutným faktům života patří, že toto kouzlo může někdy

jakoby mávnutím kouzelného proutku zase zmizet a vrátit ry-
sům jejich původní, všednější podobu.

Dnes je nasnadě říci, že ovšem v tomto případě nejde
o krásu pravou, "objektivní", ale o subjektivní iluzi člo-
věka opilého láskou, která je v tomto případě jen sublim-
nější podobou žádostivosti. Říká ostatně už Kant ve své 3.
Kritice, že pravý estetický zážitek předpokládá "nezainte-
resovanost" subjektu, tedy jistě ne snad jeho nezájem, ale
nepřítomnost jeho žádostivosti.

Každý, kdo se ve svém životě "zapletl s krásou", kdo
tedy má zkušenost její aktuality, však ví, že jde o zcela
zvláštní "nezainteresovanost". I ta nejsvrchovanější krása
vyžaduje přece, abychom jí vnitřně vyšli vstříc: nejen vel-
ké umění, ale dokonce i tělesnou nebo přírodní krásu se mu-
síme naučit chápat a milovat, musíme najít způsob, jak se
jí otevírat, jak sytit její jemný nárok silou své citovosti.
Občasná zakolísání nejen v těchto "létech učňovských", ale
i v dobách zralosti, v nichž jsme pod tlakem jiných nároků
kráse téměř uzavřeni, ukazují její křehkost, skoro bezmoc-
nost bez našeho subjektivního vkladu: největší díla světo-
vého umění, ale i nejkrásnější lidé, nejvyhlášenější zákou-
tí světa - to všechno se může ukázat jako lhostejné, nevý-
razné, ba komické či protivné v určitých stavech skepse.
A naproti tomu ví každý, kdo svou duši někdy propůjčil me-
ditativnímu spočinutí, že i vjemy věcí obvykle lhostejných,
či dokonce považovaných za ošklivé, jako je třeba rozpraska-
ná omítka, brázdy ve vrásčité tváři či porost plísně na sta-
rém chlebu, mohou být - při dostatečném soustředění a sebe-
překročení v něm - až nečekaně estetické.

Docházíme tedy přece jen k názoru, že je to naše sub-
jektivní angažování, naše niternost, dokonce prozáření na-
šeho původnějšího předobrazu, co nejen tvoří zážitek krásy,
ale co dokonce propůjčuje atribut či hodnotu krásy objektům
původně lhostejným? Jaký je pak ale rozdíl mezi krasavicí
a zrůdou, mezi zahradou a smetištěm, především však mezi
velkým uměním a nutkavými výtvary nenadaných diletantů? Je

téměř obecně uznávaná krása v těchto a jiných případech jen věci dohody či více nebo méně kolektivní sugesce, díky jíž právě určitým objektům propůjčujeme tu moc, spustit proces stále fascinovanějšího sebezhlížení se naší duše v jejich zrcadle?

Řekněme především, že všichni ti, kdo si povšimli subjektivních vkladů do zážitků krásy i estetických hodnocení - ať to byli starověcí myslitelé, či současní teoretikové estetiky -, zahlédli něco důležitého, ale nedovedli své pozorování do konce. Je pravda, že pouhý zájem, zaujetí, dokonce žádoativost k zážitku krásy nestačí, že mu mohou být - do jisté míry - na překážku; podobně platí, že estetický zájem, a tedy i zážitek začíná tam, kde se naše zkušenost zaměří na určitý objekt či jev, kdy a ním splývá její horizont, kdy se k zájmu, obsaženému v jeho vlastním vnímání a zakoušení, druží neméně silný zájem o vnímání a zakoušení samo, kdy se tedy - zdánlivě paradoxně - výhradním zaměřením na objekt jakoby stále více obracíme k sobě samým; dokonce je nutno připustit i to, že k plnému ponoření do objektu, do jeho krásy, musíme v sobě jaksi sestoupit hlouběji, pohlednout jakoby týmž pohledem do atudnia naší niternosti - je-li ta mělká či prázdná, to jest byla-li satím jen málo otevřena, málo v ní vytvořeno, nespatriíme ani v objektu nic velikého, jeho krása je plochá a chudá - snad také proto stáváme se v estetickém hodnocení s postupující zkušeností přísnějšími, že nás vlastně každý estetický - stejně jako poznávací či ethický - zážitek podrobuje této zkoušce, tomuto existenciálnímu sebezvážení.

Avšak všechno to, co bylo právě jmenováno, jsou jenom přípravné či průvodní události aktu, jehož vlastní povaha filosofii často uniká - snad z ostychu před přílišnou emfází: veškeré niterné sebe-usebrání, k-sobě-obracení má zde smysl jen k potřebnému sebeoproštění z všední lokality, k sebeosvobození, jež nesměřuje k tomu, abychom zůstali u sebe samých: prožitek krásy, stejně jako každé jiné vyšší, duchovní hodnoty, vyžaduje přece transcendenci, sebepřekročení.

Znakem těch opravdu krásných jsoucnen je přece jejich poměrná nepřístupnost, řeklo by se téměř cudnost, jíž prozařuje jejich jemný nárok na náš zájem. Opravdu krásná jsoucna jako by nám do cesty k sobě kladla - spolu s přísliby - jemné překážky, odmítající náš snadný úkoj; překážky, přes něž se musíme přenést, povznést se, vystoupit z všedního pohodlí své zkušenostní lokality.

I toto sebe-překročení z pragmatické plochosti všedního dne - ač vedeno navigačním paprskem, vycházejícím z krásného jsoucna - může být stále ještě převážně věcí naší subjektivity, její vůle ke kráse (vůle jistě hlubinnější a autentičtější než ta, jež profiluje naše všední činy). Avšak v tom je právě stále jen fází události, jejíž plnost se nesmíme ostýchat nahlédnout: vlastní zážitek krásy je kromě toho všeho a především u c h v á o e n í m krásou, zážitkem, v němž si už ve své transcendenci zesla nepatříme, kdy se stáváme účastníky něčeho nás právě překračujícího. Fenomenologové v čele s Husserlem nemají nepravdu v tvrzení, že estetický - stejně jako etický či poznávací - zážitek v nás obnovuje subjektivní jistotu nás samých. To jistě platí pro úvodní a závěrečné fáze onoho mihnutí autentické krásy (dotek její perutě je přece zcela krátký, zbytek estetického prožitku je jen fascinované okolkování na místě události): pro chvíli niterného sebepřekročení a pro chvíli, kdy se zvolna v našem nitru usazují dozvuky o t ř e s e n í krásou. Zajisté, hodnota je sama sebou t a k é proto, že je oo taková stvrzována, což skvivalnatně a zrcadlově znamená současně sebestvrzení, tedy prohloubení subjektivní sebe-jistoty, ba uspokojení - i v tom má Husserl pravdu. Ale je to zas jen její racionálně nejpostižitelnější část či hledisko. Hodnota - ve svých autentických manifestacích - má však na nás také nárok, je schopna nás uchvátit a otrást námi v tomto uchvácení: nejen naší navyklou, praktickým požadavkům přizpůsobenou zkušenostní lokalitou, ale občas naší niternou existencí až k jejím kořenům. Krása, jež je toho schopna, není, nemůže být jen emanací naší ni-

ternosti, zrcadlovým obrazem jejích hloubek: její kladná otřesnost spočívá v tom, že jsme v samém jádru své identity - spolu s jeho odkrytím - zastiženi j i n ý m , co do nás vstoupilo a přitom nás překračuje.

Znamenají tyto naše nálezy, že krása je něco přece jen nám primárně vnějšího, co do nás příležitostně vstupuje, očaruje nás, kladně námi otřese a pak se zas stáhne za náš omezený horizont, ponechávajíc po sobě jen matnou vzpomínku; co je sice některými svými cípy jaksi "připjato" k jsoucům našeho světa, ve své podstatě však dlí kdesi "za nimi", v transcendentním zásvětí?

Patří k zlovykům našeho abstraktního myšlení, že z neuspokojení jedním pólem pochybné duality vrhá se pro záchranu k druhému. Fakt uchvácení autentickým prožitkem krásy, odevzdání se něčemu, co nás překračuje, přece ještě neznamená popření nás samých, našeho aktivního vkladu do vlastního zážitku i do konstituce hodnoty samé: naše - přinejmenším potenciální - schopnost prožívat takto krásu a obecněji duchovní hodnotu indikuje pouze, že naše existence má rozměry, v nichž právě není jen naší vlastní existencí, v nichž je nejen překonána její lokální vázanost, ale i hranice vlastního a nevlastního, totožného a jiného. Jen zdánlivě paradoxní je fakt, že k těmto skrytým, rozlehlejšími rozměrům se musíme nořit do svého nitra - vždyť co je povrch? To je přece bezprostřední hranice světa, proměnlivá sice, nicméně vždycky úzká lokalita - a ono exekutivní ego, řídící běžné činy i myšlenky, žárlivě střežící svou totožnost a připínající analogickou totožnost objektům, ono "nitro" čínorodého člověka, je pouze negativní obraz tohoto povrchu. Je-li dovoleno parafrázovat Husserla, i existence, i zkušenost má svůj vnější a vnitřní horizont, k jehož překročení vždycky nějak směřuje. Náhled, že transcendentální exteriorita a interiorita nejsou vzájemně se vylučující protipóly, ale jen různé perspektivy téhož, je na hranici racionálního náhledu; nicméně až sem se musí filosofie odvážit, nemají-li se její analýzy pohybovat v jednom nebo ve dvou kruzích.

V dějích filosofie - poprvé asi ve Faidrovi - byl vícekrát vznesen protest proti sterilním snahám lapit krásu do pasti nějaké definice, nějak ji obecně charakterizovat, popřípadě ji kouskovat na nějaké její pochopitelné, ale neživé složky. Skutečně - cokoliv bychom o manifestacích krásy ve své zkušenosti chtěli říci, vždycky to jednak bude málo, jednak to bude vynucovat výrok téměř opačný a přitom rovnomocně platný. V autenticky krásném jsoucnu musí být jistě vždy něco pro nás nového, překvapivého, ale současně je na rubu toho znaku jakási až naléhavá povědomost; krásné je jistě vždycky nějak vnitřně rozrůzněné a bohaté, současně však přehledné a v jistém smyslu prosté, i když ne zcela průhledné; v krásném zajisté panuje alespoň vnitřní soulad, jednotu, ale současně má krása vždy výraz, komplementárně k souladu v ní tedy - v jejích realizacích - panuje vždy vnitřní kontrast; krásné je jako by obtíženo zvláštním významem, poukazuje tedy vždy zdůrazněně někam mimo sebe, jaksi k obecnému, ale současně je vždy neodlučitelně spjata se zvláštním, které podtrhuje v jeho individualitě. Mnozí - v novější době např. Freud nebo Ortega y Gasset, každý svým způsobem - se snažili krásu spojit s životem, jeho potřebami, přísliby, plody, ale to se jistě týká jen určitého primitivního původu; rafinace krásy, to není jenom puzení žít a plodit: proběhneme-li v myslí vše, co jsme ve své zkušenosti potkali jako vrcholně krásné, nalezneme v něm jakési vyrovnání vzepětí života s jeho sklonem. Jinými bylo už řečeno, že lidské umění je ve své hlubší podstatě jakýmsi zařikáváním smrti; snad si to žádá malého upřesnění: vše, co je krásné, prostřednictvím své krásy i v kráse samé výrazně žije a zároveň tuto svou životnost vyrovnává se smrti; zdůrazněně, prohloubeně je, ale toto bytí vyrovnává s nebytím. Věčnost krásy není v její nezlomné odolnosti vůči času a zmaru, jež přináší - krása je přece současně tak prohavá a křehká: je v jejím povznesení nad úzkost vznikání a zániku.

Spojíme-li tento nález s nedávnými poznatky o niternosti, musíme uzavřít, že v prožívání krásy (podobně jako - ale jinak - dobra, pravdy a spolu s nimi duchovní svobody) se za

[illegible]

Jiří PECHAR: Od příběhu k románu. K poetice výpravné prózy
(edice Puls, Československý spisovatel 1989)

Nevelké rozsahem, ale obsahově hutné. Autor v ní v zásadě vychází z prací ruských formalistů (Šklovskij, Tomaševskij, Tyňanov) v přehodnocení Bachtinově, doplněném V. Proppem. Opírá se také o novější literaturu francouzskou (C. Bremond, R. Barthes), o dílo Kayserovo, Boothovo a Jakobsonovo. Jeho kniha je jakési resumé jejich výzkumů, ale neomezuje se na ně. Zaujímá k jednotlivým jejich tezím kritický postoj, takže nejde o nějaký učebnicový text. Programově z nich sice vychází, ale vytváří svůj vlastní systém.

Na druhé straně neulpívá na proklamování tezí, ale ihned je aplikuje na konkrétní materiál, především na českou literaturu XX. století (K. Čapek, Vančura, Pujmanová, L. Fuks, Hrabal aj.). Jako překladatel, zejména z francouzštiny (jeho nejvýznamnější iniciativou je nový překlad Proustova Hledání ztraceného času), sahá marginálně (aniž text zatěžuje cizojazyčnými citacemi) i k zahraniční literatuře (Proust, Joyce).

Zásadně odlišuje kritiku a poetiku, za niž ovšem nepokládá nějakou normativní estetiku, ale v podstatě to, co se zpravidla shrnuje pod pojmem "teorie literatury".

Pechar podrobuje kritice strukturalismus i formalismus (vytýká mu ztotožnění s romantickou estetikou). Shoduje se s Jakobsonovým sladěním formalismu a principu "ozvláštnění" a přijímá Tyňanovův "literární fakt". Je mu také blízké Bachtinovo pojetí uměleckého díla jako intuitivní sjednocování noetického s etickým.

Začíná pak od "buňky", jíž je mu "motiv" A.N. Veselovského, který však nepokládá za jednoduchý. Aplikuje jeho objasnění prismatem Proppovy "morfologie pohádky" (s cenným postřehem o jistém omezení platnosti Proppových závěrů vytěžených ze specifického ruského materiálu). Ve shodě s Tomáševským rozeznává motivy dynamické a statické. Proppovu "funkci" pak doplňuje Barthesovým dělením na funkce základní a doprovodné (indicie a informanty).

Při analýze problému času a kauzality opět vychází z formalistického rozlišení fabule a syžetu (v německé literatuře se užívá odlišení "erzählte Zeit" a "Erzählzeit") a stanoví jako předpoklad, že mezi vyprávěnými událostmi je kauzální vztah, což je nezbytné i v absurdní literatuře (antikauzalita je odrůdou kauzality).

Dále věnuje pozornost řeči postav a perspektivizaci vyprávění, přičemž se věnuje stylistickým prostředkům, řeči přímé, polopřímé či spojení přímé řeči s řečí vypravěče v jediný celek (s využitím např. přechodu gramatických časů). Konstatuje, že kategorie perspektivy vyprávění se nekryje s vymeze-

ním stylistických postupů, které vedou k dialogizaci vypravěčovy promluvy (s. 87). V perspektivizaci pak přijímá rozdělení na perspektivizaci vnější a vnitřní. Analyzuje problém hyperbolizace jako prostředku vytváření symbolu (na příkladě Hrabalova díla).

Román jako žánr chápe v nejširším pojetí, předpokládá jeho neustálé obrezování (proto také nesdílí pesimistické názory o "krizi", či dokonce "konci" románu).

I když přijímá Bachtinovu tezi o dialogičnosti (polyfonismus) románu, jak ji Bahtin demonstruje zejména na díle Dostojevského, odmítá Bachtinův maximalismus (že by totiž román musel být mikrokosmem různorečí) a považuje románovou formu za permanentní dialog "se společností, v němž je ustavičně apelováno k autenticky prožívané zkušenosti, která má demaskovat každou povrchnost a každou nepravdu. Pravdivost, a tedy i hodnota uměleckého díla se osvědčuje právě jen v tomto dialogickém procesu, který dílo navozuje." (s. 115)

Kritik pak není ani mentorem, ani arbitrem v tomto dialogu, ale vstupuje do něho a má tak "napomáhat, aby dialog neuvázl ve slepé uličce a přitom disponoval všemi prostředky, které se lidské myšlence nabízejí." (s. 115)

Naše původní literárněvědná produkce posledních dvaceti let není zrovna bohatá, působí zde tedy Pecharova kniha jako odborně sasvěcený a přitom čtenářsky přístupný a svěží hlas.

Na sto patnácti stránkách malého formátu mohl ovšem řadu problémů jen načrtnout a zběžně ilustrovat, proto by se jistě o mnohém z nich mohla rozvinout diskuse. Účelem této marginální poznámky je pouze upozornit na podnětnou práci, která by v sousedství některých ne právě nejhodnotnějších titulů edice Puls mohla zapadnout.

Přesto bych se zmínil alespoň o jednom z problémů, jichž se Pechar dotýká. Je to otázka proměny apercepce určitých literárních děl v určitých historických a společenských kontextech, pokud jde nejen o hierarchizaci hodnot (tedy přechod literatury druhého či třetího nálevu do lite-

rární špičky a naopak), což koneckonců není velkým tajemstvím, ale o zásadní proměnu funkce textu, který kdysi jako literatura přijímán (ba ani tvořen) nebyl, či naopak.

Tím se totiž rozkolísává sám pojem "umělecká" (nebo "krásná") literatura, beletrie, v protikladu k literatuře sdělovací, vědecké, vědecko-populární atd. Na tento proces měl silný vliv i prudký rozmach tzv. literatury faktu, která existuje jakoby na pomezí vědecko-populární a umělecké literatury. Ale kde je to pomezí? Jistě odmítneme vágní kritérium spočívající v tvrzení, že "je to dobře či špatně, obrazně či suchopárně napsáno". Dobře (a špatně) se dá napsat cokoli.

Pechar uvádí případ citace cizích literárních textů (jev častý např. v literární koláži), ale nemusí vždy jít jen o texty literární, mohou to být i texty informativní nebo syrové výpovědi (takový artefakt lze "ozřejmit" jeho doslovným převzetím - viz např. Hrabal); autor se pak stává jakýmsi pop-artistou, jehož funkce spočívá v tom, že artefakt našel a aranžoval, nikoli že ho vytvořil. Hrabal o sobě občas mluví jako o "zapisovateli", nikoli spisovateli. Jenže takovými "zapisovateli" jsou do jisté míry všichni spisovatelé a jejich kvalitu zpravidla neposuzujeme podle toho, jak dalece dokázali syrový materiál stylizovat. Pechar se zmiňuje o genezi románového žánru z antické soudní obhajovací řeči - tedy vlastně z žánru rétoriky, i když shodně s Bachtinem soudí, že žánr moderního románu vzniká teprve tím, že tento typ rétorické logiky je - zejména pikareskním románem - zproblematizován. Rétorikou se do literárního zpracování dostal živý příběh, jenže usměrněný v intencích obhajoby. Přes období stále rafinovanější stylizace, vrcholící v středověké evropské literatuře, se nakonec moderní próza svým způsobem vrátila k svému východisku; na tom nic nemění ani "konkrétní poezie", ani "absurdní drama", ani surrealistický automatický text, ani jakákoli mytologizující tendence či mysticizující transcendence, které jsou jen specifickými projevy základního trendu.

Když to domyslíme do důsledků, musíme připustit, že teoreticky každý text se v určitém historicko-sociálním kontextu může stát uměleckou literaturou (a může ovšem tuto kvalitu také ztratit). Není to nic nového; podobné teorie hlásali už dadaisté a poetisté, proklamující buď "smrt umění", nebo zásadu, že "umělcem může být každý" (což je vlastně totéž).

Rozbíjení všech žánrových přehrad, tlumočení různých autentických výpovědí, příznačné pro moderní literaturu (i naši) by uvedenému procesu nasvědčovalo. Ne že by tím byla ohrožena literatura jako taková nebo románový žánr. Je to však příznakem definitivního konce všech sebezastřeňjších normativních poetik a estetik a zcela nově to staví problém literárněvědné axiologie. Kritik bude muset ke každému dílu přistupovat mnohem opatrněji (a snad i pokorněji) než dosud; bude se muset zbavit nejen ideologicko-mentorských, ale také esteticky jednostranně zaujatých a lingvisticky puristických přístupů, jimiž by mohl brát na některé dílo metr, vhodný do jinodimenzionálního prostoru. A maximálně bude muset usilovat o pochopení intence díla.

