

Střítecký, Jaroslav

Karafiát, Jan (editor)

Studie a stati. 2

Studie a stati. 2 Karafiát, Jan (editor). Vydání první Brno: Masarykova univerzita, 2020

ISBN 978-80-210-8879-5 (1. sv.); ISBN 978-80-210-9569-4 (online ; pdf)
ISSN 1211-3034 (print); ISSN 2787-9291 (online)

Stable URL (DOI): <https://doi.org/10.5817/CZ.MUNI.M210-9569-2020>

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/142465>

Access Date: 17. 02. 2024

Version: 20220902

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.



500

OPERA FACULTATIS PHILOSOPHICAE
UNIVERSITATIS MASARYKIANAE

SPISY FILOZOFICKÉ FAKULTY
MASARYKOVY UNIVERZITY

MUNI
ARTS



Studie a stati **2**

Jaroslav Střítecký

Jan Karafiát (ed.)

**MASARYKOVA
UNIVERZITA**

BRNO 2020

KATALOGIZACE V KNIZE – NÁRODNÍ KNIHOVNA ČR

Střítecký, Jaroslav, 1941-

Studie a stati 2 / Jaroslav Střítecký. – Vydání první. – Brno : Masarykova univerzita, 2020. – 319 stran.
– (Opera Facultatis philosophicae Universitatis Masarykianae = Spisy Filozofické fakulty Masarykovy
univerzity, ISSN 1211-3034 ; 500)

Částečně německý text

Obsahuje bibliografii a bibliografické odkazy

ISBN 978-80-210-9568-7 (brožováno)

* 82:1 * 130.2 * 821.112.2 * 82.09 * 82.07 * 82:93/94 * (048.8) * (049) * (082.21)

- filozofie literatury
- filozofie kultury
- německy psaná literatura
- literárněvědné rozborů
- interpretace a přijetí literárního díla
- literatura a dějiny
- studie
- stati
- výbory

82 - Literatura. Literární život [11]

Recenzovali: prof. PhDr. Stanislav Bohadlo, CSc. (Univerzita Hradec Králové)
prof. PhDr. Karel Steinmetz, CSc. (Ostravská univerzita)

© 2020 Masarykova univerzita

ISBN 978-80-210-9568-7

ISBN 978-80-210-9569-4 (online ; pdf)

ISBN 978-80-210-8879-5 (1. sv.)

ISBN 978-80-210-8880-1 (1. sv.) (online ; pdf)

ISSN 1211-3034

<https://doi.org/10.5817/CZ.MUNI.M210-9569-2020>

Obsah

ÚVOD	7
I	
PRAMENY NADĚJE	13
SPOR O POSTMODERNISMUS A OTÁZKA SOCIÁLNÍ RACIONALITY	29
PŘÍRODA REDUKOVANÁ A NEREDUKOVANÁ	45
MCLUHAN PO PĚTADVACETI LETECH	54
IMAGES	59
HUGO VON HOFMANNSTHAL A KRITIKA JAZYKA	65
II	
PROČ ALBISSER STRÍLEL?	87
CIZINEC V ČASE	92
OBJEKTIVITA BEZDOMOVÍ	98
ROZUM SVĚTA A SVĚT ROZUMU	107
GOETHOVA PRKNA	114
OSKAR REDIVIVUS	120
ZDE A NYNÍ. HERMANN BROCH DNES	128
TOUHA PO POCHOPENÍ A VYJÁDŘENÍ KONCE JEDNOHO SVĚTA ..	142
ZWEIGŮV ROMÁN O NEPRAVÉ VZPOURE	146
DEMIAN, KLINGSOR, SIDDHÁRTHA	152
LÁZEŇSKÝ HOST, CESTA DO NORIMBERKA, STEPŇÍ VLK	162
NARCIS A GOLDMUND, POUŤ DO ZEMĚ VÝCHODNÍ, POZDNÍ PRÓZY	169
HRA SE SKLENĚNÝMI PERLAMI	177

III

MORALISTA ERICH KÄSTNER	185
ČLOVĚK A VÁLKA	190
VĚDOMÍ DOSPĚLOSTI	194
SOUCIT I HNĚV V DÍLE HEINRICHA BÖLLA	200
BÖLLŮV POSLEDNÍ ROMÁN	207
SVĚDECTVÍ PROŽITÉHO ŽIVOTA	213

IV

ZNOVUOBJEVOVÁNÍ ŘEČI	221
ZNOVUOBJEVOVÁNÍ ŘEČI II	226
THOMAS BERNHARD A PETER HANDKE	235
THOMAS BERNHARD	246

V

VĚDA O HUDBĚ	267
CO S NÍ?	271
NÁROD SOBĚ	274
ÚKRK?	282
ÚDĚL PROMĚNY A TVÁŘ SEBEKLAMU	283
ČECHOSLOVAKISMUS DNES: CO SI PAMATUJEME, CO JSME ZAPOMNĚLI	291
DÉMON NACIONALISMU	297
KDO SE SMĚJE NAPOSLED	305
JIRÁSEK VĚČNĚ ŽIVÝ	307
K LIDU BLÍŽ, S LIDEM VÝŠ	310
ŠTĚPENÍ ŘÍŠÍ	313

SOUPIS TEXTŮ VYDANÝCH VE <i>STUDIÍCH A STATÍCH</i> S JEJICH PŮVODNÍMI BIBLIOGRAFICKÝMI ÚDAJI	317
---	-----

ÚVOD

Předchozí svazek studií a statí obsahoval převážně texty bohatě opoznámkované. Naši učitelé nás v tom pilně a pečlivě cvičili, jak vyžadovala zejména humanitně-vědná tradice německého typu. Jan Racek projevoval akribii přímo muzeologickou a knihovnickou, vždyť po Helfertovi a z jeho pověření řídil a budoval hudebně historické oddělení Moravského muzea nabité dodnes nedovytěženými pramennými poklady; i svou domácí knihovnu měl pečlivě uspořádanou, každyčkový svazek měl své číslo a místo, ve vzorném stavu měl tedy i poznámkový aparát svých textů. Bohumír Štědroň nenapsal snad jediný posudek doktorské či diplomní práce, aby v něm neupřesňoval, co patří do poznámky a co do textu. Poznámkový aparát nebýval pouhou výzdobou, která by vyztužovala dojem vědeckosti. Ve zdravých interpretativních úvahách fungoval především jako kontrola a sebekontrola, jako jedna z pojistek, aby výklad nesklouzl v pouhou postřehologii, která by se jako věda pouze tvářila.

V přítomném svazku jsou bohatěji opoznámkovány úvodní příspěvky, ostatní jsou psány volněji. Většinou vzešly z doslovů a komentářů k právě vycházejícím knihám. Měl jsem čest spolupracovat s nakladatelstvími Odeon, Mladá fronta, Argo, Torst a některými dalšími. Do Odeonu jsem se dostal jako mladík, péčí Boženy Kosekové a Hanuše Karlacha, později se mne též ujala nekonečně trpělivá Michaela Jakobsenová. Nic lepšího jsem si nemohl přát: lektorování pro vzdělané a zkušené redaktory, což také znamenalo volný přístup k jazykově německé knižní produkci. Nebyla to tehdy samozřejmost jako dnes. Výzva napsat doslov byla za odměnu. Viděl jsem v tom příležitost nejen cosi dodat, doslovit k rutinnímu literárně historickému zařazení díla, nýbrž příležitost dotknout se duše textu, abych jej z této zkušenosti pootevřel sobě i českým čtenářům.

Nebylo to jen tak. Odeon byl velkonakladatelstvím pro překladovou literaturu. Ta pro naše písemnictví působila vždy jako důležitý orientační horizont, od Jungmanna až po devadesátá léta devatenáctého století, kdy se česká kultura evropsky rozkošatěla a vpravdě dospěla. A samozřejmě podnes. Po ztroskotání Pražského jara přibyla překladové literatuře důležitá funkce další: nahrazovala domácí literární produkci vysoké úrovně, která byla tehdy z větší části zakázaná, a proto obtížně dostupná.

Třetí oddíl následujících textů se dotýká zápasení Němců se sebou samými. Přitahovalo mne velmi, snad i pro analogii – byť vzdálenou a tím změkčenou – s nečekaně násilnou kulturní, sociální a mocenskou přetržkou, po níž už nic nebylo jako předtím. Zajímavé bylo nejen v bohatě rozkošaté variantě západoněmecké, ale i ve variantě východoněmecké. Té nějaký čas trvalo, než se přesvědčivě odlepila od odpudivé kulturněpolitické fasády NDR. Dařilo se to spíše jen punktuálně, tlak vnější i vnitřní byl příliš velký. V NDR se žilo paralelně v příkrě odlišných světech. V jednom jste byli zcela abstraktními součástkami mocensky řízeného mechanismu, ve druhém lidmi jako všichni ostatní. V románu Helgy Schützové jde chlapec s tatínkem nemocničním parkem. Uvidí papouška a radostně to sděluje otci. Tatínek, dozajista milující a ne slepý, synkovi vštěpuje: tady není žádný papoušek, u nás v NDR papoušci nežijí.

Thomas Bernhard a Peter Handke byli mi tehdy objevem. Vykročili, každý po svém, ze zavedeného literárního provozu. Přivezl jsem jejich čerstvé texty z Německa koncem let šedesátých. Chodil jsem s nimi po divadlech – marně. V Divadle Na provázku, jež mi bylo nejbližší, dočkal jsem se zevrubné lekce o otevřené dramaturgii dle Bořivoje Srby. Jakmile by začali inscenovat hotová dramata, zkaženěli by prý a bylo by veta po jejich avantgardním charakteru. Až o dvacet let později uchvátila Scherhauferovu mysl vize autobusů natřískaných Vídeňáky, jak si jedou do Brna užít svého Bernharda. Stačilo by ve společné režii a dvojím obsazením (českým a vídeňským) nastudovat v Mahence jeho dramata a obejít tak ustanovení Bernhardovy závěti, jež zakazuje zveřejňování a inscenování jeho děl v Rakousku. Byl by to užitek z rozpadu starého soustátí, jeden z mála nesporných.

Pátá část shromážděných textů poznámkový aparát nepotřebovala. Měla žít ze svého bezprostředněji komunikativního rázu. Vznáší se na vlnách jiného času než obecnost vědy.

Největší praktickou školou pro mne, tehdy mladičkého, staly se některé chvíle v kulturní rubrice Rovnosti za šéfredaktorování Bohumila Marčáka a hlavně redakční rada Hosta do domu. Tyto školy jsem bohužel nemohl dochodit, zrušili je. Za Marčáka působil na nočních službách Valtr Urbánek, redaktor ještě ze starých dobrých Lidovek. Učil mne češtině, navzdory svému křestnímu jménu nesnášel germanismy a cizí slova vůbec, zlobilo jej i slovíčko „filharmonie“. Byla to výuka za chodu, ba za úprku. Hudební kritiky musel jsem psávat hned po koncertě, ráno vyšly. Stejně to bylo i u jiných kulturních aktualit. Marčák se tímto způsobem vyhýbal cenzuře nadřízeného orgánu, Rovnost byla listem KV KSČ.

Do redakční rady „Hosta do domu“ mne vzali šestadvacetiletého, zároveň s mým někdejší učitelem Josefem Válkou. Šéfredaktorem byl Jan Skácel, redaktory Milan Uhde, Pavel Švanda a Jan Trefulka. V redakční radě ocitl jsem se mezi klasiky – bard Oldřich Mikulášek, Ludvík Kundera, Jan Skácel, Adolf Kroupa, Jan Trefulka, Milan Uhde, Vladimír Blažek, Ivan Kříž, Antonín Přidal (platil tehdy především za velmi perspektivního mladého básníka). Co to bylo inspirace! Skácel mne infikoval Josephem Rothem. Pavel Švanda vzorně vedl glosář – a právě při tom jsme debatovávali o znameních času. Určitá potíž byla s eruptivní tvořivostí Olega Suse: byl by snadno zaplnil glosář celý a ještě by mu to nestačilo. Aby též ostatní podnítil k větší aktivitě, vyhlásil Skácel tiše prémii 150 Kčs za glosu do patnácti řádek. V těch šťastných dobách vymýšlival jsem glosy u snídaně. Na památku, jak to tehdy vypadalo, zařadil jsem do tohoto svazku glosu ÚKRK.

Pod Trefulkovým šéfredaktorováním proměnil se velmi oblíbený kulturní měsíčník ve čtrnáctideník. Vžitý způsob práce, v němž dostatek času k psaní, promýšlení, debatování i redaktorování nekompromisně směřoval ke kvalitě, se poněkud rozkolísal. Rozjitzřená veřejná atmosféra však podněcovala, abychom tu a tam řekli i své slovo, aktuálně, ne jen opření o nadčasovou stabilitu hodnot literárních a estetických. Úvodníky jsme psali pod pseudonymy Fahrenheit, Toricelli, Rhéomur, Celsius. Tři z autorů byli majory a podplukovníky z Vojenské akademie Antonína Zápotockého (Matyska, Goněc, Gardavský), čtvrtý jsem byl já, četař absolvent, velitel družstva fotografů v záloze. Gardavský, vysoce postavený důstojník tehdejší československé armády a nadaný dramatik, se nejen veřejně tázal, zda Bůh je opravdu mrtev, ale ještě o tom jezdil po světě diskutovat s věřícími i nevěřícími. Užaslým holandským studentům jsem tehdy vykládal, že u nás jsou v opozici všichni včetně prezidenta a generálního tajemníka ÚV KSČ Antonína Novotného, byť každý z jiných důvodů. A byla to pravda.

Taky to zakrátko nakrátko málem prasklo. Rozletěli jsme se po světě jak do vrabců když střelí, každý podle svých křídel či křídélek. Já přes mohučský Institut für Europäische Geschichte do Porýní, do Frankfurtu a hlavně do Paříže. Byl jsem okouzlen – a zaražen. Myslel jsem si, že z francouzské literatury Paříž znám, ve skutečnosti vypadala jinak. V ruchu na Pont Neuf napadlo mne jméno Kokrhel Kružec. Pak jsem jím nebo zkratkou KoKr podpisoval své glosy v Hostu do domu. A jak tak hledím do proudící Seiny, vytanulo mi: „třepetitý úkmit hbitě se přikmih...“. Už půl století si se zvukem těch a podobných slabik hrávám, leč Hans Christian Morgenstern, Josef Hiršal, ba i Ernst Jandl (o dáčtinu dle H. C. Artmanna jsem se ani nepokoušel, snad že mne v podzemí bukureštského muzea ochromila velkolepost dáckého pokladu) zůstali nepřekonáni. Svou báseň jsem dosud nedopsal.

|

PRAMENY NADĚJE

Když si Walter Benjamin 26. září 1940 na útěku z Francie, zoufalý a vyčerpán fyzicky i duševně, vzal život, uznávala jeho dílo pouze hrstka zasvěcených přátel. Dnes je pokládán za největšího německého literárního kritika meziválečného období. Jeho neschopnost a nechuť prosazovat se pokládali i ti, kdo jej dobře znali, za smolařství a podivínství. Na tomto nedorozumění málo změnila Benjaminova posmrtná sláva: není jednoduché zařadit jeho odkaz k některému z politických či uměleckých proudů, chceme-li jej pochopit vcelku. A tak z něho bere každý to, co se mu hodí, z čehož sice pochází věhlas na všech stranách, ale také mnoho zmateání a rozbrojů. Bojovník proti mýtům se sám stal mýtem hned několikanásobným. Člověk jasný, stálý a svůj jako málokdo vystupuje dnes v mnoha protiřečících si podobách. Benjamin jako vzácný květ frankfurtské školy sociálněvědné, rozvitý díky přátelské péči a pomoci Theodora W. Adorna; Benjamin – přítel a vykladač Brechtův, bezpartijní komunista, padnuvší na frontě třídního boje; Benjamin jako marnotratný, leč milovaný a milující syn židovské mystické tradice, teolog-ateista, o němž podává v mnoha důvěrných detailech přesvědčivé svědectví jeho nejstarší přítel Gershom Scholem; Benjamin – přecitlivělý a plachý strážce krásných jednotlivin, kultivovaný estét a nepraktický učenec, věčně unikající sugestivnímu nátlaku ideologů, jak jej s mateřskou něhou obhájí Hannah Arendtová; koncem let šedesátých vydávala Benjaminu za jednoho ze svých proroků nová levice. K tomu přistupuje rychle se rozrůstající literatura učenecská, ideově již ne tak vyhraněná, zato činící z Benjaminových textů badatelský předmět spisů disertačních, habilitačních a dalších, což nepostrádá jistého paradoxu, neboť sám Benjamin se na rozdíl od mnoha jiných zmohl na kvalitní habilitační spis, nikoli však na habilitaci. Můžeme se divit, že v širším publiku to vzbuzuje dojem úctyhodný, ale tajemný, ba tím úctyhodnější, čím tajemnější? Walter Benjamin, který si v životě držel i dobré

přátele od těla úzkostlivou zdvořilostí a tajnůstkářstvím, uniká z jejich sevření i po smrti. Ne zcela beztrně: on, který s takovou naléhavostí popisoval rozpad věcí a rozpad člověka v kapitalistické společnosti, on, jehož programem bylo zachránit jednotu člověka a světa, kde jen je to bez lži a přetvářky možné, on, který tak rozuměl tůňnutí fragmentu k celé pravdě, proměnil se pod rukama svých posmrtných apologetů v zásobárnu exkluzivních trosek, které sice svědčí o velkoleposti bývalého celku, z nichž však každý bez rozpaků staví svůj vlastní dům.

Podle toho také vypadala ediční praxe. Benjaminův odkaz dlouho nemohl vyjít na světlo v úplnosti. Už to bylo počátkem benjaminovských mýtů. Dohady, že je tu skrývaný a jen neochotně a ve zlomcích vydávaný poklad, vyústily až ve skandální polemiky.

Benjaminova pozůstalost byla rozptýlena nejméně na třech místech. Část opatroval Theodor W. Adorno, za války v USA a od roku 1947 ve Frankfurtu nad Mohanem, část Gershom Scholem v Jeruzalémě. Gestapo zabavilo vše, co po Benjaminovi zbylo v jeho pařížském bytě; mnohé z tohoto fondu se za války ztratilo, zbytek se dostal do rukou Rudé armády, byl později předán Ústřednímu německému archivu v Postupimi a dnes je uložen v berlínském literárním archivu Akademie umění. Obsahuje zejména unikátní opisy Benjaminovy korespondence a jeho práce pro rozhlas.

Benjaminovo jméno bylo po válce v Německu prakticky neznámé, jeho texty působily velmi nezvykle, a tak bylo věru obtížné získat pro ně nakladatele. Krásná a čtivá Benjaminova knížka *Berlínské dětství kolem roku devatenáct set* (*Berliner Kindheit um Neunzehnhundert*), vydaná v roce 1950, stala se tehdy nejméně prodávanou knihou Suhrkampova nakladatelství. Za těchto okolností bylo prvořadým úkolem probudit zájem o Benjaminovo dílo a zachránit je před úplným zapomenutím. Adornův dvousvazkový výbor z Benjaminova díla, který vyšel roku 1955 (Suhrkamp, Frankfurt nad Mohanem), byl prvním významným edičním činem. Měl sice některé nedostatky, splnil však poslání informační a propagační, podobně jako doplňující vydávání dalších Benjaminových textů. Úspěch byl větší, než se dalo předpokládat. Během šedesátých let stal se Walter Benjamin uznávaným klasikem literární vědy a kritiky v celém německy mluvícím světě. V Německé demokratické republice vyšel roku 1970 obsáhlý výbor z Benjaminových kritik věnovaných německé literatuře (pro lipské nakladatelství Reclam je připravil Gerhard Seidel), v roce 1971 vydalo nakladatelství Aufbau Benjaminovu práci *Paříž Druhého císařství u Baudelaira* (*Das Paris des Second Empire bei Baudelaire*). Konečně v roce 1974 začala v Suhrkampově nakladatelství vycházet dlouho ohlašovaná kritická edice Benjaminových sebraných spisů; vydavateli jsou Rolf Tiedemann a Hermann Schweppenhäuser. Vydáváním sebraných spisů zápas o Benjamina nekončí. Vědecky ověřená textová základna vylučuje dohady, podezření, senzace, nikoli však zásadní rozdíly v interpretaci.

Je vždy lépe vykládat autora z díla než dílo z autora. Stručnou biografii tedy uvádíme jen pro informaci českého čtenáře.

Walter Benjamin se narodil roku 1892 v rodině berlínského bankéře a starožitníka. Jako student patřil k idealisticky revoltující vzdělané mládeži, protestující proti pokrytectví, autoritářství a cynismu vilémovského Německa. Programem této opozice byl odvrát od zvrhlých poměrů a příklon k ryze duchovním a kulturním hodnotám, prorokem pedagog Gustav Wyneken, institucí organizace *Svobodné studentstvo*, jíž Benjamin v roce 1914 předsedal. První světová válka rozřala život generace vedví. Dvaadvacetiletý Benjamin zpřetrhal všechny svazky s lidmi, kteří – v čele s Wynekenem – rychle zaměnili duchovní ideály za přitakání německému válečnému heroismu. Zbylo mu z toho poučení, že estetizace života a mravní fikce, odpoutané od věčných vztahů ke skutečnosti, jsou nebezpečně ambivalentní.

Po studiích ve Freiburgu, Mnichově a Berlíně promoval v roce 1919 na univerzitě v Bernu prací o umělecké kritice německé romantiky (*Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik*). Tato práce je výtěžkem nejen Benjaminových studií literárněvědných, ale též filozofických: ukazuje přesvědčivě, že teoretickým kořenem německé romantiky je estetizace Kantova criticismu.

V poválečném Německu zažil inflaci, která dočasně zproletarizovala i buržoazní intelektuály. Marně se pokoušel uživit se antikvářstvím, vydávat časopis, uchytit se na univerzitě. Zůstal odkázán na pomoc rodičů. Ti vzali na sebe starost o synovu rodinu, aby mu umožnili habilitovat se, jak to odpovídalo tradici. Walter Benjamin napsal svůj habilitační spis *Původ německé truchlohry (Ursprung des deutschen Trauerspiels)*. Dodnes velkolepé dílo působilo tehdy na akademické půdě nevhodně, vymykalo se standardní učenosti a němečtí profesori ochotně přiznávali, že je jim nesrozumitelné. Ani potenciální publikum neakademické Benjamin nezískal. Dotkl se nešetrně expresionismu a svým esejem *Goethova Spřízněných volbou (Goethes Wahlverwandschaften, 1924–1925)* urazil vlivné stoupence Stefana Georga a jejich literárněvědeckého papeže Gundolfa, tehdy nejuznávanějšího vykladače života a díla Goethova. Esej sice vynesl Benjaminovi mimořádné uznání Rainera Marie Rilka a Huga von Hofmannsthal, avšak jejich obdiv k obživě nevystačil.

Vážné tvůrčí ambice ochromily Benjaminovu schopnost a vůli přizpůsobit se literárnímu a vědeckému provozu. Nepřimkl se k žádné z vlivných literárních skupin, které by jej byly prosadily. Existenčně zůstal k nelibosti rodičů nezakotven. Když navíc ztroskotalo jeho manželství, ocitl se – beznadějně zamilován do výtvarnice July Cohnové, od níž se však dočkal jen svého sochařského portrétu – v situaci nepříjemně jasně: stal se neúspěšným člověkem, člověkem v osamění.

Živil se především literárními kritikami a překlady. Napsal jich mnoho (trvale spolupracoval s časopisem *Literarische Welt* a s kulturní přílohou novin *Frankfurter Zeitung*), sotva však stačily k uhájení holé existence. Jejich úroveň zůstala nesmlouvavě vysoká, dobový žurnalismus ani v nejmenším neotřásl Benjaminovými nejvyššími nároky. I v tom byl pozoruhodně nepraktický: odmítl žít se přizpůsobivým vykonáváním řemesla. Takový způsob života a práce musel pohltnout mnoho energie.

Na tvorbu rozsáhlejších děl jí ve druhé polovině dvacátých let Benjaminovi nazbyt nezůstalo.

Významnou protiváhou přepestré literárně kritické činnosti se Benjaminovi stalo studium francouzské literatury. Věnoval se mu soustavně od studentských let, a tak si udržel vysoká měřítka a zdravý odstup od německé literární produkce. A právě z této lásky povstaly převratné Benjaminovy projekty z let třicátých. Kromě Baudelaira jej nejvíce upoutali surrealisté a Proust.

O komunismus měl Benjamin zájem zprvu hlavně praktický, probuzený osobními i generačními zkušenostmi. Lukácsova kniha *Dějiny a třídní vědomí* přivedla jej – podobně jako mnohé jiné tápající německé intelektuály – ke studiu marxistické teorie. V roce 1924 začal číst Lenina. Jeho příklon k marxismu neměl ráz převratné konverze. Vřadil dosavadní práci do nového kontextu a spojil ji s nadějí, že se uplatní v třídním zápase proletariátu. Tato naděje vstoupila do Benjaminova života zprvu v podobě velmi osobní: na Capri se seznámil s komunistkou Asjou Lacisovou, režisérkou z Rigy. Ani tento vztah nebyl perspektivní v ohledu soukromém, zato však se stal mocným katalyzátorem Benjaminova politického uvědomění. Svědectvím je soubor aforismů, politických skic, snových obrazů a něžných vyznání, vydaný v roce 1928 pod názvem *Jednosměrná ulice* (*Einbahnstrasse*).

Rok 1929 přinesl Benjaminovi dvě setkání, která významně poznamenala jeho dílo a později se stala jádrem sporu o jeho výklad; spřátelil se s Bertoldem Brechtem, poznal Theodora W. Adorna.

Přátelství s Brechtem vyrostlo z názorové shody a z Benjaminova obdivu k Brechtovu dílu. Brecht měl na Benjamina nepochybně velký vliv, který však nelze hodnotit jako vztah naprosté osobní závislosti, jak to předhazuje strana adorno-ská. Kromě politické solidarity spojoval Benjamina s Brechtem odpor k estetizaci života, jež měla zastřít vyprázdnění lidské zkušenosti a individuality velkoměstem, zájem o zaniklé lidové kolektivní vyprávěčství a touha vymanit dialektiku z pojmové ezoteriky a převést ji ve srozumitelné obrazy s výchovným a tedy i politickým posláním. Tato tematika nebyla zcela nová, je předjata konzervativními kritikami demokratizace a zmasovění kultury již v 19. století. Nové bylo její důsledně protikonzervativní uchopení, a to nejen v politickém, ale též v uměleckém smyslu. Benjaminova teorie vyprávěče nebo Brechtovo epické divadlo se věru nevracejí ke starým osvědčeným formám (jak to požadovala například estetika Lukácsova), vycházejí ze skutečného stavu, berou plně na vědomí situaci umění ve věku jeho technické reprodukovatelnosti, navazují na zkušenosti a vymoženosti moderní literatury. Přesvědčivými doklady jsou Benjaminovy eseje o Kellerovi (1927), Proustovi (1929), Greenovi (1930), Krausovi (1931), Kafkovi (1934), Leskovovi (1936), Fuchsovi (1937) a Jochmannovi (1939), jakož i stati ze sociologie kultury. K Brechtovu dílu přistupoval Benjamin jako komentátor klasických textů a propracoval tak onu objektivizační variantu výkladové metody, kterou pokládal za materialismus v literární vědě a kterou pak rozvinul v pracích o Paříži 19. století a o Baudelairovi.

Adornův silný vliv na Benjamina je mimo pochybnost. Setkání s brilantním dialektikem znamenalo konec živelného filozofování ve službách angažovaně zaměřené filologie. Inspirace byla zřejmě vzájemná – bez ní si lze sotva představit odkrytí problematických stránek osvícenství a hluboce motivované pochybnosti o kultu průmyslového a civilizačního pokroku, který v meziválečném období pěstovali i stoupenci levicových ideových a politických proudů. Nesmíme zapomínat, že koncem dvacátých let se Adorno jako většina spolupracovníků frankfurtského *Institutu pro sociální výzkum* orientoval na marxistickou teorii, kterou stavěl proti rozkladu buržoazní společnosti. Při vši nekonformitě šlo o radikalismus pouze teoretický, zaměřený na poznání, a nikoli na politickou praxi. Poválečná proslulost frankfurtské školy pak překryla její nejnosnější předválečné podněty a dotvrdila, že pouze teoretická opozice vůči buržoazní společnosti funguje jako její nepřímá apologie.

Adorno se ujal Benjamina i prakticky, konal například seminář o *Původu německé truchlohry* v době, kdy toto dílo bylo zcela ignorováno, přivedl Benjamina ke spolupráci s *Institutem pro sociální výzkum*, po válce se staral o vydání jeho díla. Nesporně však také vykonával na Benjamina velký tlak, a to jednak svou autoritou britkého teoretika, jednak svou tolerancí, která právě v nejupřímnějších momentech musela na Benjamina působit silně represivně. Doklady o tom nalezneme v korespondenci obou mužů. Vskutku ambivalentní bylo Adornovo povzbuzování, aby se Benjamin nenechal omezovat ani ideovou orientací *Institutu pro sociální výzkum*, ani ničím jiným; rozumějme: ani marxismem, jak jej chápala frankfurtská škola, ani marxismem komunistickým, ke kterému podle Adornova mínění Benjamina ponoukal Brecht.

V roce 1933 uprchl Benjamin z nacistického Německa do Paříže. Doufal, že se jako znalec francouzské literatury užíví publicistickou činností, nakonec však zůstal odkázán na podporu *Institutu pro sociální výzkum*, který v třicátých letech přesídlil z Frankfurtu nad Mohanem do Ženevy a později do USA.

Pařížská léta byla pro Benjamina dobou krajní nouze, ale též horečné práce. Sbíral, analyzoval, komentoval a prokomponovával nesmírně bohatý a různorodý materiál k dílu, v němž chtěl vyložit 19. století. Říkal mu *Pařížské pasáže* – podle krytých průchodů mezi ulicemi. Zabýval se jím od roku 1927 až do smrti. Skica *Paříž, hlavní město 19. století (Paris, die Hauptstadt des 19. Jahrhunderts, 1935)* poskytuje určitou představu, jak mělo dílo vypadat; jde o jeho rozvrh a výklad, který Benjamin napsal pro *Institut pro sociální výzkum* a na základě něhož dostal badatelskou podporu. Baudelairovská látka zde tvoří pátou kapitolu projektu a jejím jádrem je problém alegorie. V roce 1937 se Benjamin rozhodl napsat samostatnou knihu o Baudelairovi, měla se stát miniaturním modelem *Pařížských pasáží*, jejichž dokončení se zatím ztrácelo v nedohlednu. První část knihy podržela původní téma alegorie, druhá měla rozvinout literární problematiku v rozbor sociálního a historického horizontu a svést ji pod téma masa, třetí byla vyhrazena teorii o duši zboží.

Benjamin vypracoval část druhou a hodlal ji uveřejnit pod názvem *Paříž Druhého císařství u Baudelaira* v *Zeitschrift für Sozialforschung*. Stať vyvolala rozpaky a byla nakonec odmítnuta. Adorno ji podrobil tvrdé kritice, podcenil skvělé průhledy, které Benjamin prorazil v pralese fakticity, a požadoval konstrukci obecné vysvětlující teorie. Benjamin se bránil zejména poukazem na celkovou koncepci knihy, v níž mělo teoretické vyústění své místo. Nakonec však napsal úvahu *O některých motivech u Baudelaira* (*Über einige Motive bei Baudelaire*, 1939), která ve zkratce přinesla nejdůležitější prvky celé baudelairovské koncepce.

Také většina ostatních textů pařížského období souvisí s prací na *Pařížských pasážích*. Z pozůstalosti byl vydán soubor fragmentů, kterému sám Benjamin dal symbolický (a dodnes nejasný) název *Centrální park* (*Zentralpark*, 1953); vznikl při přípravě knihy o Baudelairovi. Kulturně sociologické práce *Autor jako producent* (*Autor als Produzent*, 1934) a *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti* (*Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, 1936) odhalují nejen širší metodologické souvislosti Benjaminova úsilí o výklad devatenáctého století, ale též jeho aktuální ideové a politické zaměření. To platí i o poslední práci z Benjaminovy ruky, o *Dějinně filozofických tezích* (*Geschichtsphilosophische Thesen*, 1950). Najdeme v nich základní motivy, které Benjamin zaměstnávaly od mládí a s nimiž se vyrovnával i v *Pařížských pasážích*; zároveň jsou výrazem šoku z mezinárodních událostí, které v roce 1940 skýtalý pramálo prostoru pro naději.

Po vypuknutí války byl Benjamin jako většina ostatních německých emigrantů internován. Ze vzpomínek těch, kteří s ním tento osud sdíleli, víme, že jej snášel stoicky. Přednášel po večerech za gauloisky nebo tužku. Publikum musel mít vybrané a pestré, platidlo je výmluvným dokladem situace. Přátelé jej dostali na svobodu – a vzápětí musel utíkat před nacisty. Mnozí jiní němečtí emigranti přešli z neokupovaného francouzského jihu šťastně přes Pyreneje a dostali se do Ameriky. Benjamin došel na hranice k smrti vyčerpán, nemocný zánětem srdečního svalu, deprimován zprávou, že gestapo zabavilo v Paříži jeho knihy, excerpta a rukopisy. Měl všechny důvody pokládat za ztracené i rukopisy, které jeho francouzští přátelé ukryli v pařížské Bibliothèque Nationale. Nešťastnou shodou okolností byla 29. září 1940 hranice ze španělské strany dočasně uzavřena. Walter Benjamin, „[...] osm let ve vyhnanství, svědek nepřítelova vzestupu, dohnán na nepřekročitelnou hranici, překročil hranici překročitelnou a předcházeje kata vztáhl na sebe ruku a zničil zmučitelné tělo“ (Brecht). Jeho smrt učinila na španělské pohraničnický takový dojem, že porušili nařízení a uprchlíky přes hranici pustili. Walter Benjamin, v jehož ateistických teoriích nabylo tisícileté očekávání mesiáše nového a reálného smyslu, vykoupil svou smrtí svobodu hrstky štvaných lidí. Brecht pokládal jeho smrt za první vážnou a nenapravitelnou ránu, kterou Hitler zasadil německé literatuře.

Benjaminovy texty jsou psány s vědeckou vážností, zároveň však jako krásná literatura. Nemají nic společného s beletrizací vědy. Jejich půvab neplyne z krásy

podání, z ornamentální zdobnosti jazyka. Jsou silné nikoli vyjadřováním, nýbrž vyjadřovaným. To vede ke zvláštnostem spisovatelské techniky, která se neomezuje pravidly žánru, ale mění se podle potřeby od akribického popisu až k metaforickým krátkým spojením, jaká zná jen poezie.

Benjaminovy věty často krouží kolem jádra věci, prodlévají u pozorných popisů dílčích a na první pohled odlehklých jednotlivostí. Věc je chycena do sítě faktů, jemné a důkladné v každém očku. Vyjevuje se pozvolna a ostýchavě a je napřed patrná jen jako zneklidnění mezi řádky. A na tom není dosti: jakým množstvím citátů jsou Benjaminovy práce protkány! K práci o německé truchlohře jich posbíral a pečlivě zkatalogizoval na šest set. Snil dokonce o tom, jak krásné by bylo složit knihu ze samých citátů. Ne jako sbírku moudrostí, ale jako zcela autentické zachycení předmětu. Fascinovala jej mozaika, obdivoval techniku traktátu. Měl bytostný odpor k subjektivismu pozdně měšťanského písemnictví.

Jindy bez přípravy označí věc jménem, rozsvíceným v nesmlouvavě zřetelném soudu. Takové věty se podobají zjevení, jsou jasné, smysluplné, nepotřebují zdůvodnění. Cesta k pravdě je v nich pohlcena holým pojmenováním a mlčením, které je obklopuje. Pravda je bytí jména, dočítáme se v *Noetické předmluvě*. Nemá co činit s předmětem, na němž bychom měli něco poznávat, o němž bychom mohli něco mluvit. Chceme-li se k ní chovat přiměřeně, musíme do ní vejít, musíme se v ní rozplynout. Slovo, které označuje ideu, není pojem, nýbrž jméno. Jméno je symbol. Je třeba rozpomenout se na jeho původní smysl.

Platónské schéma se v tomto bodě láme zásahem cizorodého prvku: rozestoupením pojmu a jména. U Platóna znamenala idea realitu pojmu. V Benjaminově *Noetické předmluvě* nacházíme pojem přikován k jevům a jméno jako výzvu k rozkrytí původního obsahu. Původní tu není míněno jako původní historicky, nýbrž absolutně. V platonismu se obě složky – pojem a jméno, empirie a kontemplace – prostupovaly, a proto byl platonismus pro židovskou a křesťanskou mystiku nej přijatelnější částí řeckého odkazu. Benjamin je trhá od sebe, aby se vyhnul jejich nekritické, falešné, jen iluzivní jednotě.

Ještě dva důležité prvky starozákonní tradice nacházíme mezi Benjaminovými inspiracemi: mesianismus jako příslib dějinné naděje – a radost z jednotlivého. Obojí vylučuje kontinuitní pojetí dějin. Radost z jednotlivého je odvozena z mýtu stvoření: je v každé své součástce samo o sobě dobré, a byla by proto pošetilo chtít je zpětně redukovat na stvořitele. Proto může Benjamin tvrdit, že idejí je mnoho a že všechny jsou samostatné jako monády, neohlížeje se na to, že v platonismu je říše idejí tiše obmyšlena též hierarchickými vazbami. Tím je popřen základní princip řecké filozofie, která již v předklasickém období spatřovala v rozrůzněním jsoucna úpadek původní jednoty a hodlala jej napravit jednotící myšlenkovou konstrukcí.

Kombinace inspirací platónských a židovských by přes všechny dílčí zajímavosti nestála za zmínku, kdyby byla motivována spekulativně a kdyby při spekulaci zůsta-

lo. Nedejme se však mýlit idealistickou aparaturou prvního období Benjaminovy tvorby. V črtě *Osud a charakter*, vzniklé na okraj práce o barokní truchlohře, se dočítáme, že autorovi nejde o vzájemné vztahy znaků ani o vztah mezi znakem a významem, nýbrž o samo označované, o bytí, které uhnulo významům. Benjamin tak škrtná celou problematiku moderního idealismu a s praktickým úmyslem obrací všechnu pozornost k situaci, v níž všechno může znamenat něco jiného.

Tato situace není vymyšlená a má své dějiny. V čem tkví půvab osvícenské literatury? Význam poslušně sedí na svém místě, jednota senzuační a myšlenkové podoby světa je nenalomena, ba je dotvrzena právě tam, kde se ve virtuózní hře obnažuje její konstrukce, jako například v Diderotově *Jakubu Fatalistovi* nebo *Rameauově synovci*. Slova svoboda, rovnost, bratrství a pokrok mají tak pevné významy, že se zdá, jako by hýbala dějinami. Osvícenou idylu rozmetalo její uskutečnění. Co v ní bylo zapřeno a potlačeno, vyplulo na povrch: na jedné straně profánní skutečnost kapitalismu, na druhé romantické tajemno, znepokojivě nesrozumitelné, mstící se za to, že byly zničeny a zapomenuty souvislosti, v nichž mívalo zřetelný smysl. Vábí k sobě ty nejcitlivější a nejvnímavější – a v nejnečekanější chvíli se jim dá poznat jako trýznivé nic, jako pouhý odlesk touhy vidět za zrcadlo. Tím skutečnější je skutečnost trhu, světský a hrubý protiklad romantické touhy; zachvacuje stále nové oblasti života, až učiní směnitelným vše, dokonce i odpadky, jak vidět z existence hadrářů fascinujících Baudelaira. Směna znamená převod jedné věci na druhou, čehokoli na cokoli jiného. Jméno visí už jen na zbytcích užité hodnoty, ve všem ostatním se věc stává bezejmenným zbožím. To se ve své podstatě nemění, mění jen své držitele. A tak se liberální představa směnného přemísťování věcí obrací v přemísťování držitelů, stržených do reje kolem zlatého telete.

Vše je rozdvojeno, psal v roce 1801 Hegel, moc sjednocení zmizela ze života lidí, protiklady ztratily svůj živoucí vzájemný vztah a osamostatnily se. Rozštěpení touhy a skutečnosti odpovídá rozštěpení štěstí a prosperity, vnitřního a vnějšího, významu a znaku. Zprvu se zdálo, že se tak projevila relativizující moc dějin. Když epidemie směny pohltila samotné dějiny a z historismu učinila argumentační frašku, krize znakovosti vyvrcholila – a s ní touha najít kořeny významů v bytí samotném.

Odtud sklon k renesanci platónských motivů: filozofie se tradičně zmocňovala bytí spekulací a zřením, které není ničím jiným než svévolným rozšířením a ztotalizováním smyslového nazírání. O nazírání nelze mluvit, nazírání je třeba vyložit, dočítáme se v *Noetické předmluvě*.

Co je nebo má být obnoveně vnímáno a autenticky projektováno, dožaduje se pojmenování. Úsilí o zdoání bariéry jazyka proto tvoří osu všech významných výkonů pozdně buržoazní filozofie. V tom spočívá jejich kritický rys, v tom je však i jejich mez. Je totiž rozdíl mezi tím, zda se filozofie soustředí výlučně na sám problém jazyka, nebo zda filozofie jazyka zjednává přechod k pochopení situace, která jazyk jako nástroj myšlení otupila. V prvním případě jde o stabilizaci význa-

mů, ve druhém o prolomení determinující situace. Tento zásadní rozdíl musíme mít na paměti, abychom docenili důraz, s nímž se Benjamin ve všech svých dílech distancuje od historismu, od teorie porozumění, od literární vědy a estetiky operující s vcítěním.

Zájem jednostranně omezený na Benjaminovu filozofii jazyka lze do značné míry pokládat za zneškodňující manévr apologetiky, která ze slov o slovech konstruuje bezpečně opevněné nedorozumění. Nemáme zapotřebí zapírat dílčí obdoby s postupy fenomenologickými, s úsilím o zobsahování filozofie, jak se projevilo u Diltheye, Simmela nebo Maxe Schelera, s motivy heideggerovskými a dokonce i wittgensteinovskými: jsou v Benjaminových textech prokazatelné a můžeme se z nich o mnohém poučit. Avšak Benjamin již v idealistickém stadiu své tvorby opustil kontinuitu pozitivních stanovisek buržoazní vědy. Zabývá se jazykem v uměleckém díle, překročil k zásadní kritice společnosti.

V tom tkví ona skrývačka, kterou Benjamin luští vždy znovu pevným, zdánlivě brutálním uchopením tajenky. Každé rozluštění stupňuje naději na praktické řešení. Nemůže být objektivistické, po skutečném smyslu dějinných skrývaček se vždy ptáme z určitého stanoviska. Benjamin záhy pochopil, že je to stanovisko třídní. Neztotožňoval je s abstraktní opozicí, která by mu byla vynesla pověst nekonformního teoretika, nezužoval je na politickou doktrínu, k jejímž ilustrátorům by se byl mohl přiřadit. Nemusel demonstrativně konvertovat. Revoluce mu byla tygřím skokem k původnosti naděje.

Na rozdíl od příslušníků frankfurtské školy pěstoval Benjamin kritiku skutečností, a nikoli kritiku ideologií. Odtud jeho zvláštní poměr k tradici: pokouší se z ní zachránit věčné obsahy, spjaté s nadějí, která byla vždy znovu znásilňována vítězi a zneškodňována mytizujícími mechanismy jejich kultur. *„Historickému materialistovi jde o to, aby zachytil obraz minulosti, jaký se zčistajasna vybaví historickému subjektu v okamžiku nebezpečí. Nebezpečí ohrožuje stejnou měrou jak podstatu tradice, tak i její příjemce. Pro oba je toto nebezpečí jedinstevné: vydat se vplen vládnoucí třídě jako její nástroj [...] ani mrtví nebudou jisti před nepřítelem, jestliže tento nepřítel zvítězí. A on vítězit nepřestal.“* (VI. dějinně filozofická teze) Benjaminův vztah k tradici nemá nic společného s tradicionalismem v uměleckých otázkách, jak se vyskytoval i v levicově nekonformních koncepcích. Ostře se liší od antitradicionalismu teorie o afirmativním charakteru kultury, podle níž je v umění občanského věku touha po šťastném životě, humanitě a spravedlnosti náhradně ukojena únikovými projekcemi do světa krásného zdání, což nepřímou posvěcuje brutalitu skutečných společenských vztahů. Benjamin se oněch projekcí ujímá kvůli pramenům, z nichž vytryskly: nenechá jejich sílu unikat do ezoterického živilu krásy, ustavuje je v živilu pravdy. Není soudcem zklamaných, netřídí jejich útechy na přijatelné a nepřijatelné. Žádný z pramenů naděje není hoden opovržení.

Kniha o barokní truchlohře obnovuje původnost v trojí vrstvě: dobírá se ideje truchloherní formy a jejích výrazových prostředků, objasňuje historické zdroje

a sociálně poznávací funkce této ideje, rekonstruuje významové souvislosti, které zůstaly zapomenuty ve stínu efektního patu mezi racionalismem a empirismem a byly potlačeny osvícenskými obecninami.

Zájem o umění a literaturu 17. století byl počátkem dvacátých let v Německu oživen zejména expresionismem. Expresionistická poezie se podobně jako básnictví barokní opájela hromaděním neologismů, archaismů, vypjatými protiklady formálními i obsahovými; expresionističtí malíři se inspirovali tvorbou Boschovou a El Grecovou. Německé drama 17. století však bylo nadále pokládáno za nepodařenou pedantickou napodobeninu antické řecké tragédie, ubohou a neživotnou vedle dramát Shakespearových nebo Calderónových. Walter Benjamin prokázal svébytnost německé barokní truchlohry a opodstatněnost její existence.

K tomu je třeba podat vysvětlení – vždyť Benjamin zásadně upíral uměleckým žánrům autonomii, která by je vyjímala z celku historického života, a tvrdil, že zvláštní dějiny umění nebo literatury neexistují. Barokní drama jej zaujalo jako umění, které láme základní normy klasické estetiky a jen s krajní námahou, namnoze vnějšími prostředky a často neživotně, udržuje iluzi ucelené krásy. Zlomy, které vytvářejí celou stylovou epochu, nemohou být nahodilé, musely být závažně motivovány, tají v sobě určitý smysl. Barokní přetvoření klasicismu nelze tedy vyloužit jen jako úpadek. Je svědectvím, které vypovídá o něčem jiném než o estetice.

Tu jsme u kořene Benjaminova vztahu k uměleckému dílu. Benjaminovi nejde o teorii umění, o estetiku, která by vyústila v žánrovou a vývojovou klasifikaci artefaktu, nebo alespoň poskytla soubor norem, podle nichž by je bylo možno hodnotit. „*Zajímá mne,*“ píše v roce 1923 příteli, „*jak se umělecké dílo začleňuje do historického života. [...] V dějinách umění slouží umělecká díla jen jako příklady nebo modely, nikdo se vlastně neptá po nich samotných.*“ V tom je poučen Crocem, německým historismem, duchovědnou teorií porozumění, avšak stojí na zcela jiné půdě. Již jeho koncepce z idealistického období je polemicky zahrocena právě proti historismu a duchovědě; také proti citové estetice a zároveň proti estetice formální, která – jakkoli oprávněně obrátila pozornost k objektivní stránce artefaktu, k jeho stavbě – odtrhla umělecké dílo od způsobu jeho existence, od obsažných souvislostí společenských a historických, a tím jí zmizelo pod rukama, obráceno ve snůšku konkrétních pozorování a abstraktních pravidel.

Začlenění uměleckého díla do historického života nespočívá v jeho převedení na historické předpoklady, podmínky a motivy. Benjamin je spojuje s otázkou po jeho svébytnosti: věren intenci Goethově nestuduje umělecké dílo kvůli jeho podmíněnosti, ale pokouší se uchopit jeho nepodmíněnost. Platónské učení o ideách potřeboval k překonání mýtu dějinnosti. Umožnilo mu zachytit se absolutních prvků v diskontinuitě a chápat je objektivně. Později fungoval stejným způsobem v jeho koncepci pojmový aparát historického materialismu. Kontinuita legitimize souvislou změnu, diskontinuita dosvědčuje stálost věci, absolutní stálost ideje. Dějiny pokládá Benjamin nikoli za svébytný tok záhadně kolektivního života,

do něhož se noříme bezmocně unášeni, nýbrž za fikci, která zdánlivým zcelováním zakrývá, mění a rozkládá původní smysl věcí a událostí. Napodobivé procítění tuto odcizenost smyslu jen stupňuje a mytologizuje. Cesta ke znovuosvojení věci vede výlučně trhlinami dějinné kulisy a je třeba ji prolomit a zbudovat konstrukci. Za stavební materiál poslouží trosky dějin již vychladlých a zastavených, které v tomto použití naleznou svůj poslední a jediný smysl. Východiskem a vlastní půdou této konstrukce je čas naplněný současností, a nikoli čas homogenní a prázdný, jak se dočítáme ve čtrnácté dějinně filozofické tezi. Jen tak lze uchopit konstelaci, do níž vstoupila naše epocha s historicky určitou epochou jinou, nenechat si bezmyšlenkovitě proklouznout fakta mezi prsty jako zrnka růžence a uhájit si svobodu rozhodnutí proti falešným prorokům, kteří nám věští budoucnost, aby nám mohli vzít plnost přítomné naděje. A o tuto konstelaci jde teoreticky i prakticky, neredukovatelnou ani na antropologickou konstantu, ani na dějiny. K ní se váží Benjaminovy pojmy ochranné, znemožňující záměnu skutečného osvobození z vykořisťovatelských třídních vztahů za prázdnou emancipaci od pouhých vnějších projevů těchto vztahů: štěstí, naděje, spása. Diskontinuitní hledisko dobývá nejen půdu pro strukturální pojetí dějin jako opakování konstelací, ale především pro to, aby se v konfrontacích přítomnosti s minulostí mohla každá chvíle stát bránou, kterou může vejít mesiáš. Spása je uskutečnění naděje. Ve dvacátém století se stalo dílem proletářské revoluce. Dějiny byly dosud chápány nebo hodnoceny. Musí být přehodnoceny, zhodnoceny, učiněny životaschopnou hodnotou přítomnosti.

Je zřejmé, že některé motivy, rozvinuté v *Dějinně filozofických tezích*, vyléčil Benjamin z práce s materiálem 17. století. Baroko vyložil jako umělecký styl, v němž byla nalomena iluze estetické ucelenosti, uzavřenosti, ryzí duchovnosti. Rozevřít se v něm propast mezi obrazem a jeho smyslem, mezi znakem a označovaným, mezi smyslově názornou podobou pravdy a pravdou samotnou. Překlenuje ji technika alegorie: spojuje nespojitelné a již tím se stává závažnou výpovědí. Podává svědectví o situaci, v níž je život pociťován jako zdání napjaté mezi rozepře obecnin. Do jeho kouzla se halí nicota. Baroko, podobně jako expresionismus, je plodem poměrů, v nichž umělecky ztvárněný výraz pravdivého obsahu jen s vypětím čelí konfliktu sil, rozpoutaných rozkladem společenskoekonomické formace.

Alegorické spojení nespojitého obnažuje vnějškovost barokní umělecké jednoty a ukazuje ji jako pouhý fragment obsahu, který umělecké dílo nestačí celistvě pojmut. Na německé truchlohře sedmnáctého století je to patrné lépe než kdekoli jinde; u Calderóna je rozpor překryt literární virtuozitou, u Shakespeara prolutím žánru truchloherního a komického. Benjamin v rozboru alegorie a fragmentárního charakteru uměleckého díla uplatnil Hegelovu myšlenku, že umělecké dílo je pravdou, která na sebe vzala smyslově názornou podobu; názornost umožňuje jeho existenci, z hlediska ideje je však tím, co je na něm nevlastní, co v něm není pravdou, nýbrž momentem nepravdy. V tom je každé umělecké dílo rozporné a z tohoto rozporu roste do krásy. Benjaminova teorie fragmentu se

nevztahuje jen na truchlohru. Podává ontologický model uměleckého díla a klíč k jeho interpretaci.

Proti normativní estetice uplatnil Benjamin hledisko historické, proti historistně duchovněmu prohloubení afirmativního charakteru umění pak ideu formy. Tento pojem má u něho ráz objektivizačního heuristického nástroje: idea truchloherní formy plyne ze zpracování materiálu. Truchlohra se podle Benjaminova liší od řecké tragédie především svým předmětem. Obsahem tragédie je mýtus, její hrdina není odvozen ze sociální role, ale z mýtického horizontu. U truchlohry je tomu jinak, jejím předmětem je historický život epochy, a proto namísto hrdiny představuje konstelace, jak Benjamin zdůrazňuje s polemickým akcentem proti Lukácově klasicizující *Metafyzice tragédie*.

Básník sedmnáctého století viděl dějiny jako dějiny pádu králů a zániku prastarých institucí. Nejnápadnější otázkou epochy byla absolutní monarchie. Proto mohl Benjamin popsat podstatné vztahy v truchlohře pomocí rozboru dobových teorií suverenity a teologických názorů reformace. Truchloherní drama je dramatem tyрана a mučedníka: jsou dvěma stránkami jedné mince. Emblematická technika barokního dramatu předvádí konflikt osamocенého člověka s nadlidskou úlohou, kterou má zvládnout: „*Vladař, zodpovědný za nezbytná státnická rozhodnutí, ukazuje se při první příležitosti neschopen jakéhokoli rozhodnutí.*“ Zvykli jsme si na Hamleta zestetizovaného a zmetafyzičtělého do hlubokomyslné velkoleposti; v německé truchlohře vystupuje bez příkras, zalykaje se v agónii nerozhodnosti. Truchloherní filozofie dějin je filozofií katastrofy.

To je zdrojem truchloherního smutku a melancholie – a také vnitřním pramenem reformace, neboť od rozpoznání katastrofy je jen krůček k samospasitelné iluzi. Reformační teologie snížila světský život v praktické důsledky opozičního náboženského stanoviska. Proto z dramatického ztroskotání rolí číší nicota. Nevyvěrá z absolutna nebo z lidské povahy, nýbrž ze skutečných dějin. Má-li pohled na ni být snesitelný, musí být změkčen půvabem melancholie. Tragédie melancholii nezná.

Benjamin vyzvedl k sdělnosti nejen zapomenuté nebo zpochybné barokní útvary, ale i významové souvislosti starší. Výklad barokní truchlohry jako předstupně dramatiky Goethovy a Schillerovy narušuje běžná klíše o německém klasicismu a přináší doklady o živých inspiracích neklasických. Princip této interpretace dosahuje dál než ke Goethovi. Proniká autentickou tvorbu měšťanského věku až k Baudelairevi, k Proustovi, k surrealismu. V utištěné tradici, proměňivší se s úpadkem pokrokového měšťanstva v romantické pokušení a posléze v kletbu, objevuje Benjamin zdroj domnělé novosti.

K této významové vrstvě přivedl Benjamin zájem o romantiku. Vypadá nepřirozeně a nadpřirozeně, ač kdysi zakládala lidský výklad přirozeného světa. Stála tedy i u kolébky projektů společnosti občanské a vědecké, nebyla však schopna fungovat ani ve volném trhu, ani v osvícené despotii, ani v parlamentní demokracii. Její obsahy se staly nesrozumitelnými a projevovaly se mimo geometrický

řád, těkavě a nekontrolovatelně. Goethe kvůli nim napsal *Fausta*, také velkolepý fragment, rozlomený v alegorické antiteze podobně jako barokní truchlohra, kvůli nim zběhl od poezie, odmlčel se, vrhal se do přírodovědných studií, aristokraticko-měšťánské mesaliance ve *Vilému Meisterovi* nestačí vysvětlovat pouze jako kompromis mezi buržoazními ctnostmi a aristokratickými hodnotami. Takové vysvětlení je jistě správné, Benjamin k němu sáhl ve své stati o Goethovi pro *Velkou sovětskou encyklopedii*. Má však hlubší podklad: Goethe hledal zárodky věčného růstu v tom, co bylo osvícenstvím potlačeno, jeho syntéza zprostředkovává obsahy vytěsněné tradice, živé, ale unikavě bezejmenné, a proto zneklidňující, rozkladné. Toto uchopení je záchranné a zároveň kritické, nikoli tedy sentimentálně konzervativní.

Benjamin uměl tajemno rozmontovat. Inspirován rozkladem vlastního manželství napsal krásný esej o *Sprízněních volbou*. Neváhal zpochybnit buržoazní monopol na štěstí, v osmnáctém století tak odůvodněný a pokrokový, neváhal poukázat na věcnou chudobu osvícenství, které vytýčilo skvělá a přehledná schémata za cenu pronikavé redukce skutečnosti. Zachycuje dvě stránky jeho rozkladu: pozitivismus zbudoval z drobtů osvícenské filozofie dějin kult civilizačního pokroku, ztotožňující vědění s mocí a ospravedlňující tak profánní provoz kapitalismu. Rubem tohoto kultu je postupující iracionalizace života, v níž triumfují obsahy osvícenstvím nezvládnuté. Vedou k estetizaci života, a protože jsou zbaveny pravých jmen, může se jich zmocnit kdokoli. Stačí je pojmenovat – a to nezůstalo výsadou spirituálních myslitelů nebo citlivých estétů, nýbrž stalo se snadno dostupným i pro fašistickou demagogii. Benjamin se snažil postavit proti znetvořeninám pravá jména, proti mýtu obrisy věčné pravdy. Konkrétní negace musí vyrůstat z důvěrné znalosti látky namísto z krásných přání. Benjaminovou nejvlastnější doménou zůstala látka filologická.

Ve stati *Paříž Druhého císařství u Baudelaira*, zlomku rozpracované knihy o Baudelairovi, zkouší Benjamin puls nové epochy, takzvané moderní doby neboli poliberálního kapitalismu, na počátku choroby. Zkouší proniknout k bodu, v němž puls začal být nepravidelný, ač tělo společnosti zdánlivě kypělo zdravím. V rozboru nového žurnalisumu demontuje kulisy, jde až k nejnespornějším elementům v jejich jasných funkcích a pranic se neohlíží na to, že tyto elementy nejsou právě vznešené. Vytváří předpoklady k nesnobskému pochopení autora *Umělých rájů* a *Květů zla*, ale to je vlastně vedlejší produkt. Jeho postupy ukazují dál a hlouběji. Vždyť už jen pokus ukázat Baudelaira a Marxe jako svědky jedné a téže epochy je stejně překvapivý jako nosný.

Benjaminův filologický výkon se netýká jen literárních nebo filozofických textů, stejnou a někdy větší cenu mají v něm vývěsní štíty, kýčovitá fyziognomie, sociální role, rozložené do letmých útržků lidského chování v davu, a dokonce i útvary architektonické, které určité způsoby chování podněcují a zároveň konzervují. Sbírá a důmyslně třídí střípky skutečnosti, jež se stala materiálem uměleckého díla. Sestupuje ke zkušenosti jazykově ještě neartikulované, k jednotlivým úkonům

smyslového vnímání, zlomkovitým, a přece vysoce symbolickým zbytkům pudu sebezáchovy, k počátkům reflexních mechanismů, díky kterým velkoměstský člověk přežije cestu přes křižovatku, reorganizaci pracoviště i nepřírozené obtíže se zajištěním potravy a příbytku a lásky a nafty. Reflexe znamená přemýšlení, reflexní mechanismus zautomatizovanou reakci, reakci bez přemýšlení, tedy především bez uvědomělého vztahu k celku. Přecházíme na zelenou – a kam bychom došli, kdybychom nenadále dopravní kolize měli řešit zevrubným a svobodným promyšlením podstatných souvislostí dopravy. Jak malý pohyb stačí ke stisknutí spouště fotoaparátu: i nejdokonalejší fotografie vděčí za svůj vznik pouze jednorázové, mnohdy nahodilé koordinaci aktů vizuálních a manuálních; tuctová kresba vyžadovala více kontinuity v souhře těchto výkonů a dovedností. Rozdrolení zkušenosti je doprovázeno zbytněním signálních funkcí určitých vjemů. Vyřazují psychologické zprostředkování a odstupňování platnosti. Dříve si člověk musel dát pozor na panský kočár, dnes může kdokoli přejet kohokoli. Proto musí signály přímo regulovat chování všech. Zkušenost dělníka ze strojní výroby velnula do všedního dne. Vznikla nová kvalita vizuální aktivity, spjaté v nebyvalém rozsahu s chováním. Umění číst z náznaků se zdemokratizovalo. Nové vnímání drasticky redukuje skutečnost, likviduje celostní nazírání a z něho plynoucí schopnost kontemplace, jejíž zmizení se mimo jiné ohlašuje nápadně zesíleným sklonem k pověrčivosti, která je živnou půdou epidemií náhražkové mysticity od pseudoreligiózních ideových novotvarů až po fašistické poblouznění mas. Benjamin věděl, že při tom nemusí zůstat. Studoval proměny umění ztrativšího auru a rozpoznal plodnou úlohu šoku v novém vnímání.

Baudelairova literární technika je pučistická, napsal Walter Benjamin. Konspiruje s řečí samou, rozestavuje slova podle přesného plánu jako spiklence před výbuchem revolty, vychází od slov nejdlejších a obezře se blíží k věci. A přepadá čtenáře, očekávajícího lyrické rozněžnění, reáliemi velkoměsta, neušlechtilými výrazy, nízkostí srovnávacích objektů. Jeho jazyk je kombinací Racina a dobového žurnalistu. Alegorie udeří bez přípravy a naplno. Cena takto zasazených šoků spočívá v probuzení a utvrzení obranných reakcí. Čtenář i básník je znají ze života v davu. Přeneseny do umělecké techniky jsou tyto mechanismy ohrožení a obrany nejen odrazem skutečnosti, provokují též k pochopení pravých souvislostí. Není správné pokládat je za následek vynálezu fotografie, filmu a dalších prostředků technické reprodukovatelnosti umění. Plynou z proměn sociálních, ze zkušeností s provozem všedního dne. Byly objeveny v devatenáctém století, ještě na půdě tradičních žánrů.

Dvacátá léta zbožštila masu. Nebylo běžné zabývat se jí kriticky. Ve třicátých letech triumfoval fašismus. Benjaminovy rozbory života v davu a úlohy masy v kulturních a politických strukturách byly motivovány především touto otřesnou zkušeností. Směřovaly k prozkoumání proměny občanské veřejnosti v aklamativní publikum. Rozpoznání odcizujících dějů mělo obnovit smysl pro třídní hledisko.

Neboť jak vzniká masa ve skutečnosti i v pojmu: dokonalým zamlžením třídního hlediska. Mimořádně účinným katalyzátorem je konzum, vrhající dospělé lidi, schopné svobodně používat vlastního rozumu, zpět do dětinství spotřebního egocentrismu.

Zmasovění znamená u Benjamina standardizaci jedinečného, rozrušuje neopakovatelnost uměleckého díla, vlastní kvalitu prožitku, autenticitu lidského života. Toto tvrzení dobře známe z konzervativních kritik demokratizace a zmasovění kultury. V marxistickém rámci nabývá nového smyslu: imunizuje třídní východisko proti slabým stránkám osvícenského dědictví, především proti abstraktnímu kultu člověka a proti buržoaznímu kultu civilizačního pokroku. Sám postup není nový, reálných prvků pravicové kritiky kapitalismu využívali již klasikové marxismu, jak ukazuje například Engelsova kniha *O postavení dělnické třídy v Anglii*. O jeho užitečnosti nelze mít pochyb, vzpomeneme-li jen starých i nových koncepcí sociálně demokratických; právě nereflektovaným převzetím nepravdivých momentů osvícenských a liberálních koncepcí, které lze tak snadno vydávat za humanistická loci communes, sesouvá se marxistická teorie do sutin revizionismu. Benjamin navíc reaguje na specifickou skutečnost: rozhodujícím impulsem k radikálnímu prohloubení třídní a kritické složky historického materialismu byl mu nástup fašismu. Důsledný antifašista musí se s fašismem, zachvátivším k údivu mnoha levicových intelektuálů masy nejen silou vnějšího teroru, ale také zevnitř, vypořádat důsledně. Nelze-li fašismus uznat za nahodilou anomálii a nelze-li jej podcenit jako přechodné zvětšení rozkladu, které jen uspíší pád třídní společnosti a příchod lidského věku, nestačí vracet se k humanistickým formám buržoazní kultury (například k uměleckému realismu, jak si představoval Lukács, nebo k lidským a občanským ctnostem, jak doufali zklamaní demokraté). Je nezbytné hledat začátek současné zhouby v podstatě a v původním zdůvodnění systému. A tak se reálně i ideové základy buržoazní společnosti, včetně ideologie civilizačního pokroku, ocitají v ostrém světle kritiky, která odhaluje dílo kapitalismu jako zničení organických společenstev a jejich hodnot.

U Benjamina to ovšem neznamená nostalgii po předburžoazní společnosti, nýbrž radikální příklon k naději, která byla odcizena. Odtud heroické úsilí dešifrovat sémantické potence, obsahující původnost naděje. Ztráta aury a zesvětštění trhem sice rozvrátily duchovní autonomii kultury, avšak všechno zlé pro něco dobré: chápající a přitom demystifikující kritice nezbyvá už jiná možnost než zachránit poselství, která díky někdejší autonomii kulturních projekcí, vykřičených teorií o afirmativním charakteru kultury jako únik, vůbec přežívala. Tato pozice není nepodobná Feuerbachově – jak ji chápal Marx. Benjaminovi otevřela nejen cestu k pochopení kulturního dědictví, ale i k nepředpojatému rozboru umění ve věku jeho technické reprodukovatelnosti. Bezvýhodný pesimismus, k němuž v subjektivní poctivosti dospěli po válce Horkheimer s Adornem, usvědčuje frankfurtskou školu sociálněvědnou přes všechnu nekonvenčnost metod a výraziva ze zakotvení

v měšťanském liberalismu. S tím neměl Walter Benjamin nic společného, a proto Adornův výklad jeho odkazu byl a zůstal jednostranný.

Nikoli náhodou byla Benjaminova práce o Baudelairovi citlivým bodem ve styčích s představiteli frankfurtské školy. Benjamin na Baudelairově příkladu postihl zvláštní místo tvorby v podmínkách vrcholného a pozdního kapitalismu: je výrazem heroické pozice. Heroismus – toť statečnost v beznaději. Jeho poslední odlesk v dobách úpadku představuje podle slov Baudelairových dandysmus flanérův. Tento divný hrdina žije proti poměrům, povzneseně je pozoruje, zároveň v nich však plně vězí. V mnoha převlecích hraje jedinou hru – hru na osobní svobodu a samostatnost. Zakládá si na své izolaci od výrobní sféry; chybí mu sociální zakotvení, a proto se křečovitě drží své role; vypadl i z rámce vzdělanosti, jeho oborem je postřeh. Musí vzbuzovat pozornost, aby si udržel vůbec nějakou cenu. Je podoben zboží. „*Kdyby existovala duše zboží, o níž žertem píše Marx v Kapitálu, byla by ze všech duší nejvíce schopna vcítění, neboť by v každém viděla kupce, jemuž se chce oddat. A vcítění je podstatou opojení, s nímž se flanér noří do davu [...]*“, čteme u Benjaminu. Flanér ke společnosti nepatří, spojuje se s ní esteticky. Zastupuje duši zboží a jako duše zboží se prostituje. Vznešenému pojmu společnost je stržena maska; za ní nacházíme výrobní vztahy. Je uctívána již jen jako fetiš, jehož je flanér zosobnitelem a zároveň veleknězem. Benjamin důtklivě upozorňuje na podstatný rozdíl mezi flanérem a proletářem. Proletář je skutečně zbožím jakožto pracovní síla, a proto se nepotřebuje do zboží ani do kupce vcítovat. Pro něj platí dialektika pána a raba. Je odkázán ne na svou prodejnost, ale na svou dějinnou úlohu.

Výstižnější demystifikaci pozdně buržoazní kultury lze si sotva představit. Po všimněme si důležité věci: není negativistická, nepřináší zatracení. Benjamin byl přesvědčen, že buržoazní inteligence má zcela objektivní východisko ze svého zakletí – historický materialismus. Nežádá ničující pokání a přestup na jinou víru. Vyžaduje poznání vlastní situace.

SPOR O POSTMODERNISMUS A OTÁZKA SOCIÁLNÍ RACIONALITY

Postmoderna se stala v osmdesátých letech horlivě diskutovaným tématem na obou stranách Atlantiku, v USA i v západní Evropě. Se zpožděním menším než obvykle vzbudila pozornost i u nás. Vše, co drží krok s dobou, je zásadně pro postmodernu, nebo zásadně proti ní. Tak to alespoň vypadá na první pohled. Při bližším přezkoumání se však ukazuje, že sám předmět debaty není zdaleka jednoznačný, že je spíše symbolickým označením komplexu zkušeností a postojů vnitřně rozrůzněných a často protikladných, spjatých však s vědomím zásadního přelomu. Nejvýznačnějším protagonistům dnešního sporu o postmodernu táhlo koncem šedesátých let na čtyřicítku a zážitek přelomu je u nich spjat se zkušeností z protisystémových revolt, ale i se zkušeností s konzervativní konsolidací sedmdesátých let.¹ Právě tato zkušenost vnucuje otázku, zda rozjitření naděje na zásadní humanizační změny v životě a soužití celých společností bylo pouze umně nastraženou léčkou na nejlepší syny a dcery tehdy mladé generace (tehdejší čtyřicátníci byli mladými učiteli a až do rozhodujících chvil začasť i orientačními vzory dvacetiletých), nebo zda ony naděje byly oprávněné a musely pouze pod vnějším tlakem změnit svou podobu, aby se opět dočkaly své chvíle. Ať již jednotlivá řešení vypadala a dopadala jakkoli, toto jim bylo společné: zkušenost zlomu a možnost, ba nutnost rozhodnout se. Bez ohledu na ráz i na míru úspěšnosti učiněných rozhodnutí zůstal tento klíčový zážitek všem společný. Také těm ze zklamaných, kteří se přiklonili k principu reality a snaží se s vážnou tváří předstírat sociální racionalitu i tam, kde ji jako osoby soukromé sami neočekávají a dobře vědí, že očekávat ani nemohou.

1 Příležitostně zasáhli do debat o postmoderně i autoři, jejichž stanoviska se vyhranila mnohem dříve a ve zcela jiných souvislostech, například Hans-Georg Gadamer nebo Paul Ricoeur. V takových případech však šlo o dlejší věcné otázky mimo vlastní ohnisko sporu. Srov. FORGET, Philippe (ed.). *Text und Interpretation*. München: W. Fink Verlag, 1984.