V případě nejistoty bude asi muset častěji mlčet, a tomu budou někteří nadměrně sebevědomí kritikové neradi přivykat.

František Kautman

(Převzato z Wiener Slavistisches Jahrbuch 34/1988)

Recenzovaný svazek je druhým dílem třídílné mluvnice, o níž se na záložce praví, že svým založením "na kulturním dědictví předchozích badatelských generací", i "na nových výzkumech dílčích... představuje současný obraz stavu bádání o teorii českého jazyka". Je tedy "ve svém celku zamýšlena jako dílo národně reprezentativní", je však zároveň dílem "reprezentujícím českou jazykovědu v období budování rozvitého socialismu". Takovéto dalekosáhlé záměry mluvnice kladou i zvláštní požadavky na její posuzování.

Co je to tvarosloví? Náš svazek, opět na záložce, uvádí, že se zabývá tvaroslovím (morfologií), tj. chápe oba termíny jako souznačné. První díl mluvnice však podle Dokulila rozšiřuje pojem morfologie i na slootovorbu (t.175), jak to ostatně vyplývá i z příslušného použití termínů morfonologie, morf, morfém atd. (175nn.). Souhrnná definice "tvarosloví" ve svazku Tvarosloví chybí. Dalo by se tedy předpokládat, že jde o termín popisný, tj. že tvarosloví se zabývá naukou o tvarech slov. Pak však název 2. části druhého svazku "Formální tvarosloví" (251nn.) je tautologie; hůře však dopadá 1. část, "Funkční tvarosloví" (9nn.), kde jde nejen o "contradictio in adjecto", ale o rozpor též "in subjecto", neboť se pojednává nejen o funkci slovních tvarů, ale i slov neohybných (viz 11). I. část vůbec působí dojmem, že autorům nejde tolik o tvarosloví jako spíš o jeho převedení (skoro "únos") na rovinu jazykového univerzalizmu, kde dominují aspekty obsahově sémantické a syntaktickofunkční, neboť i sám aspekt ohebnosti je "vývojově pozdní" (14). Kdyby takovéto hledisko uplatňovala např. biologie, postačili by jí pro výzkum prvoci a členovci, protože lidský organismus je mnohem pozdnější. Neznamená však zde pozdní totéž co vyvinutější, složitější,

dokonalejší a hlubší? Neznamená "univerzální interpretace" totéž co uvedení takovýchto systémů vyšších na společnou rovinu, tj. na rovinu systémů primitivnějších, v případě tvarosloví na rovinu "prvků a členovců lingvistických"?

Hledáme-li jádro této diskrepance, najdeme ji v dobové předurčenosti a perspektivně i zastaralosti této koncepce; to je ostatně zformulováno i autory samými, podle nichž koncepce svazku odpovídá mj. "aktuálním (sic! JM) trendům světové jazykovědy z let vzniku Mluvnice češtiny" (4 genitivu), viz Úvod 5. Připomeňme si, že v slangu (jedné z nejvlivnějších lingvistických škol (MIT) je tvarosloví nazýváno smetištěm.

Významný a trvalý příspěvek i pro obecně lingvistickou teorii je definice čtyř základních slovních druhů (substantiva, adjektiva, verba a adverbia-"circumstantiva") jako projekce jejich "obecného (obsahově sémantického) významu" (symboly S, A, V, C) na rovinu "funkčních (funkčně syntaktických) příznaků" (exponenty s, a, v, c) generující $4^2 = 16$ kombinací (viz 16-18, zejména tabulky na str. 18). V podstatě jde přitom o reprodukci koncepce, navržené u Komárka 1978, 19nn., přejaty jsou i příklady.

Zdá se však, že Komárkovo odmítnutí tvaroslovných kritérií pro klíčový pojem tvarosloví samého, tj. pro pojem slovních druhů, je příliš drahá daň, splacená modelem, který do tvarosloví podle vlastního doznání autorů vlastně vůbec nepatří. Přitom se zde slučují dva problémy: jednak je to z lingvistiky dávno již odepsaná neschopnost rozlišit různé roviny jazyka (a tedy i jejich potenciál, interpretovat totožné fakty zcela odlišným způsobem), jednak skepse ke gnozeologickým zdrojům flexe samé: jde přece proti sémantice i syntaxi o rovinu mnohem mladší a tedy "nezralejší".

Tato skepse je zejména nápadná u jevů zcela evidentních. Koncepce konektému, podle níž segmenty -é-, -ý- v tvarech jako dobr-é-no, dobr-ý-eh mají funkci čistě spojovací, technickou (Komárek 120nn), je těžko přijatelná i pro autory mluvnice samé (srov. např. Petr MČ 380nn.). Zabránila mj. správnému pochopení naprosto zřejmého faktu, že tyto segmenty jsou zcela jednoznačně exponenty, tj. definicemi

tzv. tvrdých adjektiv, jak ostatně ukazuje i Petr (tamtéž). Škoda je zde dvojí: jednak se zde odmítá tvaroslovný význam (tj. funkce) tvaroslovných forem, jednak se upírá tvarosloví schopnost vyjádřit své vlastní kategorie, jako je slovní druh (adjektivum) a deklinace (tvrdá). Připomeneme si zde ještě ruský slovnědruhový model t/e/x tr/ě/x nov/y/x škol/a/x, kde segmenty /e/, /ě/, /y/, /a/ zcela jednoznačně odkazují k příslušným slovním druhům, přičemž tento proces je interně "cílevědomý" (např. segment /a/ byl vybudován jako jednoznačný exponent substantiva). Výše (v. náš příspěvek "Flexe..." v tomto sv.) jsme uvedli, že i koncepce tvaroslovných slovních druhů je dvojrozměrná, protože vedle standardních "konecek" zahrnuje i tzv. paradigmatický vzorec.

Dospíváme k jádru problematiky "tvarosloví", které nazýváme - ze zřejmých terminologických důvodů - flexí. Výše ("Flexe...") jsme ukázali, že např. t v a r textému ("slovoformy") knize (konečka -e, popřípadě alternace) má s v o u f u n k c i, a to nesporně dativ, i tato funkce je v n i t r o j a z y k o v á, i n t e r n í. Flexe (možná na rozdíl od "tvarosloví", zabývajícího se "tvary") nemá tedy jen formu, signifiant, ale i obsah, signifié. To sice definuje flexi jako rovinu čistě jazykovou (hlubší, protože mladší), rovinu nepřevoditelnou do jiných komunikačních systémů (viz "Flexe...", tab. 2.7), ale zároveň v očích lingvistických pragmatistů ji diskvalifikuje: právě proto potřebuje "rehabilitaci" skrze roviny pragmatické (viz netvaroslovné definování tvaroslovných druhů), která manifestní tvaroslovný smysl takových základních jazykových entit jako slovní druhy prostě eliminuje.

Viděli jsme již, že flexe, reprezentující vnitřní systém, má své vlastní hodnoty, které právě proto, že jde o systém "věkově mladší", se vymykají našemu pragmatickému nazírání na jazyk. Jakkoli z těchto důvodů jejich průzkum ještě nezačal, víme o něm již to, že nepodléhá měřítkům vnějším, tj. kritériím pragmatických systémů či překládání.

Jimi nelze vysvětlit, proč např. sloveso brát má přezens-
beru, ne snad brám jako dám, či braji jako hrají, či branu
jako vstanu či dokonce brojím jako stojím. Správný výsle-
dek, tj. beru, nemá nic společného s pragmatikou sdělování,
ale s čistě (tj. vnitřně) jazykovým prostředím, s jeho eko-
logií. Ignorování každé ekologie, tedy i lingvoekologie,
je tragické nejen proto, že vede k úpadku (a perspektivně
i zániku) příslušné společnosti, ale především pro jeho
principiální závadnost: je pravým popřením podstaty jejího
tvůrce, lidské civilizace.

Na porušení rovnováhy uvnitř lingvoekologického systé-
mu reaguje mluvčí silně, bolestivě, nicméně frustrovaně -
- vnímá příznak, nikoliv podstatu. Tak na destabilizaci
uvnitř P vzorce mezi tvary finitními a slovesným substan-
tivem reaguje takto: "My už... nevyrábíme, ale zabezpeču-
jeme výrobu, my nic neprodáváme ani nenakupujeme, ale za-
bezpečujeme prodej (či odbyt) a nákup či dovoz... my ne-
umísťujeme děti v školkách či jeslích, ale zabezpečujeme
umístění dětí... atd. atd... Proboha, copak se nedá už
mluvit normálně?" (E. Minaříková, Dikobraz 23/87,3; pod.
i v němčině - pozn. red.). Na stejné stránce je tento ne-
lichotivý posudek materializujícího nezájmu o lingvoekolo-
gií: "Jsme už dlouho překrmování hantýrkou cifer, tun a
plánů, a tím pomalu a jistě ztrácíme z bohatosti naší řeči
i duchovních hodnot proto, že je tady (! JM) přehnané a
jednostranné zaměření na hodnoty materiální." (A. Červin-
ka) "Tady" a "přehnané zaměření na hodnoty materiální" je
v jazyce našeho svazku "období budování rozvitého socia-
lismu".

Zoufalé volání češtiny o pomoc zůstává češtináři osly-
šeno, neboť i oni jsou zasaženi tímto znečištěním. Hned na
samé první str. naší knihy (Předmluva 5) se tvrdí, že au-
torská verze byla zpracována s "ohledem na zajištění a
koncepční jednolitost celého díla" - zde se zajišťuje do-
konce dílo (neměl by být zajištěn spíš autor pro znečiš-
ťování jazykového prostředí češtiny?). Hůře však, takové-
muto nadužití slovesných substantiv se skoro aplauduje,

když u konstrukce typu "provedení hodnocení" se komentuje užití slovesných substantiv tím, že se "zajišťuje (sic JM) jejich vřazení do větného vzorce sémanticky chudými až prázdnými slovesy". (Balcar MČ 137) Výsledek devastace - - rezignace, skoro kapitulace: "Třicet let učím češtinu..., mám předmět ráda, vždycky jsem uměla mluvnici, ale teď jsem v koncích." (Z. Sommerová, Dikobraz 39/87, 3)

Úpadek češtiny u znaleců samých je zřejmý z celého textu daného svazku. Tak autoři, poučující, že "charakter předmětu" je "stimulačně aktivní dativní komplement mající zároveň vedle role stimulátoru roli pacientu (bouřit se proti pánům. spílat chodcům)" (Kořenský/Jírsová MČ 59) dokážou ze 16 příkladů na stejné straně vybrat dobrou polovinu takových, které mají v sobě příznak [+ destrukce], ať už jde o pitvu těla (stáhl králíka z kůže), šok a obavy (lekla se jeho výkřiku, matce hrozí stěhování), zhoubné následky alkoholu (nedělá mi dobře) nebo společenský konflikt (bouření a spílání viz výše). Příklady jako zoufalství oživlo jiskřičkou naděje (čím víc naděje, tím víc zoufalství? viz též 65) nebo jsem zlý, byl bych zlý, být zlý. /ne/buď zlý.... býval zlý (Štícha/Komárek MČ 172) jsou statisticky natolik časté (jsou to desítky, ne-li stovky případů), že nejde o pouhou náhodu. Lze dokonce ukázat, že takováto destruktivní exemplifikace je typická u autorů se závažným či skoro nesrozumitelným jazykovým projevem (a s vazbou na určitý generační problém, známý též na Západě): u autorů s vybroušeným projevem jako Dokulil a Hansenblas se takovéto závady nevyskytují.

Kniha z "období budování rozvitého socialismu" se až nápadně vyznamenává konotacemi feudálními. Tak na str. 175 slovo král se objeví třikrát, pionýři v Praze a darebáci sdílejí str. 102 s císařem a princeznou. Čtenářstvu neznámá feudální veličina poklasný byla zvolena jako vhodný příklad pro přechylování substantiv (78; SSC nemá; jediná odpověď současníka: "třídní učitel"). Kombinace feudalismu a příznaku [+ destrukce], generující konotaci královraždy, je v obzvláštní oblibě u našich autorů, srov. vyprávěli/uva-

Ževali o králově sarti (60), král se cítil ohrožen na ši-
votě (64); zvláště efektivní jsou transformace typu vy-
vraždění Slavníkovců (2x) - Přemyslovci vyvraždili Slavní-
kovce - Slavníkovci byli vyvražděni (174).

Tate krátká "psychoanalýza" nemůže nahradit zevrubnou diskusí o kvalitách mluvnice, tvrdí o sobě, že je popisem mateřštiny, vycházejícím "jednou za padesát či sto let". Ukazuje však na něco, co je neoddělitelnou součástí takového popisu, totiž na vnitřní hodnotu jazyka, na jeho lingvoekologii, lingvodiagnózu i potřebu lingvoterapie nejen u "předních politiků, generálních... ředitelů ... a nejvíce u televizních reportérů" (čtenářka Minaříková), ale i u lingvistů samých.

Jiří Marvan (Melbourne)

o p e r n í h l í d k a

Revoluce v Drážďanech aneb jak zabít Lazebníka

Lazebníka lze zabít - jak jsme k svému úžasu zjistili - jako každou jinou operu; dosud jsme totiž věřili, že Lazebníka nelze zabít úplně. V Semperově opeře se to 30. 10. 89 podařilo dokonale. Především je k takové porážce Lazebníka potřeba zpěváků, kteří se ani jednou za večer sebemeně nezalesknou; zvláště neumělé frázování vykoná hodně. Dále je zapotřebí specifického zakrčení smyslu pro humor. Ale něco se na scéně odehrávat musí (když studeně, téměř strojově hrající orchestr se odepsal již při předehře). Scéna pak, připomínající přeplněné vetešnictví, nabízí řadu možností. Bartolo kupř. šermuje s převlečeným Almavivou obrovským sloním klem, máje sám nasazenou tropickou helmu, na níž posléze přistane, ostatně ve scéně, kdy

se neholf, kopeček napěněného mýdla. Dojem nepořádku se zanedbaného vetešnictví vystupňován všeobecnou zašpiněností (viz onuce na Almagrově končetině, nechutné bandáže Basiliovy, jehož zjev sám je něco mezi Che Guevarrou a zlým lesů pánem) a hereckými interakcemi. Kupř. Marcellina notně poprská vejce servírovaná dr. Bartolovi k snídani; ten pije vodu z lavóru, v němž předtím máchal obklady pro svou lebku; Marcellina při své árii holduje šňupavému tabáku atd. atd. Zkrátka německý expresionismus na kvadrát. Ani chvílička prodlevy, zastavení, nic z půvabu a sladkosti, jemnosti humoru, místo toho se zatuchlé doupe hemží umouřenými a ukoptěnými postavami. Hluboká nevědomost o vlastním počínání ansámbly vládne tímto nastudováním jistě nesmrtelného díla. S jakým vděkem jsme vzpomínali na ne tak dávná představení Lazebníka s pány Bermanem a Hakenem, paní Jonášovou, kdy noblesa a nikoliv přihroublost, půvab a nikoliv přitroublost, a nakonec i čeština, dle autora Slávy dcery příbuznější italštině než němčina, vládly v pražských odpoledních představeních.

Obecenstvo, jež podobně jako to pražské v ND, musí čekat několik let, než dostane lístek do renovované budovy, nemá na co reagovat a chytá se vtipu o tvrdé měně. Ostatně v pražské inscenaci Almagrova své zatčení anuluje svým "průkazem totožnosti", v Drážďanech vše vyřeší váček s penězi. Když představení skončí, orchestrístě se rychle vyprazdňují, žádné květiny, zpěváci se uklánějí jednotlivě, pak ještě celý soubor. S podivem zjišťujeme, že na jeviště přichází orchestr a s ním i technický personál. Něco takového jsme za své kariéry ještě neviděli. Nějaký socialistický způsob děkování, který zahrnuje i dělnickou třídu? Nikoliv, nejde o obvyklou scénu. Předstoupí Basilio s pokynem obecenstvu, aby se uklidnilo, a počíná čist projev. My umělci patříme k tomuto lidu, na který jsme hrdí, a žádáme, aby tento lid mohl žít důstojně, aby umlčení a jinak myslící se mohli uplatnit. K tomu ale je třeba, aby ti, kteří ztratili důvěru, odešli a uvolnili prostor pro ty, kterým lze věřit.

Projev je přijat potleskem, zvláště v místě o abdikaci. Nakonec obecenstvo povstává, aplauduje, opona se zavírá. Demonstrace končí, všichni jdou domů. Vidíme, že politika a umění jsou dvě odlišné věci. (Předchozího dne bylo v ulicích Drážďan stotisícové shromáždění) S projevem v divadle souhlasíme, představení pak považujeme za exemplární příklad ne-umění. Kdo zklamal koho?

Caruso

R a k o v i n a v ů l e

Dne 22. října 1989 předvedla čs. televize premiéru televizní opery Rakovina v ůle (scénář Rašek John a Jaromil Jireš, libreto Petr Skarlant, hudba Juraj Filas, režie Jaromil Jireš). Dílo získalo v srpnu 1989 zvláštní cenu Mezinárodního televizního festivalu v Salzburgu.

Děj je jednoduchý - sleduje postupnou prohru mladého Adama v boji s drogou. Scénář má však jednu základní slabinu: problém drogy vidí až příliš černobíle, spíše v duchu osvětové agitky. Svět zla (umístěný dokonce do jakéhosi předpekli-sklepa a drogový svědce vystupující v jakési dvojroli Richarda—Mefista) proti světu dobra (romantická nahota v přírodě plus dítě, vše jako symbol čistoty). Tento schematismus je posílen navíc tím, že onen svět zla je viděn jaksi objektivně, realisticky, kdežto svět dobra vypadá spíše jako subjektivní vidina. Scenaristé zcela ignorují jakoukoli ambivalenci. Ale vždyť přece subjektivně je droga nádherným snem (proč by vše také za ní - za ním - lidé tak hnali?) a objektivně může být rodinný život - byť v rouše Adamově, tzn. bez šatstva - pravým peklem. Líčí-li však scénář svět drogy jednoznačně jako svět zla, není vůbec jasné, co do tohoto světa tolik lidí žene, resp. se na tuto otázku odpovídá tautologickým

"protože je to k droze žene... protože jsou to slaboši" (konečně tento názor vyjadřuje i název opery - Rakovina vůle).

Toto černobílé vidění je trochu zproblematicizováno koketérií s quasimytologickými symboly (svůdce Mefisto, podléhající Adam, zachraňující Markéta). Mefisto totiž zatím v kulturní sféře fungoval jako osoba, která za život nabízí poznání, později podvádí předváděnými krásnými sny. Televizní Mefisto však nenabízí nic, a stává se tak pouze jakýmsi zlým vodníkem, který bezdůvodně stahuje pod vodu. Uvědomíme-li si však, že ona koketérie s mytologickými vazbami je vlastní i většině předcházejících televizních oper (Otmar Mácha, Luboš Fišer...), řekneme si asi, že tak pouze někomu zcela nedomyšleně straší v hlavě (dramaturgovi Stanislavu Vaňkovi?).

Úroveň libreta posuďme z několika odposlechnutých veršů:

Já ho vysvobodím
jsem jeho láska
jenom já se k tomu hodím.

Nebo:

Vygumovaný mozky
nic jenom trosky.

Podobných veršů by bylo možno jistě uvést více, zpěvákům však nebylo příliš rozumět.

O hudbě Rakoviny vůle by se dala napsat možná i celá kniha na téma: Hudební schémata, floskule a kliše. Je opravdu pozoruhodné, jak Filas užívá právě ty nejjobecnější intonace, postupy, které vznikly (z klasicko-romantické opery) vypreparováním a hojným užíváním. Skoro o všech intonacích možno říci, že "jsme to už někde slyšeli". Někdy působí skutečně obecným dojmem, jindy se vybavují i konkrétní skladatelé - a to zejména Janáček. Formální schémata najdeme v operetních názvucích, v motorismu doprovázejícím obraz práce, dětský sbor jako peripetie v dramatu atd. atd.

Režijní přístup odkryl další velkou slabinu televizních oper: neschopnost skloubit realistický děj (navíc v televizi jako téměř superrealistickém médiu) se stylizací zpěvu. Vzpomeňme, že ona zpěvní stylizace se v televizi dobře klobí se stylizací obrazovou (viz třeba starou televizní inscenaci Martinů surrealistické Julietty) a že tento problém neexistuje na divadle v takové míře, protože divadlo samo (na rozdíl od televize) je stylizace. Onen rozpor mezi zobrazenou realitou a zpěvní stylizací ztělesňuje v Rakovině vůle ona scéna, kdy se mladý pár - Adam a Markéta - hádají operní dikcí a za nimi visí plakát rockového Imrichova Tanga. Běžný televizní divák si v takové chvíli v nejlepším případě řekne, proč se v oné vlastně realistické hře najednou zpívá. V mnoha případech se neptá a rovnou se baví.

Aby toho byl ušetřen, nasadila čs. televize premiéru této opery na druhý program proti populárnímu seriálu o kravách a telatech na programu prvním. Sama tím tak dokázala, jak si své práce na tomto poli skutečně váží a jaký divácký ohlas předpokládá. Rakovina vůle spolu s řadou předcházejících televizních oper pak působí jako řada Potěmkinových vesnic budovaných především pro zahraničí (vždy jsou svým způsobem bezkonkurenční a dostanou nějakou cenu - která televize ve světě by si konečně dovolila něco podobného produkovat?) a využívaných především k propagandistickým účelům jako doklad péče televize o vážnou hudbu a jejích úspěchů v tomto řádu.

Čubrt

J s e m š k a r o h l í d

Mnozí z nás s neskryvaným potěšením sledovali v pro-
sincových číslech Svobodného slova řízné výpady Vladimíra
Justa a Víta Olmera proti páně Štaidlovu (zase) státotvor-
nému projevu ve vysílání Občanského fóra. Byla to ovšem
palba nesprávným směrem - na zmateného kamikadze. Vždyť
všechny osoby, které působí v československých pop klanech,
už několik let různě kalkulovaly s šancemi komunistů i
rostoucí národní opozice, bohužel, jen Ladislav Štaidl měl
ohromnou smělu, protože v posledních dvou letech na každém
rozcestí vsadil na rozdíl od svých kolegů vždycky na špat-
nou cestu. I tentokrát se svým letadlem bez šance k návratu
odstartoval zbrkle jako první... A tak se teď Zmožkové a
Vágnerové stávají se svými dary na dětskou onkologii, na
umělecké svazy nového typu a jinými výkupnými málem národ-
ními hrdiny, zatímco lakomý a samožerský Štaidl to schytl
i za ostatní.

Prostý občan nemůže žít jen z umění. Brzy se přesvěd-
číme, že v populární hudbě víc než jinde zavládnou znovu
vlčí zuby a boj o diváka půjde ještě k větší lacinosti a
podbízivosti než za dob, kdy na ÚV uděloval zasloužilé
umělce harmonikářům věčně opilý kulturträger Miroslav
Müller. Hlavním měřítkem bude opravdu už jen zisk za kaž-
dou cenu. A můžeme předpokládat, že největší šanci budou
mít zase ti, kdo už mají startovní bloky postaveny - vlast-
ní studia, základní investiční sumy pro zakládání soukro-
mých gramofirů i pro korumpování příslušných pracovníků.
Nejsou to malé sumy, z několika míst jsme se dozvěděli, že
letošní hlas do Zlatého slavíka (příslušná stránka Mladého
světa, vyjetá tiskaři navíc) stál kus tři koruny, přičemž
k vítězství je třeba jich koupit aspon čtyři tisíce. A mů-
že si někdo nový dovolit platit dívku, která pravidelně

posílá do rozhlasové hitparády několik stovek hlasů novým nahrávkám starého klanu? A pořád jsou ještě v rozhlasu redaktoři, kteří jsou ochotni - za určitý obolus - zařadit jistou píseň na jedno z prvních míst v půlhodinovém bloku, takže se bude hrát, i když jsou zprávy delší. Není to tak strašné jako koncem sedmdesátých let, kdy tehdejší úplatný šéf Hvězdy omílal pouhých dvacet bloků, aby jeho zisk byl co největší, ale zase tu máme filtr skládajících rozhlasových redaktorů, kteří už došli tak daleko, že vydírají i hvězdy mafie, aby jim přenechaly práva na některou z častěji hraných písní, chce-li umělec, aby se hrály i jeho vlastní skladby. Ani ta nejpoctivější revoluce nemůže zabránit dalšímu druhu šmelení s písněmi - talentovaný, méně známý autor bez možnosti odbytu prodává své písně známějšímu kolegovi. Celá Praha si cvrliká o tom, že Horňákovu píseň Terč lásky napsal někdo jiný, ale kdo to dokáže? Morálka je pro obyčejné lidi.

Jsem škarohlíd. Chudí zůstanou chudými, ale bohatí budou ještě bohatší. A to všechno ve chvíli, kdy se zdálo, že přichází celá generace interpretů středního proudu, kteří ještě nejsou pošpinění praktikami mafie. Lucie, Žentour, AG Flek, ale třeba i Laura a její tygři, představující novou, rockověji laděnou generaci middle-of-the-road, se jen těžko budou probíjet džunglí jako nezávislé soubory. Nenasytlost rodičích se velkých podnikatelů skřípne i je. Tak to platí všude ve světě, jen žádný pláč! Smutné ovšem je, že tihle podnikatelé se u nás potichu rodí ze špíny, která zaplavovala zemi uplynulých dvacet let. A tiskem štípaný Ladislav Štaidl je jen smolař, který si díky své samožerské nadutosti vykoledoval černého petra a tak se stal příslovečnou viditelnou sedmínou ledovce.

Elvis

NOVÝ STYL, NEBO MANIPULACE?

Úvaha o Formanových filmech, kterou zde uveřejňujeme, měla vyjít v Tváři č. 8/69. Protože v roce 1989 už nebylo možno najít sloupcovou korekturu předsazby, rekonstruoval autor text z původního rukopisu.

V časopise Film a doba č. 8/1968 bylo uveřejněno interview Galiny Kopaněvové Dvě hodiny s Milošem Formanem. Je v něm několik režisérových úvah, které na první pohled zaujmou svou neúprosnou logikou.

- Ačkoliv všechny tvé filmy líčí konkrétní "malé události", jejich závěr je velice zobecnující. Přistupuješ k filmu již s tímto záměrem zobecnění, anebo vyplyne tak trochu neočekávaně?

- To je problém, kterému sám dost dobře nerozumím. Na jedné straně si předem nekladu naprosto žádný nárok na zobecnění, na druhé straně už při psaní scénáře si uvědomuji okamžiky, kdy situace přerůstá svůj rámec. Snažím se s tím nekalkulovat, i když vím, že si to člověk v podvědomí neustále uvědomuje.

- Uvědomoval sis např., že Hoří. má panenku tak fantasticky předvádí to, k čemu časem došlo?

- Teoreticky jsme to nějak tušili, ale konkrétně ne.

- Máš ambice být kritikem a satirikem ještě silnějšího formátu, než jak to napověděl tvůj poslední film?

- Zatím všechny filmy, k nimž jsem psal scénáře, vznikly z konkrétní situace bez ohledu na to, co ta situace znamená. Fakt je, že čím víc cítím při rozvíjení situace, že je těhotná nějakou metaforou, nějakým druhým významem, tím víc mě to provokuje k práci a mám z toho větší potěšení...

- Když jsi už si vědom tohoto satirického smyslu svých filmů, máš zájem tuto satiričnost ve svých filmech kultivovat?

- Ano. Je to tón, který mám rád jako divák, a proto ho i rád dělám.

Tuto lekci z noetiky tvůrčího procesu korunuje Forman v závěru rozhovoru tím, že po delším souvislém - momentálně velmi módním - výkladu o "revoltách mladých lidí", o tom, že "i třídní a rasové konflikty ustoupí do pozadí před konflikty generačními" na otázku: "Lze to chápat jako podtext tvého příštího filmu?" odpovídá: "No, jestli se to v něm objeví, budu rád, ale že bych chtěl dělat film na toto téma, to ne."

Rekonstruuje-li krátce autorovo působení ve filmu, uvědomíme si, že deformovaná logika myšlení, v jejímž základu je harmonie předstírání a sebeklamu, ošidná plynulost tvůrčí zповědi (která je směsicí cudné angažovanosti, vágního programu a kaširované spontaneity), není v žádném případě v nesouladu s jeho dosavadní tvorbou.

V režijní prvotině Konkurs z roku 1963 (na scénáři spolupracoval Ivan Passer) Forman téměř zcela rezignuje na konvenční dramatickou akci. A přece, dějové schéma i v této nepřiliš rozvinuté podobě ukazuje na stejně převrácenou etiku tvorby jako citované interview. Konkurs zpěvaček si objednal u Semaforu režisér, sám v té době ještě "amatér". Jádrem filmu je svár vyvolenosti a současně i vyčerpávajícího údělu opravdového umělce (i porotci jsou posléze délkou fingovaného konkursu velmi unaveni) s naivním sebevědomím, diletantstvím a neuvěřitelnou drzostí uchazeček, které nic neumějí. Kostru filmu tvoří paralelní modelové morality. V prvním případě "propadlá" kandidátka, samozřejmě jedna z těch talentovanějších, prohlédne. Oči jí otevřou skromnost, přirozené vystupování, pokora před uměním členů poroty - protagonistů divadla. (Srv. obrazy 2. a 3. v technickém scénáři z ledna 1963, zachycující scény z adaptace divadla Loutka, v nichž čle-

nové Semaforu "házejí cihly, uřezávají nohy u židlí... všechny zpěvačky divadla se účastní tohoto úklidu, umývají sedadla atd., Jiří Suchý maluje nápis "Semafor" na veliký transparent... Kamera velmi volně skládá dohromady obraz tohoto dění".) Přitom adeptka de facto není odmítnuta kvůli svému neumění, ale jenom proto, že konkurs je nepravý. Celá situace se odkrývá ve své obojakosti. Co pro uchazečky, prezentované jako lehkomyšlné, je vážná existenční krize, je z druhé strany nezávaznou hrou (bezděky je to podtrženo zdůrazňováním amatérismu), nezúčastněností, která by se ráda tvářila jako psychodrama, a tedy vlastně jako pomoc v nouzi.

Markétka, hrdinka druhé z paralelních epizod, zaměstnaná v pedikuře v Domě obuvi, odejde ze zaměstnání v domnění, že bude konkursem vybrána. To se ovšem nestane. Po ztrátě iluzí alespoň požádá Jiřího Suchého, aby se jí podepsal na fotografii. V závěrečné scéně je Markétka opět na svém pracovišti a autoři filmu jí dávají blahosklonně rozhrěšení v katarzi à la Cabiriiny noci: "...Markétka se tváří velmi nešťastně a zdá se, že má oči plné slz. Vedoucí má oproti tónu svého hlasu, který jsme slyšeli, výraz něžného pochopení. Markétka si nese tácek se svým náradím, jde chodbičkou mezi bílými krychlemi, je na ni tak trochu smutný pohled a ve zvuku... Ve zvuku začíná znít pokračování Suchého a Šlitrovy písničky Modré punčochy. Píseň teď pokračuje takovou velmi hezkou kadencí beze slov, která se od melancholie mění až v jasný výrazný skat."

Tyto morality, jejichž pointou je spravedlivý trest pro obě uchazečky, přičemž se předstírá, že jde jen a jen o behavioristický záznam chování neúspěšných účastníků konkursu, nelze nevést do souvislosti s objasněním okolností vzniku filmu. Forman zde důsledně šel proti elementární etice filmového dokumentarismu (ještě dále, než jak je to známo z aféry italského režiséra Jacopettiho, který výtvarně aranžoval popravu k smrti už odsouzených povstalců v Kongu pro účely realizace svého dokumentu). Nešlo mu o nějaký pouze inscenační zásah, ale přímo o vyprovokování

akce, která měla být objektem dokumentárního záznamu (byť ten byl pouhým udánlivě nevinným "strefováním se").

Konkurs byl interpretován také jako sociologický experiment; v tomto smyslu měl podat věrný obraz mentality určité vrstvy mládeže. I v Konkursu jako v "sociologickém dokumentu" hrají významnou úlohu zmíněné vložené morality, představují v něm - vyjádříme-li se jako technický scénář - "velký detail" z divadelních prken. V pečlivě voleném kontrastu k dokumentárnímu materiálu pořízenému na nepravém konkursu měly podtrhnout jeho "autentický ráz". Sugescie dokumentární autenticity je podpořena také čistým, starosvětsky diskrétním obrazovým řešením - např. v ústřední scéně antihitparády (kdy se při celkovém ironizujícím záměru v jednotlivých letmých portrétech, v detailech tváří, nikdy nevybočí z mezí "vkusu") se Formanovo pseudodokumentární universum v některých momentech přímo prozrazuje. Celková vnější decentnost je rušena tím, že scénář vytváří místy prostor pro uplatnění efektního "nápadu" v duchu "filmové řeči", jako střih, jímž je děj přenesen uprostřed zpěvu písně Modré punčochy ze scény divadla Semafor do oddělení pedikury Domu obuvi, a také tím, že jsou zachována autentická vlastní jména protagonistů moralit (Věra, Markéta, Láďa - Křesadlová, Krotká, Jakim). Režisér také diktuje všem "zasvěceným" aktérům pozici diváka u pranýře (srv. obraz 104 ... "Dále jsou zde přítomny spíše ze zvědavosti Pavlína Filipovská a Renáta Tůmová.") Z předchozího vyplývá, že dominantní je obratně navozovaný dojem kontinuity hraných sekvencí se sekvencemi dokumentárními, přičemž samozřejmě celková architektura morality zůstává nenarušena, kontrasty jsou transponovány ve "správných" proporcích.

Přes všechnu rafinovanou vnější autenticitu a proklamovanou ušlechtilost je tedy vidět, že superiorní postoj autora je v rozporu s oběma základními premisami dokumentární tvorby, tj. řečeno s Janem Hančem "být divákem, se kterým se nepočítá", ale zároveň "neodevzdat svůj hlas mužům událostí". Přijít na neveřejný konkurs a namísto toho se octnout na pranýři, to je, třebaže si to nápadití uměl-

ci nikdy nepřipustí, jakoby doslovná realizace metafory z Kafkovy prózy.

Nemravnost tvůrčího procesu i jeho výsledku zakládá mj. i zarážející Formanův despekt k představitelům jednotlivých postav i k náhodně zvoleným interpretům "autentických" výjevů - musíme tu brát v úvahu dvojnácnost filmu. Nejlépe snad bude komentovat to reflexí Ingmara Bergmana, jak ji publikoval švédský filmový časopis Chaplin. Bergman zde, poté co vyloučil z počtu všechny reprezentanty "uměleckého mistrovství", všechny, kdo jsou "navyklí na způsob mluvy, který jim umožní poradit si v jakékoliv situaci", říká mimo jiné: "I když se na to dívám jen zvenčí, přesto se dovedu moc dobře vžít do situace herců. Oni jsou na scéně, oni stojí před kamerou, oni se vždy odhalují až do morku kosti, zatímco my jsme stále ve skrytu, můžeme se v každé situaci projevit pošklebkem nebo vtipem. Ale herci nic takového nemohou... A proto si myslím, že je naší morální povinností stát vždycky na straně herců..." Kteréhožto respektu by mělo být dopřáváno tím spíše i těm, kteří hrají jen bezděčně.

Ve srovnání s Konkursem překvapuje Formanův druhý středometrážní film, který byl uváděn s jeho debutem v jednom programu. Kdyby ty muziky nebyly jsou především pozorným záznamem hrabalovské jazykové invence hlavního představitele, kapelníka Jana Vostrčila. Právě tato čistá dokumentárnost stojí tak dalece na prvním místě, že zájem o specificky filmový efekt ustupuje ve filmu zcela do pozadí. I v sekvencích, kde zdánlivě dománuje kamera (jízda kluků na motorce), je filmový efekt tlumen literárními filiacemi scén (připomínají silně svou atmosférou např. Hrabalovu povídku *Smrt pana Baltisbergera*). Pokud se objevuje výrazný "specificky filmový" zásah do dokumentární látky, jde právě jen o problematizaci konvenční "filmovosti". Tak způsob, jakým je kamerou snímáno nacvičování orchestru, s jednotlivými "výstupy" nebo "duety" obou mladých hudebníků, kteří porušili kázeň v orchestru, paroduje např. konvenční hudební televizní snímky o tom, "jak se dělá

kumšt". Rovněž závěrečná scéna taneční zábavy je (sejmána ve srovnání s rozvinutím tohoto motivu v dalších Formanových filmech) jenom střídým materiálovým záznamem.

Elementární dokumentaristický respekt k materiálu se však ve filmu Kdyby ty muziky nebyly objevuje u Formana poprvé a naposled. V Černém Petrovi se filmová exploatace mluveného slova při vší dokumentární stylizaci jeví zcela odlišnou. Řeč už zde funguje jako instrument snahy o dramatickou syntézu. Překračuje se únosná míra exploatace humorných míst v dialogu; to se projevuje v přílišné snaze o bodrost pointy. Hned v prvním obraze (rozhovory prodavaček při převlékání do pracovního) se ozývá nepříjemný tón křečovitého pokusu o anekdotu. Ženské v samoobsluze se domlouvají, která z nich si bude hledět nového učedníka, přičemž obě hlavní kandidátky (mladší a starší) si poté, co se dovědí, kolik je Petrovi let, vymění repliku: "Tak se klidně můžeš rozcuchat." - "A ty se zase učeš." Obdobně se už celkem pravidelně dialog nastavuje. Například dialog vedoucího a zástupce skladu nad reprodukcí Giorgionova obrazu začínající: "Takhle kdyby ženský chodily nakupovat nahatý" je dále rozvíjen: "Ta si leží, co.. Ta si leží... Vona má potvůrka zavřený voči, ale vona ví, vona ví..." Neúměrné je i rozvíjení některých roztomilostí ve scénách, kde vystupuje zednický učeň Čenda, typu: "Sleduj mě..." a "Ahóóój...". Náběhy k logickému rozvíjení dialogu signalizují nebezpečí lechtivého ornamentu, kterýžto sklon se v Láskách jedné plavovlásky (srv. např. proměnu Giorgionovy Venuše v akt Jany Brejchové) a potom zejména v Hoří, má panenko uplatnil naplno.

x x x

Snad nejpresvědčivějším dokladem faktické pokleslosti Formanova hlavního výdobytku ("oploďnění hraného filmu moderní dokumentární metodou") bude, poukážeme-li na historii vývoje známého a apologetickou kritikou hojně inzerovaného motivu hledání zakutáleného prstýnku v Láskách jedné plavovlásky a jeho starší a novější varianty: hledání ztra-

cené tečky nad "i" pod nohama nakupujících v Černém Petrovi a sbírání rozsypaných perliček v Hoří, má panenko.