Do takto připravené půdy bylo téma postmoderny vneseno shodou okolností. V nostalgické konstelaci nabylo rázem nové významové osy: moderna i nadějíplná revolta konce let šedesátých začaly fungovat jako výzva, jejímuž normativnímu tlaku je možno uniknout pouze tím, že bude překonána anebo alespoň za překonanou prohlášena. Minulost je v této konstelaci zužitkovávána esteticky, volně citována v aktuálních kontextech, výlučně na základě okamžitého vkusu. Historická skutečnost a jakékoli principiální vykládání minulých souvislostí musí zmizet, aby vzpomínka ustoupila vzpomínání, aby minulost fungovala jen jako spouštědlo mechanismu narcistní sebeútěchy a jako látka, kterou chod tohoto mechanismu spotřebovává. Postoj spjatý s historickými kategoriemi mění se v postoj synchronně environmentální.²

Termín postmoderna zůstával dlouho omezen na záležitosti uměleckého stylu a na otázku sociální funkce umění. V jazykové oblasti latinoamericko-španělské se vynořil již ve třicátých letech pro označení přechodu od moderny 19. století k avantgardní poezii prvních desetiletí 20. století. U Toynbeeho se postmoderním věkem rozumí nová historická epocha, která se v civilizaci Západu otevřela s poslední čtvrtinou 19. století; politika v ní přechází z obzoru národních států ke globálním interakcím.³ Na přelomu let padesátých a šedesátých nabyl v USA termín postmodernismus rázu kritického: vztahoval se na unavenou, zploštělou, rozmělněnou modernu období po druhé světové válce. V paměti ještě žila převratná kreativita moderního umění meziválečného, proti níž se léta padesátá jeví jako pouhé napodobování nebo dokonce jako fáze konzervativně konsolidační. Úpadek nešlo vysvětlit slabostí tvůrčí potence nebo náhlým odumřením slohových postupů, jež se do té doby projevovaly tak plodně. Nasnadě bylo obrátit pozornost ke změnám v sociálním životě a k jejich vlivu na tvorbu i recepci umění. Zejména ve zmasovění společnosti a v jemu odpovídajících komunikačních technikách spatřovala se příčina zániku velkého románu i jiných uměleckých forem.⁴ Šlo tu pouze o krajní důsledky procesu sekularizace, který popsal již Max Weber, nebo o jevy zcela nové, sekularizačnímu trendu vzdorující?

Od počátku šedesátých let 20. století lze zejména v USA sledovat protimoderní revoltu, živěnou ze dvou pramenů. První varianta odmítala podřizovat tvořivost „teroru moderny“ a pokoušela se proti purismu modernistických stylových norm mobilizovat předmoderní a nemoderní umělecké látky a postupy. Doménou této postmoderny se stalo volné citování stylů, evokování rétro-, néo-, post-sty-

2 PEPER, Jürgen. Postmodernismus: Unitary Sensibility. Von der geschichtlichen Ordnung zum synchronenvironmentalen System. *Amerikanstudien*, roč. 22, 1977, č. 1, s. 65–89.

3 ONÍS, Federico de (ed.). *Antología de la Poesía Española e Hispanoamericana*. Madrid: Centro de Estudios Históricos, 1934; TOYNBEE, Arnold J. *A Study of History*. Oxford: Oxford University Press, 1942.

4 HOWE, Irving. Mass Society and Postmodern Fiction. *Partisan Review*, 26, 1959, č. 3, s. 420–436; LEVIN, Harry. What was Modernism? *The Massachusetts Review*, roč. 1, 1960, č. 4, s. 609–630.

lů logikou iluzivního předstírání. Od pseudohistorických stylů minulého století i od jiných případů stylových citací (například neoklasických nebo literárně historických) liší se programovou absencí historicity či touhy vykládat dějiny. Evokace a citace nemoderních stylových prvků a látek je tu výlučně součástí aktuální fantazijní hry.⁵ Druhá varianta reagovala na skutečnost, že za Kennedyho éry se moderní umění stalo součástí kulturní legitimace mocenské elity. Nešlo zde ani tak o vzpouru proti modernímu umění a jeho kánonům, jako spíše o negativní sociálně utopickou bilanci: moderna, vzešlá kolem roku 1860 z Paříže jako hnutí protiburžoazně emancipativní, končí kolem roku 1960 v New Yorku velkolepým uznáním, avšak za cenu, že se z ní vytratil společenskokritický potenciál, jenž kdysi dával sílu i oprávnění protitradicionalistickým úderům moderního umění. Odtud akcentovaný antiintelektualismus této revolty, zaměřený na uvolnění spontaneity nepřekryté a nebrzděné komplikacemi kultivačními (pop-art, rock, folk song, op-art, minimal-art, happening, umění-plakát apod.). Obě varianty obsahují bohaté možnosti vzájemných kombinací a prolnutí, též přenosu na jiné než umělecké kontexty.

Také v teorii umění přinesla polovina šedesátých let obrat. Zejména svými stoupenci přestala být postmoderna chápána jako odvozenina, odlesk, doznění moderny – a začala se jevit jako nová a do budoucna obrácená kvalita. Patří k ní „nová senzibilita“, rehabilitace těch dadaistických a surrealistických praktik, které byly modernou vytěsněny, patří k ní znovuoživení předmoderních stylových postupů i nesublimovaná spontánní kreativita, patří k ní ovšem též vrcholně sofistikovaná prostota, opřená o parakritickou a paralogickou hru se zděděnými i nejnověji vytvořenými kulturními a civilizačními prostředky. Počátkem 70. let toto pojetí postmoderny shrnul a systemizoval Ihab Hassan.⁶ Povšiml si nejen toho, že zatímco v moderním umění je nejvyšší hodnotou styl, postmoderna holduje umění antielitářskému, komunálnímu, volitelnému, že moderna se snaží zformovat komplexitu, kdežto postmoderna se radikálně otevírá názorové entropii, že moderna se vyžívá v lesku změny a slibuje nové jazyky, nové pojmy a nový řád, přičemž novost sama již je vysokou hodnotou, kdežto postmoderna objevuje půvab splývání různorodých forem, zprostředkování aleatorních struktur. Ihab Hassan pokládá za postmoderní fenomenologii (proti moderní ideji neosobnostní objektivitě, kte-

5 Jako typické případy bývají uváděny romány Doctorowovy, zvláště *Ragtime*, a *Jméno růže* od Umberto Eca. K tomu srov. LAURENTIS, Teresa de. Das Rätsel der Lösung – Umberto Eccos „Der Name der Rose“ als postmoderner Roman. In HUYSEN, Andreas – SCHERPE, Klaus R. (eds.). *Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1986, s. 251–269.

6 HASSAN, Ihab. Postmodernismus. In HASSAN, Ihab. *Paracriticism. Seven Speculations of the Times*. Urbana: University of Illinois Press, 1975; srov. též FIEDLER, Leslie. The New Mutants. *Partisan Review*, roč. 32, 1965 č. 4, s. 505–525; SONTAG, Susan. *Against interpretation and other essays*. New York: Farrar, Straus & Giroux, 1966. K roku 1976 shrnul vývoj termínu postmoderna nejpůlněji KÖHLER, Michael. Postmodernismus. Ein begriffsgeschichtlicher Überblick. *Amerikanstudien*, XXII, č. 1, 1977, s. 8–18.

rá se v politice snadno zvrhá ve vůdcovství podepřené filozofií dějin), ukazuje, že v postmoderně se abstrakce po dosažení svých mezí vrací ke konkrétnímu, že se tu uplatňuje radikální empirismus a kulturní alternativa namísto modernistického prodlévání v paradoxech tzv. západní kultury. V neposlední řadě poukazuje na překonání modernistického modelu vzájemného vytváření města a stroje, spojujícího vůle velkých počtů lidí, zcela novými podobami techniky, novými materiály výroby i umění, nahrazením tradičního poznávání computerizací; namísto metafor kolektivního vědomí zprostředkovávají prakticky nelimitovaná média obrazce krajně diversifikované.

Na tomto pozadí byl zakrátko v USA přijímán francouzský neostrukturalismus jako radikální teorie postmoderny. Věcně vzato šlo vlastně o nedorozumění. Neostrukturalisté se mnohem více věnovali promýšlení vnitřních rozporů moderny než zakládání nového pohledu na svět, pohledu, který by byl na moderně nezávislý. Radikální vyostření paradoxů moderny bylo jim především způsobem sebereflexe, pokoušející se zvládnout nejen zkušenost ze zlomu v roce osmašedesátém, ale i její dávné a hlubinné kořeny, jakož i aktuální perspektivu.⁷ Nepřestalo tu fungovat strukturalistické oddělení od existencialistického subjektivismu, nepřestal fungovat základ semiologický. Nepřestali však být čtení ani Heidegger, Husserl a Freud, středem zájmu nepřestala být literatura moderny (Flaubert, Proust, Mallarmé, Lautréamont, Bataille aj.). Skutečně nové začalo být pojetí struktury jako struktury otevřené. Vyrostlo z kritiky logocentrické metafyziky, jejímž vydatným katalyzátorem byl nově čtený Nietzsche. Nečekané aktualizace se v této souvislosti dostalo Adornovi, zejména jeho a Horkheimerově spisu o dialektice osvícenství a ovšem též Negativní dialektice,⁸ a to právě v době, kdy ve své vlasti začal být odkaz frankfurtské školy sociálněvědné pokládán za uzavřenou kapitolu minulosti. Že došlo k oživení některých témat spjatých s německou romantikou, vyvěrá z logiky věci.⁹

V západoevropské debatě o moderně a postmoderně se americké a americkým prostředím přeinterpretované podněty dostaly do zcela nových souvislostí. Evropský spor – brzy se přenesl i zpět do zámoří – vzplál na přelomu let 1981/82

7 FRANK, Manfred. *Was ist Neostrukturalismus*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1983, s. 18nn.

8 HORKHEIMER, Max – ADORNO, Theodor W. *Dialektik der Aufklärung*. Frankfurt am Main: S. Fischer, 1969; HONNETH, Axel. *Kritik der Macht. Reflexionsstufen einer kritischen Gesellschaftstheorie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1985.

9 S romantikou srovnává postmodernu nejzasvěceněji FRANK, Manfred. *Was ist Neostrukturalismus*, op. cit.; romantice a problematice s ní spjaté věnoval tyto pronikavé práce: FRANK, Manfred. *Das Problem Zeit in der deutschen Romantik. Zeitbewusstsein und Bewusstsein von Zeitlichkeit in der frühromantischen Philosophie und in Tiecks Dichtung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1972; FRANK, Manfred. *Der unendliche Mangel an Sein. Schellings Hegelkritik und die Anfänge der Marxschen Dialektik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1975; FRANK, Manfred. *Das individuelle Allgemeine. Textstrukturierung und -interpretation nach Schleiermacher*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977; FRANK, Manfred. *Das Sagbare und das Unsagbare. Studien zur neuesten französischen Hermeneutik und Texttheorie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1980; FRANK, Manfred. *Der kommende Gott. Vorlesungen über die Neue Mythologie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982.

výměnou názorů mezi Jürgenem Habermasem a Jean-François Lyotardem. Přes dílčí vady na kráse uvedl do přesvědčivě problémových vztahů otázky, jež byly dosud v akademické filozofii a sociální vědě pojednávány odděleně a propojovány pouhými deklaracemi. Argumenty, dílčí názorové a systémové segmenty, jednotlivá ideologicko-kritická objasnění atd. nejsou v této diskusi něčím tak originálním, jak se epigoni diskutujících protagonistů domnívají. Nevšedně originální jsou však kombinace starších představ a myšlenkových obrazců.

Jürgen Habermas označil ve své řeči *Modernita proti postmodernitě* neostrukturalistické snahy a zejména vývody Lyotardovy za teoretický výraz novokonzerativismu. Lyotard odpověděl statí *Odpověď na otázku: co je postmoderní?* a od té doby se debata nezastavila.¹⁰ Jedno z možných vyústění mohla přinést veřejná rozprava Michela Foucaulta, Jürgena Habermase, Huberta Dreyfuse, Richarda Rortyho a Charlese Taylora nad Kantovým textem *Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung* a nad druhým ze *Sporů fakult*, plánovaná na listopad 1984, k níž však bohužel pro smrt Foucaultovu nedošlo.

V dosavadním průběhu debaty se nepříznivě projevil rozdíl ve francouzském a německém chápání moderny. Francouzi rozumějí pod „modernité“ hnutí počínající zhruba Baudelairem, Mallarméem, Nietzsche, hnutí zaměřené na rozložení vžitých kulturních stereotypů buržoazní společnosti. Habermas naproti tomu chápe modernu ze základu osvícenského, úzce spjatého s idejí občanské společnosti.

V této souvislosti připomenu jen dvě věci. 1. V německé novodobé tradici od tzv. osvobozeneckých válek (založily neztichlé nacionálně agresivní sklony hlouběji a účinněji než německá romantika nebo filozofování Nietzscheho!) včetně vyjímalo se jakékoli otevřenější přiznání k osvícenství jako znamení zásadní opozice a tudíž jako demokratická alternativa. 2. Nekomunisticky levicová kulturní opozice proti Adenaurovu režimu formovala se v NSR na tomto základě a jen tak mohla získat širší veřejnou odezvu.

Habermas ve své první kritice postmoderny položil zásadní otázky: 1. Jak pojmut poměr mezi modernou a postmodernou? Jakou roli přitom hrají umělecká hnutí (modernité, dékadence, postmoderna)? 2. Jak souvisí v soudobé kultuře politický konzervatismus, kulturně eklektický pluralismus, tradicionalita, modernita a antimodernita? Do jaké míry mohou být kulturní a společenské útvary západoevropských společností 70. let pokládány za postmoderní? 3. Do jaké míry je postmoderna revoltou proti rozumu a racionalitě, v kterém bodě se antiracionalismus postmoderny stává antiosvícenským, a tedy objektivně reakčním?

10 HABERMAS, Jürgen. Die Moderne – ein unvollendetes Projekt. In HABERMAS, Jürgen. *Kleine Politische Schriften I–IV*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1981, s. 444–467. LYOTARD, Jean-François. Réponse à la question: Qu'est-ce que le Postmoderne? *Critique* 37, avril 1982, s. 357–367. LYOTARD, Jean-François. *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*. Paris: Minuit, 1979.

Nesporná zdá se mi pouze formulace první otázky. Obě další prozrazují úzkostné zatížení, nápadně podobné morálnímu strachu z dezintegrativních následků oslabení represivní kontroly nad reálnými možnostmi spontaneity. Jinak řečeno: je možné, abychom byli svobodni ještě jinak než jako otroci zákonů? Němečtí debatéři jsou ochotni připustit nejdalekosáhlejší úpravy zákonů, jen aby zůstalo v platnosti pravidlo. Francouzským naopak je poměrně lhostejný obsah racionalizované represe, neboť spatřují naději v uplatnění spontaneity, která se jí nepoddává a nepoddá.

Liotard již na počátku debaty odpověděl Habermasovi: „Konečně by nám mělo být jasno, že nám nepřisluší dodávat skutečnost, nýbrž jen vyhledávat narážky na něco, co je myslitelné, co však nemůže být zobrazeno. Od plnění této úlohy si nesmíme ani v nejmenším slibovat usmíření mezi jazykovými hrami: Kant věděl, že jsou navzájem propastně odděleny (nazýval je *Vermögen*) a že jen transcendentální iluze (např. hegelovská) mohla vnukat naději na jejich vzájemnou toleranci uvnitř skutečné jednoty. A také věděl, že za tuto iluzi je třeba zaplatit terorem. Draze jsme zaplatili touhu po Celku a Jednom, po smíření pojmu a smyslovosti, po zcela průhledné a sdělitelné zkušenosti. Pod všeobecným požadováním uvolnění a ukliďnění slyšíme přespříliš zřetelně mručet touhu opět rozpoutat teror, ještě jednou zkusit fantasma o plném ovládnutí reality převést v čin. Odpověď na to zní: válku celku, vydejme svědectví nezobrazitelnému, aktivujme *diference*, zachraňme čest jména!“¹¹

Konkrétnější podobou problému racionality je otázka subjektu této racionality. Zproblematizovala jej sama racionalizačně sekularizační praxe: erotika vystrídala etiku, subjekt slasti stal se objektem práce, subjekt suverénní racionality stal se objektem její utlačivosti.

Můžeme rozlišit podobu kritiky subjektu:¹²

1. Kritiku karteziánského pojmu Subjektu, kterou známe již z německé klasické filozofie a marxismu. Spočívala v poukazech, že autonomie tohoto subjektu není dosažitelná, jelikož jeho existence není autonomní, nýbrž závislá. Kritická reflexe měla vyjasnit povahu a strukturu této závislosti.

2. Dekompozice Subjektu, která stavěla na rozpoznání, že karteziánská racionalita vytěšňovala skutečnost a vtiskovala reálné heterogenitě podobu ireálné homogenity a identity. Sem patří stejně Negativní dialektika Adornova jako Derridova Grammatologie.

3. Třetí linie kritiky subjektu je založena na rozpoznání společenského charakteru jazyka, na tezi, že vztah mezi znakem a označovaným musí vždy být zpro-

11 LYOTARD, Jean-François. *Réponse à la question: Qu'est-ce que le Postmoderne?*, op. cit., s. 366 n.

12 BENHABIB, Seyla. Kritik des „postmodernen Wissens“ – eine Auseinandersetzung mit Jean-François Lyotard. In HUYSEN, Andreas – SCHERPE, Klaus R. (eds.). *Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels*, op. cit., s. 103–127. NAGL-DOCEKAL, Herta – VETTER, Helmuth (eds.). *Tod des Subjekts?* Wien: Oldenbourg 1987. HORÁK, Petr. K pojetí subjektu ve francouzském strukturalismu: od subjektu existence k bezsubjektové struktuře. *Filozofický časopis*, roč. 36, 1988, č. 2, s. 239–257.

středkován interpretem. Tato linie se nespokojila s pouhou kritikou subjektu, ale posunula paradigma filozofie vědomí v paradigma jazykové komunikace. Otevřela do šíře i do hloubky kontextuální rozměr významového chápání a zároveň navrhla výklad životních forem jako jazykových her.

Subjektivitě osvobozené od přetíženého subjekt-objektového paradigmatu otevřel se rázem svět jako nádherná výzva ke svobodným hrám. Ke svobodným, nikoli svévolným hrám, neboť v objektivních strukturách řeči vykrytalizovalo sociálně, což mj. sociologům dává možnost vnikat do nesourodé sociální skutečnosti prostřednictvím sourodého jazykového média. Bez tohoto vhledu neměli bychom Foucaultovu teorii diskursu.

Leč i takto radostná věda měla svůj háček: skrýval se v otázce, zda jazykové hry jsou souměřitelné s poznáním. Habermas na ni odpovídá kladně, neostrukturalisté záporně. Habermas ještě věří, že sebeidentitu lze zprostředkovat komunikativní dohodou s ostatními, že tedy lze humánní obsah jazyka zachránit z odcizení uplatněním jeho zdravé sociální složky. Derrida naproti tomu sice rovněž míní, že řeč je živoucím tělem naší společnosti, avšak tělem zkurveným, zneuctěným žurnalismem a tím, že dnes každý umí číst a psát. „Demokratické znamení epochy“ vykládá s Nietzsche jako klam a podvod. Pouze polyperspektiva experimentování s jazykovými hrami může čelit mocenským nárokům logocentrismu, čteme hned v úvodu *Grammatologie*. Není již spolehnutí na diferenci mezi společnostmi coby humanizující zdravou vrstvou kolektivního života a státem coby ztělesněním moci, jak se věřilo v osvícensko-liberální tradici. Nejen stát, ale celý logocentrický – nebo jak Derrida s narážkou na patriarchalistické kořeny racionalismu říká: fallokratický – diskurs je prodchnut šílením moci; kráčí v thesích a krok za krokem předjímá ovládací jednotu v jednotlivém, jednotu, která ovšem v jednotlivém neexistuje a která se prosazuje jen jako homogenizující znásilnění.

Derrida rád vtípkuje a provokuje: zabral se do interpretace záhadné Nietzscheho věty „*Als mein Vater bin ich längst gestorben, als meine Mutter lebe ich fort [...]*“ Odmřelý otec, to je historické velkovyprávění, od filozofie dějin po žvatlání o smyslu národních nebo jakýchkoli jiných dějin, opírající se o tu či jinou výběrovou stylizaci příběhů. Přežívající matka naproti tomu znamená něco, s čím se žije a umírá, co nelze odvrhnout jako lešení, jež obklopovalo kypivý život tak dlouho, až se stalo nefunkčním a nespolehlivým. Matka je tělo řeči. V této souvislosti pochopíme, že žádá-li Derrida kastraci fallokratického diskursu, nemíní to jako vtíp.¹³

13 DERRIDA, Jacques. Nietzsches Otobiographie oder Politik des Eigennamens. In FRANK, M. (ed.). *Fugen. Deutsch-Französisches Jahrbuch für Textanalytik*. Freiburg im Breisgau: Walter, 1980, s. 64–98. DERRIDA, Jacques. Guter Wille zur Macht (IX). In FORGET, Philippe (ed.). *Text und Interpretation. Deutsch-französische Debatte*. München: Wilhelm Fink, 1984, s. 62–77. DERRIDA, Jacques. Guter Wille zur Macht (II). In FORGET, Philippe (ed.). *Text und Interpretation. Deutsch-französische Debatte*, op. cit., s. 62–77. DERRIDA, Jacques. Sporen. Die Stile Nietzsches. In HAMACHER, Werner (ed.). *Nietzsche aus Frankreich*. Frankfurt am Main: Ullstein, 1986, s. 129–168.

Rozdíl mezi pozicí Derridovou a Habermasovou nelze vystihnout protikladem konzervativní X pokrokový. Obě pozice totiž pouze různě vyúsťují, avšak výchozí motiv mají společný: udržet a rozvinout emancipované lidství, tedy původní devízu moderny. Protiklad spočívá v tom, že Habermas věří na komunikativní zdokonalitelnost demokracie, tedy v pravdu a zušlechťující moc občansky transcendingícího společenského systému vybaveného dostatečně zpětnými vazbami, kdežto Derrida (podobně jako Lyotard a další, podobně jako Foucault) se na tuto ideologii již spoléhat nehodlá.

Vrátíme-li se k otázce smrti subjektu, musíme konstatovat, že v debatě se vyskytuje nejméně trojí pojem subjektu a že mnohá nedorozumění koření v hysterické polemice, která je více fascinována možností protiúderu než pojmově vytříbeným rozlišováním. A přece se neobejdeme bez odlišení A) subjektu gnoseologického, B) makrosjektu sociálně teoretického či historického a C) subjektu empirického.

Negace subjektu gnoseologického je všem účastníkům debaty společná, každý po svém spatřuje v ní svůj program. Na negaci makrosjektu by se mohli účastníci debaty snadno shodnout slovy, hůře skutky. Ponechme myšlenkové skutky prozatím stranou, tj. ponechme stranou, nakořik komunikativní teorie jednání vede pod jiným názvem dále artikl „makrosjekt“, v Habermasově vydání dokonce docela hegelovský. Nesporně můžeme tvrdit, že ze všeho zlého všem zbyl subjekt empirický. Právě v jeho jménu je Subjekt napadán a paradigmatickými převraty likvidován: aby subjekt empirický nebyl znásilněn vůbec nebo nad nezbytně nutnou míru.

Oproštěním empirického subjektu od subjektu gnoseologického a od makrosjektu objevilo se na člověku opět to, co bylo filozofií vědomí důsledně vytěsněno: tělo. Jako „prožitě tělo“ opět se stalo důstojným předmětem filozofování, důstojným předmětem interpretace. Michel Foucault v něm dokázal zahlédnout místo, na němž se propojují nejdrobnější a nejindividualizovanější sociální praktiky s organizací moci ve velkém. To znamená výrazný posun ve srovnání s fenomenologickými úvahami o tělostředné perspektivě a o životním světě: Foucault tematizuje tělo, aby zkusil rázně vystoupit z půdy vědomí obírajícího se sebou samým. V tom se distancuje i od své archeologie vědění. Politickou ekonomii těla propracoval v *Surveiller et punir* a v *Histoire de la sexualité* jako konkrétní, na pramenné látce založený výzkum socializačních mechanismů a mocenských rituálů.¹⁴ Proto zdůrazňuje, že socializace se děje bojem, zápasem konkrétních účastníků o prostor zájmových interpretací, o konkrétní a dispoziční účast na diskursu – a nikoli entitami makrosjektivními („silami“, kolektivními či gnoseologickými subjekty, vývojem, pokrokem apod.). Politická ekonomie těla pokračuje v politicko-ekonomické

14 FOUCAULT, Michel. *Surveiller et punir. Naissance de la prison*. Paris: Gallimard 1975; FOUCAULT, Michel. *Histoire de la sexualité*. Paris: Gallimard, 1976–1984. DREYFUS, Hubert L. – RABINOW, Paul. *Michel Foucault. Jenseits von Strukturalismus und Hermeneutik*. Frankfurt am Main: Athenäum, 1987.

analýze skutečnosti panství pod prahem mezilidských vztahů. Foucault se pokouší ukázat, že panství netkví pouze ve vztazích mezi lidmi, tj. např. ve vztahu mezi páнем a opanovaným, nýbrž že je fixováno sociálně v rituálech moci, jež manipulují jednotlivci i skupinami od zkáznění tělesnosti (mravní, ale také např. mučením), až po nejjemnější podoby ovládatosti. Smím-li to objasnit přirovnáním, řeknu, že tento Foucaultův krok se podobá kroku, kterým politická ekonomie vykročila z okrsku moci zajištěné státně a vrchnostensky (včetně stránky právní a mravní) k mocenským strukturám základu ekonomického. Proto Foucaulta nezajímají samotné instituce, nýbrž jednotlivé technologie moci.

Jde o znovuobjevení toho, co je pod mocenskou kulisou skryto. Aby se vyhnul dialektice jevu a podstaty, v níž spatřuje pouze rafinovanější podobu mocenské manipulace, volí Foucault postup genealogický. Ponechme stranou, v čem čte Nietzscheho správně a v čem jednostranně; spokojme se konstatováním, že v této věci měly Nietzscheho úvahy vliv široký a pronikavý již dříve, a to i tam, kde by se to z hlediska politického příliš nečekalo, např. u Waltera Benjamina, Bertolda Brechta, Theodora W. Adorna apod., tedy daleko za hranicemi snobského nietzscheánství z přelomu století.

Co znamená a jakou cenu má genealogie? Je to interpretační perspektiva, která obrací blízké v daleké a daleké v blízké, hluboké v povrchní a povrchní v hluboké, celostně sklenující nahodilost a detail v šifru pro jádro výpovědi. Genealogie je pohledem naprostého atheismu, pohledem, který důsledně ignoruje idealistické fikce, aby nemusel ignorovat nic z reálně žitého a skutečného. Obnažuje nikoli snad „pozadí“ představ o skutečnosti, jak to činila např. kritika ideologií včetně variant marxistických nebo marxizujících, nýbrž skutečnost samotnou. Každý výklad je výrazem vůle, která do něj byla vložena a nikoli přetlumočením pevného významu textu. Poznat můžeme pouze systém toho či onoho výkladu, nikoli však systém systémů, systém, který by neměnně setrval za všemi výklady sám v sobě coby pravda. Nelze dospět ani k výkladu objektivnímu a zároveň všeobecně platnému, ani k výkladu do textu vloženému, autorsky zamýšlenému; a kdyby to bylo možné, nemělo by to smyslu. Radikálně odhalená Seinsgebundenheit každé interpretace, obnažená interpretační svévole, neznamená nepřesnost nebo libovůli. Teprve toto obnažení otevírá universum interpretace, otevírá universum jako svobodně interpretovatelné. Konec je se snem sociologie vědění, se snem o vědeckém překonání interpretační relativity, o oddělení vědění od moci!

Jak je taková teorie pravdy úlevná! Nemí po karnevalu ideologií, jenž v USA i v Evropě vyvrcholil léty šedesátými, až moc úlevná?

Z metodologicky důsledného bezřádu, z rozpoznání interpretace jakožto svobodné, jakožto volní, plyne nejen svoboda – o ni jde neostrukturalistům hlavně, v ní žije pozitivně anarchistický patos revolty roku osmašedesátého – ale též celá řada problémů. Do krajnosti sekularizovaná, realisticky zkonkretizovaná a všechných abstrakcí prostá jednotlivost nese všechny znaky nevyzpytatelného tajemství.

Samozřejmě, že je známe z romantiky.¹⁵ Pro postmodernu lyotardovského střihu je příznačné, že brání humanum proti panství především esteticky: je třeba uhájit nedotknutelnost sublimního, jednoty morální a estetické orientace.¹⁶ A teror panství hrozí všude tam, kde je připuštěno, že myšlení smí řídit sociální praxi, lhostejno, zda se metadiskursivní zdůvodnění – samozřejmě jde o legitimaci pouze zdánlivou, v Paretově terminologii by se jmenovala derivate – tváří emancipativně, revolučně nebo konzervativně.

Jednotlivé, jež hájí neostrukturalismus, nelze si však představovat jako individualizovanou reprezentaci tajuplné a diskursivně nepostižitelné hlubší pravdy, jako šifru odkazující k vědění přímočaře nesdělitelnému. Nemá co činit se stejnojmennou ústřední kategorií německého historismu,¹⁷ nemá co činit s intuitivními či jinak iracionálními poznávacími postupy. Neostrukturalistické stanovisko se zásadně distancuje od hermeneutiky, právě z tohoto zásadního odstupu se uvědomuje a tříbí. Hermeneutika zkoumá, co a o čem text vypovídá; její poznávací intence směřuje za text, k jádru pravdy, která je textem sdělována. Proti tomu trvají neostrukturalisté na textualitě textu a v tomto smyslu je pro ně individualita jeho jasně definovatelnou vrstvou. Mluví-li Lyotard o sublimním, o nepostižitelném, jež chce vystopovat z náznaků, z metaforiky jazyka, má na mysli individuální jako individuální, má na mysli jeho metodické obklíčení, jeho ponechání v reálné roze-stoupenosti, v diskontinuitě – a nikoli alternativní cestu k hluboce skrytému textu světa. Podle Derridova mínění již moderna hledala stopy textu, který by nesliboval totalitu jednotné významové souvislosti. Médium písma mění potencionálně dokumenty v monumenty, jež mohou být čteny kdykoli kýmkoli. Představoval-li si ještě Jaspers interpretativní filozofické úsilí jako luštění skrytého textu, jenž v empirické podobě světa není čitelný nebo není čitelný zcela, pak Derrida existenci předpokládaného textu rázně popírá. Rukopis Boží, rukopis Stvořitelův zkrátka nelze než pokládat za ztracený. V překvapivé konjukci se tu ocitá Kantův kriticismus, pokládaný neostrukturalisty za první moderní pokus o omezující kontrolu domněle všemocné racionality,¹⁸ s pozitivistickým patosem vědy a s Nietzscheho

15 Srov. pozn. 9. Svá mimořádně přínosná srovnávání romantických a postmoderních systémově funkčních konstelací zatěžuje bohužel M. Frank sverfepou obranou subjektivního paradigmatu a důkazy, že německá romantika chápala problém individuality a historicity poznání hlouběji než neostrukturalisté. Zejména německému čtenáři za takových okolností hrozí uniknout jádro věci, vzhledem k němuž je skutečnost, že německá romantika a neostrukturalismus jsou zakořeněny v různých tradicích, záležitostí sekundární.

16 LYOTARD, Jean-François, cit. díla. Úvodní stadium debaty vtípně shrnul REIJEN, Willem van. Miss Marx, Terminals und Grands Récits oder, Kratzt Habermas, wo es nicht juckt? In KAMPER, Dietmar – REIJEN, Willem van (eds.). *Die unvollendete Vernunft: Moderne versus Postmoderne*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1987, s. 536–569.

17 TROELTSCH, Ernst. *Der Historismus und seine Probleme*. Tübingen: Mohr, 1922. MANNHEIM, Karl. *Wissenssoziologie. Auswahl aus dem Werk*. Berlin: Luchterhand, 1964.

18 LYOTARD, Jean François. *L'enthousiasme. La critique kantienne de l'histoire*. Paris: Galilée, 1986.

polednem Antikristovým. Nietzscheánství Derridovo či Lyotardovo však není tak naprosté, jak by se mohlo zdát: dionýská filozofie jim nepředstavuje alternativní (nelogocentrickou) verzi metafyziky, jak ji v nepochybné blízkosti Nietzscheho cítění chápe pozdní Heidegger, nýbrž prosté a jasné zrušení metafyziky. Zrušení nikoli světlem rozumu, nýbrž faktem letního poledne, jež – jak je známo – zkracuje stíny.

Nietzsche ovšem není jedinou inspirací neostrukturalistů. Jacques Derrida se mohl opřít o svou nezvykle produktivní četbu Husserla, poučenou tradicí strukturalistické jazykovědy a jazykové analytiky.¹⁹ Eliminoval ideu předsemiotického vnitřního vnímání (*Bewußtseinserebnisse*, *Bewußtseinszustände*), a tím vymanol z neprůhledné nejistoty důležitou vrstvu Husserlova uvažování: smysl získává vědomí nikoli tajuplným vnitřním zřením, nýbrž naprostým zvnějšněním do roviny výrazu. Smysl je to, co je vyslovitelné (Husserl); nevzniká přesahem z nesmyslové duchovní stránky do smyslovosti výrazu, nýbrž výlučně v textu, uvnitř systému znaků (Derrida). Vnějšíkovanost výrazu tedy předchází niternosti jeho smyslu. Řekněme důrazněji, byť za cenu jistého zjednodušení: význam je vytvářen znakem, a ne naopak.

V systému znaků jsou významy vymezeny diferencially, na základě rozdílu jednoho významu od ostatních. Derrida obrací tuto starou strukturalistickou myšlenku zajímavým směrem: chceme-li pochopit diferenci, musíme se namísto k její identitě (čistotě, původu) obrátit k jejímu pohybu (*différance*). Tento pohyb diferencii posouvá a nesměřuje k transcendentálnímu subjektu. Přináší Já jako vztah k sobě v diferencii k sobě, přináší Já jako neidentické. Jednota sebevědomí nad časovým tokem se odhaluje jako pouhý postulát.²⁰

Paradigma reflexivní filozofie se tu rázem pootevřelo. Já, jež v transcendentální podobě mělo být jeho pevným základem, dalo se do pohybu. Proto se z Ne-já, k němuž se vydalo za sebepoznáním, nemůže vrátit k sobě. Ani oklika přes jazyk již zpět nevede. Mezi srozumitelností faktického a jeho kontrafaktickým vysvětlením zeje *différance*, jež odlišuje všechny difference uzavřené struktury od myšlenky struktury, kterou uzavřít nelze, protože se posouvá. *Différance* je nepřekročitelná, každé vědění ji nese v sobě. Právě toto odtažení principu – idea jednoty vědomí ukazuje se právě jen regulativní ideou – umožňuje jevům zjevit se: reálným základem evidence vědomí, s nimiž počítá transcendentální fenomenologie, je neprosvětlitelná neevidence. Řečeno v próze: věta, že difference nemůže být vysvětlována z transcendentálního sebevědomí, předvádí princip světonázorové jednoty jako ideologickou atrapu.

19 DERRIDA, Jacques. *La voix et le phénomène*. Paris: Presses Universitaires de France, 1967.

20 DERRIDA, Jacques, *La voix et le phénomène*, op. cit., s. 92; DERRIDA, Jacques. *L'écriture et la différence*. Paris: Seuil, 1967, s. 238–244. Termíny *la différence* a *la différance* jsou typicky derridovskou slovní hříčkou: francouzsky se vyslovují stejně, uchu jejich rozdíl uniká; nepatrný rozdíl pravopisný (slovo *différance* je Derridovým novotvarem!) však odkazuje k hlubokému rozdílu významovému.

To je třeba mít na mysli, máme-li docenit motivy, jež rozvíjejí Gilles Deleuze a Félix Guattari způsobem v akademické teorii nezvyklým, provokativně exhibujícím a vedoucím snadno k moralizujícím nedorozuměním.²¹ Jestliže Deleuze a Guattari pokládají každou diskursivní kontrolu za opci pro represí a každé omezení touhy po ukájení za projev nepřátelství k životu, nemají jistě na mysli, aby vypukla naprostá anarchie a aby v biologicky motivovaném řádku zanikly i takové pravdy, že dvě plus dvě jsou čtyři. Ze zkušenosti s represivními strukturami, ale i s praktikovanými revoltami a jejich následky, plyne jim především poučení, že bát se nepořádku znamená podléhat úzkosti z pádu stávajících struktur represe a utvrzovat je uznáním jejich nezbytnosti. Znamená to nevyužít reálných emancipativních šancí, které tím, že uvádějí v potaz dosavadní represivní princip, neničí přece strukturovací možnosti vůbec (i kdyby to v žaru polemiky tvrdily!). Je-li něco opravdu společensky protiracionálního, je to slepá důvěra v kteroukoli určitou podobu tzv. sociální racionality. To vše je abeceda psychoanalytickokritického vztahu k tomuto problému. Tak jako Derrida si rád pohrává s jazykem a provokuje jej k nečekaným odpovědím zdánlivě svévolnými etymologickými, fonetickými a pravopisnými šprýmy, sahají Deleuze s Guattarim k nesalonnímu slovníku obscenity, aby vůbec obrátili pozornost ke svobodě, kterou máme po ruce, kterou však ignorujeme, protože více než skutečnosti věříme navyklému jazyku, jenž ji dokonale zaclání. Z toho je vidět praktičnost tohoto myšlení. Nedělá si starosti se svým vztahem k teorii. Vzešla ze strukturalistického příklonu k tvrdé věčnosti a objektivitě, jakož i z reflexního mezistupně, který představovaly komunikativní teorie jednání.

V duchu Derridově poukazuje Deleuze na to, že není jisto, zda opakování, bez něhož není dorozumivé komunikace, manifestuje obecné beze změny. Opakovat totiž lze pouze obecné, na tom stojí představa, že věda má nárok na všeobecně uznanou platnost.²² Proti obecnému stojí zvláštní, pouhý případ z pravidla. Ale co s individuálním, s tím, co je neopakovatelné? Co je právě tak neopakovatelné jako skutečný život každého z nás? Můžeme-li tu mluvit o každém z nás, není to důvod k nahrazení individuality životů kolektivním subjektem. Je to důvod k tomu, abychom za pravý subjekt komunikativního opakování struktur pokládali právě ten prvek, který syntéze při každém opakování uniká a kýženou uzavřenost opakované struktury odsouvá ad infinitum.

Boj proti uzavřeným strukturám se ovšem neobejde bez artikulace a označování, tedy bez diferencí možných pouze ve strukturách relativně uzavřených. Diferencovat je nezbytné, nezbytné však není řetěz diferencí uzavírat. Máme-li z psychoanalýzy poučení nezávislé na doktríně, je to právě toto: nutkání, že se bez principu uzavření neobejdeme, namísto k logice ukazuje k neuróze. V této souvislosti pokládají Deleuze a Guattari převod myšlení na modelové kódy za zne-

21 DELEUZE, Gilles – GUATTARI, Félix. *L'Anti-Édipe*. Paris: Minuit, 1972.

22 DELEUZE, Gilles. *Différence et répétition*. Paris: Minuit, 1968.

hodnocení a horují pro „*décodage déchaîné et sans réserve*“. Uvažují o disjunktivní syntéze, která by si nenechala vsugerovat vzájemné vyloučení rozlišovaných částí, a nepřestala přitom rozlišovat. Oidipus nám říká: neudržíš-li se v trojúhelníku otec-matka-já, propadneš se do temné noci beztvarosti. Buď zvnitřně diferenciativní funkce vylučných disjunkcí tohoto trojúhelníku a staneš se Oidipem, nebo propadneš chorobně obrazně identifikaci neurotické až schizofrenní.²³ Můžeme se divit, že Deleuze a Guattari proti těmto sugescím hájí individuální coby konkrétní svobodu rozhodování?

Habermas je v obraně občanské individuality romantičtější a archaičtější než jeho neostrukturalističtí kolegové. Zápasí o záchranu sekularizované podoby humanitních obsahů západoevropské náboženské tradice. Pokud u něho nacházíme rezidua systematiky hegelovské a marxovské, nutno je chápat v tomto obzoru, v obzoru německého protestantského velkovyprávění o dobrém textu historické emancipace, jehož jednou kapitolou byla reformace, další kapitolou ustavení buržoazní varianty občanské společnosti – frankfurtská škola vždy trvala na tom, že tato varianta byla chybnou realizací správného textu – a žádoucí kapitolou zůstává společnost, v níž by svobodní občané ve svobodné diskusi docházeli k rozumným konsensům, k dohodám o pravidlech, podle nichž se až do další dohody budou chovat. Lyotard proti tomu namítá, že konsensus může být stadiem občanské debaty, nikoli však jejím cílem a koncem.

Každý konsensus totiž znamená nejen shodu, ale i vylučování, odlučování správného od nesprávného, dovoleného od nedovoleného – je zkrátka narcismem ve dvou (Lacan).²⁴

Tím se ocitáme u druhého základního bodu krize sociální racionality. První, jak jsme viděli, spočíval v radikálním přijetí a vyostření individualizace univerzálního (historicity světónázorových konstrukcí, jejich relativnost, klamnost přemostujících aparatur včetně sociologie vědění). Druhý se týká ztráty teleologické perspektivy. Bez účelu a cíle stává se diskursivní řád nelegitimním a nesmyslným.

Praktičtější podoby nabývá tento problém v otázce, zda lze vytvořit komunikační formy, které by v sobě nesly volné možnosti kontrafaktického dorozumění. Pak by byla socializace individuí i z hlediska ryze občanského přijatelná. Konsensními shodami dosahovali bychom opětovného odpoutávání od principu reality k principu slasti, aniž by to mělo destruktivní následky, ba humanizovali a dokonce racionalizovali bychom jinak značně rigidní nadjá v rozměru kolektivním i individuálním.

Aby něco takového mohlo být pravda, muselo by to spolehlivě fungovat. Nic jiného nepožaduje Habermasova teorie komunikativního jednání. V linii západoevropského marxismu staví se na půdě sekularizační teorie moderny jak ji založil

23 DELEUZE, Gilles – GUATTARI, Félix. *L'Anti-Œdipe*, op. cit., s. 93 n.

24 LYOTARD, Jean François. *La condition postmoderne*, op. cit., s. 105 n.

Max Weber a doufá, že se při dobré vůli podaří rozšířit realizaci racionality z podoby účelové i na všechny další oblasti lidského jednání. Aniž bychom se zalekli vyhlídky tak apokalyptické (míněna je ovšem jako náprava chybného výkonu, spočívajícího v redukci občanské emancipace do třídní emancipace buržoazní!), musíme si přece jen klást otázku, zdali je politická filozofie Kantova uskutečnitelná nebo alespoň v teorii udržitelná bez svého transcendentálního založení a bez povinnosti toto založení permanentně reflektovat. Taková reflexe nemůže být komunikativně konsensní. Může být jen metodická, za předpokladu metodologického odpoutání strukturně racionální stránky od empirické. A jsme zpět u motivu znásilnění živoucího organizujícím duchem, přeformování reálné heterogenity v nereálnou, jen násilím dosažitelnou homogenitu subjekt-objektového vědění.

Habermasova teorie komunikativního jednání není míněna jako ideologický trik. Vychází z vědomí, že o pravdě, ať ji definujeme jakkoli, nelze hlasovat. Vychází z rozpoznání, že všeobecnost účasti na právě vládnoucím diskursu není znamením oprávněnosti a pravdivosti tohoto diskursu, nýbrž spíše znamením jeho moci. A přece podniká pokus radikálně skoncovat s rigorózně nedialogickým univerzalizmem osvícenství: musíme se dorozumívat nikoli ač, nýbrž protože nemáme nic věrohodně obecného a závazného, oč bychom se mohli opřít. Musíme se dorozumívat, protože nám hrozí nebezpečí definitivní nemožnosti dorozumění.

Není obtížné rozpoznat za Habermasovým projektem Meadovu myšlenku demokratické sociální identifikace, která je vlastně jen sociologizovanou verzí Kantova výměru všeobecného občanství, spočívajícího v nereglementovaném používání schopnosti usuzovat. Nepodotýkám to proto, abych snad Habermase usvědčoval z nepůvodnosti; Meadovi ostatně věnuje 5. kapitolu své *Teorie komunikativního jednání*²⁵ a označuje jej za jednoho z otců výměny paradigmat. Spojitost s Meadem totiž ukazuje, že Habermasově teorii racionality nejde o logocentrismus (jak namítá Lyotard), nýbrž o komunikativní proces demokratického typu, o rozšíření rovnoprávné komunikace na celou společnost a všechny její složky.

Ač tedy Habermasova teorie komunikativního jednání nehodlá být teorií jediné pravdy, přece jen lpí na fikci jednotné racionality, byť komunikativně produkované. Výchozí situaci chápou Habermas a Lyotard podrobněji, než by se z jejich polemiky zdálo. Nemáme nic věrohodně obecného a závazného, oč bychom se mohli opřít, nacházíme se na konci sekularizace, která v sociálním ohledu nepřinesla zlidštění, nýbrž zvěčnění. Společné je i přesvědčení, že moderna žije ze svého původního potenciálu. Rozdíl začíná Habermasovou tezí, že právě proto je nutno dílo moderny dovršit, a nikoli nalomit.

Jako by si dědicové rozparcelovali myšlenkový odkaz tzv. kritické teorie. Habermas se ujmá Adornovy myšlenky, že emancipativní šance všeobecného zobčan-

25 HABERMAS, Jürgen. *Theorie des kommunikativen Handelns*, Bd. 2, *Zur Kritik der funktionalistischen Vernunft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1981.

štění byla uskutečněním buržoazní varianty občanské společnosti promarněna. Lyotard se ujímá stěžejní myšlenky Adornovy a Horkheimerovy *Dialektiky osvícenství*. Habermas kritizuje Adorna za to, že svou myšlenku rozvíjel v pesimistické perspektivě logiky rozpadu a že jediné východisko kriticky reflektujícího myšlení spatřuje v obhajobě obsahů, které byly z pragmatických kontextů vytěsněny do estetického a ezoterického. Lyotard se naopak ujímá právě adornovské (ale i benjaminovské) záchrany ezoterického, avšak vytýká, že pravda kritické filozofie spočívá výlučně v touze po pravdě ve světě, v němž už nic není pravdou nebo nepravdou. Habermas vyčítá umělecké moderně a avantgardě, že selhala, protože se pokusila reintegrovat vytěsněné dimenze (spravedlnost, dorozumění, autenticita) pouze v ohledu uměleckém, a požaduje, aby kognitivní potenciály, uvolněné rozvíjením umělecké autenticity, byly vymaňovány z vysoké ezoteriky a činěny užitečnými pro rozumné uspořádání životních poměrů. My, kteří máme bohaté zkušenosti s méně vznešenými podobami kulturněpolitického utilitarismu, snadno pochopíme, proč takovému požadavku Lyotard vytýká imperialismus racionality.

Také Lyotard vidí zpochybnění věrohodnosti teorií jako důsledek procesu sekularizace. Rozlišuje mezi narrativním poznáním a poznávacími typy vzešlými z modernizace. Narrativní poznání poskytuje orientační možnosti bez vzájemné hierarchizace. Poznání v této formě nevyžaduje zdůvodnění nebo odvození. Nabízí prostě vždy jeden orientační příklad mezi ostatními.

Modernizace (často zvaná méně přesně osvícenstvím) vyděluje formu poznání vědeckého jakožto dominantní orientační možnost a degraduje všechny formy ostatní. Diskurs, neboli soubor všech možných vět, se zpřehlednil a zjednodušil. Věda v něm panuje, ba činí si nárok být diskursem jediné možným a vše ostatní rozpačitě připouští jako možnost dočasnou (než vědecký světový názor definitivně a plně zvítězí) nebo odvozenou (např. odvozené útvary umělecké nebo náboženské, jež zde ovšem nemají samostatnosti, nýbrž pouze ve formě názorné představy, citového pohnutí apod. doplňují to, co vymezila věda, popř. co ještě nebylo zvládnuto pojmem).

V modernizovaných diskurzech lze rozlišit dva typy:

1. Grand récits neboli metadiskursy. Podržíjí formu narrativního poznání, liší se však od něho nárokem legitimovat vědění, odůvodnit svůj hegemonizační nárok nad jinými útvary narrativního vědění.

2. Praktická uplatnění vědeckého poznání v emancipaci od tradovaných dogmat a útlaků. Zde se setkáváme se světlou stránkou osvícenství; temná spočívá v redukcionismu, který si ignorancí nezadá s iracionální mystikou. Zde viděla svou doménu i kritická teorie frankfurtské školy.

Marxismus dle Lyotardova mínění tíhne k oběma typům: nárokem na jedinou a naprostou pravdu k typu prvnímu – odtud snadnost, s níž mohla být živá revoluční ideologie převedena v pasivní a statický systém, vzdálený jakékoli podobě sociální skutečnosti; osvoboditelskými nároky praktickými k typu druhému.

Model praktikovaného modernizovaného poznání byl kompromitován terorem, zdůvodňovaným úlohou osvobodovacích. Lyotard neulpívá na obvyklých poukazech na jednotlivá vykojení osvobodovacích procesů do fází teroru. Radikalizuje pouze poučení, formulované ve známé kapitole Hegelovy *Fenomenologie ducha* nazvané *Absolutní svoboda a teror*.²⁶ Teror není náhodným efektem, pouhým zneužitím praktických cílů emancipativního myšlení. Mezi druhou a první variantou modernizovaného vědění existuje souvislost: představa, že myšlení může řídit sociální praxi, vede k monopolu pravdy. Ta jako všeobecná má tendenci likvidovat cokoli odlišného, co by ji v jejích všeobecných nárocích kompromitovalo.

Až potud jde o argumentaci podobnou adornovské. Podobnost končí v bodě, který by byl nebožtík Adorno ani nemohl předpokládat: Lyotard rozpoznává v dalekosáhlé možnosti formalizace informací a v jejich univerzální dostupnosti, tedy v nové proměnné charakteru technologického, katalyzátor, který nezadržitelně ukazuje společenský pohyb jako hru.

V této perspektivě by mohlo být narrativní vědění obnoveno na soudobé úrovni, pokud by respektovalo následující zásady: 1. příběhů vyprávění je mnoho a teprve ve svém souhrnu vymezují kompetenci člověka; 2. jazykové hry nelze legitimovat ani jimi samotnými, ani jinými jazykovými hrami; 3. nelze dopustit, aby mluvení, jednání a poslouchání bylo sociálně rozděleno.

Všeobecný přístup k terminálům a volnost v kombinatorice i v generování herních pravidel měly by být zárukou proti totalizujícím velkovyprávěním. Smíření jazykových her ve hru jedinou ukázalo se teoreticky i prakticky pouhým postulátem; jeho praktické uskutečňování nevyhnutelně přináší teror.

Nad takovou vzpourou proti racionalitě proměněné v organizaci – ničím jiným nemělo řádné úřednictvo být²⁷ – i srdce nejosvícenějších a nejsvobodomyšlnějších byrokratů ustrnou. Pro nás může být potěšitelné, že nad tím stydne krev byrokracie, která se nás netýká.

26 HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Phänomenologie des Geistes*. Berlin: Akademie-Verlag, 1967.

27 KELLER, Jan. *Sociologie organizace a byrokracie*. Praha: SNP, 1989.

PŘÍRODA REDUKOVANÁ A NEREDUKOVANÁ

Následující příspěvek vznikl z podnětu konference *Příroda a kultura*, materiál k němu jsem však studoval mnohem dříve a ve zcela jiných souvislostech. Abych předešel možným nedorozuměním, rád bych zdůraznil, že mi nejde o alternativní přírodovědu, ač by to dnes bylo téma módní. Z podnětu sociologů, kteří zkoumali problematiku rodiny tak hluboce, že došli v důležitých bodech na samy hranice svého výzkumného aparátu, tedy až k jeho pojmovým předpokladům, pokoušel jsem se zabývat kulturními vzorci, jejichž účinnost nezávisí na jejich pravdivosti objektivní (jak by to vyžadoval ideál objektivistické vědy), nýbrž na jejich platnosti subjektivní. Činil jsem tak na různých látkách, především na německé literární a filozofické klasice. Z druhé strany mne ke Goethovi vedl již dříve zájem o filozofii německého idealismu, zejména o filozofii Hegelovu. Zdálo se mi, že v Goethově díle uměleckém a přírodovědném lze objevit ty inspirace, které byly z myšlení Hegelova a Kantova domnělým zvědečtěním vytěsněny. Tak se mi například tímto prostřednictvím odkryl i ve striktně přírodovědné filozofii Kantově kulturní vzorec, který pojímá ženu jako přírodní bytost nadanou nekontrolovatelným tajemstvím. Občanský patos kantovské verze tohoto vzorce spočívá v tom, že se ženy čarodějky ujímá proti civilizační snaze o eliminaci její kouzelné moci objektivním věděním. Nejpozoruhodnější na celé věci zdá se mi, že prastaré a mnohonásobně kompromitované představy vynořují se s novými akcenty právě při formování pojmových předpokladů občanské společnosti, oněch předpokladů, jež jsme si zvykli nereflexivně přijímat jako samozřejmé. V této souvislosti je třeba chápat i následující příspěvek.

Pokusíme-li se porozumět Goethovu románu *Spřiznění volbou* z hlediska prožitků a chápání aktérů, nepochopíme téměř nic. Vždyť hlavní postavy samy nevědí, co se s nimi děje – a to patří k nejpodstatnějším sdělením autorským.

Avšak ani z hlediska autora, z hlediska toho, co sděluje, nebudeme na tom o mnoho lépe. Samozřejmě bychom se mohli opřít o rozsáhlou literaturu, která se pokouší dešifrovat, co a jak sem Goethe vnesl ze svých životních krizí. Pomineme-li nespornou zajímavost, že sám sebe zportrétoval v řadě epizodních postav (architekt, lord, lordův průvodce), zbylo by v rovině objektivní nanejvýše to, nakolik a v čem vyrůstá Goethův román z jednotlivostí osoby, osudu a doby. Dílo, jež nás živě oslovuje, uzamkli bychom do kontextu doby dávno minulé a nenávratně ukončené.

Zcela jinak je tomu z hlediska utajeného středu, z hlediska obsahově primárního sdělení, jež nás dodnes vzrušuje a zneklidňuje, o němž však v celém textu přímo nepadne ani jediné slovo. Podobně jako skladba obyčejného denního světla vyznačuje z lomu, prostřednictvím média, jež transformuje vyznačující na vyznačované, také v tomto případě zahlédáme to nejpodstatnější nikoli z uhlazeného povrchu, nýbrž z lomů a trhlin významové výstavby textu. Jiný smysl než mediální tento text nemá. Odvíjí se na hraně mezi objektivitou diskursních poměrů a individuálními konstelacemi životů. Objektivita diskursních poměrů je obecná a nesmlouvavá. Konstelace individuální naproti tomu nápadná svou výjimečností.

Účelem konstelace je něco jiného než podat obraz ze života nižší šlechty na prahu měšťanského věku v Německu počátkem 19. století. Závěry z takových premis vyvozené mohou se sice zdát logické, avšak jako interpretace textu jsou nesmyslné. Otýlii např. vydávají za nositelku historického pokroku, jelikož je sirotek a nešlechtična, kdežto Eduard ji přes veškerou snahu nemůže dohnat, jsa příslušníkem třídy odcházející z dějinné scény. Takovým výkladům, v nichž se oněmělá Otýlie bezmála promění v hovorného Waltera Ulbrichta, chybí především to, k čemu se hlásí: realismus.

Výjimečnost konstelace, její až křiklavá individualizovanost s řadou nutně nepravděpodobných rysů, to vše podtrhuje, že o konstelaci samotnou nejde, že je odkazem k něčemu jinému, co však bez zprostředkování není možno sdělit, protože nám k tomu chybí příslušný jazyk. To rozumím odkazem k utajenému středu. K jeho vyslovení bychom potřebovali kouzelná slova, jimiž bychom pojmenovali to, o čem víme, ale co vyjádřit nejsme schopni, protože se to vymyká platnému diskursu, tj. všem možným větám určitého kulturně společenského kontextu. Věty překračují tyto meze, a přitom vyslovují živou zkušenost, podobají se větám magickým, až ovšem na to, že jejich perspektiva je obrácená. Nesměřuje k uskutečnění vysloveného, nýbrž od látky zakoušené a již tím skutečné, byť i jen na úrovni vědomí rozptýleně empirického, k pojmenování. Potřeba takových vět je tu ostře dána a celou souvislostí problémovou důkladně odůvodněna, věty samy však chybí. Utajený střed tedy není něčím, co by bylo uměle zašifrováno a běžnému pohledu skryto, nýbrž něčím, co je plně přítomno, leč nerozpoznáno, nerozkryto, bezejmenné. Je zneklidňující výzvou.

Velkolepá hra znaků, symbolů a reprezentací odvíjí se v Goethově románu na zcela jiném sepětí jazyka, myšlení a skutečnosti, než na jaké jsme zvyklí! Za-

tímco nám se vžila binární uspořádání znaků, počítající s oddělením označujícího od označovaného, Goethův román je nesen bytím jazyka, bytím, jež počítá s mnohem hlubší souvislostí jazyka a světa, než je vztah založený v diferenciaci namísto v pozitivní souvislosti. Bytí jazyka, s nímž se setkáváme v Goethově díle, popsal na jiných příkladech Foucault ve druhé kapitole *Slov a věcí*. Spočívá v podobnosti a spřízněnosti: svět je pokryt znaky, které je možno a zapotřebí dešifrovat, neboť v sobě nesou odhalující korespondence a v tomto smyslu vlastně přímé výpovědi. Jméno věc nejen označovalo, ale také vyjadřovalo, korespondovalo s ní. V deváté kapitole *Slov a věcí* vyslovuje Foucault nejrazantněji, že kontinuita renesance se soudobostí, s tzv. moderním, ba vědeckým odrazem světa, je nepodloženou fikcí.

Ze zcela jiných než historických důvodů nás zajímá, proč se Goethe vlastně na vrcholu osvícenství – jak víme, zlomu do romantiky odporoval – vyjadřuje prostředky rozpravy zcela jiné, rozpravy, která byla a zůstala pokládána za zcela překonanou, pokud vůbec byl někdo ochoten si na ni vzpomenout. Povšechnou odpověď známe: Goethe tak reagoval na redukcionistický obraz světa a na mechanickou přírodovědu. Není to odpověď nesprávná. Její povšechnost hrozí však setřít vlastní obsah Goethovy výpovědi.

Proti konkrétní problémové otevřenosti, s níž se tu setkáváme, jeví se redukcionistický objektivismus vědy jako předsudek a tmářství. V Goethově románu nacházíme především celou plejádu her mezi povrchem a hlubinou. Připomenu jen některé: při kladení základů domu se zdůrazňuje, že jde o slavnost v hlubinách; hlubiny vítězí nad lidským upravováním zemského povrchu – hráze se právě při zasvěcující slavnosti protrhnou a hlubina hrozí pozřít vinné i nevinné; Otylie se plaví po povrchu jezera, po hladině, a přece ji nevinnosti namísto Eduarda zbaví hlubina – pozře dítě a učiní z ní nechtěnou vražednici; lord se z ničeho nic objeví na scéně jako odborník na dešifrování toho, co se skrývá pod zemí (hledá uhlí!) – a není náhoda, že právě to jej kvalifikuje k vyprávění novely o dětech sousedů; novela je do textu vložena jako inverzní zrcadlo románového příběhu, spříznění volbou se zde projevuje namísto přitažlivostí odpuzováním, až teprve skok do hlubiny, při němž se dává v sázku život, vše proměňuje, takže děti sousedů se vynořují z vody jako šťastní manželé, manželství samo tu působí jako záchranný pás proti smrtící divokosti vášně. Již Waltera Benjamina zaujalo, kterak z Goethova popisu Charlottiných úprav hřbitova v trávník čiši marnivost povrchových úprav drsné a věčné podpovrchové pravdy. Uražená hlubina se ozve hned několikanásobně, mimo jiné pozře žvanivého duchovního, který padne mrtev uprostřed křestního obřadu a svého bezděky blasfemického žvatlání. Mrtví patří přírodě a jako uražená příroda mstí se živým za to, že je z povrchu paměti vyhlazují pseudoduchovním etickým a estetickým patosem.

Výsostnou úlohu přisoudil Goethe, člověk neptunický, vodě. Je mu přímo esencí polarity povrch – hlubina. Voda tu není pouhým symbolem, značkou něčeho jiného. K čemu odkazuje, je v ní plně obsaženo jako korespondující podobnost.

Voda je zrcadlo, za něž nebezpečno nahlížet. Pod hladinou se skrývá životodárná i smrtící hlubinnost vášní. Z povrchu lze jen velmi nejistě vyčíst, kde hlubina má nebo nemá dno. Překvapit nás může jak tvrdý náraz místo hebkého objetí živlem, tak i nepřítomnost pevného dna tam, kde jsme je s jistotou předpokládali. V úleku tonou i zkušené plavci života, roztržštění skalistými mělčinami končívají i artisté ovládající skoky z výšin do hlubin.

Goethův román vypráví o upravování vodních poměrů, ale také o tom, jak živel podtrhne hráz malicherné člověčí snahy, nespoután lidskými měřítky spravedlnosti. Kdy se to děje? Právě při této příležitosti se ukáže, že Eduard je ztracen, že se stal obětí své vášně k Otýlii. Také Otýlie je již stržena proudem vášně, byť jí vnějšková cudnost zatím dovoluje věřit v meze, které nikdy nepřekročí; tato sebe-důvěra se nakonec ukáže jako klamná a Otýlie, jakmile pochopila neodolatelnost svodu, nedramaticky vystoupí ze života – oněmí a bez protestních či jiných vedlejších efektů zemře. Voda poskytla záminku k tomu, aby se projevil milostný cit Charlottin a setníkův: setník musel vzít Charlottu do náručí, aby ji vynesl z loďky na břeh, dno pro tentokrát neuhnulo.

Voda přitahuje Otýlii, která se v Eduardově nepřítomnosti klamně utěšuje svou formální nevinností: pohybuje se po povrchu vodního zrcadla, pod nímž se tlemí bezednost vášně. Jak malý je spoleh na veškerá plavidla a plavidélka normativní morálky, ukazuje příhoda, která z Otýlie činí přinejmenším vražednici z nedbalosti. Proč by jinak tak přesný pozorovatel života jako Goethe nechával Otýlii trávit dny na hladině jezera s Charlottiným nemluvnětem v náručí? Z praktického života taková scéna není. Zato dovoluje naznačit, jak si příroda vyřizuje svou katharzi: dítě z vášně dvojnásob nelegitimní, plod imaginárního cizoložství obou manželů, je přírodně utvořeno do podobnosti k těm, jimž byla upjata vášeň plodících manželů; podobá se oběma mimomanželským milencům, kteří spolu neměli nikdy nic společného kromě toho, že vnikli do uzavřené domény cizího manželství. Anomálii v manželském životě Charlotty a Eduarda prozrazuje tedy příroda, vždyť lidé, jak známo, podobu svých potomků ovlivnit nemohou a nedovedou. Je to tím nápadnější, že se to děje jako následek aktu, který sám je podle všech lidských (právních, mravních atp.) měřítek plně legitimní! Legitimita aktu ukazuje se jako naprosto bezmocná proti démonii vášně. Z té vzešel plod nejen mimo zákony lidské, ale i mimo obvyklá pravidla přírody. A její hlubiny jej nakonec nemilosrdně pozžou. Lidské problémy jsou tím jen akcentovány a nedotčeně trvají s životem dál.

Již z těchto příkladů je patrné, že příroda není v Goethově románu pouhou kulisou, pouhým prostředím, nýbrž samostatnou, svébytně oduševnělou protisilou věcí lidských. Tato protisíla působí nad lidmi, ale též v nich.

Příběh *Spříznění volbou* není rozkošnickým milostným čtyřúhelníkem. Reálně je tato možnost ve fabuli obsažena, a to tak nápadně, že je vlastně první možným řešením, na něž pomyslíme. Goethe ji nadhazuje, aby vyniklo její zmaření, zmaření nevyhnutelné, plynoucí z lidské bezmoci vůči démonii vášně. Máme tu čtveřici

inteligentních osob, které se mají rády v nejlepší smyslu, dokáží se vzájemně chápat a pranic si nehodlají ubližovat. Jsou i v sociálním ohledu zajištěni, nezávislí; nemajetní Otylie a setník jsou přijati do domu Eduarda a Charlotty jako rovnocenní partneři, majetkové nebo jiné sociální okolnosti nikterak do příběhu nezasahují. Rýsuje se pragmatická možnost, že uvnitř čtveřice se zkombinují milenecké páry podle srdce a všichni budou žít nadále v laskavosti a třeba i pospolu. Goethe ji zvýrazňuje v desáté kapitole prvního dílu frivolním příkladem hraběte a baronesy, jakož i teorií o manželství na dobu určitou. Eduard a Otylie, osoby proniknuté démonií vášně, krok za krokem pragmatickou možnost, jež by jim měla nejvíce vyhovovat, ničí.

Příroda nad lidmi a přírodu v lidech staví Goethe do kontrapunktických vztahů. Punctum contra punctum – každá svým nezávislým hlasem. O harmonii, tedy o souvztažnění, jež v zájmu souzvuku organizuje své složky hierarchicky kolem dominujících center, nemůže tu být ani řeči. Goethe usmíření obou podob přírodního nezprostředkovává. Nejvlastnější patos díla spočívá v demonstraci marnosti a nahodilosti takových zprostředkování. V susedství osvícenských koncepcí, v susedství Hegelovy zprostředkovávané racionální identity znamená to vědomou a zásadní opozici proti identifikujícím sklenutím občanského světa s mechanicky pojatým obrazem přírody a přirozenosti. Individuální a sociální rovinu lidství nelze smířit frází. S tichou, leč hlubokou ironií anonymizuje Goethův text politickospolečenský kontext románového děje, a to právě v bodech, jež byly tehdy středem pozornosti přímo hysterické. Tak na příklad nejmenované války, do nichž zoufalý Eduard odejde hledat svou smrt, jsou nade vsí pochybnost takzvané Osvo-bozenecké války, k nimž se dodnes upírají všechny varianty německy národovecké politické mytologie. Podobně existenční šance setníkovy, hrabě a baronesa, ba i minulost Eduarda a Charlotty atd. atd., odkazují zjevně ke konkrétním poměrům a institucím veřejným, nicméně s lakoničností tak zjasňující a významově neutralizující, že to nelze chápat jinak než jako ironizující gesto. Mittler již svým jménem a potom každým svým krokem v románovém ději je vehikulem této ironizující a distancující textové vrstvy. Příroda v lidech a příroda nad lidmi rozehrává konflikty sil a protisil, jež prosakují mravy, zvyklostmi, svobodnou vůlí, sociálními pravidly a zařízeními a obracejí je v žalostné trosky.

To vše samozřejmě Goethe nepodniká z fatálního pesimismu, nýbrž právě naopak. Odmítá-li identifikující zprostředkování mezi individuální a sociální rovinou lidství, zprostředkování, které à thèse skleneje nesklenutelné do totality souvislosti, činí tak ve snaze otevřít perspektivu konkrétní a nezastupitelné zodpovědnosti. A příznačně dává promluvit tomu, co v redukcionistickém obraze přírody i občanské společnosti bylo vytěsněno.

Kdo sdílí obvyklé mínění, že Goethův génius diletuje v přírodních vědách vlastně z podivínství, musí také připustit, že též Egmont, Faust, Vilém Meister, postavy a děje *Sprízněných volbou* vyrůstají z pouhého podivínství. V nich totiž nacházíme

přímo demonstrativní znovuuchození a rozvinutí představivosti magické a demologické právě tak jako v Goethových snahách o kvalitativní přírodovědu.

Magii poznal Goethe v krátkém, leč intenzivním životním období, které jej obrátilo od kultury rokokově povrchní k herderovské a shakespearovské životní hloubi – jak to sám charakterizoval. Bylo mu tehdy kolem dvaceti a doufal, že najde jistotu v pietistickém křesťanství. A právě zde se setkal s „magickou vědou“, s naukou, která si říkala „*magia naturalis*“. Svět této nauky byl stejnou měrou prostoupen přírodovědnou zvědavostí jako pokornou zbožností. Paracelsovi nebo Jacobu Boehmovi nestačilo pouze objevit pravidla, podle nichž se dějí přírodní procesy; kromě toho tak chtěli vědět, co a proč se děje.

Tzv. moderní vědy přírodní neboli objektivní vyrostly z oddělení těchto otázek, z eliminování obsahově zaměřených otázek *co?* a *proč?* jako nevědeckých. Pozitivisticky laděné metodologie trvají na tomto odštěpení dodnes; pokládají je za očištění racionality od pouhé představivosti (fantazie). Z této pozice s oblibou kritizují německou klasickou filozofii, z čehož však pozoruhodně často bývá vyjímána filozofie Kantova. V té se totiž vypreparování formality všech schopností mysli může zdát obdobným oddělením *jak* od *co* a *proč*. Nelze však zapomínat, že Kant si tím otevíral cestu k hlavnímu předmětu svého zájmu – k permanentně kontrolované metodice konkrétních syntéz, nikoli ovšem syntéz intuitivně ontologických, nýbrž jazykových. Kantovskému kriticismu mohou se proto věty typu „*celek je pravda*“ (Hegel) stát nanejvýše předmětem demystifikujícího rozboru, nikdy však filozofickou výpovědí. Neopovrhne však nikterak větami nekognitivními a všechny větné rodiny rovnoprávně podrobuje stejným kritickým nárokům: 1. vyjasnění, za jakých podmínek je věta té či oné větné rodiny možná; 2. vyjasnění, jak a nač je věta uplatňována; 3. v případě, že věta je uplatňována mimo svůj vlastní obor, nutno vyjasnit charakter analogizace.

Běžné výklady o vývojové kontinuitě od renesance ke světovému názoru určenému tzv. moderní přírodovědou ukazují se jako fikce hned v několikerém ohledu. Především sama *magia naturalis*, tak vzdálená světu redukcionistické přírodovědy, nebyla zdaleka protivědeckou alternativou jako spíše výrazem snahy o spojitost kvantity a kvality, formy a obsahu. Magikové napadali univerzitní vzdělání středověku neméně než stoupenci přírodovědy mechanické. Johann Conrad Dippel, od něhož se učil Goethe, brojil například proti „*třem nazdobeným děvkám – logice, rétorice a metafyzice*“, proti univerzitnímu verbalismu, proti juristům vláčejícím dějiny zčásti pohanské, zčásti zcela nepřirozené zákony. Za protějšek této marnosti pokládal vědy, jež bychom dnes mohli označit za pozitivní, i když k nim počítal též pravou teologii, pyrotechnii a astrologii. Až na sociologii, která tu pochopitelně není zastoupena ani náznakem, máme zde vlastně celý Comtův systém pozitivních věd, byl vyjádřený zčásti bizarními názvy. Je tu ovšem i něco navíc: „*pravá teologie*“, pod níž se však skrývá něco zcela jiného než reformační náboženská alternativa. Jde o ono *co* a *proč* dějů především přírodních a v tomto rámci i lidských. Homo-

genizaci heterogenního provádí magia naturalis zduchovněním. I přírodu pokládá za říši duchovní, za říši „*přirozených duchů*“ – na rozdíl od „*duchů svobodných*“, kteří náležejí světu neviditelnému. Duchové přirození jsou uspořádáni přísně hierarchicky, od duchů kamení a minerálů přes semenné duchy rostlinstva až k duchům zvířecího těla. Ani nejzapřisáhlejší materialisté nemusí se zde termínu duch lekat; je to terminus technicus pro puzení (puď, touha, vášeň) jako autentickou, tj. neodvozenou sílu. Toto puzení není výrazem příčiny, která by ležela mimo ně. Náleží plně k puzenému, je projevem jeho živoucnosti. Umožňuje například vytváření sloučenin. Chemie je v rozpravě založená na podobnosti pokládána za korunu veškeré přírodovědy, odkazuje k tajemství slučování a rozlučování, rozpínání a smršťování, zkratka k dechu přírody.