Vývoj motivu hledání začíná v inkriminovaném místě ze scénáře Černého Petra. Anekdota o hesle "Soutěžíme o hrdý titul - Brigáda socialistické práce", ze kterého se tečka nad "i" ve slově "titul" zakutálí pod nohy zákazníků v samoobsluze, je však kategoricky vymezena jen jednoduchou akcí, třebaže v této komické hříčce není nakonec nic jiného než laciná symbolika (podobně jako když Mildova máma v Láskách jedné plavovlásky se za zvuků půlnoční státní hymny v rozhlase po drátě hrabe v Andulčině kufru). Nicméně, zde si anekdotická epizoda zachovává autarkii, nesignalizuje ani neuvozuje žádné další rozvíjení děje. Tečka nad "i" je nalezena a připevněna na své místo, čímž se epizoda uzavírá, aniž by měla přímé konsekvence. Postupně však Forman jádro epizody dramaticky "domýšlí", v Láskách kutálející se snubní prsten dovede krátkozrakého záložáka přímo pod sukni jedné z dívek na taneční zábavě a konečně v Hoří, má panenko díky rozsypaným Růženčiným perličkám spatří její tanečník "něco daleko zajímavějšího; Růženčin vyšpulený zadeček, který tím, jak Růženka klečí, je vyšpulený jen tak tak, aby to nebylo neslušné". Jak je vidět, oč je ubrus u stolu (oproti Láskám jedné plavovlásky) delší, o to jsou sukně kratší, a tak napínavý děj má stále větší spád. A nad tím vším bdí, jako nad čímkoli jiným, nač hasiči, hrdinové filmu, sáhnou, neomalené ztělesnění Božího oka - Josef. V úloze Josefa jistě ne náhodou vystupuje neherec, představující už v Láskách jedné plavovlásky mistra, který je něčím mezi bordelmamá a starostlivým otcem všeho mladého. V Hoří, má panenko se tažto už téměř systemizovaná epizodní figurka pohybuje, jak už bylo řečeno, s naprostou samozřejmostí někde na nezřetelném rozhraní mezi vševědoucností a dotěrnou zvědavostí. Ostatně tato pasáž, zvláště v jednom momentu, kdy hasič Josef nahlíží pod pohybující se stůl tomboly, silně připomíná výjev z poetické kuchyně Bohumila Hrabala, kde v Ostře sledovaných vlacích strýc Noneman "leze fotoaparátu pod suk-

ně". Tím se však "obohacení", ve skutečnosti nekonečné nastavování epizody v Hoří, má panenko nevyčerpává. Je na ni navěšen celý hrozen jiných motivů, například Josefovo obligátní defilé s püllitrem¹⁾ a potom nalezení tlačanky, ukradené z tomboly, kterou v tašce ukryla pod stůl Josefova manželka, s následující hádkou mezi oběma manželi, připomínající silně dialogy z Beckettových Šťastných dnů. Při nevybíravé mnohoznačnosti těchto filiací se nabízí ještě srovnání s groteskou Laurela a Hardyho Kachní polévka (Duck soup). Hardy dědí po strýci Bernardovi, a protože podmínkou dědictví je jeho manželský stav, Laurel v ženském přestrojení hraje Hardyho "ženu". V taneční, až pantomimické scéně, odehrávající se za vděčné pozornosti ostatního obecenstva v dancingu²⁾ (scéna má parodický charakter zábavného výstupu), se velice pádně zesměšňuje konvenční erotické chování. Poněvadž zde se nic neskrývá; oproti Formanovi tu nejsou žádné postranní úmysly, ani spodní tón, ani všeobjímající konsekvence, jen pouhá brutální demonstrace kýčovitého prožívání erotiky.

Jak už vyplývá zčásti i z předchozího rozboru materiálu, Hoří, má panenko je jakousi syntézou dosavadní Formanovy tvorby. Proto také všechny do té doby natočené filmy, zvláště Konkurs a Lásky jedné plavovlásky, v menší míře, některými svými aspekty i Kdyby ty muziky nebyly (zejména konstrukcí variabilní anekdotické báze příběhu) a v jiné modifikaci Černý Petr (zmíněnými zdařilými pokusy o souvislé "vyprávění", rozmělnění situace), jsou uchopitelné jako etudy, přípravné skizzy k tomuto universálnímu dílu.

Jaké jsou hlavní komponenty Formanova universa?

V první řadě přicházejí v úvahu ty postupy a jejich dovršené, celistvé výsledky, které jsou konstituovány

1) Protihráčem je mu vysloužilý velitel Štekl se svým "sólovým pochodem" (při volbě královny krásy, při odevzdávání daru apod.)

2) Při návštěvě dancingu "ukryje" zloděj v Laurelově záhradě perlový náhrdelník.

v jednotlivých etudách. Celkový trend Formanova vývoje však charakterizuje i to, že v Hoří, má panenko se i tyto "spolehlivé hodnoty" představují v méně vytříbené, nahodilejší formě. V Konkursu např. Forman stanovil svůj etický postoj k tvorbě mnohem rafinovaněji než v Hoří, má panenko. Nejlépe to vynikne při srovnání příbuzných motivů vlastního konkursu a soutěže krásy v Hoří, má panenko. Tatáž morálka, která je vyjádřena v etudě sledem decentních portrétů (teprve v jejich konstelaci je obsažen sebežhlíživý étos), se v meisterstücku reprezentuje karikaturou nejhrubšího zrna, nedbale načrtnutým obrazem vyúsťujícím ve vulgární bezprostřednost pohledu ve vrcholných okamžicích sekvence, kdy například při soutěži krásy na výzvu konferenciéra namísto dívek vystoupí na pódium staříčkový nahluchlý předseda, který má být vyznamenán, avšak chce se mu také na záchod, a proto už by měl rád tu slávu odbytu, nebo když je nedočkavým obecenstvem posléze zvolena královnou jedna z místních kurážných matron.

I z Lásek jedné plavovlásky přechází do Hoří, má panenko určité definitivum. Jde o intenci běžné filmové dramatickosti, splétání motivů, a to "těch divácky nejvděčnějších" (sentimentální příběh jako od Marie Majerové blahé paměti) s "myslitelsky nejzávažnějšími" (disharmonie výrobních a populačních požadavků společnosti). V tom se opravdu nejdůsledněji realizuje jednohlasný filmově kritický postulat "spojení umění se zábavou", což vyúsťuje ve vznik děl "moderní kinematografie s masovým ohlasem". V Láskách jedné plavovlásky (oproti Černému Petrovi, kde problém je malý, český, lidský) nastává rozhodující zlom vzrůstu závažnosti tématu. Zatímco v Černém Petrovi býval problém jenom brechtovsky předestřen ("velké" problémy jsou nadhozeny in margine, např. Vostrčilovo: "Když se rozhlídneš po těch kšeftech, tak to je samá ženská a chlapů jako šafránu", dominují drobné, naléhavé problémy dospívání a rodinného soužití), v Láskách jedné plavovlásky se setkáváme už s palčivou potřebou řešení sociálního problému, byť zatím neukojenou. Progrese tvorby se děje přesně v duchu fráze o "postupném revolučním uvědomování".

Syntézu však dotvářejí i nové momenty. Jedním z nich je i vpád absurdity, speciálně prvků absurdního dramatu. Absurdita se objevuje ve dvou odlišných formách. Méně nápadná je "věcná" absurdita situační. Například při překotném odchodu návštěvníků plesu k požáru se snaží číšník vybírat "podle pravdy", každý však platí: "Tři piva a jeden párek." Jinou takovou ukázkou přímočaré absurdity situace je, že pořadatel nechce vpustit do sálu vyhořelého dědu, který je jen v podvlékačkách, protože "tak se na taneční zábavu nechodí", i když si má vyzvednout dar z dobročinné akce a jinak nemá co na sebe.

Daleko impozantnějším sloupem syntézy je jiná, totiž jazyková absurdita, která má těžiště v pregnantním superdramatickém dialogu (srv. např. hasičská konsilia o rakovině vysloužilého předsedy Štekla, o tom, co dělat s rozkradenou tombolou, přemýšlení celého plesu nad tím, jaké slovo má hlasatel na jazyku, než se mu posléze vybaví "solidarita" atd.).

Forman se však nepotkává vždy ani v "řádu syntézy" se zdarem a právě tato místa nejvíce prozrazují její faleš. Umělá srostitost logicky vystavěného absurdního dialogu a žánrových obrázků tváří hasičů diskutujících o rakovině svého vysloužilého předsedy se provalí, když jeden z nejprimitivněji vyhlížejících hasičů zažertuje:

První: Jo, Franto! Ty seš takovej hypochondr! (podtrhl A.S.)
Ne, aby ses při tom předávání Štekla ptal, kde ho ta rakovina píchá!

Což následuje v těsném sledu po kvaziabsurdním dialogu:

Třetí: To nemusíš říct nikomu nic a člověk to tuší, že se ta jeho poslední hodinka blíží.

Čtvrtý: Ty si eště neumíral, tak nevykládej!

Jindy zase autor zálibně spočine pohledem na detailu, takže už ve scénáři se objeví křiklavě synestetický literární po-

pis (v jedné z úvodních sekvencí, kdy během přípravy sálu na večerní ples vzplane právě zavěšovaný obraz):

"A u obrazu právě přehořela na jedné straně nylonová nit, takže celý v plamenech se na jedné straně utrhł a pěkně do rytmu začínající hudby /podtrhl M. Forman/ se rozhoupal ve velkých obloucích."

Někdy detail připomene i asociativní spojení Hrabalova. Například ve scéně, kdy někteří účastníci plesu, kteří přihlížejí požáru, jedí sníh, který předtím polili vodkou.

Tato "druhá" absurdita je značně artificiální, film rezonuje tu s Beckettem (manželská disputace o tlačence), tu s Ioneskem, tu s Havlem. (Viz níže popis a dialog z obr. 44.) Na méně čistých mutacích této jazykové absurdity se pozná, že se Forman poučil na české vlně užitě absurdity v současné literatuře a dramatu (Uhde, Klíma, Kliment, Vyskočil, přičemž nejvýraznější obdobou jsou asi Vyskočilovy "realistické sociologické sondy", které měly prezentovat syrový životní materiál v knize povídek Vždyť přece létat je snadné!). Přitom však se absurdita nikdy nevyskytuje ve filmu izolovaně ve své čisté podobě. Snad nejlépe to lze demonstrovat na zjevné dvojakosti aranžmá scény přípravy plesu. Věci jsou v ní nepřátelské vůči člověku, což připomíná Beckettův Acte sans paroles. Dort sám mizí, žebřík zničenonic padá, hasící přístroj nehasí. Zároveň však jde o rozkrádání společného majetku, nedostatečnou péči o bezpečnost práce a nízkou mentální úroveň a profesionální zdatnost příslušníků požárního sboru.

V závěru filmu, poté, co vypukne požár, dochází ke zlomu v duchu rčení "A teď přestává legrace". Divákovi je pak ordinován velice výmluvně eschatologický "hlubší" podtext, zejména ve scénách požáru, plných bergmanovské nostalgie, kdy kamera panorámuje po skupinkách krásných mladých lidí, kteří pijí lahvové pivo a ve světle plamenů jim září oči podivným leskem. Tento podtext zaznívá už v textu scénáře, kde je dokonce řeč o žízňechtivých (podtrhl A.S.),

přičemž ovšem hned potom následuje laciné vtipkování jako z veseloher Slavinského při klepání o výši majetku vyhořelého:

"3. paní: Devadesát? To snad ne! Tak já tam teda nebyla, to je pravda, ale slyšela jsem sedumdesát!

4. paní: No já slyšela devadesát!

5. paní vysvětluje té třetí: To je taky možný, že než ste se to dověděla, že někdo těch dvacet tisíc ukrad..."

Nejvýznamnějším však zůstává v Hoří, má panenko přece jenom sociologický zájem (hrdiny filmu jsou členové jedné "opravdové" hasičské jednoty; ambivalence fikce a dokumentu nemluví proti následujícímu výkladu) a odtud i zájem o neherce interpreta, v němž lze postřehnout enormní profesionální distanci, srovnatelnou snad jen s odstupem psychologa práce nebo personalisty. V Hoří, má panenko jde nepochybně též o metaforu, jejíž významnou složkou je zmíněná role neherců; ostatně, vzato z jiného konce, jejich situace se zajímavě kryje se situací aktérů v největším dramatickém happeningu, který se kdy odehrál, v procesu s tzv. "protistátním spikleneckým centrem" na počátku padesátých let. Tenkrát to byli také neherci, kteří odříkávali monology, rovněž vzešlé z jejich víceméně aktivní spolupráce s režisérem, rovněž pro potvrzení předem dané osnovy, svým způsobem také metaforicky bohaté. Okázalá dobrosrdečnost, která zpravidla rychle přechází v surový výprask, svérázné spojení až evangelické vlídnosti "nechte maličkých přijít ke mně" a aktuální persifláže, chápáné však smrtelně vážně, jako instrukce: "nic cizího mi není lidské" - shrneme-li, tedy znovu známá pozice superiority, jak ji známe v komornější poloze z Konkursu.

Po těchto parciálních úvahách o smyslu rekonstrukcí "života ve vší jeho složitosti", obohacených o "nastavování zrcadla", si lze klást otázku, nakolik je vůbec tento vnějškový přístup ke skutečnosti (čítaje v to i skutečnost tvorby) únosný. Připomíná se Demlovo téměř fenomenologické za-

myšlení nad Merežkovského interpretací Leonardovy Poslední večeře - o tom, "co znamená dívat se": "Merežkovský: Leonardo da Vinci: pag. 70: 'Jan byl u Krista se všech nejblíže; vlasy jak hedvábí... atd., víčka sklopená, jako by obtížená těžkým snem... Všechno na něm dýchalo nebeským klidem, jediný ze všech učedníků netrpěl už, nebál se, nehněval se...' Srv. moji poznámku o Poslední Večeři v "Životě svaté Dymny": 'Opravdu, jedině Pán a jeho Miláček na nikoho se nedívají!... Nezdá se vám též, že kromě Pána Ježíše a svatého Jana všichni hovoří o jiném? Co znamená otázka Jidášova? Nemluví on nejvíce o jiném? Nedívá se on nejvíce? Podle toho:... báti se, hněvati se, jest rovnocenné, současně s díváním se. Dívati se, toť i zvědavost (tedy nedokonalé, nedokončené poznání, anebo hledání světa, šilhání po neduchovním), všetečnost, pocit ohroženosti, viny, vědomí slabosti...' (Jakub Deml: Mé svědectví o Otokaru Březinovi, str. 152-4) Snad právě v této smutné exegezi lze najít relevantní výpověď o umění, které nedokáže jít nad pouhý "pozitivní" pohled, jenž je v jeho základě.

V stejném duchu se nese i závěr filmu, kde dochází k již zmíněnému zdánlivému zlomu. Ten je všestranně zdůrazňován, např. při přechodu z interiéru do exteriéru radikální změnou osvětlení scény. Standardní stropní osvětlení interiéru je nahrazeno nezvyklým bodovým osvětlením kukátkového záběru exteriéru, když účastníci plesu, jak je to explicitně vyjádřeno, "koukají na to divadlo před sebou". Ke slovu ^{ide} přichází pravá absurdita tohoto filmu, vytváření žánrových obrázků k popukání při využití nejnovějších řemeslných postupů, ke všemu ještě okénko za okénkem všechno má "pronikavý myšlenkový náboj". Přitom fiasko karikatury jako málo nosného výtvarného základu k filmu, který chce být alegorickým dramatickým poselstvím, je jedním z rozhodujících momentů. Pro ilustraci ještě sled závěrečných sekvencí. Začít se dá u Ioneskovsko-havlovské pasáže s hledáním synonyma pro solidaritu (obr. 33):

Adam:... Sbírky, jistě! Ale já chtěl říci, něco v tom smyslu, že ta sbírka je výsledkem naší... naší...

Nějaký muž ze sálu napoví: Muž ze sálu:

... Dobroty!

Adam odpovídá muži,
který napovídal:

Adam:

Ne, ne... no, dobroty, jistě,
taky, samozřejmě! Ale já měl
na mysli naší...

Jedna paní se nakloní
ke svému manželovi:

Další paní:

No dobroty, přece!

Jiná paní se nakloní
ke svému manželovi:

Jiná paní:

Laskavosti, že?

Sálem zní Adamův hlas:

Hlas Adama:

... no tak, mám to na jazyku.
Naší...

A ještě jiná paní se na-
kloní ke svému muži, šeptá:

Ještě další paní:

Jestli on nechce říct, že sme
lidumilové!

Dva výrostci stojí v jed-
nom výklenku a jeden strčí
loktem do druhého:

První výrostek:

... "soudružské pomoci".

Řekni to, vole!

Pan Adam si konečně vzpo-
mene a vítězoslavně praví:

Adam:

... Naší s o l i d a r i -
t y !!!

Předstíraná absurdní logika dialogu dominuje i v dalších scénách (obr. 144) - "Podívej! Lidi měli možnost si ty ce-ny poctivě vyhrát! Že si je ukradli, to je jejich věc! A jasný je, že dyž si je rozkradli, tak že už nemůžou vyhrát!"

Stopy analytického prvku mají vytvářet atmosféru myšlenkové pronikavosti bez ohledu na to, že příslušné věty jsou vloženy do úst těm, kdo byli již dříve předvedeni jako hlupáci: "No počkej, počkej, to je rozdíl, jestli je něco jasný nebo jestli je něco jenom v pořádku." Symbolicko-

-alegorický kolorit je v těchto závěrečných scénách obohacen i nechutnou hyperbolou: mytí rukou viníků je nahrazeno koupelí; v této souvislosti Josef, dozorce nad rozkradenou tombolou, říká: "Tak to já se jdu mejt taky, nejsem přece blázen" (podtrhl A.S.), což je zase okázalým zdůrazněním smysluplnosti věcí a dějů. Film vrcholí scénou předávání čestného daru bývalému veliteli v prázdné sokolovně, setkáváme se zde s podobnou "zcizující" atmosférou jako kdysi v obdobně řešené klíčové scéně Bardemovy Hlavní třídy, v níž také dochází k definitivnímu potvrzení tušeného zklamání. Opětné převážení pseudoeschatologie, tentokrát kombinované se standardním sociologickým poznatkem (starý velitel kráčí dojímavě drobnými krůčky přes prázdný sál, kde už je po všem)¹⁾ přechází s prvními tóny písně "My jsme ta pražská pára" radikálně v standardní fraškovitost. K rekapitulaci poslední části filmu lze užít závěrečné scénické poznámky: kamera končí na velkém celku s nadhledem.

Jedna z nejpohotověji uveřejněných recenzí na Formanovo dosavadní chef-d'oeuvre, pokoušející se interpretovat Hoří, má panenko jako soudobého Revizora, vítězně už v názvu volala: "Konečně Gogol!" Supermanské postoje režiséra vůči herci, soběstačná, neutrální zručnost a šikovnost při zacházení s nejsložitějšími věcmi člověka, jako by autor byl z jiného těsta, než jsou lidé a skutečnosti, o nichž hovoří, však svým faktickým záporem směřují přímo proti smyslu Gogolova odkazu. Vybavují se v této souvislosti Gogolovy reflexe nedostatečnosti vlastní tvorby, jak se zračí v jednom z jeho dopisů v úvaze o "úkolu prostším a bližším", úkol, jímž je "duše a trvalé dílo života". Ve světle této úvahy se ocitá režisér i s ním spřízněná kritika spíše v galerii gogolovských hrdinů.

(1969)

1) Mimochodem, stejný výjev by šlo uplatnit i v českém filmu o deset let starším (pamatuji se přece ještě "kulaky v gypsu"). To, co je dnes nostalgickým postesknutím nad nenávratným mizením světa, který ještě za něco stál, mohlo přitom tenkrát být ironickou typizací "odcházejícího starého světa".

Dokumentace k současné publikaci dokumentu:

Z Formanových filmů, které jsou v článku zmiňovány, byly v obnovené premiéře u nás uvedeny Lásky jedné plavovlásky, Černý Petr a Konkurs (druhé dva převážně v rámci činnosti filmových klubů), a to v roce 1986 v souvislosti s vůbec prvním u nás uvedeným filmem, který Forman nejnověji natočil v hollywoodské produkci, Amadeem. Dělo se tak ovšem téměř beze vší publicity. Nepoměrně větší odborná publicita provázela obnovenou premiéru filmu Hoří, má panenko v lednu 1989, kdy také byl dán do distribuce starší Formanův americký film Vlasy, podle známého muzikálu z přelomu 60. a 70. let.

Bibliografie významnějších nových článků a recenzí F. filmů v českém odborném filmovém tisku:

Jan BOR: Formanův Amadeus. Film a doba 1986, č. 11, s. 645.

Pavel MELOUNEK: Bitva o nové osobnosti aneb Zaostáváme za světem? Scéna 1988, č. 15, s. 7.

Tamara HOUDKOVÁ: Cizí mezi svými. Film a doba 1989, č. 5, s. 200. (Recenze filmu Hoří, má panenko.)

Jan FOLL: O pověsti sboru. Scéna 1989, č. 5, s. 5 (Recenze H.,m.p.)

Miloslav ŠMĚDMAJER: Stále hoří. Scéna 1989, č. 5, s. 5
(Recenze Hoří, má panenko)

Jan FOLL: Vlasy (po deseti letech). Scéna 1989, č. 11, s. 5

JAK (TO) BYLO, JAK (TO) JE. Rozhovor se scenaristou a dramaturgem Václavem ŠÁŠKEM. Scéna 1989, č. 12-13, s. 9.

ROZPÁRÁN PERFORACÍ. Rozhovor s kameramanem Miroslavem Ondříčkem. Film a doba 1989, č. 10, s. 542.

"socialistický" neříká nic o tom, jaká věc je, nýbrž^{jen} komu patří. Neboť komunisté ze všech společenských vztahů považují za nejdůležitější právě vztahy vlastnictví: od počátku jsou přímo posedlí myšlenkou, že všechno zlo na světě vyvěrá z nesprávného uspořádání těchto vztahů. Ve světě běžného života ovšem tyto věci nehrají zdaleka tak důležitou roli. Když člověk musí cestovat železnicí, je pro něj rozhodující, jezdí-li vlaky spolehlivě, rychle a včas, najde-li ve vagónu čistou toaletu s tekoucí vodou, mýdlem a ručníkem apod., a je-li to všechno v pořádku, nestará se, komu dráha patří, zda státu, nebo třeba soukromé společnosti. Ne tak ve světě komunistické řeči: zde je naopak rozhodující, kdo je majitelem, a teprve na druhém místě stojí otázka, jak je věc obhospodařována.

Ještě žijí pamětníci, kteří mohou vyprávět o tom, jak se soukromí majitelé, většinou ze šlechtických rodů, příkladně starali o své lesy. Jak vypadají lesy v naší zemi dnes, o tom se nemusíme šířit; jsou ovšem, což je nejdůležitější, "socialistické".

Před čtyřiceti lety zkonfiskovali komunisté v našich městech (až na malé výjimky) veškerý domovní fond; ne proto, že by byl špatně spravován, ale proto, že byl v nesprávných rukou; vůbec se přitom nedělali starosti s tím, budou-li schopni jej také udržovat: dnes se jen v Praze vyčísľují náklady na zanedbanou údržbu astronomickou částkou padesáti miliard korun. Hlavní však je, že se z Prahy stalo "socialistické velkoměsto".

Komunistům nikdy nezáleželo v první řadě na tom, aby věci lépe fungovaly, vždycky jim šlo především o to, aby prosadili svou teorii, aby se naplnilo dogma - i kdyby se tím měl ochudit život. Tak ve jménu teorie o vykořisťovatelském charakteru soukromého podnikání zničili u nás mimo jiné i celou sféru obchodu a služeb, na svou dobu vysoce rozvinutou a prosperující: ne že by tedy ty živnostenské podniky špatně plnily svou společenskou funkci, byly však založeny na nesprávných principech. Dogma o "třídním boji" kázalo zlikvidovat "materiální základnu maloburžoazie", pad-

ni komu padni; s následky svých "revolučních opatření" si komunisté těžkou hlavu nedělali. Záhy se ovšem ukázalo, že naplnit dogma je nepoměrně saazší (aspoň pro toho, kdo ve svých rukou soustředil veškerou státní moc, a to udělali komunisté ze všeho nejdřív) než naplnit prázdné obchody. Cíle bylo dosaženo: komunistický stát získal monopol ve všech sférách ekonomické aktivity; uvízl však, aniž to tušil, v dialektické pasti, z níž teď zoufale hledá východisko: kýžená všemohoucnost zvrátila se totiž, když jí nakonec dosáhl, ve svůj protiklad a všemocný stát prokazuje nyní v řešení praktických hospodářských otázek žalostnou nemohoucnost. Právě zásobování a služby jsou jednou z oblastí, kde se jeho bezmocnost projevuje nejmarkantněji.

Mimochodem, když už mluvíme o moci, všimněme si, že i ve sféře politické uvažují komunisté výhradně v pojmech vlastnictví: důležité pro ně není, jak se vládne, jakými pravidly se výkon moci řídí, to je jen podružná otázka "formy"; "podstatné" je, kdo je u moci, komu moc patří. Veškerá politika se tak redukuje na otázku "třídního panství", čímž ovšem zaniká jako svébytná oblast společenského života: v "socialismu" již není politiky ve vlastním slova smyslu. "Socialistická moc" tedy neznamená nějaký humánnější či spravedlivější výkon moci, nýbrž jen holý fakt, že veškerá moc patří komunistické straně - která ji údajně vykonává ve jménu "pracujícího lidu". Avšak jakým způsobem ji vykonává, o tom přívlastek nic neříká. Může to být, jak víme, i "forma" vyloženě teroristická - později se jednoduše prohlásí za "omyl". Podle toho se také rozlišují státy na "socialistické" a "nesocialistické": "socialistickým" může být zván jen takový stát, který patří komunistické straně, kde má tato strana monopol moci (sama tomu eufemisticky říká "vedoucí úloha"); stát, který tuto podmínku nesplňuje, nemůže být "socialistický", byť měl třeba i socialistickou vládu a vysoce rozvinuté sociální zabezpečení (tak např. nikdy nebylo "socialistickým státem" Švédsko, zato jím bylo a je Rumunsko, ať si tam Ceaușescu provádí cokoliv).

A podívejme se ještě na "socialistické zemědělství", to je zvláště instruktivní příklad. Proč vlastně bylo nutné mermomocí provést tzv. kolektivizaci? Snad proto, že soukromý rolník špatně obdělával svou půdu? Nikoliv, to zase jen dogma vyžadovalo, aby "v sobě zpřetrhal odvěké pouto vlastníka půdy, majetku, představujícího pro jeho rod jistotu".⁺) Vskutku: aby soukromý majetek pro někoho představoval rodovou jistotu, to je pro komunistickou teorii něco naprosto nepřijatelného. S tím bylo nutno rychle a rázně skoncovat, a to za jakoukoliv cenu: bez ohledu na lidské tragédie, které to mohlo způsobit, a na hospodářské důsledky, jež z toho mohly vyplynout. Cena, kterou za "kolektivizaci" muselo zaplatit Rusko, byla úděsná (opakované hladomory, deportace miliónů sedláků); lze říci, že sovětské zemědělství se z té rány dodnes nevzpamatovalo. U nás probíhala "kolektivizace" méně brutálně a také její následky byly méně drastické, přesto však dokázala způsobit dlouhodobý úpadek zemědělské produkce.

Pravda, časem se situace zlepšila a přes všechny výkyvy je možno ji označit za snesitelnou. Zarážející však je, že oficiálně se to nazývá "úspěchem socialistického zemědělství". V čem vlastně spočívá jeho "socialističnost", která údajně slaví takové úspěchy? A o jaké "úspěchy" konkrétně jde?

Myšlenka družstevního hospodaření přece není žádný komunistický vynález; přínosem "socialismu" je pouze to, že všechna družstva jsou jednotně organizována a postavena tak pod státní resp. stranický dohled. Ani s myšlenkou mechanizace a racionalizace nepřišli teprve komunisté a rovněž tak i k velkoplošnému obdělávání půdy se přikročovalo, kde to přírodní podmínky dovozovaly, již dříve: "socialistické" zemědělství se vyznamenalo leda tím, že obě myšlenky došlo v praxi ad absurdum, čímž napáchalo nedozírné ekologické škody (nesmyslné rozorávání mezí i na svažitých podhorských terénech, systematická likvidace roztroušených

⁺) Viz úvodník RP, 10.6.89 (podtrhl P.F.)

křovin a remízků, bezhlavé odvoďňování, neracionální voluntarismus projevující se pěstováním nevhodných plodin na nevhodných místech - a ničivé důsledky toho všeho: eroze a vyčerpání půdy, vyhubení polního ptactva, rozvrácení přirozených ekosystémů). I zde se komunisté projevili ne jako lepší hospodáři, za něž se přesto neostyšně vydávají, nýbrž jako fanatici určitého dogmatu. A ovšem je tu ještě chemizace... Pozoruhodné je, že v reportážích ze západních zemí se mluví zcela otevřeně o "slepé uličce chemizované průmyslově agrární produkce,"⁺ kdežto v našich podmínkách se tatáž slepá ulička označuje nadále za úspěch "socialistické zemědělské velkovýroby". Ano, máme co jíst, neděsí nás přízrak hladu; zato nás děsí čím dál více přízrak "otrávených" potravin. Naše děti nejsou podvyživené; zato se stává obrovským problémem, jak zaručit aspoň pro kojence nezávadnou stravu. Je na místě hovořit v této situaci o nějakém "úspěchu"?

V zájmu spravedlnosti raději hned poznamenejme (i když by to mělo být zbytečné), že v řečené slepé uličce bychom se byli pravděpodobně octli i bez komunistů a bez kolektivizace; je to vskutku jeden z globálních problémů moderní civilizace a úzce souvisí s problémem životního prostředí. Nechceme zde soudit a odsuzovat, snažíme se pochopit. Pochopit, co vlastně znamená přívlastek "socialistický". Pro to si klademe otázku: v čem konkrétně spočívají ony vychvalované přednosti "socialistického" způsobu hospodaření? Dnes se dočítám v Rudém právu, že už i v takovém Thajsku je sortiment mlékárenských výrobků "podstatně širší než u nás".⁺⁺ Pokud jde o samotný způsob či metody hospodaření, nepřineslo "socialistické" zemědělství zásadně nic nového: nedokázalo nic lepšího než opakovat chyby a omyly, s nimiž se začalo již dříve a jinde. Oproti zemědělství

⁺) Viz například článek bonnského zpravodaje RP Miroslava Kubína, 15.11.1988.

⁺⁺) Úspěšný rozvoj mlékárenství v Thajsku (Pavel Krýl, 2.8.1989)

založenému na soukromém vlastnictví půdy vyznačuje se pak zejména tím, co charakterizuje celou "socialistickou" ekonomiku, tetiž nehospodárností: zaplevelená, špatně ošetřovaná pole, zarostlé cesty, seno hnilící na lukách, chronické ztráty při sklizních, stroje rezivějící na dvorech zpustlých statků - to všechno jsou praktické důsledky onoho "zprůtrhání pout", jež kdysi vázala sedláka k jeho rodovému majetku. A když už se "socialistické" zemědělství nedokázalo předvídatě vyhnout slepé uličce chemizace, má aspoň větší šanci se z ní dostat? Slibný je v tomto směru současný rozvoj biotechnologií; leč právě včera jsem se opět z Rudého práva dověděl, že tady zaostáváme stejně jako v oboru mikroelektroniky.⁺)

Takže se nabízí jediný možný závěr: skutečné specifikum "socialistického" zemědělství spočívá výhradně v tom, že zde byla provedena přestavba vlastnických vztahů, a to tak, aby se veškeré agrární podnikání dostalo pod přímou (státní statky) či nepřímou (JZD) kontrolu komunistického státu. To je jediný skutečně distinktivní rys "socialistického" zemědělství; nic jiného zkoumaný přívlastek neříká.

Teď už je tedy jasné, jak je to s tím "socialistickým projektováním". Na samotném způsobu práce projektanta či architekta se v uplynulých čtyřiceti letech ovšem nic podstatného nezměnilo. Humoristicky by vyznělo tvrzení, že po roce 1948 se u nás začalo projektovat "nově, socialisticky". Projektuje se arci pořád stejně, přívlastek "socialistický" vyjadřuje pouze skutečnost, že i tato sféra lidské činnosti byla po vzoru všech ostatních zahrnuta pod státní monopol. Chápeme také, proč pan Kasalický klade takový důraz na to, že jakákoliv eventuální "revize" stávajícího systému se nesmí dotknout "socialistického" charakteru projektování: pochopitelně, státní monopol, jakmile byl jednou nastolen, je prostě "nedotknutelný". Možná, že vás na okamžik napadlo, zda by se přiznaným neduhům byrokratického systému centrálního řízení neodpomohlo třeba tím, že by se opět, alespoň částečně, povolilo soukromé podnikání v rámci men-

⁺) Viz úvodník ze dne 1.8.1989

ších stavebních firem a projekčních kanceláří. Tak to pusťte z hlavy, vážení: dokud budou o věcech rozhodovat lidé typu pana Kasalického, "socialistický stát" se svého monopolu dobrovolně nevzdá.

Způsobilo by to totiž vážnou trhlinu v komunistickém dogmatu - a když jde o dogma, musí život (i se svými jinak "oprávněnými" potřebami) stranou. Všimněme si, jak autor zdůrazňuje, že "znárodnění" stavebnictví a projektování znamenalo především sjednocení, překonání dřívější roztržštěnosti. To je jeden z nejpodstatnějších prvků komunistické řeči. S heslem "jednoty" komunisté dlouho sklízeli neuvěřitelné úspěchy; snad je to dáno tím, že vize konečného "sjednocení" všeho odpovídá jakési hluboké tužbě lidské přirozenosti. Jednota je lepší, dokonalejší než různost. Jenže to snad platí v metafyzice, ale ne v obyčejném životě. Zákonem života je naopak rozmanitost, diferenciace, a tam, kde se životu násilím vnutí zákon "jednoty", jednotlivec i společnost chřadne, živoří. Ale pak už je obyčejně pozdě, zbývá jen nostalgická vzpomínka na ztracený ráj někdejší (až příliš samozřejmý!) plurality. Neboť komunistický režim nedovolí, aby jeho pracně dosaženou "jednotu" kdokoli "rozbíjel". Odbory, mládež, ženy, umělci - všechno musí být organizováno v jednotných svazech, řízených z jednotného mocenského centra, jímž je komunistická strana. Toť přece její vlastní "historické poslání": aby byla oním ohniskem, v němž se "sjednocují" zájmy a potřeby celé společnosti. Zkuste přijít se samozřejmou myšlenkou, že třeba mladí lidé by měli mít možnost volně se sdružovat podle svých zájmů, profese, politického přesvědčení či náboženského vyznání: budete označen za "rozbíječe", který chce "rozvrátit jednotu" mládeže!

Pro komunisty je to vskutku otázka zásadní důležitosti: považme jen, jaké úsilí vyvinuli hned po uchopení moci, aby zlikvidovali mládežnické organizace ostatních politických stran, potlačili skautské hnutí, rozehnali sa-

mostatné studentské spolky atd.⁺) A z této těžce vybojované "jednoty" že by teď měli něco slevovat? Ani nápad! Vždyť pro ně je tu v sázce samotný princip organizace společnosti, totalitní princip, s nímž stojí a padá "vedoucí úloha strany". Tento princip se nedá uplatňovat jen částečně, polovičatě: musí se prosadit na všech rovinách společenského života, odshora až dolů. Začíná to v rovině ideologické (jednotný světový názor, za nímž stojí veškerá státní moc, absolutní nepřipustnost plurality ve výkladu světa) a končí to... například pečením rohlíků. Nedávno si na plenárním zasedání ÚV KSČ jedna soudružka upřímně posteskla, jak složité problémy musejí překonávat Jihočeské pekárny, když mají zásobovat občany tohoto řídky obydleného kraje pekařskými výrobky: jak se jim prodrazuje rozvoz pečiva atd.⁺⁺) Je to až dojemné, napadlo však tuto soudružku vůbec někdy, že takovéto problémy by nemusely být, kdyby se zaslepeně netrvalo na dogmatu "socialistické velkovýroby"? Vždyť dříve, kdy v každém městečku, v každé větší vesnici byl samostatný pekař, jenž zásoboval klientelu z nejbližšího okolí, přece podobné problémy, pokud je známo, neexistovaly. Jenže co naplat: aťsi je to nerentabilní, ať je to sebetěžkopádnější, dogma vyžaduje, aby se i ^{ty} rohlíky pekly "jednotně", centrálně pro celý kraj. Ostatně Jihočeši v tomhle nejsou sami: zásobit Prahu na víkend čerstvým chlebem se daří jen s největším vypětím sil; pražské velkopekárny musejí v pátek podávat přímo nadlidské výkony. Zajímavé je, že ve věku "roztržitěné malovýroby" se to všechno stihlo docela hladce; a

+) Zdánlivá maličkost: název zdejší Cestovní kanceláře mládeže (která patří SSM) se do angličtiny překládá jako Travel Bureau of Czechoslovak Youth and Students. V nekomunistickém světě je tak samozřejmé, že studenti mají své vlastní, samostatné organizace, a naše oficiální "jednota" mládeže je tam tak málo pochopitelná, že kvůli srozumitelnosti se v překladu musí připojit tento z hlediska zdejších poměrů zcela zbytečný dodatek.

++) Diskusní příspěvek S. Štěchové na 14. zasedání ÚV KSČ, RP 16.6.1989, s. 5.

člověk se ani nemusel obtěžovat do krámu, pekař mu dodal čerstvé pečivo až do bytu. V "novém systému" se sice otázkou kvality a dodávek pečiva čas od času zabývají dokonce i nejvyšší stranická a vládní místa, avšak v rámci dogmatu "jednoty" pochopitelně nápravu zjednat nemohou: dostat opravdu čerstvé a chutné rohlíky zůstává pořád věcí šťastné náhody.

Nu, a se "socialistickým" stavebnictvím a projektováním je to stejné jako s těmi rohlíky. "Nový systém", jehož výročí vzpomíná pan Kasalický, nebyl přece zaveden proto, aby se věci lépe dařily, ale především proto, aby se naplnilo dogma. "Pokrokovost" takového systému tedy nemůže být hodnocena podle toho, jak funguje, k jakým výsledkům vede: je zakotvena v samotném dogmatu, a proto je empiricky nevyvratitelná.

Pan Kasalický to říká zcela jasně a neúprosně: "nový systém" může být třeba i dlouhodobě předmětem oprávněné kritiky, a přece se tím jeho vlastní oprávněnost nikterak neruší - zůstává pořád "pokrokovou" hodnotou, jež musí být zachována jako základ jakékoli přestavby! Nuže, co jiného to může znamenat, než že oprávněnost systému je jiného řádu než oprávněnost kritiky směřující proti jeho fungování. Obojí může platit současně jen tehdy, jestliže "socialistický systém" čerpá své oprávnění z metafyzických zdrojů, je-li z rodu oněch metafyzických spekulací, které z principu nelze empiricky verifikovat; tím by se vysvětlovalo, proč se od něho veškerá kritika založená na zkušenosti odráží jako hrách od stěny. Poděkujme panu Kasalickému, že nás svou poněkud brutální, leč o to účinnější metodou šoku přivedl k tomuto závažnému zjištění.

Zůstává ovšem otázka, v čem vlastně tento neotřesitelně "pokrokový" systém spočívá a jak je možné, že vykazuje v praxi výsledky, o nichž se už i oficiálně začíná mluvit jako o "zaostalosti". Nuže, podívejme se, jakou odpověď na to dává sama komunistická řeč.

(...)

Petr Fidelius

K letošním pětasedmdesátinám Bohumila Hrabala vydala skupina přátel a obdivovatelů jeho díla sborník statí (v edici Pražská imaginace sv. 62), rozmnožený xerozem v nepatrném počtu výtisků a nazvaný Hrabaliana. Šifry M.J. a J.Z., zřejmě Milan Jankovič a Josef Zumr, vysvětlují v závěru, že vznikl "jak už to bývá, na koleně, přímo z dedaných matric jednotlivých autorů". Jak už to bývá! Ten povzdech naráží na smutnou tradici, která vznikla v posledních desetiletích, teprve v nich se stalo běžné zamlčovat některé velké zjevy i u příležitosti jejich životních jubileí.

Oficiální literární věda a kritika nestačily včas na Hrabalovy narozeniny reagovat - do poslední doby ho pouze tolerovaly, dobře cítíce, že je ve světě inkviziční ideologie cizorodým živlem.⁺) Však také většina z devatenácti autorů sborníku jsou, až na několik málo výjimek, dodnes personae non gratae. Vysoká teoretická úroveň a myšlenková podnětnost příspěvků, byť drobných a dílčích, znovu upozorňuje na truchlivou skutečnost, že vypuzení desítek vysoce kvalifikovaných odborníků z literární vědy bylo zločinem na národní kultuře, že hluboký úpadek myšlení o literatuře byl způsoben právě tímto aktem msty české mediokrity, která si od normalizačních exkomunikací slibovala sobecký prospěch: kalkulovala s tím, že mezi slepými budou jednoocí králi.