Biblickou obraznost mobilizují magikové začasť ke zvládnutí noetických těžkostí, a nikoli jen ke zbožnému přizdobení přírodní zvědavosti. Příznačně vyvozují svá výkladová schémata spíše z nepřímých indicií a z trhlin než z meritorního textu biblických vyprávění. Goetha, k biblickým látkám jinak nevyšimavého, trvale inspirovalo magické schéma o dvojím Stvoření. První bylo mařeno Luciferem, božským duchem odpadlým od božského řádu Stvoření, druhé pak bylo narušeno prvotním hříchem Adama a Evy.

U Goetha ovšem nevystupují tato schémata v naivně odkryté podobě jako u jeho magických učitelů. Zato se velmi zřetelně projevují v jeho textech uměleckých i v úvahách přírodovědných. S magickou vědou a jejími rekvizitami sice brzy rozloučil, její spekulativní horizont jej však zajímat nepřestal. Tematiku démonického lze sledovat až k nejpozdnějším dílům, démonické je vlastním tématem čtvrté části *Dichtung und Wahrheit* i druhého dílu *Fausta*. Stále naléhavěji je Goethe charakterizuje jako nezávislou protisílu: Svou mocí se podobá božskému, svým odporem proti řádu, proti zkáznění utvářením je protibožské. Pro soudobého čtenáře snad je vhodné dodat, co se beztak rozumí již z uvedeného: božským označoval Goethe principiální a nezměnitelný řád, např. přírodní zákony apod., nikoli tedy nějakou nezávislou vůli, která by mohla v řádu činit libovolné změny. Tím zajímavější je pak myšlenka, že ztotožnění přírody s Bohem (božským řádem) je chybné: musíme počítat s tím, že do běhu světa zasahuje i síla protibožská, ba dokonce i s tím, že v samotné ideji božství vězí ostrá polarita „*deus contra deum*“. Právě toto znepokojení je monumentalizováno ve *Faustovi*.

Vrátíme-li se v této souvislosti ke *Sprízněním volbou*, nemůžeme si nevšimnout, že protějšek Otýlie se jmenuje Luciana a že se projevuje pseudovitální těkavostí, povrchně, se zřejmým, leč oslnivým odporem k jakékoli podobě hlubšího řádu, jenž by snad byl skryt pod povrchem bezprostředních dojmů. Je to bytost nápadně a nezničitelně živoucí, avšak bez lidského rozměru: imorální homunkulus. Otýlii naproti tomu luciferní démon pokouší, ale neovládne. Jakmile jeho moc Otýlie rozezná, ubrání se mu krajním odříkáním a nedramaticky vystoupí ze života, aby se neprovinila proti jeho řádu. Démonie vášně je u ní pouze pohonem k mravně

konstruktivní katarzi. Eduard je zmítán oběma podobami démonického: zachraňován Otýlíí, rozdírán ahasverismem démona luciferního.

Otýlie je tedy příspěvkem ke Goethově estetice a etice „věčně ženského“, podobně jako Markétka nebo Mignon. Na protikladu k Lucianě nebo Filině vidíme, že erotika „věčně ženského“ nemá pranic společného s libertinstvím. Spočívá v blízkosti k přírodě, k démonickému, jež Goethe pokládá za něco jiného než pudovost, zvířecnost. „Věčně ženské“ spočívá v utváření démonie, v aktivním uchopení a využití její síly, v její proměně v entuziasmus. Nezvládnutá démonie, démonie bez člověčenství, zůstává živlem chaotickým, hrůzným, destruktivním. Konstruktivní zvládnutí démonie není ani u Goetha výsadou žen, připomeňme jen Egmonta. Přece jen však je nejvýrazněji tematizováno jako „věčně ženské“. Oběť spojená se zkázněním démona – je také nazývána utvářením, tvorbou, odříkáním, metamorfózou – nápadně se podobá teologii lásky. Démonie nemůže být pouze inverzí božského, je-li přístupna lásce.

Spojení „věčně ženského“ s plodným ztvárněním démonické síly má ještě hlubší vrstvu: matky. Přímo je o nich řeč ve Faustovi:

Mefistofeles: Odhalím nerad vyšší tajemství.

Bohyně trůní mocně v osamění, vůkol nich prostoru ni času není; ve zmatek slov se hovor o nich mění.

Matky to jsou!

Faust (vyděšen): Matky?!

Mefistofeles: Mrazí tě?

Faust: Matky! Ó, matky! – Zní to tak podivně!

Mefistofeles: A právem. Bohyně, nepoznány od smrtelníků, vás – nerady nám i jménem zvány.

Byt jejich hledej v štolách nejhlubších

Faust: Kudy tam cesta?

Mefistofeles: Cesta? Ne!

Nikdo tam nevkročil, tam vkročit není lze...

Mefistovi můžeme uvěřit z děje; on ani jeho protějšek (Bůh) nemají nad slojí tak prastarou a hlubinnou pražádné moci, jsou mladší. Proto může tentokrát Mefisto Faustovi pouze poradit, co a jak – a nejspíše čekat na výsledek.

Že tu nejde o pouhou připomínku matriarchálních božstev, prozrazuje například spontánní reakce Freudova na selhání svého přítele a učitele Josepha Breuera v případě Anny O. (Berthy Pappenheimové). Zdánilivě vyléčená pacientka propadla náhle nejen domnělému těhotenství, ale i bolestem imaginárního porodu. Za otce hlasitě prohlašovala terapeuta Breuera. Ten, zděšen na nejvyšší míru, uklidnil pacientku hypnózou. A právě to mu Freud vyčítal: „V této chvíli měl Breuer v rukou klíč, který by otevřel cestu k matkám, ale nechal ho padnout.“

Zpochybnění totožnosti mezi božským a přírodním má však u Goetha další stránku, nezávislou na dílčích mytologických představách: upírá legitimitu redukcionistickému a vůbec každému statickému obrazu světa. Závažnost takového kroku pochopíme, uvědomíme-li si, že ona legitimita spočívala v totálním nároku na pravdu, v syndromu pravdy, jak to nazval Nietzsche. Démonie přírody nevyjadřuje přírodovědné zákony (ty jsou božské), nýbrž samostatnou protisílu. Zatímco z prvního hlediska je příroda pouhým objektem, z hlediska druhého nabývá charakter subjektu.

Umožnilo-li schéma prvního Stvoření zavést ontologickou představu samostatné protisíly, pak schéma druhého Stvoření otevírá gnozeologický rozměr. Magikové věřili, že magii máme, protože máme „*přirozeného ducha*“, protože patříme do přírody; kromě toho máme též ducha svobodného neboli schopnost autonomního, na přírodních determinantách nezávislého jednání. V důsledku dědičného hříchu však jsme byli připraveni o znalost metody, která by nám dovolovala plný vhled a bezprostřední disponování darem „*přirozeného ducha*“. Člověku předurčená úloha pojmenovat, a tím vládnout byla prvotním hříchem zkomplikována. Co bychom bývali měli přímo, musíme luštit z korespondencí, jež by odkazovaly k pravým jménům.

V Goethově zájmu o magii, ale i v jeho koncepcích vědeckých a kracích uměleckých nacházíme výrazné projevy této inspirace, ač o ní samotné nepadne ani slovo, což je příznačné jak pro stupeň sekularizace výkladového schématu, tak i pro goethovskou metodu utajeného středu, o níž byla řeč zpočátku. Zejména se to týká Goethovy morfologické teorie a s ní spojeného principu metamorfózy. Právě metamorfóza je doménou korespondencí: strukturní celek se mění, ba předstatňuje, avšak korespondenční odkazy nezanikají, nýbrž se rozvíjejí, prohlubují, ukazují z nových a nových stránek. Do moderní přírodovědy převedl tento Goethův podnět fyziolog Johannes Müller, do předstrukturalistické teorie struktury Wilhelm Dilthey, zvláště ve své poetice.

MCLUHAN PO PĚTADVACETI LETECH

Kniha, kterou čtenář právě dočetl, vyšla poprvé v roce 1964 a bývá pokládána za vrchol autorovy tvorby. Marshall McLuhan (1911–1980) měl tehdy za sebou kromě řady studií a esejů o Chestertonovi, E. A. Poeovi, Joyceovi, Tennysonovi, W. Lewisovi, americkém jžanství a odcizující kultuře amerického Severu knihy *Mechanická nevěsta* (*The Mechanical Bride. Folklore of Industrial Man*, 1951) a *Gutenbergova galaxie* (*The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man*, 1962). Ve druhé polovině šedesátých let se o McLuhanových názorech vášnivě diskutovalo. Muž, jehož dřívějších prací si málokdo povšiml, stal se rázem nejdiskutovanější postavou let šedesátých. Československu se tato diskuse vyhnu-la jen proto, že se zde tehdy diskutovalo ještě vášnivěji o zcela jiných věcech. V Sovětském svazu a v Polsku se však o McLuhanových teoriích diskutovalo se značným zájmem. K nám z toho tehdy pronikly jen úryvky prostřednictvím Světové literatury.

Již v tomto smyslu máme k McLuhanovým podnětům určitý dluh. Nebyly to podněty ledajaké. Rozhýbaly představivost nejen teoretickou a staly se jedním z příznaků nadcházející změny myšlenkových vzorců, jimiž si vykládáme a osvojujeme svět. McLuhan nepřekvapoval svými originálními postřehy, dokud se pohybovaly v linii obvyklého kritického pohledu na vyspělou euroamerickou civilizaci. Jakmile se však odvážil otevřeně zformulovat myšlenky zásadně odporující vžitým evolucionistickým představám, které přece jen v skrytu ovládaly většinu kulturně sociologických koncepcí, vzbudil značný rozruch. Rozrušil myslí tvrzením, že po mezihře gutenbergovské, z níž vzešla kultura založená na písmu a vystřídala kulturu slova mluveného a slyšeného, vracíme se právě moderními komunikačními prostředky technickými k pradávným formám společenské organizace neznajícím svébytnou samostatnost jedince.

S tímto úmyslem McLuhan nepochybně svou knihu psal. Již dříve přirovnával situaci technicky zprostředkované masové komunikace a rutinní obsahové analýzy, jak ji pěstovala sociologie, k situaci člověka, který naivně zírá do tváře Medúzy, aniž by pomyslel na to, že k tomu potřebuje zrcadlo reflexe. Medúza, jak známo, byla starověká řecká příšera, jejíž hrůzný zjev usmrtil každého, kdo na ni přímo pohlédl. McLuhan samozřejmě neměl na mysli smrt biologickou, jíž dobře živení Američané i v záplavě masové kultury bez námahy odolávali, nýbrž smrt kulturní, smrt individuality, smrt člověka jako Božího obrazu na Zemi.

Kniha nese znaky americké varianty anglosaské společenskovedné literatury a má spíše charakter eseje než vědeckého stylu odborného. To neznamená, že by tu chyběl smysl pro střízlivé uchopení materiálu, smysl pro reálnou podobu věcí, o něž jde. Chybět nesmí nápad, vtip – a také nechybí. Jsou to zcela jiné znaky, než na jaké jsme ve středoevropské společenskovedné literatuře zvyklí. U nás a u Němců je nejpodstatnější součástí vědeckého textu poznámkový aparát, dovolující nahlédnout do toho, oč je co opřeno, co z čeho upleteno. Má to své výhody, které neradno podceňovat. Přece jen však je v našem kontextu ozdravující setkávat se s přístupem jiným, než kterému jsme přivykli.

Vydáváme základní McLuhanův spis v době, kdy mcLuhanovská diskusní horečka opadla. S nezaslouženě získaným odstupem můžeme střízlivě posoudit váhu jeho přínosu, která sporům nad jednotlivostmi unikala. A tu na prvním místě vyniká teze, že komunikační prostředek sám je poselstvím, že výklad moderních komunikačních prostředků jako pouhých technologií přenosu informací je zcela nepřiměřený. Z nejrůznějších hledisek lze sice namítat, že tato koncepce přeceňuje samostatnost médií a jejich vliv na utváření společenských vztahů. Musíme však uznat oprávněnost McLuhanova prohloubení pohledu na komunikační média, pohledu, který je včleňuje do sociálního života a jeho souvislostí. Co se v šedesátých letech jevílo jako nadsazené, vyvstalo mezitím v podobách výostně praktických. Elektronizace, o níž se i u nás napsalo tolik nadsazeného, ukázala se mezitím jako klíčový problém účinného vpojení nové techniky do života společenského v nejšířším smyslu slova. François Lyotard nás ve své knize *Postmoderní vědění (La condition postmoderne, 1979)* upozornil, že všeobecná dostupnost terminálů nemusí zůstat odlidšťující kletbou, jak nás učili naši populističtí obhájci neznásilněné humanity, ale že se může stát technologickou pojistkou proti všem formám totalitární kontroly.

McLuhanova kniha neulpívá na obvyklém nářku nad ničivým vlivem moderních komunikačních prostředků na individualitu, která alespoň ideologicky byla základem moderní občanské společnosti. Neulpívá ovšem ani na nekriticky praktickém přijetí vzniklého stavu. Snaží se věcně upozornit na problémovou rovinu, s níž je nutno vypořádat se tvůrčím způsobem. A tu se neobejdeme bez docenění hloubky konfliktu nejnovějších komunikačních technologií s technologií gutenbergovskou. Uvědomíme-li si, že svou koncepci formuloval McLuhan na počátku let

šedesátých, ještě před komunikační explozí elektronizační, nemůžeme mu upřít cit pro problémy současnosti i nadcházející budoucnosti.

Tím překvapivější je zjištění, z jakých zdrojů svou predikční schopnost McLuhan čerpal. Vyrostl na kanadském Západě, v prostředí povýtce agrárním. S americkým a kanadským agrarismem je spjat konzervativismus mnohem určitější než na evropském kontinentu. Osadnická představitost si po svém dotvářela osvícenskou utopií společnosti, která by svět obhospodařovala jako zahradu.

Takto naladěný mladík dostal se do Cambridge právě v době, kdy staroslavná britská univerzita odložila pod vlivem Russellovým, Moorovým a Wittgensteino-
vým idealistické dějinně filozofické floskule a obrátila se k průzkumu konkrétních logických struktur praktického vědomí coby jazykových her. I. A. Richards zde učil studovat literaturu jako zvláštní případ zacházení se znaky. Podnět dnes pokládáný za novopozitivistický uchopil kanadský katolík Marshall McLuhan nečekaně osobitým způsobem. Zatímco Richardsovi šlo výlučně o gramatiku literární výpovědi, tedy o pevně pozitivněvědnou informaci, pokoušel se McLuhan stejnými výzkumnými postupy upevňovat suverenitu morální vize inspirované teologicky. Setkání s moderní dobou objektivistické vědy připravilo jej na setkání zcela jiného druhu – na setkání s podněty chestertonovskými.

Vybaven prostředky badatelské modernity, začal se na základě zkušenosti víry – v tom jej později srovnávali s Teilhardem de Chardin – zabývat protikladem kultury hlavy a kultury srdce. Je mu samozřejmě možno vytýkat, že si idealizoval raný a vrcholný středověk a že tuto idealizaci přenášel na tradici amerického jižanství. Nutno však mít na mysli, že spíše než o apologii šlo tu o formulování opozice, o sociální a civilizační kritiku prostřednictvím vize kultury, v níž by hlava bez újmy poslouchala srdce a v níž by práce nebyla otrokyní zisku, nýbrž kreativní podobou modlitby.

Po svém návratu na americký kontinent – od roku 1936 působil celé desetiletí jako učitel angličtiny na Katolické univerzitě v St. Louis v USA – McLuhan toto téma z různých stránek rozpracovává. Na kritiku zvětšujících a odlišťujících civilizačních mechanismů vynakládá nejen mnoho soustavné práce, ale též obraznosti. Charakterizuje například rozdíl mezi americkým Jihem a Severem jako rozdíl mezi kulturou spjatou s koněm a kulturou, v níž po koni zbyla pouze koňská síla. Noří se do studia literatury středověké a moderní, upoutávají jej pokusy pikardského reformátora Ramuse (1515) o zredukování aristotelské kategoriální diferenciace na jednodušší, leč dynamicky aplikovatelnou logiku dichotomií, jež by se staly zároveň oporou paměti i zdravého úsudku, stejně intenzivně se však zabývá Poem, Baudelairem, Eliotem, Poundem a Lewisem, autory, s nimiž sdílí odpor k ovládatvé účelovému racionalismu moderní doby. Pozorně čte Burckhardtova žáka Heinricha Wölfflina a jeho pokračovatele Sigfrieda Giediona (*Space, Time and Architecture*, 1944), přednášejícího roku 1941 na Harvardu. Vykládá jejich názory v duchu podnětů osvojených v Cambridge: radikalizuje jejich obrat k formální analýze výtvarného umění, která – nematena rozmanitostí sdělovaných obsahů –

zpřesnila nejen objektivně diferencující hlediska rozpoznávání pravosti a datace, nýbrž otevřela nový vhled do hybných životních procesů.

Odtud získal McLuhan poznatek, že zavedení perspektivy do výtvarného umění bylo komplementárním jevem k občanskému individualismu. V Giedionově stopě vykládá kubismus jako oprávněné rozvrácení monotónně iluzivní renesanční kulisy, založené na perspektivě. Kubismus, jak známo, pokouší se naráz zpřítomnit všechny základní znaky pojednávaného objektu. Nikoli náhodou vznikl ve stejné době jako základní objevy Einsteinovy definující simultaneitu fyzikálně. McLuhan přenesl tato hlediska i na revoluci literární. Zajímají jej autoři zaměřeni na imaginativní diskontinuitu předlogického myšlení. Polyfonické próze Thomase Nashe věnoval svou cambridgeskou disertaci, v textech Joyceových odkryl bezčasovou prezenci, s níž se setkáváme v klasickém tomismu a která je příznačná pro diskontinuitu středověkého umění neznajícího perspektivu. Dílo malíře Maxe Ernsta jej přitahovalo simultánním zvládnutím dvojakosti skutečného, skutečnosti iluzivní a skutečnosti symbolické.

V tom všem spatřoval pilně bádající, ale též spekulující Marshall McLuhan výraz kontinuity s principem sofistickým, který nesmíme nechat podlehnout principu sokratické vychytralosti, sugerující proti celostnosti lidského života vztažené k věčnosti převahu časové prezenze, logických spojů, trojrozměrné prostorovosti a kauzality. Historik filozofie namítne, že konstrukce sofisticko-sokratické polarity, táhnoucí se více než dvoutisíciletím evropských kulturních dějin, je fikce, navíc k sokratismu nespravedlivá. Oprávněná námitka nedotýká se ovšem toho, co a proč se McLuhan pokusil svou konstrukcí vyjádřit. Šlo mu o systematické prozkoumání dynamiky lidských motivací, o prozkoumání způsobů, jimiž jsou skutečné motivace překládány do programů vnímání, myšlení a jednání. Podobně jako v psychoanalýze, i zde se operuje s představou, že část našeho chování je ovládána nevědomím. Výrazy našeho chování a vědomé komunikativní obsahy nelze však pokládat za přímý klíč k utajeným motivům nevědomí. Proto nám nepomůže pouhá obsahová analýza. Je nutno dešifrovat způsob kódování. A podobně jako v psychoanalýze má takové dekódování smysl nejen diagnostický, nýbrž i léčebný: má obnovovat bdělé struktury vědomí, jež by byly schopny rozlišit, co nás rozvíjí a co deformuje.

Obrat Marshalla McLuhana k rozboru masové kultury a jejích komunikačních prostředků znamená proto pouze vtažení nové, výbušně aktuální látky do uvedených problémových souvislostí. Proto se také jeho práce tak nápadně liší od většiny těch, které se před ním i po něm kritikou masové kultury zabývaly. Nevyparouvávají totiž z triviální kultury pouze vzorce chování a hodnot, dle nichž se má publikum řídit, jak to činily například rozборы gangsterských filmů (Robert Warshow, *The Immediate Experience*, 1964) nebo eseje George Orwella o pohlednicích či povídkách v chlapeckých časopisech (*Collected Essays, Journalism and Letters*, Ed. Sonia Brownell Orwell a Ian Angus, 1968), nespokojují se dokonce ani s ob-

nažením kódovacích technik. Vlastním cílem McLuhanova úsilí je prokázání jejich paralelity, ať již se uplatňují v kulturní komunikaci masové, v umění moderním a avantgardním, ve výrobě, dopravě a obchodu. V této myšlence se kruh uzavírá, zkoumání, jež prošlo přísným třibením metodologickým a proniklo množstvím různorodých látek, vrací se k základním otázkám, původně položeným v chatrné podobě konzervativního protestu proti dehumanizačním účinkům zesvětštělé účelové racionality.

Na tomto stupni snadno pochopíme, že náš autor mohl převzít podněty též ze zcela jiné strany, z amerických technologických teorií přísně deterministických, jak je v Chicagu učil Robert Ezra Park. Zprostředkování obstaral kanadský historický ekonom Harold Adams Innis. Zde se McLuhan setkal s tvrzením, že lidský hlas by byl schopen přenášet nekonečné množství informací, nebýt dvou základních omezení: že jeho zvuk se může šířit jen na poměrně krátké vzdálenosti a že se šíří rychleji v čase než v prostoru. Odtud je už jen krůček k rozpoznání, že písmo umožňuje komunikaci na čase i na prostoru nesrovnatelně nezávislejší.

V tomto bodě, stejně jako v úsilí dekodovat způsoby, jimiž nejskutečnější leč zcela nekontrolované motivy vstupují do našich životních her, dostáváme se k bodu, který odkazuje k nové aktualitě McLuhanova impulsu, k aktualitě dozajista nezamýšlené a dosud nediskutované. Směřovala by k textuálnímu textu, k výkladu textu z něho samého, bez hermeneutické iluze, že text je poselstvím o něčem, co kdesi v mimotextových hlubinách dychtí po tom, abychom se na ně porozumivě podívali. Právě proto, že McLuhanovy teorie vycházejí z jiných než strukturalistických inspirací, zaujmou dnes svým důrazem na problematiku znaku a pochopením, že vztah mezi znakem a označovaným je možno vyložit výlučně rozluštěním interpretačního kódu, a nikoli fantazírováním o jevu a podstatě, o subjektu a objektu a o podobných věcech. Nová aktualita mcluhanovských úvah by se dozajista dotýkala debat o tom, zda jsme již vstoupili do nových a lepších životních pořádků postmoderních, anebo zda máme povinnost proti takové možnosti nadále hájit občanské i kulturní projekty moderny.

Nová aktualita McLuhanova přínosu by se neobešla bez modifikací. V *Grammatologii* Jacquese Derridy (*De la grammatologie*, 1967), věnované rozboru písemnosti naší kultury, se setkáváme s tomismem v podobě výlučně negativní: namísto luštění textu Stvoření, marně a rozporuplně hledaného za soubory jednotlivých výpovědí, je lépe vyrovnat se s veškerou metafyzikou uznáním teze, že se tento text ztratil. Nevede však neostrukturalistická dekonstrukce, ona velkolepá demystifikace jazyka všech ideologií, k závěrům, které se přinejmenším nesentimentálně bojovnou obranou kreativně žité spontaneity podobají varováním, k nimž se nás snažil přivést svérázný novopozitivistický a novotomistický Marshall McLuhan?

Über Geschichtsbilder, Auto- und Heterostereotypen wurde schon viel geschrieben und diskutiert, so dass an dieser Stelle vor allem der methodologische Sinn einiger noch nicht ganz geläufiger Bestandteile unseres terminologischen Instrumentariums kurz erläutert werden soll.

Die Bilder der kollektiven Identifikation und ihre Funktionsweise zu untersuchen, heißt vor allem, sie in ihre einzelnen Komponenten, die wir weiterhin Identifikatoren nennen werden, zu zerlegen. Das inhaltlich Unklare der komplexen und stark emotionsgeladenen Identifizierungsbegriffe rückt dadurch in das klare Licht des sachlich Feststellbaren.

Die Rolle eines Identifikators²⁸ können beliebige Gegenstände annehmen, und jeder Identifikator kann seine Funktionsfähigkeit wieder einbüßen. Unter den Identifikatoren findet man nicht nur Kriterien wie Sprache, Staat, Schrift, Ethnikum oder Religion, sondern auch Naturgebilde, Einzelereignisse (gleichgültig, ob

28 Die Identifikatoren können beinahe beliebig aufgegriffen und wiederum fallen gelassen werden, je nach den im gegebenen sozialen Umfeld gerade für aktuell gehaltenen Zusammenhängen und Bestrebungen. Eine der Komponenten der mitteleuropäischen Moderne stellte beispielsweise die Identifizierung mit den sozial, national oder religiös Vernachlässigten dar. Dass es sich dabei mehr um eine ästhetisch aussöhnende Verinnerlichung der auffälligen gesellschaftlichen Nöte und Konflikte, als um deren wirkliche Überwindung handelte, versteht sich von selbst. Als Vorgeschichte sei die Benjaminsche Deutung der beliebten Physiognomien der Baudelaire-Zeit erwähnt. In unserem engeren Kulturraum bediente sich später z. B. Rainer Maria Rilke einiger Identifikatoren, die sonst dem tschechischen Autostereotyp angehörten. Vgl. BENJAMIN, Walter. *Gesammelte Schriften*. Bd. 1.2. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974, s. 509 ff. VLČEK, Tomáš. *Praha 1900: studie k dějinám kultury a umění Prahy v letech 1890–1914*. Praha: Panorama, 1986, s. 67.

sie tatsächlich oder nur vermutlich geschahen), Personen oder Tiere, auch Heilige gehören dazu, Dinge einschließlich jener, die es gar nicht gab und gibt.²⁹

Die auffällige Heterogenität der einzelnen Bestandteile der komplexen identifikatorischen Bilder und Groß Erzählungen ist kennzeichnend und gehört wesentlich zur Sache. Die Paralogie der Überbrückungen, mit deren Hilfe das Zusammenhanglose in Gesamtzusammenhänge gebracht werden musste, scheint ihre Wirksamkeit nicht abzuschwächen, sondern in der Regel zu steigern.

Der zweite Schritt dieses Verfahrens bestünde darin, Einsicht in die Vorgänge zu gewinnen, welche sich abspielen, wenn aus den einzelnen Identifikatoren Gesamtbilder gewebt werden, die sich in den realen Identifikationen bewährt haben.³⁰ Durch die Zerlegung der komplexen Identifizierungsbilder sollte nicht nur ihrer Demystifizierung nachgeholfen, sondern auch zu ihren sonst kaum sichtbaren emotionalen und anderen Quellen durchgedrungen werden. Die besonders emotionsbeladenen Rollen pflegen auch die an und für sich belanglosen Identifikatoren in den Identifizierungen durch Unterscheidung zu spielen. In diesen wird nämlich das „wir“ nicht kommunikativ, sondern durch eine meistens unüberprüfbar bewertende und somit kaum korrigierbare Abgrenzung von den „anderen“ konstituiert.

Mitteleuropa stellt im angedeuteten Problemrahmen einen besonders ergiebigen Untersuchungsgegenstand dar, weil die auffallende Heterogenität der Identifikatoren durch den Modernisierungsprozess nicht einfach aufgehoben, sondern gar erst zur mächtigen Geltung gekommen ist. Eine der möglichen Erklärungen besteht darin, dass es hier besonders in den sich am raschesten entwickelnden Gebieten an wirklichen Unterscheidungsmerkmalen mangelte,³¹ so dass einige der existenten sekundär hochgespielt und die übrigen krampfhaft und künstlich nachgezeugt wurden. Im ersten Fall ging es nicht um die Konservierung der traditionellen ständischen oder regionalen Werte und Maßstäbe, sondern um die willkürliche Selektion und gewaltige Umfunktionierung einiger traditioneller, vertrauter Unterscheidungsmerkmale. Umso prinzipieller wurde diese Identitätsschwäche

29 Die Arbeiterklasse, selbstverständlich in manchen Modifikationen (konzentriert auf den arbeitenden Menschen, den Helden der schwer schaffenden und statutar wenig anerkannten Arbeit), die am Wesen der Sache nichts ändern, sondern nur einen gewissen Grad der ratlosen Unsicherheit verraten, wurde zum Identifikator mancher späten Modernisten, die über den Marxismus keine Ahnung hatten. Ein Paradebeispiel stellt das *Manifest der tschechischen Moderne* (1895) dar.

30 Es erübrigt sich wohl zu betonen, dass in unserem Zusammenhang das „Bewährte“ wertfrei gedacht wird und bezieht sich ausschließlich auf die Funktion, nicht jedoch auf die Legitimität der dadurch wirkenden Inhalte.

31 Der gebürtiger Prager Eduard Hanslick berichtet in seinen Memoiren, dass sein Freund und Landsmann Wilhelm Ambros nach 1848 nur durchs Lüften seines Hutes und neutrales „emblem“ zu grüßen pflegte, um niemanden zu beleidigen. Woher sollte er wissen, wen auf Deutsch und wen auf Tschechisch anzureden? Wien wurde bekanntlich während des 19. Jahrhunderts zur größten tschechischen Stadt, wobei auch der Anteil der ungarischen, galizischen und jüdischen sowie anderer Zuwanderer sehr groß war.

kompensiert. Je geringer der tatsächliche Unterschied zum Anderen, desto schärfer wird das Abgrenzungsbedürfnis. Auf einem solchen Nährboden musste der Narzismus der kleinen Unterschiede und seine Saat des Hasses und Selbsthasses prächtig gedeihen. Damit hängen auch die modernen Erscheinungsformen der Xenophobie und des Rassismus zusammen.

In seiner Analyse der sozialen Welt des Odysseus hat Moses Finley unter anderem gezeigt, auf welche Art und Weise die archaische Xenophobie durch das Selbsterhaltungsproblem unter den Bedingungen der redistributiven Wirtschaftsstruktur bedingt war. Seine Erklärung war einfach. Der zum damaligen Alltag gehörende Kleinkrieg stellte nichts mehr und nichts weniger als einen unumgänglichen Ergänzungszweig des dürftigen Wirtschaftssystems dar. Nur durch die Zugehörigkeit zu einer Familiengruppe war man vor den unberechenbaren Gefahren eines solchen Alltags einigermaßen geschützt. Der Preis war allerdings nicht niedrig: jede Stufe der Zugehörigkeit war durch bedingungslose Solidarität mit der Gruppe zu bezahlen, was ja wiederum neues und oft akutes Risiko mit sich brachte. Immerhin waren jedoch einschließlich der Sklaven diejenigen, die irgendwo hingehörten, beträchtlich besser dran, als Zugehörigkeitslose. Für die älteste Zeit galt dies allerdings nur für die Sklavinnen, da die besiegten Männer sicherheitshalber meistens gleich an Ort und Stelle getötet wurden.

Diese uralte und wohl bekannte Geschichte zeigt die tiefe Verankerung der Xenophobie im Archaischen. Trotzdem gibt es zwischen der archaischen und der modernen Xenophobie einen wichtigen Unterschied: unter den ursprünglichen Umständen waren die xenophoben Verhaltensstrukturen zwar grausam, jedoch praktisch und sachlich klar verständlich; wo hingegen diese Umstände längst nicht mehr existent sind, wurden die xenophoben Verhaltensstrukturen verinnerlicht. Ihre Brutalität wurde dadurch keinesfalls gemildert und im Tiefsten hörte sie auf, wenigstens durch ihren ursprünglichen Zweck (Selbsterhaltung) kontrollierbar zu sein. Mit anderen Worten: die einst entwicklungsgeschichtlich deutbare Verhaltensproblematik ist zu einer psychopathologischen Wahnproblematik geworden.

Ähnlich ist es mit dem Rassismus, der Sonderform der Xenophobie. Es wurden viele weise Worte darüber geschrieben, wie mächtig die Verführung zu sein pflegt, die Identitätsschwäche durch einen Rückfall ins vorgeschichtlich Naturhafte zu lösen. Der Rassismus ist ein trauriges Paradebeispiel eines solchen Rückfalls. Seine sogenannten modernen Formen wären ohne die illegitime Verbindung der naturwissenschaftlich aufgefassten anthropologischen Forschungen mit den vorurteilvollen psychokulturellen Wertungen unvorstellbar. Wie notwendig die oben erwähnte Dekonstruktion der paralogisch komplexen Identifizierungsbilder tatsächlich ist, zeigt u. a. die nach dem Zweiten Weltkrieg weit verbreitete Scheu vor dem bloßen Wort „Rasse“. Sie verrät nur verdrängte, nicht jedoch wirklich bewältigte emotionelle Spannungen. Das im naturwissenschaftlich deskriptiven Sinne gemeinte Wort ist an und für sich durchaus unschuldig. Die schwere Schuld

beginnt durch seine Verbindung mit den Werturteilen, in die die emotionelle Energie der älteren (meist religiösen) Vorurteile im Zuge der Säkularisierung sublimiert wurde. Ein Beispiel sei stellvertretend genannt für alle anderen: die Verwandlung des alten religiösen Antisemitismus in den rassisch-biologisch aufgefassten Antisemitismus, die sich in Mitteleuropa im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts vollzog, und bald darauf verheerende Folgen brachte. Es erübrigt sich wohl, hervorzuheben, dass es mir bei diesem Vergleich keinesfalls um eine Verniedlichung des alten religiösen Antisemitismus und ähnlicher Angst- und Wahnvorstellungen geht. Vielmehr sollte kritisch durchdacht werden, wie doppeldeutig sich die sonst geschätzte Tatsache auswirkte, dass die Religion im Zuge der Säkularisierung als das zuverlässige und verbindliche Unterscheidungsmerkmal zu gelten aufhörte. Nicht nur die berechtigterweise gepriesene Gewissensfreiheit und Toleranz, sondern auch der Hang zum Rückfall ins roh und blind Naturhafte gehörte zu den Folgen der Aufklärung.³²

Was Symbole anbetrifft, möchte ich besonders auf den Unterschied zwischen dem narrativen und dem logozentrischen Wissen (Lyotard) aufmerksam machen. Indem im narrativen Wissen die Macht der Symbole nur punktuell, situationsgebunden und demzufolge beschränkt bleibt, kann sie in den logozentrisch angelegten Systemen leicht zum Ausdruck der sichtbaren sowie unsichtbaren totalen Herrschaftsansprüche werden.

Zur Begriffsklärung: Unter dem narrativen Wissen wird eine Ansammlung der tradierten Orientierungserzählungen verstanden, die untereinander weder systematisiert, noch hierarchisiert sind. Der Gegenbegriff ist das logozentrische Wissen, worin alles ausnahmslos einheitlich hierarchisiert und systematisiert werden muss. Vielleicht könnte das narrative Wissen als vormodern bezeichnet werden. Weil wir im modernen logozentrischen Wissenssystem erzogen sind, scheint uns bei der Lektüre von Thukydides oder anderer altgriechischer oder altrömischer Autoren, dass die Alten sich zwar ab und zu großartig, im Übrigen jedoch kindisch und launisch benommen hätten: einmal grausam und kriegerisch unerbittlich, dann wiederum mitfühlend und versöhnlich, einmal eitel und neidisch, ein andermal wiederum hochherzig oder erhaben demütig usw. Bei den mittelalterlichen Chronisten oder in den Heiligenlegenden geht es ähnlich zu: ein Fürstenbruder ermordet den anderen, bald darauf macht er jedoch reuig seine Buße und lässt den Ermordeten als den heiligen Landespatron verehren, was übrigens mehr als ein Jahrtausend weiter gilt.

Für unsere Diskussion über Medien und Medialisierung möchte ich als Ausgangspunkt die These von Walter Benjamin empfehlen, wonach der Schlüssel zur

32 HORKHEIMER, Max – ADORNO, Theodor Wiesengrund. *Dialektik der Aufklärung*. Frankfurt am Main: S. Fischer, 1969. Bei allen kritischen Einwänden, welche man – begünstigt durch den Zeit- und Forschungsabstand – in Betracht ziehen muss, bleibt das im Text angedeutete Thema bis heute hochaktuell.

angemessenen Deutung eher im Begreifen der Verwandlungen der sozial maßgebenden Wahrnehmungsstruktur als in den neuen Techniken und Technologien liegt. Manches von den Benjaminschen Ausführungen ist inzwischen veraltet, nicht jedoch der Standpunkt, wonach die gründlichen Verwandlungen der Wahrnehmungsstruktur tiefer als bloße Reaktionen auf die Wirkung der neuen Kommunikationsmittel greifen, so dass sie eher zur Voraussetzung jener werden als umgekehrt. Die Reaktionen erscheinen dann als eine nicht selten überraschende Verlängerung und Vervielfachung von Möglichkeiten und Ansprüchen der neuen Wahrnehmungsstruktur.³³

Ein derartiger Ausgangspunkt, vernünftig aufgegriffen, dürfte uns vor dem Kulturpessimismus bewahren, den die Wirkungskraft der heutigen Medialisierungsmittel hervorruft und zugleich selbstbestätigend schürt. Teufflich scheint mir nicht so sehr das Maß an potentieller Wirkungskraft der heutigen Medien zu sein als eher der trügerische Zirkel ihrer Selbstlegitimierung durch die absichtlich schreckenserregende Demonstration der eigenen Macht- und Einflussmöglichkeiten. Es wird der Eindruck erweckt, dass wir einer Kommunikations- und Kulturkatastrophe entgegenstürzen und uns keine andere Möglichkeit mehr offen bleibt. Nicht die Wirkungskraft der Medien selbst, sondern dieser Betrug scheint mir besonders bedrohlich.

Durch einige amerikanische Untersuchungen wurde festgestellt, dass die akustische Aufmerksamkeit der durchschnittlichen Kulturkonsumenten klippenartig abfällt, und dass ihre Zeitspanne höchstens 90 Sekunden beträgt. Es geht um nichts anderes als eine ins Extreme entwickelte Form der Wahrnehmungsstruktur, die von Benjamin der kontemplativen entgegengestellt wurde. Bekanntlich fand er sie bei Baudelaire und Poe vorgezeichnet, dann im Filmschnitt radikalisiert.³⁴ Kennzeichnend für diese Wahrnehmungsstruktur ist, dass sie im grundsätzlichen Unterschied zu der kontemplativen keine Vermittlung und Vorbildung erfordert. Ein Beispiel: Die Filmgroteske. An den Schlüsselstellen lacht man entweder oder eben nicht, egal ob man Universitätsprofessor oder Hilfsarbeiter, ein Kind oder ein Erwachsener ist.

Auch die kontemplative Wahrnehmungsstruktur anstrebenden Gegenbeispiele und diverse Gegenbewegungen sind zu analysieren. Auch sie gehören zu den Kulturbedürfnissen von heute. Es wäre irreführend, den kulturellen Wert der ein-

33 Dieser Standpunkt steht nicht im grundsätzlichen Widerspruch zum Kern der Ausführungen von Marshall McLuhan, die seinerzeit weltweit diskutiert wurden. Grundverschieden von den Benjaminschen waren die Ausgangspunkte McLuhans. Umso merkwürdiger scheint mir die Parallele in der Akzentuierung der Wahrnehmungsstruktur und die Vorstellung ihrer Ausdehnung und Steigerung. Vgl. STRÍTECKÝ, Jaroslav. McLuhan po pětadvaceti letech. In MCLUHAN, Marshall. *Jak rozumět médiím*. Praha: Odeon, 1991, s. 335–341.

34 BENJAMIN, Walter. *Gesammelte Schriften*. Bd. 1.2. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974, s. 431 ff. und 509 ff.

zelen Kreationen mit den Ausdrucks- und Gestaltungsformen identifizieren zu wollen. Es gibt nicht nur gute Bücher und schlechte Zeitungen bzw. Zeitschriften (über Fernsehen und Video usw. ganz zu schweigen), sondern auch gute Zeitungen und Zeitschriften, aber auch sehr schlechte Bücher.

Abschließend möchte ich nochmals zum Identifizierungsproblem zurückkehren, und zwar im engen Zusammenhang mit dem Tagungsthema: Neben den Identifizierungen durch Unterscheidung gibt es auch die Identifizierungen durch Kommunikation. Diese gründet auf der Erkenntnis, dass wir vor allem darin gleich sind, dass wir verschieden sind.

Die Identifikationen durch Kommunikation werden in den aktuellen Diskussionen in der Regel als bürgerliches Prinzip bezeichnet, das in Opposition zum nationalen Prinzip steht. Der Irrtum dieser Gleichung scheint mir in der Unterstellung jener Gegenposition zu liegen. Identifikation durch Kommunikation leitet sich nämlich nicht daraus ab, dass sie Werte leugnet, die mit Komplexen wie Heimatland und der erlebten Zugehörigkeit zu individualisierten kulturellen Gemeinschaften verbunden sind – ganz im Gegenteil. Ein solcher Identifikationstypus gewährleistet eine Freiheit, die keinen anderen Beschränkungen unterliegt als solchen, die in den Regeln der Konsensfindung festgelegt sind. Diese Identifikation gewährleistet die Freiheit der Wahl in der Frage, nach welchen Werten ich leben will. Natürlich ist dies nur in einem Rahmen praktikierbar, den wir uns so wenig ausgewählt haben wie Ort und Zeit unserer Geburt. Doch indem wir in die Dimension der Kommunikation eintreten, verstärkt sich die Hoffnung auf die Erfahrung, dass wir nicht das ohnmächtige Spielzeug des Schicksals oder von uns unabhängiger Determinanten sind. Deshalb – und nicht nach Massgabe irgendeiner politischen Doktrin – betrachte ich Identifikation durch Kommunikation als demokratisch.

Wenigstens zwei Schlußfolgerungen möchte ich ziehen:

1. Es hat wenig Sinn, das bürgerliche (weltbürgerliche oder auch „nur europäische“) Prinzip einerseits und die nationale, religiöse, sprachliche, kulturelle Eigenständigkeit andererseits einander gegenüberzustellen. Gerade angesichts der Globalisierungsprozesse eröffnet sich ja die Möglichkeit, die eigene sowie die andere Eigenständigkeit als eine qualitative Lebensbereicherung schätzen zu lernen, ohne dabei den Nutzen der Integrations- und Globalisierungsprozesse zu verwerfen.

2. Noch weniger sinnvoll und darüber hinaus nachweislich falsch wäre es, Ethnizität, Sprache, Nationalität und Religion unvermittelt gleich zu setzen und eine solche aus freien Stücken erfundene Einheit als vermeintliches Erbe herrschaftlich verwalten zu wollen.

HUGO VON HOFMANNSTHAL A KRITIKA JAZYKA

Dopis lorda Chandose aneb rozvrat šťastného manželství mezi lidským rozumem a přirozenou povahou věci

Erbovní text vídeňské moderny³⁵ bývá nejběžněji vykládán autobiograficky, jako zpověď básníka, který přestal věřit sám sobě i svému jazyku a ocitl se ve vážné tvůrčí krizi. Na povrchu tak text skutečně vypadá. Mohl by však básník v takovém stavu napsat dílko jazykově i myšlenkově natolik vytříbené? Obvyklé řeči o „krizi jazyka“ nebo dokonce o jeho ztrátě bezděky bagatelizují „problém jazyka“, podobně jako řeči o „krizi sebeidentity“ bagatelizují překonávání vžitého subjekt-objektového paradigmatu. Lež začíná převodem věcných problémů na sentimentální vcitování.

Text stojí na hře s kódy různé historické příslušnosti. Forma dopisu podle vzoru Horácova umožňuje předstírat, že hra s kódy je výpovědí o skutečnosti.³⁶ Sugesci podlehla většina interpretů.

Hofmannsthala inspirovala četba děl Francise Bacona. Znal je prostřednictvím svého univerzitního učitele Franze Brentana od svých studentských let.³⁷ Většina Chandosových literárních plánů odpovídá tomu, co Francis Bacon skutečně napsal nebo alespoň načrtl. Chandos, stejně jako Bacon, cítil za znejasňujícím závojem dech nevyčerpateľné moudrosti. Závojem Bacon myslel idoly, klamy,

35 HOFMANNSTHAL, Hugo von. *Gesammelte Werke, Prosa II*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1951, s. 7–22. Fingovaný text z 22. srpna 1603 nadepsal autor *Ein Brief*. Protože se však od počátku o tomto textu hovořívá a píše ve spojení se jménem jeho domnělého pisatele, přidržuji se tohoto úzu.

36 LE RIDER, Jacques. *Hugo von Hofmannsthal. Historismus und Moderne in der Literatur der Jahrhundertwende*. Wien: Böhlau, 1997, s. 107. TAROT, Rolf. *Hugo von Hofmannsthal. Daseinsformen und dichterische Struktur*. Tübingen: Max Niemeyer, 1970, s. 375.

37 WUNBERG, Gotthard. *Der frühe Hofmannsthal. Schizophrenie als dichterische Struktur*. Stuttgart: Kohlhammer 1965, s. 108–109.

jež nám zastírají pravou povahu věcí. Chandos popisuje rozpadání všeho na části a částí na další části: svět se mu jeví jako chaos pojmů. Bacon by takový chaos pokládal za následek matoucí intervence idoly tržiště, vžitých předsudků. U Chandose však nenalzáme ani stopy takového vysvětlení, jímž by se v říši čiré zkušnosti projevovalo interpretativní reziduum spekulativního usuzování. Proto se Chandos Baconovi jeví – dozvídáme se nepřímo – jako duševně ochořelý člověk. Baconovi chybí Chandosův zážitek, Chandosovi zase jazyk, kterým by jej mohl vyjádřit.

Dobová rétorika, jíž Chandos používá a jíž by se snadno mohl s Baconem domluvit, nestačí k proniknutí do „nitra věcí“, je jazykem parlamentním i všednodenním, jazykem ovládací moci pojmů. Zpečetuje a vyjadřuje šťastné manželství mezi lidským rozumem a přirozenou povahou věcí. V tomto smyslu je vědění mocí, jak tvrdil Bacon. Snadno ji legitimovat vyloučením všeho, co se do takto pojatého vědění nevejde, protože není kalkulovatelné,³⁸ za hranice rozumného. Ukazuje se však, že právě toto vytěsnění je závojem, jenž zastírá nebo zkresluje dech nevyčerpatelné moudrosti. Připomeňme, že Chandosovy básně i básnické plány byly plodem „nejvypjatějšího myšlení“, nikoli něčím, co by stálo v kompromitující souvislosti s „*idolami*“, tedy s přejitky a předsudky. Selhání jazyka, náhlá neschopnost básnění, je výsledkem střetnutí klasického empirismu baconovského s empirismem machovským – neboli mezi ranními a večerními červánky novověku. Moderní autor nechává svého fiktivního kolegu z přelomu 16. a 17. století vyjmenovávat jeho literární plány, aby napětí mezi oběma věky vyostřil.

Chandosův zážitek tkví v mytickém pocitu jednoty. Abstraktní slova mu ji rozštěpují, proto jako by mu plesnivěla v ústech. Pojmy vzdělaneckého jazyka, vzešlého z přelomového 16. století a aspirujícího na funkci univerzálně homogenizačního velkovyprávění (grand récit), mají právě pro tento nárok co činit jen mezi sebou navzájem.³⁹ V rozpravě pokládané za vědeckou zabralo místo reálně prožitého *Já* slovo *Subjekt*, očišťující ne vždy vypočitatelná *Já* od individuality. Subjektu nekoluje v žilách krev, poznamenal Wilhelm Dilthey (1833–1911), nemá pocity, bolesti, nálady či choutky, leda jasně determinované – a tudíž se všeobecnou platností vyložitelné. Jen z hlediska učeného hegemonizačního velkovyprávění vypadá Chandosův objev vlastního *Já* jako regrese či vzpoura.

Jemnost kritiky vystupňovala účinek ironie. Poté, co se Chandosovi nezdařilo s klidnou myslí vysvětlit dcerce Kateřině Pompilii rozdíl mezi pravdou a lží – otázku mířící do srdce kognitivních nároků novověkého empirismu i racionalismu

38 HORKHEIMER, Max – ADORNO, Theodor W. *Dialektik der Aufklärung*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1969, s. 9 a dále.

39 Že nejde jen o neškodné škorpení mezi filozofy, dokládá kapitola *Absolutní svoboda a teror* (*Die absolute Freiheit und Schrecken*) Hegelovy *Fenomenologie ducha*. Tato demystifikace ani zdaleka není jediná. Případá mi však, že má zvláštní cenu, protože neoperuje z ideového protibřehu, nýbrž v naprosté kontinuitě s myšlenkovým obzorem, jež (sebe) kriticky reflektuje.

– a přestal být schopen bez hněvu vnímat všednodenně běžné hodnotící fráze, obrací se pro útěchu k antice. Aplikace vědecko empirické metody mu nepomohla, duch jej nutkal podívat se na vžitá tvrzení zblízka. Prohlížel si kdysi svůj malíček lupou: změnil se mu ve zbrzděnou pláň. Podobně se mu nyní děje s lidmi a jejich chováním. Nemůže je pochopit „navyklým zjednodušujícím pohledem“. Ohlašuje se rozvrat šťastného manželství mezi lidským rozumem a přirozenou povahou věcí. Aby fungovalo, musel by jazyk všednodenní souznět s jazykem osvěceni vědeckým. Z nesouzvuku plyne pocit krize jazyka.

Při obratu k antice se Chandos vyhnul Platónovi, aby se jeho zneklidnění ne-prohloubilo. Útěchu hledal u Seneky a Cicerona: „*Doufal jsem, že mne harmonie zřetelně vymezených a uspořádaných pojmů uzdraví.*“ Nuže žádné metafyzické taje, nýbrž do naprosté jasnosti zušlechtěná vžitá povrchnost. Chandosovi dopřála najít vodotrysky umně si pohrávající se zlatými míči, harmonii překrásnou, leč samoúčelnou. Žitá zkušenost ze hry vyloučena. Za trest „*strašlivá samota*“. Není trestem za vybočení zážitku z rozpravy, nýbrž důsledkem principu této rozpravy, redukcionistického, avšak výlučnou platnost nárokujícího.

Před ním, ne před sebou, prchá Chandos do přírody – a navrácí se mezi lidi! Vede život jako oni, Baconovi omluvně píše, že zajisté bezduchý a bezmyšlenkovitý, nechybějí v něm však radostné okamžiky. Zdvořilá opatrnost formulace vztahuje se ke střízlivosti před osvěcstvím a po něm. Chandos není nešťasten, není však ani veskrze šťasten, radostné okamžiky stačí. Co vypadá jako rezignující povzdech rozkolísaného intelektuála, má hlubší smysl. Poukazuje k moudré zdrženlivosti ve věci naděje. Opojná velkořešení hádanky dějin pokaždé slibují štěstí naprosté, trvalé, všeobecné a definitivní.

Ironickou kritikou Francise Bacona, otce osvěcství (Voltaire), se Hofmannsthal neodvrací od empirismu, nýbrž pokouší se jej důsledně domyslet. Formulace, v nichž se Chandos opravdu shoduje s Hofmannsthalem, jsou spíše než Baconovi adresovány Ernstu Machovi.

Kromě kořene filozofického měla starorakouská empirická tradice ještě jeden hluboký kořen: katolicismus. V monarchii nebylo připuštěno dračí sémě německého idealismu. Hegeliáni se vyskytli ojedinele a stávali se objektem přinejmenším nepřímé státní a církevní represe. To je jedna stránka věci. Druhá se obvykle ztrácí za oprávněným pohoršením z první. Nemá co činit ani s mocí světskou, ani s tehdejší mocí církevní. Z hlediska katolického, ať již mělo či má jakékoli vady na kráse, Bůh nemůže a nesmí být chápán jako abstraktum. Panovačný logocentrismus proto v katolickém prostředí nabýval sice snadno podob hierarchizované institucionálních, neměl však pražádné moci nad milostí víry. Ze strany lidské nezbývá tu než zkušenost.

Chandos sděluje, že obvyklé náboženské fráze, jimiž by snad bylo možno s odvoláním na nevyzpytatelnost prozřetelnosti jeho stav překlenout, jsou mu cizí. Patří přece k pavučině zakrývající pravou povahu věcí. Tajemství víry se mu zhutnila

do alegorického obrazu duhy: existuje, sklenuje všechny součásti našeho života, a přece se jí nelze dotknout.

Mytické a mystické Dopisu Chandosova netýká se mimosvětsky tajuplného. Je něčím, o čem víme, ač k tomu nemáme jiný kognitivní přístup – než zkušenost. „Existuje [...] nevyslovitelné. To se ukazuje, je to mystično.“⁴⁰ O zkušenosti lze jen referovat, že nastala. Nelze ji plně převést v popis. Co nelze smysluplně vyslovit, může se smysluplně vyjevovat. Jedním z důsledků tohoto rozpoznání je Hofmannsthalova záliba v divadle, hlavně v komediích a nakonec v opeře, tedy v uměleckých družích, které nejsou odkázány pouze na psané a čtené slovo, ale mohou velmi účinně operovat řadou neverbálních prostředků.

Jazyk moderní rozpravy rozpoltil kdysi soudržné „mytické vědomí“.⁴¹ Vše jsoucí nabylo povahy symbolu, čímž jako by rozpor mezi bytím a významem byl smířlivě překlenut. Mytické ustoupilo do podob pouze náboženských nebo uměleckých a jazyk se rozlomil: na jedné straně jeho znovu a znovu osvědčovaná magická síla, vykoupená uzavřením do domény umělecké či náboženské, na druhé pocit, že na mnoho zkušeností nestačí. Pouze okamžiky vytržení probleskne občas někdejší mytická celostnost, nemůže zazářit než punktuálně, ve „šťastných chvílích“.

Že se v „dobrých okamžicích“ *Já* rozmlžuje, patří k věci. Empirická rozprava je proměnila v krajinu vjemů. Zážitkem přítomnosti nekonečného v jednotlivém překračuje *Já* samo sebe a vplývá do tajemství.⁴² Hlubinu nutno hledat na povrchu, kde ji málokdo vidí. Nekonečné je blizoučko, a blízké se nám obvykle ztrácí v dálavách. Mate nás člověkostředná perspektiva.

Hofmannsthalovi neznamena kritika jazyka zpochybnění jazyka, nýbrž prozkoumávání jeho možností, předpokladů a hranic – podobně jako kritika čistého rozumu nezpochybnuje racionalitu, ale ptá se po předpokladech řádného usuzování.

40 WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus logico-philosophicus*, 6.522; českému čtenáři je možno doporučit skvělé dvojjazyčné (české a německé) vydání v edici OIKOYMENH (Praha, 1993).

41 TAROT, Rolf. *Hugo von Hofmannsthal. Daseinsformen und dichterische Struktur*, op. cit., s. 174 a dále.

42 Peter Handke, jeden z nejvýraznějších uměleckých dědiců Hofmannsthalových, nechává hlavní postavě svého románu *Hodina opravdového vnímání* opravdové vnímání otevřít, až když své *Já* zcela odložila. Jeho Keuschnig ožije, osvobozen od „totalitních pojmových nároků“ (HANDKE, Peter. *Wie wird man ein poetischer Mensch – oder Der Ekel vor der Macht*. In *Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung, Jahrbuch*, 1973, s. 65–70): „Nähle Keuschnig soucítí s těmi, kdo ho potkávali, a jeho vleklá lhostejnost se proměnila v sladkou účast. [...] Byl otevřen každickému detailu a na druhé straně už na nic nenahlížel odděleně. [...] Keuschnig si pro sebe už nic nepřál. Ty běžné výjevy se mu míhaly před očima, jako kdyby to byla zjevení – a to přirozená a v každém jednotlivém z nich se ukazovala plnost, jež je nevýčerpatelná. On, který už pozbyl platnosti, se vtělil do druhých, přecházejících s vytrácející se energií sem a tam, a myslel si, že nutně musí změnit krok při tom nárazu, jímž on na ně přenáší štěstí, pro něho už bez užtku. Jaksi ještě žije – s nimi.“ (HANDKE, Peter. *Nežádané neštěstí*. Praha: Odeon, 1980, s. 289–292; originál: *Die Stunde der wahren Entfindung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1975). Nuže objev skutečně empirické reality, jak jej popisuje lord Chandos, když byl zažil propastný rozdíl mezi osobní zkušeností a subjektem domněle vědecké rozpravy. Všechny základní rozměry jsou přítomny: osoba a její přebývání ve společenství, konkrétní a hierarchizacemi nerušené vjemy, světlo pokory nevycházející z postoje subjektu, nýbrž z nenalomené jednoty vnímání a vnímaného.

Mluvit život

Chandosův Dopis vyrůstá z tichého rozhovoru s těmi, kdo se dotkli pokladu uloženého v mezivrstvách rozmanitých kulturních kódů. Když Chandos píše, že slovo vytváří zároveň báseň i pravdu, nemůžeme nepomyslet na Goetha. Některá z plánovaných intelektuálních dobrodružství Chandosových míří k Friedrichu Schillerovi.⁴³ Jacques Le Rider odkazuje k Herderovi a Nietzschemu.⁴⁴ Lord Chandos, podobně jako Herder, hledá původní zvukový zdroj každé lidské řeči, vyvěrající z napodobování mocných hnutí přírody a přirozenosti. Zdánlivě zracionalizovaný jazyk novověkých komunikačních způsobů změnil slova v pouhé znaky, a tak slovo zpapírovělo.⁴⁵ Již v roce 1895 se Hugo von Hofmannsthal svěřoval: „*Chtěl bych, vnořen v jejich bytí, silně pocítit, jak všechny věci upravdě jsou, jaký je jejich hluboký a skutečný význam. V každé z nespočetných věcí života, v každé jednotlivě a nezaměnitelně, tkví něco, co nelze popsat slovy, co však přesto mluví k naší duši.*“⁴⁶ Život mluví, věci mluví, srdce mluví – nikoli však ve slovech. Vše, co existuje, lze říci; vše, co existuje, lze zhudebnit. Nic však nelze říci úplně tak, jak to je. Mnozí to nevědí a ničí se pokusy život mluvit. Ten však mluví sám.

Nietzsche ve snaze „*mluvit život*“ rozpoznal výraz touhy život opanovávat, mít nad ním moc. Usilují o to jak člověk racionální, tak člověk intuitivní, typy, které v epochách jako je naše stojí vedle sebe, vzájemně na sebe nevraží, namísto aby se doplňovaly. Druhý z typů opovrhne abstrakcemi, a proto je mu souzeno zůstat nerozumným. První má strach před intuicí, a proto je mu souzeno zůstat neuměleckým. Kde se podaří, aby se člověk intuitivní úspěšně vzchopil k činu, jak tomu bylo ve starém Řecku, tam se za příznivých okolností může kultura chopit vlády nad životem.⁴⁷ Součásti života pospolitého i soukromého, emocionálního i intelektuálního jsou pak uvedeny ve stylovou jednotu, a to bez ohledu na množství potřebného násilí, na rozsah a pronikavost vědění, na „abstrakta“ filozofická, hodnotová, náboženská. Jednota stylu musí být žita, mít skutečné nositele, kteří ji dokáží prosadit a ubránit proti nárokům jiných nositelů. Je záležitostí konkrétních rozhodnutí a činů, nikoli nároku na všelidskou platnost, jak si vymysleli teologové a moralizující filozofové. Staré Řeky by moderní současník, dostal-li by se nějakým kouzlem do jejich světa, pokládal za nevzdělané, jak se dočítáme v šesté kapitole Nietzscheho známé úvahy *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben*. Byli však kulturotvorní, protože

43 KOBEL, Erwin. *Hugo von Hofmannsthal*. Berlin: Walter de Gruyter, 1970, s. 147.

44 LE RIDER, Jacques. *Hugo von Hofmannsthal. Historismus und Moderne in der Literatur der Jahrhundertwende*, op. cit., s. 119.

45 JAKOBSON, Roman. *Poetická funkce*. Jinočany: H&H, 1995, s. 30–31.

46 GILBERT, Mary E. (ed.). *Hugo von Hofmannsthal – Edgard Karg von Bebenburg. Briefwechsel*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1966, s. 82.

47 NIETZSCHE, Friedrich. *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe. Bd. I*. Berlin: Walter de Gruyter, 1980, s. 889.

si zachovali zdravé instinkty, a tedy i zdravě ahistorické cítění. Moderní člověk vládí svým živořením ohromné množství věděni jako nestravitelné kameny, trpí rozpolčením své existence na vnější a niternou – a v neschopnosti instinktivně jednat pokládá svou chaotickou niternost pošetile za kulturní vymoženost.⁴⁸

Zájem o „řeč srdce“, oproštěný od agresivní složky sázející na instinkt a z něho plynoucí čin, otvíral Hofmannsthalovi smysl pro čas, který není pravidelným sledem pouhých nyní, nýbrž časem prožitým, okamžikem naplněným realitou. Novým na Chandosových „*šťastných chvílích*“ je prožitek plnosti času. Aby vyjádřil závratnost takových chvíl, několikrát v této souvislosti zdůrazňuje „současnost“, zcela v duchu Diltheyova výměru, podle něhož v reálném čase není nic jiného, tedy ani minulost či budoucnost, nevelne-li do souvislosti prožívání okamžiku naplněného realitou.⁴⁹

Z pojmového víření navyklé rozpravy se vymaníme, když se zklidníme do mlčenlivého prázdna, v němž teprve může promluvit podstatné.

Peter Handke: zklidněné prázdno

Prázdnota a plnost jsou hranicemi, jež ohledává kritika jazyka, a nejen ona: odpovídají polaritám nicota – bytí, vznikání – bytí (Werden – Sein).⁵⁰ Tyto polarity nelze prostomyslně chápat jako protiklad záporu a kladu. V tom tkví problém jazyka: očistíme-li se od navyklého žvanění, třeba i virtuózně vyvedeného v nejkomplicovanějších literárních formách, ztišíme se k rozpoznání zážitku pozitivní nicoty, již teprve možno zaplňovat autentickými významy. Nicota je něčím jiným než opakem života, smrtí a tlením. Pramáno souvisí s prostou negací. Nikoli *Ne*, nýbrž tichounce pokorné *Ano* otevírá se jsoucnu, aby nám mohlo ukázat svou „původní“ – rozuměj: nepředzformovanou – tvář.

Filozofické formulaci výchozí konstelace tohoto způsobu tázání věnoval Heidegger svou nástupní přednášku na univerzitě ve Freiburgu (1929). Závěr, otevírající nové otázky, připravuje shrnutím: „*Stará věta ex nihilo nihil fit začne se pak týkat problému bytí, nabývá nového smyslu a zní: ex nihilo omne ens qua ens fit. Teprve v Ni-*

48 Hofmannsthal znal nejen Diltheyovo dílo (za života Diltheyova vydané jen velmi fragmentárně), ale též Diltheye osobně. Fascinoval jej nejen jako filozof, metodolog a historik kultury, nýbrž též jako intelektuálně umělecký typ goethovský. Srov. HOFMANNSTHAL, Hugo von. *Gesammelte Werke. Prosa III*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1952, s. 53–56.

49 Na mladého Hofmannsthala měla Nietzscheho kritika moderní rozpolcenosti hluboký vliv. Příznačně však nesdílel Nietzscheho zaujetí mocí. Obvykle se to vysvětluje sociální izolací středoevropské inteligence v dožijící monarchii. Jacques Le Rider (*Modernité viennoise et crises de l'identité*. Paris: Presses Universitaires de France, 1990) dokonce tvrdí, že v Rakousku-Uhersku měla z tohoto důvodu dekadence reálnější obsah než ve Francii, Anglii, Německu. Hofmannsthalovu humánní přecitlivělost lze však dnes víc než kdy jindy pochopit jako výraz autenticity mravní i umělecké. Co se v čínorodém věku elektriny a páry vyjímalo jako estétsky dekadentní zahrňování, jeví se dnes jako předjetí postmoderní kritiky logocentrismu.

50 KOBEL, Erwin. *Hugo von Hofmannsthal*, op. cit., s. 154–155, s. 349–350.

cotě dobírá se celostnost lidské existence ke své nejvlastnější možnosti, tj. dochází konečným způsobem k sobě samé. Otázka po Nicotě staví v potaz nás samé, nás, kteří se ptáme.“ Pouze chvíle strachu nám otevírají nicotu.⁵¹ Heideggerův „strach“ je něco zásadně jiného než ustrašenost, leknutí, hrůza apod. Zatímco strach, jak se mu běžně rozumí, vede ponejvíce k chaotické hyperaktivitě, strach ve smyslu Heideggerově vede k naprostému zklidnění, jak je znali již staří poustevníci. Z čeho či před čím máme strach, vynořuje se jako neurčitost sama, do níž teprve možno vsazovat jednotlivá rozlišení. Česky by snad bylo lépe říkat tomuto strachu docela starozákonně „bázeň“, aby zůstalo zřejmé, že právě tento prvek Heideggerovy terminologie není svévolný, a má naznačit vztah k odkazu Kierkegaardovu.⁵²

Hugo von Hofmannsthal předjal Heideggerova tázání dvacátých let bez filozofických ambicí, způsobem uměleckým. Snad proto, daleko za domnělým dekadentním esteticismem konce devatenáctého století i filozofickým průkopnictvím fundamentálně ontologickým, žije v uměleckých dědicích dodnes.

Peter Handke (nar. 1942) dospěl ve své zralé tvorbě k docenění zklidněného prázdna jinou cestou než Hugo von Hofmannsthal. Prožil je, podobně jako o půl generace starší Thomas Bernhard (1931–1989), nejprve jako zraňující absurditu, jako trauma podmíněné nešťastným dětstvím, sociální frustrací, válkou. Bernhardova síla spočívala v tom, že se ve svých zraněních opevnil, důsledně odolával pokušení cokoli komukoli odpustit – a poté, co zvládl moderní literární a dramatické techniky, dokázal svou pozici svrchovaně umělecky ztvárnit.⁵³ Handke se s mladistvě revoltérskou pozicí brzy rozloučil, nejpozději prózou *Wunschloses Unglück* (1972).

Z prázdna, zprvu pociťovaného jako zranění, unikal Handke k obrazivému zření, opřenému o čirou senzualitu. Zatímco Thomas Bernhard nebo u nás například dramatik Václav Havel měli sklon spojovat biograficky i sociálně zažitě vyprázdnění s absurdním dramatem a jeho absurditu považovat na horizontu ještě po francouzsku existencialistickém za demystifikační průhled bédami člověčí existence, Handke ani ve svých nejrozbolestnějších textech absurdno neestetizoval, neafirmoval zumělečtění. Nicotu pojal jako chvíli k nadechnutí, výzvu k odpovědi. Rád píše o tichu proměny. Tichem rozumí zklidněný vnitřní prostor, proměnou chvíli opravdového vnímání.

Do hry může tak vstoupit jeden z prvků bytostně romantických, pokládající umění za pojmenování božského a za sílu tvořící pospolitost.⁵⁴ Dodnes jej oživuje

51 HEIDEGGER, Martin. *Was ist Metaphysik?* Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1965, s. 40–41, s. 31–32.

52 KIERKEGAARD, Søren. *Frygt Og Bæven* (1863); česky *Bázeň a chvění*. Praha: Svoboda 1993. Heidegger i Hofmannsthal byli obdivovateli Kierkegaardovými, Hofmannsthal se dokonce naučil dánsky, aby mohl Kierkegaardovy texty číst v originále.

53 STŘÍTECKÝ, Jaroslav. Svět Thomase Bernharda. In BERNHARD, Thomas. *Obrys jednoho života*. Praha: Mladá Fronta, 1997, s. 435–461.

54 STŘÍTECKÝ, Jaroslav. *Znovuobjevování řeči*. Viz s. 221–225.

dech kulturní konstelace, z níž rakouská moderna vzešla. Chyběla v ní německá idealistická filozofie, chybělo tu vzepětí naturalismu, chyběl negativistický vztah k tradici, kterým se alespoň zprvu vyznačovala modernistická hnutí západoevropská, ruská a německá. Zato lze od Hofmannsthalo po Handka či Bernharda sledovat nápadnou nedůvěru k psychologické motivaci jednání, nedůvěru, že by právě to nejpodstatnější na mezilidském jednání bylo možno vysvětlit rekonstrukcemi determinant. Je zdravě zakotvena v docenění konkrétní zkušenosti. Hugo von Hofmannsthal byl bezvadně informován o všech událostech vlny expresionistické, též o všem, co za svého života stihl poznat z nástupu Brechtova (1898–1956). Doznívání naturalistického podnětu v tzv. angažované literatuře brechtovského či obdobného typu, přizdobující svou myšlenkovou chudobu a odvozenost halasnými demystifikačními a výchovně agitačními efekty⁵⁵ zůstalo mu vzdáleno.

Též v tom jej Handke, již v úplnosti poučen silnými i slabými stránkami brechtovství, následoval, a to za situace, v níž to bylo těžší. Do dlouhohlasého nonkonformisty, záhadně plachého a zároveň sršícího neočekávanými nápady, promítali si přemnozí své kompenzační sny. Měl odvahu je zklamat. Namísto aby se stal novolevicovým úderníkem let šedesátých, vypořádal se v *Příběhu dětství* (*Kindergeschichte*, 1981), jedné ze svých nejosobnějších knih, s těmito nároky tak důrazně, že mu to mnozí dodnes neodpustili.⁵⁶ Jako by nečetli Handkovo pozoruhodně vyzrálé pojetí literatury již z let šedesátých, polemicky zahrocené proti tehdy módnímu, tzv. novému realismu: „*Zapomíná se, že literatura se dělá řečí, a ne věcmi, jež by řeč jen popisovala.*“ Handke se v této souvislosti neváhal ohradit ani proti tehdy respektovanému Sartrovu mínění, že jazyk je sklem, jímž zahledáme skutečnost: „*Namísto abychom předstírali, že se lze skrze řeč dívat jako čírou okenní tabulí, měli bychom prohlédnout lstivost jazyka – a když se nám to podaří, ukázat, jak mnoho věcí řeč zkrlesuje. Tímto prokazováním stává se úloha stylistická též společenská.*“⁵⁷ Taková vymezení by docela dobře mohla pocházet z pera Hofmannsthalova.

55 Ostře odmítavě reagoval literárně hlavně ve svých pamětech, jež mají hodnotu svrchaného uměleckého díla prozaického, na brechtovská gesta Elias Canetti, spisovatel životopisu nápadně kosmopolitního, nicméně zakotvený hluboce v konstelaci, o níž je v textu řeč. Canetti přitom dosti důvěrně soucítit s německým expresionismem a v tomto rámci i s některými snahami původně dadaistickými, zvláště si vážil Georga Grosze. Brechta pokládal za oportunního pozéra.

56 HANDKE, Peter. *Kindergeschichte*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1981. Srov. zvl. s. 19 a dále.

57 Srov. STRÍTECKÝ, Jaroslav. *Thomas Bernhard a Peter Handke*. Viz s. 235–245. Boris Vian ve své *Pěně dní* reagoval na neobyčejné rozšíření Sartrova kultu v mladé poválečné generaci tím, že nechává postavy své kouzelné prózy i v nejbanálnějších situacích podporovat nejjednodennější rozhodnutí či mínění pseudoargumentem „*jak správně pravil sám Jean-Sol Partre [...]*“. Vystihl tak mimo jiné sklon tehdejších módně sekularizovaných antiautoritářských hnutí k nekritické účtě vůči antiautoritářským autoritám, účtě přímo pověrečné, s nepřiznanými očekáváními rázu magického. V našich poměrech k zesílení sartrovského kultu přispěla naděje, že existencialistickými prvky bude možno oživit a zkultivovat myšlenkovou linii marxistickou, která ovládla oficiální ideologickou frazeologii, trapně kompromitujícím způsobem však pozbyla dialektického rázu a ztuhla v úřední patent na rozum.