Od svého vstupu do literatury vyvolával Hrabal protikladná hodnocení. Zřetelně, na první pohled vybočoval ze středocestí většiny české prózy počátku 60. let a provokoval ustálené představy o nezbytnosti jejího popisně realis-

⁺) Dokumentuje to i právě vydaná čtenářská příručka Otakara Chaloupky Setkání s českými spisovateli (Albatros, náklad 115 000 výtisků!). Chaloupka Hrabala odsunul mezi málo významné autory, kteří se museli spokojit stručnou zmínkou v shrnujících kapitolách. Nevěnoval mu dokonce ani fotografii, ačkoli na nás upírají usměvavé nebo hloubavé zraky "velikáni" typu D. Šajnera, J. Rybáka, B. Nohejla a V. Adlové. Z prozaiků si vlastní medailón vysloužili B. Říha, M.V. Kratochvíl, Zdeněk Pluhař a J. Kozák - zkrátka samí národní umělci. Pan Chaloupka se vyzná v tom, jak se zdraví u vrbiček.

tického zpodobení života. Takhle to formuloval jeden z těch jednookých králů V. Ržounek ve svém Nástinu z r. 1984:

"Sociální neobvyklost hrdinů a bizarnost prostředí působily však dvojznačně. Nadšený souhlas provázelo i ostré odmítnutí pro naturalizující tendence, které koneckonec demobilizují lidskou aktivitu."

Uplyne jen malounko vody a dostane se mu cti být autorovým vykladačem...

Spor o Hrabala se však netýkal jen literární tvorby, ale i jeho občanských postojů, a to od chvíle, kdy si v počátku 70. let prohlášením loyality vykoupil možnost opět publikovat. Polemiky vyvolával nejen tento akt, ale četná další básníková vystoupení. Ve sborníku Hrabaliana nenajdeme přirozeně nic z těchto literárních a kulturně politických soubojů, jeho studie i poznámky jsou vesměs psány z obdivu k Mistrovu dílu i jeho osobnosti. Protože však Hrabalova tvorba je nevídaně mnohotvárná, její vývojová linie při vší organičnosti vnitřně rozporná a otevřená, tedy i stěží ucho-pitelná nějakou vše vysvětlující interpretací, nějakou uzavřenou definicí, obrážejí se i ve sborníku nepřímo ony dávné i současné půtky. V příspěvcích mezi sebou jednotliví autoři nepolemizují, vždyť ani neznali texty svých kolegů. Oči-vidně rozdílné výklady Hrabalovy prózy vstupují do vzájem-ného sporu bezděčně. Jsou pouze dokladem, že texty čtenář-sky poutavé a vylehčené, nekladoucí intelektu přílišné pře-kážky, jsou zároveň interpretačně neobyčejně náročné, plné nástrah a záludností.

x x x

Rozdílné názory vyvolává hned otázka, která ideově umělecká tradice vzlíná do Hrabalova psaní, v čem tkví jeho filozofická inspirace. Josef Zmr formuluje svůj závěr preg-nantně a jednoznačně, když za základní konstitutivní zdroj Hrabalova pábení označuje vedle vlivu Schopenhauerova a Klímova surrealismus, odmítaje těsnější vazbu na Skupinu 42:

"Také S. Rothová /.../ připouští, že surrealismus osvo-bodil Hrabalovu metaforiku, avšak potom se Hrabalova

tvorba ubírala jiným směrem, který byl bližší Skupině 42. Hrabalova vazba na surrealismus je ve skutečnosti mnohem podstatnější /.../ Nejde jen o vliv na Hrabalovu poetiku, ale především o vliv na jeho estetický názor jako součást světónázorového postoje /.../ Ještě důležitějším přínosem surrealismu byl však pocit vnitřní svobody /.../ Tak se díky surrealismu objevil v Hrabalově světovém názoru revolučně romantický prvek, který se různě modifikoval a stal se trvalou součástí jeho díla i jeho občanských postojů."

Zdeněk Pešat je jiného mínění:

"Hrabal svou tvůrčí orientací nesporně patří do blízkosti /.../ Skupiny 42."

Oba vědci mají pro svá tvrzení pádné argumenty, nespokojují se s pouhou žurnalistickou floskulí. A přesto jsou jejich závěry protikladné! Také Hrabalova nepochybná vnitřní svoboda, o níž mluví Zumr jako o daru surrealismu, si našla jiné vysvětlení: Vladimír Karfík vidí v Hrabalových textech souvislost s lidovou slovesností, v níž

"jde o hru významů, nikoli o přímý obraz skutečnosti, ale o hru se skutečností /.../ Proto je její míra svobody vyšší, proto není v zajetí skutečnosti, má možnost s ní volně nakládat, stát nad ní a přitom se nezabývat možností dorozumět se s posluchači /.../ Hrabal nakládá se skutečností se stejnou svobodou".

Zumr přijímá jen "do určité míry" tvrzení, že Hrabalova tvorba měla blízko ke Skupině 42 a zdůrazňuje své odlišné pojetí podtržením tohoto závěru:

"Stal se /tj. Hrabal/ nejen dědicem českého avantgardního umění ze 30. let, ale zároveň jeho největším představitelem druhé poloviny našeho století."

Květoslav Chvatík už názvem své studie "Dílo B.H. a problém postmoderny" naznačuje, že tuto Zumrovu tezi nepřijímá. Je přesvědčen, že když Hrabal prošel lekcí surrealismu a poetismu, ocitl se v 50. letech

"před alternativou obhajoby moderny, nebo radikálního rozchodu s ní za cenu návratu ke konvencím realismu 19. století /.../ Hrabal odmítl obě cesty a našel instinktivně třetí cestu, otevírající mu východisko z tohoto vra-

žedného dilematu 50. let /.../ Byla to cesta nové pravdivosti, cesta k próze, jež nepřestává být poezií, lyrikou, oslavou krásy a jedinečnosti okamžiku, utkvění času za-
drženého jazykovým proudem."

O několik stránek dál se tento estetik odvolává na manifest Jindřicha Chalupického "Konec moderní doby" z r. 1946, přijímá jeho hypotézu o krizi moderny upadnuvší do nového akademismu a estetismu a poukazuje na Kolářův obrat k hovorovému jazyku a autentickým dokumentům, jež hodnotí jako umělecký objev, jako řešení této krize:

"Třetí cesta byla nalezena a dnes ji můžeme v širších souvislostech poválečného vývoje evropské a americké kultury označit za raný případ postmoderny a Chalupického, Koláře a Hrabala za její hlavní představitele v eseji, poezii a v próze /.../ Postmodernismus se objevuje v této perspektivě jako úsilí o obnovení antropologických zdrojů a lidské významnosti moderní tvorby /.../ Hrabal se rozhodl hledat zázračno, stnuvané surrealismem do snu, podvědomí a fantazie, ve všedním, v každodenním; zapisoval a ztvárňoval hovory lidí z hutí, ze sběrny starého papíru, z libeňských hospůdek. Vrátil se k realitě skutečného života..."

Protikladnější stanoviska si lze stěží představit, tady stojí proti sobě dva zásadně odlišné sčudy, jež se navzájem vylučují. Hrabal nemůže být největším představitelem českého avantgardního umění a zároveň postmodernistou avant la lettre, neboť postmodernismus vychází z překonání avantgardních směrů a z odmítnutí jejich světonázorových postojů, pro které je příznačná duchovní atmosféra Zumrem připomenuté revoluční romantiky. (Halas to vyjádřil slovy "Všichni jsme posedlí touhou změnit svět" v eseji Obrazy.) Jejich optimistické vize budoucnosti a víra v nezadržitelný sociální pokrok se váže na levicová hnutí, a právě toto vše postmodernismus zpochybňuje svou hlubokou a radikální skepsí. Zumr mluví dále o Hrabalově socialistické angažovanosti - aniž přesně určuje její podobu - i poté, co po vítězství stalinско-ždanovovského směru v kulturní politice se ukázalo, že nějaké nové umění inspirované komunistickou ideou je iluzí.

Myslím, že tady je Chvatík důslednější v zamýšlení nad důsazností básníkovy zklamání a nad jeho hledáním "třetí

cesty": nemohl pokračovat ani v doktrinářském surrealismu, nemohl být uspokojen ani suchopárem socialistického realismu. Byla-li jeho třetí cesta raný případ postmoderny, netroufám si rozhodnout, ale zdá se mi, že to v každém případě byl odklon od principů avantgardního umění, přičemž tvůrčí orientace Skupiny 42 ho zajisté mocně ovlivnila už proto, že Jiří Kolář se stal jeho zasvětitelům do vývojového kvasu soudobé české literatury.

Podle mne je surrealismus se svým impulsem k uvolnění tvořivých sil v Hrabalově díle sublimován beze zbytku, a právě proto není s to dodat mu inspirativní impulsy i v dobách, kdy před ním stojí už nové úkoly za nových podmínek 70. a 80. let, kdy musí reagovat na to, "co /.../ nečekal a co zaskočilo nejen jeho", takže se odhodlává k "hloubkové analýze malého českého člověka vystaveného úderům dějin" (R. Kalivoda). To je zvláště patrné ve výrazné nostalgii vzpomínek první trilogie a v razantním mluvnickém proudu Příliš hlučné samoty či v narativní ekvilibristice Anglického krále, dosahující až "metafyzického dopadu". A ovšem i v autoreflexivní trilogii Svateb v domě. Tvůrcova imaginace už tady všude zřejmě čerpala z jiných zdrojů než z těch, jež nabízel sebešíř pojaté "surrealistické východisko".⁺)

⁺) Neobyčejně zajímavou poznámku k tomuto sporu má Vl. Karfík v jiném samizdatovém sborníku Laudatio Milan Jankovič (1989): rozebírá studii dvacetiletého V. Havla "Nad prózami Bohumila Hrabala" z rukopisného sborníku J. Koláře a J. Hirsála Život je všude (1956). Havel podle něho už tehdy přečetl Hrabala "překvapivě přesně". Karfík píše: Havel viděl "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 všímá i toho, že Skupina 42 ze sebe nevydala prozaika a celý výklad míří ke zjištění, že takovým prozaikem je právě Bohumil Hrabal... Vůbec se o Hrabalově surrealistickém rodokmenu ve studii ani nezmiňuje, vždyť uhranutí nebo aspoň poučení surrealismem je nejen u tvůrců Skupiny 42 vytčeno jaksí už před závorkou: většina z nich ve svých Lehrjahre prošla více či méně surrealistickým obdobím... Ještě jeden důvod, proč Havel nepřemýšlí o surrealistických zdrojích Hrabalových próz. V době, kdy psal svoji studii, Hrabal ještě svými pozdějšími vyznáními vykladače na tuto cestu nezavedl. Havel měl před sebou pouze texty a z nich vycházel."

Hrabal pak volil pro svou poetiku pojem "totálního realismu", aby se distancoval od popisné plochosti tehdejší prózy. Zumr v tom vidí vědomou opozicí, a jde dokonce dál, označuje Hrabalovu poetiku za irealismus. Tady vstupujeme do říše, kde vládne duch školometství. Uspokojivý výměr moderního realismu zatím nikdo nikdy nepodal, proto není ani jasné, co je irealismus. Klasickou poučku Engelsovu ("typické charaktery za typických okolností"), o niž se Zumr kupodivu opírá, už estetické myšlení dávno opustilo, a hranice toho, co lze označit za realismus, jsou až nejasně široké, vměstná se do nich samozřejmě nejen fantastično, ale také modelová próza apod. I tak zarputilý bojovník za realismus (socialistický), jako je Jiří Hájek, zařazuje do něho nejen Haškova Švejka ("netypickou" postavu), ale i fantazijní prózy J. Weise a experimentální dílo V. Vančury a ovšemže i Hrabala. Je to pře, která příliš jasná do věci nevnese.

X X X

Ani při určování Hrabalových literárních předchůdců se přispěvatelé sborníku neshodli. Všichni vidí v Rabelaisovi a jeho karnevalovém obrazu světa nesporný základ pábítelovy invence, ale zásadně se liší v názoru na vliv Jaroslava Haška. Zatímco Chvatík a Karfík přejímají tradiční Fryntovo hodnocení "hospodské historky" jako tvárné spojnice obou děl, Zumr oponuje a má za to, že "jde o velké nedorozumění", že jsou tím postiženy pouze povrchní, spíše anekdotické rysy Hrabalových povídek z dosti zcenzurovaných prvotin. Podle něho podlehl tomuto svodu sám autor, když se na Haška odvolává jako na svého patrona. (V závěru Rukověti pábítelského učně je např. krásná pasáž o tomto "vynálezci hospodské historky".) Odvolává se na Rothovou, vytýká Zumr zastáncům této koncepce, že hospodskou historku chápou jako druh folklóru, zatímco "u Hrabala jde o transponování a literární fixaci vybraných aspektů /.../ reality v podobě 'historky'"; dále je prý mezi nimi nepřekročitelný předěl především v tom, že Haškova tvorba není promyšlená a mnohvrstevná jako Hrabalova, je to - opakuje filozof s Šaldou - "ledabylá improvizace".

Hašek vskutku nereflektoval své psaní jako Hrabal a působí zvláště v narychlo psaných povídkách dojmem stylistické nepačlivosti. Ale přece: i Milan Jankevič připouští "improvizovanost, ano nehotovost a snad i ledabylost" v (nere-
digované) trilogii Svatby v domě. a kdo ji četl víckrát, musí mu dát za pravdu; básníkovo na mnoha místech zdůrazňované "vhrkávání" nápadů do šrajbmašiny vydává improvizovanost přímo za jakýsi tvůrčí princip. Haškovi nikdo texty neredigoval, zůstaly tak syrové, jak je dal z ruky. Ale rovněž Hrabalovy knižně nevydané prózy nesou - srovnáme-li je s texty redigovanými - zřetelné stopy "ledabylosti". Takhle "ledabylý" byl ostatně ve srovnání s Tolstým i Dostojevskij.

To je ovšem spíše vnějšková záležitost. Důležitější podle mne je, že Zumr Haška naprosto nedoceňuje v jeho myšlenkové závažnosti, na niž upozornil už kdysi Jan Grossman, Karel Kosík aj. Haškův Švejk je jen zdánlivě pouhá zábavná četba pro ukrácení chvíle. Mnohaleté interpretační potíže s postavou Švejka jsou svědectvím, že i pod tímto povrchem - stejně jako u Hrabala - je zapouzdřena promyšlená ideová koncepce života umění, která se lehce neotevívá. A rozhodně už není možné Haškovi upřít průkopnictví, jakým bylo uvedení "nespisovných" výrazů a hovorové řeči do české prózy. Tento čin uvolnil cestu i Hrabalovi; Célinův vzor, který zdůrazňuje Zumr, mohl tento jazykový průlom stěží uskutečnit. Hašek toto právo na slova vykázaná z dobré společnosti pro naši moderní literaturu vybojoval, což Hrabal zřejmě cítí, a když v ničem jiném, v tomto směru ho oprávněně ctí jako svého předchůdce, který "polidštil prozaická nebesa člověčinou".

Zumr je ve své stati podnětný tím, jak vyhroceně formuluje svá stanoviska a provokuje k hlubšímu promýšlení zdánlivě už vyjasněných otázek. Když se však napře proti určité koncepci, jde až k extrému: je jednostranný a lehkou rukou se s kritizovaným jevem vypořádá, jako je tomu právě s Haškem, nebo naopak udělá z určitého principu vše vysvětlující ideu, což je zase případ surrealismu. Je-li to v této literárněvědné poloze plodné, inspirativní, pak o poloze

kulturně politické, která tvoří závěr jeho studie, to lze sotva tvrdit. Tady jsou pro mne některé jeho formulace až nepochopitelné tím, jak bez ohledu na konkrétní situace a fakta staví svého Mistra za vzor občanského, "revolučně romantického" postoje. Snad je to vysvětlitelné jubilejní příležitostí, ale přesto jsou pro mne tyto filozofovy exkurze do kulturní politiky nepřijatelné, a chtěl bych se na ně proto podívat trochu blíže.

x x x

"Hrabal je homo politicus, byť často proti své vůli. Ale vědomí jednoty díla a osobnosti ho nutí přijmout i tuto roli," čteme v Zumrově stati. Tyto věty nás uvádějí přímo do středu sporů o Hrabalovy občanské postoje, o nichž loni v LN č. 9 a 11 polemizovali Tomáš Unzeitig a František Samalík. Kdo je homo politicus? Podle mne ten, kdo do veřejného dění promyšleně vstupuje, zasahuje s určitým záměrem do politických debat a kdo přitom dokáže zvažovat důsledky svých projevů, prohlášení a rozhovorů pro veřejnou morálku a národní hrdost, kdo je chce ovlivnit, dát jim dynamiku odpovídající jeho představám o prospěchu rei publicae. Kdyby Hrabal takovým člověkem vskutku byl, museli bychom ho pro četná veřejná vystoupení, v nichž je věru revolučního romantismu poskrovnu, považovat za jedince pramálo zásadového.

Já se však domnívám, že Hrabal je všechno, jenom ne homo politicus. Často opakuje, že odmítá roli spisovatele jako svědomí národa, že není žádný revolucionář, který chce měnit skutečnost: přijímá bezvýhradně její okouzlující, udivující a strhující krásu. Žije ve svém zvláštním, hypochondricky zjitřeném světě, ač se jeví mezi hospodskými kumpány jako extrovert. Jeho svět je otevřen jen tomu ve vnější realitě, co je v souladu s jeho básnickým viděním, co se podřizuje jeho poetické vnímavosti, co dokáže zpracovat převrácející síly jeho fantazie. Profánní politická praxe se těmito silám vymyká. Oxymóron F. Kadlece "bázlivý hrdina"

je přesným vyjádřením rozporu mezi Hrabalovými básnickými činy a občanskými postoji, mezi jeho tvůrčí odvahou, s níž tvoří své "rabiátské texty", a mezi jeho lidskou měkkostí, ba bezbranností, s níž podléhá tlaku moci.

Nejde jen o tu "nepatrnou úlitbu", kterou se musel pokorit, aby mohl publikovat. Srovnáme-li jeho nesčetná gesta ústupnosti před tupou kulturní politikou a před propagandistickými požadavky s výsostným uměleckým pojetím člověka jako svobodné a nemanipulovatelné bytosti, se zoufalstvím, jež zní z jeho textů o zmarnování nadějí na důstojnost člověka a národa (viz z poslední doby Kouzelnou flétnu a Veřejnou sebevraždu!), máme před sebou tvůrčí typ v dějinách literatury nikterak ojedinělý, typ geniálního básníka, v němž probíhá vnitřní boj mezi jeho talentem a lidskou omezeností. Tyto typy jsou souputníky poměrů ubožáckých a trapně nízkých, jsou jejich nezbytným průvodním jevem, a právě jejich zoufalá rozervanost, básnická vzdornost na jedné straně a občanská bázlivost na straně druhé, je nad jiné jasným důkazem duchovního zotročení společnosti. Velká tradice, kterou v tomto ohledu má ruská a posléze i sovětská literatura od Gogola a Puškina přes Saltykova-Ščedrina až po takového Konstantina Fedina aj., to snad dokládá průkazně. A bídu německých poměrů dokumentoval Karel Marx právě na Goethovi.

Občanskou kompromisnost, ochotu k "sebekritice" a "kapitulaci", s nimiž se Hrabal přizpůsobuje poměrům a chce vyjít s mocí, není tedy možno připsat za vinu jemu, ta padá především na hlavu režimu, který umělce k takovým "úlitbám" nutí a vyžaduje je. Hrabal je jeho obětí, rozpory, jimiž je zmítán, odrážejí politickou nekulturnost režimu, který jedná s talenty jako s poddanými a staví je věčně před alternativu buď se podřídí, potlačit své svědomí, nebo být zničen.

Jestliže si Hrabal odstranil svou ústupností překážky na cestě ke čtenáři, nelze to ovšem vydávat za recept, který platí všeobecně. Znovu se odvolávám k tradici ruské literatury, kde také vedle většiny konformistů vždycky existovali jedinci, kteří se nepoddali - i oni totiž patří neodmyslitelně k ubohosti politických poměrů. Dnes se ruská kultura kaje

za to, jak se kdysi jednalo s největšími představiteli mravního a myšlenkového odporu vůči duchovnímu násilí. Byli prohlášováni za "disidenty", dnes jsou označováni za "živé svědomí" společnosti, za zachránce její charakternosti, protože si nezařadili s jednomyslností usnesení, jimiž byli vyobcováni Platonov, Mandelštam, Achmatovová, Pasternak, Solženicyn ad.

Zumr má pro toto disidentské hnutí, které prý "jistou dobu koketuje s Hrabalem", pohrdavou charakteristiku:

"Hrabal svou politickou intuicí vytuší, že to není cesta, která by vedla k žádoucímu cíli. Toto hnutí je až příliš věrným negativním otiskem neostalinské politiky a bez symbiózy s ní ztrácí své *raison d'être*."

Pro Hrabala byl tímto žádoucím cílem přístup k čtenářské veřejnosti, nemusel se už omezovat na pár strojopisných exemplářů, i když také potom dost jeho textů muselo vzít zavděk samizdatem. Bylo to řešení vysloveně osobní a jedinečné, které ovšem podle mne nebylo výsledkem nějaké "politické intuice", ale nepřekonatelného pudu talentu "být i kýmsi čten a pochválen", pudu, jemuž se ostatně podřídili též jiní, svým způsobem i Jaroslav Seifert, ochotný vydat doma svá díla okleštěná, ale nikdy za cenu veřejného pokání. (Před jeho dílem musela omezená kulturní politika kapitulovat, byla by jistě kapitulovala i před dílem Hrabalovým, i kdyby jí nebyl vyšel svým gestem vstříc.)

Bylo ale únosné, aby se tak jako Hrabal zachovala celá kultura? Mohla cestu ke čtenáři hledat za každou cenu, měla tomu obětovat svou charakternost, svou povinnost obhájce pravdy a svobody, a podřídít se diktátu moci? Byla by pak ještě vůbec kulturou, kdyby se vzdala toho, co tvoří její podstatu a na čem závisí mravní integrita národa, nechce-li, aby jeho věčným prokletím bylo ustupovat násilí? Jiné tvůrčí typy než Hrabal by se jeho prohlášením zahubily (není toho smutným dokladem mj. umělecký pokles Jiřího Šotoly v posledních letech?), protože by si tím podvázaly tvořivé síly, jež se obrozují pouze nenarušeným svědomím. Ano, osudem takových spisovatelů bylo literární "disidentské hnutí", publikování

v samizdatu a v zahraničí, museli možnost být tištěni či hrán doma dočasně oželeť. Ale trest zákazu se obrátil proti moci: morální důslednost intelektuální elity se stala nadějí společnosti, že není odsouzena k věčnému ohýbání páteře, že i pro ni se jednou objeví možnost svobodného života. To byl a je *raison d'être* disentu, který v žádném případě není pouhým "věrným negativním otiskem neostalinské politiky", je připravovatelem zítřka, udržuje oheň v krbu, když společným domem protahuje mrazivá vichřice ideologické nenálosti, je nositelem myšlenek demokracie, tolerance a svobody, které neztratí svůj význam a smysl nikdy. Přesvědčivým důkazem je vývoj v SSSR, Polsku a Maďarsku, tam i po pádu neostalinismu jsou lidé tohoto údělu vyzdvižováni jako příklad občanské statečnosti, jež zachránila čest celé společnosti, jejich důsledný humanismus a obhajoba lidských práv jsou i dnes hnací silou vývoje.

Podobně je tomu s Hrabalovým rozhodnutím neemigrovat. V jazykově a tradicemi cizí zemi by patrně jeho talent uhybnul. Ale snad není pochyb o tom, že spisovatelé jiného psychologického založení, žijící dnes v exilu, by zase duchovně zemřeli v domácí nesvobodě, ponižování a pronásledování, ani by nedokázali unést ono vnitřní rozpolcení, které zvládá Hrabal. Tyto věci jsou hluboce individuální, kdo se jich dotkne, měl by dát jasně najevo, že má pochopení pro každé osobní řešení, že toleruje tedy i volbu emigrace; nelze stavět jedno rozhodnutí proti druhému. Po dlouhá léta zneužívaný Dykův verš a neustále opakovaná polopravda o těch, co "za sebou zabouchli dveře", si vynucuje zaujetí jasného stanoviska.

Studie končí podtrženými větami, které se svým patosem blíží jakémusi proroctví:

"Dosah Hrabalova gesta /tj. sebekritického - M.J./ je patrný teprve z odstupu. Poučení, které z něho plyne, je jednoznačné: boj o autentické české moderní umění se rozhodne jen na domácí půdě a jen vlastními silami, silami svobodné invence. Bohumil Hrabal je protagonistou tohoto boje."

V textu úzkostlivě formulujícího filozofa si nedovedu tuto rezolutnost opět vysvětlit jinak než podlehnutím jubilejnímu oslavenství. Záměr tu ze spisovatelova gesta vyvozuje poučení pro všechny, zobecňuje jeho případ na celou literární obec: kdo se chce zúčastnit boje o autentické české moderní umění, má jedinou možnost - "za nepatrnou úlitbu" získat přístup ke čtenáři, neboť o něho se přece vede boj. Kdyby místo slůvka "jen" (na domácí půdě) bylo alespoň podmiňující "především", bylo by nad tím možné diskutovat. Takto jsou ostatní dvě větve české literatury a další možnosti ovlivnit vývoj vyloučeny úplně, jsou zatraceny jako casi bezvýznamného a marného. Ve sborníku, který tvoří příspěvky lidí z literární vědy odsunutých nebo emigrovavších a který je vydán samizdatově, zní takové konstatování obzvlášť nepochopitelně.

Nevydávání a exiloví autoři mají ovšem cestu ke čtenáři zarubanou, ale to vůbec neznamená, že jejich aktivita je zmarněnost sama, že se neúčastní na procesu formování autentické podoby současné české literatury. Znalec Klímova díla by měl vědět něco o tajemném vyzařování utajeného, skrytého, osamělého díla, o výbušné vnitřní, hodnotové energii, která ve svou chvíli pronikne do ustálené hierarchické škály a zpřehází ji k nepoznání. Každé dílo české literatury, ať vznikne kdekoli a ať je jeho vliv na čtenáře jakkoli omezen, se zařazuje do její vývojové řady a může na "svůj čas" čekat třeba celé generace. Z tvorby samizdatové a exilové není proto bez významu nic, co má znak umělecké svrchovanosti. A nejen to: mravní odolnost autorů, kteří po desetiletí nesli nelehký úděl vyděděnců, nemůže nemít vliv na etiku celé kultury, na její autoritu ve společnosti. Časté nynější nářky na to, že česká veřejně vydávaná literatura ztratila prestiž u čtenářů, je dokladem, že jen "na domácí půdě a jen vlastními /?/ silami" se boj o autentické moderní české umění nerozhodne, že k tomu bude zapotřebí vzít v potaz nejen hodnoty vzniklé mimo oficiální produkci, ale i morální váhu těch, kdo "neposkvřnili ústa ani hruď falešnou řečí".

Můžeme si to opět ověřit na kultuře země, kde už vzaly za své ideologické lži a s nimi spjatá exkomunikační praxe. Svaz sovětských spisovatelů dnes s velkou "glasností" ruší své usnesení o vyloučení A. Solženicyna, časopisy se předhánějí, který dřív uveřejní některou jeho práci, přičemž ti, kdo ho kdysi honili uličkou hanby, se dnes vymlouvají, že "tenkrát byla jiná doba". Ale pro náš případ jsou ještě poučnější osudy takových autorů jako Platonov, Mandelštam, Achmatovová, Bulgakov ad. Neočvolali jediné slovo ze svých textů, vzdali se raději možnosti jejich zveřejnění, volili "pasivitu vnitřní emigrace" (J. Zmr) a vytrvali v atmosféře pomlouvačné hysterie, čekali půl století na svůj čas. A ten přišel. A hle, jejich díla okamžitě vstoupila do ruské literatury jako její vrcholné výtvořry. A spolu s nimi se do ní zařadila i díla emigrantů Vojnoviče, Brodského, Galice, nemluvě už o Nabokovovi, a tak se převrátily všechny dosavadní představy o tom, jaké estetické a etické hodnoty tvoří tradici demokratické ruské literatury: uměle nafouklí velikáni splaskávají do průměrnosti, ne-li do bezvýznamnosti. Boj o autentické ruské umění se tedy vedl a rozhodl nejen na domácí půdě, ale všude a všemi, kdo byli jeho skuteční tvůrci.

Nepochybuji, že u nás tomu bude stejně. Dnešní násilně stlučený hodnotový žebříček, v jehož čele jsou Skálové, Pilařové, Floriánové, Kozákové a Říhové, se jednou ostudně zhroutí, až se do literárního kontextu zařadí tvorba dosud proskribovaných významných autorů. Tento pohyb pak nepochybně ovlivní ti literární vědci, kteří své názory neznetvořili pod tlakem zglajchšaltované ideologie, vědouce s Heglem, že kde myslí všichni stejně, tam nemyslí nikdo.

Znásilnění české kultury v 70. letech, které trvá dodnes, zasadilo tragickou ránu celé národní literatuře, každé její větvi, žádná neunikla nebezpečí uzavřenosti a deformace, tedy ani ta doma vydávaná. Není přece pochyb, že zplaněla, zprůměrněla, že v ní ustal nezbytný názorový ruch a byl nahrazen pseudopolemikami, že se rozpadla soustava jejích hodnotových korektivů. Některé osobnosti z její struktury to

vycištují a snaží se nějak překonat "anomálii ve světě ojedinelou", jak řekl na první schůzi obnoveného PEN-klubu J. Kvasadba. Sama se svých sil a na domácí půdě se však literární tvorba neobrodí a nerozhodne boj o autentické české moderní umění. O jeho výsledku se rozhoduje nejen v dílnách umělců - i těch ve vnitřní či vnější emigraci -, ale všude, kde se vede zápas o uzurpovanou svobodu společnosti, tedy i v akcích disidentského hnutí, neboť jen znovuvybojovaná svoboda umožní zmíněnou anomálii definitivně překonat a vrátit kulturu do vskutku normálních, demokratických poměrů. Látat její zpuchřelou dnešní strukturu opatrnickým "integrováním" jednotlivců je fraška: vychází se přitom ze stejného pojetí jako při normalizačním vylučování, totiž z předpokladu, že nějaká politická autorita je povolána rozhodovat o tom, kdo je a kdo není hoden být českým spisovatelem. Až tito "rozhodčí" beznadějně zapadnou do zapomnění a o významu díla bude rozhodovat jediné vyvíjející se soustava kritických korektivů, budou ti dnes proklíaní hrdostí národní kultury.

Je pro mě překvapující, že z Hrabalova "gesta" vyvozuje takové poučení pro všechny, kdo jsou zainteresováni na osudech současné české literatury, erudovaný filozof, který nota bene něco ví o vnucené "vnitřní emigraci" velké části české kultury. Já jediné poučení z tohoto gesta vidím v poznání, že musí-li tvůrce z boží milosti vykupovat své právo na publikaci jakoukoli úlitbou, místo aby byl ctěn a respektován ve své potřebě svobodné umělecké aktivity, svědčí to o nekulturnosti moci, o jejích barbarských mravech, o omezené politice, jíž jsou zájmy národní kultury jako celku lhostejné, neboť je stále v zajetí jejího sektářsky účelového, ideologického hodnocení, jež zastírá nevyjasněným kulatým pojmem "socialistické".

Milan Jungmann

Opožděná zpráva o opožděném sborníku (KS 2/89), signovaná -bfl-, ve mně vyvolala dojem spíše soukromých poznámek než solidní literárně teoretické práce. Jde o nevkusně komentovanou anotaci, která má daleko ke zprávě i k recenzi. Ostatně nebývá zvykem, že se víceméně privátní jubilejní sborník stane terčem kritiky. Faktem je, že paralelní literatura v Československu trpí nedostatkem odborných kritických studií, které jsou důležité pro méně známé a začínající autory stejně jako pro ty, jejichž jména se i přes minimální možnosti publicity stala pojmy. Myslím si, že za takového stavu je "Opožděná zpráva" od -bfl- více ke škodě než k užitku. Jak autorů, tak čtenářů.

V úvodu zprávy píše -bfl-: "Protože svazek není opatřen obsahem ani vpředu, ani vzadu (spíše jde o nedopatření než o záměr), půjdeme rychle od prvního k poslednímu listu." Milý -bfl-, nevšiml jste si, že sborník je alfabetyzován? Že jsou zde autoři řazeni abecedně podle příjmení? V tomto případě se mi zdá obsah zbytečný. Až příliš rychle jste šel od listu k listu. Z popisného stylu (kterým měla být napsána celá zpráva) přecházíte často k povrchním úsudkům a zaskakujete čtenáře příkrou kritikou. Co mi vadí na vaší kritice, je to, že ji ničím neobhajujete a nedáváte čtenáři šanci vytvořit si vlastní názor. Kdo nemá sborník po ruce, aby si mohl ověřit vaše výtky, nevyčte z této "zprávy" nic jiného než "skvělou nadílkou Petra Kabeše", to, že "Sněhurka nezajímá a nedoje, Matzenauer je nevýrazný, Tatoun nenápadný, protože nenápaditý" atd. Poznámka týkající se příspěvku Zbyňka Hejdy ("kde jsou ty doby/kdy jsem psal krásné verše") je pouhou sprostou insinuací. Myslím si, že jste udělal chybu hned na začátku, když jste sedal k prázdnému papíru. Takováto zpráva by vám neměla formálně umožnit podrobnější rozbor jednotlivých autorů a cítíte to trochu sám, když v závěru upozorňujete, že "je toho dost na rozbor čtyřicetistránkový, ba čtyřsetistránkový". Pokud ve vás hlodala touha po vyslovení subjektivních úsudků, měl jste napsat recenzi. Vaše kritika

působí pouze křečovitě, směšně a zkresluje předmět, o němž referujete. Škoda, že jste se čtyřicetistránkově, nikoli čtyřsátstránkově nerozepsal a neobhájil své soudy. Abych se nedopustil stejné chyby jako vy, uvedu příklad.

Píšete: "Nepříliš originální je i Jindra Tma. Slovní hříčky typu vole-love by se měly přenechat karikaturistům kolem Dikobrazu, v poezii jsou to jen rádobý vtipné vycpávky." Souhlasím s vámi, že slovní hříčka typu vole-love by se měla přenechat... atd. Mám však stále v paměti příspěvky Jáchyma Topola (Jindry Tmy) publikované v tomto sborníku a vím, že vaše klasifikace včetně upozornění na jeho "nepřílišnou originalitu" je cosi jako drzost. Jáchym Topol je výrazný typ básníka, ke kterému je možné mít obdivný či kritický přístup. Jeho příspěvky pro sborník jsou možná rozdílné umělecké kvality, ale vy autora představujete tak, že jednotlivý citát vytrhnete z kontextu souboru jeho příspěvků do sborníku, což je praxe smutně známá z útočných článků Rudého práva. A - bohužel - takto deformujete většinu příspěvatelů.

O J.H. Krohovském píšete, že často zápasí s pointou a vkládáte ukázkou: "/že tě má varlata hrála až na pochvě/ a úd byl nadoraz/ to len sám Pán Boh vie/". Pokud vám není známe jiné umístění pointy než na konci básně, a to tak, že závěrečný verš obsahuje jakýsi pseudogag (viz Florián, Sýs, Záček ap.), pak se vám nedivím. Jistě jste báseň, z níž citujete, četl celou (pro upřesnění - Boží hod v chrámu sv. Mikuláše) a je vám jasné, v čem tkví její pointa. "Envoi" této básně přenecháme raději k posouzení inkvizici.

Nechci se rozepisovat o všech nepřesnostech a nedokonalostech vašeho experimentu. Můj hlavní cíl je vyslovit pochybnost o tom, že by měl jinou hodnotu, než jakou může mít anotace. A tu jste, -bfl-, mohl pro KS napsat bez komentářů, na něž alespoň v ukázkách upozorňuji, a spíš do rubriky Knižní zpravodaj.

Luděk Marks



Physiologus

(B.m. a d., xeroxovaný strojopis A4, 70 ss., měkké kartonové desky)

V tiráži čteme: "Tento rukopis vychází jako čtvrtý z řady Dokumentů pro přátele hermetismu v počtu 2 x 10 strojopisných kopií péčí D.Ž.B. Zákaz dalšího rozmnožování, jen pro potřeby studia." Dovídáme se zde rovněž, že v této řadě vyšly předtím již tři svazky: Pýthágorás, Hermetický triumf a Dee Jehn; připravují se: Surrealismus a hermetismus, Theurgie od J. Kefera, Paracelsus. - Tím naše znalosti končí, ostatně jsme se ani nepokoušeli vyzvědět něco navíc; jde-li o oblast hermetismu, byla by to nejspíš marná snaha. Zdá se také, že formulace "zákaz dalšího rozmnožování" není v tomto případě pouhou bezpečnostní pojistkou, jak tomu často bývalo v prvních dobách samizdatu...

Máme před sebou první české vydání starověkého spisu o symbolice zvířat, a to v jeho nejstarší podobě, jež patrně sahá do Alexandrie 2.-3. století n.l. Původní řecký text byl záhy překládán do dalších jazyků, rozšiřován a různě upravován, v latinské verzi pak sloužil jako základ pro středověké bestiáře. K názvu uveďme, že termín physiologia v alexandrijské, židovské a křesťanské literatuře prvních století n.l. znamenal alegorii. Jde tedy o křesťanskou koncepci přírody jako zrcadla reality nadpozemské. Fyzilog není přírodovědec, nýbrž exeget přírody podle kánonů křesťanské víry. Spis "je potřebný každému, kdo se zabývá nejen starověkou symbolikou, ale především alchymickou ikonografií. /.../ Namnoze uvítají překlad i ti, kdo se zabývají heraldikou a studiem výzdoby křesťanských chrámů," píše v úvodním slově vydavatel. Dodejme k tomu jen tolik, že uvedeným účelům může spis stěží sloužit, zůstane-li přístupný pouze v počtu 2 x 10 exemplárů...

Svazek je opatřen předmluvou Francesca Zambona, důkladnou bibliografií a obsažnými poznámkami k jednotlivým kapitolám. Je velice pečlivě typograficky upraven, četná vyobrazení pocházejí vesměs z Histories animalium Conrada Gesnera (Curych 1551-1587).

-db-

Následující tři novinky patří do edice KRAMERIOVA EXPEDICE 78. Je to, jak teprve nyní zjišťujeme, jedna z nejstarších a zároveň nejlépe "utajených" samizdatových edic: pouze některé svazky nesly její značku, a to v podobě nenápadné šifry KE.78. Nápadným vnějším rysem těchto knížek bylo originální technicko-výtvarné pojetí desek. Několik titulů jsme v předchozích ročnících anotovali v rubrice Mimo edice nebo v novinkách. Souhrnnou zprávu o této edici přineseme v některém z příštích čísel KS.

KOHOUT, Pavel: Dvě hry na motivy L.N. Andrejeva

(KE.78, Praha 1989, strojopis A5, 280 ss., plátěná vazba potištěná sítotiskem)

V knize jsou společně opsány obě dvě autorovy hry, které vznikly v první polovině 70. let na motivy L.N. Andrejeva. Jedná se o hry Ubohý vrah z roku 1971 (předlohou byla povídka Rozum) a Ruleta z roku 1975 (předlohou povídka Tma).

ČIVRNÝ, Lumír: Černá paměť stromu

(KE.78, Praha 1989, strojopis A5, 433 ss., pevné desky polepené fotografií kůry s natištěným titulem)

Tento román, datovaný rokem 1970, byl ve stejném roce vysázen v nakladatelství Čs. spisovatel, avšak sazba byla rozmetána. Děj je situován do druhé světové války a líčí anabazi ukryvajících se židovského lékaře válečnou Evropou. Kniha je zajímavá také tím, že předlohou jedné z hlavních postav románu, lékařovy kamarádky Stasi, byla bezpochyby Milena Jesenská. Černá paměť stromu je tak současně svědectvím jednoho z mála dosud žijících známých této pozoruhodné a po léta zamlčované přítelkyně Franze Kafky.