Ztišení, ač Handkovi není metaforou nebo vizí teologickou, stává se prostorem epifanie, zjevení spásy též jiným než lidem vlastního rodu. Jazyk není tu pouze nástrojem druhotné poetizace světa, nýbrž prostorem zbudování místa k lidsky důstojnému pobytu. „*Jednej tak, aby sis mohl své jednání představit jako vyprávění*“, obměňuje Handke Kantův kategorický imperativ. Ani v nejmenším nejde o vtípkování: „*Každá bytost je výkřikem, aby byla čtena jinak*.“ Vypravěčství mravního rozměru, nekopírující všednodennost, a přece, poctivě zakotveno v osobní zkušenosti, stává se mravní povinností.⁵⁸

Chvilé opravdového vnímání

Zachránili mne klasikové, rád prohlašuje Handke. Pojem klasikové neznamena tu klasifikaci stylovou, nýbrž spíše její odmítnutí. Protiklad moderního a klasického ztratil pro Handka smysl. Za klasiky pokládá autory, kteří mu pomohli vymanit se z frustračních blokad a pochopit umění jako posla štěstí, záchrany. Klasiky stali se mu Goethe, Vergilius, Novalis, Thúkydídés, Gottfried Keller, též Bible.

Handkovy prozaické texty se stále niterněji stávají rozhovorem s klasiky. V *Krát-kém dopise na dlouhou rozloučenou* (1972) jsou zážitky z putování Spojenými státy konfrontovány se *Zeleným Jindřichem* Gottfrieda Kellera (1819–1890) a s *Antonem Reiserem* od Karla Philippa Moritze (1757–1793). Dodejme, že autorské putování Amerikou není cestopisem, nýbrž přísně sleduje smysl formové linie německého románu výchovného a vzdělávacího. *Anton Reiser* a *Zelený Jindřich* se tedy v Handkově textu neocitají náhodou: Anton Reiser je prvním německým „Bildungsromanem“, Goethe si z něj při práci na *Vilému Meisterovi* bral příklad, román Kellerův pak představuje nejvyzrálejší podobu tohoto útvaru v 19. století. *Naučení ze Saint Victoire* (1984) stojí na úvahách o Platónově tvrzení, že umělci lžou, a na smyslovém vnímání, oproštěném od předzformování: s Cézannovými obrazy Handke své vidění krajiny porovnává, neodvozuje je však od nich. Těžko nezpomenout zejména třetího až pátého z Hofmannsthalových *Dopisů navrátilcových*.⁵⁹

„*Proč by se barvy neměly sbratřit s našimi bolestmi? Obojí nás přece vtahuje do věčného*“, čteme tu závěrem.⁶⁰ Na zkušenosti muže, který se kdysi za svého pobytu v Paříži o výtvarné umění zajímal, poté však evropským poměrům odvykl a po dvacet let neviděl jedinou výstavu, pokouší se Hofmannsthal vymezit rozdíl mezi modernou a uměním, jež v rozpravě přetrvává jako „klasický“ vzor. Modernu zastupuje Vincent van Gogh (1853–1890), „klasiku“ Albrecht Dürer (1471–1528). „*Na starých obrazech*

58 STRÍTECKÝ, Jaroslav. *Znovuobjevování řeči II*, viz s. 226–234.

59 *Die Briefe eines Zurückgekehrten*. In HOFMANNSTHAL, Hugo von. *Gesammelte Werke. Prosa II*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1951, s. 321 a dále.

60 Tamtéž, s. 557.

vypadalo vše jinak, než jak jsem to na vlastní oči viděl ve skutečnosti, avšak nezela mezi tím propast.⁶¹ Moderní malba naproti tomu nepřipraveného navrátilce napřed šokuje křiklavými barvami, neklidem,⁶² podivnou syrovostí. Trvá mu, než se vzpamatuje natolik, aby nezvyklé kreace byl s to vidět jako ucelené obrazy, jako vždy nové sjednocení prvků, jejichž rej jej napřed mátl. Lidská duševní síla, umělecky přetvářející samu přírodu, učinila na něj silný dojem. Měl pocit, že ve styku s těmito obrazy ztrácí své já, vzápětí je však obohacené znovu nabývá a zase ztrácí a zase nabývá... Připomíná to nejen zážitky Chandosovy, ale též o generaci pozdější pokusy Waltera Benjamina o zachycení převratných změn ve struktuře vnímání, zvláště pak vnímání uměleckého díla.⁶³ Ještě ve Foucaultově archeologii vědomí a v Gurevičových snahách o neantikvární výklad kultury středověké⁶⁴ tato problémová konstelace doznívá.

Bylo by naivní spatřovat v síle navrátilcových dojmů nebo v Handkových úvahách o krajině a Cézannově malířství pouze promoderní (případně postmoderní) opci. Bez „klasiků“ by problémová konstelace ztratila smysl. Spočívá v něčem jiném než ve zprotikladnění umění „nového“ a „starého“.

Svou *Řeč v domě hraběte Karla Lanckoroňského* (1902)⁶⁵ uzavřel Hugo von Hofmannsthal Goethovým výrokem, že umění nelze ani vnímat, ani pochopit bez entusiasmu. Kdo nezačne úžasem a obdivem, nikdy k jeho svátosti nepronikne. Umělecké dílo nelze chápat bez srdce, jen hlavou.⁶⁶ Snad že text vznikl z projevu určeného spíše k okamžitému slyšení než ke kontemplativnímu čtení, přináší přímočařejší formulace než rafinovaně stylizovaný *Dopis lorda Chandose*. Zde mluví opravdu Hofmannsthal, a nikoli fiktivní postava z jiného věku.

Chvála hudby

Téma kritiky jazyka je nepřímo exponováno romantickou chválou hudby: má moc oživovat krásné útvary, němé věci, dává nám pocítit dimenzi vysokého a hlubokého.⁶⁷ Uměnímilovné publikum, shromážděné ku slavnostní příležitosti, slyše-

61 Tamtéž, s. 540.

62 Neklid a těkavost bývaly pokládány za znak ďáblová díla nebo dokonce za znamení jeho přítomnosti. Muselo jít o neklid oslnivý, prozářený vysokou inteligencí, zábavný. Začátkem II. dílu Goethova *Fausta* líčí Mefisto nadšeně jako město své budoucnosti Paříž.

63 BENJAMIN, Walter. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. In *Gesammelte Schriften I.2*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1980, s. 471–508 (česky v antologii: BENJAMIN, Walter. *Dílo a jeho zdroj*. Praha: Odeon, 1979, s. 17–47). První Adornovy námitky a připomínky viz BENJAMIN, Walter. *Gesammelte Schriften. I.3*, s. 1000–1006. Adornova koncepce zůstala pesimističtější: setrval na kontemplativním vnímání uměleckého díla a stal se analytikem jeho postupného rozkladu.

64 GUREVIČ, Aron. *Nebe, peklo, svět*. Jinočany: H&H, 1996.

65 HOFMANNSTHAL, Hugo von. *Gesammelte Werke. Prosa II*, op. cit., s. 23–30.

66 Tamtéž, s. 30.

67 Tamtéž, s. 23–24.

lo tato slova nepochybně v jejich významu nejvznešenějším. Hofmannsthal však myslel i na význam nejprostší, na výšku a hloubku tónů. Pouze uchování této korespondence, tedy nejen mezi výškou a hloubkou, nýbrž i mezi nejvznešenějším a nejprostším, smyslovou zkušeností zachytitelným, významovým polem každého z obou slov, umožňuje to, o čem Hofmannsthal vzápětí vypráví – vyjevovat souladnost mezi kameny a květinami, květinami a světlem, architektonickým a sochařským tvaroslovím. Bezeslovně vztahová hudební hra samozřejmě tvarovou souladnost nevytváří. Násobí pouze naši schopnost uvědomit si ji a prožít.⁶⁸

Zvláštní na Hofmannsthalově vysokém ocenění moci hudby, zformulovaném léta před spoluprací s Richardem Straussem, připadá mi důraz na ožívování němých věcí. Chvilé opravdového vnímání: kromě romantiky hlásí se tu o slovo raskouská empirická tradice, vybavená nedůvěrou k abstraktům a spekulacím.

Ač moc hudby nad krásnými prostory je převeliká, dařívá se ještě větší moci ovládnout nás i němé věci. V takových chvílích – nahánějí skoro strach – jakoby vše kolem vzplálo touhou ožít. Pociťujeme, jak v krásných němých věcech náš život tepe víc než v nás samotných. Každá z nich kdysi upoutala naši pozornost, a pak v nás žila skryta ve snech nebo i pozapomenuta, přece však schopna nečekaně z našeho nitra vystoupit a zmocnit se nás. Podobáme se dutému stromu, kdežto věci dryádě, která v něm sídlí.⁶⁹

Mluví zde básník a popisuje zkušenost s „chvilí opravdového vnímání“. Spíše než vysvětlit ji pokouší se zachytit její obrysy strukturální. Pojmosloví prozrazuje vliv Freudův, přece však nejde pouze o hru mezi vrstvami a stavy vědomí. Slůvko *dämonisch* odkazuje jednak k monadologicky pojaté „krásné věci“, jednak ke goethovskému motivu tvarové metamorfózy.⁷⁰ Obojí vyústí ve chválu formy: „*Co z přerody, kam jen pohlédneš, by se nemohlo stát formou? Ano, zástupové, jednotlivci i celé národy se podíleli na formování – a co takto zušlechtili, žije věčně: umělecké dílo, symbol, mýtus, náboženství. Dorážejí na nás celé roje duchů a sviští jejich křídla nám nahánívá strach. Obklopují nás duchové jednotlivců, duchové národů, duchové epoch, aby se v nás nořili a občerstvovali se naší krví.*“⁷¹

68 Tento bod připomíná spornost Kantovy teze o bezzájmové libosti. Byla inspirována osvícenskou ideou všeobecné občanské svobody a rovnosti, což nelze ani dnes podcenit, v estetice však stala se vratkým základem rozmanitých mimoempirických spekulací, což Kant *Kritikou soudnosti* způsobit jistě nehodlal. Ač německý idealismus, jak výše řečeno, ve staré monarchii nezapustil hlubší kořeny, filozofie Kantova byla zde již pro sklon k prozkoumávání objektivitě forem známá a přinejmenším pasivně respektována. V Hofmannsthalových úvahách estetických se to místy projevuje dosti výrazně, byť ne formulačním způsobem kantovským či novokantovským. Styčným bodem bude asi romantika.

69 HOFMANNSTHAL, Hugo von. *Gesammelte Werke. Prosa II*, op. cit., s. 25.

70 Tamtéž, s. 25. Hofmannsthal namísto o sochách mluví o *Steingebilde* (kamenných útvarech), na něž přítomní mohli pohlédět, aby dal srozumitelný příklad estetického oživení němých věcí k promluvě. Proto parafrázuji termínem „krásné věci“, neboť nejde pouze o artefakty.

71 Tamtéž, s. 27–28.

Pojem forma ožívá z napětí mezi „krásnou věcí“ a vertikálou „planetární současnosti“.⁷² Vertikála protíná věky napříč časem a kulturami. Nese kdykoli čitelné možnosti aktualizace, je otevřenou branou, jíž v kterékoli vteřině může vstoupit Mesiáš, jak o tom píše Walter Benjamin v poslední ze svých *Dějinně filozofických tezí*. V tomto a jen v tomto smyslu mohl Hofmannsthal po právu tvrdit, že u něho je vše nové a staré zároveň. A Benjamin si mohl všimnout, že Hofmannsthal sice přejímá a obměňuje význačné staré vzory od Sofokla po Offenbachovskou operetu, není však eklektickým epigonem. Nenapodobuje to či ono, hezkou větu, vtip, který u publika zaručeně zabírá.⁷³ Nejzdařilejší artefakty jsou mu vyzářením povždy neměnných vzorců, praforem, jejichž souhrn ani rozvrstvení sice neznáme, zračí se však v „klasických“ kreacích. Bez takto pojatého pojmu forma zůstala by řeč o prázdnu, tichu, nicotě pouhým gestem.

Tradice jako „podsvětí jazyka“

Básnické slovo se podstatně liší od slova označujícího nějaký životní obsah, míní Hugo von Hofmannsthal. Materiálem poezie není pouhý prožitek, nýbrž slovo,⁷⁴ jeho objektivizace nezaměnitelným umístěním v ucelené struktuře uměleckého textu. Řekli jsme již, že zdařilým kreacím přičítal Hofmannsthal monadický charakter, vertikálně je však chápal vztažený k pravzorům. V tomto smyslu mluvil o „*Totenreich der Sprache*“ (Podsvětí jazyka) a o nadindividuální paměti, jejíž bohaté rozvrstvení je v nás uloženo jako schopnost odpovědi na mystické chvíle. Čechům, odkojeným Erbenovou *Kyticí*, může výraz „*Totenreich der Sprache*“ znít děsivě. Nemá však sugerovat svatební košile umrlců či sirotčí hrabání špendlíčkem na hrobě matčině. Romantické schéma, z něhož vycházel i Erben, proměňuje Hofmannsthal v metaforu průchodnosti mezi antickým světem lidí ještě živých a světem těch, kdo nás na cestě k věčnosti předešli.⁷⁵ Staří Řekové mluvivali o říši stínů,

72 HOFMANNSTHAL, Hugo von. Wert und Ehre deutscher Sprache. In *Reden und Aufsätze III*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1980, s. 132–133.

73 Eklekticismus pokládal již mladý Hofmannsthal za „*uměleckou nemoc století*“, srov. HOFMANNSTHAL, Hugo von. Die malerische Arbeit unseres Jahrhunderts. In *Reden und Aufsätze I*, Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1979, s. 523.

74 HOFMANNSTHAL, Hugo von. Poesie und Leben. In *Reden und Aufsätze I*, op. cit., s. 15; srov. jak úžasně tomu odpovídá Jakobsonovo pojetí básnictví, ač vyrostlo ze zcela jiných zdrojů: JAKOBSON, Roman. *Poetická funkce*, op. cit., s. 30–33.

75 Klasické vzdělání nabylo školskými reformami ve druhé polovině 19. století mimořádného vlivu. Autoři jako Hofmannsthal se mohli na tomto základě spolehlivě obracet k publiku s maturitou. Podobně Freud mohl očekávat porozumění od umělců a filologů atd., ač nebyli psychiatry. Srov. LEITNER, Rainer. Das Reformwerk von Exner, Bonitz und Thun: Das österreichische Gymnasium in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Kaderschmiede der Wiener Moderne; STACHEL, Peter. Ein Kapitel der intellektuellen Entwicklung in Europa. Oboji In RINHOFNER-KREIDL, Sonja (ed.). *Zwischen Orientierung und Krise. Zum Umgang mit Wissen in der Moderne*. Wien: Böhlau Verlag, 1998, s. 17–69, 109–176.

vyprávěli příběhy, v nichž síla lásky rušivala závory mezi oběma světy. Rozzářenost výjimečně otevřeného průchodu jako by překonávala šerost smrti, beznadějnost zániku. Citlivci Hofmannsthalovi nemohlo ujít, že vlastně je nejasné, který ze světů je říší stínů, zda svět živoucí pošetilosti, nahodilosti, pomíjějícínosti – anebo svět již provždy neměnný. Ve starořeckém obzoru se ani v nejmenším nepohrdalo darem živočišnosti, moudrost však vyznačovalo hledačské zaměření ke stálému, k řádu. Právě proto, že předpokládaný řád nebyl chápán jako alternativa záhrobní, utěšoval. A povzbuzoval, že se vyplatí myslet jej též v jiném než momentálním rozměru, nesofisticky, nikoli pouze v poddanství pravdě chvíle.

Představa jazyka jako „říše mrtvých“ neznamená u Hofmannsthala hřbitov jazyka již odumřelého, nýbrž paměť kulturní a jazykovou. Z této říše stínů oslovuje nás příběh Hamletův, příběh Romea a Julie, oslovují nás postavy příběhů Homérových, Sofoklových, frivolních frašek i tanců smrti – ano: i příběhů nezapsaných. Oslovují nás nikoli mrtví, nýbrž přebohatá společenství jazykových možností a uměleckých forem, jež sdílíme s nimi i s dosud nenarozenými. Kdykoli mohou vystoupit ze své skrytosti v našem vnitřním světě, ožít z naší krve a dát naší existenci nový tvar a smysl.

Platónský půdorys prozařuje tu zcela zřetelně. Spíše než s Platónovou filozofií samotnou souvisí s touhou po stabilitě za prudce a začasté nevypočitatelné se měnících poměrů. Nejde o myšlenkový model veskrze demokratický, avšak nejde ani o model, který by odůvodňoval samoučelnost moci a ignoroval důstojnost a potřeby ovládaných. Pro Kakánii (Robert Musil) za modernizace sotva bylo si přát něco vhodnějšího. Z podobných důvodů zde víc a souvisleji než jinde žila tradice leibnizovská, bez níž bychom neměli například filozofii a metodologii Bolzanovu, ale ani Wittgensteinovu.

Úcta středoevropských intelektuálů ke stálosti formy byla a je skutečně nápadná. Václav Bělohradský uvažoval o konfliktu přebujelé legality nad legitimitou, já jsem se kloníval k argumentaci rázu sociologického, že za přeměny bohatě diferencovaného množství regionálně i vertikálně vžitých malých struktur ve struktury velké a univerzální stalo se držadlo formy zárukou potvrzující dosažení příslušného stupně v hierarchickém systému reprezentativní veřejnosti – a zároveň zárukou

Proto se zdá, že vídeňská moderna obsahuje neoklasické prvky. Hofmannsthal však využívá vzdělanostních dispozic publika aktivněji a tvořivěji než pouhými evokacemi. Ve scénografické poznámce k *Elektrě* zapovídá jakékoli antikizování a žádá, aby tragédie byla inscenována jako drama na dvoře soudobého vídeňského činžáku. (HOFMANNSTHAL, Hugo von. *Gesammelte Werke. Dramen II.* Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1979, s. 240–242). *Elektra* Hofmannsthalova využívá sice základní příběhové konstelace Sofoklovky, není však antickou tragédií osudovou, nýbrž vypjatým dramatem rozpoutaných – ano: osvobozených pudů a vášní. Část dobové kritiky vytýkala Hofmannsthalovi, že z *Elektry* udělal hysterku. V tom však tkvěl smysl odantikizování této látky: na známém vzorci podat uměleckou studii hysterie, tedy téma příznačně dobové. Freudovská schemata Hofmannsthal do svých děl přímo nepřenášel, pochopil však hlouběji než ti, kteří tak činili, nejvlastnější pohnutky a problémy, jež se ve Freudových zkoumáních a interpretacích projevovaly.

vytěsnění cesty, která k tomu vedla.⁷⁶ Forma ve velkém a vznešeném i v nejbanálnější všednodenním homogenizovala, co se modernizaci obsahově vzpíralo svou nesourodostí a přes všechny modernizační pokroky se v Rakousku-Uhersku reálně homogenním nestalo.⁷⁷ A byla protiváhou výrazné tradice empirické. Obojí fungovalo více a spolehlivěji, než se zejména v českých zpětných projekcích mívá za to. Univerzalizmus forem fungoval napříč přepestrým rejem zakoušených jednotlivostí jako transcendující stabilizátor. Každý jej znal například v podobě práva a mohl se na něj spolehnout.⁷⁸ Další zvláštností života v Kakánii byla vyšší váha reprezentativity než bylo jinde v moderní Evropě obvyklé, s odstupňováním znovu a znovu modifikovaným a pečlivě propracovávaným až do zániku staré monarchie a tento sklon nepřehlédnutelně přežívá v kulturním prostoru bývalé monarchie podnes. Zajisté byla dědictvím z časů předobčanských,⁷⁹ prvky reprezentativní kultury začaly však fungovat nezávisle na strukturách původu vrchnostenského a absolutistického, ve všednodennosti sociálně daleko širší a všeobecnější, a to nově a prospěšně jako obrana proti rozvratným následkům volnotržního cynismu. Walter Benjamin v jedné ze svých baudelairovských studií napsal, že kdyby mělo zboží duši, bylo by tou nejdokonalejší prostitutkou: umělo by se nabídnout každému. Tváří v tvář této neomezené omezenosti odkazovaly prvky reprezentativní kultury též k jiným hodnotám než hodnotě tržní. Již Émile Durkheim si povšiml, že míra jejich sdílení vyjadřuje míru soudržnosti společenství.

Hofmannsthal lpěl na této tradici. Protože znal a měl rád barok, spojoval ji s císařovnou Marií Terezií. Význam to mělo jen estetický, *Růžovým kavalírem* zpečetěný; žádné programové zahledění do minulosti. Pokládal se za konzervativního revolucionáře, vymezil paradox, jímž byla nesena nejen jeho pozice ideová, nýbrž celá vídeňská moderna.

76 BĚLOHRADSKÝ, Václav. Mitteleuropa: rakouská říše jako metafora. In *Přirozený svět jako politický problém*. Praha: Orientace, 1991, s. 39–60; STRÍTECKÝ, Jaroslav. Form und Sinn. In *Bohemia*, Bd. 33, Heft 1, München: R. Oldenbourg Verlag, 1992, s. 98.

77 Nevznikl říšský národ rakouský nebo před- a zalitavský. Odpor tomu nekladli pouze Češi a jiní rakouští Slované a další rakouští neněmečtí národové, ale především rakouští Němci, což vyšlo zvláště ostře najevo u příležitosti přípravy vyrovnání českého (fundamentální články). Poslanec Knoll si příznačně stěžoval, že zatímco kdejaký národ v monarchii má právo na svou identitu, Němci mají být odbyti „abstraktním rakušanstvím“. Architekt rakousko-uherského vyrovnání Beust zmařil v poslední chvíli realizaci trialismu právě z těchto důvodů: Němci by se v zemích Koruny české stali menšinou, což by je vehnalo do náruče Berlína. Berlín německé nacionální snahy vydatně podporoval, mimo jiné též rafinovaným argumentem, že si nepřeje zůstat jedinou nadějí rakouských Němců.

78 Není proto nahodilé, že právě v této tradici a konstelaci vyzrálo normativní pojetí práva. Srov. KOJA, Friedrich (ed.). *Hans Kelsen oder Die Reinheit der Rechtslehre*. Wien: Böhlau Verlag, 1988. Brněnská právní škola byla orientována kelsenovsky (Weyr, Kubeš), což byl nejhlubší z řady důvodů, které vedly k brzkému uzavření právnické fakulty Masarykovy univerzity po převratu 1948. Světově proslulá je dnes rakouská škola národohospodářská, vyrostlá kdysi rovněž z kombinace krajního empirismu s univerzalitou myšlenkových forem.

79 HABERMAS, Jürgen. *Strukturwandel der Öffentlichkeit*. Berlin: Luchterhand, 1962.

Úvodem k *Ariadně*, na celé řadě míst *Ženy beze stínu*, úsměvně ironickým průhledem tzv. liberální érou v *Arabelle* – tím vším proniká kritické vědomí, jehož charakter jsme právě nastínili. Spočívá v nezištném odstupu od právě platného principu reality. Liší se od sociálního kriticizmu západoevropského. Neslibuje velkořešení hádanky dějin. Zůstává věrně osvědčenému základu zděděného souboru hodnot, v tomto smyslu tedy ukotveno mravně.

Snad že se nepokoušel alespoň o hlásání světanápravných alternativ, radívali Hofmannsthala k dekadentnímu esteticismu. Již jako mladičký gymnazista vzbudil obdiv svou lyrikou, sám Stefan George (1868–1933), tehdy guru moderního básnictví německého jazyka, velmi stál o to, aby Hugo von Hofmannsthal patřil k jeho elitnímu uměleckému kruhu. Hofmannsthal ještě ne třicetiletý básně psát přestal, proto bývá *Dopis lorda Chandose* pokládán za výpověď o tvůrčí krizi, jak již o tom byla řeč. Básníkem však být nepřestal. Dospěl ke stanovisku, podle něhož vrcholem poezie je próza.⁸⁰ Známe je od Goetha i německých romantiků, zvláště bratří Schlegelů.

Romantikou – a nejen německou – se Hofmannsthal odborně zabýval.⁸¹ Vyrovnával se i s modernou. Konfrontace vydala poznání, že modernisté devatenáctého století se sice rádi halívají do romantického hávu, nejpodstatnější a nehlubší vrstvy romantiky však u nich nenajdeme. Chybí jim úcta k životu, kterou skuteční romantikové vždy měli. Stal se jim pouhým předmětem rozboru, anebo před jeho naléhavostí unikali do umělé, bezcílné a imorální krásy. První alternativa vyznačovala směr naturalistický, druhá do sebe zahleděný esteticismus. Přestože se oba směry ideově od sebe příkře odlišovaly, jejich vliv se začasté překrýval, což v zásadě souhlasilo s Hofmannsthalovou diagnózou, že uměleckou chorobou devatenáctého století je eklekticismus.⁸²

Překřížení bylo založeno už u Nietzscheho. Na d'Annunziovi si Hofmannsthal ujasnil, že úcta či neúcta k životu nemůže být redukována na otázku estetickou, nýbrž má zásadní ráz mravní. Měřítkem je smrt a čin. Estétsky arogantní opovržení smrtí ukázalo se mu prázdným gestem, naturalistické pojetí činu coby výsledku determinací prozrazuje opovržení mravní svobodou.

Smrt chápal Hofmannsthal ve dvojím smyslu: byla mu obrazem promarněného, prázdného, mravně mrtvého života; byla mu však též cenou za umělecké

80 HOFMANNSTHAL, Hugo von. *Aufzeichnungen*, ed. Herbert Steiner. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1959, s. 81 a 209. Srov. též KOBEL, Erwin. *Hugo von Hofmannsthal*, op. cit., s. 155.

81 Jako romanista sepsal habilitační spis o Victoru Hugovi, těsně před habilitací, která by mu nepochybně otevřela oslnivou dráhu univerzitní, dal však přednost svobodě spisovatelské. Naším současníkům nutno připomenout, že plat univerzitního profesora tehdy výrazně převyšoval například příjem vyšších důstojníků a zajišťoval dnes nepředstavitelnou nezávislost vědy i výuky. Již profesura středoškolská znamenala celoživotně bezpečné existenční zajištění. Pro spravedlnost připomeňme, že Hugo von Hofmannsthal jako jediné a milované dítě velmi zámožné rodiny se při svém rozhodování na tyto okolnosti nemusel ohlížet a nezvolil tedy lesklou bídu.

82 HOFMANNSTHAL, Hugo von. *Reden und Aufsätze I*, op. cit., s. 523.

vystižení života. Zatímco první obraz je jednoznačný, druhý neznamená zánik, nýbrž „odumření“ souvislostem běžného životního hemžení, aby se otevřela cesta k souvislostem méně pomíjivým, k životu plnějšimu, smysluplnějšímu, k životu v pravdě. Zůstane-li však jen při odstupu, uzavře-li se umění v mimosvětském a upíjí na modloslužbě krásnu, nevydá nic než svědectví o diletantském pozérství, o barbarském opovržení dary Stvoření. Hofmannsthal se touto diagnózou distancoval od esteticismu Georgova kruhu a od d'Annunzia.

Od lyrických dramát k mythologické opeře

Již raná poezie Hofmannsthalova tíhla k mimoslovnímu, což souviselo s průzkumem mezi jazyka a možností jejich uměleckého přesahu. Postupně se prohlubovalo včleňování mimoslovních komponent do žánrů pokládaných za slovesné. Proces začal lyrickými dramaty a zvýšenou frekvencí básnických experimentů prozaických a vyvrcholil průkopnickými činy k obrodě „Spieloper“.

Obě části složeného jména (Spiel-Oper, tedy hra-opera nebo snad ještě výstižněji: hravá opera) jako by protestovaly proti Wagnerovu soubornému uměleckému dílu (Gesamtkunstwerk), jemuž hravost, vděčnost vůči operní tradici a humor zůstaly naprosto cizí. U Wagnera vše mělo být zvěstovatelské. Pokud se v jeho dílech vůbec vyskytne veselí, pak vždy na něčí účet, namísto smíchu výsměch.⁸³ Hofmannsthal, podobně jako Nietzsche, dal by jistě přednost *Carmen* před *Parsifalem*, rád měl operu verdiovskou a nestyděl se ani za inspirace offenbachovské. Miloval operu jako slavnost a jako umělecký útvar pohádkového charakteru. Slavnostnost vymezovala funkci opery, pohádkovost její ráz a smysl.

Pohádková není jen *Žena beze stínu*, jediná Straussova a Hofmannsthalova operně scénická pohádka, spřízněná s Dvořákovou a Kvapilovou *Rusalkou*. „Pohádkový“ ráz má i *Růžový kavalír*, *Ariadna* nebo *Arabella*. Goethovský pojem „pohádkovost“ poukazuje k hernímu charakteru uměleckého díla. Pohádka nepředstírá povrchovou pravdivost. Přiznává, že před naším vnitřním zrakem kouzlí iluzi. Každý ví, že dílčí prvky pohádkového vyprávění pravdivé nejsou a být ani nechtějí a nemohou. Za pravdivý máme smysl celku.

Odtud četné a záměrné, přímo demonstrativně nápadné dílčí nepravděpodobnosti Hofmannsthalových libret. *Arabella* není pouhou komedií o liberální éře let šedesátých.⁸⁴ Dílo se netváří zvěstovatelsky. Bezelstně stojí v linii *Così fan tutte – Dvě vdovy*⁸⁵

83 ADORNO, Theodor W. Versuch über Wagner. In *Gesammelte Schriften*. Bd. 13. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1971.

84 Hofmannsthal pracoval na textu dlouho a zejména expozici mnohokrát přepracovával. Ke konečnému výsledku mu Strauss blahopřál telegramem, který již číst nemohl. Zemřel raněn mozkovou mrtvicí, když se chystal na pohřeb svého syna.

85 Richard Strauss si této Smetanovy opery velmi vážil. Své návštěvy Prahy organizoval tak, aby mohl

– a nezapírá ani inspiraci starší operetou. Hodný boháč vpadne do děje jako deus ex machina, rozhazuje peníze a kdekoho napájí šampaňským, jelikož má dobré srdce. Namísto aby byl figurou směšnou, hlupákem, který přitahuje příživníky, miluje a je milován. Nejvážnější vtěleno do komedie. Trhlinou žárlivosti – intrika téměř operetní – zazáří spojitost lásky a důvěry. Až příliš snadno vpluje vše zpět do nepravděpodobné veseloherní pohody, čímž je podtržena vážnost: posvěcující spojitost plně a poctivě žita je – anebo není.

Podobně *Růžový kavalír* zajisté není obrazem ze života rakouské pozdně barokní aristokracie, nýbrž pramálo pravděpodobnou pohádkou, ohňostrojem duchaplných variací na téma, které známe například od Molièra, Baumarchaise, Da Ponte, Mozarta. Tereziánský rámec a akcentování různorodosti sociálních i kulturních typů souvisí s tím, že doba Marie Terezie alespoň potenciálně založila novodobou tradici nenacionálního rakušanství.⁸⁶ Kdyby se text skutečně vztahoval k tereziánské době, těžko by jej byl Strauss mohl zhudebnit tak valčíkovým způsobem. Hofmannsthalovi nešlo o dějiny. Vytvořil hravý sen, který nepředstírá, že by byl něčím jiným.

Znejistění sebeidentity nezůstává v *Růžovém kavalírovi* pouhým veseloherním vehikulem, ač by mohlo. Operetní zásadu „*glücklich ist, wer vergisst*“ (šťasten, kdo umí zapomínat) lze přece rozehrát i na rokokové struně. Začátek opery dokonce něco takového slibuje! Záhy však vytryskne téma velmi vážné: životní čas. Po intermezzu s baronem a po ranní ceremonii se Maršálka loučí s Octavianem, svým mladičkým milencem, jako by tušila, že je to navždy. Ze zralé a moudré ženy mluví po promilované

Dvě vdovy znovu a znovu slyšet a vidět. Koncem války načrtl Karlu Böhmovi, jak by měla v budoucnu vypadat dramaturgie operního domu. Myslel to jako závět operního praktika. Smetanovy opery, zvláště pak *Dvě vdovy*, měly tu velmi čestné místo.

86 V rozhovoru s Bahrem a Zuckerkandlem Ernst Mach pravil: „*A jak si mám vysvětlit literární hnutí Mladá Vídeň? Chápu je v souvislosti s tím, že Rakousko bylo vyhozeno z Německa. Rokem 1866, jak se nyní ukazuje, zrodily se soběstačné, tragickým obratem poznamenané duchovní a umělecké zjevy rakouské. Když byly vyhnány z historicky poslepaného společenství, uchýlily se do země, na níž je každá moc krátká, do vlasti poezie a umění nedotčené skutečnosti.*“ Na to Bahr: „*Ano, rakouskému snu chceme dát tvar, ducha, formu, barvu, hudbu. A protože Rakousko sestává z neopakovatelného konglomerátu národů, je bohatší než kterýkoli jiný stát na matoucí duševní různorodost. Je proto víc posláním než pouhou náhodou, že rakouští básníci jako první prosvětlují temné sluje, v nichž jsou pochovány vášeň a atavismus.*“ Machova poněkud brutální diagnóza je pronesena na okraj jiných zajímavých témat, v rozhovoru jde hlavně o Schnitzlera a Freuda, Bahr se snaží Zuckerkandlovi, argumentujícímu v duchu přírodovědného pozitivismu, a skeptickému empirikovi Machovi vyložit smysl uměleckého hnutí *Mladá Vídeň*. V této souvislosti poukazuje mj. na objev divokosti vášní v Hofmannsthalově *Elektře*. ZUCKERKANDL, Bertha. Herrmann Bahr, Ernst Mach und Emil Zuckerkindl im Gespräch. Wien, 1908. In WUNBERG, Gotthard (ed.). *Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910*. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1981, s. 171–177. Hubert Lengauer modifikoval a přiostrčil Machovu diagnózu: „*Literatura neregistruje, jak myslel Mach, vykázaní z Německa, nýbrž něco radikálnějšího: vykázaní z jazyka jako výlučného společenského prostoru.*“ Odvolává se na Hofmannsthalův *Dopis*, a ač v něm rozpoznává „*eschatologický obrat*“, překlání svůj výklad k variantě počítající se sociálně determinovanou „*krizí jazyka*“. Srov. LENGAUER, Hubert. Historismus und Moderne. Gesellschaft und Literatur der franzisko-josephinischen Epoche. In RUMPLER, Helmut (ed.). *Innere Staatsbildung und gesellschaftliche Modernisierung in Österreich und Deutschland 1867/71–1914*. Wien: Verlag für Geschichte und Politik, 1991, s. 186–193.

noci zkušenost: ví, že byla jiná a bude jiná. Umí si dopřát milostnou chvíli, zná její pomíjivost, nenávratnost promeškané šance. Chlapecký milenec o životním čase ještě nic neví. Klidně by přísahal věrnost až za hrob! Z jeho presentismu přímočaře žvatlá pouhé libido. Touto scénou se začne rozvíjet děj, který od expozice spěje k velkorysému rozloučení Maršálky s Octavianem i se svým vlastním mládím s nutností, jež by vlastně odpovídala spíše tragédii než komedii. Změkčeno jemňoučkým přídechem nostalgie. Jen přídechem, žádné nářky nad tím, co bylo a už nebude.

Dramatická technika Hofmannsthalova stojí na utváření a rozvíjení konstelací. „Člověk je nekonečný, loutka uzounce vymezená; mezi lidmi se mnohé přelévá sem a tam, loutky stojí proti sobě ostře a jasně. Dramatická postava je něčím mezi tím“, napsal Hofmannsthal k *Růžovému kavalírovi*.⁸⁷ A vysvětloval, jak jedna postava je zde kvůli druhé, a ne kvůli svému sebevyjádření. Pravá dramatická promluva vyvěrá z konstelace, z objektivní formy. „Postavy tu byly a předváděly se nám dříve, než jsme pro ně měli jména: buffo, starý, mladá, dáma, Cherubín. Byly to typy [...]. Z provždy ztypizovaných vzájemných vztahů figur rostl nám děj, ani jsme nevěděli jak. I Molièrovky komedie jsou postaveny mnohem častěji na souvztažnostech krajně stylizovaných typů než na charakterech.“⁸⁸

Dodejme, že tato tradice dodnes žije v dramatech i prózách Handkových a Bernhardových: nejvlastnější výpovědí je to, co verbálně není a nemůže být vyjádřeno, nýbrž pouze intenčně „obklíčeno“. Psychologická motivace, která by příčinně vysvětlovala jednání postav, nejen naprosto chybí, ale je i nahlas odmítána. Zejména v dramatech vystupují pouze typy, z úzkosti před pseudopsychologickou tvářností logocentrického teroru nabyly ještě silnějšího sklonu k monologizování než u Hofmannsthalova. Propojení empirismu a objektivní formy nemá a nesmí být doktrinární, sekularizovaně spásné. Rozehráni může, ale nemusí opakovat konstelace známé z Gozziho, Goldoniho, Raimunda, Nestroye apod. Bernhard se pokoušel upozornit na možnou kombinaci individuálně zkušenostního s objektivitou formy tím, že postavy svých dramát pojmenoval jmény herců, kteří je hráli. Nešlo ani zdaleka jen o to napsat hercům role na tělo. Minetti zůstává Minetti, Ritter zůstává Ritter, Dene zůstává Dene atd. – a přitom nedělají nic jiného, než že hrají role, v nichž je sice využito jejich individuálních darů hereckých, avšak pouze jako předpokladů k účasti na objektivitě tvaru, k oživení pohybu konstelací spějícího k výstavbě uměleckého celku. S jejich lidskými osudy a prožitky nemají role co činit, přesně dle Diderotova vymezení hereckého paradoxu.

Konstelační princip objektivní formy otevírá bohaté možnosti vpojení neverbálních složek k obohacení a vystupňování dramatičnosti. Třetí dějství *Růžového kavalíra* začíná – pantomimicky! Již úvodem opery milenci, sladce znaveni, sice něžně špitají a díky Straussovi i hezky zpívají, avšak víc vidíme, než slyšíme. Ranní ceremonie je pouze zhudebněnou záležitostí vizuální, jiného nic nesděljuje. Ani

87 HOFMANNSTHAL, Hugo von. *Gesammelte Werke. Dramen V. Operndichtungen*, Frankfurt am Main: S. Fischer, 1986, s. 146.

88 Tamtéž, s. 149.

v nejmenším nejde o pouhou pohybovou či hudební výzdobu dění scénického! Již původní (činoherní) verze *Elektry* (1903) vrcholí přechodem od řeči i důrazných činů k hudbě a tanci, ač nezaslechneme ani tón: hudbu ze svého nitra slyší Elektra a v triumfálním tanci se zhroutí.

Ve scénické předehře k *Ariadně na Naxu* přeje si Skladatel, aby se shromáždily housle. Lokaj jej chytá za slovo a vysvětluje, že nemají nohy a musí být drženy rukama. Skladatel upřesní, že myslel houslisty – a od lokaje se dozví, že je nelze odvolat od panského stolu, kde sice nehodují (jak se Skladatel lekl), nýbrž panstvu k hostině pro lepší zažití vyhrávají. Komické situace předehry k „vážné opeře“ se sice vyjevují prostřednictvím dialogu, ten však odkazuje ke složce mimoverbální, k situačně veselohernímu kontextu mimo vlastní promluvu, sám o sobě by byl nesmyslný. Předehra je ironickým protějškem „vážné opery“ a vice versa, jedno osvětluje druhé. Podobně postavy-typy. Ariadna je protějškem Zerbinetty, Bacchus protějškem harlekýna. Protějšek není vlastně přesný výraz: jeden pól nejen osvětluje svůj protipól, ale postupně nebo alespoň potenciálně v něj přechází. Octavian (mladý) a Ochs (starý) ztělesňují protikladné podoby faunství. Že milovníkem Octavianem cloumá a cloumat nepřestane tentýž démon, který z předčasně vyžilého libertina Ochse činí figuru komickou, naznačuje nám nepřímou na začátku i na konci opery ženská moudrost Maršálčina. Ironie tohoto pohledu je víc romantická než satirická. Na její vyjádření jsou slova krátká, musí být přenechána hudbě.

Ariadna hned úvodem „vážné opery“ konstatuje, že existuje říše, v níž je vše čisté: říše smrti. Přece však, navzdory malichernostem lidského světa, se závěrem naplní proměna podobná katarzi *Ženy beze stínu*. Ariadna a Bacchus se stanou lidmi. Elektře katarze zlidštěním chybí, a proto jí u Hofmannsthala (na rozdíl od vzoru Sofoklova) zbyla jen smrt. V *Ženě beze stínu* a v *Ariadně* činí očistění zlidštěním dokonce i z bytostí nadpřirozených smrtelníky. V takové proměně projevuje se mystérium života nejpřesvědčivěji. Bytí k smrti (Heidegger) je něčím jiným než ustrnutím ve smrti: sklenutím životního celku. Ustrnout ve smrti může i člověk kypící biologickým zdravím, ba i bytost pokládaná za nesmrtelnou, když se smysl jejího existování trvale vyprázdní. Neměnnost v tom obsažená není živoucí. Podobá se zkamenění, známému z pohádek všech lidských kultur, podobá se biblické proměně člověka v solný sloup. V *Ženě beze stínu* málem zkamení císař.

Hofmannsthal byl přesvědčen o tom, že hudba má větší moc než řeč, a proto – v duchu goethovském – pokládal operu za nejvrcholnější z forem dramatických. Viděli jsme, že k tomuto názoru dospěl již před spoluprací s Richardem Straussem. Pokládal hudbu za schopnou a povolanou láskyplně propojit zdánlivé protivy. Ani Ochs jí není odporný, je jen protipodobou chlapectví Rofranova. Stesk Maršálčin zní stejně sladce jako dětinská radost mladičké Sofie, neboť hudba nezná jiný cíl, než sladit všechny duše k radosti.⁸⁹ Hofmannsthalova formulace, kterou parafrázu-

89 Tamtéž, s. 147.

ji, míří však hlouběji než k esteticky obstaranému usmíření zhudebněním. Hudba je tu samostatnou nositelkou významů. V *Ženě beze stínu* vymezují slova a děj pouze rámec katarze. Vlastní vyjádření náleží hudbě: polidštění je vyzpíváno. Teprve v něm se hlasy císařovny a císaře, barvíře Baraka a jeho ženy rozezpívají do závratné krásy a překypující plnosti. Dodejme, že to není jen z radosti nad polidštěním dcery krále duchů, že též postavy od počátku člověčí jsou očištěny polidštěním. Radostně se rozezpívají i nenarozené děti, na znamení, že nejsou nechtěny nebo před zrozením utraceny, nýbrž že se jim život a budoucnost polidštěním rodičů naplno otevřely. Hlas symbolizuje láskyplné srdce člověka, jeho pokornou sebejistotu, živoucí jedinečnost, radostně vstřícnou otevřenost řádu Stvoření.

„Nemám rád, když se drama odvíjí dialekticky. Nedůvěřuji účelovému rozhovoru coby vehikulu dramatického. Ostýchám se před slovy: připravují nás o to nejlepší“, vysvětloval Hofmannsthal v roce 1928 Richardu Straussovi. Ten mínil, že básník přece nic jiného než slova nemá. S tím libretista podmíněně souhlasil: slova ano, ne však vychytrale účelové řečnění. Dochází na typologii napříč věky: na jedné straně Aischylos, Sofokles, Shakespeare atd., na druhé Euripides, Ibsen, Shaw atd. Rozlišovacím měřítkem je zacházení s dialogem. Shakespeare psal vlastně jen opery: slovo je u něj vždy výrazem, nikoli sdělením. V tom následoval Aischyla. Proto vždy znovu znepokojuje, může a musí být znovu a znovu vykládán. Objektivita formy netkví v povrchu, nýbrž v umném zacházení s konstelacemi nejen typickými, ale též podstatnými. V tom tkví její stálost za kulturně historických proměn.

Proti objektivitě formy stojí Hofmannsthalovi zdánlivá přirozenost divadelního dialogu. Dějové, psychologické i logické linie musí být mnohonásobně zpřelámány, aby dramatik mohl vést rozhovor účelově, k poučení, kdo je zlý a kdo je hodný.

Ibsenovská dialogika vytěsňuje *Já* z existence. Esteticismus nebo naturalismus se snaží přesvědčovat o opaku, pitvání subjektivity nebo jejích determinací je však pouhou kulisou, která má zastřít, že pod různými záminkami autor předvádí své předsudky nebo dokonce jen sám sebe. Básník se musí rozhodnout, zda bude vytvářet řeči nebo postavy!⁹⁰ Americký nebo francouzský autor, míní Hofmannsthal, by z *Heleny egyptské* (1924, premiéra v Drážďanech 1928) snadno udělal kus psychologicko-konverzační: stačilo by drobnými zásahy odstranit mytické prvky.⁹¹

V nich je víc pravdy než v předvádění umně přizdobených všednodenností. Drama, jež by vyjadřovalo skutečnou atmosféru současnosti, musí růst z mytického. K rozeznání skrytého nemá básník jen slova, nýbrž i prostředky cennější. Víc než slova mohou vypovědět vztahy postav, analogie situací, tón a spád promluvy. Charakteristické musí ustoupit lyrickému. Dělejme mythologické opery, povzbuzoval Hofmannsthal Richarda Strausse: je to nejpravdivější ze všech forem.⁹²

90 Tamtéž, s. 511.

91 Tamtéž, s. 510.

92 Tamtéž, s. 512.

||

PROČ ALBISSER STRÍLEL?

Muschgův román *Albisserův důvod* je románem jasného rozumu: ukazuje lidi a instituce, jak se rozkládají právě v tom, oč se usilovně hledí opřít. Samo téma není nové. Otázka sebeidentity člověka ve vyspělé pozdně kapitalistické společnosti se v moderní literatuře tak zabydlela, že se její původně kritický smysl proměnil v nepřímou adorativní, včetně složek, které kdysi působily jako skandál. Otázka dříve osudová, zoufalá, protestující byla absorbována kulturou, tolerována a tak zbavena praktického vztahu k praktické skutečnosti.

Adolf Muschg tuto situaci důvěrně zná. Pokusil se ji překročit tím, že z ní učinil východisko své tvorby. Co u klasiků moderní prózy vystupovalo v podobě niterně psychologické nebo co bylo povšechně zašifrováno jako „lidská situace“ nebo co bylo rozpoznáváno médiem pečlivého popisu a analytické demontáže kulturních kulis, to u Muschga překvapivě nabývá sociálně kritické určitosti. Vyprávění se mu pod rukama mění ve hru, v níž se jednotlivé okrsky skutečnosti, ideová schémata a modely literárního vyjadřování osvětlují a demaskují odstupem od sebe samých i ve vztazích navzájem. Tak literatura ironicky demystifikuje svůj předmět tím, že demystifikuje sebe samu.

Rámec kriminálního románu umožňuje objektivizaci autorského subjektu, jak ukázal již Dürrenmatt na Frischově románu *Stiller*: „*Jak udělat ze sebe samotného román? Já se stane tvrzeňím světa a proti němu postavíme ne-já jako protiargument. Jinak řečeno: na místo skutečného já vstoupí já fingované a tak se já stane objektem. Z hlediska románové techniky: já se stane kriminálním případem.*“ Muschg vyzkoušel již ve svém prvním románu *Léto ve znamení zajíce (Im Sommer des Hasen, 1965)* formu reklamní reportáže, v románu *Spoluhra (Mitgespielt, 1969)* pak formu detektivky; v obou případech využil postupů triviální literatury jako prostředku objektivizující stylizace. V *Albisserově důvodu (Albissers Grund, 1974)* vědomě navazuje na Frischova *Stillera*

(1954), který znamenal ve švýcarské literatuře výrazný průlom k tematice do té doby tabuizované. Tvůrčí i občanskou odvahu Frischovu doceníme, uvědomíme-li si, že tlak vrcholící studené války počátkem let padesátých vyvolával v literatuře mimořádně silnou úhybnou tendenci k idylickým idealizacím. Stillerův konflikt vypadal na první pohled jako soukromý konflikt manželský, dával však tušit hlubší a nadindividuální souvislosti.

V *Albisserově důvodu* již není rozcitlivělé já, mučené tíhou nepochopitelného světa, jediným, co lze brát vážně. Známé schéma pozdně měšťanské literatury obrátil Muschg naruby. Albisserovým problémem není, jak se identifikovat se společností (neboť do té jsou všechny postavy románu kromě Zerutta vpleteny zcela beznadějně), nýbrž jak se jakožto socializovaná bytost, hluboce cizí své přirozené osobě, identifikovat sám se sebou, jak se probít ze sociálního obležení, jak zlomit pouto odcizení a najít svou vlastní možnost, svou vlastní tvář, svůj vlastní smysl.

Nenechme se mýlit; tato nově postavená otázka soukromosti není estétsky úniková. Staví autora i jeho hrdiny do drsné konfrontace se společností. Buržoazní kritika to pochopila, a proto poslední Muschgův román více nebo méně příkře odmítla – tón nápadně souhlasil s politickou orientací jednotlivých novin a časopisů. Táž kritika, která jednatřicetiletého Adolfa Muschga v roce 1965 pasovala na jednoho z nejtalentovanějších německých vypravěčů a která jej během devíti let obdařila osmi významnými západoněmeckými a švýcarskými literárními cenami.

Zatímco rámeček kriminálního románu umožnil Muschgovi objektivizaci autorského subjektu, stavebná vrstva románu vývojového a výchovného (německý termín Bildungsroman nelze přeložit stejně stručným a stejně výstižným českým termínem) postihuje rozporuplný vztah mezi jedincem a společenskými poměry. Jeho počátek lze spatřovat v Rousseauově *Emilovi*, prototypem však je Goethův *Vilém Meister*.

Vývojový a výchovný román je románem objektivního neboli občanského sebeuvědomění. Goethův *Vilém Meister* uniká ze sociální určenosti, kterou pociťuje jako ponižující omezenost, do svobodné existence umělecké. Ta se však ukáže jen jako průchozí výchovné stadium a hrdina, poučen svým vývojem i společností vynikajících přátel, vrací se k činnému životu mezi lidmi. Znovu vymění svobodu umělecké existence, která je absolutní, jen dokud je neurčitá, za svobodně převzatou sociálně určitou roli. Její určitost již neponižuje; je pochopená, zprostředkuje souvislost s občanským celkem. *Vilém Meister* se vyvinul z egocentrické infantilility přes subjektivismus adolescence k lidské i občanské dospělosti.

V *Albisserově důvodu* funguje mechanismus vývojového a výchovného románu satiricky. Albisserovy umělecké pokusy mají význam jen jako součást chorobopisu. Albisserova fantazie je autentická a produktivní pouze v oboru hypochondrie. Albisserova cesta k přijetí sociální určenosti vede sice přes tajnou společnost – ale komuna učňů se od Goethovy společnosti ve věži liší právě tak jako Schnewlin od Lotharia. Namísto Mignon je v Muschgově románu přítomna holá smrt, prázdná, bez poezie. Anebo by chtěla její úlohu převzít a konstruktivně přetvořit dr. Leu-

mannová? A ze Zerutta si udělat harfeníka? Filina tu je, jako vždycky, přirozená. Stala se z ní Claudia, pracující dívka; dívka pracující z důvodů nikoli symbolických nebo ideologických.

Někteří kritikové se pozastavovali nad tím, jak mohl autor vyřídít Albissera, postavu, do níž vložil tolik vlastní zkušenosti, satirickým šlehem. Negativní rysy nanesl Muschg na tuto postavu skutečně hutně – a přece se z ní nestala postava záporná, démonická, svou vlastní silou zlá. Albisser však není ani karikatura: je to přecitlivělý člověk, jemuž je realizace nejjednodušších životních potřeb nepřekonatelným problémem. Není to jen jeho vina. Vzpomeňme na jeho literární bratrance, na Bellowova Herzoga, na Updikova Caldwellella, kteří jsou mimo jiné také učitelé a intelektuály.

Muschg ukazuje na Albisserově vývoji chorobné rysy společnosti, která dělá z citlivých lidí patologické případy. Překlenutí této nepřijemné skutečnosti humanní šetrností bylo by omluvou na nepravém místě. Albisser se pokusil prostřílet sám k sobě. Zvolil si nepravý objekt i nepravou metodu, proto i jeho konec nemůže být jiný než nepravý; je satirický. Zbloudilý syn Albisser je znovu přijat do lůna společnosti prostřednictvím manželství s vyšetřující soudkyní dr. Leumannovou, ženou uvědomělou a politicky progresivně angažovanou, avšak pouze v rámci platných norem švýcarského měšťanství.

Muschg vyznal, že jiného východiska neviděl: lhát nechtěl a uvěřit nebylo na co. Vždyť právě humanistická klišé se v soudobé buržoazní společnosti stala jedním z neúčinnějších nástrojů represe. Osvobodivé usmíření se společností, jímž mohl Goethe – ostatně se zřetelnými rozpaky – obmyslet svého *Viléma Meistera*, kleslo ve dvacátém století na úroveň reklamního zdvojení fakticity. Vážný spisovatel je může uplatnit už jen satiricky. „*Soustavně provozovaná náměšičnost dnes podléhá přihlašovací povinnosti, volá se na vás jménem, dokud se nezřítíte do hlubiny. Beztržně se nevyulékne nikdo ze skutečnosti, že byl vynalezen čas.*“

V první části svého románového vývoje je Albisser problémem sám sobě. Jeho potíže mohou být vydávány za individuálně patologické stavy. Žije vpravdě umělecky, ve světě své fantazie, ale ta – sama o sobě skvělá – vytváří jen hypochondrické bludy. V románu je vlastně rekonstruován psychiatrem. Tato banalizace je laskavá a smazává hlubší souvislosti případu. Ulehčuje setkání klientů s justicí, ulehčuje setkání justice s klienty.

Ve druhé polovině knihy přerůstá Albisserův zápas do angažmá společenského. Protože sám potřebuje radikální nápravu, zhlédne se v ideologii nové levice. Příslušné pasáže jsou velmi výstižné a představují první nereakcionářskou kritiku nové levice v západní literatuře. Je však třeba mít na paměti, že Muschg výstižně a patrně i sebekriticky ukazuje, čím působila novolevicová vlna konce let šedesátých na rozcitlivělé intelektuály, kteří se emancipovali od ideologie studené války, ale nebyli s to ničím nahradit ztrátu zásad, v nichž byli vychováni. Nejde tedy o úplný obraz nové levice samotné, jakkoli jsou Muschgovy postřehy vtipné a přesné.

Občanská angažovanost je rozhodně vyšším stupněm Albisserova vývoje: jako učitel dokáže zvládnout nezvladatelnou třídu (předtím nebyl s to zvládnout sám sebe), vyroste na chvíli v reálného humanistu, přiblíží se k mladým lidem a dokáže je naučit anglicky, rozumět jim, chápat je, dát se s nimi do hledání autentické cesty životem. Leč zde společnost tvrdě zasáhne. Albisserovu občanskou existenci ničí právě to, že se málem stal lidsky a občansky dospělým. Etablovanými je odhalen jako fantasta, levičáky jako otrok systému. Dobré se obrací ve špatné, Albisser prohrává právě tím, že málem vyhrál. Není náhodou, že občanské zraní Albisserovo rekonstruuje a napravuje prokurátorka. Albisser má štěstí; je to žena, která po ztroskotaném manželství trne, že nebude chápána a milována. Ke zbloudilému spoluobčanu se chová jako mateřská velitelka chlapeckého nápravného domova. Aby uhájila svou tradiční ženskou roli, představuje si společnost jako spořádanou rodinu. Albisser má skutečně štěstí: nebude se ženit se ženou, jak to udělal poprvé, nýbrž rovnou s mocnou politickou stranou. Tak i jeho román, podobně jako román Viléma Meistera, končí mesaliancí.

K propojení kriminální a vývojové kompoziční vrstvy použil Muschg klasické techniky, která umožňuje předvést cestu diskursivního rozumu prostřednictvím rozdvojení. Román jako soubor příběhů dvojice protikladných hrdinů byl vedle románu v dopisech jednou z nejoblíbenějších prozaických forem osvěceného 18. století – jeho znaky nese dokonce i Hegelova *Fenomenologie ducha*. Dvojice obvykle sestávala z aristokrata a nearistokrata, plebejec interpretoval reálný smysl aristokratova jednání nebo jeho názor a postavení. Z vyhocení této rozdvojenosti vytěžil Muschg Zerutta, vypravěčský princip.

Na Zeruttovi je nápadný jeho výlučný smysl pro konkrétnost. Je záhadný, je pokládán za barbarského cynika. Ve skutečnosti je však jeho postoj po staletí kultivovaný a přinejmenším stejně kulturní jako západoevropské podnikatelské předsudky. Muschg se inspiroval zenbuddhismem, který poznal za svého pobytu v Japonsku. Nejde ani o snobismus, ani o náboženství. Jde o postoj k životu, který je určen dvěma základními směrnicemi: porozumět světu lze jen prožitím jednotlivého; porozumět sobě lze jen nedeforovaným akceptováním vlastních potřeb.

Proč Zerutt působí jako provokace a nikoli jako neškodný exot? Jednou z výchozích otázek klasické buržoazní ekonomie a filozofie byla struktura přirozených lidských potřeb. Osvícení teoretikové z ní vyvozovali občanskou společnost jako zařízení, jehož účelem je přirozené potřeby všeobecně uspokojovat. A soukromost? Člověk, to znamenalo jednotu občana, vlastníka a soukromé osoby. S rozkladem liberálního kapitalismu se první dvě funkce rozložily a soukromí se stalo bolavým místem, tak trochu podobným svědomí.

V Muschgově románu žádné z postav kromě Zerutta a Claudie soukromí nefunguje. Všichni jsou přikováni k obecninám, které mají ráz nedotknutelných narcistních projekcí. Jen Zerutt vnímá ostatní lidi jako plně svébytné osoby.

Pro sebe nezná jiné východisko než přežít. A přežít musí – i za cenu poněkud násilně metaforického románového epilogu: je potulným vykupitelem, zástupnou, leč neusmiřující obětí. Vynoří se znovu, kdekoli bude zapotřebí. Jako hromosvod kolektivní agrese, jíž se „usedlí“ navzájem solidarizují a přesvědčivě odlišují od těch, kteří k nim nepatří.

V Zeruttově snu se prochází muž podobný Pasteurovi (Freud) s mužem podobným lvu (Marx). Není to spojení revizionistické, nýbrž satirické. Půvabná procházka, podivně předznamenaná setkáním s lyrikem a dermatologem Bennem, končí špatně. Oba jsou mladými lidmi zabiti, svlečeni, staženi z kůže, rozporcováni – a nesení v triumfu. Kdo jsou ti zruční lidožrouti?

V Zeruttově anglické úloze se Mefisto scvrkl na bezmocného lidumila, kdežto člověk dneška, zdětinštělý Faust, chová se jako démon – neméně bezmocný, ale smutný, ničivý, rozmnožený v plný autobus duplikátů. Kdo jsou ti zlí chlapi ve skutečnosti?

Muschg je z nich zklamán. Potupili Marxe, potupili Freuda, potupili Mefistu a nebaví je už ani žádná z Markétek. Muschg je zklamán ze zklamanych lidí. Vynořili se nenadále v druhé polovině let šedesátých a vypadali jako naděje. Říkali si nová levice a jejich hnutí nebylo jen bezvýznamnou fraškou. Projevilo se v něm živelné procitnutí mladé generace z antikomunistického snu o superioritě západní demokracie. Výrazně ovlivnilo politické veřejné klima. Skutečnou alternativu však nepřineslo a zaniklo právě tak rychle, jak vzniklo. Jeho nejdůslednější stoupenci nakonec skončili zčásti v anarchistických ilegálních skupinách, které byly napřed postrachem univerzit a dnes děsí letecké společnosti, zčásti se uzavřeli do ticha pracoven. Jádro nové levice se dalo zatlačit do naprosté izolace, protože nenalezlo cestu k objektivně revolučním silám a protože se ve strachu před pohlcením represivní tolerancí stavělo mimo společnost a nad společnost. Ani zapřísahané „masy“, ani reprezentanti imperialismu se nechovají tak poslušně jako pojmy v teoretické doktríně levičáckých intelektuálů.

Ti, kteří na novolevicové pozici vytrvali, převzali Zeruttovu roli, jenže z opačného konce. Umírají v abstrakcích. Muschg nechává Albisserovy soudruhy končit jako rousseauovské rolníky v Provinci. Skutečnost je tvrdší: mnozí z nich učinili ze sebe cíl veřejné agresivity. Jejich teroristické akce se staly předmětem obratně rozdmýchaného všeobecného rozhořčení. Vrhají mohutný stín, v jehož bezpečí mohou mocní pohodlně obchodovat a vládnout, kryjíce se zákonnou ochranou humanity.

CIZINEC V ČASE

V roce 1976, kdy jen transplantace ledviny mohla na necelé čtyři roky odvrátit bezprostřední nebezpečí smrti a kdy byl čas bilancovat, prohlásil dvaadesátiletý Alfred Andersch, že nenapsal v životě ani jedinou nepolitickou knihu. Krátce předtím hájil v rozhlasové diskusi s Hansem Magnusem Enzensbergerem naprostou svébytnost uměleckého díla. „*Existuje pravicový oportunismus a levicový oportunismus, samozřejmě v bohatství odstínů a variant [...]*“, pravil Enzensberger ve snaze poukázat na politickou funkci uměleckého díla. „*A také existuje umělec, který nepatří ani k jedné, ani ke druhé skupině, který prostě nespolupracuje, ale zavře se do pracovny, protože chce psát román. A to se ti nezdá přijatelné?*“ Vpadl mu do řeči Andersch. Enzensberger připustil třetí možnost, spočívající v zájmu ryze poznávacím, který však nelze ukojit pouze četbou či psaním politických knih, nýbrž výlučně praktickým činem v praktických souvislostech.

Dobře věděl, že právě praktických zkušeností Anderschovi nechybělo. Klíčové motivy Anderschova spisovatelství bývají vcelku právem uváděny do souvislosti s příběhem jeho mládí: z dusna maloměšťácky nacionalistického prostředí unikl do světa revoluční naděje, osmnáctiletý vedl již jihobavorskou organizaci komunistické mládeže, ve třiatřicátém roce skončil s mnoha ostatními soudruhy v koncentračním táboře Dachau. To bylo a zůstalo prvním životním traumatem: byl poražen bez odporu, ukázněný a oddaný funkcionář hnutí znamenitě zorganizovaného z odhodlaných lidí.

Matce se podařilo dosáhnout pro mladičkého syna invalidy z první světové války omilostnění. A to bylo Anderschovo druhé životní trauma: byl zachráněn do samoty přežití, odsouzen přijmout holý život z nenáviděné ruky, a právě v tom si plně uvědomit jeho cenu. Devatenáctiletý Andersch se octl vně hnutí, jež bylo nuceno stáhnout se do hluboké ilegality. Vstoupit do „nového věku“ nacistických

triumfů odmítl. Zvolil existenci estetickou, ono rozdvojení, jež naději umožňuje přebývat v krásném zdání. Je ovšem zdání a zdání. Je zdání, jež klade iluzi na místo skutečnosti, a tak nabízí únikový domov slabochům a alibistům. Je však též zdání, jež roste z hodnot, které se dočasně staly pouhým ideálem jen proto, že se jim znelidštěná skutečnost brutálně vzdálila. Čistí a odhodlaní je pronášejí roklemi šeré smrti, aby nepřestaly přebývat mezi lidmi.

Anderschův životní příběh nekončí dezercí z německé uniformy v červnu 1944, jak by se mohlo zdát z líčení literárněkritické publicistiky. Měl pokračování, které je méně známo, protože ukazuje Andersche jinak, než jako mistrného kaligrafa niternosti, sublimujícího prožitý smutek v ryzí krásu. V *Třešních svobody* (*Die Kirschen der Freiheit*, 1952) Andersch otevřeně vyznal, v kterých bodech a proč se odvrátil od radikálních názorů svého mládí. Bylo to však všechno jiné než pokorný návrat marnotratného syna do náručí buržoazní kultury.

Z amerického zajetí se Andersch vrátil ve víře v demokratickou obnovu po-válečné Evropy. V letech 1945 až 1946 asistoval Erichu Kästnerovi při redigování *Neue Zeitung* v Mnichově, poté vydával s Hansem Wernerem Richtermem časopis *Der Ruf*, který byl po šestnácti číslech americkou vojenskou správou Bavorska zakázán. Trauma třetí: skutečnost ještě jednou Andersche zklamala, jeho humanisticko-demokratické iluze se rozbily o realitu studené války. Také proti ní se pokusil postavit umění jako veskrze lidskou hodnotu, a to veřejně a aktivně. V jeho časopise *Texte und Zeichen* (1955 až 1957) se zformovala západoněmecká literární opozice padesátých let. Tento pojem byl dosti široký, nebyl však neurčitý. Restaurativní politice Adenauerovy éry chybělo doplnění takzvaného hospodářského zázraku a netušené obnovy mocenské o legitimaci kulturní. To byla vážná věc: mistři kultury měli uznat a dotvrdit nejen politickou restauraci, ale i její rámec a motor studené války jako věc kultury. A právě to literární opozice odmítla učinit, z odporu vůči obnově více nebo méně skryté kontinuity s reakčními stránkami novodobých německých dějin, ale i z důvodů uměleckých. Stavěla proti účelově zmanipulovanému kulturnímu provozu svébytnou kvalitu umělecké tvorby.

V těchto souvislostech pochopíme Anderschův postoj. Když se Enzensberger podíval, že si Andersch může představovat uměleckou produkci jako nadčasovou, ač něco takového neexistuje v žádné jiné oblasti společenské tvorby, namítl Andersch: „*A já nemohu pochopit, jak si někdo, kdo píše ve dvacátém století básně, může namlouvat, že dělá něco úplně jiného než Lucretius. Vždyť je to totéž. Báseň je to samozřejmě zcela jiná. Ale je to báseň.*“

Anderschovy *Texte und Zeichen* se rozhodně postavily za tvorbu Arno Schmidta, Paula Celana, Martina Walsera, Nelly Sachsové a Wolfganga Koeppena, autorů nekonformních a ještě neprosazených. Kvalitativní zřetel neomezoval stylově ani nacionálně. Andersch tiskl překladové ukázky z nejvýznamnějších současníků, aby upevnil kvalitativní měřítko na vytríbených vzorech a poskytl podněty k překonání provinění izolace západoněmecké literatury. Recenzní část *Texte und Zeichen* nemá

dodnes obdoby jak úplností svého záběru, tak i úrovní recenzentů. Sledovala celou produkci německého jazyka, tedy i tvorbu rakouskou a tvorbu spisovatelů NDR, což bylo tehdy něco zcela ojedinělého; kromě toho však i soudobou literaturu francouzskou, italskou, švédskou a v nejvýraznějších jevech i jiné. Časopis se brzy stal fórem kritické inteligence. Jeho cílem bylo propojení umělecké a politické avantgardy západní Evropy. V polovině padesátých let to znamenalo volbu života v kvalitní, mezinárodní, leč přece jen izolované menšině. Andersch zůstal věrný svým mladistvým rozhodnutím, pouze je realizoval na jiné látce. Ztroskotal na nezájmu veřejnosti unavené z toho, že se po dlouhé době dosyta najedla: v roce 1958 musel vydávání *Texte und Zeichen* zastavit.

V šedesátých létech, kdy kdejaké prkénko odpadlé z korábů kapitánů levice přemnohým posloužilo k lehkonohému tanci po pění příboje tzv. „nové levice“, seděl Alfred Andersch ve švýcarské Berzoně nad svými rukopisy a mlčel. Občas cestoval, pozoroval, popisoval, vedl filmařskou expedici na Špicberky. Jeho odvrát od veřejných věcí se opět podobal exilu. Důvod vystihuje jedna věta z *Efraima* (1967): „*Raději čekáme, než bychom uvěřili na falešného Mesiáše.*“

Sotva však pobřeží vycenilo útesy a nad hlubinami zase zavládl žraločí řád a kdekdo z prokřehlých příslušníků takzvané „nové levice“ začal oceňovat teplo tradičního domova, vystoupil Alfred Andersch do sychrava a mocným hlasem proti větru vyvolával pravá jména nepravých věcí. A když trhlinami všeobecného optimismu začaly vylézat na světlo hlavně skutečných zbraní, když došlo k fašistickému převratu v Chile, k výnosu proti radikálům v NSR, k přístření imperialistické politiky, jež připomínalo nejnebezpečnější fáze studené války, a nakonec k otupění občanské kritiky novokonzervativismem – vytrhly tyto signály Andersche ze vzdorného mlčení. Muž, který budíval nevoli dogmatiků pokroku, vzbudil teď nevoli zapomnětlivců všech odstínů, když v roce 1976 zveřejnil svou poému *Článek 3*, v níž čteme:

*národ
exnacistů
a jejich souběžců
opět holduje
svému oblíbenému sportu
honu na
komunisty
socialisty
humanisty
disidenty
levičáky
(...)
a pravičáky*

*se šklebí
 (...)
 Jak kdysi
 šíří puch
 puch mašiny
 na plyn*

Anderschův Georg Efraim je cizincem v čase. Cizinec v čase je protikladem cizince beznadějně propadlého sledu pouhých nyní, jak jej vylíčil Albert Camus. Bezdomoví v čase poznamenává život stopou věčnosti a bezdomovce činí spíše průvodcem a objasňovatelem v sedlinách dění než zbloudilou ovcí. Abstraktnost bezdomovce nezavazuje konkrétnosti čas, v němž není s to zakotvit. Jeho očima vidíme čas jako naplněný realitou, která má význam. Význam se dere k pojmenování. Nemá-li zůstat bezvýznamný, potřebuje se zkonstituovat jako pravda – a pravda je bytí jména. Anderschův Georg Efraim bloudí v propastech mezi významy a jmény, a nebloudí v nich pro nic za nic.

Úloha románu je paradoxní: zmocnit se obsahů vytěsňených do zászvěti jazyka, popsat je, jazykově vyjádřit rub jazyka. Andersch ji řeší prohloubeným zvýznamněním stavby, neboť pouhým sdělením obsahu ji zvládnout nelze. Proto také vyprávění zastihuje Efraima na přechodu od žurnalistického povolání k literatuře a je prosyceno úvahami o tvorbě textu. Proto je složité prokomponováno a využívá technik prastarých, jako například starozákonního předjímání výsledku nebo jeho části a dodatečného vylíčení cesty, která k němu vedla, i technik novodobých, jež přenesl z wagnerovského způsobu kompoziční práce hudební do literatury Thomas Mann. Tak může být v rovině přirozeného světa exponována i významová souvislost mytická, vyhocující osobní i dobovou látku v objektivitu modelových konstelací, jež ji činí sdělnou a také poučnou. Andersch rozestavuje slova jako léčky, jejichž smysl se nám objasní, až když jsme do nich upadli.

Přesunutí sdělovací funkce na výstavbu textu vyvolává sugestivní dojem jakéhosi poloprázdna, jež je v průběhu vyprávění zaplňováno s krajní obezřetností, skoro neochotně, s nedůvěrou ke každému slovu. Neboť každé slovo se stalo podezřelým ze zrady a mnohá v textu zradí nebo se prozradí. Oslnivý blesk reality se tvrdě zaleskne na samém nástroji literární techniky. Čtenář si jistě zapamatoval obrat „až do zplynování“, na nějž Efraim reagoval úderem do tváře mluvčího. Byl předznamenán zmínkou o sebevraždě dvou berlínských školaček plynem. Po Osvětlení ztratilo slovo plyn navždy svou nevinnost, s níž kdysi vyjadřovalo pouhé skupenství.

Jazyk nebyl zpochybněn tím, že svatá slova byla vykřikována páchnoucími ústy, nýbrž tím, že znejistěl přirozený svět, který řeč pojmenovávala. Nebýval rájem, ale byl lidský – i s utrpením, jež k životu patřilo, i se smrtí. Technicky dokonalé hubení miliónů lidí jako havěti není však už lidsky pochopitelným neštěstím. Zkušenost s ním změnila všechny. Nelze je odsunout výlučně na bedra přímých viníků

a jejich souběžců, nelze je překlenout soucitem s oběťmi. Stalo se a patří k obsahům našeho času, protože se nemůže odestát, této zkušenosti se nelze zbavit vysvětlením. Všechny lidské představy o řádu světa v setkání s ní selhávají, i ty, jež předem počítají s nevypočitatelným úrůdkem, sesílajícím na lidi utrpení.

„*Ještě než přišel rok hladu, narodili se Josefovi dva synové. Druhému dal jméno Efrajim (to je Bůh dal plodnost), neboť řekl: „Bůh mě učinil plodným v zemi mého utrpení.“*“ Tento citát z Bible předznamenává osudy Georga Efraima, jehož jméno v této souvislosti nabývá nového smyslu. V Jákobově pokolení přebývala radost, byli s ním Hospodin, a měla podobu rodinného štěstí. Georg Efraim hledá domov poctivě, ale marně. Jediným plodem jeho návštěvy v „zemi utrpení“ je jeho kniha, jejíž ahasverské téma se slovně ohlašuje jen několika nenápadnými narážkami. Mnohem více je řečeno nepřímou, stavbou. Andersch kombinuje vyprávění dějů se statickými obrazy, založenými na smyslových vjemech, a soustředěným, vnitřně však nespojitým pozorováním. Vjemy, úvahy a výklady vypravěčovy razí spojnice těchto statických představ k dynamickým, což umožňuje přecházet mezi časy, dává formě pohyb a zároveň ji drží pohromadě. Statickými obrazy je vyznačena samota Efraimova, z níž je vytrhován do času. Vyprávění konfrontuje čas jako následnost pouhých nyní s časem reálným, strukturovaným nikoli fyzikálně, nýbrž významově. První stupňuje nespojitost nahodilostí a Andersch jej často udává na hodinu nebo i na minutu přesně, aby vynikla jeho prázdnota. Ve druhém je obsažena prožitá skutečnost vnitřní i vnější, objektivní i subjektivní, bytostně vztažená k životu lidí: hrozba světové války za takzvané kubánské krize, otevřený úpadek adenauerovského režimu za aféry kolem časopisu *Der Spiegel*, ale i skutečnost životních příběhů, prostředí Berlína třicátých let i Berlína 1962, Londýna konce třicátých a počátku šedesátých let, Itálie v roce 1944 a potom po dvaceti letech – obsažné krajiny kulturní, historické, politické i nejosobnější soukromé.

Dynamická složka díla zápasí se statickou o smysluplnou orientaci v reálném čase. Odvíjí se v kruzích, jež můžeme pojmenovat ženskými postavami románu: Esther, Meg a Anna.

Kruh Esther poskytuje dějový rámec a napětí, spojené s motivem pátrání, uvádí postavy románu do pohybu a do souvislostí. Zároveň však – a v tom překračuje klasické funkce – určuje perspektivu, v níž probíhá hledání v hlubším smyslu významovém. Již v knize *Zanzibar aneb poslední důvod (Sansibar oder Der letzte Grund, 1957)* použil Andersch takového rámcového motivu. Čtenářovu pozornost zaujme jedinec, židovské děvče Esther, jsme plně na jeho straně a doufáme v jeho záchranu. Tím účinněji se rozevívá propast hrůzy – proti vyvraždění miliónů je osud jedincův, o němž se tak živě zajímáme, pouhou nahodilostí, i kdyby byl možná šťastný v neštěstí. Na takovém pozadí bychom se ani ze šťastného konce nemohli radovat tak, jak se radujeme z dobrých konců pohádek. Kruh Esther se otevírá jako kruh života. I tím Andersch vzdoruje uklidňující banalitě dodatečného soucit. Na počátku vyprávění vzbuzuje dojem, že Esther bezděky zachránila Efraima

svou smrtí – než se však čtenář stačí nad něčím takovým zasnít, dostane tvrdou, ale zaslouženou ránu: svým životem ho zachránila, tím, že byl kamarádem jejího dětství a že to mohl Efraimův nadřazený z jeho materiálů vyčíst. Kruhem života je kruh Esther i v rozdílení vin. I v tom, že se uzavírá tajemstvím.

Kruh Meg přináší osobní příběh Efraimův. Kromě milostného trojúhelníku si v něm čtenář jistě povšiml i proměny postav, na počátku se nám jejich charakter jevil zcela jinak, než jak jej vidíme na konci. Klíčová je proměna Efraimova: napřed vnímáme labilního muže, který opustil svou ženu i své povolání a pokouší se nahradit aktivní vedení vlastního života sepisováním subjektivního textu. Čím víc se z textu stává kniha, tím lidštěji se nám jeví Efraim a jeho příběh, až posléze niternost osoby Efraimovy i autorovy – jež se napřed zdála být výlučným předmětem spisovatelova zájmu – zaniká v objektivitě díla.

Kruh Anna je příběhem románu. Anna z něho postupně mizí, román zůstává. A v románu se Efraim rekonstruuje v ucelenou literární postavu, a tak se odděluje od své bludné soukromosti. Anna zprostředkovává Efraimovo setkání s Němcem roku 1962, a rovnou s Němckem takzvaným druhým, lepším. Goethovská je Anna pouze svým zdravým ženstvím, přesvědčením je komunistka. Příznačně činí Andersch jediným věrohodným svědkem tragédie Německa rodinu komunistického uhlíře Krysteka. Už proto může, ba musí být Efraimovo setkání s touto tváří „země utrpení“ setkáním intimním, leč nenaplněným. Pravým jeho vyústěním nemůže být milostná idyla.

Čtenář si jistě položí otázku, proč autor, který si dává tolik práce s jemně strukturovanou kompozicí, vybavuje svého románového hrdinu teorií o naprosté nahodilosti čehokoli v lidském životě. Tato otázka jen dotvrzuje účinnost literární fikce, která dosvědčuje pravdu nikoli tím, že by sama o sobě byla pravdivá, nýbrž tím, že rozproudí tok prózy a mysl čtenářovu. Poté se promění v terč, který na sebe soustředí kritické námitky. Zastupuje nihilistický proud v pojetí krize jazyka a zároveň se rozesyhá jako každá falešná ideologie, takže jejími puklinami zahlédáme záblesky pravdy. V románovém textu i v jeho skrytých souvislostech ji překonává tvůrčí práce.

Nesouhlas s tezí o všeobecné nahodilosti ovšem nenapraví, co se stalo. Probouzí však osvobozující schopnosti. Sestra Ludmila opravdu neměla co říci malé Esther. Už tehdy zbývalo jen jediné: jednat.

OBJEKTIVITA BEZDOMOVÍ

Když 30. května 1939 v 16 hodin pochovávali na pařížském hřbitově v Thiais Josepha Rotha, vypadalo to jako scéna z nebožtíkova románu. Katolický kněz Johannes Oesterreicher, důvěrník zemřelého, přistoupil ke hrobu beze štoly, avšak ani toto smířlivé gesto nezmírnilo žal věřících židů, s pláčem se dožadujících rabína. Jakmile začal mluvit, věřitel se na viadukt klenoucí se nad pouští hřbitovního kamení nákladní vlak a hřmotem, pískáním a oblaky dýmu hrozil zahltit spornou ceremonii. Přivolalo jej zoufalství chasidů? Byl to poslední pozdrav starého Rakouska, jehož duch se nejkrásněji a nejneporněji projevil v železnici, tunelech, nádražích a v jízdnicích řádech, jaké se užívají dodnes? Podle francouzského obyčeje předal hrabě Franz von Trautmannsdorf věnec Friederice Zweigové, bývalé ženě Stephana Zweiga, která jako vdova ex offio zastupovala pozůstalé. Na rakev vhodil hrst hlíny se slovy: „*Věrnému rytíři monarchie jménem Jeho Veličenstva Otty Rakouského!*“ V té chvíli zapomněl Egon Ervín Kisch na slib, že na pohřbu nebude demonstrovat, vystoupil z hloučku Rothových komunistických přátel, vhodil za zesnulým rudý karafiát a s pozvednutou zařatou pěstí vykřikl revoluční pozdrav. Poté drmolili svá rozloučení představitelé rozmanitých emigrantských spolků a organizací. Nahodilým tichem pronikalo bzučení hebrejských modliteb.

Nejbližší přátelé postávali kolem rozpačitě. Nepodařilo se jim dohodnout, zda Joseph Roth byl žid, katolík či ateista. Zamýšleli jej pohřbít poblíž Heinricha Heina na Montmartru, avšak nevybrali mezi sebou dost peněz. A tak uložili Rotha stejně levně jako rok předtím Ödöna von Horvátha, kterého v srdci Paříže za bouřky zabila padající větev. Rothova smrt nebyla tak dramatická: šlechtné dámy, které jej nechaly dopravit do nemocnice, ostýchaly se říci, že je alkoholik, nedbalí lékaři nerozpoznali včas delirium tremens a dali třešticího pacienta připoutat k lůžku, takže mohl počestně zemřít na zápal plic a selhání srdce.

Skutečnost nabyla románového charakteru. Její jednotlivé ostrovy a vrstvy jako by držela pohromadě už jen síla představitivosti. „*Všechno se stalo fragmentem, postavy a jejich vylíčení, čas a jeho zobrazení [...]*,” čteme v jedné Rothově úvaze. „*Sotva se lze spolehnout na psychologickou důslednost, starobylé zákony lidské duše se manifestují zvráceně.*“ Psychologické zprostředkování jednoty člověka a jeho světa, nejběžněji pěstované estetikou vcítění a prožitku, ztratilo věrohodnost. Obnažilo se jako účelová iluze, jako modloslužba pro slavnostní chvíle měšťákovy duše. Rozpoznali to současníci nejrůznějšího zaměření. Karl Kraus horoval proti znetvořování vlastní povahy věcí žurnalistickým postihováním domněle vnitřních vztahů. Walter Benjamin úporně sledoval tůňnutí fragmentu k celku pravdy. Hnutí nové věčnosti hodlalo osvobodit tvorbu i vnímání od falešného prostřednictvím niterného prožitku: věci nutno vnímat a sdělovat přímo, a nikoli skrze utváření či napodobení dojmu. Roth v mladších letech k tomuto směru patřil. Umožnilo mu to z přesvědčení a na vysoké úrovni novinařit. Jeho reportáže a úvahy pro kulturní rubriku *Frankfurter Zeitung* čteme dnes jako myslitelský odkaz – anebo také jako do nejzazší jemnosti spolehlivý pramen. Román *Hotel Savoy* (1924) je vedle Kästnerových prací prototypem nové věčnosti v literatuře, avšak i nejzralejší díla (*Job, Hiob*, 1930; *Pochod Radeckého, Radetzkyarsch*, 1932; *Tarabas, host na této zemi, Tarabas, ein Gast auf dieser Erde*, 1934; *Falešné závaží, Das falsche Gewicht*, 1937; *Kapucínská krypta, Die Kapuzinergruft*, 1938; *Legenda o svatém opilci, Die Legende vom heiligen Trinker*, 1939) vzniklá poté, co Roth prohlédl jednostrannosti původního programu a distancoval se od nich, jsou poznamenána věčností v nejlepším smyslu.

Sídřit lze i v troskách, obmyslíme-li je souvislostí domova. Po selhání psychologismu, posledního projevu pozitivněvědní víry v literatuře, stal se středem zájmu mýtus. Najdeme jej v meziválečném období u prvořadých autorů i u šarlatánů, u duchů zahleděných do sebe i v masách. Mýtus vždy vyhovoval potřebě sklenout svět hrozivě roztržštěný, rostl z úzkosti, kterou tišil.

Rothova literární technika na jedné straně sveřepě usiluje o naprostou objektivitu fragmentů, a to proti falešnému scelení programovými velkovykklady, na straně druhé se pokouší o proniknutí k jednotící souvislosti mytickým postižením skryté pravdy. V *Pochodu Radeckého* každý detail odpovídá skutečnosti ve smyslu věcném i psychologickém. A přece kompozice spočívá v něčem jiném než v propojení jednotlivých částí; nese vlastní sdělení. Věcem propůjčuje nový a hlubší význam – například hodinkám, šavlím, součástem vojenského a civilního oděvu, drahému i lacinému koňaku, polštářům na gauči paní Demantové, obrazům, balíčku dopisů, cukrárně, dominu, kartám, kanárkovi a hovězí špičce či třešňovým knedlíkům. Ale i lidským vlastnostem, příhodám, míněním, projevům. Zdánlivě nahodilé pocity a nálady bezvýznamných osob vyjadřují neúprosnost dějin a obsah zanikající epochy. Proto tyto osoby mohou, ba musí být v takřka pohádkových vztazích ke staříckému mocnáři, jenž tu stojí na místě božstva, řídí osudy a ve své paměti nepaměti myslí si své. Podobá se spíše bývalému veliteli Olympu, zabydleného krásnými

a vždy pro něco příslušnými vysokými důstojníky či úředníky, chvílemi dokonce starozákonnímu Hospodinu, zestárlému v dědečka, než sám sobě: čím méně tato vypravěčská konstelace odpovídá historické skutečnosti a čím groteskněji se odlišuje od naznačovaných mytologických susedství, tím je výmluvnější, tím hlubší je její výpověď i po stránce historické.

Johann Strauss otec zkomponoval *Pochod Radeckého* uprostřed revolučního roku 1848 nejen jako hold dvaosmdesátiletému polnímu maršálu Janu Josefu Václavu hraběti Radeckému u příležitosti jeho úspěšných vojenských zásahů proti národně osvobozeneckému hnutí v severní Itálii, ale též z protestu proti vlastním synům, kteří se před revolucí odmítali učit vojenskému řemeslu, a pak s nadšením bojovali na revolučních barikádách. Joseph Roth to dobře věděl. Zvolil-li za titul a ústřední symbol svého románu právě Marseillaisu konzervativců, jak Straussové skladbě říkával, neučinil tak z pouhé nostalgie.

Z *Pochodu Radeckého* i v Rothově románu zní svět otců. Doznívá v mysli umírajícího Karla Josefa Trotty, syna, který to na otce nedotáhl. Patriarchální řád tohoto světa byl přiveden k takové dokonalosti, že v něm pro nic jiného než otcovství nezbylo místo. Vplynul do služebně hierarchických forem, které lidem nejrůznějšího sociálního i národnostního původu umožňovaly stát se tím, co představovali, a odpoutat se od toho, čím byli. Něco takového muselo mít v mnohonárodnostní říši a za prudkého rozmachu liberálního kapitalismu ohromnou praktickou cenu. Jen tak si lze vysvětlit, že kombinace přežitků státního absolutismu s liberalismem gründerské éry byla přes všechny výkyvy schopna po více než půlstoletí podchycovat energii, uvolněnou štěpením tradiční společnosti poddaných v masu deroucí se ke slunci sociálního vzestupu, k sebevědomí národnímu, občanskému, třídnímu. Roth postřehl, že zestátněný patriarchalismus mohl fungovat pouze za cenu konfliktu s patriarchalismem tradičním, životně obsaženým zejména v podobě rolnické. A na tom postavil svůj nejznámější román.

Ohlašuje to již jeho předznamenání. V bitvě u Solferina bylo 24. června 1859 Rakousko poraženo, a tím trvale ztratilo možnost podstatněji působit proti vytvoření italského národního státu. Romanopisec se tváří, jako by o tom nevěděl: pro něho v prohrané bitvě vyhrál poručík Trotta, z potomka slovinských rolníků stal se rakouský šlechtic. Z hlediska románového celku se však toto štěstí hned dvojité jeví jako vyhnání z ráje. Nejprve hrdina solferinský zažije ořes v konfrontaci se svou čítankovou podobou: je vyhnán z ráje prosté státotvorné víry v císaře, pravdu a právo. Dožije s její subjektivní stránkou, se ctí; zároveň jako sedlák, který i za nečekaně příznivých poměrů umí hospodařit. Syn musel objektivizovat subjektivní stránku otcovy víry jako úředník; vojákem se stát nesměl, hospodařit nemohl. Jeho byrokratické spartánství přehlušuje touhu po původním životě. U vnuka se tato touha po návratu do rolnických poměrů projevila nejotevřeněji a jako jediná životní tužba alespoň relativně smysluplná. Zatímco syn a vnuk dědovo hrdé vykojení z naivní víry v monarchii napravili strnulou oddaností vládnoucímu domu,

ukázalo se skutečným vyhnáním z ráje ono povýšení, vytržení rodu z rolnického patriarchalismu, řádu kdysi živého a pravého.

Rothovi přes příležitostnou sentimentalitu nešlo o tolstojánskou idealizaci rolnického života, ale o vytyčení silného protikladu k přebývání v abstraktnosti služebních forem. Negramotný vojenský sluha Onufrij ví zcela jinak než Trottové, co je věrnost a co je láska. Svému poručíkovi nabídne peníze a své milé si cení, protože má veliká bílá prsa. Karla Josefa Trottu tato bezprostřednost léká i vábí: jeho povinností je chovat se jako důstojník a všechno ostatní je lapálie. Unikne-li Onufrij služebnímu řádu, žije. Vybočí-li Karel Josef Trotta, působí katastrofy.

Formalizace hierarchických vztahů nepřipouští jiné než institucionalizované mezilidské vztahy a pořádky. Trottové se odvozují po otcích a jen jim se zodpovídají. Bůh zmizel z jejich světa právě tak jako láska. Styk s absolutnem je obstarán služebním postupem přes samotného císaře, pro styk pohlavní jsou k dispozici bordely. Vše ostatní je nejisté, a vydají-li se chlapani přetavení do úřednických a vojenských forem mimo toto hájemství zabezpečení, trpí nejasným pocitem viny a trest zpravidla na sebe nenechá dlouho čekat.

Na rozdíl od tradičního patriarchalismu, k němuž při vši tvrdosti patřilo jasné a kladné vymezení ženských rolí, ženy zde nemají místa. Pronikají do života mužů pouze jako trapná nutnost nebo zhoubné pokušení. Matky obezřetný romanopisec pro jistotu uklidil na hřbitov. I z jejich lásky jímá muže, kteří se stali tím, co představují, úzkost, ač ovšem po ní touží tím více, čím méně se jim jí v kadetkách, na gymnáziích a v jim připodobněných rodinách dostalo. A také na ni dojde: hřích krásné paní Slámové více než v nevěře spočívá v milostné realizaci mateřského vztahu k synovskému milenci; na následky svého hříchu umírá podobně jako mytologická Iokasté, nikoli však oběšením, nýbrž při porodu. Rovněž ke své druhé milence má Karel Josef poměr výrazně oidipovský.

Skutečných sociálních mechanismů dokázal Roth využít k postižení lidských situací, v nichž odumřel lidský smysl. Vnímaví svědkové úpadku a konce starého Rakouska-Uherska zaslechli dnes již známé bouře mnohem dříve, než se slunné nebe začalo mračit. Za všechny připomeňme Franze Kafku, Rainera Mariu Rilka, Karla Krause, Roberta Musila, Hermanna Brocha, abychom ozřejmili, že to byly osobnosti různého zaměření a že neměly pranic společného s někdejší rakušáctvím. Společný jim byl pouze zážitek vyprázdnění obvyklých životních forem.

S nenapodobitelnou přesností jej do literárního tvaru převedl Robert Musil. Muž bez vlastností je matematik nejen povoláním (což se vcelku neprojevuje), ale i postojem k životu (což je principem jeho existence jako muže bez vlastností)! Ten spočívá nikoli v potrhlosti, kterou matematikům připsala středoškolácká nezbednost a po ní humoristická literatura, nýbrž v důsledném rozlišování mezi formami a obsahy. Dokonalé formální myšlení neznamená popření nebo podcenění žitých obsahů: pomáhá oddělit je od domněle transcendentních filozofických, citových, ideologických báchorek, „*kteřé jsou jako země rozmočené v mléce*“. Demystifikaci jsou

v tomto procesu vystaveny obsahy – i formy! Musilův hrdina nás jako moderní Odysseus vodí přepestrým panoptikem figur, oživených pouhým samopohybem forem. Každá figura je jiná, a přece se zdají všechny stejné: vztahy mezi nimi splétá a rozplétá takzvaná paralelní akce, která je tím jediným, co se vyvíjí a v průběhu románu kypivě roste; a přece se o této akci nedozvíme o mnoho víc, než že je ideově prvořadě důležitá a že má jakýsi vztah k hlavě státu. Mýlili bychom se, kdybychom tuto konstrukční osu pokládali za vypravěčovu ryze technickou lest. Stejně mylné by bylo spatřovat v ní jen satiru.

Podobně se v Rothově *Pochodu Radeckého*, vydaném ve stejné době jako první dva díly *Muže bez vlastností* (1932), odvíjí úřednická a vojenská dráha. V generaci dědovské je její chod vyznačen valčími se koly, u vnuků tikotem hodinek, věštícím zánik. Roth nepostupuje analyticky jako Robert Musil. Konfrontuje zestátněný patriarchalismus s tradičním, zabstraktnělé vztahy s touhou po vztazích konkrétně lidských, souvislost životních forem s roztržštěností životních obsahů. Výsledkem není ani obžaloba, ani oslava státu, který se spisovně jmenoval Rakousko-Uhersko, jemuž se však běžně říkalo Rakousko. Výsledkem je umělecky naléhavé vystupňování dílčích rozporů v otázku, jak souvisí pohyb sociálních forem se spravedlností, do níž by člověk mohl vkládat bezvýhradné naděje. Zodpovědět ji filozoficko-historickými floskulami Roth nechtěl, uniknout jí nemohl. Tato otázka je vlastním problémovým horizontem jeho zralé tvorby (kromě *Pochodu Radeckého* zejména *Job*, *Falešné závaží* a *Legenda o svatém opilci*), přesahujícím jednotlivosti a kolorit látky.

Nostalgie, která dýchá z každé stránky *Pochodu Radeckého* a *Kapucínské krypty*, bývá předmětem obdivu, ale i zdrojem nedorozumění. Co si Roth myslel o starém Rakousku a o nevyhnutelnosti jeho zániku, říká v *Pochodu Radeckého* hrabě Chojnicki. Autor jej dokonce obdařil svou fyziognomií. Stojí za povšimnutí, že Chojnicki nejmladšímu Trottovi poradil, aby vystoupil z armády, a že mu účinně pomohl rozrazit krunyř neproduktivně služebního života. Vtírá se představa, že nebýt první světové války, stal by se z Karla Josefa Trotty šťastný člověk. Roth tuto možnost připouští, aby vyniklo její zmaření.

Expozice *Kapucínské krypty* podává obraz dekadentního civilního života v srdci monarchie: „[...] místo abych zahajoval takzvanou novou existenci, snažil jsem se naopak opravit tu minulou“, říká František Ferdinand Trotta, když chce sám sobě vysvětlit promeškanou svatební noc. Oprava je stejně imaginární jako celý tento život: probíhá v rituálu a v představách. Střetnutí rituálů – v tomto případě umírání starého věrného sluhy kontra svatební noc, jak má být – navozovalo otřesy, jejichž nicotnost ostře kontrastovala s nadcházejícími katastrofami ve velkém. Přirozený vztah mladého muže k půvabné dívce tu nemůže skončit dobře: hned z počátku zůstává trčet v meziprostoru mezi ritualizovaným kavárenským povalečstvím mužů a domovem, kde vládne rituál mateřství, zabraňující synovi i matce proniknout k intimitě nejsoukromějších vztahů. Proti tomu všemu se tyčí Josef Branco Trotta a Manes Reisinger jako obrovití poslové životní původnosti. Odtud jejich přitažli-

vost pro Trottu a jeho přátele: symbolizují to, co lidé přebývající v privilegovaném společenském zařazení ztratili, po čem však nepřestali toužit. I zde postřehneme konflikt mezi staropatriarchalismem a patriarchalismem zformalizovaným. Nabývá navíc rozměrů politických a historických: Josef Branco a Manes představují sílu a plodnost neněmeckých korunních zemí, z nichž stará Vídeň žila a jež také – dle mínění Rothova – nechávala žít. Z narušení organické rovnováhy jsou znovu a znovu obviňováni němečtí Rakušané, kteří se zhlédli v Nibelunzích a dali se na nacionalismus hazardérsky si pohrávající s ideou národního státu.

Kapucínská krypta měla být protějškem *Pochodu Radeckého*, vybudovaným na historii nepošlechtěné rodové větve Trottů. Celá řada motivů a topos tomu odpovídá. Také František Ferdinand Trotta se cítí dědicem otcovského snu, alternativního, neměně však prorakouského: snu austroslavistického. Na jeho uskutečnění je pozdě – proto je v románu otec od počátku mrtev a syn neschopen významnější akce.

Původní záměr se Rothovi nezdařil. Nakladatel byl rozčarován, když namísto objemné rodové ságy obdržel text sotva polovičního rozsahu, než bylo dohodnuto, prostoupený dokonce řadou drobných nesrovnalostí, které bylo třeba opravovat. Do tvorby této knihy bezprostředně zasahovaly události let 1937–1938. Z jejího počátku vidíme, že civilní protějšek úřednického a vojenského prostředí *Pochodu Radeckého* poskytoval příležitost k psychologickému rozboru motivací a frustračních střetů v životě hrdinově. Silně je rozehrána vídeňská a haličská atmosféra. Vše ukazuje na dlouhodeché vyprávění. Od frontového příběhu však se kniha čte jako podklad k filmovému scénáři. Autor, který pokládal kino za podobně bezcenný brak jako dřevěné šperky, uvolnil vyprávění do série střihů. Jejich zkratkovitost a přeskokování stále větších časových úseků nápadně kontrastují s plynulostí expozice a nečekaně stupňují spád. Lze si představit, že ještě vyličení sibiřského zajetí bylo v původním plánu, i když vyšlo již značně zkráceně. Vše další se pod tíhou událostí zlomilo v Rothovo osobní rozloučení s Rakouskem starým i mezi-válečným. V chvatu črtá únorovou porážku rakouské dělnické třídy (11. – 16. 2. 1934) jako předzvěst konce a nechává svého Manese Reisigera věstit brzkou smrt kancléře Dolfusse (kap. XXXIII: „*Kdo zabil, bude zabit!*“), aby hned nato ukončil román přízračným zachycením anšlusu, připojení Rakouska k Třetí říši. Roth psal bezprostředně pod dojmem událostí z 11. – 13. března 1938, což víme nejen ze svědectví jeho přátel, ale i z textu. Poslední kapitola má ráz ničivé dějinné zvěsti a subjektivní autoprojekce zároveň. Rothův hrdina by se byl mohl nadále u koňaku poddávat rezignaci, ale za jeho autorem, jenž by se byl tak rád alespoň ještě jednou prošel po Kärtnerstrasse a zastavil se u Sachra za přítelem Sternberkem a nechal si zasalutovat posledními hlídkami republiky, která ani jemu nepřiřostla k srdci – za Rothem samotným se zavřely poslední dveře.

Svým sklonem k životní i literární sebestylizaci v podivínského aristokrata, bývalého důstojníka nebo alespoň Sternberkova kamaráda, Roth kompenzoval trýzeň bezdomoví, mučivé komplexy z dětství a mládí, které nepřekonány vyústily

v bezvýhodné poměrování přeceňovaných možností s přeceňovanými selháními. To vše by mohlo zůstat uzavřeno v osobně retrospektivních projekcích, jež bychom snadno diagnostikovali jako součást úzkostného neurotického syndromu. V soustavné a vysoce kultivované tvůrčí práci, která se brzy Rothovi stala základním způsobem života, přerostlo však ono niterné rozjítření ve výjimečnou vnímavost k příznakům skutečných dějinných a společenských proměn. Zkušenost se zánikem domova učinil Joseph Roth dříve a důkladněji než jiní. Svět jeho dětství dožíval jako odlesk krátkého rozkvětu v temnotě staletí. A brzy zmizel nikoli plynutím let, nýbrž tak náhle a skutečně, jak o tom v *Kapucínské kryptě* referuje Manes Reisinger.

Brody, kde se Moses Joseph Roth 2. září 1894 narodil, bývaly široko daleko jediným větším městem mezi Lvovem a Dubnem. Od prvního dělení Polska v roce 1772 patřily s částí bývalé Volyně Rakousku, roku 1779 obdržely od Josefa II. privilegium svobodného obchodu, brzy poté toleranční patent zrovnoprávnil obyvatelstvo všech vyznání. Nově získané provincii se začalo říkat Halič. Josefínská správa ji hodlala zgermanizovat alespoň tak jako jiné okrajové země, ne snad z důvodů národnostních, ale kvůli přivtělení k říši, která se měla stát osvíceně absolutistickým státem. Během prvního pětiletí osmdesátých let přesídlila do Haličska několik tisíc německých rodin, především však se zaměřila na využití početného židovského obyvatelstva. To však bylo třeba teprve poněmčít. Uprostřed ukrajinského a polského venkova hovořili tito židé jazykem odvozeným ze středověké němčiny a prostoupeným slovanskými slovy. Přišli pradávno. Papežská bulla z roku 1215 nařizovala uzavřít je do ghett a vyloučit ze soužití s křesťanským světem, polský stát jim však roku 1264 otevřel hranice a zaručil svobodu a ochranu, a tak v něm mnozí našli zaslíbenou zemi na východě Evropy. Až za Josefa II. dostali německá jména, museli se naučit německému jazyku a vést v něm obchodní a správní písemnosti. Uvnitř však žili nadále svým tradičním způsobem, mnohem déle než ve vyspělejších oblastech soustátí.

Jak již jméno naznačuje, leželo město na průchodu bažinatou krajinou. Žilo z obchodu a zvláště se zmohlo za kontinentální blokády (1806–1814), kdy celý rusko-rakouský obchod musel jít po souši – a tedy přes Brody. Podobně tomu bylo za anglo-francouzské blokády všech ruských přístavů v krymské válce (1853–1856), tehdy tudy šel i německý obchod s Ruskem. Městečko vyrostlo na pětadvacet tisíc obyvatel, několik států zde udržovalo konzuláty, s obchodem kvetla i řemesla, nadaní (nebo bohatí) místní mladíci se vzdělávali na reálném nebo na klasickém gymnáziu skvělé pověsti a po maturitě hojně odcházeli na univerzitu lvovskou či vídeňskou.

Avšak kdo by ve věku železnice a průmyslové velkovýroby směřoval přes Brody z Ruska obilí, dobytek, kožešiny a vlnu za hornorakouské kopy, za štetiny, peří, hedvábí, bavlnu a perly? Zmizeli konzulové, zmizela více než třetina obyvatelstva. Samozřejmě se obchodovalo dále, už pro blízkost ruské hranice. Tradiční firmy

však skomíraly, dařilo se spíše pašerákům a podloudníkům. Skoro v každé Rothově knížce se s nimi setkáme. Pašovalo se všechno možné – i lidé!

Také Rothův otec byl obchodník. Nakupoval obilí pro velkou hamburskou exportní firmu, a když se přiznal do Brodů, hodlal se osamostatnit. Potkalo ho však neštěstí. Prostředník, jemuž svěřil zboží do úschovy, dopustil se zpronevěry. Nachum Roth odjel do Hamburku záležitost vysvětlit a už nikdy se nevrátil. Na zpáteční cestě musel být vysazen z vlaku a dopraven do ústavu pro duševně choré. Se svou ženou Marií žil půldruhého roku, o existenci svého syna se nikdy nedozvěděl. Manželství však právně trvalo ještě čtrnáct let, do Nachumovy smrti: podle ortodoxních židovských zvyklostí bylo k rozvodu (vlastně propuštění manželky) třeba souhlasu manželova – a ten nemohl Nachum Roth dát pro nepřičetnost.

A tak Joseph Roth vyrůstal jen s matkou. Příbuzní, jak bylo zvykem, se o jejich hmotné zajištění slušně postarali. Život obou však zůstal trvale poznamenán. Roth si ještě v dospělosti vymýšlel o otci a okolnostech svého narození fantastické historky a vydával je za skutečnost. Ve vadnoucím městě a v neúplné rodině naučil se brzy hledat citový domov uvnitř vlastní představivosti.

Pro její hry dávalo prostředí Rothova dětství mocné podněty již kulturní a jazykovou pestrostí. Matka zpívala ukrajinské písně, on sám mluvil výborně polsky a dosti dobře rusky, vzdělání měl německé. Žila tu ještě hebrejská tradice v exotickém středověkém krojování. Bylo možno vídat rusínské rolníky, polské aristokraty, rakouské úředníky, ale též existence zcela nejasného původu a charakteru. Zapomenutý ostrov minulosti uprostřed lesnaté a vodnaté přírody, z jihu oddělený od světa mohutnými horstvy, ze severu ošlehaný drsnými větry. V samotě se daří fantazii. Manés Sperber, pocházející z podobného prostředí (jeho rodné městečko se jmenovalo Zablotów), vypráví, jak jeho dědeček čas od času vycházel svátečně oblečen za městečko podívat se, zda už nejde mesiaš – a nikdo se mu nedivil.

V dubnu roku 1925, když byl německým prezidentem zvolen Hindenburg, poznal Roth okamžitě, že je zle. A to se Výmarská republika právě rozběhla ke svým nejlepším létům! Roth neměl stání a ujel do Paříže. Frankfurter Zeitung pro tentokrát jeho zkoušku na emigraci kryly, pracoval jako jejich pařížský dopisovatel. Ve dvaatřicátém prohlásil v Berlíně: *„Je čas odejít. Spálí naše knihy, ale budou tím myslet nás. Jmenuje-li se dnes člověk Wassermann nebo Döblin nebo Roth, nesmí otálet. Musíme zmizet, aby to byly jen naše knihy, co shoří. Němci jsou maniodepresivní národ. Dlouhou dobu byli deprimováni z prohrané války a nyní se vrhnou na všechny země Evropy.“* V třiatřicátém nevyčkal jmenování Hitlera kancléřem a 30. ledna odjel prvním ranním vlakem do Paříže natrvalo. Jednu věc lze o tomto muži říci naprosto bezpečně: nikdy neučinil ani náznak kompromisu s nacistickým Německem; ani kompromisu domněle nevinného, odůvodňovaného nutností udržet hodnoty, lidi, pozice, kompromisu, do něhož mnozí z pozdějších Rothových druhů v emigraci zprvu vkládali iluzorní naděje.

Napsal-li tento spisovatel, že se starým Rakouskem ztratil jako člověk internacionální svou vlast, znamenalo to protest proti fašismu, a nikoli idealizaci bývalé monarchie. V *Pochodu Radeckého* trčí ideál konzervativního Rakouska proti úpadku Rakouska skutečného. Svět, z něhož se již vyžil smysl, drží pohromadě už jen obnažené formy pořádku. Mohou tu a tam brutálně udeřit, jak Roth ukázal na rozbití dělnické demonstrace, ale právě síly v nich není. Je to tedy zkušenost zániku, který nutno přežít, co Roth utváří ze zážitku soukromého i historického. Pokládal za zhoubné přežít uzavřením se v národě a sám ani takovou možnost neměl; sionismus odmítal zásadně. Dvacátá léta zbožštila masy, v nástupnických státech kryla nacionální frazeologie postupnou likvidaci očekávaného osvobození sociálního. Bezdomovec Joseph Roth proti tomu postavil tezi, že kulturně, mravně i politicky zdravější by bylo budovat nový život na základech mezinárodních a nadnárodních, na volném styku a prolínání národních kultur. Protože takový názor byl tehdy nemoderní, pokládali Rotha za konzervativce.

Muž přebývající ve fantazii vyvolává k životu postavy někdejších konzervativců i revolucionářských rebelů i lidí malých starostí, poctivců i hochštaplerů. Nerozhoduje jejich někdejší pře: všichni jsou částmi obrazu, který je nastaven současnosti k zahanbení. To vše ne pro oslavu minulosti. Vždyť i zde ji Roth vylíčil s jejími zhoubnými chorobami a odpornými rysy, zamlada proti ní radikálně revoltoval a celý život jí čelil útekem vpřed. Sen o domově, vytrysklý z nesplněné touhy a poskládaný z útržků prabídného domova skutečného, který odumřel dávno před svým zánikem, tento sen o lidskosti (a nikoli národnosti či dokonce rasovosti) domova vmetl Moses Joseph Roth do tváře antikrista třicátých let, tvářícího se zase jednou jako dějiny.

Není pravda, že Joseph Roth zemřel na rezignaci. Rozšířili to ti, které pohoršoval jeho způsob života. Dobře míněná legenda může udělat špatné služby: estetizuje konstruktivní stesk. Právě na konci svého života nehodlal být Roth pouhou obětí doby. Měsíc před smrtí dopsal *Legendu o svatém opilci*, svou nejkrásnější prózu. Poslední slova jeho posledního večera platila příteli, který byl nejen nadaným literátem, ale svého času i jedním z vůdců bavorské republiky rad: „*Jaká škoda, že se Toller pověsil, právě když to s našimi nepřáteli začíná jít s kopce.*“ Vzápětí se tiše zhroutil.

ROZUM SVĚTA A SVĚT ROZUMU

Situační rámec, do nějž je vetkán text, který čtenář právě dočetl, známe z prvního dílu Aischylovy *Oresteie*. Agamemnon, král mykénský, se vítězně vrátil od Tróje a přivedl i zajatce a kořist. Cassandra, trójská královská dcera, očekává před Lví branou v Mykénách smrt. Smrt vlastní a smrt svých dětí. Nadána darem věšterství ví o ní vše.

Věštit si toto chytré dítě, mezitím dospělé v ženu a matku, vždycky přálo: věštit, ne prorokovat; nabytí vzhledu do skutečných vztahů, prohlédnout pod povrch pouhého dění a z poznání pronikat k rozpoznávání obrysů toho, co má nastat. Dle starořecké tradice využil toho Apollón Zárný (Foibos), slunný bůh, a rád jí jasnovidnost přislíbil. Avšak když se přepůvabná panna zachovala jinak, než jak si božský laskavec představoval, když se projevila jako člověk se svou vlastní vůlí, namísto aby byla mužnému dobrodinci po vůli, stihl ji trest. Co Apollón Zárný dal, zpět nevezal. Ponechal Kassandre dar vědoucího vidění, avšak rozpoznávala především budoucnost neblahou, a ostatní jí nevěřili.

U Aischyla (525–456 př. n. l.) funguje Cassandra jako médium odhalující, co se děje za scénou. A protože to nebylo nic potěšitelného, působí i ta, která o tom podává zprávu, tak trochu jako příšera. Není čemu se divit. Klasik zná ženu jako smělkyni zlou. Její hlas snadno dojde víry, šíří se jak vítr; jako vítr však zas zanikají zvěsti vyšlé z ženských úst. Mužové se vláčejí protivenstvími a navzájem zápasí, a když se nakonec vracejí k otcovské půdě, co je tam čeká? Nevěrnice s milencem v manželském loži a u žezla.

Ženy jsou ve starořecké antice oceňovány též jako pracovní síly. Je zajímavé, že ani v aristokratičtějším prostředí jim nebyvá práce upírána (v *Odyseji* například dcera krále Fajáků pere prádlo, Odysseova manželka Penelopa pilně tká apod.). Především však jsou ztělesněním svodu, moci, která mužům připadá tajemná, pro-

tože ji nemohou kontrolovat. Jak silná musela být úzkost mužů ze svůdné ženské moci, když se do paměti jako zdroj všehelénské identity trvale vepsala válka údajně vedená kvůli jediné krasavici! Připomeňme, že pro tehdejší Achaje nebylo válčení výjimečným stavem, nýbrž trvalým doplňkovým způsobem obživy. Z Homéra i z dalších řeckých podání nabýváme dojmu, že trójská válka se svými následky truchlivými pro poražené i pro většinu vítězů byla vlastně ničivým ženským dílem, vykonaným prostřednictvím bezúhonných hrdinů.

Nejen eroticky sváděly někdejší Řekyně své hrdiny. U Aischyla ponouká Klytaiméstra Agamemnóna, aby jako vítěz od Tróje vstoupil do mykénského hradu po purpurovém koberci, na způsob orientálních despotů. Agamemnón váhá, rád by byl přijat jako otec v rodině i v obci. Nechce urazit lid vladařským gestem. Klytaiméstra se vyznává z lásky k manželovi, vzdychá, že po léta osamění s ní sdílel lože pouhý čas (ač dobře víme, že žije s milencem Aigisthem). Agamemnón se nechá přemluvit, proti zvyklostem vstoupí na purpur – a dojde až do lázně, v níž ho Klytaiméstra zavraždí. Řecký divák té doby věděl, že každý z protagonistů tragédie je svým způsobem vinen, že vina plodí vinu a že jednou porušený mravní zákon – vztahoval se k osudům jedinců i obce – není snadno stabilizovat. Přece jen však nad všemi možnými motivy činů v neblahém sledu dominuje jediný: samostatná žena. Je vylíčena jako nebezpečně svůdná a vilná, cynicky opovrhující vžitým řádem.

Podstata řecké tragédie tkví v zachycení neúprosné objektivity mravního zákona zajišťujícího patriarchální uspořádání obce. Na tomto pozadí a proti němu uchopila svou látku Christa Wolfová. V analytickém komentáři k práci na této knize (*Voraussetzungen einer Erzählung. Vier Vorlesungen*, 1983) vyznala, že není s to pojímat Kassandru tragicky. A opravdu: její Cassandra nepobíhá s hořící pochodní šíleně žvatlajíc jako u Eurípida, nekvílí „*hohó, ohohó, ach, jaký bol, ta strašná trýzeň síly prorocké mnou opět lomcuje a nitro mé se chvěje, chystajíc se věštiti*“, jako u Aischyla ve Stiebitzové překladu, ba nehodlá ani zemřítí slavně. Tváří v tvář smrti překonává strach myšlením, poznáním, zaklenutím vlastního, neopakovatelné jedinečného života do jednoduté významové souvislosti. Nikoli biologický zbytek člověka, děsící se vlastní záhuby, ani metafyzika smrti coby věčného vyrovnání. Nýbrž vůle ke skutečnosti, k životu v pravdě. Shrnující výpověď ve chvíli nespoutané již ničím vedlejším dovršuje zápas o emancipaci, o pravost neboli svébytnost a smysluplnost osoby.

Svému způsobu psaní i tomu, oč tu jde, říká Wolfová „subjektivní autenticita“. Autenticita znamená totéž co věrohodnost, pravost. Termín „subjektivní“ odkazuje ke zkušenosti. Subjektivní autenticita je tedy aktivně utvořeným svědectvím, pro něž se člověk rozhodl na základě osobních zkušeností. V literatuře přináší obrat od znázorňování idejí k jazykové objektivizaci prožitého.

Zralé prózy Christy Wolfové příznačně vypovídají prostřednictvím ženského subjektu, zápasícího o návrat ke svým nejvlastnějším možnostem, o prolomení únikových kompromisů mezi touhou po poznání a pokušením souhlasit s vlád-

noucími, jak je to řečeno v *Kassandře*. Žena se musí vzpírat proti principu reality, nechce-li zůstat pouhým předmětem podle pravidel kultury, kterou ženy nikdy netvořily a dokonce na ní neměly ani přímou účast.

V čem spočívá princip reality? V odtržení skutečnosti vnější od vnitřní. A nejen to, co opravdu patří k podmínkám života, ale daleko více to, co je za ně vydáváno uměle, zmocňuje se za tohoto rozštěpení vlády nad životem celým. Svědomí a tužby – výraz potřeb mravních a potřeb přírodních – padají za oběť iluzi, že vnější pořádek věcí je nutný a rozumný. Skutečnost lidských životů pak vypadá jako pouhá nahodilost, zatímco nahodile existující soustavy okolností převedeny v soustavy tvrzení tváří se jako pořádek světa.

Od konce let šedesátých bývá stále častěji za ztělesnitele principu reality pokládán muž. Lze v tom spatřovat reakci na obnažené patriarchální kořeny naší kultury a civilizace. Není to však zcela spravedlivé, neboť i muži žijí pod tlakem tohoto principu, a také ženy se na uplatňování jeho utlačivé moci podílejí. Připomeňme jen přeslazené maminkovství, s nímž v nejtěsnějším sousedství jsou v naší kultuře zakódovány systémy bezostyšné manipulace s dítětem – od takzvaného výchovného nátlaku až po interrupci. Jak pravdivá je proti tomu holá věcnost mateřského prožitku, vyjádřená několika větami v *Kassandře*. Christa Wolfová vychází ve své tvorbě z ženské zkušenosti. V *Návratech ke Christě T.* (*Nachdenken über Christa T.*, 1968, česky 1977) rekonstruuje osud ženy, která si za německého rozdělení státního i domněle třídního zvolila život v NDR. Namísto agitačních fanfár usiluje Christa Wolfová o přesnost, o co nejtěsnější přiblížení struktur vyprávění strukturám prožívání.

Vzory dětství (*Kindheitsmuster*, 1976, česky 1981) je název víceznačný. Vyloučit můžeme vlastně jen jediný význam slova „vzor“: příklad k následování. Zato nesmíme zapomenout na ten nejprostší, na vzorek, který má maminka na sukni, na šátku či na halence, na kostkovanou látku, jejíž geometrie upoutává dítě, sotva začalo vidět, na pravidelnost modrotisku nebo na opakující se kytičky na ubruse. Každý z nás má svou verzi tohoto vzorku, vzorce, skrze nějž jsme se učili vnímat svět jako domov. I děti německé generace narozené kolem roku 1930 měly každé svůj vzorek domova a ten přece jen nebyl sestaven ze samých hákových křížů, jak by se ze starší literatury mohlo zdát. Dokud nedojde k naprostému rozvratu psychickému i fyzickému, dětství vždy zůstává dětstvím. To však neznamená, že co se stalo, může se kouzlem dětské nevinnosti odestát. Právě pohled nevinného odkrývá podstatné, to, před čím rozumní dospělí rádi zavírají oči. Wolfová konfrontuje navzájem tři časové roviny životní zkušenosti své Nelly: dětství a dospívání (léta 1933–1947); dvoudenní pobyt na místech Nellina dětství v nynějším Polsku (10. – 11. července 1971) v doprovodu bratra Lutze, manžela a dospívající dcery; dobu, kdy vznikl román (3. 11. 1971 – 2. 5. 1975). Kolikrát se v tomto rozpětí princip reality proměnil, jak byl pokaždé silný, silácký, násilný! Zklamání? Mnohem spíše výzva k samostatnému uvažování, jež by nám přinášelo dospělost, svobodný vztah ke vzorům dětství.

Pointu prózy *Není místo. Nikde* (*Kein Ort. Nirgends*, 1979, česky ve svazku *Příběhy pravdivě pomyslné*, 1984) vyslovují poslední věty: „*Prostě jít dál, myslí si oba. – Víme, co přijde.*“ Kdo byli ti dva? Carolina von Günderode, jedna z prvních intelektuálek německé romantiky, a Heinrich von Kleist. Carolina si vzala život šestadvacetiletá 1806, čtyřiatřicetiletý Kleist o pět let později. Na tomto pozadí září několik hodin jejich nahodilého setkání s Clemensem Brentanem, jeho ženou Sophií a jeho sestrou Bettinou a Friedrichem Karlem von Savigny v domě kupce Mertena. Je to setkání lidí hluboce zaujatých veřejnými věcmi, nikoli momentálním politikářstvím, ale budoucností svého národa. Stejně samozřejmě jsou zaujati sami sebou, touhou po smysluplném životě. Soukromé pro ně není rubem veřejného, veřejné soukromého. Původem i vzděláním jsou vysoce privilegovaní. Byli by vítáni, kdyby podpořili napoleonské snahy přinášející Německu nejen jeho cizího panství, ale i uskutečnění občansko-společenských pořádků, o nichž předtím němečtí revolucionáři nanejvýše snili, nebo kdyby se postavili v čelo tzv. národně osvobozeneckých válek, jež od té doby všude v německé jazykové oblasti tvoří jádro tzv. pokrokových národních tradic. Nezmámeni tou či onou podobou principu reality setrvali na pozici goethovské – bez Goethova osobního privilegia. Nebylo to snadné. Nežbylo pro ně místo. Nikde.

Prózou *Kassandra* (1983) radikalizuje Wolfová všechny základní rozměry subjektivně autentického psaní. V dokonalém kontrastu sledujeme krok za krokem dvojí proces: 1. princip reality rozvrací humánní a přirozené společenství, do něhož byl vnesen; 2. žena Kassandra se mu vzpírá a postupně objevuje své pravé, své emancipační možnosti.

Obraz Tróje se Christa Wolfová pokusila zformovat jako model sociální utopie nepatriarchální, nehelénské, jako svět požehnaný ještě mateřskými božstvy. Není to utopie protimužská, idealizující matriarchální fikce. A vůbec již to není utopie ideální společnosti, kterou nutno zřídit. Utopické modelování je tu spíše poznávací hrou. Mísí skutečné s neskutečným – nazapomeňme, že též lidské tužby jsou skutečné, ba skutečnější než cokoli jiného – z nově vytvořených významů buduje příběhy pro naději a otevírá svět jako text možným rozluštěním.

Zkusmo se autorka pokusila o návrat před onen bod, od něhož byla žena do kultury zakódována jako objekt a živí mužové začali být vychováváni na hrdinských vzorech, které nejsou ničím jiným než zesvětštělou podobou kultu mrtvých. Je to návrat herní, systémový, nikoli historický. Rodina tu je téměř synonymem přirozenosti. Vyznačuje živel psychofyzické intimity, rodinné vztahy jsou spíše žity než institucionalizovány. Rostou z uznání a přijetí sexuality a jejích důsledků, ještě bez pokřivení majetnickou ovládaností. Komunikuje se tu na ose vcítění, onoho daru, který patriarchální Řekové nemají a z něhož proto ani jejich pěvci dalším pokolením pranic nepředají (jak soudí Kassandra). Král Priamos je dobrým mužem královny Hekabé, otcem v nejpřirozenějším a nikoli ještě patriarchálním smyslu. Spolehlivým znamením rozvratu je narušení těchto vztahů, vyloučení královny

a dětí z porad o osudech města, použití dcer jako úkladných či politických návnad, synů v rolích hrdinských. Princip reality, jemuž padne tato lidská utopie v oběť, má zde podobu patriarchalistické ideologie. Bezdůvodně přičítá mužům ovládacost jako základní povahový rys, právo, povinnost. Odůvodňuje tak řízené násilí veřejné i soukromé a vydává je za projev rozumu. Wolfová na příběhu Paridově citlivě vystihla, že i muž musí být lidsky zlomen, má-li naplnit heroický obraz jednající bytosti, jíž vše ostatní je pouze přírodním objektem, obraz ověncený duchovní pýchou.

Jak to, že bytost tak svrchovaně dokonalá má být reprezentována jen jedním orgánem – hlavou? Netkví již v tom msta znásilněné přírody, že kolem plodícího těla rozložila se úzkost překřikovaná hrubostí? Že mužská polovina člověčenstva byla napjata do rozepře mezi ušlechtilou duší a nízkostí těla? Kdo se v jeho síle a slabosti vyzná lépe než žena? Kdo by mohl podat zasvěcenější svědectví? Není divu, že svědek tak nepohodlný byl prohlášen za nádobu hříchu a že se vyskytly pochyby, zda vůbec má duši. Kde jsou ty časy, kdy starozákonní praotcové (a nejen národa židovského) hrdě a poklidně nechávali své potomky přísahat na vlastní klín!

Ženský pohled Kassandřin rozpoznává, že hrdinná krvelačnost homérských předáků i jejich trójských protějšků má co činit s narušenou přirozeností. Agamemnón má obtíže s pomocí, proto je nejistý před vojskem (obětuje mu dceru!) i před manželkou. Achilleův sadismus je kompenzačním výrazem utajované homosexuality. Eumelos vyvažuje svůj nenávistný strach z žen organizováním totalitního teroru. Právě tyto typy, na útěku před sebou samými, mají nejnaléhavější potřebu náhradní skutečnosti, v níž namísto přirozenosti vládne princip. I mužové nepoznamenaní ztrácejí v procesu etablování tohoto principu půdu pod nohama. Nakonec i dobrý otec Priamos, vpleten do reálné politické sítě, z níž má zase jednou vzejít zaručeně nový věk, vydává zmanipulovanou podobu veřejných věcí za jejich opravdový řád, ač nejen ví, že skutečnost vypadá jinak, ale ví i to, že též ostatní to vědí. Z krizové situace nutno vyjít bez ztráty tváře, teprve poté lze uvažovat o ostatním. Cassandra zhoršuje objektivně obtížnou situaci tím, že kolem pravdy, kterou znají všichni, tropí nerozumný křik. Tak zní otcovská argumentace. Ne poprvé, ne naposled.

Helenin příběh, dokonce ve všech starořeckých variantách, dokládá místo ženy v patriarchálním řádu. Prastarý motiv loupeže, oslabený ostatně ve většině podání míněním, že Helena Parida svedla, je překryt motivem důležitějším: odůvodněním agrese jako legitimní obrany proti utrpěné škodě. Nejkrásnější z žen v něm funguje jako pouhá záminka. Christa Wolfová tuto záměnu ženy za ideologii pouze vyhrotila.

Není těžké postřehnout v tendenci ke zneskutečnění nejkrásnější z žen zneškodňující manévr. Známe je i z proměn starořecké mytologie. V její homérské a hésiodovské podobě jsou již mateřská božstva zatlačena do pozadí, prosvítají jen v některých vlastnostech a kultovních okolnostech (například v bylinách, které

bývaly spjaty se staršími bohyněmi porodu) uplatňujících se u olympských bohyň. Olympanky jsou leda matným odleskem někdejších matek, z nichž se rodili bohové i lidé. Moci nabývají, pouze když se vzdálí ženskému údělu: nejmocnější a nejznámější bohyně řeckého pantheonu Athéna, bohyně mnohostranné kompetence od patronátu nad bojovníky (Athéna stojící, vedoucí vržené kopí i obranný štít) až k duchu kalkulovatelné městské podnikavosti a prosperity (Athéna sedící), čerpala svou sílu z toho, že neměla pranic společného s mateřským klínem; zrodila se přímo z Diovy hlavy a provždy zůstala pannou.

Měřítkem postupného rozkladu trójské utopie je cesta k matkám. Bezpečně ji ještě znají nezačlenění, ti, kteří žijí stranou velkých proměn, na něž město nako- nec hyne. Chůvy, služky, lidé nepřivilegovaní, horalé. Zná ji i Anchísés, muž, který odmítl jít Priamovou cestou. Připomeňme, že jej řecká tradice pokládala za vzdáleného Priamova bratrance pokrevně i ve smyslu vladařském. U Wolfové nabývá tato postava zvláštního významu. Dokládá, že jde o humanum, o smysl pro svébytnost každického života – a nikoli o protimužskou filipiku.

Důsledky patriarchálního převratu ukazuje Wolfová na polaritě mezi kamen- ným palácem a světem přírody. Žena byla zahrnuta do přírodnosti, leč právě z ní čerpá novou sílu, právě v ní udržuje spojení s věděním matek, které ovšem není vyhrazeno ženám, účasten je na něm i Anchísés: je to vědění života. Proti tomu zkamenělé vědění palácového řádu zabíjí a pozvolna hyne na sebe samo.

Mytologická vrstva matek zůstala vryta v kulturní paměti, i když porozumění jejím někdejší věcným obsahům už dávno vyvanulo. Dotyk s ní způsobuje hlubinné zneklidnění. Christa Wolfová v jednom z komentářů ke své knize připomíná scénu z druhého dílu Goethova Fausta, v níž má být vyvoláno zjevení Heleny. Musí se pro ni k matkám – a z toho padá hrůza i na Mefistu: „*Odhalím nerad vyšší tajemství. Bohyně trůní mocně v osamění, vůkol nich prostoru ni času není; ve zmatek slov se hovor o nich mění. Matky to jsou!*“ Nechce s nimi mít nic společného. Faustovi může pouze poradit, kudy kam, a potom napjatě čekat, jak věc dopadne. Neboť v této sloji nemá moci ani on, pokušitel.

Zatímco ve Faustovi se s matkami přece jen alespoň čaruje, byť s rizikem, proti němuž připadá Mefistova asistence u ostatních Faustových kousků jako nevinná hříčka, mýty osvícenské hledí je prostě překřičet.

Světlo rozumu určuje, co humanita je a co není, a projasnilo i tajemství sexuální. Nezbyvá tu prostor pro uplatnění obávaného ženského kouzla, o němž ještě Immanuel Kant věřil, že může nabyt prostřednictvím jediného šelmovského pohledu ztročující moci i nad nejvdělanějším mužem. Zdánlivě demokratická proklamace sexuálních aktů za občanské právo (Sade) má však svůj rub: pro ty, na nichž je vykonáváno, proměňuje se právo v povinnost.

„*Ten, kdo ví, co ostatní pouze jsou, má nad nimi moc [...]*“, napsal Hegel. Moc září z hlavy, do níž nikdo nevidí. V řecké antice se podivné ztotožnění ovládatelého mužství s duchem projeвило dokonce i zesílením sklonu k homoerotice, začasté

u kulturních autorit prvořadého významu. Pro naši souvislost je lhostejné, co z ní bylo míněno a praktikováno jako pedagogická póza a co zcela nesublimovaně. Rozhodující zdá se zašifrování tehdy ještě nevychladlého střetnutí mezi pohlavími do výrazných a široce sdílených kulturních vzorců: ženství má být vyloučeno, překonáno, ženy donuceny k přizpůsobení nebo zmizení (Wolfová v jednom ze svých komentářů připomíná román Ingeborg Bachmannové *Malina*, 1971, v němž žena je donucena zmizet a učiní tak doslova, rozplyne se ve zdi a její muž Malina může klidně konstatovat: „*Žádná žena tu není.*“). Sociální podpora tendence vládnoucího pohlaví zřídít si svět pouze pro sebe a žít co možná mezi sebou prozrazuje živou úzkost ze světa matek, ze světa potlačeného teprve nedávno. Později, když původní souvislosti byly zapomenuty a uvěznění ženy v domě, v loži a v mateřství vypadalo jako samozřejmost, přenesl se tento starobylý strach na ženu – čarodějnici. Je zajímavé, že tam, kde se ženy uplatnily veřejně a tvořivě, mívaly obdobnou tendenci zřídít si svět pouze ženský, až po kulturní favorizování lesbických vztahů či obcování s ďáblem a démony. Můžeme připomenout nejen starověkou básnířku Sapfó (asi 627–568 př. n. l.) a amazonky, ale i pozdější čarodějnice a dnešní nejradikálnější feministky.

Alternativa přizpůsobit se nebo zmizet neplatí výlučně pro ženy. Vyjadřuje utlačivou moc kultury vkořeněné v patriarchalismu, moc utlačivou pro všechny. Formulace tzv. ženské otázky obsahuje zneužitelnou a zneužívanou vadu: v občanskoprávní abstraktnosti vydává ženy za muže a požaduje pro ně rovnoprávnost. Christa Wolfová v jedné ze svých přednášek bystře vystihla, že za dnes běžnou záměnou termínů „emancipace“ a „zrovnoprávnění“ vězí demagogický trik. Neпоžívají snad ve většině nejvyspělejších a v řadě dalších zemí ženy stejných práv jako muži? Emancipace však neznamená pouze tento stav, nýbrž mnohem více: propuštění z moci, učinění svobodným a skutečně samostatným. Nejde tedy pouze o ženskou otázku, podobně jako nejde o otázku dětskou, rasovou nebo o otázku dělnickou. Jde o otázku vpravdě lidskou a o to, aby nebyla zodpovídána abstraktně, bez ohledu na skutečné životy skutečných lidí.

GOETHOVA PRKNA

Namísto Hegelovy teze, že dějiny začínají vznikem státu, musíme popravdě říci, že dějiny začínají vytvořením prkna. Nebylo samozřejmě hned prknem Goethovým, avšak již umožňovalo plout a veslovat, podívat se po vodě, proti vodě, a dokonce i za vodu. Překročit obzor jen místního a jen jednotlivého. Pospojovat ostrovy zkušenosti, oddělené neschůdným živlem vodním. Pospojovat je v obrazy tíhnoucí k celistvosti. Pohybem poznávat a snad i dobývat svět.

Prosolena touto zkušeností vstoupila prkna do našeho okruhu kulturního v úloze trpné a nosné zároveň: znamenat svět. Spojitost s plavbou, s vodou, vydává jejich nosnost, přitahuje na ně život, jeho počátek i konec. Sigmund Freud nás poučil, že řez kmenem, tak lákající ke hlazení, vábí nás jako skrytý symbol ženství, mateřství. Řekne-li se *je na prkně*, znamená to něco jiného, než řekne-li se *je na márách*. Kdo je na prkně, vrací se, odkud vzešel. Kdo je na márách, proměnil se v mrtvé břemeno, jež musí být vyneseno.

Snad proto se z prken stavívaly dvě věci: jeviště a popraviště. Nebylo tomu tak vždycky a všude. Zdá se, že jedno i druhé vstoupilo na prkna současně. Do té doby se komediantovalo i popravovalo na zemi. A v novější době, kdy divadlo již neaspiruje na zprostředkování sceleného obrazu světa a též poprava přestala být veřejným předvedením moci plynoucí ze sdíleného řádu,⁹³ má obojí opět tendenci vracet se z prken, která znamenají svět, na zem.

Z tohoto hlediska se jeviště a popraviště liší pouze tím, co se na nich předvádělo. Proto klasické drama francouzské tak úzkostně lpělo na rozlišování toho, co se smí a co

93 Ještě v roce 1851 vydal magistrát v Ansbachu u příležitosti veřejné popravy loupežnice Hilperové výzvu, aby školní mládež byla přivedena a divácká místa zaujala včas, neboť se očekávala hojná účast a děti by mohly v tlačenici přijít k úrazu. Srov. DÜLMEN, Richard van. *Theater des Schreckens. Gerichtspraxis und Strafrituale in der Frühen Neuzeit*. München, 1988, s. 173.

nesmí na divadelních prknech ukazovat. Odtud ovšem i síla protiklasické inspirace shakespearovské, v níž se kulturně rozštěpené dere k původní jednotě svého zdroje i konce.

Přechází divadelní posláním do života? Goethe bouře a vzdoru tomu nepochybně věřil, a také prakticky usiloval o obrodu národa divadlem. Ve *Viléma Meistera létech učednických* však již rozvíjí toto téma ironicky.

Tak například stylizuje autobiografické zážitky s loutkovým divadlem do scény, v níž zamilovaný Vilém – v lásce i v divadelnictví jen nadšený diletant – poučuje herečku Marianu, co a jak s loutkami, na divadle i v životě. Mariana poslední třetinu výkladu prospí. Spolu s Barbarou, svou hospodyní, důvěrníci a pasačkou (Izeli utvořit femininum od „pasák“), se na Vilémovy útraty dobře najedla a napila, a hlavně – Vilém neříká o divadle, jímž ona se živí, nic zajímavého, nýbrž žvatlá pod divadelní záminkou sám o sobě, o svém dětství a dospívání.

Podobně v desáté kapitole druhé knihy se dočítáme, kterak celibátní hrdina Vilém nedá se svést ke smilstvu, za to však ke čtenářské, debatní a pijácké orgii nad německy německým kusem rytířským a nad otázkou významu divadla pro národ. Nemohu odolat, abych klíčovou pasáž necitoval:

„Všichni zrovna hořeli ohněm nejušlechtilejšího národního ducha. Jak se líbilo německé společnosti, že se může oddávat poetickému rozkochání na rodné hroudě! Zulášťe sklepení a chodby, zámky v rozvalinách, mech a duté stromy, nade všecko však noční scény s cikány a tajný soud působily neuvěřitelným účinkem. Každý herec se už viděl, jak v přilbě a pancíři, každá herečka, jak ve velkém stojatém límci před obecnstvem osvědčuje svou německost. Každý si chtěl hned přivlastnit nějaké jméno z kusu nebo z německé historie, a madame Melinová se zaříkala, že očekávaného syna nebo dceru nedá pokřtít na jiné jméno než Adalbert nebo Mechtilda.

Mezi druhým a třetím aktem přinesli velkou mísu punče; a poněvadž se i v kuse samotném mnoho připíjelo a vůbec pilo, bylo ovšem nasnadě, že se společnost při každé takové příležitosti vmyslila na místo hrdinů, připíjela s nimi a provolávala slávu oblíbencům mezi jednajícimi osobami. Ke konci pátého aktu bylo nadšení stále bouřlivější a hlučnější, ba nakonec, když rek skutečně ušel svému utiskovateli a tyran byl potrestán, dosáhlo vytržení takových rozměrů, že přísahali, že nikdy nezažili tak šťastných chvil. [...] a když vypili druhou mísu punče a táhlo na půlnoční, přísahal Laertes svatosvatě, že není člověka, aby byl hoden na tyto posvěcené sklenice přitisknout své rty, a hodil svou sklenici za sebe; vyletěla okenní tabulí na ulici. Ostatní následovali jeho příkladu a přes opětovné protesty hostinského, který přiběhl, rozbili na tisíc kousků i mísu, aby po takové slavnosti ducha nebyla znesvěcena nějakým neposvěceným nápojem.“

Počátkem kapitoly jedenácté Vilém Meister „po chvílce přemýšlení“, jak praví Goethe jedovatě, neboť bylo nazítří ráno a Vilémovi musela třeštit hlava „zavolal hostinského a dal škodu i celou pitku připsat na svůj řád. Zároveň se dozvěděl, že Laertes jeho koně včera tak zchvátíl, že už se z toho nevykřeše.“⁹⁴

94 GOETHE, Johann Wolfgang von. *Viléma Meistera léta učednická*. Praha 1958, s. 135 n.

Diletanti, kteří namísto co by se živilí poctivě, pokoušejí se ve spolku s komedianty způsobit, aby národ zprkeněl a prkna znárodněla, nezaslouží si lepší konec. To je poselství celého románu, nejen citované scény.

Ve *Viléma Meistera létech učednických* se nápadně moc pije. Ve *Spřízněných volbou*, dopsaných o třináct let později, už se s pitím a jeho pustošícími účinky setkáváme jen nepřímo, prostřednictvím Otylíina panenského rozvažování, co víno dělá s muži, kteří jej vypili příliš. Eckermann zaznamenal, že Goethova denní spotřeba činila 1 litr moselského, to však až ve stáří.

Sdělení o nacionální opilosti a následně kocovině by však Goetha bylo sotva pohnulo k vytváření formy tak velké jako román výchovný a vzdělávací. Ironií otevírá své nejvlastnější téma: touhu po hře, po metamorfózách, po zmnohonásobení života prostrídáním rolí – a stín této touhy, věčné provizorium stavu als ob, stín prázdnoty tak nesmlouvavě ukazující na iluzivnost svobody v neurčitosti, na iluzivnost postav nesených jen prkny, která znamenají svět.

Vilém Meister učiní na své divadelní cestě pokroky, povznáší se nad všednodenní nezakotvenost komediantů, povznáší se až – k režii! Vrací se tu vlastně ke svému dětskému loutkovému divadlu: pro iluzi života v rolích má herce, sám účinkuje jako demiurg.

Ironie pokračuje dál. Ukazuje se, jak divadelní obroditelé národa nejsou ochotni konat čtené zkoušky nebo debatovat o smyslu svých rolí, leda by to bylo dobře honorováno jídlem a pitím. Ukazuje se, jak nepohodlné jim je vybočení z rutinně zvládané manýry. Kupodivu jsou ochotni při dobré příležitosti vystoupit z existence divadelní a vstoupit do života. Zdůrazňují: při dobré příležitosti. Není třeba hledat pod tím hned prodejnost, poměřování čehokoli holým ziskem. Prospěch tu ovšem musí být. Je nápadně neobchodní, nepodvojný, skutečný. Právě v tom, zdá se mi, tkví zřetelný ukazatel k sociální zakotvenosti, ke spolulidství nejen abstraktně proklamovanému, nýbrž praktikovanému. Z tohoto úhlu by bylo zajímavé nově vložít známé sociálně mesalianční tendence Goethova textu.

Kdyby nebylo okolností dalších, směli bychom snad shrnout: zmnohonásobme své životy, překročme omezující určitost každého z nich, avšak nikoli způsobem iluzivním, divadelním, nýbrž činným spoluobčanstvím, žitou harmonií samostatně podnikavých i samostatně odříkavých částí se souladným celkem!

Další okolnosti tu však jsou. Neubírají výzvě na platnosti a prospěšnosti, nepřipouštějí však, aby byla přijata jako horizont poslední a jediný. Ironie, která tak projasňuje *Viléma Meistera léta učednická*, rozkvétá do velmi dialektických poloh ve *Faustovi*. Co rozumím dialektickým: rozevření protikladu, jímž je Faust nesen. Není ani jednou z polarit, není ani středem mezi nimi. Polaritý pouze obkličují, co vyjádřit nemohou, co však sděleno býti má a musí.

Označení *Fausta* za tragédii je stejně podivné, jako označení Mozartova Dona Giovanniho za *dramma giocoso*. Goethův hrdina, podobně jako v závěru prvního dílu jeho milá, dosáhne nakonec smíru a spásy. Bylo mu dopřáno prožít řadu ne-

všedních dobrodružství, ba kamarádit se s peklem – a vše dopadlo dobře jak v *Čertu a Káči*. Veseloherního hrdinu Dona Giovannioho naopak závěrem pozře peklo, na čemž pramálo změnil *scena ultima*, v níž si to zbylé postavy dramatu – prostopášnickovy oběti stejně jako jeho plebejský komplic Leporello – radostně pochvalují.⁹⁵

Komickým se Don Giovanni jeví rázem a naprosto, porovnáme-li jej s Hamletem. Srovnání je odůvodněno nejen tím, že Mozart i da Ponte Shakespearovo dílo dobře znali,⁹⁶ ale hlavně tím, že tu máme co činit s archetypy. Libretista je vymezil, Mozart oživil. Že šlo hlavně o divadlo, ukazuje zdánlivě podružný detail: Masetta a Komtura hrál při pražské premiéře stejný pěvec!

V Goethově románu tvoří hamletovské téma klíčový bod reflexe dramatu. V jejím světle lze pochopit, proč *Faust* zůstává tragédií. Goethe se sice vyslovuje kriticky k úpravě, v níž se za jeho mládí v Německu Shakespearův *Hamlet* hrával – autor této úpravy F. L. Schröder (1744–1816) vystupuje ve *Viléma Meistera létech učednických* pod jménem Serlo – není to však kritika zásadní, spíše shrnutí námitek a protinámitek k otázce, zda závěrem dramatu má Hamlet opravdu zemřít. Bylo by velmi naivní pokládat Vilémův hlas za hlas autorský. Vilémovy a Serlovy debaty, jejich úporné úsilí o co nejryzejší inscenaci, ironizuje Goethe ústy postav ženských, cítících zdravě a přirozeně: Filina mudrujícím pánům vytýká, že kvůli ideji Hamleta nechali padnout jeho nejlidštější větu (Hamlet III, 2: „*Smím si vám, slečno, lehnout do klína?*“).