MORÁVEK, Milan: Hovory s mrtvým

(KE.78, Praha 1989, xeroxová kopie textu pořázeného na mozaikové tiskárně, A5, 31 ss., kartonové desky potištěné sítotiskem, ediční poznámka a závěrečné slovo o autorovi, edičně připravil Vladimír Pistorius)

Jednoaktová komedie z roku 1969 byla nalezena v autorově literární pozůstatosti. Milan Morávek (1923-1980) patřil k předním českým psychiatrům. Literárně byl činný zhruba od poloviny šedesátých do poloviny sedmdesátých let. V této době psal pro časopisy Sešity, Reportér, Filmové a televizní noviny aj. různé filosofické

úvahy a povídky. V roce 1969 napsal scénář, podle něhož natočil Esald Scherm televizní film Rezhovory. Teď však již putoval do trezoru. Hovory s mrtvým jsou ovlivněny poetikou absurdního dramatu šedesátých let. Čtyři protagonisté (Kaja, Věna, Jára a Frána) jsou členy vládnoucí špičky. Jejich boj o moc se odehrává prostřednictvím slovního šermu frázemi, a to v mauzoleu Velkého Mrtvého, kam chodí předstírat porady s jeho neotřesitelnou autoritou a tím si vytvářet vlastní mocenskou legitimitu.

e d i c e



n o v é c e s t y m y š l e n í

V KS 4/87 jsme zachytili stav ke konci roku 1987. Za uplynulé dva roky (1988-89) vyšlo pouze šest titulů, z nichž většinu tvoří reedice: dvousvazkový sborník Pekařovských studií, přepracované vydání Paloušova Světověku a další dvojice dialogů Sidonie a Sakateky. Zbývají tedy dvě původní novinky, obě z roku 1988, které stavíme do čela následujícího přehledu, (všechny svazky mají formát B5 a celoplátnou vazbu.)

Kříž, Jaroslav: Rezhovory o vzdálenosti přítomného
(Praha 1988, 108 ss.)

Filosofický rozhovor o bytí, významu a smyslu. Autor akcentuje "určitost" jako významný zřetel pravého filosofického myšlení a konfrontuje svá stanoviska s řadou filosofů především našeho století: s Husserlem, Wittgensteinem, Heideggerem, Foucaultem, Derridou aj.

Jednota měkkého a tvrdého stylu (Praha 1988, 163 ss.)

Sborník k padesátinám Ivana M. Havla obsahuje studii Radima Palouše Jednota dvojího, která je konfrontací teorie výchovy k Božímu světlu se západoněmeckou Pedagogikou komunikace K. Schallera, dále pak studii Zdenka Neubauera O tvrdém a měkkém stylu ve filosofii, v níž jde o filosofické posouzení způsobu vyjadřování myšlenek buď co možná nejjednoznačněji a nejpresněji, nebo obrazně a živě. Každá z obou studií čítá přibliž-

ně 80 stran. Posledním příspěvkem je krátká Sidoniova samomluva Mind/body problem o tom, jak se to vlastně má s problémem jako takovým.

Pekařovské studie I-II

(Praha 1988, 2 svazky, 280+192 ss., 25 stran příloh)

Reedice sborníku k 50. výročí smrti Josefa Pekaře, vydaného Evou Kantůrkovou (viz anotaci v KS 3/87).

PALOUŠ, Radim: Světověk neboli 1969

(Praha 1989, 127 ss.)

Druhé, přepracované vydání knihy 1969, jež vyšla v NCM roku 1985. Obsahem je hypotéza o konci novověku, resp. celého eurověku a o počátku světověku.

SIDONIUS + SAKATEKA: Dialog o snění a dialog chaotický
o různí a nerůzní

(Praha 1989, 101 ss.)

Převzato z edice Expedice, sv. 253 (1987).

m i m o



e d i c e

Je mojí vlastní hradba ghett?

(B.m., 1978, 297 ss. A4, tuhá celoplátěná vazba)

Uspořádala Marie Rút KRÍŽKOVÁ ve spolupráci s Jiřím Kotoučem a Zdenkem Orneštem.

Unikátní dokument zachycující zlomek osudu terezínských dětí. Deset učeben bývalé školy, přeplněných třípatrovými kavalci, změnilo se v deset "domovů", kde se jim vězeňská samospráva a pár obětavých vedoucích snažili, pokud to šlo, nahradit nenahraditelné. Před transporty je ovšem nikdo uchránit nemohl... Na jedničce, tedy v "domově 1", byl vedoucím Valtr Eisinger, středoškolský profesor z Moravy. Vynikal tím, že se v rámci dané situace snažil co nejvíce rozvíjet duševní stránku svých svěřenců: organizoval pro ně bese-

dy. přednášky, nacvičoval s nimi divadelní představení. Vznikl tu i tajný časopis "Vedem", který si psaly děti samy a kde mohly rozvíjet své talenty. Eisingerovým "domovem" prošlo v letech 1942-1944 asi sto chlapců, třinácti- až patnáctiletých; krom devíti všichni zahynuli, včetně svého milovaného vedoucího. Jejich památce je věnována tato kniha.

Ten unikátní dětský časopis se podařilo zachránit a nakonec byl uložen v Památníku Terezín. Roku 1971 ujal se zpracování rukopisu (zhruba 800 stran) M.R. Krížková a připravila s něho výbor pro knižní vydání. Kniha je koncipována tak, že rozsáhlé bloky původních dětských příspěvků (básně, prózy, úvahy, reportáže, fejetony atd.) se střídají s dobovými dokumenty, svědectvími pamětníků a zejména s rozhovory M. Krížkové, v nichž její přátelé Jiří (Kotouč) a Zdeněk (Ornest), bývalí Eisingerovi svěřenci, komentují a vysvětlují okolnosti života dětské komunity v Terezíně. Výsledkem je mnohem víc než pouhý dokument či připomínka minulosti: je to živé a naléhavé zpřítomnění jedné z mnoha tváří oné hrůzné doby, jež by nikdy neměla být zapomenuta. "Byli jsme vedeni touhou, aby z textu vystoupili živoucí chlapi a celou svou důvěřivou mladostí a touhou po životě," píše editorka. "Nejvlastnějším smyslem naší knihy by tedy mělo být: povolání naše mrtvé přátele k životu a zachování je ve svých srdcích." Dodejme k tomu, že první část tohoto úkolu se podařila v míře srovnatelné; podaří-li se (v obecném měřítku) i část druhá, to bude záviset na nás, na čtenářích.

Záhy se bohužel ukázalo, že cesta ke čtenářům nebude lehká. Kniha byla připravena do tisku během roku 1972 a měla vyjít v Severočeském nakladatelství v Ústí n.L. jako zájmový náklad Památníku Terezín. Smlouva o vydání byla však na základě lektorského posudku dr. Václava Krále zrušena bez náhrady. K nesčetným ostudám oficiální kulturní politiky přibyla další. Na patnáct let zůstala kniha v rukopise, jež bylo možno leda opisovat jako samizdat... Doufejme, že ve srovnatelných poměrech se dočkáme co nejdříve jejího řádného a důstojného vydání.

-db-

Přemysl Pitter - zachránce dětí

Vzpomínky Přemysla Pittera a svědectví o jeho záchranných akcích pro děti po 2. světové válce

(Brno 1988, 219 ss., 14, červené tvrdé desky. Sborník uspořádala Milena ŠIMSOVÁ)

Sborník uvádí nejprve krátký životopis Přemysla Pittera, pozoruhodné postavy naší první republiky, ~~protektorátu~~ i poválečných let (narozen 1895 v Praze, zemřel 1976 v exilu). Následují Pitterovy Vzpomínky

(V)

na dětství a mládí. První část sborníku končí jeho pamětmi Nad vřavou nenávisti, které napsal v letech 1969-1970 (německy vyšly pod titulem Unter dem Rad der Geschichte. Ein Leben mit den Gerिंगsten v roce 1970).

Ve druhé části sborníku jsou soustředěny dokumenty o letech 1945-1947 v šesti oddílech, z nichž poslední dva přesahují, pokud jde o jejich vznik, rok 1947.

1. Osvebozující pravda (proslav P.P. při prvním poválečném shromáždění v Miličově domě v Praze 27.5. 1945).
2. Dokumenty o záchraně dětí z nacistických koncentračních táborů (šlo velkou většinou o židovské děti).
3. Dokumenty o záchraně dětí z československých internčních táborů.
4. Rekapitulace záchranných prací. Zprávy z pera Olgy Pierzové, Dobrosłavy Štěpánkové a Přemysla Pitttera.
5. Několik dokladů o jednání v letech 1947, 1950 a 1951.
6. Vzpomínky D. Štěpánkové, dopisy bývalých chovanců O. Pierzové (Po čtyřiceti letech) a vzpomínka Jana Simsy na Miličův dům za války a na Pittterovu práci po válce.

Na závěr je připojena výběrová bibliografie P. Pitttera.

PITTER, Přemysl: Otázky a odpovědi

(Bez vřechení, 127 ss. A4, červené tvrdé desky)

Jde o kopii strojopisu, který Pitter připravil k tisku. Vybral sám 112 otázek, které mu položili jeho posluchači nebo čtenáři v době, kdy redigoval Sbratření, Posla či Zpravodaje z Miličova domu a konečně Hovory s pisateli.

Jednotlivé oddíly ukazují na tematiku: Zápas o Boha a víru. Biblické výklady. Mravní problémy. Otázky pohlavního života. Manželství a děti. Duševní hygiena. Abstinence, vegetarismus. Národ, stát, nenásilí, socialismus, veřejný život. Žena v činnosti veřejné. Židovská otázka. Poměr člověka ke zvířeti. Osud a útěcha.

Publikace je cenná tím, že vystihuje Pitterovy postoje k problémům, které trápily lidi v jeho okolí, a zvláště jeho snahu uspokojivě, "pastýřsky" odpovědět a vést k dalšímu hledání. Přes všechnu "kazmálnost" jeho odpovědí najde v nich systematický čtenář něco, co by se dalo označit jako Pitterova theologie a filosofie. On sám by ovšem řekl, že je to svědectví víry od toho, kdo sám hledá odpověď jako tazatel. Škoda, že jednotlivé odpovědi nejsou datovány!

(Z podkladů dodaných J. Simsou zpracoval -db-)



DIALOG 89 zahajuje mimořádným vydáním. obsahujícím několikastránkový text G. Gisaře Palachův týden. O prvních dvou číslech letošního ročníku jsme referovali posledně. Další dvě čísla se nám dostala do rukou nyní, vnější podoba je stále stejná. Ve třetím čísle dominuje rozsáhlý článek Věňka Šilhána Východiska reforem v ČSSR, čtvrté číslo (16 ss.) je celé věnováno diskusnímu návrhu Programových tezí klubu Obroda.

K posledním chvílím SNP se vrací Jozef Jablonický článkem
Za cest generála Viesta.

(VII)

Z dalšího obsahu uvedme nové sovětské dokumenty k Mnichovu a materiály ze VI. sjezdu čs. historiků. V diskusní rubrice si Jozef Kruska klade otázku: jaká vlastně byla první republika? Jaroslav Valenta pak komentuje Poznámky k dějinám střední Evropy, publikované na pokračování v revue Střední Evropa.

Svazek uzavírá oddíl Recenze-glosy-zprávy.

Číslo 26 (listopad 1989, 158 ss.)

Studie a články soustředěné do prvního oddílu se zabývají různými tématy z novodobých českých dějin (autoři Jaroslav Marek, Jan Křen, Karel Kučera, Jozef Jablonický, Emanuel Terray). K tomu se váže v dalším oddílu zaznam některých příspěvků a diskuse z konference o českých dějinách, která se konala v únoru 1988 v hotelu Tichý na Žižkově.

Následující oddíly: Recenze, Zprávy a glosy, Medailony (věnované šedesátinám Milana Otáhalo a úmrtí Františka Grause).

P o h l e d y



Tiráž časopisu zní:

Pohledy - časopis Demokratické iniciativy pro otázky zájmů, potřeb a práv spotřebitelů.
Řídí Karel Stínal s redakční radou.

Číslo 1

(leden a únor 1989) 44 ss.

Stejně jako u dalšího svazku je text cyklostylovaný, formát A4, tištěno oboustranně, využito je velké škály možností psacího stroje, tj. psaní po celé ploše i dvousloupcového, vtipných využití velkých i malých písmen klaviatury i využití plochy v řešení titulků a jednotlivých programových návěští.

Z obsahu:

Jako úvodník stať O spotřební hodnotě pravdy. Rubriky: Úvaha (v č. 1 o dialogu) - Anketa (zde mezi lékaři) - Spotřební zboží - Životní prostředí (zde o Tatrách a sídlištích) - Skolství - Doprava - Diskuse (o spotřebitelských institucích) - Kultura (polemika s některými recenzemi Amadea, zamyšlení nad filmy, které nešly do distribuce).

Číslo 2

(březen, duben, květen 1989) 46 se.

Z obsahu:

Jako úvodník stať O práci. Rubriky: Úvaha (v č. 2 Chyby) - Zdravotnictví - Obchod (o knižním obchodě) - Služby (porovnání se světem) - Doprava - Kultura - Z činnosti D. I. (Dvě pražská setkání) - Čtenáři nám píší (Praha na prodej: dále příkladná devastace jednoho venkovského zámku) - Historie (Příklad Hilsner) - Diskuse - Fejton.

V o k n o



(pokračování ze sv. 4/88)

Číslo 15 (podzim 89)

Bylo jistě pravidlem u časopisů nezávislé kultury, že jejich vývoj býval často provázen mimoliterárními, mimoredakčními i obecně mimoobornými okolnostmi. Vokno, časopis pro nezávislou i jinou kulturu, drží v tom nicméně prvenství. Začal vycházet v červenci 1979. V letech 1981-1985 bylo za něj odsezeno 75 měsíců, v roce 1988 byl za něj vyřčen rozsudek o 30 měsících nepodmíněně a jednom roku podmíněně. Mohu se tedy dnes už s trochou rozverností ptát, zda u tohoto periodika bylo více měsíců než pravopisných chyb či obráceně.

Abychom trochu zpřítomnili věc, která je pro nás dnes, tj. v prosinci 1989, snad už historická: připomeňme si základní data co do posledního soudního stínání tohoto časopisu. Citujeme:

Prohlášení Výboru na obranu Františka Stárka č. 5 z 5.9. 1989: K odvolacímu řízení Františka Stárka a Ivy Vojtkové u krajského soudu v Hradci Králové

Dne 28.8. 1989 proběhlo v budově krajského soudu v Hradci Králové odvolací řízení v trestní věci F. Stárka a jeho družky Ivy Vojtkové. František Stárek - vydavatel Vokna, Voknovin, knižnice Vokna a videomagazínu byl za svou činnost na poli čs. nezávislé kultury odsouzen okresním soudem v Ústí nad Orlicí ke dvěma a půl roku vězení s výkonem trestu v II. NVS, následným dvěma letům ochranného dohledu a Iva Vojtková za napomáhání v této tr. činnosti k roku vězení s podmíněným odkladem na dobu dvou let. Krajský soud v Hradci Králové v odvolacím řízení původní rozsudek potvrdil a ztotožnil se tak s obžalobou ve všech jejích návrzích.

(IX)

Výbor na obranu F. Stárka znovu upozorňuje na nehumánnost vymezeného rozsudku a protestuje proti svévolnému zneužívání zákona, jímž současná čs. moc řeší své obavy a neschopnost navázat dialog s odlišně smýšlející částí naší veřejnosti. Věznění Františka Stárka pokládáme za hrubé porušování základních lidských práv. Argumentace toho typu, že jeho případ je vnitřní záležitostí našeho suverenního státu, není ničím jiným než popřením podpisů oficiálních čs. představitelů pod mezinárodními uhlavami a pakty, zabývajícími se otázkou lidských práv. Jde zjevně o formulaci, již lze v podstatě bez obtíží obejít kterýkoliv z bodů obsažených v těchto dokumentech.

Pod petici, požadující propuštění F. Stárka na svobodu, se podepsalo více než tisíc občanů, a to opomíjíme jednotlivé protesty a výzvy ze zahraničí. O případu informoval Výbor na obranu nespravedlivě stíhaných a vyjádřila se k němu také Charta 77. Výbor na obranu Františka Stárka adresoval Federálnímu shromáždění, předsednictvu vlády ČSSR, ministru spravedlnosti ČSR a Výboru čs. veřejnosti pro lidská práva a humanitární spolupráci prohlášení podrobně dokumentující represe namířené proti Stárkově dosavadní kulturní práci a průběh soudního jednání v Ústí nad Orlicí. Dodnes nám nikdo z nich neodpověděl, pokud ovšem touto odpovědí není samotný rozsudek.

Délkou a rozsahem je trest vyřčený nad Františkem Stárkem zvlášť, jež u nás v současnosti nemá obdoby. Zvlášť, která má pro Františka Stárka v úhrnu představovat přes 5 let strávených v čs. věznicích. A to vše jako daň za to, že se v době, kdy se "to nevyplácí", řídí vlastním svědomím a spolu s ostatními prosazuje v naší kultuře postoj, který není pouhou poklonou moci.

Výbor na obranu Františka Stárka

Zdeněk Bálek, Martin Fendrych, Martin Frind, Mikoláš Chádima, Bohumír Janát, Jiří Kostur, Štěpán Kot, Jan Lopatka, Luděk Marks, Vladimír Smrček, Mirek Vodrážka

František Stárek byl spolu s ostatními vězni svědomí propuštěn týden po událostech 17. listopadu.

K Voknu č. 15:

Rubriky: Fejeton - K událostem - Hudba - Výtvarné umění - Film - Divadlo - Literatura - Literární historie - Ohlasy - Můj kraj, stejně jako tvůj kraj, jde do prdele - Současné proudy myšlení - Jak to bylo - Literární příloha.

Autoři: Vydra, Zednář, Tichý, Fiala, několik kryptonymů, Gablík, Harrison, Kostur, M.T., Petruška Šustrová, Blumfeld, Balabán, Hoffman, Messiaen, Placák, Jirousová, Kanan, Konečný, Bálek, Nečas, Chlíbec, Ivan Wernisch, Vladimír Brom.

Na závěr dokončení Bratří Ramazových od Egona Bondyho.

Svazek má 126 stran A4, je sázen velmi úsporně počítačovou technikou, nicméně reprodukce je ze tří čtvrtin (alespoň u mé dostupného exempláře) tak nečitelná, že svazek téměř

není k použití. Doufáme, že i v tomto jde o tíživou minulost, stejně jako v tom, že pro budoucnost budou muset všechna periodika i všechny ostatní ediční počiny vycházet z toho, co mají na mysli, a ne jen z toho, co mají pouze k dispozici.

-1-

V ý c h o v a a v z d ě l á n í



V roce 1988 vyšlo první číslo nového samizdatového periodika s názvem VV - KRAVVISLÁ REVUE PRO VÝCHOVU A VZDĚLÁNÍ. Řídí PhDr. Radim Palouš. V letošním roce vyšla další dvě čísla (jaro a podzim 1989). Jednotlivé svazky tohoto "občasného sborníku" čítají cca 80 stran zeroxovaného strojopisu A4 v obálce z měkkého kartonu.

K zaměření nového časopisu citujeme z úvodního slova k 1. číslu: "První číslo revue se zaměřuje především na problematiku vzdělávací soustavy v Československu. Chce podtrhnout neutěšený stav našeho školství a nastínit možná východiska k nápravě." V editorialech ke druhému číslu pak čteme: "... ponechat naši národní výchovu a vzdělání pouze v rukou státně stranického monopolu znamená nečinně přihlížet pádu naší země do propasti. /.../ Za nejdůležitější považujeme zrušit stav, kdy vzdělání a školství je společností fakticky odňato a jednostranně podrobeno státnímu ideologickému monopolu. Je nutno otevřít možnosti pluralitně koncipovanému školství, diferencovanému tak, aby si rodiče mohli vybrat takové školy, které budou nejlépe odpovídat jejich vlastním výchovným záměrům. Je třeba ponechat společnosti svobodu, aby si iniciativně uspořádala školství podle vlastních potřeb."

K obsahu dosavadních čísel:

Zvláštní pozornost je věnována problematice vysokých škol, již je vyhrazena samostatná rubrika. Další oddíl se zabývá školstvím, resp. vzděláním a výchovou "všeobecně", aktuálními otázkám všeho druhu je věnována rubrika Z praxe. Časopis se také snaží mapovat zanedbanou oblast historie našeho školství (Československá škola v letech 1918-1948, č. 2; Přehled reforem čs. školy od roku 1948, č. 3). Kromě dobových dokumentů (hojně citována Charta 77) a recenzí přináší nová revue též teoretické stati (R. Palouš, Patočka, Jung).