Aurelii stačí vkus a šarm, aby uhájila Hamleta krásného proti hnidopišské dedukci blondatého tloušťka, založené ostatně na chybném chápaní Shakespearova textu.⁹⁷

Z čeho si Goethe ve *Viléma Meistera létech učednických* tak půvabně tropil šprýmy, to bere a předkládá vážně v souvislosti s aristotelskou teorií dramatu: tragédie má u publika vzbudit vzrušení a soucit, který je možno vést k harmonizaci a katharsi. Nesmiřitelné nemůže být proto ponecháno sobě samému, zápas lidskosti měl by být regeneračně projasněn střídáním tragického s radostnou změnou k usmiřujícímu a usmířenému. Ve stati *Shakespeare und kein Ende* z roku 1815 píše Goethe o pólech, jež mají rozdírat tragédii, aby nakonec došly smíření: shakespeareovské drama nás učí, a to na rozdíl od tragédie starořecké, že základním protikladem je protiklad mezi tím, co si člověk ukládá sám (Wollen), a tím, co je mu uloženo objektivně (Sollen). Sollen činí tragédii silnou a vznešenou, Wollen vytváří její

95 Již při prvním vídeňském provedení se poslední scéna nehrála. V roce 1905 ji vypustil Mahler a od té doby se běžně dílo provozovalo bez ní, ač například hudební závěr v takovém případě zní podivně, jako závěr plagální. Theodor W. Adorno v roce 1967 tvrdě kritizoval Klemperera, že se vrátil k původní pražské verzi, tedy k zařazení závěrečné scény.

96 Mozart dlouho před vznikem Dona Giovannioho uvažoval o tom, jak věrohodně a tedy s maximálním účinkem předvést na jevišti ducha. Shakespearovi vytýká, že v Hamletovi mluví duch otce příliš dlouho, což musí diváka přimět k rozpoznání, že to skutečný duch není. Mozart o tom píše svému otci v dopise ze dne 29. listopadu 1780.

97 Srov. devátou a sedmou kapitolu páté knihy *Viléma Meistera let učednických*.

křehký, singulární, zato však konkrétní pól. Závěr této úvahy poněkud překvapuje, mimo jiné bezděkým souzněním s Hegelem, jehož si jinak Goethe uctivě držel na distanc: staří vylučovali svobodu, aby dosáhli rovnováhy mezi Wollen, Sollen a Vollbringen (naplněním, realizací), kdežto Shakespeare nás učí chápat nutnost jako mravnost.

Záleží přinejmenším na tom, zda nutné je pokládáno za mravné nebo mravné za nutné. V této věci, zdá se mi, setrval Goethe v pocitové nerozhodnosti – a snad proto nevypracoval tragédii o konfliktu mezi křesťanstvím a pohanstvím, jenž by po komplikacích rodinných a milostných harmonicky vyústil v mučednictví.⁹⁸

Existuje doména, kde iluze života a smrti vrací se účinně z prken do života: veřejná scéna politická za krizí občanského věku. Princip šaška se v ní mnohonásobně zmnožuje a zahrát může si zkusit každý. Politika tu pluje po prknech, která stále ještě dobře prosolena stále ještě znamenají svět. Divadlo však, jež se tu předvádí, vymklo se divadelnosti, jako by herci zešíleli a ztratili schopnost rozlišovat mezi tím, kým skutečně jsou, a tím, jaké role hrají. I to nejpravější, nejpravdivější divadlo stojí totiž na vědomí iluze a na hře s ní.

Na prknech tribun bývá řeč o posvátných věcech. Je to podivné, se svátostinami se povždy zacházelo na kameni, na prknech leda z nouze, že byla levná a dostupná; pak ale musela předstírat, že jsou kámen. Když u Tiecka v *Princi Zerbinovi* (1798) hlasem ducha promluvila prkna sama, lidé se lekli a raději na to rychle zapomněli, ač se ve dřevě docela obyčejného nábytku probral k samostatnému projevu dobrotivý duch lesa a stalo se v rámci půvabné komedie.

Svátostiny prezentované na tribunách jsou stejně pravé jako kámen z prken: polystyrenové perly. Z jeviště a z popraviště bývá tu hra na hrdiny, na muže ochotné rozdávat a přijímat smrt podle určitých pravidel. Tu a tam se mezi nimi může objevit i žena, jako výjimka. Ne snad, že by ženám chyběla statečnost, ale že ženská statečnost je spjata povětšinou s darováním a ochranou života a smrt v ní – ať vlastní nebo cizí – nemůže nabýt samostatně kladného významu.

Ve srovnání s divadelním jevištěm je hra tribuny neúplná v tom, že postavy, proti nimž se hraje, na scéně přítomny nejsou a objevit se na ní ani nemohou. Bez nich však hrát nelze. Mluví se hlavně o nich, mluví se naléhavě i k nim, a mluví-li se o tom zásadním, co by se mělo, ba co se musí stát, měli by to učinit oni anebo přítomní s nimi. Nepřítomným připadá hlavní úloha. Přivolává se na ně smrt.

Souvislost prkenného jeviště a popraviště vrací se v hávu magickém. Ve chvíli, kdy drama konečně dospělo a chce žít samostatně namísto parazitováním na ideji bláznovské nebo všenápravné (rádi uznáme, že neparazitovalo způsobem štěničím, nýbrž z nouze jiné než své vlastní), zmocňuje se prken fragment, který se vydává za divadlo světa celého, křik, který se tváří rovnou jako čin. Bez rozpaků se

98 MÜLLER, Joachim. *Goethes Fragmente einer Tragödie und seine Auffassung vom Tragischen*. Berlin 1965, s. 21 a n. Goethe uvažoval o sepsání zmíněné tragédie kolem roku 1810, zachoval se náčrt.

tu roztančí kašpaři i kašpárci, Bártové i Balcárci. Namlouvají sobě a hlavně jiným, že jsou duchy, nejčastěji duchy národními. Pod jejich nohama se prosolená prkna jeviště a popraviště proměňují opět v loď. V loď bláznů.

OSKAR REDIVIVUS

Třicetiletý Oskar Matzerath se vrací k českému čtenáři po dlouhých třiaadvaceti letech a po marném pokusu nechat česky promluvit Oskara Matzeratha šedesátiletého. Poprvé vyšel *Plechový bubínek (Die Blechtrommel)* roku 1969, deset let po prvním vydání německém. Oskar Matzerath šedesátiletý se německým čtenářům poprvé představil r. 1986 v Grassově románu *Krysice (Die Rättin)*, k českému čtenáři však, jak řečeno, zatím nedorazil.

Ač nemám ani v nejmenším v úmyslu omlouvat nedůtklivou nedůvěřivost předlistopadových ředitelů české kultury – z německých spisovatelů příznačně postihla Heinrich Bölla (1917–1986) a Güntera Grasse (1927–2015), dva Porýňany, autentického a naturalizovaného, kteří by byli snadno došli milosti, kdyby svou nekonformní obranu práv člověka a občana provozovali jen na vlastním hřišti, z východu ohraničeném železnou oponou – zdá se mi k Oskarově návratu právě teď ta pravá chvíle. Oskar je umělec, ví, co je dramatický efekt. Grassovo ironické zrcadlo, v němž se vznešené kontemplace o vnitřní emigraci a niterném přebývání v kultuře jeví jako alibistická trapnost, a nostalgické hekání cituplných omluv za činy otců a dědů nad hroby jejich obětí zase jako fraška, nevrací jen obrazy z poválečného Německa, ale i výjevy ze života našeho a každého jiného, jehož dnes se až z příliš dobrých důvodů nechce znát ke svému včera. Odhaluje nostalgická vyprávění jako klam nebo sebeklam, který propast mezi včerejskem a dneškem útěšně překrývá narcistní iluzí povahy estetické. Lépe, když etiku nahrazuje estetika než třeba bič. Náhražka však zůstane náhražkou. Zavraždění a vyvraždění se proměňují v anděly, s nimiž dědicové vin velkoryse hodlají vycházet v dobrém. Krev vsákla.

Zatímco se rozdvojené Německo sjednotilo, trčí český obraz němectví rozpolcen víc než kdy jindy: na jedné straně šedooká tvrdost a světlovlasá smrt, na straně druhé zas jednu jedinospásné dubisko, situované ovšem opačně než včera, nad

nímž by i staří němečtí nacionálové rozpačitě kroutili hlavou, věříce mnohem méně než snivé duše slovanské, že v půdě někdejšího Království českého kdysi zapomenuté a jen proto sekyře ušedší germánské kořínky obrodně vyraší a zachrání zemi spolehlivěji než Blaničtí rytíři, případně s nimi ve svatováclavském spolku.

Oba nespojitě obrazy setkávají se v žaludském esu. Karta je to silná a její medvědovitě opičácká obluda znamenávala smrt. Babička ji proto neměla ráda a přemalovávala ji do nezřetelnosti. Současní novočeští proroci na ní udělali jinou změnu: namísto křivolakého dubového listí olemovali ji úhledně obdélníkovými stomarkovkami v důvěře, že ani tak listí z dubu neopadá. Duběnky se na inkoust už nesbírají a žaludy žerou leda divoká prasata. Kdežto ze stomarkovek jde všechno, i zemský ráj to na pohled.

Plechový bubínek zůstal bezesporu největším úspěchem svého autora, brzy doplněn dvěma dalšími prózami spjatými s rodným Gdaňskem (*Kočka a myš, Katz und Maus*, 1961, česky 1968; *Psí léta, Hundejahre*, 1963). Günter Grass, původním povoláním sochař, debutoval však jako lyrik (*Přednosti korouhviček, Die Vorzüge der Windhühner*, 1956), následovaly sbírky (*Trojúhelník z kolejí, Gleisdreieck*, 1960) a (*Vyptáno, Ausgefragt*, 1967). Hojně se věnoval tvorbě dramatické, zprvu pod vlivem absurdního divadla (*Povodeň, Hochwasser a Strýc, strýc, Onkel, Onkel*, 1957; *Ještě deset minut do Buffala, Noch zehn Minuten bis Buffalo*, 1959; *Zlí kuchaři, Die bösen Köche*, 1961; *Plebejci zkoušejí povstání, Die Plebejer proben Aufstand*, 1966; *Před tím, Davor*, 1969). Z prozaického díla, jež Grasse proslavilo především a v němž, zdá se mi, jsou jeho zkušenosti básnické i dramatické účinně uplatněny, nutno kromě knih již jmenovaných uvést *Místní umrtvení (Örtlich betäubt*, 1969); *Z deníku šnekova (Aus dem Tagebuch einer Schnecke*, 1972), *Platýz (Der Butt*, 1977), *Setkání v Telgte (Das Treffen in Telgte*, 1979) a úvodem zmíněnou *Krysici*.

Plechovým bubínkem se Günter Grass rázem stal hvězdou Skupiny 47, nejvýznamnějšího fóra německé poválečné literatury. Českého čtenáře snad bude zajímat, že tu nešlo o uměleckou skupinu v obvyklém smyslu, vázanou na určité umělecké postupy, na literární směr, styl nebo žánr. Nebyl to spolek s pravidly a členstvím. Pod moudrou patronací Hanse Wernera Richtera (1908–1993) zvala Skupina 47 k vystoupením a diskusi všechny, kdo se v rozbitém Německu poctivě pokoušeli začít znovu vlastní život i vlastní literaturu, nezávisle na předformovaných obrazcích ideologických. Celá záležitost měla zcela konkrétní smysl: mladí lidé, bez vlastní viny prošlí válkou a uvržení do bídy stavu poválečného, nemohli a nechtěli číst a psát odvary z Thomase Manna nebo Hermanna Hesse, stejně jako se nemohli a nechtěli přichýlit k esteticismu, jenž se – nejvýznačněji reprezentován Gottfriedem Bennem (1886–1956) a Ernstem Jüngerem (1895–1998) – vynořil z vnitřní emigrace a hleděl plně udržet svou kontinuitu, jako by se mezi lety 1933 až 1945 nic nebylo stalo, kromě snad několika příležitostí k niterně produchovnělému zamyšlení. Pro tvorbu Alfreda Andersche (1914–1980), Hanse Wernera Richtera, Heinricha Bölla a Wolfganga Koeppena (1906–1996) zůstal význam

životní césurý základním konstitutivním prvkem. K nim brzy přibýly talenty další: například Ingeborg Bachmannová (1926–1974), Martin Walser (nar. 1927), Ilse Aichingerová (1921–2016), Johannes Bobrowski (1917–1965) a Günter Grass. Souvislosti s dějinami i s dějinami literatury se postupně u autorů Skupiny 47 prohlubovaly – Grassův *Plechový bubínek* je jimi přímo nabit!

Hansi Werneru Richterovi věnoval Grass k sedmdesátinám krásnou knížku *Setkání v Telgte*. „Kde bylo vše v troskách, leskla se jen slova [...],“ dočítáme se v tomto textu, popisujícím fiktivní setkání německých barokních literátů v roce 1647, v předposledním roce třicetileté války. Kromě záliby v literárním baroku – uvidíme ještě, jak se projevila v *Plechovém bubínku* – nacházíme tu především hru s analogiemi, která ostatně k literární technice baroka neodmyslitelně patří: také ve Skupině 47 scházeli se literáti uprostřed pustiny způsobené velkou válkou. A podobně jako před třemi staletími nebyla to jen pustina v hmotném smyslu, nýbrž i pustina duchovní.

A podobně jako před třemi staletími scházeli se tu lidé nejen plní touhy po životě, ale i plní života. To je ve všech směrech oddělovalo od právě prožité minulosti, ať již syrové či estetizované.

Když pětadvacetiletý Peter Handke (nar. 1942) na posledním setkání Skupiny 47 vytkl jejím autorům neschopnost popisu, znamenalo to nejen skandál, ale hlavně nový předěl a nástup generace, která německá traumata prožila nanejvýše ve věku dětském, možná tím hlouběji, dozajista však jinak a jinak se s nimi musela vyrovnávat. Nezávislost na ideologiích, zdaleka ne jen na ideologii fašistické nebo komunistické, kterou si každý z autorů Skupiny 47 musel po svém a zdaleka ne vždy se zaručeným výsledkem dobývat, stala se pro Handkovu generaci samozřejmostí. Rozdíl je tu rozdílem stupně. To však neznamená, že by byl nepodstatný. Jde o rozdílný stupeň kritiky jazyka, odtud také Handkova výtka a výzva: otázka, co je pravda, se na cestě této kritiky pronikavě zjemnila a zkomplikovala.

V *Plechovém bubínku* míří Grassův útok především na čas, na to, co se nám předkládá jako běh života, nebo dokonce samotných dějin. Skřet Oskar zprostředkovává jiný úhel pohledu než ten, v němž životní realita s časem alibisticky splývá. I kdo prožil jiný osud než válečný a německý, vzpomene si dozajista, jak na něho naléhali, že je načase, aby se už konečně začal učit, aby si konečně přestal už jenom hrát, aby se konečně choval zodpovědně, že je načase, aby se konečně oženil, že je načase mít děti nebo že právě toto načase nyní není, a co že by ve svém věku ještě chtěl, neboli že je načase umřít. Oskar Matzerath právě tento čas rozevívá – a je vidět za kulisy, je vidět reálněji, bez ideologií, které se z tohoto hlediska jeví jako pouhé výrony časové šalebnosti. S údivem vidíme, že lidé učinili zčásti pošetilé, zčásti hrůzné věci v přesvědčení, že rozumně vycházejí vstříc tomu, co je beztak nutné, co doba po nich žádá. A v nové konstelaci, třeba i zanedlouho, sami nevěří, že by byli kdy schopni něco takového udělat. Namísto sebe proklínají dobu, která byla tak nehumánní, že i z nich nadělala své otroky. Pláčí nad sebou podobně jako dobrotivý hostinský Ferdinand Schmuhs nad vrabci, které postřílel.

Rozparovač času Oskar Matzerath je dvojpostava. Čtenář si dozajista všiml, že se k němu v průběhu textu střídavě vztahují dvě gramatické osoby, a to i uvnitř jednotlivých souvětí. Mluví sám, v já první osoby singuláru, a mluví se o něm ve třetí osobě singuláru. Já nese quasibiografické výpovědi vnitřní, o Oskarovi je řeč v rovině popisu referujícího o výsledcích pozorování. S Oskarem rozdvouje se ovšem i hlas autorský. Vzniká polarita, jejímž jedním pólem je bezprostřední vcítění a soucítění, druhým nemilosrdná věcnost.

Podobně funguje v textu sepjatost rubu s lícem, projevující se domnělou Grassoovou zálibou v odporlostech a nečistotách. Vypravěč Grass se okázale zmocňuje rubu a k líci se blíží jen nepřímou, zdrženlivě, cudně, aby se vyhnul výkladovým schématům, čerpajícím své látky vždy z líce a rub jimi zakrývajícím. Odtud silné sugesce pomíjivosti, například hřbitovní realie, úvodní popis pana Kleppa, furunkly kameníkovy, cihelná polévka atd. Odtud četné symboly, odkazující z rubu k líci. K nejoblíbenějším se u Grasse řadí krysa, vinoucí se jako symbolická figura celým jeho dílem od rané lyriky až po román *Krysice*, v němž Grass vytvořil dokonce druh krys blondatých a modrookých, které chodí po dvou a jmenují se novošvédky. Chování krys a lidí, zejména chování kolektivní, není si nepodobné. Kromě odpornosti obsahuje i záblesky moudrosti.

Podobně symbolický smysl má znetvořenost tělesnosti Oskarovy, fakt, že doroste v zakrslého hrbáče – a samozřejmě dětský bubínek, banální předmět plechové amuzikální coby stroj času. Bezpochyby v něm doznívá motiv krysařovy píšťalky, tu a tam dokáže Oskarovo bubnování účinkovat jako svod (například při gdaňské nacistické parádě). Hlavně však funguje jako antiteze, jako bláznovsky zdravý rub historicky chorobného líce. Infantilní bubnování Oskarovo ukazuje se účinnější a smysluplnější než mnohem muzikálnější, tím či oním duchem prodchnutá bubnování lidí dospělých a zdánlivě rozumných, než bubnování pruských fridericiánských kapel, jež se mezitím staly už jen karnevalovou atrakcí, než bubnování fašistických nedělních parád, než velebubnování válečné. Oskar, ač odporně, umí vybubnovat zázraky! Škoda, že tak nefunguje Siegfriedovo kladívko v Hrabalově knížce *Obsluhoval jsem anglického krále*.

Grass se umí dovolat až do nebe – blasfemií! Tak se dovede rouhat jen zkušený katolík: odděluje vnějšek, hmotnou stránku sochy nebo do fráze ustrnulou formulaci jazykovou nebo představové klišé, od vnitřního, jež je tu tiše přítomno tím intenzivněji, čím důrazněji operace proběhla.

To vše lze shrnout v antitetický princip, známý hlavně z barokní alegoriky, svádějící do jediného blesku rozpoznání věci tak protikladné, jako je věčnost s časností, chtíčem vymezenou hrubost i rozkošnost těla s bezhraničnou duchovní extází, lásku s opovržením, sebelásku se sebeopovržením, cynismus naprosté skepse s čistým plamenem naprosté víry. Povšimněme si, že jedna ze stran těchto polarit má vždy zemitý ráz senzuálně dostupné reality, kdežto druhá ráz fiktivní. Dobrodružství hry s antitetickými konfrontacemi spočívá v prolomení této konvenční

hranice: nejhmatatelněji skutečné obnaží se ve své pomíjivosti, zatímco to, co se zprvu jeví leda vysněno, vyvstává ve své skutečnosti, v nepomíjivém dotyku s věčností.

Jak silně Grasse zaujala literatura barokní, vidíme ještě z knížky *Setkání v Telgte*. V *Plechovém bubínku* však navazuje i na tradici širší a starší, na německou tradici figury a literatury bláznovské. Ta má kořeny pozdně středověké a dožívala s občanskými protifeudálními akcenty ještě v lidových masopustních produkcích doby předbřeznové. Bláznění není ničím jiným než alternativním rozdvojením obrazu světa. V bláznovské satíře funguje blázen jako ztělesnitel kritizovaného, zároveň však svou odlišností od konvenčních postav a hledisek odhaluje bláznovství světa nebláznů.

Český čtenář nejspíše zná *Chválu bláznovství* (1509) Erasma Rotterdamského (1466–1536), satiru školenou na Lukianovi podobně jako satirické dialogy Ulricha von Huttena (1488–1523), původně latinské, záhy však rozšířené v německé verzi. Zvláštní ozvěnou této větve literární je ostatně Komenského *Labyrint světa a ráj srdce*. V této literární větvi je téma bláznovství humanisticky prokultivováno jako téma šalby.

Vlastní bláznovská satira německá čerpala spíše z lidových zdrojů, a tedy z pramenů staršího, středověkého. *Loď bláznů* (1494) Sebastiana Branta (1457–1521), neobyčejně úspěšný vzor mnoha napodobení, líčí satiricky zkaženost lidského rodu, aby vyzvala k okamžitému pokání, neboť času je málo, v roce 1500 má přece nastat konec světa, jak se hojně věřilo. Do osnovy středověké morality vetkal však Brant motivy, které musely působit jako výkřiky dobového modernismu. Tak již motiv plavby 111 bláznů – číslo je samozřejmě magické, složené ze tří jedniček – do Narragonie (Země bláznů) je neuvěřitelně up to date. Suchozemec Brant, štrasburský městský písař a císařský rada, jím reaguje na první zámořské objevy, na nová setkání Evropanů s lidmi neznámých ras a kultur. Samo provedení knihy znamenalo avantgardní krok tehdy mladičké knihtiskařské techniky, která již dovedla spojit text s dřevoryty (alespoň zčásti pocházejí z ruky Albrechta Dürera) neboli přivolat popisovanému na pomoc viditelné. Snad to tehdy byla výpomoc z nouze, čtení se teprve začínalo rozšiřovat, kdežto na vizuální kulturu byli středověcí lidé hluboce přivyklí. Dnes musíme konstatovat, že tak byla založena vývojová řada, na jejímž konci je záplava ilustrované literatury a – comics. Technická překvapení, reálná i vymyšlená, patřila pak, stejně jako podivuhodné události, natrvalo k bláznovské literatuře. S koncem světa to později nebrali tak doslova, zato konce jednotlivých světů, z nichž o jednom vypráví Grassův román, se opravdu konaly.

Brantův vzor bohatě rozvíjeli stoupenci reformace i protireformace. Z prvních připomeňme alespoň norimberského ševce Hanse Sachse (1494–1576) a Friedricha Dedekinda (1525–1598), jehož *Grobianus* záhy pronikl i do našeho prostředí; z druhých františkána Thomase Murnera (1475–1537), který dokázal zesměšnit

nacionální strunu lutherské reformace, a augustiniána Abrahama a Santa Clara (1644–1709).

Dobrodružný *Simplicius Simplicissimus* (*Der Abentheuerliche Simplicissimus Teutsch*, 1668) Hanse Jakoba Christoffela von Grimmelshausen má v souvislosti s *Plechovým bubínkem* mezi všemi předchůdci zcela zvláštní místo. Je již románem v pravém smyslu, a to románem výsostně barokním, navíc reagujícím na velkou válku, která vyhladila celé kraje a bezmála zničila středoevropskou civilizaci.

Z Grimmelshausenova *Simplicissima* pochopíme ihned, proč Oskar Matzerath, tak zakotvený v rodném kraji a v městě Gdaňsku, náhle musí začít cestovat, ač se předtím bez toho nejen obešel, ale jakékoli cestování důrazně odmítal. Jakmile jednou uteče z domu, už se vlastně nezastaví. Jeho návrat domů je vlastně průběžný, což je zvýrazněno dojemně vřelým přijetím a solidaritou v rodině, od níž bychom spíše očekávali, že se jej ráda zbaví, a následnými katastrofami. Jeden z demystifikujících šprýmů Grassových spočívá v propojení pikareskního vyprávění s formovými prvky románu výchovného a vzdělávacího: návrat domů je zbytečný, hrdina se ve světě beztak ničemu nenaučil, vrací se jen proto, abychom se stali svědky naprostého rozpadu, konce jednoho světa, a aby dospěl do hotového hrbáče u příležitosti pohřbu svého otce/otčima Matzeratha, jehož nepřímou zavraždil. Vrací se, aby prchal dále. V tomto duchu je i jeho porýnská existence nepravá, dočasná – a je jen žádoucí, aby byla stabilizována mimo tento svět, v uspořádaných poměrech psychiatrické léčebny.

Schéma románu výchovného a vzdělávacího, vrcholné románové formy moderní německé literatury, je tu obráceno naruby z důvodů hlubších než jen kvůli nekonformistickému autorskému gestu. Ti, kdo Grasse obdivovali jen kvůli jeho mladistvému nonkonformismu, došli zklamání po zásluze, spíš vlastní povrchností než Grassovým autorským a občanským vývojem. Samozřejmě lze zejména třetí knihu *Plechového bubínku* číst jako dobovou kritiku adenauerovského Německa. Není to však všechno.

Pozitivním kontinuitám se Grass vyhýbal ze závažnějších důvodů než pro voltérské gesto. Připouští je jen tam, kde podtrhují reálné absurdity, kde nehrozí pád do literatury à thèse. Tak například vítězové neznásilňují Marii, ženu dozajista žádoucí, nýbrž vdovu po homosexuálním skautu Greffovi. Matzerath je pochován k Bronskému, v kuriózní souvislosti rodinného objetí. Zahyne nepřímou, leč zřetelně Oskarovou rukou právě poté, co se projevil otcovsky a lidsky. Podobně zahynul Bronski. V obou případech se do toho dějiny jen připlety. Váleči, ukáže se, nejsou opravdovými odbojáři. Jejich finální akci organizuje Oskar v kontinuitě jidášské – směřuje nejen proti soše Krista a k rouhavé parodii bohoslužby, nýbrž i k vydání spolubratřích katům – poté, co přivedl Marii ke konverzi a začal pronášet evangelní výroky s tak uhrančivou věrohodností, jako by je bral smrtelně vážně. Cítí se dokonce osloven Kristem podobně jako kdysi Petr, ovšem

v příslušném posunutí, v promluvě sochy zakrsle dospělého jezulete, k zakrsletí živočišně živočíšnému.

Diskontinuitní princip, připouštějící pozitivní souvislosti pouze v negativní podobě ironické a parodické, netýká se pouze fabulace, ale jde hluboko do formy. Vladimír Kafka v doslovu k prvnímu českému vydání upozornil, že *Plechový bubínek* je především románem poetickým. Nejde ani tak o básnění jako spíše o způsob, jakým jsou vyvolávány a k sobě řazeny velmi plastické, ale též velmi různorodé obrazy. Zdánlivě neukázněná rozkošatělost vyprávění roste z přísné formy. Pestré zvraty, též zvraty v prostředcích stylistických, k ní podstatně patří. Čtenář si jistě všiml, že vypravěčství hodné rodinné ságy se rázem mění v rozvernou grotesku, že jsou vyvolány obrazy iluzivně realistické, a zase že přichází úsek psaný jako drama (na Atlantickém valu), samozřejmě parodické předejmutí dramatu bitevního, které vzápětí propuká. Že hrubě střízlivá realita je prudce střídána s fantaskními vizemi, s pozitivisticky věcným popisem podivných Oskarových dovedností. Že psychoanalyticky laděné vtípky – Grass se mnoho učil u surrealistů, podobně jako Bohumil Hrabal, a proto nám celé pasáže připadají jako vypábené – nečekaně přecházejí ve vichr velebánsnické vize o tom, jak se všichni vrátí do lůna babičky Koljaiczekové, jak se v této máselnici setkají živí i mrtví a jak zrajší, Janu Bronskému porostou z dírek po střelách na těle karafiáty...

Celá ta přebíhavost a rozbíhavost vypovídá o prázdnotě dějinného času. Již bujarost vyprávění však naznačuje, že taková výpověď není jediný a poslední vypravěčův cíl. Ve všech barvách vylíčila tu vynalézavá obraznost rub, abychom nezapomněli na líc.

Novela *Kočka a myš* se vedle *Plechového bubínku* a snad i v celé autorově tvorbě vyjímá na první pohled poněkud atypicky. Jako by spíše patřila k výrazovému obzoru ranějšího Alfreda Andersche – připomeňme zejména *Zanzibar aneb Poslední důvod* (*Sansibar oder der letzte Grund*, 1957) – ač tu chybí otevřenější linka politická, u Grassa vždy přítomná jen nepřímo, a ne jako téma. Pozornějšímu rozboru však neujde, že problém a metoda jeho řešení jsou zde stejné jako ve velkém Grassově románu, rozdíl tkví v prostředcích. Novela se formální výstavbou podobá klasickým novelám pozdně měšťanským, jež obsahově by byl Grass mohl leda parodovat; je ještě přísnější, asketičtější. Vladimír Kafka měl nepochybně na mysli tento zvláštní vztah, když poukázal na to, že *Kočka a myš* není psychologickou studií o krizi mládí, jaké psali Hermann Hesse nebo Robert Musil nebo – dodejme – Thomas Mann. Srovnání této novely s Mannovým *Tonio Krögerem* může se zdát svévolné, avšak lépe než učené úvahy objasní rozdíly a souvislosti mezi dvěma literárními i sociálními světy.

V *Kočce a myši* šlo Grassovi stejně jako v *Plechovém bubínku* o jazykovou objektivaci látky, která v čase dějinném pozbyla rozumného tvaru, natož pak smyslu. Prolomení alibistické kulisy děje se v malé formě v malém. Proto tu mají tak velkou úlohu detaily, zcela jinou, než rovněž detailní příznačné motivy mannovské:

jsou nepopíratelně rozpoznatelnými tvary, a to víme jistě, i když nám jejich smysl, mají-li vůbec jaký, uniká.

Bez důvěrné znalosti existencialistické literatury a absurdního dramatu bylo by takové přetvoření tradiční novely sotva možné. K novým obzorům mohl však Günter Grass rozvinout tvárné postupy a zkušenosti této literatury jen proto, že dokázal vlastní výpověď oddělit od její zastřené filozofičnosti, která začasťe nahrazovala psychologizaci pozdně měšťanského vypravěčství.

ZDE A NYNÍ. HERMANN BROCH DNES

Poprvé jsem se setkal s Brochem v Antonioniho filmu *Noc*. Mastroianni bloudil mezi snoby po novoburžoazní vile, pohledem utkvěl na knihovně a sáhl po *Náměsíčnicích* v údivu, kdože to tady čte. Vzpomínám-li si dobře, uchopil svazek nikoli vázaný, vydaný dříve, luxusnější, a tedy i podstatně dražší, nýbrž kapesní formát, německy zvaný Taschenbuch. Nenapadlo mne tehdy rozvažovat nad trapným znamením novosti aktuálního bohatství, tak ironicky kontrastujícím s tím, jak Hermann Broch, v mládí středoevropský boháč druhé gründerské generace, končil v chudobě takřka nedůstojně, odkázán k holému přežívání ze stipendií. Žasl jsem spíše nad tím, že se neodolatelný Marcello rozptyloval knihami, namísto aby své osobní kouzlo plně soustředil na Jeanne Moreauovou.

Na mne zbylo jen přečíst tu knihu. Okouzila mne. Tím nepochopitelnější připadala mi slova, která Hermann Broch napsal krátce předtím, než zemřel: „*Kdykoli píšu romány, počítuji to jako naprostou nezodpovědnost.*“ (KW 13/3, s. 412)

Koncept Brochova dopisu Uhsemu z dubna 1950 působí dnes, dvaatřicet let po pisatelově smrti, jako aktualita. Je to tím podivuhodnější, že globální mocenský rámec se pronikavě změnil. V čem tkví konstanty Brochova uvažování? Jakou zkušeností jsou živeny?

Jejich zdroj byl výsostně praktický. Sekundární literatura má sklon k banalizaci Brochova mimoliterárního působení, čemuž Broch dílčími výroky sám bezděky napomáhal. Jako by bylo přímo povinností židovského syna druhé generace distancovat se od podnikavosti otcovy uměleckou tvorbou. Freudovským klišé o Oidipově komplexu nabyl předsudek rázu vědeckého výroku. Dnes je obtížné zjistit, co z Brochových nářků na toto téma je báseň a co pravda, nakolik jde u Brochova sebevýkladu o psychoanalyticky předformovanou intelektuální autostylizaci – a v čem se opravdu ocital v konfliktu s otcem. Ke konfliktům látky dozajista

nechybělo, neboť Hermannův otec Josef, rodák z Prostějova, byl muž, který se ve Vídni z ničeho vypracoval v boháče cestou tvrdě pragmatickou, rodinné ovzduší pak musely poznamenat právě tak jeho úzkostně utajované homosexuální sklony jako pravděpodobně neurotická frigidita matčina. Rodině vládl autoritativně, jak odpovídalo místu a času. Svě dva syny měl však rád a o jejich budoucnost se staral moudře, jak uměl.

Teprve z obrazu spisovatele, který obětuje všechny materiální výhody a nakonec i své zdraví a svůj život poslání duchovnímu, spjatému s idejí humanity, jeví se doba Brochovy praktické podnikatelské činnosti jako ztracený čas. Z přímých pramenů životopisných se o synově zásadním a naprostém odporu nedovídáme. Ochotně vystudoval reálku a textilní inženýrství a poté nastoupil jako asistent ředitele do prádelny v Teesdorfu u Vídně, do deficitního podniku, který otec krátce předtím získal a záhy za synovy účasti přivedl k rozkvětu. Že při tom na universitě se zaujetím studoval též matematiku, filosofii a fyziku, není samo o sobě svědectvím o nechuti nebo neschopnosti k podnikavé činnosti praktické. V ní totiž podal znamenité výkony, a to jak v technických inovacích a kalkulacích hospodářských, tak v citlivě prozíravé reakci na problémy sociální. Inspirován austromarxismem zkoušel v rodinném podniku spoluúčast zaměstnanců na rozhodování (dnes známou pod názvem sociální partnerství), uskutečnil tehdy neobvyklá sociální opatření ve prospěch zaměstnanců a jejich dětí. Výrazný úspěch v konsolidaci podniku za časů dokonce revolučních, po první světové válce, důvěra, které se zakrátko na obou stranách třídního konfliktu těšil jako zkušený urovnávač stávek, jakož i celoživotní sociálně angažované usilování svědčí o tom, že tu ani v nejmenším nešlo o sentimentálně filantropické rozmary boháče, jenž na chvíli zatoužil pohladit své svědomí.

Kombinací praktické zkušenosti s étosem dychtivě a důvěřivě obráceným k naději vkládané do teorie, která by zformulovala a objasnila reálně funkceschopné životní struktury a normy, se příběh Brochův nápadně podobá biografii Alfreda Schütze (1899–1959), zakladatele fenomenologické sociologie. Vzděláním právník, povoláním finančník mezinárodního formátu, pěstoval vědu po večerech. Ani v jeho případě nemůže být řeči o otroctví ducha, ač dvojí role bezpochyby znamenala mimořádnou zátěž. Čím by však bez ní Schütz byl? Právě tato zkušenost jej dovedla k tázání po transcendentálním rámci všednodenního jednání. A také v tomto případě by asi byla holá zkušenost zůstala nevytěžena, nebýt intelektuálního zájmu navíc.

Tu i tam můžeme vyjmenovat zdroje: novokantovství (u Schütze zprostředkované hlavně sociálněvědnou aktualizací Maxe Webera), Vídeňský kruh filosofický, rakouská škola národohospodářská (Friedrich von Wieser, Ludwig von Mises) a normativní škola právní (Hans von Kelsen, 1881–1973). V mnohém ohledu bychom mohli tuto charakteristiku zjemnit i rozšířit, u Schütze například o vliv Bergsonův, u Brocha o psychoanalýzu, o vliv Karla Krause nebo o diltheyovské a podobné podněty strukturálně duchovědné.

Přestože se později Broch vyslovoval o době a prostředí svého mládí velmi nelichotivě jako o „vídeňské veselé apokalypse“ (KW 9/1, s. 145), o „předsmrtném okamžiku“ (KW 10, s. 20), „duchovněhistorické prázdnotě“ (BB, s. 498), o „čase povšechné slepoty“ (KW 13/3, s. 538–539), shledáváme tu z dnešního odstupu velmi zajímavou tendenci k objevování skrytých, leč objektivních a exaktně definovatelných životních forem. Intelektuálové Brochovy generace ji pociťovali jako zásadní roztržku se světem otců, jako cestu z krize hodnot, jako povinnost vrátit životu jeho přirozený smysl a řád.

V jedné věci navazovaly tyto snahy na otcovské dědictví. Ve starém Rakousku se vyvinul mimořádný smysl pro formu. Umožňovala uznat vzniklé role a pozice a vytěsnit otázku, odkud a jak k nim kdo přišel. V kotli národů a pospolitostí a v různorodé změti historicky vzniklých součástí tradičních společností fungovala úcta k formě jako katalyzátor modernizačního procesu. Zformování pověstné rakušanské byrokracie nebo jednotné armády a mravů s tím spojených bylo jen jednou stránkou věci, bohužel nejnápadnější, a proto nejznámější zejména z podání satirických.

Literatura však podává četná svědectví o hlubších, jemnějších a rozsáhlejších projevech tohoto procesu. Stephan Zweig (1881–1942) například ve svých pamětech (*Die Welt von Gestern*), podobně jako kdysi Jan Neruda ve známém fejetonu, popsal, která 1. máje 1890 vpochodovala dělnická třída nejen na ulice a náměstí, nýbrž i na jeviště občanské společnosti. Zaujala na něm důstojné místo, protože předvedla schopnost dodržet formu, ba vytvořit formy vlastní. Forma znamená jistotu, dočítáme se ve Zweigově románu *Netrpělivost srdce*. Trottové v Rothově *Pochodu Radeckého*, v příběhu rozvratu a zániku, stále znovu nalézají oporu jistoty v nespornosti formy; proto Karl Trotta, vnitřním ustrojením důstojník spíše špatný, umírá dobrou smrtí důstojníka starajícího se o své mužstvo – a v uších mu zní *Pochod Radeckého*. Broch v *Náměsíčnících* líčí, která mladý Pasenow setrvává v uniformě i na novomanželském loži. Není to žert ani satira, nýbrž odkaz k charakteru postavy, která by se bez formy, v nahé soukromosti, rozplynula v nejistotě. A tak bychom mohli jít k Hofmannsthalovi (1874–1929), k Musilovu románu *Muž bez vlastností*, programově dovršujícímu přímo matematizaci velké prozaické formy. Nebo k Johannesu Brahmsovi (1833–1897), od něhož vede cesta jak k Ludwigu Wittgensteinovi (1889–1951), tak k Arnoldu Schönbergovi (1874–1951) a jeho škole. Z té Alban Berg (1885–1935) a Egon Wellesz (1885–1974) byli Brochovými přáteli již za středoškolského studia na reálce. Schönbergův přítel David Bach, ve filosofii žák Ernsta Macha (1838–1916), byl v letech 1897–1900 Brochovým učitelem.

Tři známá Brochova životní dilemata – zda se věnovat podnikání nebo vědě, vědě nebo literatuře, a nakonec literatuře nebo vědě, která by vydala plody ve společensky nápravných činech – lze vyložit jako projev konfliktu mezi soukromým a veřejným používáním rozumu.

Jde o otázku úzce spjatou s kantovským pojetím občanské společnosti jako společnosti svobodných občanů, kteří používajíce v nereglementované diskusi vlastní schopnosti usuzovat, nacházejí společně, co je rozumné a spravedlivé. Odtud i nezvykle důsledný étos této otázky, směřující k účinnému spojení teorie s praxí.

Smyslem této problémové konstelace není hledání sociální utopie, například ideálního státu, nýbrž hledání vždy nové dohody o pravidlech, která jsou účastníci občanské diskuse při vši různosti hledisek a zájmů schopni i ochotni dodržovat do další dohody. Broch, podobně jako Schütz, jde o krok dál: hledá pravidla pro hledání pravidel, což sblížuje novokantovství s obzorem wittgensteinovským a novopozitivistickým.

Právě v této souvislosti nabyl konflikt mezi veřejným a soukromým používáním rozumu nové aktuality. Pojmům veřejný a soukromý dal Kant jiný význam, než by asi soudobý čtenář intuitivně očekával, význam vlastně opačný. Soukromě používá rozumu člověk hovořící ze sociálně určité a veřejně relevantní pozice, tedy hovořili například jako úředník, učitel, kněz, soudce, též jako politik vázaný loajalitou ke své straně. Veřejně používá rozumu člověk myslící a mluvící nezávisle, svobodně, světoobčanský, účastník otevřeně argumentativní diskuse, například učenec před veškerým možným čtenářstvím, v úsudku rovněž zcela svobodným.

Je nasnadě, že svoboda soukromého používání rozumu je svobodou omezenou, že v takových případech mluví nejedná a nehovoří za sebe, nýbrž reprezentuje něco nebo někoho jiného. Soukromé rozumování (neboli „rozumné“ chování v roli) pokládá Kant za součást sociálního zprostředkovávání racionality, v němž osvícenství vkládalo naděje. Přece však je vymezuje jako pouhou odvozeninu, ne svébytnou, jen účelově a nesamostatně funkční. Uvědomíme-li si, že tu je řeč o veřejnosti institucí a o tom, že se liší od veřejnosti svobodných občanů, víme hned, na čem jsme: konkrétní politické a sociální útvary lze odvozovat od svobodné racionality (veřejného rozumu), nesmí tomu však být naopak. Motiv odkazuje až k teorii otevřené společnosti, zformulované dalším velkým Rakušanem Karlem Raymundem Popperem.

Pro Brocha konflikt mezi veřejným a soukromým používáním rozumu znamenal celoživotně konflikt svědomí. Svědčí to o příznačném posunu: soukromé usuzování se obnažilo jako egoisticky pragmatická kalkulace, jeho zprostředkující funkce ztratila věrohodnost. Pochybnosti pozdního Brocha, již významného spisovatele, o smyslu umělecké tvorby zdaleka nejsou přepjatým moralismem, pouhým osobním podivínstvím. Krystalizuje v nich uvědomění, že osvobodivý potenciál moderny byl realizován jen esteticky, a za cenu tohoto ústupu do luxusního kulturního ghetta je tolerován i tam, kde umělecké projevy nejsou rovnou zvládnuty jako zboží. Proto Broch pociťuje též své vlastní umění jako svod, touží sice vyprávět příběhy, pokládá však za nezodpovědné produkovat únik z prózy života v podobě beletrie.

V letech 1909–1925 žil Hermann Broch dvojitý život. Na jedné straně byl podnik v Teesdorfu, na druhé vídeňská Café Central a Café Herrenhof s plejádou umě-

lecké a intelektuální bohémy, z níž nejbližší mu byli Franz Blei, Gina Kausová, Robert Musil, Paul Schrecker a malíř Egon Schiele. Samozřejmě zde residovali Peter Altenberg, Egon Friedell a Karl Kraus. Ženy nebyly v této společnosti pouhou ozdůbkou. Oslňovaly nejen svým půvabem a emancipovaným chováním, ale též inteligencí. Zde Broch poznal Milenu Jesenskou, učila ho česky. Edit Rényiiová jej seznámila s Georgem Lukácsem, Karlem Mannheimem, René Spitzem a Bélou Balázsem, brilantními zjevy vybraných kaváren budapeštských, přesídlivšími po maďarském pokusu o revoluci načas do Vídně. Ea von Allesch stala se mu na delší dobu osudem soukromým.

Mýlil by se však, kdo by jeden z těchto dvou Brochových životů pokládal za pouhý doplněk druhého. V obou oblastech pracoval naplno a dobře. Zejména svá studia matematická u Wilhelma Wirtingera, Hanse Hahna a Karla Mengera a studia filosofická u Moritze Schlicka a Rudolfa Carnapa bral velmi vážně. Vydržet natrvalo dvojí intenzivní zátěž bylo však nad lidské síly. Při první vhodné příležitosti, v roce 1927, teesdorfský podnik prodal. Rodina sice nadšena nebyla, zakrátko se však ukázalo, že i z jejího hlediska jednal prozíravě: vypukla velká hospodářská krize a textilní průmysl jí byl postižen nejvíce.

Volné ruce znamenaly nové rozhodování, tentokrát mezi vědou a literaturou. Nikoli z rozmaru. Četba Wittgensteina a Macha oslovila Brocha zvláštním způsobem. Namísto aby prohloubila jeho scientistické zaměření, jak zamýšleno, pohnula jej k docenění spontánní vlohy umělecké (KW 10/2, s. 243 a 245).

Ernst Mach (1838–1916) byl přesvědčen, že umění proniká k realitě blíže a důrazněji než věda, neboť se více drží počítků. Odpovídalo to nejen empiriokritickému hledisku, nýbrž i dobovému vkusu, zaměřenému na smyslově názornou dekorativitu, což přetrvalo do vídeňské moderny, operující se smyslovostí mnohem bohatěji než k abstraktní analytičnosti tíhnoucí duch moderny francouzské a německé.

Wittgenstein zaujal Brocha nejen vymítáním metafyziky z vědecké filosofie, ale hlavně myšlenkou, že tázání po smyslu života, z něhož žila metafyzika, je zcela legitimní v doméně umělecké tvorby. Známy bonmot, že metafyzika není vědou, nýbrž poezií, neměl u Wittgensteina – na rozdíl třeba od Carnapa – ráz diskvalifikace, nýbrž naopak. Vedl k prohlubování Wittgensteinova zájmu o umělecké a náboženské zkušenosti a výpovědi.

K tomu přistoupil silný a trvalý vliv psychoanalýzy. Brocha přitahovala, čím Wittgensteina odpuzovala: že vypadala jako průsečík neredukované živé zkušenosti s přísnou vědou. Náruživý kuřák – na málokteré fotografii jej vidíme bez dýmky – si liboval, jak mu analýza pomohla od bolestí žaludku, známým psával, že rodiče, kteří se pokoušejí vychovávat své potomky bez psychoanalytických konzultací, jsou zločinci, osobní tísně a problémy, zejména erotickou vznětlivost spojenou s neochotou a snad i neschopností k trvalejšímu partnerskému vztahu, vykládal si nepřekonanými zraněními z raného dětství. Čtyřiapadesátiletá Ea von Allesch,

s žárlivostí, jíž nebyvají ušetřeny ani emancipované milenky, jsou-li opouštěny, žárlivostí rozběsněnou až k jasnozřivosti, sděluje svému deníku v únoru 1929, že Hermann je ztracen, protože podlehl nicotně filistrovskému spolkaření psychoanalytiků, nemá již pražádné substance duchovní a zůstane nahodilým odleskem cizích idejí, ledaže by nerozházal zbytek svých peněz a přece jen napsal nějakou knížku, která by upokojila jeho sebecit. Psychoanalytické hnutí to odneslo za osmadvaceti letou Annu Herzogovou, inteligentní a bohatou krásku původem z Malacek, v jejíž důvěrné blízkosti Broch onu knížku opravdu napsal. Jmenovala se *Náměsíčníci*.

Výkladová schémata psychoanalytická nezůstala v ní pouhou kostrou, k níž lze upnout svalovinu vyprávění, jak vidíme třeba u psychoanalýzou inspirovaných prací Thomase Manna, nýbrž prosákla až do dřene románové formy. Trilogie líčí tři fáze postupujícího zvěčňování (1888, 1903, 1918) tří příznačných lidských typů a osudů. Zároveň s popisem zvnějšňování odkrývá se krok za krokem předvědomí klíčových figur. Bez této vpravdě dialektické jednoty vnějšího a vnitřního, historického a psychologického, rozestoupila by se románová syntéza do fragmentárních pohledů, z nichž by nebylo lze pochopit to hlavní: charakter a postup krize hodnot.

Téma krize hodnot prostupuje veškerým Brochovým dílem, vztahuje se k tomu, o čem byla řeč jako o konfliktu mezi veřejným a soukromým používáním rozumu, a jen v tomto smyslu, přísně kantovském, může být pokládáno za téma etické.

Již za první světové války, v roce, kdy zemřel staříčkový mocnář, publikoval třicetiletý Broch v expresionistickém časopise *Die Aktion* text, v němž odlišil etickou hodnotu jednání od estetické hodnoty jeho výsledku.

Válečná doba přiostrčila vážnost kladení otázek tohoto typu: Hermann Broch – podobně jako v Budapešti Karl Mannheim, Georg Lukács a další členové generačního sdružení Svobodná škola duchovních věd (1916–1918), mezi nimi například Béla Balázs, Béla Bartók, Arnold Hauser, Zoltan Kodály – zůstal uprostřed válečného běsnění pacifistou. Válku pokládal za projev civilizační a mravní krize, kterou si podobně jako Mannheim nebo Lukács poprvé uvědomil četbou Dostojevského. Ani estetizace války, k níž stanoviska jiného typu přinejmenším dočasně inklinovala, ani alibistický únik ze surové skutečnosti do hájemství ryzího krásna nepřipadaly pro Brocha v úvahu. Polemizuje proti kruhu Stefana George, proti přežívající podobě wagnerianismu, dokonce proti hravosti Christiana Morgensterna, protože esteticismus, ať se tváří jakkoli, konzervuje hodnoty minulosti, hodnoty civilizace, jejíž chorobnost světová válka naplno odhalila. Pro filosofii, která ztratila celek tvořený věrohodnou jednotou pravdy, dobra a krásy, stala se estetika poslední podobou etiky, útulkem, v němž se archaický pojem pravdy pokouší přezimovat.

Hodlá-li tedy Broch učinit ethos principem historického poznání, neznamená to plané moralizování, nýbrž radikální příklon ke dvěma stěžejním uzlům kantovské vise občanské společnosti. První spočíval v projektu překonání politiky morálkou. Druhý v pojetí dějin jako realizačního prostoru lidské vlohy ke svobodě. Vztažení ke světu kantovskému – Broch kromě Kanta horlivě četl bádenské

novokantovce Rickerta a Windelbanda – je nutné, mají-li obě frekventovaná hlediška být pochopena ve vzájemné souvislosti. Na Kanta se Broch cítil tak pozitivně vázán, že přemlouval přítele Canettiho, aby dal trochu trapnému intelektuálnímu hrdinovi svého románu *Die Blendung* jiné než Kantovo jméno.

Překonáním politiky morálkou rozumí se historická dospělost neboli schopnost a možnost občanů samostatně používat vlastního rozumu, a tak v nereglementované diskusi nalézat, co je rozumné a spravedlivé. V osvícenství běžný výklad dějin jako cesty ke svobodě dotvrzoval smysl filosofickohistorické sekularizace. Kant ve druhém ze *Sporů fakult* položil základní otázku nejen opatrněji, ale i hlubším způsobem: má lidský rod vlohu k sebezlepšování? Otázka zřetelně souvisí s definicí lidské svobody jako schopnosti nedeterminovaných rozhodnutí. V tom se kantovská koncepce podstatně liší od osvícenských projektů utilitaristických. Nikoli egoismus individuální nebo skupinový, nýbrž myslitelná obecnost, pojmenovaná jako kategorický imperativ mravní, je Kantovi měřítkem svobodné vůle. Poměruje nejen jednotlivá rozhodnutí jednotlivců, nýbrž i běh dějin. Jen proto mohl Kant převzít filozoficko-historický optimismus osvícenství, ale zároveň vyloučit pojetí člověka jako pouhé látky k socializaci.

U třicetiletého Brocha překvapivě souzní přísné kantovské obrazce s prvky myšlenkové konstrukce přísné ve zcela jiném smyslu: „*Narození Kristovo znamená absolutní bod času. Vytýčuje mravní úkol v čase zbudovat uskutečnění své hodnoty.*“ (KW 10/2, s. 25 n.) Na to nesmíme zapomenout, chceme-li pochopit Brochovy pozdější snahy o zesvětštění absolutního. Nekopírují povrch sekularizačního optimismu, nevyžívají se v negaci. Mluví z nich starost o zodpovědnou správu nám a zde svěřených darů, pocítovaná – v tom opět nota kantovská – jako povinnost.

Proto Hermann Broch za revolučních časů po první světové válce, kdy se jeho přítel Franz Blei – naštěstí bez následků – postavil po bok Rudým gardám s heslem „*Al' žije komunismus a katolická církev!*“, mohl psát o čisté politice spočívající ve spravedlnosti, jejímž výsledkem bude svoboda (KW 13/1, s. 32n.), aniž by to znamenalo cynickou demagogii, nahodile moralistický blábol nebo třeba jen kompenzační výraz špatného novoburžoazního svědomí.

Propojení kantovského chápání s tomistickým pojmem spravedlnosti vytváří pevný základ, z něhož lze téma krize hodnot uchopit jinak než jen negativně.

Dobové radikalismy byly nesený antisystémovým ostřím naprosté negace, vše se čekalo od zásadní systémové změny – a zdálo se to nadlouho znamením smyslu dvacátého století. Quasichiliastický patos této naděje byl společným jmenovatelem ideologií a hnutí velmi různých a navzájem se potírajících. Rozehrál Valpuržinu noc let dvacátých, jak výstižně poznamenal Rio Preisner. Její třeshivou energii pak zkanalizovaly a systémově zcela nově uspořádaly diktatury fašistické a diktatura stalinská.

Dnes začínáme být schopni docenit vklad těch, kdo se nenechali celoživotně spoutat ideologickým rámcem radikální terapeutické negace a obraceli se ke zkoumání, jež by věcně i strukturálně zpřesnily diagnózu. Karla Mannheima

(1893–1947), jehož esej *Duše a kultura* (1918) musel Brochovi mluvit z duše, a Maxe Schelera (1874–1928) přivedla tato snaha k projektům sociologie vědění, Brocha nakonec k pokusům o psychologii masy. Plody jejich úsilí, v mnohém vzdorovaly a v něčem musely podlehnout rozkladnosti času, zdají se mi méně důležité než cíl: nepromarnit energetický potenciál kritiky na pouhou vzpouru, dobrat se pochození krize v její objektivitě.

Téma krize hodnot Brochovi úzce souvisí s otázkou stylu. Inspirován Diltheyovým pojmem styl epochy a jeho učením o světových názorech, nepokládá styl za otázku pouze uměleckou, nýbrž za kondenzovaný výraz komplexní a hlubinné životní souvislosti. Již v roce 1911 sepsal pamflet proti Loosovi, v němž poprvé zformuloval představu, že ornament je kvintesencí kultury, duchem veškerého umění. A v eseji o rozpadu hodnot, vřazeném do *Náměsíčníků*, čteme: „*Kdo považuje ornament za příkrasu, nemá ponětí o vnitřní logice stavby. Stavební styl, to je logika, pronikající stavební dílo od půdorysu po vzdušný obrys, a v této logice představuje ornament jen jakousi krajnost, nejdiferencovanější, nejzhuštěnější výraz jednotné a jednotící základní myšlenky celku. [...] Ornamentální formu nelze vytvářet eklekticismem, ani vymyšlením nových umělých forem [...]. Zbývá jen hluboký neklid, neklid a vědomí, že tenhle stavební styl, který už není stylem, je pouhým symptomem, jakýmsi mene tekel nad stavem ducha, nestvůrného ducha této nestvůrné doby.*“ (*Náměsíčníci*, Praha 1966, s. 339)

Věcně šlo do jisté míry o nedorozumění. Loos totiž nebyl proti ornamentu, nýbrž proti jeho nefunkčnímu, pouze dekorativnímu používání. A Broch netruchlil po historizujícím eklekticismu grüunderské éry. Vlastní význam sporu leží jinde, je pozitivnější, než by se z Brochova krausovsky agresivního soptění proti Loosovi zdálo: co Broch praví o ornamentu, to tvrdil Nietzsche o rétorice. Triumfovali sekularizované velkovyprávění vědy, techniky a kapitalistického provozu nad rétorikou tak, že ji učinilo něčím nesnesitelně cizím, něčím, co musí být vytlačeno za hranice nebo alespoň na okraj rozpravy, je to Nietzschemu triumfem přesmutným, znamením úpadku jazyka jako jazyka sdílené kultury. Nejde totiž jen o krizi umění, o pouhé znejistění některých útvarů, postupů, forem či hodnot, o krizi plynoucí z proměny životních podmínek nebo životní kulisy, nýbrž o krizi životních vzorců samotných, o jádro každé jejich možné věrohodnosti. Nové na našem nynějším postoji k filosofii je přesvědčení, jež neznala žádná z minulých epoch: že nemáme pravdu. Všichni dřívější lidé „pravdu měli“, i skeptikové, čteme u Nietzscheho (*Umwertung aller Werte*, München 1969, s. 601, č. 566).

V rozpravě, která podceňuje rétoriku, vítězí „vědění pravdy“ jen zdánlivě. Také ono, stejně jako rétorika, používá jazyka, a akty vůle či libovůle osazuje jeho útvary hodnotami. Jazyk sám totiž je povahy rétorické par excellence vždy a všude, nejen v rétorice. Moc pravdy obnažuje se jako cynická rétorická figura zahalující násilnost panství: duše, vědomí, svědomí neboli subjekt, jak tomu říká školská filosofie, vznikají pod tyranským tlakem státu; štěpí člověka ve složky domněle vyšší a nižší, a takto zlomeného jej ovládá sugescemi, jež vydává za zákon a mravnost. Dobrý

státník naproti tomu nevládne mocí, tedy ani mocí jediné pravdy, nýbrž uměním slova, hlásal Nietzsche již ve svých basilejských přednáškách. Proto mohla být rétorika v antice pokládána za korunu vzdělání i duchovního projevu veřejně činných lidí, dnes bychom řekli politiků. Vyžaduje a pěstuje totiž nejen umění mluvit, ale též umění naslouchat, vyžaduje schopnost snášet i velmi odlišná mínění – a nejen je snášet: mít potěšení ze hry s nimi. Obrací-li Nietzsche pozornost od povinnosti ke spontaneitě vůle, neznamená to bezostyšný voluntarismus, jak se u nás věřilo a namnoze dosud hlásá, nýbrž kritiku logocentrické fasády moci, a především výzvu, abychom se přestali schovávat za gnoseologii před vlastní zodpovědností, před konkrétními mravními a politickými otázkami a důsledky našich volných aktů (srov. MANSCHOT, Henk. In D. Kamper – W. van Reijen (vyd.). *Die unvollendete Vernunft: Moderne versus Postmoderne*. Frankfurt 1987, s. 478nn.).

Nápor takto zacílené kritiky právem připomínal smršť. Snad proto jsme teprve nyní, oklikou přes politicky méně zatížené francouzské prostřednictví, s to vracet se k docenění věcně nosných podnětů nietzscheovských a odlišovat je spolehlivě od nietzscheánství coby dávno přežitého snobského gesta.

Znamená to, smím-li to dnes vůbec bez rizika trapného nedorozumění říci, docenění Nietzscheho zleva, samozřejmě mimo povrchní topografie politikářské. Nečekaně je znovuoživila nedávná debata o postmoderně a novostrukturalismu, nesená otázkou, zda realizace moderny v doméně umělecké byla zradou občansko-emancipativního ideálu, což je nutno napravit dekolonializací životního světa silou neredukované racionality, nebo zda sám projekt moderny, umělecký i občanský, měl povahu dialektickou a jeho světla byla v průběhu dějinné realizace převrstvena jeho netušenými stíny do té míry, že naděje nespočívá v plném dovršení, nýbrž v zásadním oddělení, ve vykročení novým směrem. Abychom předešli nedorozumění, nutno dodat, že novost neznamená tu – na rozdíl od moderny – sama o sobě žádnou hodnotu kromě svobody vykročit zkusmo různými směry, bez závazku postupovat jednou odpřísařhlým způsobem třeba i proti zdi, ba snad i za ni.

Radikálnost Brochovy kritiky nejeví se ve světle těchto souvislostí jako pouhý odlesk polemické zavilosti, která se vlivem Karla Krause (1874–1936) pro mnohé stala generačním znamením středoevropanství, a poté s dosti dlouhým dechem – připomeňme jen poslední prózy Thomase Bernharda nebo Handkova *Čiňana bolesti* – snad nejprakouštějším literárním žánrem. Nešlo mu o jednotlivosti, nýbrž o diagnózu civilizace, která se navzdory mnohostranným a závratným pokrokům nedokázala vyhnout masakru první světové války, kolonialistickým způsobem parazitovala na bohatství civilizací starobylejších až do vysání jejich životaschopnosti, nebyla s to zvládnout otázku sociální a nakonec se za asistence režimů, které si vnitřně znejistělé zachovaly alespoň demokratickou tvář, vřítla do fašismu a stalinismu.

Proto Brocha zajímalo jen umění, které nepropadlo principu reality, a místo aby oslnivě tančilo v pění dní, vydávalo bolestně poctivé svědectví o tom, jak utvo-

ření dna hýbe hlubinnými proudy, že nad hladinu časomoře ladně vyskakují nejen chytří, lesklí a hodní delfíni, ale též nevidané obludy apokalyptické, o zrádných vírech a netušeně smrtících mělčinách ani nemluvě. Netvrdím, že Brochův výběr je spravedlivý. Z malířství vzal na milost pouze van Gogha a Oskara Kokoschku, expresionismus byl ochoten přijmout jen jako doklad agónie staré kultury. Když v roce 1915 Heinrich Mann polemicky postavil proti svému bratru Thomasovi Ěmila Zolu jako vzor občanské zodpovědnosti, souhlasil Broch pouze s částí argumentace. Za politicky zodpovědného muže Zolu uznal, za umělce nikoli; vadila mu kombinace romantických klišé s pseudopřírodovědným determinismem. Muže bez vlastností naproti tomu cenil ve všech směrech, že se to úzkostně žárlivému Musilovi zdálo až podezřelé. Joyce bral vážně, leč po okouzlení, jež tak příznivě poznamenalo některé stránky *Náměsíčníků*, rozpoznává v radikálně subjektivních rysech Joyceovy metody nebezpečí asociality podobné šílenství. Thomas Mann je mu sice autorem přímo geniálně sociabilním, jak dokládá mimo jiné výše nákladů a šíře čtenářského ohlasu, zato však ohrožený dogmatismem jako každý, kdo tak plně a prakticky dosáhl svého cíle (KW 13/1, s. 299 nn.).

Namátkou vybrané příklady dokládají, že trojúhelník umění – život – politika nebyl pro Brocha pouze problémem osobní životní dráhy, nýbrž hlavně hlediskem, v němž žádný ze tří vrcholů nesměl hegemonizovat ostatní. Trojúhelníku ostatně rád a vynalézavě využíval jako symbolu, kterým nikoli náhodou bývalo znázorňováno oko Boží. Nakonec, obávaje se svodu k pouhé hře se skleněnými perlami, pochyboval výsostný umělec o smyslu umění samého.

Události, jež jsme si mezitím zvykli pokládat za historické, načrtnutou konstelaci přiostržily. Rakouskou občanskou válku z roku 1934 zastínily v paměti masakry nesrovnatelně většího rozsahu, ale snad právě proto, že nerozpoutala katastrofu rovnou světovou, a také proto, že její výsledek ničemu podstatnému nepomohl a ničemu podstatnému nezabránil, mohla se nenápadně stát modelovou zkušeností s dlouhohodechou perspektivou. Zkušenost spočívala ve zjištění, že sociální mír má pro všechny zúčastněné dlouhodobě větší cenu než momentální vítězství některé ze stran v sociálním konfliktu. Výrazně ovlivnila utváření poválečných poměrů v západní části Německa a v Rakousku a jejich stabilitu.

Heimito von Doderer (1895–1966) o této zkušenosti napsal román, který nikoli náhodou svým názvem ukazuje k Dostojevského *Běsům*. Hermann Broch, veřejně známý antifašista již před rokem 1933, ji vložil do své psychologie masy a do projektů sociálně teoretických a politických.

Pobyt v USA právě tyto složky Brochova úsilí mimořádně stimuloval. Dotázán roku 1950 na to, co mu dala americká léta, odpověděl, že umělecky vůbec nic, že však teprve v USA mohl pozorovat a oceňovat, jak účinně funguje demokracie (KW 13/3, s. 499). Podobně jako u ostatních rakouských a uherských emigrantů, zvláště u sociologů a ekonomů, neznamenalo to názorovou změnu, nýbrž vystupňování a projasnění teoremát zformovaných již dříve.

Moc slova z politiky zmizela, spisovatel už není slyšen jako kdysi Victor Hugo, pro americkou tupost a sovětskou mazanost prostě autorita literatury přestala existovat, stěžuje si Broch v roce 1950 Erichu von Kahlerovi. Svou jeremiádu však pointuje překvapivě optimisticky: nutno s dvojnásobným, ba trojnásobným úsilím pracovat na teoretických základech humanity!

Již v prvním roce amerického exilu zabýval se Broch nejen *Smrtí Vergilovou* a rozpracováním první verze *Pokušitele* z r. 1936 do výstižnějšího zachycení masové psychických jevů, ale též prací na spise politickém, který se měl jmenovat *Diktatura humanity*. V čajovém kroužku evropských emigrantů kolem Thomase Manna – mezi prvními pozvanými byli Hermann Broch, Giuseppe Antonio Borgese, Siegfried Marck a Hans Meisel – začalo se již na podzim 1939, sotva vypukla válka, diskutovat o demokratickém uspořádání poválečné Evropy. Umělecké i jiné difference, dříve tak důležité, byly rychle zapomenuty.

Českého čtenáře může zajímat, že pro italského historika Borgeseho i pro Hermannu Brocha znamenala již mnichovská dohoda ze září 1938 důkaz, že nestačí jen polemizovat proti diktaturám, ale bude nutno promyslet též příčiny slabosti a selhávání demokracií, že je nutné postavit demokratickou státnost ve světovém měřítku na spolehlivější základ. Nezávisle na sobě vrhli se do práce již koncem roku osmatřicátého a podařilo se jim získat podporu a porozumění významných evropských i amerických osobností – z USA například kulturologa, historika a sociologa Lewise Mumforda, teologa Reinholda Niebuha, universitní kruhy kolem Williama Allana Neilsona a Roberta M. Hutchinse (tehdy stál nejen v čele chicagské university, ale též v čele snah o zásadní reformu amerického školství a o humanizující zkulturnění mas amerického občanstva; „*stále ještě musíme bojovat proti lidem, kteří odsoudili Sokrata k smrti [...]*“, napsal tehdy), z evropské emigrace Alberta Einsteina, Stephana Zweiga, Jacquesa Maritaina, Huberta prince zu Löwenstein a další.

V květnu 1940 se již v Atlantic City / New Jersey mohla sejít reprezentativní třídní konference. Svolał ji Evropský výbor, který se při této příležitosti hned přejmenoval na Výbor patnácti. To bylo dobré znamení. Naznačovalo to, že nejde o pouhé emigrantské spolkaření, že u věci jsou též domácí, tedy Američané, a že předmětem zájmu je něco více než jen aktuální podoba evropské otázky. Ředitel jedné chicagské reklamní firmy, jehož intelektuálové obtížně získali jako možného sponzora, sice prohlásil, že s tak neznámými lidmi nelze nic veřejného podnikat, a odešel, později toho však mohl jen litovat.

V srpnu téhož roku se konala další konference a vzešel z ní i věcný a nosný program. Zveřejněn byl v knize *The City of Man. A Declaration on World Democracy* (New York: Viking Press, listopad 1940). Broch při této příležitosti a poté ještě několikrát převzal formulaci otázek sociálních a hospodářských – jeho úvahy o vhodných kombinacích tržního přístupu s plánováním se velmi líbily Thomasu Mannovi a některým americkým ekonomům orientovaným na *New Deal*.

Mezi sedmnácti autory programatické knihy bylo více než polovina Američanů z prestižních univerzit (Harvard, Princeton, Chicago), když nepočítáme rovněž na špičkových amerických univerzitách působící emigranty, jako byl Borgese, Oscar Jászi a Gaetano Salvemini, nebo lidi z učilišť, která se spoluprací s Evropany teprve měla proslavit (mezi autory byl mj. Alvin Johnson, ředitel New School for Social Research v New Yorku, učiliště, jež mělo původně status pouhé večerní univerzity, vzápětí však působením Alfreda Schütze a dalších evropských intelektuálů získalo zcela mimořádné renomé; zde se například zrodila nová větev americké sociologie, od počátku padesátých let podnes asi nejlivnější apod.). Dnes lze tuto skutečnost hodnotit jako jeden z důležitých příznaků, jež ohlašovaly zásadní proměnu sebevědomí i světové role Spojených států amerických. Většina severoamerické veřejnosti totiž dosnívala velkoryse izolacionistický sen, úspěšnou částí Rooseveltových protikrizových reforem poněkud paradoxně znovunavozený, sympatizovala s Brity, jako se v dobré rodině sympatizuje s blízkými příbuznými, jinak se ale pramálo zajímala o nepochopitelně komplikované pseudoproblémy malicherně hašteřivých Evropanů. Izolacionistické nálady, potencionálně nepřijemnými vzpomínkami na první světovou válku, byly v USA tak silné, že Roosevelt dosáhl v roce 1940 svého znovuzvolení prezidentem jen krajně obratným demonstrováním neutrality a slibováním, že se omezí na nutnou obranu a nezavleče zemi do cizí války.

S odstupem je snadno říci, že se tu formovaly zásady, které vytyčily hodnotová a občanskopolitická měřítká pro druhou polovinu našeho století, nárokující uplatnění přímo planetární. Ačkoli se frazeologie s tím spojená dnes po pádu komunismu používá všeobecně a běžně, nevztahuje se k měřítkům malým a povrchně pragmatickým, nýbrž k jedné z nejušších revolucí ducha, původně iniciované setkáním prchajících Evropanů, kteří neměli a zaplatit Bůh ani nechtěli mít smysl pro to, co v reálpolitice právě platilo za tep doby, se zázračnými dětmi Ameriky, jimž Franklin Delano Roosevelt v průběhu let třicátých proti všem zvyklostem otevřel dveře Bílého domu, ač skoro každé z nich napsalo nějakou knihu. Z konstelace, kterou tehdejší zasloužilci mohli pokládat za výjimečnou a beznadějnou, vzešly dlouhodeché podněty, které dokázaly chápat hodnotu sociálněpolitických utopií i principu reality, aniž by propadaly tomu či onomu.

Proti globálnímu hitlerovskému terorismu pokusili se tito intelektuálové postavit projekt globální demokracie. Intelektuálové měli tvůrčí představivost, ale též možnost a schopnost opřít se o četné předchůdce, mezi nimiž zcela zvláštní, i když nijak doktrinárně osobované a chráněné, místo zaujal Alexis de Tocqueville.

V *The City of Man* se psalo vážně a věcně o míru, který by nebyl pouhým propagandistickým heslem; doba národních států minula, federacím se otevírá možnost uplatnění subsidiárního principu, tj. možnost všechny zavázat zodpovědností, protože všem dopřána samospráva, i těm nejmenším. Centralismus a federalismus by se nadále mohly vzájemně podmiňovat a funkčně doplňovat. Jediné

přípustné panství budiž uplatněno jako absolutní panství všeobecně závazného zákona ve věci naprosté, důsledné a rovné ochrany důstojnosti každé lidské osoby. Církve mají být odděleny od státu a na něm nezávislé. USA by mohly nejen osvobodit svět od fašismu a jiných diktatur, ale stát se vedoucí silou vpravdě demokratického světa, pokud by se jim podařilo překonat podceňování vzdělanosti, korupci v politice a moc amorálního, leč účinného spekulování. Co naznačil New Deal, tedy spravedlivější přerozdělení bohatství, jež by nejširší vrstvy učinilo trvale koupěschopnými a stát zavázalo k sociální politice, aniž by však byla shora ochromována podnikatelská iniciativa, tedy správcovství pozemských darů a možností zodpovědně zaměřené na blaho a stabilitu celku, mělo být uplatněno ve světovém měřítku. Aby to bylo možné, nutno vytvořit nové, nadnárodně universální právo.

Hned v několika směrech, zvláště v předjímavém znovuoценění federalismu – vždyť za erupcí nacionální státnosti se USA se Švýcarskem vyjímaly jako pouhé historické relikty – a v jemném, leč zásadním oddělení právních záruk nadnárodnosti od tradičních manipulativních mocí svrchovanosti státní, lze spatřovat rozvinutí a uplatnění myšlenek zrozených v takřka zapomenutém středoevropském kontextu. V rakouské národohospodářské škole došlo kdysi k docenění subjektivní stránky ekonomického chování ze zájmu rovnou měrou poznávacího i liberálního. Podobně Kelsenova škola právního normativismu nebyla založena na pouhých abstrakcích, nýbrž na prakticky motivované snaze oprostit mnohonárodnostní i jinak dějinně rozvrstvený a převrstvený prostor od neřešitelných rozporů v historickoprávních zdůvodněních, a zformulovat všeobecně přijatelná pravidla pro rozumné a produktivní soužití.

Na Brochově úsilí je ona empiricky založená, leč k universální objektivizaci směřující snaha patrná příkladně. Psychologii masy se věnoval, aby objasnil nové jevy v životě moderních společností. Fašistická a podobná hnutí takový zájem probouzela přirozeně a často. Brochova psychologie masy se však od ostatních liší pozitivním zaměřením. Nehrozí se masy jako potenciálně destruktivního Golema. Zná dobře moderní varianty davového šílenství. Neutkvívá však na nich, snaží se je střízlivě diagnostikovat a objevit účinné terapeutické kroky. Vlastním smyslem není popis kolektivních bludů, ač se právě projevíly tak vražedně, nýbrž spolehlivé obrácení mas k demokracii.

Odtud pozoruhodná kategorie dřímoty (der Dämmerzustand), pojmenovávající subjektivní energetický potenciál, který může být zneužit, ale též probuzen k dobrému. A Broch jde dál: neštítí se ani pojmu totalita a činí, myslím, dobře. Spojuje jej s nárokem každého přesvědčení na plnou platnost, a tím si otevírá cestu analýze podmínek, za nichž je možná demokracie jako veřejná diskuse mezi různými přesvědčeními, nesená navíc mnohem širšími vrstvami občanstva než pouze intelektuálními nebo vrcholově politickými reprezentanty. Jak vidíme, ozývá se v tom nejen stará dobrá kantovská nota, v níž se Broch vycvičil za svého vídeňského mládí, ale též realistický smysl pro neklasické zkušenosti sociální a po-

litické povahy, navíc neuzavřený novému v budoucnosti. Jen v této souvislosti mají výzvy ke globálnímu předefinování demokracie věčný smysl. Nevražení na nespolehlivost mas se ukazuje jako elitářský alibismus, omlouvající kapitulantská selhání tradičních demokratických systémů před nekonvenční brutalitou novodobých podob totalitárního panství. Komu pomůže, když ti, co se neodvážili zachránit dítě z hořícího domu, pokrytecky naříkají, že žhář porušil pravidla slušného chování?

Druhou základní linií předefinování demokracie bylo Brochovi jednoznačné vymezení lidských a občanských práv. Též zde spatřujeme u díla onu zvláštní kombinaci empirismu s reflexí směřující k universalitě jiné než filosofickohistorické povahy, k universalitě pravidel spolehlivě praktikovaného soužití různorodých vrstev a skupin. Netřeba dodatečně idealizovat staré Rakousko, abychom pochopili, že motiv tak příznačný pro rakouskou modemu sociálněteoretickou, filosofickou i estetickou má živé kořeny zkušenostní.

Proto Broch za studené války neúnavně dokazoval, že soudobý světový konflikt není primárně povahy ideologické, nýbrž státní a strategické. Namísto efektních sugescí o boji dobra se zlem pokoušel se hledat nosné východisko v závazné internacionalizaci humánně právních norem, kterou si sliboval hlavně od OSN. Že nešlo o pouhé naivní blouznění, dokládá mimo jiné výňatek z již zmíněného dopisu Bodo Uhsemu. Broch se nespolehal na sociální utopie, nemaloval nebe na zemi. Strízlivě a zároveň poučeně se místo receptu na budoucnost pokoušel objevit všeobecně nosné a únosné životní formy, vlastně dokonale funkční komunikační pravidla. Teorie lidských práv byla mu poslední ještě zachranitelnou pozemskou podobou absolutna, které nelze skrývat za kulisu budoucnosti, protože je přítomno vždy a všude, tedy též zde a nyní.

TOUHA PO POCHOPENÍ A VYJÁDŘENÍ KONCE JEDNOHO SVĚTA

Hluboko ve třicátých letech, krátce po nástupu nacistů k moci, provázel Stefan Zweig jednoho z přátel svou vilou v Salcburku a tesklivě opakoval: „*Měl jsem krásný byt. Pohledte, jak pěknou jsem měl knihovnu.*“ Na návštěvníka to působilo přízračně. Vše ještě stálo na svém místě a patřilo zámožnému a v evropských kulturních kruzích od Paříže po Moskvu váženému muži. Stefan Zweig však věděl své – už dlouho a dobře.

Román, který čtenář právě dočetl, byl dokončen rok před druhou světovou válkou, jeho děj se odehrává v posledním roce míru před světovou válkou první. Kratičký prolog spíná obě časové roviny v předznamenání. Nejvlastnější důvod hlubokého zneklidnění je výslovně připomenut v nejkratším odstavci, zato však tak přesně, že si musíme uvědomit, kdy dílo vzniklo a kdy Zweig zemřel (1942), abychom jeho věty nepokládali za sentence ex post. *Netrpělivost srdce* je prodchnuta rozechvěním, jež nelze vysvětlit pouze vnímavostí, s níž se Zweig vnořil do nitra postav svého příběhu. Je příznačné, že mučivá touha po pochopení a vyjádření konce jednoho světa vzešla se tu v román, jediný, který jsme od Stefana Zweiga donedávna znali a jediný, který on sám za román uznal.⁹⁹ Problém přerostl možností psychologické novely a jeho autenticita se vzpírala srovnávání s historickými rekonstrukcemi vzorů jednání.

Román o netrpělivosti srdce psal Stefan Zweig pro útěchu, ale i jako shrnutí osobní a společenské zkušenosti. Umělecká stylizace tu není pouhým ozdobením objektivní látky nebo jejím převedením ve snadněji srozumitelné podobenství: proniká do skrytosti vztahů, splétajících věčné i malicherné obrazce jednotlivých životů s pohyby dějinnými a společenskými.

99 Teprve před několika lety byl ve Zweigově pozůstalosti objeven dosud neznámý rukopis románu *Opojení z proměny* (*Rausch der Verwandlung*. Frankfurt am Main: S. Fischer, 1982).

Strhující a jímavý příběh – z jiného pera by se snadno proměnil ve řvavě sentimentální kýč – je prosycen dvěma významovými vrstvami.

První nazvěme mravy. „*Forma znamená jistotu*“, dočítáme se ve Zweigově knize a nemůžeme nezpomenout na Brochova Pasenowa z prvního dílu trilogie *Náměsíčníci*, setrvávajícího v uniformě i na novomanželském loži, na Rothova starého i mladého Trottu, nacházející vždy znovu držadlo jistoty v nespornosti formy. Formy chování zajisté zaváděly hierarchizující rozdíly, ale v jistém smyslu je i smazávaly. Byly-li v příslušných souvislostech řádně dodrženy, dotvrzovaly dosažené postavení a vytěšňovaly otázku, jak k němu kdo došel. Teprve s dnešním odstupem lze chápat, co to znamenalo ve starém Rakousku a navíc ve Vídni, a to zvláště pro ty, kdo se prodrali na slunce sociální emancipace teprve nedávno a tak zčerstva, že se jejich rozdychtěný dech dosud nestačil uklidnit. Skryli se za formami, za formulami, za pravidly mravu. Zweig ve svých pamětech vzpomíná na 1. máj roku 1890. Dětskýma očima viděl nezkraslené podstatné: proletářské masy názorně vstoupily na půdu oficiální veřejnosti tím, že prokázaly vynikající schopnost dodržet formu. V kotli národů a tříd stávalo se dodržení formy dokonce i zbraní, jíž bylo možno dožadovat se v daném okruhu rovnosti.

Zavedlo by nás daleko od Zweigovy knihy, kdybychom začali uvažovat o stopách této minulosti v české kultuře a českém kulturním charakteru. Poznamenejme jen na okraj, že i tato věc se nás týká. Kolikrát byli naši otcové vyzváni, aby projevili svou vyspělost sebekázní a dodržením pravidel, která si nestanovili? Vždyť z čeho jiného pramení humor Haškův nebo v jemnější a všestrannější podobě humor Roberta Musila?

Světobčan Stefan Zweig přesně popisuje rituál zdvořilostních návštěv v městečku na rakousko-uherském pomezí. Čtenář se snadno přesvědčí, že to není pouhé výpomocné vehiculum děje. První hrdinovy i čtenářovy dojmy z pána z Kekesfalvy jsou dojmy ze splynutí člověka s formou. Poručík Hofmiller – podobně jako Rothův baron von Trotta mladší – žije v celém románu až na závěr a prolog jenom svou vlastní společenskou formou. Posádkový velitel, charakterizovaný jako bytost zcela nekulturní, jedná v klíčovém okamžiku pevně a humánně protože k tomu má formy. Důstojnické mravy Zweigovi k srdci nepřírostly, nicméně líčí je bez satirizující hyperbolizace, nápadně střízlivě – jako kdysi jasně vymezenou formu života postupně pustošenou vášněmi. Není nahodilé, že hrdinou pluku je dezertér, jemuž se podařilo ulovit movitou dámu, a tak se od jedněch vnucených životních forem osvobodit převzetím jiných, privátnějších. Zweig jej nelíčí se sympatiemi, ale ani se stavovským opovržením. Jeho naprosto důsledný antimilitarismus prošel již zkouškou první světové války, kdy patřil k pacifistickému okruhu Romaina Rollanda, ba neváhal stavět se ostře kriticky k dílčím nedůslednostem v Rollandových stanoviscích.

Druhou významovou vrstvu nazvěme psychologickou. Bývá se Zweigovým jménem spojována právem, málokdy však s pochopením. Říci totiž, že Stefan Zweig je

pronikavý psycholog, je nejen pravda, ale také kus zneškodňujícího výkladu. Jeho psychologie není jen pasivně odráživá, vcítující a porozumivá, jak bývalo u pozdně buržoazních literátů běžné. Má jasné meze a jasný úkol. Stálost a stálá opakovatelnost psychologických konstelací kontrastuje s podobami, v nichž se sociálně, historicky a kulturně realizují.

Zweig byl výborně poučen Freudem, ale za psychoanalytika jej pokládat nelze. V jeho románě nenajdeme ani jedinou psychoanalytickou či psychosymbolickou rekvizitu, a to ani na místech, kde to čtenář s jistotou bezděčně očekává. Zajímal jej totiž člověk jako člověk. Zajímalo jej ryze lidské jádro chování v určitých situacích. Individuální jej zajímalo obecně a obecné individuálně.

V tom nabyl ceny rámec někdejších životních forem. Umožňoval odlišit determinované od svobodného a znemožňoval únik z osobního rozhodnutí k patetickému boření rámcových konvencí či ještě ubožejších kulís.

Psychologický rozbor jednání upevňoval u Zweiga vědomí zodpovědnosti: výlučné vyvozování jednání z determinací se obnažilo jako alibismus. Nacistická éra to posléze mnohonásobně demonstrovala.

Proto Zweig nikdy nepřestal milovat dílo Maxima Gorkého, oceňoval Leonida Andrejeva, těšil se z toho, že Lunačarskij přednášel v Moskvě o jeho knize věnované Verhaerenovi. Nebyla v tom sympatie politická v úzkém smyslu slova, zato však všem determinantám navzdory planoucí naděje, že svět bude možno univerzálně humanizovat a že tento úkol reálně spočívá v rukou lidí, a nikoli ve filozoficko-dějinných fikcích. Neznepokojuje nás dnes v žádném smyslu, že byl proto Zweig nařčen několikrát z komunismu. Pro Zweiga byla psychologie důležitá jako příslib svobody, jako humanizační naděje.

Mezi oběma objektivními významovými vrstvami plyne románový děj. Vyznačuje se pochopením poměrů, ale i respektem k individuální osobnosti. Na Kekesfalvově historii pominul autor možnost sentimentální identifikace právě tak jako lacině rozhořčenou kritiku židovského vydřiducha. Jeho kritika je soucívavá, ale ve svých ostnech mnohem hlubší. Předně poskytuje obraz potrestané pýchy. Splynout s ní však nemůže, a to nejen proto, že by souzněl s fikcemi antisemitskými. Trest postihuje provinilého jen prostřednictvím zničení jiného života. Navíc nad provinilostí samotnou klene se otazník. To je pro Zweiga příležitost ke studii člověka za určitých okolností.

Kritičnost této studie není v běžném smyslu sociální. Je prohloubena mravně: vnější emancipace nemůže nahradit plně lidskou, na jejíž problémy musí dříve nebo později dojít; ba právě zlomením nejkřiklavějšího pokoření se otvírají v nahotě a propastnosti. Zbohatnutí nepomůže.

Vzestup pána z Kekesfalvy je navzdory napínavému koloritu vylíčen velmi reálně a objektivně: ekonomické prostředky měly vést k nabytí lidské důstojnosti. Manželství uraženého a poníženého, který se vyhrabal na slunce majetnosti jen inteligentně uplatněnou houževnatostí a lstí, s plachou a poddanstvím zlomenou

osobou, z níž nečekaně zazářilo ženství a mateřství, nebylo šťastné nekonečně. Kromě zděděných zkušeností z diaspory věděl Stefan Zweig dříve než jiní, že se tato emancipace nepovedla ani těm, jimž se povedla: ranou osudu budou skoseni všichni. Každý jednotlivý život má svou cenu. Smrt zmrzačené dívky, kterou čtenář tolik lituje, křičí proti smrti miliónů, kterou jsme si navykli pokládat za součást uplynulých dějin. Proto také její podivný milý projde válečnými poli živ a zdrav. Není hrdina, nemá jen koho vykoupit.

Zweigův pohled na svět byl založen na iluzích, do nichž tak vkořenil svůj život, že na jejich rozbití dobrovolně zemřel. Při takovém poukazu musíme však být obezřetní, abychom maně nepřítakali vrahům. Neboť nejlepší z Zweigových iluzí se nerozložily, ale byly brutálně zničeny mocnostmi, jež se staly nadmíru neiluzorní silou a bezostyšně manipulovaly osudy desítek miliónů, ač světonázorově nejen nebyly zušlechtěny, ale vyvěraly z barbarské směsi temně instinktivní agresivity, sekularizované pověrečnosti a samozvaně cynického mesianismu. Proti tomu byla Zweigova iluze – jakkoli se s ní dnes nemůžeme ztotožnit – útočištěm konkrétně humánní naděje.

ZWEIGŮV ROMÁN O NEPRÁVÉ VZPOUŘE

Stefana Zweiga (1881–1942) jsme donedávna znali jako autora vytříbených novel, vcítivých historických biografí, esejů – a jediného románu *Netrpělivost srdce* (*Unge-duld des Herzens*, 1938). Čtyřicet let po jeho smrti vydalo frankfurtské Fischerovo nakladatelství *Opojení z proměny*, román z pozůstalosti, o němž jsme ze Zweigovy korespondence věděli jen to, že na něm pracoval, avšak v létě 1931 práce zanechal. K původní látce se vrátil v roce 1940, když s Bertholdem Viertelem připravoval podklad pro filmový scénář, který byl realizován až o deset let později pod názvem *Ukradený rok* (*Das gestohlene Jahr*). Film vypráví o mladé rakouské poštovní úřednici, která se z lásky stane defraudantkou, aby svému milému, nadanému, leč chudičkému skladateli zajistila rok nerušené tvorby.

Kniha, kterou čtenář právě dočetl, je o něčem jiném. Její hrdinka se dopustí zpronevěry ze zcela jiných důvodů než ze ztřeštěné zamilovanosti. Namísto hravé symbiózy lásky a umění oslovuje nás drsná konfrontace dvou sociálních světů.

Posun tak závažný svědčí o hlubinném zlomu. *Opojení z proměny* dává nahlédnout do tvůrčí dílny padesátiletého prozaika, otřeseného náporom událostí, které se pro nás staly již dějinami, pohrouženého do nečekaného prožitku milostného, obírajícího se pocity a myšlenkami, v nichž se ohlašují vnitřní i vnější souvislosti jeho dobrovolného skonu.

První verze uvázla zhruba v polovině zamýšleného celku: Kristina prošla v prvotřídním hotelu opojením z proměny a dál bylo třeba vylíčit následky. Zweigův deník z listopadu 1931 se zmiňuje o dalších možnostech. „*Po nádherném začátku mi znejasněla: v postavě mladého člověka by mělo dojít k překvapení. Bylo by možno vylíčit orgie. Také rovinu děvky nutno uvážit. Anebo prostě dělat hloupého a dále nechat hrát dítě.*“ Znejistění svědčí o hlubších vrstvách tématu, jejichž první stopy nacházíme již v eseji *U bezstarostných* (*Bei den Sorglosen*) z roku 1916. Tehdy, uprostřed války,

popisuje Zweig půvaby života zámožné společnosti ve Svatém Mořici. Před válkou táhla celým světem za sluncem a za krásou, nyní našla poslední útočiště ve Švýcarsku. Zde ještě fungují hotely jako poslední hrady luxusu. S povýšeným smíchem starají se bezstarostní jen o sebe, švitoří francouzsky, německy, anglicky a italsky, a nemají žádnou vlast. A tu si člověk vzpomene na přátele, kteří v této chvíli leží rovněž na zasněžených pláních tváří v tvář smrti, na ty, kteří již léta zajati tupostí úřadoven tráví svůj čas úmorným vyplňováním formulářů, na tragiku evropských předměstí s nočními larvami žen a šedivými stíny dětí. A nelze než se zastydět za bezstarostné, zastydět se za vlastní oči, kochající se pohledem na zdravé, mladé a veselé lidi. Vtírá se verš Dantův: „*Non vi si pensa, quanto sangue costa*“, což přeloženo znamená „*nikdo ani nepomyslí, co to stálo krev*“.

Události třiatřicátého a čtyřiatřicátého roku Zweigův pohled vyhranily. V Německu se nacisté chopili moci. Rakouský spolkový kancléř Dollfuss začal v březnu 1933 vládnout diktátorsky a zrušil svobodu tisku a svobodu shromažďování. V květnu 1933 byla zakázána Komunistická strana Rakouska. 12. února 1934 – Stefan Zweig byl shodou okolností ve Vídni – zaútočil rakouský klerofašistický režim na poslední opory dělnického hnutí. Pod záminkou odzbrojování sociálně demokratických milic (Republikanischer Schutzbund) napadla sociální milice (Heimwehrverbände) za podpory policie a posléze i armády sídla sociálně demokratických organizací a dělnická sídliště. Vypukla občanská válka. Bojovalo se ve Vídni (i dnešní návštěvník si může prohlédnout Karl Marx-Hof, jedno z tehdejších center odporu), v Linci a v řadě dalších měst. Šestnáctého února zavládl klid. Fašizace země byla dovršena, politické strany s výjimkou stran tzv. vlastenecké fronty byly zakázány. Další děje až do připojení Rakouska k Německu rozhodovaly již jen o tom, zda si Rakousko podrží státní samostatnost opřenu o fašistický režim italský, nebo zda bude pohlceno německým nacismem, disponujícím v zemi silnou pátou kolonou.

Stefan Zweig, známý pacifista už z let první světové války, byl od konce dvacátých let často napadán pro údajné sympatie ke komunismu. Individualisticky smýšlející humanista si vysloužil toto nařčení neúnavnou činností ve prospěch mezinárodního dorozumění. Poučen válečnou katastrofou nespatořoval posláním spisovatele pouze v literární tvorbě, ale též v obhajobě kulturních a životních hodnot z nadnárodních hledisek. Navazoval přčetné kontakty s významnými tvůrci literárními, hudebními, výtvarnými, s přírodovědci i politiky bez ohledu na dílčí programy umělecké či politické. Brzy mohl ke svým přátelům počítat Romaina Rollanda stejně jako Thomase Manna, Henryho Barbusse, Jamese Joyce, Bélu Bartóka, Richarda Strausse, Albana Berga, Artura Toscaniniho či Alberta Einsteina nebo Konstantina Fedina a Maxima Gorkého. Jeho činný zájem o konkrétního člověka, původně motivovaný ovzduším vídeňské moderny, rychle přerostl rámcem psychologický a estetický. Ač vyšel ze zcela odlišného zázemí, dokázal pronikavě pochopit dílo Maxima Gorkého jako výsostný projev plebejské základny ruské

společnosti. Po své návštěvě Sovětského svazu v roce 1928 se nebál napsat, že vše, co ví intelektuální Evropa o zemi sovětů, je z poloviny založeno na předsudcích a z druhé poloviny na nepřesných nebo nesprávných informacích.

Nepřekvapuje proto, že již 18. února 1934 pokládal fašistický režim v rámci své stabilizace za účelné nařídit domovní prohlídku Zweigovy salcburské vily. Ač nebylo nic zabaveno, cítil se spisovatel tak brutálním útokem na svou osobní a občanskou svobodu otřesen. Ještě týž večer shromáždil nejdůležitější písemnosti a za dva dny odjel do Londýna rozhodnut k exilu. „*Má rodina lpěla na tomto domě a milovala tuto zemi. Mně však byla osobní svoboda nejdůležitější věcí na světě,*“ napsal o tom později v pamětech.

Brzy píše příteli Josephu Rothovi z Londýna: „*Začal jsem se tu všemu učit znovu jako gymnazista. Ještě jednou jsem se stal nejistým a zvědavým. I mladá žena mi tu jde k duhu, mně, třiapadesátiletému.*“ Manželka Frederika mu našla v Londýně novou sekretářku, mladou a inteligentní Lottu Altmannovou. Zweig se do ní zamiloval, po čase se přátelsky dohodl se ženou na rozvodu a uzavřel nový sňatek. Ani tato soukromá okolnost nezůstala bez vlivu na dílo muže, jehož jemná vnímavost byla přístupna okouzlení, jež se pro jeho citlivou zodpovědnost stalo nemalým problémem. Na pozadí vnějších dramat proběhla soukromá krize nezvykle hladce. Frederičino moudré porozumění rozchod přetrvalo. Lotta oddaně doprovázela milovaného muže až do bran smrti.

Zweig se hned v prvních měsících londýnského exilu vrátil k příběhu Kristiny Hoflehnerové nepochybně pod dojmem milostného prožitku. Za daných okolností soukromých i veřejných nebylo ovšem už ani pomyšlení na artistní varianty, v nichž by mladá žena dohrála svou roli s dětskou naivitou, anebo se v lesklém světě proměnila z poštmistrové v elegantní děvku. Na povrch se draly hlubší vrstvy tématu, psychologické i sociální. Tentam byl strážlivý odstup, který by dovolil, aby expozice vyústila v rozmarnou historiku, plynoucí ve tříčtvrtěčném taktu, byť i s ironickým a nostalgickým podtextem na způsob maloburžoazní verze Straussovy a Hofmannsthalovy *Arabelly*. Už jen vzpomínky na první světovou válku, které v původním textu pouze vysvětlovaly poznamenání životů společenským rozvrtem, ožily v konfrontaci s fašismem s nečekanou naléhavostí. Pohoršující stránky vzestupu Kristiny americké tetičky září proti tomu ryzí nevinnosti.

Téma malého člověka, který se náhle octne ve velkém světě, vyskytovalo se v literatuře vždy, v meziválečné době však nabylo zvláštní podoby. S hrdiny neprocházíme již jednotlivými vrstvami společnosti, jak tomu bývalo dříve (například ve Voltairově *Prostáčkovi*). Zavádějí nás do přepychových hotelových restaurací, barů, do lázní a horských letovisek, na luxusní jachty, do vil, kde řeč plyne, jak voda teče, aniž se o něčem debatovalo jako kdysi v salonech. Jsou to místa lesku a sladce plynoucího času a nepadno rozeznat pravé od nepravého, napodobeninu od starožitnosti, skutečnou vybranost a urozenost od předstírané, boháče od podvodníka. Dokud trvá schopnost platit nebo dokud platit netřeba, pramálo

na takových rozlišeních záleží. Tento svět ztratil produktivní spojitost se zkušeností feudální i buržoazní a snadno souzní s únikovými sny plebejskými. Literární či filmový hrdina plebejský je v něm sice leccím překvapován a napíná nás tím, jak se inteligencí a osobním kouzlem vyhýbá na poslední chvíli chybám a léčkám, jež by prozradily jeho sociální identitu. Napětí plyne až druhotně z procesu proměny, která je zásadně uznána za možnou.

Zweiga jako znalce lidských duší i těchto prostředí muselo takové téma lákat. Postřehl záhy i svod v demokratizační euforii dvacátých let. Masově rozšiřovaná a masově praktikovaná iluze znamená masovou manipulaci lidmi. Nazval ji monotonizací světa. *„Dříve byl tanec vázán na národní a společenské zvyklosti, jakož i na vkus jednotlivců. Dnes tančí milióny lidí stejné shimmy na pět šest stejně neosobních melodií [...]“*, čteme v jeho eseji z roku 1925. Dříve trvalo léta, než se pařížská móda rozšířila po Evropě, a to v mezích mravu a místních zvláštností. Dnes padne diktátu módy za oběť sto milionů ženských kadeří během jediného měsíce. Kino se stalo potěšením analfabetů. Díky rozhlasu mohou zástupy ve stejnou chvíli poslouchat totéž. Všichni bez námahy chápou fotbalová pravidla nebo rekordní sportovní výkon. Stejnosti však neholdují lidé beztrestně. Monotonie proniká i dovnitř, individuální odumírá ve prospěch typu. Kulturní provoz se tomu přizpůsobil. Je vypočítán na krátkodobost, aby se zvyšovala spotřeba. Bezduše hospodářský princip vystřídal hlediska hodnotová. Po velké evropské válce začalo dobývání Evropy Amerikou. Kultura, k níž si bylo možno zjednat přístup výlučně soustavným individuálním úsilím, hrozí zaniknout.

Zachránit ji nelze výzvami, proklamacemi, spolkařením. Zweigovi bylo jasné, že monotonizace života má objektivní příčiny v hospodářských a mocenských mechanismech vývoje kapitalismu a že Evropané se jí nadšeně poddávají, protože byli okolnostmi připraveni. Tím naléhavěji však pokládá za povinnost lidí ducha *„setrúvat věrně v tom, co je nezničitelné a provždy mimo všechny proměny“*, a to nikdo demonstrativně či s karatelskou povýšeností, nýbrž v tichém soustředění na hodnoty, jako příklad nezávislosti na lidech, míněních, věcech, jako příklad svobody vůči sobě samému. Svérázné zkřížení platónského ideálu vzdělance s humánně angažovaným individualismem zdálo se tehdy být mnohým možností, jak vystoupit z buržoazní společnosti a zachovat věrnost tomu nejlepšímu z odkazu měšťanské kultury. Za všechny jmenujme kromě Stefana Zweiga ještě Hermanna Hesse a Thomase Manna.

Rezignativní byla tato pozice jen zdánlivě. Především zajišťovala koncentraci k tvorbě. V situacích ohrožení proměňovala se rychle i v osobní činorodost veřejnou. Obojí prozrazovalo, že se v ní tají duch vzpoury, oživující v případě potřeby schopnost trvalého odporu. Není proto náhodou, že prakticky všichni velcí pozdně měšťanští němečtí romancıři odolali svodům fašismu a zaujali významné místo ve frontě antifašistické.

Motiv vzpoury provázel Stefana Zweiga od mladých let. Již jako student vstoupil do nekonformního ovzduší „Mladé Vídně“, soustředěné kolem Hermanna

Bahra (1863–1934), Petra Altenberga (1859–1919), Arthura Schnitzlera (1862–1931) a Huga von Hofmannsthalu (1874–1929) v Café Griensteidl. S dnešním odstupem nelze přejmout obvyklé tvrzení, že se vídeňská moderna dekadentně vyžívala v samoučelném estetismu. Státní a společenský pořádek rakouský jevil se probudilým lidem v kulturních centrech staré monarchie jako anachronický, až do války si však podržoval ztuhlou stálost a zdánlivou stabilitu. Minervina sova vylétla, jak známo, až za soumraku: právě v onom meziprostoru mezi starým a novým byly zformovány základy svébytnosti novodobé rakouské literatury. Starobylé Rakousko-Uhersko nemělo nacionální soustřednosti a agresivní expanzivity vilémovského Německa. Dožívalo prazvláštní kombinací byrokratismu a liberálně rozmáchlého podnikání, konzervativní pořádkumilovnosti a pragmatické tolerance, jednoty trůnu s oltářem a komplikovaného zápolení národnostního, třídního, politického. Jinde v Evropě nabývaly takové kombinace rychle rázu zásadních střetů, jež mohla přežít jen jedna ze stran. Vídeň mezi všemi dlouho lavírovala, aniž vítězila nebo prohrávala. Tato konstelace dala vídeňské moderně do vínku citlivost k rozpadu tradiční společnosti (až ve třicátých letech a hlavně po druhé světové válce začala být docenována jako prorocký dar), zaměření na konkrétní obsahy individuálního života, který je se všemi svými problémy skutečnější než odlidštěné abstraktní řád světa otců, smysl pro mnohonárodnostní komunikaci a důvěru v tolerantní a vzájemně přínosné soužití různých kultur, obojí ve vědomé opozici proti pruskoněmeckému nacionalismu. Z toho základu se vyvinula rakouská literatura, dnes slavná, zde mají společný domov Broch, Musil i Elias Canetti.

U Zweiga probudila tato orientace živý psychologický zájem o odvrácenou stranu života buržoazní společnosti, o lidi žijící mimo uznané normy. V jeho novelách se sráží lidské právo na vlastní psychiku a na řešení vlastních životních potřeb s vládou konvenční morálkou – a spisovatelova sympatie stojí vždy na straně skutečného člověka proti předsudkům otců. Je jen přirozené, že mu tato problematika ve třicátých letech přerostla psychologický rámec a téma vzpoury nabylo ostře sociálních a politických rysů.

Přecenili bychom postavu Ferdinandovu a s ní i celý románový fragment, kdybychom v ní spatřovali ucelený program. Podcenili bychom depresivní tóny, ohlašující bezvýchodnost individualistického humanismu. Jsou ve druhé části knihy tím nejvěrohodnějším. Čtenář jistě nepřehlédl, že samy sociální okolnosti příběhu jsou slabým motivem k sebevraždě. Kristina má přece stále místo a život na rakouském venkově (jakkoli skromný) může se jevit kletbou jenom nitru rozvrácenému. Úsměvná expozice obnažuje se tu zpětně jako svod, jemuž podléhají lidé frustrovaní nejen okolnostmi, ale i vlastní nejistotou. I ta ovšem má hlubší kořeny: důvěryhodné hodnoty domova zplaněly a přirozená touha po naplnění se přesnadno utíká k trýznivému snění o privilegovaných podobách životní monotónizace. Všimněte si, že Kristina vstoupila do světa bezstarostných mimo jiné tím, že jí ustříhli vlasy. Perspektiva svodu ničí schopnost reálné komunikace: venkovský

učitel, člověk nesporně dobrý a spolehlivě milující, jeví se Kristině po jejím švýcarském dobrodružství bezmála jako obluda.

V této souvislosti je významné, že si nejistělá hrdinka najde partnera v anarchistovi – nepravém. Neboť Ferdinand nerealizuje svou vzpouru z přesvědčení anarchisty, ale naopak – anarchistický čin s celým svým zdůvodněním je pouhým následkem vnějšího i vnitřního ztroskotání. Proto, myslím, dovedl Zweig své postavy k defraudaci a otevřenému konci (nebo spíše dočasně pootevřenému konci, jak patrně z naivity Ferdinandova zevrubného plánu), když předtím přesně popsal subjektivní osvobození, jež lidem propadlým depresi přineslo rozhodnutí k sebevraždě.

Nesmělo zůstat zcela vyloučeno, že vše nakonec může dopadnout dobře. V označeném finálním kroku do ireálna se znovu ozve distancovaný humor expozice. Dýchá z něho ještě nenapsaný Mannův Felix Krull. Dýchá z něho jiskřička naděje, že snad přece jen bude možno přežít plavbu proti proudu. Kontinuita věrnosti a vzpoury má sklon vyústit ve zpochybnění buržoazního společenského pořádku prostřednictvím hry s defraudanty, jak to vyhovovalo dobromyslnosti Zweigově, tuláky, kteří byli blízcí romantickému citění Hermanna Hesse, nebo hochštaplery, jak je příznačné pro nemilosrdnou ironii mannovskou.

DEMIAN, KLINGSOR, SIDDHÁRTHA

Doslov k 5. dílu Souborného díla Hermanna Hesseho, vydalo Argo, Praha 2000.

Útlá knížka *Demian. Příběh mládí Emila Sinclaira* vyšla v roce 1919 ve Fischerově nakladatelství pod pseudonymem Emil Sinclair. Hesse hodlal oslovit mladou generaci, právě prošlou válkou, vykořeněnou a opovrhující iluzemi „včerejška“, a proto se ve svých dvačtyřiceti letech stylizoval ve vypravěče o generaci mladšího. Úspěch byl naprostý. Thomas Mann po téměř třiceti létech vzpomínal, jak zde byl s úžasnou přesností vystižen nerv doby a oslovena touha tehdejší mládeže, aby z jejího středu vzešel prorok, zvěstovatel její niternosti. Chvála naprostá, nicméně dvojnásobná. Žádné jiné Hesseho dílo nebylo bezprostředněji vázáno k dobovým okolnostem, k momentální náladě, ba módě spjaté se zklamáním z civilizačního optimismu a racionalismu. Hermann Hesse však psal text během roku 1917 z pohrutek velmi osobních, otrěsen vážnou krizí soukromou i hrůzami 1. světové války. Stal se mu znamením nového začátku, návratu do života.

První světová válka zaskočila Evropany svou naprosto neočekávanou absurditou. Zdánlivý klid si snad mohl dovolit leda dobrý voják Švejk. Ostatní reagovali rozmanitě. Někteří se alespoň v první chvíli uchýlovali k vlastenectví státnímu či nacionálnímu, jiní obelstívali své svědomí oslavou hrdinné mužnosti uprostřed ocelových bouří (Ernst Jünger) nebo průzkumem cest do hlubin noci (Céline), další zase propadali generační sebelítosti, začasné vyztužené alkoholem a laděné pacifisticky (Hemingway, Joseph Roth i poněkud naivní, ale možná proto tak oblíbený Remarque). Vyšinuti z dosavadních souvislostí byli všichni, neboť téměř nic už nebylo jako předtím.

Hesse žil se svou rodinou v Bernu již od roku 1912 a potom i za války, nikoli jako emigrant, nýbrž jako člověk spjatý se švýcarským prostředím rodinnými

kořeny. Od počátku statečně čelil válečné a národovecké psychóze. V listopadu 1914 uveřejnil v *Neue Züricher Zeitung* výzvu *O Freunde, nicht diese Töne*, která svým názvem odkazovala k Schillerově *Ódě na radost* a Beethovenově *Deváté symfonii*. Napsal, že právě vypuknuvší válečné vraždění nás víc než cokoli jiného učí, abychom lásku stavěli výše než hněv a mír pokládali za ušlechtilější než válku, onu surovou a krvelačnou bestii parazitující na lidské hlouposti. Hrozil se brutality, s níž jsou – dokonce nad obvyklou míru politikaření a vojáctví – ničeny a poplívány tradičně uznané duchovní hodnoty. Německý tisk proti němu rozpoutal hysterickou kampaň jako proti zrádci, lumpovi bez vlasti a přesvědčení. Ač žil ve švýcarském bezpečí, deprimovalo jej to. Z neutrální půdy vyvíjel mimořádné úsilí v péči o německé válečné zajatce, spolu se zoologem Richardem Woltereckem budoval pro ně zásilkové knihovny, za tímto účelem dokonce založil vlastní nakladatelství a vydal v něm dvaadvacet hodnotných titulů. Mužům vykořeněným válkou a vytrženým z domova se snažil útěšně připomenout základní lidské hodnoty. „*Pokládal jsem za svou úlohu nikoli uctívat hrdinské, patriotické a vojácké způsoby a bojovat za ně, nýbrž naopak: bránit soukromý, individuální život, ohrožený mechanizací, válkou, státem, ideály masových hnutí*“, vzpomínal později.

Otřesen a vyčerpán trpěl Hermann Hesse i v okruhu soukromém. V roce 1916 mu zemřel milovaný otec, těžce mu onemocněl pětiletý synek Martin, v krizi se octlo i jeho manželství s kultivovanou Marií Bernoulliiovou (sňatek uzavřen 1904, nevěsta o devět let starší než ženich), u níž propukla duševní choroba a na čas musela do ústavu, děti se ujali přátelé rodiny – a Hesse zůstal sám, zlomen, v těžkých depresích, k nimž – ač milované dítě vnitřně pevné a spořádané rodiny – měl sklon od útlého mládí. Protože žádná léčba nezabírala, došlo na psychoanalýzu. Jungův žák Josef Bernhard Lang se případu ujal – a podařilo se mu uvolnit skrytá napětí a hlubinné konflikty, které Hesseho mučily od dětství. Psychoanalýza tím vstoupila nejen do spisovatelova života, ale též do jeho díla.

V *Demianovi* se to poprvé vyjevilo se vsí silou, a to nejen výkladovou, nýbrž i literárně konstrukční. Sinclairovo Já je rozpolceno ve dva světy: na jedné straně milování a milující rodiče, domov, řád nadjá – na straně druhé pudovost, temnota i extatičnost předvědomých a nevědomých sil. Jeho střetnutí s Kromerem bývalo často vykládáno sociálně kriticky, pod povrchem však zahlédáme pokus o postížení principu reality. Ten ovšem prosakuje i úvodními nietzscheovskými sentencemi Demianovými. V tomto smyslu lze pokládat Kromera a Demiana za janusovskou tvář tohoto principu: neobejdeme se bez kompromisů s ním, mohou se však proměnit v teroristický tlak, jemuž bez pomoci sotvakdy unikneme. V kapitole páté se dočítáme o Sinclairově snu, v němž slastně objímá vlastní matku, která se mu proměňuje v přítele Demiana. Oidipovská vazba se tu prolíná s hermafroditní touhou, příznačnou pro ústřední téma středoevropské moderny, pro krizi sebeidentity. Známe je z mnoha podob, například z Klimtových chlapecky vypadajících krasavic, od mladičkého nešťastníka Weininger, který vážnost svého díla *Pohlaví*

a charakter stvrdil sebevraždou, od Freuda nebo i ze vztahu sourozenců Ulricha a Agáty v Musilově *Muži bez vlastností*. Ani v jednom z těchto a podobných případů nešlo o potlačenou homosexualitu, ta je zde přítomna leda jako nejistota, co vlastně v temnotách naší pudovosti dřímá. V *Demianovi* se tímto způsobem ohlašuje dvojnicí, hledání sebe samého, touha po překlenutí vlastní rozpolcenosti.

Paní Eva není bez psychoanalytického vzoru Velké Matky myslitelná. Nese trojúhelník Sinclair – Eva – Demian. Sjednocují se milostně, ač by se mohlo zdát, že Evin syn Demian zůstává erotické extázi vzdálen. Demian však není nikým jiným než Sinclairovým dvojníkem, jeho druhým Já. Ani tato konstelace není ve středoevropské moderně ojedinělá, připomeňme třeba způsob, jakým (mnohem později) hrdina Dodererova *Vodopádu* prohloubí vztah ke kamarádovi, v němž se vidí: když ho přítelova matka svede, hrdina si radostně uvědomí, že prošel toutéž branou jako kdysi přítel, byť obráceným směrem.

Hesse se samozřejmě nespokojuje beletristickou ilustrací psychoanalytických schémat. Vystihuje jejich sepětí s pradávným podložím mytologickým. Kromě mytologického okruhu antického a křesťansko-židovského znal důvěrně i okruh indický a východoasijský. Především z něho čerpal představu univerzální jednoty života a světa, subjektivního a objektivního, pozemského a kosmického, jednotlivých projevů života a života vůbec, časného a věčného. Proto také bystře postřehl, že psychoanalýza je povahy gnostické, jak poznamenává učený zhýralec Pistorius, další ze sebeportrétů autorových. Svět je mu věčným zápasem světla a tmy, dobra a zla, prolínáním jednoho s druhým. Dvojitost a jednotnost stávají se tak jen zdánlivě různými tvářemi téhož. Hesse věděl, že hra se splýváním světla a tmy je nebezpečná a mohla by se stát ničivou. Nedopustil, aby nabyla podob cynických, a přestyloval ji v princip literárně konstrukční. S oblibou pracuje s motivem dvojníka, ne již jen v podobě poeovské, v rozpolčení postavy na dobrou (zjevnou) a zlou (skrytou), nýbrž tak, že takřka každá literární postava je zrcadlem jiné a jen tak je srozumitelná.

Demian se příznačně pohybuje na ose od Nietzscheho k Dostojevskému. Ze sebevědomě elitářské reinterpretace příběhu o Kainovi a Ábelovi, jakož i z ledově věčného způsobu, jímž je nebohý Sinclair zbaven Kromerova vydírání (na vraždu nedošlo jen pro Sinclairovu slušnost), mluví Nietzsche, jak jej Hesseho generace četla a jak pro ni byl pokušením. U německých expresionistů došel motiv Kaina zvláštní obliby, symbolizoval muže silného charakteru, jenž i za cenu zločinu odvážně prolamuje meze konvenční morálky; Erich Mühsam dokonce v letech 1911–1915 vydával časopis *Kain*. Za dvě desetiletí se takto poznamenaného muže ke své hrůze dočkali. V Hesseho *Demianovi* však Sinclairovo/Demianovo dvojnicí nesměřuje k radikálnímu podnětu filozofickému nebo dokonce politickému. Promlouvá z něj vlastní podvědomí, jež si tak nesnadno připouštíme, natož abychom se s ním svéprávně vyrovnávali. Nejde o silácky vzpurné gesto, nýbrž o soucitivé pozvání na cestu, která nietzscheánským podnětem nekončí, nýbrž začíná.

Cesta má – jako u Hesseho přecho – tři stupně: 1. vybočení z řádu netušenou mocí podpovrchových psychických sil (Sinclair se dostane do potíží jen proto, že toužil pochlubit se, Klein, protože zatoužil stát se nikoli Richardem, nýbrž vrahem Wagnerem, jenž se rázně zbavil své ženy a celé své měšťácké existence); 2. “Id” nabude nadvlády, a tím život nebezpečně opanují pudy, sexualita odpoutaná od jakýchkoli závazků a životních souvislostí, agresivita bezohledně namířená proti autoritám, ale též proti vlastní osobě (hýření apod.); 3. přemíra rozkoší a radovánek vede k depresím, z rozkladu životního smyslu probírá se hlavní literární postava k produchovnílému vyrovnání, nápadně poznamenanému nirvánými rysy, jež psychoanalýza obvykle spojuje s pudem smrti neboli touhou navrátit se ve stav anorganický, prostý mučivých žádostí a potřeb. Hesseho hrdinové empedoklovsky umírají vracejíce se do náruče všehomíra: Knulp, Klein, Klingsor; s obdobnou odevzdaností odcházejí do války Sinclair a Demian.

Společným jmenovatelem, umožňujícím plynulé přechýlení nietzscheánství v dostojevštinu, je vize soumraku bohů, zániku staré a zkažené Evropy v plamelech a bolestech. Utrpením prozařuje naděje na zrod Evropy nové, prodchnuté spontánně sdíleným společenstvím hodnot. Ani tato představa není ojedinělá. V roce, kdy vyšel *Demian*, vzbudilo pozornost dílo Oswalda Spenglera *Untergang des Abendlandes (Zánik Západu)*. Ze sekularizovaně apokalyptické vize se společně živily navzájem protikladné proudy sociálního mysticismu od fašismu po komunismus se všemi variantami, předjetími a jevy třeba i jen dočasně souběžnými. Locus communis, k němuž se vztahovali například mužové tak různí jako Ernst Jünger, Céline, Gottfried Benn, Bertolt Brecht i přítel pacifisty Romaina Rollanda Hermann Hesse.

Hesseho konzervativně humanitní antikapitalismus směřoval k hledání a uchování hodnot a souvislostí organických, patřících bezvýjimečně ke každickému lidskému životu, neboť je svatý. Na této cestě potkal Dostojevského. Nezaujala jej žádná z všeřešících nacionálně-patriotických, levicových či pravicových sociálních a politických utopií. Zaujali jej *Bratři Karamazovovi*, potvrzovalo se mu proroctví *Běsů*. Nebyl sám. Dostojevskij fascinoval moderní evropské intelektuály jako osvoboditel od měšťácky pokrytecké morálky, od civilizačních předsudků a chorob mravních. Prožil až na dřeň dramatický zápas mezi doháněním západnického liberalismu a návratem k původnosti ruské duše, k jejím tajemným hlubinám, civilizací nezkaženým. Po vystřízlivění z civilizačního optimismu nabylo jeho svědectví aktuality i v neruském prostředí.

Za tři dny a bezesné noci roku 1919 sepsal Hesse svou výzvu k německé mládeži. Nazval ji *Zarathustrův návrat*. Za vzor však neklade filozofii Nietzscheho, nýbrž jeho osobnost, nesenou odvážně žitým myšlením. Tuto mužnost klade proti bědnému selhání německého ducha, proti uboze siláckým gestům, která měla mládež prodchnout válečnickým nadšením. „Nyní, po prohrané válce, je marno naříkat na běh dějin a žebrat o slitování. Nezapomeňte na stud! Nedokážete-li si bez císaře

a vítězoslavných generálů vládnout sami, neroztrpčujte se nad tím, že vám budou vládnout cizí. Učte se žít svůj život! Učte se být sebou samými, a ne někým jiným nebo dokonce ničím, co se v něco mění jen ve zfanatizované mase! Odnaučte se papouškovat, co k vám vykřikují jiní, odnaučte se zaměňovat svou vlastní tvář za jinou!“ Tak volal Hermann Hesse k mládeži v předtuše, že svedení, zklamání a vykořenění by se přesnadno mohli stát rezervoárem výbušné agresivity, manipulovatelné novými kolektivismy.

Věděl samozřejmě, též z vlastní vnitřní zkušenosti, o nebezpečích zabsolutizovaného jáství. O ně mu nyní ani v nejmenším nešlo. Poté, co byla ztráta osobní důstojnosti prožita až na dno, v náporu zmasovění a zbezdušení, jenž ani zdaleka neskončil s I. světovou válkou, pokládal za nutné co nejzřetelněji apelovat na mravní autonomii každého jednotlivce. Tím se jeho individualismus zásadně lišil od individualismu uzavřeně elitářského, esteticky výlučného, uzavřeného do kruhu Stefana George, stejně jako od mravně nezávazného individualismu liberálního. Obrat k nitru zajisté i u Hesseho znamenal odvrát od vykořeněných dějů společenských, zároveň však též obrat k bližnímu – a nejen k bližnímu: k sebeúctě a úctě ke každému přirozenému projevu života, na němž se smíme podílet.

K nejpřesvědčivějším stránkám reformace patří probuzené svědomí, mučivě neklidné, byt subjektivně sebečistší. Je povinno vydat ze všeho počet. A nikde únik, nikde změkčující zprostředkování svátostným kněžstvím, nikde alespoň částečná a světsky srozumitelná omluva a útěcha. Hesse v této tradici vyrostl a přes všechnu relativizaci, související s hledačstvím a sebehledačstvím, vzděláním a srovnáváním, s mladistvými vzpourami proti milovanému domovu, aby nemusel prožít svůj život jen jako opakování osvědčených ctnostných vzorů – přes to všechno si její jádro provždy uchoval v srdci. V tom byl zakotven jeho domnělý individualismus. Nesnášeli jej, pokorného neagresivního beránka, nacionalisté, fašisté, komunisté. Zato si jeho dílo zamilovala severoamerická a západoevropská mládež šedesátých let, dokud hlásala vážně míněnou lásku, zdobila se květinami a ještě nevyměnila ztišené naslouchání tajemnému hlasu vlastního nitra za halasné a úderně jasné poučky.

Pod titulem *Klingsor* shromáždil Hesse texty, které se na první pohled jeví dosti různorodé. Mají však přece jen jedno společné: vztah k expresionismu. Již Kainův motiv v *Demianovi* byl tohoto rodu a snad i ohromný čtenářský úspěch – v roce 1920 vyšlo deváté vydání, již pod Hesseho jménem – souzněl s vlnou expresionisticky laděného vkusu. *Klein a Wagner* je patrně nejexpresionističtějším textem autorovým. Rozdvojením hrdiny promlouvá nejen teorie a zkušenost psychoanalytická, mezitím prohloubená osobními styky s C. G. Jungem, ale též nevole k měšťáckému světu. Hessův Klein není ani první, ani poslední literární postavou, která z něho prchá v poněkud anarchistickém stylu. Osobitý je svým karamazovským charakterem. Proto nechává jindy vcitivý a soucitivý autor svého Kleina tak zdivočet, revoltovat zločinem a snít o zločinech dalších, tedy odhalovat brutálně agresivní zvíře v člověku.

Klein zoufalou čínorodostí zápasí o to, aby našel a uskutečnil nejvlastnější možnost své osobní existence, aby naplnil Nietzscheho sentenci „*Werde was du bist*“ (*Stañ se, čím jsi*). A přece jej nechává Hesse dojít vyrovnání ve smrti, onom absolutním návratu do lůna přírody. Čtenář si jistě povšiml, že popis nirvánních pocitů topícího se podvodníka je nejen nezvykle rozsáhlý, ale ve své harmoničnosti a bezkonfliktnosti mimořádně působivý. Hymnická oslava života? Hymnická oslava smrti?

Z *Klingsorova posledního léta* (1920) vyzařuje závať osamělce konečně oprostěného od soukromých i veřejných tísní, putujícího tessinskými horami, průsmyky, vesničkami a kaštanovými háji, uprostřed nichž našel svůj doživotní krajinný domov. Hesse později nazval své první tessinské léto (1919) nejpilnějším, nejbohatším, nejpilnějším a nejžhavějším časem svého života. Nevázán nikým a ničím, chudší než kostelní myš, neboť inflace proměnila německé honoráře v hromádky bezcenných papírků, psal, maloval a toulal se kdy a jak chtěl, poznával prosté místní lidi a mnohou noc s nimi proseděl u vína. Orlí vzlet samoty a úzkostlivě strážena vnitřní soustředěnost nebránily radostné komunikaci s přáteli. Snadno se proto zpodobnil v básníkovi Tu Fu, zamiloval si Královnu hor (Ruth Wengerovou), s níž se později nakrátko nešťastně oženil. Též za dalšími postavami se skrývají nejbližší přátelé. Hýření důvtipnými hříčkami skrývání a odkrývání totožnosti ukazuje na euforickou životní fázi.

V Klingsorovi býval spatřován Vincent van Gogh, asi kvůli autoportrétu. Že Hesse změnil mocného kouzelníka Klingsora ze středověkého rytířského eposu *Parzival* od Wolframa von Eschenbach (kolem 1170 – kolem 1220) v malíře, mělo prostý důvod osobní. Na radu svého psychoanalytika začal malovat a kreslit (1916), zprvu jen krajiny snové, v rámci terapie. Brzy však se mu malování a kreslení zalíbilo tak, že se z něho stal pilný a zručný krajinář. Radoval se ze hry s barvami a vážil si toho, že jej učí tvůrčí trpělivosti.

Byl tu však i důvod podstatnější, povahy romanticky ironické: tématem Klingsorova posledního léta je umělectví, s kouzelnictvím ostatně spřízněné, jako možnost a způsob existence. V literatuře německého jazyka představovalo od hnutí *Sturm und Drang* až po naše současníky Thomase Bernharda a Petra Handka subjektivně závažnou možnost sociální i lidské emancipace – ale též svod. Ať je emocionální náboj jakkoli poctivý a silný, zůstává právě tato forma emancipace přece jen do velkolepa stylizovaným řešením z nouze, řešením náhradním – a proto problémem. V tom se Goethovo *Utrpení mladého Werthera* neliší od Mannova *Doktora Fausta* nebo Bernhardových autobiografií (česky: *Obrys jednoho života a Mýcení*). Neunikáme, napodobující napodobené, před tíhou pravdy? Nevolíme raději krásnou, byť oslepující a přinejmenším mravně smrtící iluzi? Nebo by se snad umění opravdu mohlo stát nejen vyznáním prožité zkušenosti, ale též vyjádřením extatického překročení všednodenních hranic k tušenému, jež by bylo pravdě blíž než próza obvyklosti? Klingsor maluje autoportrét, nutkán postihnout

dvojnictví iluze a skutečnosti. Ví, že zemře: maluje, nikoli aby vydal svědectví o tom, co umí, nýbrž o sobě samém.

Polarita vystihuje rozporný vztah k romantice. Co zklašičtělo, zmrtevělo. Goethe a Schiller se stali sádrovými hlavami, jak se v Klingsorovi dočítáme. Romantická témata jsou zachována, přesto však romantika Klingsorem umírá. Nikoli soužití s pravdou chvíle, citlivé vystižení prožitěho času (jak by se na romantickou orientaci slušelo), nýbrž bezčasovost stala se Hessemu cílem. Nadčasové umělectví mu symbolizoval Mozart. Není se co divit: Mozart nepřinesl žádné technickotvárné novoty, mluvil hudební řečí své doby, většinu svého díla vytvořil s naprostou samozřejmostí příležitostně – ale jak! Pod vlivem Jungovým spatřoval v tom Hesse prastarý dar schopností magických a výzvu k důvěře v ně. S Mozartem souzní moudrost starověkého Egypta, antického Řecka, básnický génius Goethův a hudební Hugo Wolfa. Zamlada milovaný Richard Wagner, nejtěžádostivější mýto-man 19. století, poklesl naopak v mluvčího kultury minulě, již jen zmírající, jak čtenář mohl poznat už v *Kleinu a Wagnerovi*. Hessemu vadilo, že wagnerianismus účelově mytizoval iluzi občanské svornosti, totálně ovládané společenstvím hodnot jednotně spravovaným národně a shora.

Obdiv k Jungovu rozpracování psychoanalytické teorie byl u Hesseho znáso-ben láskou k moudrosti indické a čínské. Zatímco Freudovo učení v podstatě stojí na přenesení zákona o zachování energie na libidonózní biopsychickou ekonomii pudů, Jung vykročil k uznání svébytnosti archetypálních vzorců, jež jsou sice zracionalizovanému vědomí nesrozumitelné, z hlubin podvědomí však silně ovlivňují náš psychický život i naše individuální a sociální chování. Hledání archetypů a hledání co nejpůvodnějších obrazců mytologických tedy svým způsobem splývá. Odtud nezvyklý a v pozdně měšřanské Evropě přímo kultický zájem o Asii. Symbolizoval návrat k Pramatce, k životadárným kořenům, k původnosti.

Do německé kultury nejmocněji uvedl „asijské“ motivy Schopenhauer (1788–1860), jehož dílo zprvu nenalezlo pražádné odezvy, leč od poloviny 19. století bylo recipováno mimořádně nadšeně a široce. Schopenhauer fascinoval německé měšřáky i intelektuály od konzervativních po levicové svým zájmem o reálnou problematiku lidského života, netranscendovaného schématy sociálně teoretickými, filozoficko-historickými, teologickými, kosmologickými či jinými. Heidegger později v *Bytí a času* (1927) nepokrytě oznámil, že se jedná o pouhé bytí k smrti. Rozumí se samo sebou, že takto zaměřená filozofická antropologie nemůže nebýt pesimistická. Avšak ve smřšti stále se zrychlujících civilizacních proměn, jež dávno vypadly z lidského měřítka i z lidské ruky, i to působilo úlevně. Schopenhauerův pesimismus není totiž naprostý, týká se vlastně jen ideové úrovně mezilidské a nadlidské, tedy nadosobního smyslu našich životů. Zbavení takového klamu a mamu jsme osvobozeni k plnému převzetí zodpovědnosti za utvářeni vlastních životních možností. Nač by mohlo být zaměřeno než na uvážlivou míru příjmnosti, když nadosobního životního smyslu není? A co může být příjmnější a trvalejši než stav

nirvánní, než dosažení nezávislosti na tyranii chtíčů, pudů, ctížadostivých i jiných tužeb? Záhy se ukázalo, že Schopenhauerovi ctitelé rozuměli asijským inspiracím svého Mistra převelmi selektivně. V německé literatuře se zabydlel motiv splývání krásy se smrtí, dokonce jako znak jejího národního a moderního charakteru, až nakonec shořel v plamenech 2. světové války.

U Hesseho měl návrat k Asii kořeny hlubší, méně estétské. Do asijského kulturního odkazu byl zasvěcen věcně a způsobem nejpřirozenějším: rodinnou tradicí. Jeho děd Hermann Gundert, švábský rodák, byl pietistickým basilejským misijním centrem vyslán do Indie, kde prožil celá desetiletí. Zde si dokonce namluvil i svou ženu Julii Duboisovou, francouzskou Švýcarku, nadšenou kalvinistickou misionářku. Ovládal nejen hlavní jazyky evropské, ale též řadu jazyků asijských. Vypracoval slovník jazyka malajalamského, který se stal základem moderní jazykovědné indologie. Nebyl však jen jednostranně zaměřeným filologem. V mládí studoval mj. u mladohegelovce Davida Friedricha Strauße (1808–1874), psal básně, horlivě četl Goetha, miloval a studoval Mozarta, nořil se do hlubin poezie Hölderlinovy. Po vnitřní krizi konvertoval od entusiastického, leč mravně nezávazného pantheismu k pietismu, již s předsevzetím misijního úkolu.

Johannes Hesse, otec Hermannu Hesseho, pocházel z rodiny pobaltského německého lékaře, který to dotáhl na ruského carského státního radu. Rozhodnut k misijní službě odebral se z prestižně luteránského Revalu do kalvínské Basileje; kulturní i náboženský rozdíl byl větší, než si dnes dovedeme představit. Zde jej vyškolili pro poslání v Indii. Tam pobyl tři roky, pro křehké zdraví byl nucen vrátit se do Evropy, aby pomáhal Hermannu Gundertovi ve württenberském městečku Calw vydávat misijní literaturu. Do roka se oženil s Gundertovou dcerou Marií, dvaatřicetiletou vdovou se dvěma syny. Ze šťastného manželství vzešlo dalších šest dětí, syn Hermann (1877) jako druhý.

Vyrůstal v dědově domě, v prostředí prosyceném nejsvětějšími stránkami švýcarské a německé reformace, všelidsky orientovaným zájmem o mimoevropské kultury, v prostředí, z něhož ani v nejmenším nezmizel původní dědův duchovní obzor německé klasiky a romantiky. Ve vztahu k Asii vládla zde úcta a vstřícnost vpravdě nesnobská. Rodiče i děd věděli, že je třeba nepředpojatě poznávat, nikoli jen módně obdivovat.

Ač takto připraven, byl Hesse svou cestou do Indie (1911) zklamán. Pro zdravotní obtíže nepodařilo se mu dosti zblízka poznat všednodenní život, hlavně však mu i to, co z bídy, utrpení, bezvýchodnosti a sociální lhostejnosti uviděl, příkrě kontrastovalo se vznosnou ušlechtilostí indického kulturního odkazu, jak jej poznal doma z knih a rodinných vyprávění. Duchovní klenoty samozřejmě neodvrhl, získal však k jejich ceně určitý odstup. Znovu začal promýšlet, co mu bylo předáno výchovou, již osvobozen – též někdejšími zbrklými mladickými vzpourami – od úzkoprsosti pietismu. Na cestě k *Siddhárthovi* četl dvojí *Význání*, jedna od Aurelia Augustina, druhá od J. J. Rousseaua. Konfrontace odpovídala napětí mezi *vita*

contemplativa a vita activa, jež Hesseho sužovalo od mládí. Znalec mytologií a náboženských soustav asijských překvapivě nachází překlenující řešení – v *imitatio Jesu*.

Pojmenování zřetelně ukazuje k Tomáši Kempenskému (z. 1471) a jeho rozjímavým textům, známým pod názvem *Následování Krista* (tiskem již 1470). Kniha náleží k nejvýznačnějším literárním projevům středověkého hnutí *devotio moderna* neboli nová zbožnost, jehož kořeny sahají do duchovně nápravného ovzduší Prahy Karla IV. a jež se nakonec nejplněji rozvinulo v Porýní a Nizozemí. „*Přeji si raději mít pokoru než znát její definici*“, napsal Tomáš Kempenský. A dále: „*S každou dokonalostí v tomto životě je spjata jistá nedokonalost [...]. Až přijde soudný den, dojistá nebudeme tázáni na to, co jsme četli, ale co jsme činili. [...] odlož úzkostlivost a pochybnost, neboť překážejí Boží milosti a ničí ducha zbožnosti.*“ Dech reformace před církevním rozkolem, příklon ke zbožnosti niterné, leč neúnikové, vážnost ve věcech svědomí, proti níž se brzy následující ideové i válečné konflikty náboženské vyjímají jako světské řádění nevěstky babylonské, mluvil Hessemu ze srdce. A ukázal mu, mar-notratnému synu v pokoře návratu, že ani Schopenhauer, ani statečný Nietzsche nebyli pravými a původními zvěstovateli, proroky, nýbrž jen barvitě opeřenými papoušky, koldokola opakujícími útržky prastarých moudrostí, jež mohly fascinovat leda lidi propadlé ignorantské sugesci tohoto času.

Vstřebané „asijské“ podněty se ani v nejmenším tomuto posunu nevzpíraly. Odstup, který si k nim, podobně jako k dědictví křesťanskému, zprostředkovanému rodinnou výchovou, Hesse zachoval, byl spíše povzbudivý než negativistický. Na mysl tanula mu nesyntetická syntéza, spějící k neegoistickému Já, přitakávajícímu všemu přirozenému, všelidsky otevřenému, nadosobně kosmickému, jež stále více nacházel u pozdního Goetha. Doufal v prolomení evropocentrické kulturní bariéry, v rozpoznání nadkonfesijně a mezikulturně univerzálních, a přitom důsledně a smysluplně žitelných životních vzorců. Mimoevropský úspěch jeho *Siddhárthy*, který byl záhy přeložen do osmi indických jazyků, jej v této naději utvrzoval.

Siddhártha (1922) bývá považován za knihu středu v Hesseho tvorbě. Neznamená to průměr, nýbrž postavení mezi *Demianem* a *Stepním vlkem* (1927), mezi zklamáním z indické cesty (1911) a rozvinutím indických motivů ve *Hře se skleněnými perlami* (1943). Stavebné schéma je obdobné jako v *Demianovi* či textech shrnutých pod jméno Klingsorovo, také téma touhy po znovunabytí nevinnosti, v moderní literatuře velmi oblíbené (Rilke, T. Mann, u nás Mrštíkové atd.), zůstalo zachováno.

„*Siddhártha*“ znamená v sanskrtu „*ten, který dosáhl svého cíle*“. Přes exoticky orientální háv jsou v textu zašifrovány především etapy duchovního vývoje autora, jeho zápas o prolomení mezi pietistického světa otcovského, tichý, naprosto neagresivní odstup od náboženské dogmatiky jakéhokoli původu, duchovní prožitek jednoty zdánlivých protiv, návrat k důvěrně zažitým základům křesťanským, otevřeným všem lidem a všem lidským světům dobré vůle. Otevřenost má překonat věroučně či kulturně podmíněné jednostrannosti a předsudky, poukazovat k mož-

nostem všelidsky archetypálního i aktuálního obzoru. Proto *Siddhártha* končí spíše taoisticky než „indicky“.

Tao znamená cesta. Povzbudivě, byť bez příslibů sociálně chiliastických i jiných, vyzývá nás na cestu. Tao zůstává duchovním, aniž by v nejmenším ignorovalo reálné souvislosti našeho životaběhu. Proto, podobně jako filozofie Platónova, býval taoismus v našem kulturním okruhu pocíťován jako učení spřízněné s kristovstvím synoptických evangelií. Z tohoto blíženectví nelze vyjmout ani buddhismus. Jeho christianizovaná ozvěna, kterou spíše životním příkladem než učením utvořil Hesseho srdci zvláště blízký František z Assisi, oslovuje i mnoho našich mladých současníků. Hesse však pocíťoval, že v euroamerických poměrech ulpělo na buddhismu, byť zcela neprávem, kompromitující znamení samospasitelné alternativy, šarlatánského receptu na štěstí pro přesyčené. Pomohlo mu to vymanit se z vlivu Schopenhauerova. V nirváním tristanovství, v kultu splývání krásy a smrti, rozpoznal jako jeden z prvních sentimentálně povrchní estetizaci původních problémových konstelací. Humanisticky orientovaní kolegové, též Thomas Mann, jej v tom následovali až pod dojmem nacistického běsnění a válečných jatek.

LÁZEŇSKÝ HOST, CESTA DO NORIMBERKA, STEPŇÍ VLK

Doslov k 7. dílu Souborného díla Hermanna Hesseho, vydalo Argo, Praha 2001.

Tři prózy sedmého svazku Hesseho Souborného díla spojuje myšlenka CESTY. Známe ji z prací předchozích, z pohádek, ze *Siddhárthy*, z *Klingsora*. Souvislost vnějšího putování s vnitřním bývá těsnější, než bychom očekávali.

Niterná odysea mívá u Hesseho tři stupně. Na prvním vybočí hrdina z navyk-lého životního řádu silou podprahovou, pudovou, také třeba nemocí. Goethe by mluvil o démonii a Hesse asi též, kdyby se za to ve věku elektriny a páry nestyděl. Na druhém opanovaly existenci temné síly, z čehož plyne agrese proti jiným i proti sobě. Na třetím vede zkušenost vybočení k depresi, již se člověk probolí k nirvánní touze po smírném vyrovnání.

Vrcholný stupeň třetí mívá dvojí řešení. Docela podle Freuda může takto probuzená nirvánní touha vést k sebevraždě, ať již fiktivní, nebo dokonané; mohli bychom ji nazvat egoistickou, neboť jí unikáme osobním trápením. Docela podle Junga může však stejná konstelace vést ke znovuzrození, pokud si je nepředstavu-jeme rovnou jako spasení. Životadárnou cenu má přece již samo odhodlání k takovému pokusu. Nebudeme-li slovíčkařit, odpovídá načrtnutý vzorec stanovisku buddhistickému či taoistickému stejně jako vážně chápané tradici křesťanské, v níž byl Hesse vychován.

Cestovatelské vyprávění otvírá prostor svobodnější výpovědi, než jaká by byla možná v literárních formách přísnějších. Samozřejmě to neplatí o každém cestopise, nýbrž pouze o takovém, v němž objektivita prostředí, jímž vypravěč cestuje, kontrastuje se sděleními, jak se při tom cítí. Vnější stránka jako by byla pouhou kulisou dějů niterných, a přece není druhořadá. Vždyť vypravěč necestoval pro nic

jiného, než aby hledal a snad i našel své místo ve světě, byť záminka, příležitost či povinnost k putování vypadala jakkoli.

Nikoli náhodou bylo literárně tak plodné hnutí Bouře a vzdor (Sturm und Drang) předznamenáno Herderovým spisem *Deník z mé cesty v roce 1769* (*Journal meiner Reise im Jahre 1769*). Pěťadvacetiletý Herder se jako společník synka jednoho z mnoha německých knížat plavil po moři z Rigy, kde působil jako učitel a pastor, do Francie a vrátil se přes Nizozemí. Cestovatelské setkání s přírodním živlem stalo se mu nejen fantazijním podnětem, ale též útěchou v úzkosti, že by mohl promarnit svůj život jen jako příznak poměrů, zotročen principem reality.

Vzorem všech takových kresek byla *Sentimentální cesta po Francii a Itálii* Laurence Sterna (1713–1768). Sterna čítal nadšeně i Immanuel Kant a nejen sám. Dochovaný písemný vzkaz mladé východopruské šlechtičny, že má přijít večer před osmou a že hodiny jsou již nataženy, ukazuje (asi k hrůze německých vychovatelů a životopisců), že čtyřicetiletý klasik byl mužem z masa a krve. Kdo četl Sternova *Tristrama Shandyho* nebo alespoň Šklovského *Teorii prózy*, bude vědět, o čem je řeč. Žánr, k němuž se vztahují první dva texty tohoto svazku, je tedy mnohem starší než takzvaná novověká literatura.

„V mé knížce naleznete pod žertovnou fasádou mé nejosobnější a nejuvážnější vyznání“, psal Hesse v jednom dopise o své próze *Lázeňský host* (*Kurgast*, 1925). I ve stáří ji pokládal za jednu ze svých nejlepších prací, za vydařený pokus o upřímnost a humor zároveň. Mučen revmatismem, podrobil se léčebné kúře v Badenu u Curychu poprvé na jaře a pak ještě na podzim roku 1923. Zřejmě mu pomohla, nadále sem po dalších patnáct let jezdil každoročně, vždy na podzim, aby zde nacházel ticho a klid, byť někdy jen relativní, jak se dočítáme v kapitole *Holandan*. Původně se knížka měla jmenovat *Psychologia Balnearia neboli Poznámky bádenského lázeňského hosta* (*Psychologia Balnearia oder Glossen eines Badener Kurgastes*). Lázeňské vytržení z navyklého denního a pracovního pořádku stalo se Hessemu neočekávaným podnětem k prohloubení sebehledačství. Sebeironie proměnila se tu v pohlázení.

Básník Hesse pozoruje lázeňského hosta Hesseho. Protokoluje pokus způsobem takřka přírodovědným. Motiv dvojnictví se projasňuje, zbavuje povrchu expresionistického i příměsí mytologických. Z textu vyzařuje ryzzost. Vzdělanec Hesse následuje vzor Jeana Paula (1763–1825), obdivovatele Sternova. Cení si, podobně jako Jean Paulův dr. Škrtikočka (*Doktor Škrtikočka jede do lázní, Dr. Katzenbergers Badereise*, 1809, česky 1963), půvabů všednodenního života, příznačného detailu a ironie, která se dokáže proměnit v laskavost, aniž by se vzdala bystře kritického úsudku.

V *Cestě do Norimberka* (*Die Nürnberger Reise*, 1927) pozoruje básník Hesse putujícího soukromníka Hesseho a vydává z toho počet. Jak se na sternovský duševní cestopis sluší: cestovatel jako by cestoval jen pod tlakem vnějších okolností a že se neubrání nerozvážným slibům. Člověk ducha je uvržen do nejistoty, do stavu neustále přechodného, namísto knihovny má po ruce jen itinerář a jízdní řád.

Přece však je to odyssea od domu k domu. Na této ose text pevně drží. Prosakuje jím tichý půvab soukromosti, pohoda setkání s přáteli a spolužáky z dob, kdy svět přece jen ještě dýchal přirozeněji a mnozí lidé se dokonce pro nic za nic mívali i rádi. V Blaubeurenu a Ulmu jako by Hesse kráčil ve stopách Eduarda Möri-ka (1804–1875). Nepřijatelnému nastavuje protiobraz moudrého soužití s přírodou, s přirozeností, s bližními, s lidskými slabostmi jejich i vlastními. V takových a podobných souvislostech Hesse rád psává se sympatiemi o „středověku“. Nejde mu ovšem o historizující staromilství nebo o vzor k následování, nýbrž o model společnosti, která žila společenstvím svatých věcí (Durkheim), a proto může být pokládána za symbol organické kulturní epochy. Taková epocha při vši regionální rozmanitosti a hierarchické odstupňovanosti objímá celé společenství, vnitřně spojené stylem uměleckým i životním. Vyjadřuje protiklad k tzv. moderní společnosti, ve které se nejzákladnější soubor hodnot rozvolňuje a posléze rozpadá a jež není s to vytvořit styl. Vzpomeňme jen na výpady Hermanna Brocha (1886–1951) proti Adolfu Loosovi (1870–1933), na jeho tvrzení, že bez ornamentiky není stylu. Pomiňme, že byly neoprávněné: Loos nezavrhl ornament vůbec, nýbrž pouze ornament nefunkční.

Nejšílenější a zároveň nejsvětější heslo moderního světa: čas jsou peníze, čteme v *Cestě do Norimberka*. V obraně proti takovému názoru prohlašuje se Hesse darmošlapem, kašparem, individuem nezodpovědně hravým, moderní době neužitečným, neboť jako umělec nehodlá produkovat pouhé zboží. Raději čas maří, než aby jej proměňoval jen v pouhé peníze. Úsměvně žertuje na účet svého přítele Thomase Manna, jenž dokázal svůj život pracovní i osobní důsledně stylizovat do uspořádanosti. Píše, jakou úctu má ke spisovatelům, kteří s neochvějnou pravidelností vstávají v určitou hodinu, přesně dodržují denní režim a den co den dřou u psacího stolu, aby splnili svou denní normu. Kdo četl Mannovy *Buddenbrooky*, ví, že šlo o šprým laskavý. Neboť Hesse sdílel se synem starobyle zámožné patricijské rodiny lübecké odpor k plebejskému novokapitalismu, k ráji spekulantů a šibrů bez skrupulí a bez kultury.

Spíše než nenávistnou zaujatost proti moderní době vyjadřují Hesseho anti-moderní sarkasmy touhu po spojení občanského času a jeho vymožeností s úctou a láskou ke každému jednotlivému lidskému životu, ba ke každé přírodní a přirozené jednotlivině. Odtud průzračný jazyk vyprávění, založený na naprosté určitosti vjemu a osobně prožitého dojmu. Odtud Hesse akvarelista, chodec, znalec vína, sadař a zahradník. Žádné zaplňování takzvaného volného času, nýbrž zodpovědnost za květinu, kterou jsi zasel, vysadil nebo alespoň nerozšlápl, za akvarel, který jsi namaloval. Ručení za každé slovo, jež jsi vyslal do světa.

Tato pozice není tak naivní, jak vypadá. V textu jsou skryty odkazy na Rilkovy *Zápisky Malta Lauridse Brigga*, na Pirandellovu slavnou hru *Šest postav hledá autora* (německá premiéra v Berlíně 1924), a dokonce na Einsteinovu teorii relativity, která Hessemu, podobně jako mnoha dalším, ani zdaleka nebyla teorií pouze příro-

dovědnou. Thomas Mann si povšiml, jak je *Stepní vlk* blízek Joyceovi a Gideovým *Penězokazům* (1926). Opakovaně se Hesse hlásí k Franzi Kafkovi jako spřízněné duši spisovatelské, která by mu povždy rozuměla nejlépe. Touha po spojení novodobých vymožeností s láskou k bližnímu vyzařuje z Hesseho obdivu k Chaplinovi. Pozornosti unikalo předjímavé souznění domněle konzervativního snílka s částí podnětů surrealistických.

„Magické divadlo“ rozuzlující *Stepního vlka* (*Der Steppenwolf*, 1927) předjímá „zásuvkové“ obrazy Salvadora Dalího (1904–1989) z poloviny let třicátých. V pusté potemnělé krajině potulují se na nich bytosti bez tváře, lidem jen podobné. Jedním z prvních a nejznámějších obrazů této série byla *Hořící žirafa* (1935). Žirafa ještě stojí dole v pozadí, ale už se z ní kouří, jak je do ruda spalována vášněmi. V ose obrazu nastavuje klín roztoužená veležena, ruce ve věčně ženském gestu, jež nevyzpytatelně znamená ne i ano, jako by tápavě osahávaly, k čemu ji pudí slepá touha. Nakročení vznešené a nejisté zároveň. Čemu se říkávalo duše, vystupuje z údů holé tělesnosti v podobě jednotlivých zásuvek. Tím se lišíme od starořeckého ideálu uceleného člověka: obsahy osobnosti spolu navzájem souvisejí pramálo, trčí z těla a jsou vyměnitelné jako zásuvky. Veležena v pozadí vpravo je namalována jako technický bokorys, ozřejmující, kterak lidské monstrum ovládati vertebrálními pákami.

Hesseho magické divadlo má namísto zásuvek „lóže“. V každé z nich je izolovaně tematizována jiná vrstva osobnosti a kultury. Inspirace je psychoanalytická. Klasikové psychoanalýzy však analyzovali neboli rozkládali zdánlivě souvislé duševno z důvodů diagnostických a s cíli terapeutickými: aby pomohli rozpadající se osobnosti k nově životaschopnému scelení. Umělci jako Hesse nebo Dalí se tím necítili vázání. Mnohem víc je zaujalo znovuobjevování skrytých podnětů lidského chování, vytěsňených tradičními podobami novověké kultury důkladněji než v kulturách archaických.

Že „magické divadlo“ je jen pro šílence, odpovídá Dalího paranoicko–kritické metodě, šílenství usměrněnému rozumem. Nejde o provokaci, nýbrž o sebeobranu. V archaických kulturách byla kulturotvorná funkce vytěsnění pudů srozumitelná, navíc existovaly ventily a kompenzace jako karnevaly, masopusty, ručně a osobně provozované hrdinství aneb rozdávání a přijímání smrti dle pravidel, rituální orgie apod. Zredukování človíčka–stroje na součástku sociálního soustrojí takovou anarchii nepřipouští. Co se vymyká zotročení lidské existence principem reality, jeví se bláznivinou. Odtud nejen u Němce Hesseho, ale i u Španěla Dalího odvrát od latinské racionální uměřenosti a formální elegance a demonstrativní příklon k „severskému barbarství“ nespoutaných vášní a přiznané iracionality. Oběma pomohl tento obrat k odstupu od samospásných hlasitých hesel avantgardy a k překonání destruktivního vztahu k umělecké tradici.

V tomto smyslu rozumím Hesseho stížnostem, že velká německá literatura skončila polovinou 19. století. Literatura soudobá velká není, je spíše něčím ris-

kantním, nejistým, charakterově podezřelým. Ne snad proto, že by se nedostávalo spisovatelských talentů: ale zbylo na ni vyjádření bídy doby, bídy a dezorientace životní. Napřed všichni užasli, jak novou a pravdivou cestu razí Nietzsche, jenže se ukázalo, že je to cesta bezvýchodná, rovněž jen příznak chorobného času.

Ze *Stepního vlka* dýše dar vcítění do ducha doby ještě přesvědčivěji než z *Demiana*. Mezi oběma díly je patrný posun též v dalších ohledech. Stepní vlk problematizuje názorovou pozici dosaženou v *Demianovi*. Nestačí přijmout generační ztracenost jako osud, nestačí zvládat ji sebezpoznaním, dobírajícím se temně destruktivních niterných sil, nestačí ani přetavit ji pouze v odpor k těm, kdo cynické obětování mládeže na válečných polích zavinili. Autorův ironický sebestortrét jako rozpadající se zlobivecké osobnosti (s nejasnou nadějí na vzkříšení znovusložením) je vystavěn vysloveně moderně, na horizontu Wildeova *Obrazu Doriana Graye* (1891), Balzakovy *Šagrénové kůže* (1831) a *Červené hospody* (1831), Stevensonova *Podivného případu doktora Jekylla a pana Hyda* (1886) a textů podobných. Znalec ocenil vyústění tovaryšského času Hallerova, věnovaného hlavně výuce v tanci, v závratnou noc mistrovskou jako groteskní variaci na goethovskou Valpuržinu noc (*Faust I*). Namísto Berliozovy *Fantastické symfonie* vyhrává k ní dámský jazzband. Smysluplné znovuvřazení ztroskotance do společnosti je nahrazeno podezřelou iniciací, vždyť takto se může do radovánek vpojit každý, přinejhorším za pár grošů. Je tu přítomna zavrať dvacátých let: naučte se charleston a slow fox, jste-li žena, dejte se ostříhat na kluka a jste bezproblémově „in“, nikdo vás nerozezná od lidí naprosto dokonalých. Hesse umí zahrát i na strunku banality: uvede do děje záhadnou Hermínu a okamžitě prozradí, že Haller ji nakonec zavraždí. Dobově příznačná banalita se rozjede naplno: i méně důvtipný čtenář začne být zvědav, jak příhoda domněle kriminální dopadne. Banalita je ovšem prohloubena ironicky: záhadná Hermína neukáže se ani goethovsky plnokrevnou Filinou, ani bludičkou Mignon nebo Otýlií, nýbrž rozplyne se v trapně autoerotickou samčí fikci.

Psychoanalytickými rekvizitami neprozařuje nakonec nic jiného než škleb, poukazující na šarlatánství magické cesty (sebe)poznání. Hesseho vztah k magii se rozpoltil. Bez ní nebylo mu umění. Zároveň však s úlekem zjistil, že se stala slovem doby. Romainu Rollandovi píše již v roce 1922 ze Švýcarska: Duchovní naladění v Německu má v sobě cosi anarchistického, dokonce nábožensky fanatického, vládne tam nálada konce světa a nadcházející Tisícileté říše. Na prvních stránkách *Stepního vlka* se dočítáme o Hallerovi, že když s ním člověk mluví a on výjimečně řekne něco od srdce, musí se mu našinec podrobit, neboť on přemýšlel více než ostatní lidé. Haller je Hesse, nikoli Hitler, roztoužené volání po vůdci je však vyjádřeno víc než přesvědčivě. Pohled stepního vlka proniká celou naši dobu, prohlédá povrchní hrátky namyšlené duchovnosti a míří přímo do srdce člověčenstva. Píše-li vzdělaný pastorský syn o géniovi utrpení, nemohl nemyslet na Izajášova muže bolesti, prorokovaného Mesiáše! Lidé na přelomu kultur prý vědí, co je peklo. Nietzsche je protrpěl jako jeden z prvních, dnes jej následují tisíce. Avšak sotva ně-

kdo z těch, kdož zahynuli v plynu, i z těch ostatních vstane třetího dne z mrtvých. Vždyť čím jsou z pohledu Hallerova?

Traktát o stepním vlku je nesen vědomím zániku a zlomu. Romantické rekvizity (mužiček se skříňkou, středověká kulisa „Starého Města“, hospoda pro nostalgiky propadlé chlastu, rudý ďáblík jako šatnář magického divadla, láska/smrt atd.) se srážejí s reáliemi a rekvizitami moderními (dámský band, nihilismus, honička automobilů jako předzvěst strojového vraždění atd.). Srážka je tvrdá, žádným zprostředkováním nezměkčená. Neobstojí v ní ani psychoanalýza, demaskovaná jako hrubé zjednodušení lidské existence na zápas mezi pudy a kulturou. Radikalitu nese horizont sebevraždy. Nejde však o strašidelnou kulisu v anglickém stylu (srov. např. Stevensonův *Klub sebevrahů*), nýbrž o absolutní konečnost jako poslední myslitelnou podobu absolutna. Rok po vydání své knihy mohl si Hesse přečíst vytříbeně filozofickou formulaci této stránky sebeportrétu moderního člověka v Heideggerovi (*Bytí a čas*, 1927).

Stepního vlka však přece jen nestačí číst pouze jako dobovou kritiku politickou, sociální a kulturní. Jistě právem bývá toto dílo řazeno k satirickým výtvarným výpovědím Georga Grosze (1893–1959) nebo Otto Dixe (1891–1969), neradno však zapomínat, že i jejich nejvlastnější hodnota spočívá v tom, jak jsou utvářeny.

Romantika překonávala rozkol mezi ideálem a skutečností vyostřením ironie: jsou tu kašpaři noci, tuláci, pobudové, podvodníci, počestné děvky i nadpočestné záhadné nymfy, kouzelní mužičci, hrátky s popravišti, sebevrahy a zásvětím. Umění pak tím více lne ke smyslově vnímatelnému a hledí mu porozumět jako šifře tajemství světa skrytého za zrcadlem. V moderní době se tomu jednou francouzsky říká nadrealismus, jindy berlínsky expresionistické dada, dost tuhý kořínek má realismus magický, snad nejryzejší podobou této polaroty stalo se tzv. abstraktní malířství od Kandinského až po Mondriana atd. atd. Pokusy o zvládnutí romantické polaroty nás kulturně obohatily, vyřešena však nebyla.

Nejvěrohodněji překlenoval rozpor mezi ideálem a skutečností humor. Patřival k romantické ironii. Hesse se k němu hlásí často a rád. V *Lázeňském hostu* a v *Cestě do Norimberka* se drží mínění Jeana Paula (Vorschule der Aesthetik), že humor má zprostředkovávat vyrovnání mezi ideálem a skutečností. Avšak ve *Stepním vlku* proměňuje reakce na bezostyšný vpád pudů a iracionality smířlivý humor v jízlivý škleb.

Rozpoutá se ohňostroj dvojnictví: rozdvojení osobnosti na zvíře a člověka je odhaleno jako nejprimitivnější část psychoanalyticky alibistického instrumentaria. Hesse je přece Haller, Hermína je autoerotickou fikcí Hallerovou, Marie pouhým odleskem Hermíny k reálnému použití, Paolo sebeprojekcí, v níž se Haller proměňuje v Mozartka z pera Shafferova, slavně zfilmovaného Milošem Formanem, asi by si taky rád šňupl a skočil. Romantika končí v kýči, obávaní stepní vlci jsou proměnění v modrooké, lísající se polární huskye.

Umění bylo Hessemu prostorem k nesvévolné sebevýpovědi. Že se do krea-ce vkládá tvořící autor, mělo zaručovat poctivost, pravdivost alespoň osobního

svědectví ve světě, v němž se zdálo být vše relativní nebo zrelativizovatelné. Nesvévolnost znamenala, že výtvar krásný až k dokonalosti se vztahuje k provždy neměnnému objektivnímu řádu. V tomto smyslu není umění pro umění dráždidlem pro přesycené, jak jsme se učivali. Stává se útočištěm člověčí naděje, aby vůbec přebývala mezi námi. Svaté, původně srostlé s krásným i dobrým, se schoulilo za sekularizační smrště do bezpečí estetického samoučelu.

Hesse rád mluvil o „aristokratičnosti“ knihy. Aristokratismus plyne mu z víry ve vertikálu, v platnost mimočasových norem a hodnot, neměnně protíná proměny stylu a vkusu. Neporozumíme mu, dokud se neosvobodíme od sociologicko-historického pojetí umění jako pouhého výrazu doby a situace. Absolutnost krásy není k příležitostnému použití. I když bývá umělci dopřáno nanejvýš se jí přiblížit a to pouze ve chvílích milosti, je jediným důvodem, proč se nepokojný čtenář Hesse o vlastní tvorbu vůbec snaží. A přátelí se s Franzem Kafkou, převlečen za Hallera si tyká s Mozartem a dokonce se odvažuje vysvětlovat mu smysl jeho nejzávažnějších děl. Brání autenticitu goethovského básnictví před Goethem používaným pro školu i dům. Odklasičtělý Olympan se z věčnosti usmívá, a ani sám sebe nebere moc vážně. Vzpomeňme, co vložil do úst Forkyádě po skonu Euforionov: *„po básníkovi zbylo jen oblečení, z něhož si spíchnou slušivé šatičky všichni, kdo by taky chtěli platit za básníky, ač jim k tomu chybějí vlohy“* (Faust II, závěr 3. dějství).

NARCIS A GOLDMUND, POUŤ DO ZEMĚ VÝCHODNÍ, POZDNÍ PRÓZY

Doslov k 8. dílu Souborného díla Hermanna Hesseho, vydalo Argo, Praha 2001.

Prózou *Narcis a Goldmund* (1930) se Hermann Hesse po *Stepním vlku* (1927) vrátil k romantickým kořenům svého spisovatelství i své bytosti, k romanticky kritickému subjektivismu. Navzdory příkré odlišnosti stylového ztvárnění zůstalo však tematické jádro stejné: umělectví versus kázeň kognitivní a sociální, nomádství versus usedlost. Oba póly jsou vnitřně pročleněny. I umělectvím cloumá svár intuitivní tvořivosti s přísně objektivním řádem utváření. Nomádství funguje jako symbolické vyznačení instinktivní spontánnosti, jež má být přiznána a doceněna, žita, vymaněna z civilizačních tabuizací. Dnešním postmodernistům, kdyby Narcise a Goldmunda četli, by se to jistě líbilo jako obrana výrazové i mravní libovůle proti logocentrickému teroru. Tak prostomyslně však Hesse své téma nepojímal. Nebyl zahleděn do minulosti, jak by se z příležitostně konzervativních tónů jeho vyprávění mohlo zdát. Pomáhaly mu stavět do kritického světla splešenost novosti jen povrchní, odtržené od nejvlastnějších kořenů člověčenství. Miliony těch, kdo s rozzářenýma očima tančili shimmy a charleston a nechávali se unášet opojením z usnadnění všedního dne nejrozmanitějšími technickými zázraky, měly zakrátko znovu zaplatit za osamostatnění nebezpečných hraček vlastní krví, v míře ještě větší než při prvním kole, za první světové války. Hesse to věděl a prokázal pravý heroismus neboli statečnost v beznaději (W. Benjamin): neúnavně varoval, ač mu bylo jasné, že vzednutí takzvaných dějin se svedení pustí leda až s roztráštěnou lebkou. Byl umělcem moderním, bdělým pozorovatelem a kritickým analytikem, člověkem věřícím přes všechna zklamání a z nich plynoucích pochyb v budoucnost

lidského rodu. Choroby své doby protrpěl, namísto aby jejich povrchně denunциаční popisy rozprodával.

Setrval na tom pólu moderny, který nepřestal usilovat o umělecké dílo kontemplativní, s auru. Odtud touha po jeho zakotvení ve vertikále, neměnném řádu směřujícím vzhůru. Velnula již do *Stepního vlka*, ohlašovala se již dříve, v *Narcisi a Goldmundovi* a dalších prózách tohoto svazku stala se však osou celé stavby literární i myšlenkové. Mozart, Goethe, Dürer, řezbářství německé renesance, tao atd. atd. nejsou Hessemu pouze výrazy určité doby a sociálního prostředí, nýbrž záblesky věčnosti, k nimž se každé dílo a každý život mají vztahovat. Český čtenář si v této souvislosti nepochybně vzpomene na Čapkovy *Štěpěje*, ale i na texty Hrabalovy, na perličky ze dna i těch nejpomačkanějších životů a živůtků, na epifanické tvrzení, která neuvěřitelné zase jednou stalo se skutkem, na vyprávění stylově sice odlišná, rovněž však mimohistorická, vzpínající se z bédnosti rovnou k nebi.

Zaměření na mimočasovost má u Hesseho povíce příčin. První je reakce na falešné proroky, pokrokáře i reakcionáře, na rouhavé zesvětštění ideje spásy. V devatenáctém a hlavně dvacátém století bylo jich plno – a všichni nabízeli a některý i realizovali konečné řešení hádanky dějin, jak jinak než ničivou silou. Hermann Hesse nebyl jediným, jehož pokrokářská rétorika zraňovala. Připomeňme jen, že cyklický model dějin je starší a původnější než představa vzestupně zacíleného vývoje, a to již proto, že má blíže k základní lidské zkušenosti s během přírodním. Lunární princip mateřský byl však v našem kulturním okruhu utištěn svým solárním protikladem, Libuše, Vlasty a Šárky znásilněny Přemysly, Ctirady i vychtralými Sarastry. Sám Hospodin se zlobil (1 S 8, 7–22)! Evropský novovek, honosící se rozšiřováním svobody ve všech směrech, znásobil tento útisk tak, že proti němu protestovali Friedrich Nietzsche, Karl Kraus i Walter Benjamin. Hesseho plachý současník Benjamin – ač si říkal historický materialista, aby nerozzlobil své přátele, na něž se cítil odkázán – zúčtoval s filozofickohistorickým evolucionismem rázně a otevřeně ve svém nejosobnějším textu. Jeho Dějinně filozofické teze vrcholí vizí, že každička vteřina budoucnosti má zůstat branou, jíž by kdykoli mohl vejít Mesiáš.

Co jsme pro stručnost označili vertikálou, nepředstavuje pouze řadu hodnotovou, nýbrž též rozměr tvárný, strukturní. Goldmund zpočátku nic neví o své matce, je posedlý úmyslem stát se asketou. Otec jej v tom podporoval, ano: takový cíl mu vstúpil, snad aby sebeobětí smazal hanbu, jíž matka poskvnila rodovou čest. Narcis si všimá, že když jeho krásný přítel hovoří o otci, jeho řeč zůstává prázdná, kdežto když mluví o jednotlivostech přírodních nebo o lidech jako přirozených bytostech, hýří obrazy nejen oslnivě krásnými, ale též přesnými, tryskajícími z daru smyslového vnímání jemně diferencovaného a zároveň nejsoustředěněji pozorného. Otec měl sice nad mladičkým Goldmundem až nepochopitelnou moc, byl to však jen prázdný bůžek, soudí (v kapitole třetí) teolog Narcis. Otevírá tak prostor vábení věčně mateřskému, lunárnímu, spontánnímu, koloběžně neutuchajícímu, dokud okouzlený Goldmund nevydechne naposled.

Líza Goldmunda svedla jen pro závat' z chvíle, bez sebemenšího úmyslu nebo možnosti si jej odvést k trvalejšímu soužití. To je otevření druhé. Bez prvního zřítla by se Hesseho nejerotičtější próza beznadějně do lechtivě zušlechtěného kýče, po němž – kratičce před věkem masového vraždění a násilného umírání – davy osvobozené od domnělých předsudků mravní tradice prahly, jako když za dusna toužíme po bouřce. S učenou sekundární literaturou můžeme konstatovat, že se tu u Hesseho projevil vliv psychoanalýzy nejen jungovské, ale i freudovské (zvl. *Das Unbehagen in der Kultur*, 1930), že Hesse velmi osobně promýšlel Bachhofenův matriarchální mýtus a hlavně tezi, vepsanou již do *Stepního vlka*, dle níž v každé ženě dřímá Eva i Marie neboli neodolatelná svůdkyně a panenská rodička Spasitelova zároveň. Přece však, zdá se mi, nebylo by to všechno.

Text drží na pečlivě vyvážené polaritě mezi sexualitou a erotem. Na jedné straně je tu Velká Matka se svou vášně provlhlou smyslností, v podstatě stejnou, a přece pokaždé jinou, s plozením, rozením, ale též zmíráním – neboť jak by se cyklus opakoval? – a intuicí a s celou oblastí oidipovskou. Na druhé eros ne sice bezpohlavní, přece však neodkázaný jen na pohlavnost. Zde nejde jen o získávání libosti z tělesných zón, jak kdysi vymezil Freud, nýbrž o stupňování touhy po štěstí, po jeho vytváření, po vzestupném souznění a vzájemném obdarovávání, tedy o plodivost v mnohem širším a také sublimovanějším smyslu.

Společným jmenovatelem obou pólů je vzájemné prostoupení smyslovosti i oduševnění, jak to známe již od Goetha. Z něho roste nejen kouzlo *Narcise a Goldmunda* či *Pouti do Země východní*, ale i půvab rozsahem maličkých próz tohoto svazku. Vytříbená verbalizace smyslově vnímaného detailu odpovídá romantickému sklonu k oduševňování přírody, jak jej známe od Tiecka, Novalise či Brentana. Hesse do této řady počítal i Hölderlina, vzpomeneme-li na Smrt Empedoklova, jistě právem: Empedokles stoupá na Etnu nikoli, aby spáchal sebevraždu, nýbrž aby skokem do sopečného jícnu překonal bolestné oddělení od oduševnělosti přírody. Jde o božsky přirozený protějšek domnělého Zákona, marnivé a rouhavě člověčí domýšlivosti, z níž si tropí šprýmy již Tieckův *Kocour v botách*. Žádná drobnost, jíž jsme si všimli – přesněji: jejíhož dotyku se nám dostalo – není dost malá, aby z ní nemohla zazářit závat' nenahraditelného poznání, pokořujícího svou porozumivostí všechna mocensky zacílená abstrakta.

Erotem je prodchnut samozřejmě též svět lunární, mateřský. Goldmund není přece pouhým prasátkem z Epikurova stáda, jak to kdysi charakterizoval Anatole France, k tomu mu chybí sobectví. Pozorně vnímá nejrozmanitější odstíny rozkoše, a také je pozorně rozdává. Žádný kšeft, žádné konzumentství! Pastorský synek Hermann Hesse nepíše rozmarň *Eroticon*, nýbrž vyrovnává se s manichejstvím, jež právě protestantské větve evropské křesťanské tradice zatížilo chorobnou nedůvěrou ke všemu tělesnému. Zápasí o nevinnost (nikoli o bezuzdnost) smyslnosti. Jeho Goldmunda to stojí svobodně podstoupená trápení, zdraví a nakonec i život.

Pouze ve světě vyhraněně otcovském nemá Eros co činit. V tom Hesse následuje freudovské schéma. Moc ani vzpoura proti ní a založení protitřádu nejsou zplozeny, nýbrž založeny na vraždě a její tabuizaci. Tady se jedná o moc, nikoli o muže a ženy. Proto – a ne kvůli homosexualitě – vyznačuje zde eros mezilidskou citovost vůbec. Narcis a Goldmund se milují, nikoli však jako samci. Narcis dobře ví, co a jak se s Goldmundem a jeho milenkami děje, ani v nejmenším však nežárlí, necítí se zraněn, podveden. Protože téma homosexuality a bisexuality patřilo v meziválečné literatuře k námětům častým a dokonce módním, ať již se týkalo autorů samých (například Proust, Thomas Mann, Klaus Mann, Gide, Cocteau atd. atd.), nebo jen stupňovalo vzrušení z rozkladu do té doby nedotknutelných norem estetické a etické tradice (Stefan Zweig, Robert Musil aj.), pokládal Hermann Hesse za užitečné učinit výjimku a tento bod své tvorby jasně komentovat: „*homosexuálně nikdy nežil a nic jej k tomu neponoukalo, přesto však by pokládal za nepravdivé tvrdit, že niterné přátelství osob ať pohlaví stejného nebo různého je erotu prosto.*“

Krise kulturní identity pod mohutným tlakem zesvětštění sahala dál a hloub než jen k otázce homosexuality. Spíše než o intimní praktiky šlo o touhu po obnovení jednoty, narušené zvěcnělou praxí. Citliví muži objevují v sobě emocionální prvky ženství, v ženách chlapectví. Ženám, přikovaným k cykličnosti přírodní a k mateřství, to tak jednoduché nepřipadá. Z velikého znejistění nevolá potřeba oddělit se, rozlišit, rozdvojit, nýbrž touha překonat zvěcnující rozštěpení, jež přineslo nejzhoubnější chorobu moderny – beznaděj naprosté samoty. Velmi špatně bychom rozuměli Kafkovi, Proustovi, Camusovi, Ionescovi či Beckettovi, kdybychom jejich díla snobsky četli jako adoraci tohoto důsledku takzvaného pokroku. Theodor W. Adorno ve svém estetickém semináři trpělivě vysvětloval, že beckettovské drama je pláč se suchýma očima nad tím, že jednotlivé již neexistuje. Dvojnictví a rozdvojení bylo Hessemu ze stejných důvodů motivem snad nejbližším. Psychoanalytická výkladová schémata jej utvrzovala v přesvědčení, že nejde pouze o spojení předmětně sexuální, nýbrž o plné a celostní prožití lidství, o touhu vrátit se do zahrady Boží, jak o tom vyprávějí nejstarší mytologie včetně biblické Genesis.

Proto, ač *Narcis a Goldmund* je snad nejsmyslnějším textem autorovým, liší se jeho erotika nápadně od *Stepního vlka*. Tam je šklebná, vlastně trapnost, která sice přináší chvíle rozkoše, v jádře však jen dosvědčuje ubohost naší existence, otročení těla. Proto *Stepní vlk* vrcholí demonstrací rozštěpenosti, rozdrolenosti, nesouvislosti pudového, před- a podvědomého člověčího základu, z něhož se vzpíná pouhý klam a mam důstojné existence sociální a mravní. Goldmund je již jinde. Ze smyslově a tělesně poznaných žen dokáže vytěžit skvělou řezbářskou plastiku mariánskou a jí uctít a zvěčnit erotická obdarování, jichž se mu dostalo. Podobně je eros přátelství vyjádřen v soše evangelisty Jana, tak podobné Narcisovi. Eros posunul se tu z role vedlejší a rušivé, jak dáno nejspíš utlačivou výchovou, do úlohy ústřední, a to jak ve smyslu duchovním (Narcis Goldmunda přece jen zachraňuje), tak kypivě tělesném.

Hezcího z přátel, promilovávajícího a protloukajícího se k Matce a utvářejícího o tom svědectví, pojmenoval Hesse Zlatoušným (Goldmund), kdežto učence a mnicha vidícího do duše bližních Narcisem. Myslím, že to není jen sebeztožněním s umělcem, byť řezbářem, jenž má daleko k mistrovství slova. Hesse nezamýšlel oslavit pouhou živočišnost třeba i za cenu bezobsažného manýrismu krásného slova. Posvátné zůstává mu posvátným, zcela v duchu romantické obliby mnišství a klášterů coby symbolů tajemství. Mnich Narcis ztělesňuje příslušnost k pevnému, osvědčenému, absolutněm poznamenanému a nížádnou pochybou rozleptatelnému, a přece soucitivě lidskému pořádku. Hessemu, podobně jako kdysi celé řadě německých a anglických romantiků, to chybělo již vzhledem k protestantsky zracionalizované výchově, ale též jako osobnosti zcela soukromé, jak o tom byla řeč ve stručných komentářích k předchozím svazkům. Evangelíkům se to po mnišství toužilo, když obdivovali jen posvátně ztichlé stavby nebo jejich ruiny – a nemuseli za klášterní branou žít! Rádi by se byli dotkli věčnosti formy, jak činí úvodem šesté kapitoly ještě nevinný Goldmund, když zvedá šnečí ulitu prohrátou sluncem, a z dutého zvuku mezi kamínky rozpoznává, že je již dávno prázdná. Oddává se kouzlu její prostorové zavinutosti, sebestřednosti. Něco tak dokonalého a krásného nepotřebuje – bez ohledu na přítomnost nebo nepřítomnost dočasného vyplnění živočichem – než být obdivováno.

Také téma nomádství se v textu projasňuje: právo na to, nemít stálé sídlo a nároky s tím spojené. Umělec Hesse si s ním hraje poučeně. Stal se nomádem ve vlastním osudovém prostoru a dosti dlouho trvalo, než mu bylo dopřáno se vzchopit. Kdyby byl Goldmund jen asociálním bezdomovcem, táhl by od Lydie a její sestry sebezáchovně dál. O jeho hříšcích, a dokonce zabitých a dalších hříšcích smrtelných dočítáme se přemnoho. Duch však vane, jak se mu zachce – a odmění jej, že se malověrně nepoddal. Uchoval si schopnost vyznání – a překvapuje jej, že zповědník staví na naději, nikoli na zatracení činů odsouzených.

Nomád pochoduje. Putovat, pochodovat, spát pokaždé jinde, než usnete na věčnosti... Slyšíte do nekonečna namířené pochody Mahlerovy?! Mahler je psal v předtuše brzké smrti. Zhoubce úplně popřít nemohou, vane z nich však láskyplná podzimnost smrti, ne jen soudcovství a katanství. Goldmund pozoruje tanec smrti takřka nezúčastněně jako tvůrčové rozmanitých Tanců smrti. Mor nabývá rázu podobenství, i když ne tak politicky průhledného jako u Camuse. Rovněž příběh Rebečin můžeme číst jako časnou předzvěst tragédie nesrovnatelně strašlivější než středověké pogromy.

Ernst Robert Curtius pokládal *Narcise a Goldmunda* za nejněmečtější Hesseho dílo, nezjevně orientálními kouzly (*Kritische Essays zur europäischen Literatur*, Bern 1954, str. 157). Norimberk a doba přibližně 1450–1550 stala se německé kultuře drahou hlavně luterskou reformací a rozkvětem výtvarného umění, jež osobitým způsobem propojilo prvky gotické s renesančními a dokázalo vstřebat i podněty italské a nizozemské. Goldmundovo sochání ve dřevě není tedy vymy-

šleno nahodile. Český čtenář může skvostná díla tohoto stylu obdivovat nejen v muzeích, ale například i v nenápadném kostelíku v Adamově u Brna. Z desky celodřevěného oltáře, který sem byl přenesen z dolnorakouského cisterciáckého kláštera ve Zwettlu, vystupují mistrovsky utvářené postavy volně do prostoru, což působí velmi dramatickým dojmem.

Idealizace pozdního středověku, a dokonce i jeden z jejích literárních prostředků – „román umělcův“ – patřily v romantice od počátku k oblíbeným protějškům zmechanizovaného světa moderního, osvícenského. Wackenroderovy *Citové výlevy jednoho uměnímilovného klášterníka* (*Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*), jež vydal v roce 1797 Ludwig Tieck (1773–1853), vyprávějí o cestě obou přátel do Norimberka. V lyrickém tónu zachycují subjektivní dojmy kulturní, ze setkání s díly renesančními i staršími, s uměleckým odkazem Albrechta Dürera (1471–1528) a Raffaela Santiho (1483–1520). Znovusesnoubení umění s niterně prožívaným náboženstvím platilo jim za inspiraci nejhlubší, za naději na obnovu splynutí svatého v krásném, na obnovu mýtu. Hermann Hesse, velký čtenář, právě tyto souvislosti znal důvěrně a z první ruky. Dokázal si s nimi pohrát způsobem nejzasvěcenějším. Proto nese-psal historický román, věrohodný obraz historické doby a prostředí, jak mu někteří vytýkali, nýbrž lahodně nenápadně vyprávění o smyslu romantického obdivu k tvořivosti a člověčí naději dávno zašlých časů, jenž se nejvlastněji týká intenzivně prožívané chvíle (i tzv. historické chvíle) současné. Že tu jde o krvavost vážně pojaté tvorby, může pod hebkým povrchem vyprávění snadno uniknout.

Vezměme jen dva příklady. Jak Agnes k milenci mluví: smyslně, dvojsmyslně, a přece s obřadnou vznešeností, která patří k jejímu stavu a jeho reprezentativní kultuře. Ví, že vilnost si může dovolit jen z pudového rozmaru a že vykonatele to může stát hlavu. Ví o tom však i Goldmund a víc se jej to týká. Užíval si půvabů pomjivosti jako svobodný tulák, jako přítel zvířat, květin, stromů, vod, ryb a motýlů. Nabyl schopnosti nadchnout se milostně pro kus oduševnělé přírody jménem Agnes, nadchnout se tak, že ani vznešená děvka dosud nic podobného nezažila.

Druhý z příkladů odkazuje k problému zásadnějšímu. Bylo by snad možno žít, aniž bychom se vzdali šlechtictví tvorby umělecké i životní? Je vůbec možno tvořit a neplatit za to životem? Vzpomeňme, jak Hesseho mučily pochybnosti, zda vůbec je umělcem nebo jen řemeslníkem. *Pouť do Země východní* (1932) končí ujištěním, že postavy vybásněné bývají skutečnější než básník, který je vytvořil. Malé prózy tohoto svazku dotvrzují, jak vážně to Hermann Hesse myslel. Stařec toužící po pokojném přechodu do světla věčnosti dokázal navzdory vnějšímu úbytku sil – naštěstí nevěděl, že jej zakrátko skosí leukémie – vybrousit svá nejzákladnější celoživotní témata v miniaturní slovesné klenoty, rozzářené vyvrácením celoživotních témat. Neužitečnost krásy tu již nezneklidňuje, nýbrž k závratí opájí pokorným rozpoznáním, že nejen smíme, ale máme se nad dílem Stvoření radostně smát se samotným Stvořitelem. Snad právě proto přináší črta *Šťěstí velestručný*, leč zásadní

komentář k tomu nejdůležitějšímu v Hesseho životě i díle. Na duchovním základě křesťanském i orientálním vypěstoval si odolnost vůči uhranutí takzvaným pokrokem nebo alespoň „smyslem dějin“ a objevil smysl cykličnosti, jejíž osou je věčná vertikála. Život věčně hraje svou hudbu, čteme v črtě o štěstí – a je to mnohem víc než jen hezká věta. Odpor proti pokrokařským ideologiím, poctivost sama, neučinil však z Hesseho antimodernistu. Protrpěl své zakotvení v literární tradici (zvláště rád bych upozornil na vliv Jeana Paula, autora kdysi populárního, později však polozapomenutého) i nutkání z ní vybočovat. Že se v *Prerušené vyučovací hodině* vyznává z pocitu, jako by mu všechny pokusy o smysluplné vyprávění marně protekly mezi prsty jak písek, který byste rádi uchopili, ukazuje jej jako spisovatele moderního, vědouceho, že právě na této hranici moderní literární tvorba začíná. Žebrák více než o žebráctví vypráví o samotě plné obrazů, o hře, o hravosti s nimi. I spisovatelův otec, i žebrák jsou si navzájem cizinci, cizinci ve švýcarském maloměstském pořádku. Autor vyprávění prosté příhody rafinovaně zpomaluje, aby nemohlo být nahrazeno tezí! Celých pětadvacet stran nerozsáhlé prózy trvá, než se žebrák, postava titulní, vynoří na scéně! Tak dnes píše Peter Handke: Nikdy, nikdy se neukvapit, nikdy nic nesugerovat, vždy si udržet k věcem odstup a zůstat plachý. Vzpomínám si na historku, která možná byla pravdivá, možná jen dobře vymyšlená. Stařec Hesse nechal na vrata připevnit ceduli s prosbou, že by rád dopsal svá díla, a proto prosí, aby nebyl vyrušován návštěvami. Jednoho dne se na ní objevilo připsáno: Škoda, docela rád bych Vás byl viděl. Thomas Mann. V povídečce *Spolužák Martin* ví zestárlý vypravěč, že to není skutečný, historický a pravý Martin, ale jen takový, který žije ve vzpomínce a fantazii, obraz či fantom, jehož barvy jsou čerpány stejně tak z domněnek jako z prožitků, stejně tak z fantazie jako ze vzpomínek. Za *Ukradený kufr* by se nemusel stydět ani Anton Pavlovič! Nevím, zda uměl starořecky a četl Jeana Paula. Jaká však obrana soukromosti! Co jen se lidičkové nalopotí kvůli majetnictví, na čem všem jsou schopni lpět! Jak se však dokáží mít rádi, nedělitelně, nesentimentálně, něžně, provždy. *Broskvoň* mohou mladí čtenáři pokládat za literární cvičení zestárlého muže, který již nenachází sil k něčemu většímu. Jak útěsné je však podobenství o životě a smrti, vepsané do osudu tak lahodně plodného ovocného stromu. V povídce *Vánoce s dvěma dětskými povídkami* hra přírodních světél a tvarů – a tříšť domácích dojmů, jež důvěrně zná každý tatínek či dědeček, milující, přece však znavený svátky. Zkušenost vnitřní prolíná se i konfrontuje se zkušeností smyslovou. *Popis jedné krajiny* nesen ryzostí protokolu, pokora naprostá, nic než určitost vjemu. *Malířské oko a vzpomínka*: takto viděl a namaloval krajinu sienský mistr Simone Martini.

Pouť do Země východní uvádí nás do světa Mozartova a Goethova, do světa *Kouzelné flétny*, a připravuje na *Hru se skleněnými perlami* (1943). Nomád Hesse putuje ve společenství hledačů, kteří si ani ve světě popleteném penězi, čísly a časem nedali vzít smysl pro životní obsah. Kam jdou? Domů (Novalis). Patří k nim Paul Klee, literární postavy Hesseho próz, spřízněnci napříč věky i milovaná Ninon

s přáteli současnými. Východní země není okrskem zeměpisným, nýbrž mládím a vlastní duše. Co jsme pojmenovali poněkud těžkopádně mimočasovostí nebo vertikálou, ožívá tu nejpřirozenějším půvabem: životní obsahy nejrozmanitějších typů a zaměření, každý z nich nenahraditelný, jedinečný, jednotlivý, svůj.

Ač přeputovali polovinou Evropy i kusem středověku, začli být spřízněnci zma-
teni, když se jim ztratil sluha Leo: ztrácely se jim věci. Někdy se zas našly, jindy se
ukázalo, že jsou vlastně nepotřebné. Vypravěč jen zlehka převrství, co „máme“ či
„potřebujeme“ – a postavy, jež vytvořil, propadají nejistotě časnosti. Jak souvisle
vyprávět nesouvislé, aniž by se skutečné příběhy, události, prožitky obětovaly vy-
myšlené velkosouvislosti? Vyprávět pravdivě stalo se cílem pyšných a otupělých,
těch, kteří mají správný světový názor. Jak však vyprávět o nekonečné individualitě
žitého bez jednotící stylizace, vytvářející souvislost vyprávění? Leo svěřuje bratru
Hessemu archiv, kulturní paměť, protože si je jist, že s její velkolepostí i nespolehli-
vostí bude zacházet obezřetně. Prostředí i konstrukce finále podobají se Stepnímu
vlku, přece však již nejde o rozryvné divadlo pro bláznů. Opět je tu dvojnictví, skle-
nuté však moudrostí odstupů: já nahodile pomíjivé, smrtelné, vydané na pospas
hnilobě – já silné, energické, barvitě, formující.

HRA SE SKLENĚNÝMI PERLAMAMI

Doslov k 9. dílu Souborného díla Hermanna Hesseho, vydalo Argo, Praha 2002.

Hra se skleněnými perlami je knihou stesku, lítosti a ironie. Září sice vytříbenou literární dovedností, sálá z ní oslava ducha, přece však dosvědčuje neodvratnost zániku, jak se na dílo jednoho z posledních velkých vypravěčů měšťanské literatury německého jazyka sluší. Vzpomeňme jen na Mannova *Doktora Fausta* nebo na Brochovu *Smrt Vergilovu*. Tito spisovatelé psali u vědomí, že vytvářejí poslední monumenty kultury, které už nebude a mimo dožívání v oáze ducha snad již ani není. Odtud rozcitlivění ke vzmachu Bouře a vzdoru i k tajům romantiky.

Vědomí završenosti posílilo touhu naposled se vzepnout k hodnotové vertikále, přilnout k ní, velnout do náruče věčnosti. U Hesseho a Brocha je vyjádřena odklonem od přímých reakcí na pobuřující aktuality, soustředěním na pravost i nepravost umělectví jako životní formy. Kde se ocitla šklebně odvrácená tvář moderny? Kde avantgardní mesianismus, slibující si zesvětštlou spásu? Thomas Mann polemizuje s německou jízdou do pekel docela přímočaře a snad i z návodu Adornova s ní spojuje i všeliká předznamenání duchovní, sama o sobě nevinná. Hesse a Broch se však banalitě tak brutální svědomitě vyhýbali. Na *Hře se skleněnými perlami* (1943) pracoval Hesse více než deset let, právě v době, kdy se zánik jazyka a světa Goethova stával bezmála neodvratnou skutečností. Plán díla několikrát změnil. Inspirován představou reinkarnace pomýšlel původně na tři až pět fiktivních biografí, což by mu umožnilo rozvolnit kontinuitu životního času a získat odstup, nutný k co nejvěcnějšímu diagnostikování katastrofy, na niž se – byť z relativně bezpečného švýcarského povzdálí – musel dívat. Zdálo se, že navazuje na *Stepního vlka* (1927). Magické divadlo pro blázný mělo být tentokrát nahrazeno

hrou s časem. Postupně však Hesse eliminoval většinu dobově kritických a satirických reflexí, aby svůj román a hlavně smysl pro hodnoty co nejpevněji zakotvil mimo princip reality, v bezčasí. Duch se vzpíná k absolutnu a neměl by se dát pozřít nahodilostmi. Neznamenal to však únikovou estetizaci, nýbrž vážné promyšlení ceny i bezcennosti intelektuality, která kvůli svému narcismu ve chvíli zkoušky selhala. Vždyť již sám název je ironický: jakou pravost mohou mít skleněné perly?

Skeptik se musí zeptat, kdo že nás spasí. Mistři duchovních her kontemplují, osobnostně rostou, vynalézavě, trpělivě a tolerantně hledají společného jmenovatele jednotlivých okrsků vědění a umění všech věků a kultur, nejde-li to jinak a je-li příležitost, smějí sice souložit, avšak nesmějí se ženit. Mine je tak nebezpečí svazků a závazků rodinných, ale i svodů nepočestných, neboť bez osobního majetku si ani děvku nekoupíš. Kdo si mohl vysnit něco tak líbezného než zkušený anarchodezertér z manželství, rodin i škol, přitom však člověk až rozryvně duchovní? Štědře dopřává čtenáři obdivných iluzí o životě domněle zasvěceném. A přece nechá svého Josefa Knechta zhynout trapně. Snad že po léta žil u Bodamského jezera ještě nedotčeného turismem – v selském stavení měl klavír a rád poslouchával, jak na něj manželka hraje, nikoli však elektrínu. Snad že i jinde bydlíval v blízkosti řek a jezer, snad v souvislosti s archetypem, že život vzešel z vody, a proto se tam nakonec navrací.

Jako dříve, též v tomto vrcholném textu osvětluje jedna postava druhou, ba významně se vztahuje k jiným postavám literárním i historickým. Jako bychom v Josefu Knechtovi viděli dvě jiné románové figury, pozměněné jen umně pokřiveným zrcadlem romantické ironie: Mannova i biblického Josefa – a Goethova Viléma Meistera. Též u Hesseho se před hrdinou otvírá dráha vůdce, jeho vyvolenost je založena na duchu a sebekázní, nikoli na násilí. Tendence k protimýtu, k mýtu humanistickému, který by usvědčoval novodobé mýty totalitárně politické z barbarství, zdá se zřetelná. Přece však Hesse postupuje jinak než jeho přítel Thomas Mann ve svém velerománu o Josefovi a jeho bratřích. Má stejně vytříbený smysl pro náznak, pro jemnost zcizující formulace, pro kouzla jazyková. Jeho ironie však míří do srdce, neulpívá na kouzlu zdobnosti.

Goethova Meistera přejmenovává Hesse na Knechta, tedy mistra v pacholka. Goethe je připomenut i pedagogickou provincií a Faustem jako prototypem geniálního diletantismu, který ovládá německé univerzity (na nichž však Hessemu nebylo dopřáno studovat). Knecht musí měnit prostředí jako Vilém Meister, zraje cestováním, pobytem v různých prostředích, málem se ocitne ve Vatikánu, nakonec však opouští řád Hry (umělectví), navrací se do světské skutečnosti za účelem vychovatelským – a hyne. Patří to k románu výchovnému a vzdělávacímu (Bildungsroman), až na to, že výsledný návrat hledače životního smyslu do praktické sociální určitosti změnil goethovské schéma v jízlivý škleb. U Hesseho jako by vše bylo vyřešeno zánikem, kdežto smrtiplachý optimista Goethe na problému sociálnětvorného návratu svého hrdiny ztroskotal věcně i umělecky a nejvlastnější závěr svého velkého díla vlastně nedotvořil.

Vztah Josefa a Designoriho umožňuje autorovi exponovat protiklad řádu duchovní hry směřující k dotyku s absolutnem na jedné straně a zbytkem pozemského světa na straně druhé. Knecht rozvažuje, zda má své dary uplatnit v nezávislé učenosti či ve *Hře se skleněnými perlami*. Má se činit spíše eticky, nebo spíše esteticky? Hostující inteligent a debatér Designori přišel ze světa a zase se do něj vrací, vystuduje práva, usiluje o vliv a žení se s dcerou partajního velmože. Když se za deset let Josef a Plinio setkají, Knecht svému příteli, který jej kdysi zajímal, ba vzrušoval a s nímž se rád přátelsky přel, vůbec nerozumí. Jejich světy se naprosto rozestoupily. Designori se vrátil do Kastálie na zotavenou, z her duchovních však již nechápe téměř nic a přes své bohaté světské zkušenosti je při vši osobní inteligenci a obratnosti bezmocný jako dítě.

Podobně jako v *Demianovi*, *Klingsorovi*, *Siddhárthovi*, *Narcisu a Goldmundovi*, *Pouti do Země východní* a zejména ve *Stepním vlku* však nejde pouze o to, že jedna postava osvětluje druhou. Závažné vztahové a myšlenkové polariry jsou skrytým výrazem dvojnictví, jakéhosi rozštěpení osobnosti v osobností několik, sporem archetypů, jak to odpovídá představivosti jungovské. Dokud Josef Knecht pokorně dlel uzavřen ve svobodě a samoúčelnosti, dokud „hledal hudbu v sobě“ (eurytmie a eufonie, jak tomu po antropozofovi Rudolfu Steinerovi dodnes říkají jeho žáci), soustředěn na ryznost své hry osobní a nevázan zodpovědností nadosobní, bylo mu dobře. Šťasten prodléval v protikladnosti k lidem světa, jež mu představoval Designori. S průnikem do elity ozval se v něm však pocit viny za povýšení a brzy poznal, že nebezpečím duchovně aristokratického Řádu je pokušení k moci nad bližními. Již kádrovým posudkem Tegularia se problém moci vynořuje. Zaráží, jak blízko jsou si v hierarchicky uspořádaných společenstvích projekty a postupy nejčistší s nejpodlejšími; úmysl představuje pouze jednu ze složek, které jsou ve hře. Hierarchické uspořádání dodává člověku sebejistoty. Kdo se jí dá oslnit, ochotně pomíjí, že i kulturně prošlechtění Kastálci jsou jen lidé, kteří pomlouvají, závidí, intrikují a dokáží Mistra Hry, jenž se jim nelíbí, dohnat k sebevraždě. Opevnění v mimosvětskosti svých hrátek snadno podléháme svodu „umělectví“ a estetizujeme kdejakou nahodilost svých životů zapomínající, kolik bratří a sester muselo dát svůj život v oběť a stát se otroky práce, abychom si směli vznešeně pohrát.

Nejen Designori, ale i Tegularius je dvojníkem Knechtovým. Knecht v sobě kromě volání světa, jež prožívá nikoli jako pokušení, nýbrž jako hlas svědomí, rozpoznává též sklon k sebestřednosti, který v textu reprezentuje Tegularius, geniální, leč neukázněný a neukáznitelný, vyhraněně individualistický hráč Hry. Obě tyto vlohy, stejně jako polariry jiné, chápe znalec orientálních kultur jako jing a jang, jež vytvářejí dokonalý celek, když se jim úplně povede vzájemné objetí protikladů.

Zatímco Plinio Designori je mužem světa, benediktin Jacob, modelovaný z dojmu, kterým na Hesseho zapůsobil odkaz Jacoba Burckhardta, otevírá Knechtovi svět historický, svět času, který se stal provždy reálným, byť nesnadno osvojitelným, protože byl ve všech svých souvislostech plně prožit. Obojí patří k Hesseho

jemné, vcítivé, přece však zdrcující kritice osvícenského pokrokářství. Burckhardt jako znalec, který si nedá své vědění o dějinách ukrást tou či onou dějinně filozofickou či sociálně utopickou floskulí. Designori si naproti tomu jde s dobou a namísto péče o historické rodinné sídlo dá vystavět funkcionalistickou vilu, v níž může kultivovaně bydlet kdokoli úspěšný, dynamický, elegantní.

Pobyt Josefa Knechta u benediktinů nezůstává pouhou epizodou. Soudobému čtenáři snad nebude na škodu připomenout, že benediktini jsou nejstarší a nejpůvodnější řeholí „západního“ křesťanství. Úmyslně neříkám latinského: pro nás není bez zajímavosti, že existovali i benediktini ritu a jazyka staroslovanského, například v klášteře sázavském, jehož opat Prokop prý uměl do pluhu zapřáhnout i samotného ďábla. Hesse neoslavil benediktiny snobsky. Představil je jako lidi žijící z upřímného základu náboženského. Ani jejich představení neumějí tak vytříbeně latinsky jako Kastálci. Princip hierarchický vládne i u nich, jenže mírumilovně, jednoduše, v souladu s přirozenými dary bratří, jako pouhý prostředek správní, služební, mimo planou ctižádostivost a elitářskou pýchu na tu či onu marnost, kterou přináší nebo nepřináší pomíjivost chvíle. Patří sem porozumění hudbě, jak je Hesse nejen vtělil do svých textů, ale jak jej celoživotně posilovalo: porozumění praktické, leč starosvětské, naprosto vzdálené možnosti proměnit ji v dobře prodělné zboží ve veřejném takzvaně kulturním provozu.

Již za romantiky, záhy po Velké revoluci francouzské a za výbojů napoleonských, zaznamenáváme u německých literátů obdiv ke klášterům předreformační doby. Jak se to liší od romantiků anglických! Též tam působil klášter jako místo tajemství, jenže zruďného: utajována bývala tu prý neřest nezřídká vedoucí ke zločinu, jak to známe z tzv. gotického románu, předchůdce pozdějších hororů. Snad že němečtí evangeličtí mladíci studovali ve zdech sekularizovaných klášterů, snad že se v Německu podařilo zestátnit náboženství vždy nanejvýše částečně, snad že reformace německá při všech dílčích vadách na kráse nikdy úplně neztratila vážný zájem o věci ryze duchovní a chápala se jako hnutí opravné, souvislost s tradicí korigující, nikoli však brutálně negující, snad z jiných a dalších důvodů: nostalgická strunka zněla někdy více, někdy méně, avšak nikdy znít nepřestala. Milá byla a zůstala i Hermannu Hessemu, jak jsme viděli mimo jiné v VIII. svazku Souborného díla, na *Narcisi a Goldmundovi*.

Přes všechna kastálská zjemnění Hesse rozpoznal, že sarastrovský pořádek *Kouzelné flétny* není pouze osvětným a humanizujícím, vymítajícím temné předsudky a pověry, nýbrž že je to též a především řád utlačivé a manipulativní moci. Knecht si trpce uvědomuje, že nejen v *Kouzelné flétně*, ale i v Kastálii nadřízení člověku často nastražují léčky a zkoušejí jej, aniž on o tom má potuchy.

Konstrukčním principem textu se stala Hra. Nedožíváme se o ní sice nic určitějšího, než že ji veleinteligentní zasvěcenci hrají. Vypadá tajemně, spojena s meditacemi a rozmanitými kulturně historickými zvláštnostmi. Vzniká vzrušující dojem aury něčeho, co neznáme a ani snad poznat nemůžeme. Konec Knechtův

prozrazuje, že není čeho litovat. Bez Hry by text zůstal přinejlepším řadou romantických fragmentů - o chlapeckém a mužném přátelství, o osvícených zednářích a o benediktinech, o převtěleních Josefa Knechta, o umělectví a jeho úskalích. Každý z fragmentů by navazoval na to, co Hesse již napsal. Tříšť velkolepě sceluje hra o Hře, hra oscilující mezi sujetovým a nesujetovým utvářením literárního textu, vzdálená satíře, v mnohém však blízká parodii. Hesse velmi dobře věděl, že každé nové dílo bude vnímáno ve vztahu k dílům ostatním, již známým, a právě z toho učinil nejvlastnější téma své hry o Hře. Obratně mísí odkazy na prameny či historické osobnosti a události skutečné (kontaktní rozmluva s paterem Jacobem se zdaří, neboť oba znají a oceňují rukopisy švábských reformačních mystiků, starobylé texty opravdu existující) s roztomilými mystifikacemi, výtvoři fantazijními. Tak mohou být ve *Hře se skleněnými perlami* přítomny rozmanité památky či prvky starých východoasijských kultur, aniž by román ovládly a vnutily mu ideologickou kostru. Kdo by se poddal kouzlu vyprávění, je ztracen. Dílo je rozporuplné, aby čtenář směl o Kastálii snít pouze chvílemi, ze snění souvislého je opakovaně vytrhován. Rozrušování navyklého očekávání významové souvislosti jej má probouzet ke kritickému promyšlení premis navyklého chápání umění.

Konstrukce literárního textu, způsob jeho utváření, vstupuje do ohniska vyprávění samého a dokonce nabývá funkční převahy nad vyprávěnými jednotlivostmi. Ruští formalisté tomu říkali nesujetová próza. Sujetová literatura se soustředí na obsahově motivickou stránku svého vyprávění, snaží se vytvořit souvislou iluzi, aby čtenář spoluprožíval příběhy hrdinů, jako by byly skutečné, jako by byly jeho vlastní. Složka nesujetová tuto soudržnost rozrušuje, čímž konvenční postupy vyprávění proměňuje v pouhý jeho materiál. Vysouvá do středu pozornosti samotného vypravěče a jeho konstrukční postupy. Samozřejmě nejde ani v nejmenším o samoúčel, nýbrž o to, aby jazyk uměleckého díla přestal být chápán jako pouhé médium zprostředkovávající mimoliterární faktory a aby byla doceněna jeho svébytnost. Vypravěč – ve *Hře se skleněnými perlami* zesíleno předstíráním rekonstrukce z náhodně zachovaných a nově objevených pramenů – nabývá dvojí funkce. První tkví v tom, že je mu dána volnost zdůrazňovat, podtrhávat, projevovat osobní sympatie či antipatie. Druhá spočívá v odstupu, který jej osvobozuje k uplatnění ironie a dokonce k zesměšňování, otevírá prostor pro parodii konvenčních vypravěčských postupů i pro parodii konvenčně ustálených představ o vznešenosti. Odtud hra mezi oběma póly, chvílemi zahalující, chvílemi odhalující, že jde o hru o hře. Nehraje se pouze o *Hře se skleněnými perlami*. Hraje se o hře vůbec, hraje se o život v umění a intelektualitě, o jeho oprávněnost a nezastupitelnou původnost – anebo o jeho parazitní odvozenost, což by nebylo daleko od přiznání k luxusní podobě bezdomovectví.

Antimoderní modernista Hermann Hesse, zasvěcený a v duchovních věcech křesťanských i staroorientálních zkušený, bystrý pozorovatel své doby, říká rafinovaně a jedním dechem své ano i ne. Není sám, kdo se cítí v pasti. Právě pro svou

svobodomyslnost a bezmála bezbřehou toleranci nikdy nepřekonal ani bytostný odpor k liberalismu, ani odpor ke zbezdženým „masám“, novému to božstvu let dvacátých, svůj odpor ke společnosti, kde nejzákladnější hodnotou je schopnost platit. Byl a zůstal znechucen autoritářskou výchovou, byl ji jako milované dítě kultivované rodiny poznal vlastně z nejlíbeznější stránky. Až psychoanalytická léčba mu pomohla překonat mučivé tísně svědomí, objektivně neopodstatněné. Jako jeden z prvních varoval, že německá republika nebude mít bez republikánů šanci na přežití. Chováním mladé generace, kterou se pokusil v humanistickém duchu oslovit ještě za první světové války, byl hluboce zklamán. Nebyl a při vši osobní plachosti se ani necítil osamělý. Stejnou nevoli sdíleli a vyjadřovali němečtí a další umělci i zcela jiného ražení a ideového zaměření, například malíři Georg Grosz, Rudolf Schlichter, Otto Dix, František Kupka, Alfred Kubin, spisovatel Erich Kästner, skladatel Alban Berg a přemnozí další. Reakcí byl únik k charakterové ryzosti, k „revoluci ducha, která by napravila, co politika zkazila“, jak se praví v provolání Spolku pro nové umění a novou literaturu (Vereinigung für neue Kunst und Literatur), vydaném za převratného kvasu po první světové válce. Sen, že se podaří zachránit a z trosek znovuoživit univerzální smysl pro čisté lidství, a tak uskutečnit rovnost, volnost, bratrství hlouběji a reálněji než zeměměřasy politickými, brannými a hospodářskými – tento sen snili tehdy expresionisté, kubisté, dadaisté, futuristé a mnozí další. Revolucionáři političtí i sociální, zleva i zprava, usvědčili je brzy jednoho po druhém ze zpátečnického individualismu, škodlivého jejich hnutí.

V tomto rozpětí byl Hesse umělcem vpravdě a bolestně moderním, byl se k moderně sociální a někdy i umělecké stavěl zdrženlivě či kriticky. Vědomí zániku, o němž byla řeč úvodem, nechápal totiž jako zprávu o pohřbu. Ano, můžeme je uznat za apokalyptické. Nesmíme však zapomenout, že Apokalypsa kromě líčení hrůz zániku světa starého obsahuje naději na nový Jeruzalém, krásný jako nevěsta ozdobená pro svého ženicha (Zj 21, 2), v němž se naplní Izajášovo proroctví o překování mečů v radlice a v němž bude lev pokojně skotačit s beránkem.

|||

MORALISTA ERICH KÄSTNER

Erich Kästner je znám především jako autor knih pro děti. Jistě právem. Z *Emila a detektivů* se učila německy samotná anglická královna, jak vyšlo najevo v roce 1956, když byl Kästner přijat u anglického dvora. Do té doby svět nevěděl, že korunovaná paní umí německy, a tím méně bylo známo, jak k tomu přišla. Člověk ale nemusí být zrovna královnou Alžbětou. Stejným způsobem se němčině učilo i mnoho jiných dětí. Pokud se jí neučily, a těch bylo rozhodně víc, četly Kästnerovy knížky ve svých řečech mateřských a znají jejich hrdiny z kina.

Nicméně Erich Kästner není jen spisovatelem dětským. To nepochybně uzná každý čtenář *Fabiana*, a také *Tři muži ve sněhu* (*Drei Männer im Schnee*, 1934) jsou sice pohádkou, sotva však užitečnou pro děti. A *Když jsem byl malý kluk* (*Als ich ein kleiner Junge war*, 1957) – Kästnerovy vzpomínky z dětství a v mnohém klíč k pochopení jeho života a díla? Jistě jsou pro děti nezávadné a asi i přitažlivé, ale je to vysloveně dětská kniha?

Je to kniha pro děti i neděti. A je v ní pohromadě všechno, co se v ostatních Kästnerových knížkách vyskytuje jednotlivě – jako příběh, jako postava, vlastně jako nejméně dvě postavy, protože není Kästnerovy prózy, v níž bychom se neseťkali přímo nebo nepřímo s jeho matkou a v níž by sám Kästner neměl alespoň dvojníka; jako kolorit, jako horizont společenský, kulturní i mravní, od něhož se odrážejí světla a stíny hektického života pozdně kapitalistického velkoměsta; jako zážitek domova – trvalého pramene hodnot nebo alespoň stesku po nich. To je také patrné na stylu, v němž se šťastně snoubí záměr výchovný s osobním stanoviskem zralého muže k sobě samému a k tomu, z čeho vzešel. Výsledkem je podmanivá kombinace kritického odstupu od skutečnosti a zkušenosti objektivní i citové s věrností hodnotám dětství, věrností důvěřivé člověčí naivitě, nesetřené ani léty, ani intelektem.

Proto mohl Kästner napsat tak dobré knížky pro děti. Nesklání se k dětem jako mentor, který vyměnil rákosku za nasládlý úsměv, aby jim tím hlouběji vštípil to nebo ono poučení o poslušnosti a povinnostech. Nenadbíhá jim, nepitvoří se jako hodný strýček. Také od nich neutíká k sentimentálně zkrášlenému kultu dětství. Zůstává sám sebou – a děti bere vážně.

Erich Kästner obnovil v dětské literatuře pedagogický ideál osvícenství, který spočíval v přesvědčení, že i dítě je člověk v plném slova smyslu a člověk že je bytost schopná svobody, rozumu a zodpovědnosti. Protože tak učinil s talentem a vkusně, osvěžil čtenáře malé i velké. Mimořádný autorský úspěch, plně zasloužený, nebyl však jen důvodem k optimismu. Neboť jak hluboce musela být zapomenuta osvícená představa o tom, že dítě nemá být předmětem, nýbrž subjektem výchovy, když se mohla v novodobé umělecké podobě stát senzací! Podobně některé snahy pedagogické z dvacátých let působily a dodnes působí dojmem výstředního experimentu, ač uváděly v život jenom zlomek zdravých zásad, zformulovaných s naprostou samozřejmostí uprostřed osmnáctého století.

Dítě je Kästnerovi celý člověk, čistý a plný ve všech možnostech, a proto souseďící s dobrem. Úkolem výchovy není nic jiného než pomoci mu otevřít dveře. Je to úkol věcný, nikoli sentimentální. Dítě od nás nepotřebuje zásady a cíle. Potřebuje, abychom mu dali pravdivé informace a podělili se s ním o naše zkušenosti. Toto hledisko etické a pedagogické vyhovovalo uměleckému stanovisku tzv. „nové věčnosti“, stanovisku, které bylo reakcí proti zbytnělému subjektivismu v pozdně měšťanském umění a které požadovalo obrat k přesnému zachycení základních objektivních souvislostí skutečnosti, jejích prvků tvarových, vzorů, modelů, situačních schémat. Kästner byl významným představitelem tohoto směru a knížka *Emil a detektivové* (*Emil und die Detektive*, 1928), ač určená dětem, je po této stránce přímo prototypem. Nemá v ní místa introspektivní vciťování. Co postavy cítí a co si myslí, je jasně patrné z jejich jednání. Autor se omezuje na konstrukci a vtipné přetlumočení příběhu. Snad aby si to vynahrátil, vystupuje v knize sám jako epizodní postava; nikoli jako vševědoucí a cituplný tvůrce, který píše proto, aby nám zjevil, co se děje v jeho nitru, a tak na nás učinil dojem. (Ostatně Kästner přece jen těžko odolával pokušení sdělit čtenáři též něco niterného – nacházel si k tomu příležitost v předmluvách a psal je s takovou láskou a vervou, že se staly pevnými součástmi všech jeho knížek.) Také závěrečné poučení je zcela věcné jako každý správný vtip, což samozřejmě neznamená, že jiného poučení v knize není. Autor však věří příběhu a věří čtenáři – i dětskému čtenáři – že je schopen vzít si je sám.

S „novou věčností“ bychom však na celek Kästnerovy tvorby nevystačili. Pravnuk osvícenců, jak se sám nazval, zabýval se dítětem a jeho výchovou, protože v něm viděl poslání a naději uprostřed civilizační křeče meziválečné dospělé Evropy: dospělí jsou pro něho již jen zlomkem původní možnosti, o to žalostnějším, čím méně samostatně a zodpovědně volili svou cestu. A podle toho, jak se chovají, vůbec nejsou dospělí. Jednají jako dětinští sobci, štváni stihomamnými bludy,

neschopni svobodně a zodpovědně používat vlastního rozumu; tedy neosvíceně, nikoli jako děti, ale jako špatně dospělí lidé.

Samozřejmě to není jev věčný a biologický. Ale i když – právem – namítáme, že jej Kästner pojímal příliš osobně nebo příliš abstraktně, nemůžeme nevidět, že s uvědomělým kritickým záměrem zachytil výrazný jev společenský.

Fabian, román z roku 1931, rozvíjí konflikt s dětstvím v rovině sociální i osobní. Kriticky i sebekriticky. Jako satirickou konfrontaci příslibů a reality pokročilé buržoazní společnosti. Jako problém mravnosti.

Berlín „zlatých“ dvacátých let známe z mnoha německých i neněmeckých vyprávění jako přepestrý babylón, plný horečného života, jako prostředí neobyčejně odolné proti malichernostem a předsudkům. Kästnerův román dává nahlédnout pod povrch tohoto klišé: co se zdálo být závratí života, ukazuje se jako delirium. Nejde o přecitlivělou reakci moralisty, vyrostlého v líbezném a spíše maloměšťáckém prostředí starých Drážďan, na setkání s velkoměstem. Společnost, která je v Kästnerově knize vylíčena jako zvrhlá mravně, zvrhla se vzápětí i kulturně a politicky. V tomto smyslu je *Fabian* výstižným proroctvím. Skutečnou pointou románu, o jehož závěru se vedlo mnoho diskusí, bylo neuvěřitelně rychlé „umravnění“ německé společnosti nacistickou diktaturou.

Fabian, muž ne zrovna železných zásad (jak jinak by nás mohl provést berlínským podsvětím), v základní věci obstál: nepřijal existenci parazita. Právě tato osobní slušnost jej však proměňuje ve figuru poněkud neskutečnou, jako ostatně mnohé z jeho bratrů v Německu po roce 1933. Není náhoda, že nejsilnějšími stránkami Kästnerova románu jsou ostře viděné záběry z německé jízdy do pekel. Při vši stylizaci odpovídají skutečnosti, kdežto rysy kladné a lidské nebylo kam věrohodně zasadit. Proto hlavní postava musí skončit násilně – skokem z reality do podobenství, prodchnutého spíš skepsí a sebeironií než optimismem. Je třeba zachránit dítě. Je třeba zachránit dítě v sobě. Jenže dítě umí plavat, a dospělý *Fabian* neumí.

Fabian je přesná satira. Nezaměstnaní jsou tu úředníci, kreslič, umělci, novináři apod., tedy zproletarizovaní měšťáci, nikoli proletáři. I na opačné straně, jako ti úspěšní, vystupují maloměšťáci; zoufalí nebo zdivočelí ve své nezakotvenosti, nikoli tedy klasičtí protihráči opravdových proletářů. Proto tak pateticky lámou tradice, odtud ona exhibiční nevázanost: ani jedni, ani druzí nejsou zformováni dlouhodobějším a jednoznačným zakotvením v třídní struktuře skutečně výrobních vztahů. Vzezření společnosti pronikavě určuje rozpínající se sociálně prostupná vrstva, jejíž vzestup a pád je produktem rozkladu buržoazie jako třídy a jež na sebe bere mimikry velkoburžoazní, poloproletářské, proletářské, lumpenproletářské a snad nejraději umělecké či žurnalistické – jak se namane. Zpovrchňuje zbožně peněžní vztahy klasického kapitalismu v rozbředlý neproduktivní parazitismus. Nelze spravedlivě říci, že tato vrstva se zfašizovala. Jen část se uplatnila jako kádrová rezerva nacismu. Druhá část svým negativním příkladem a později i jako předmět represe

posloužila tomu, aby nacistický teror mohl sám sebe vydávat za společenskou obrodu.

To je jedna stránka věci – smutný konec středních vrstev. Jsou tu však ještě humanistické hodnoty, které byly tímto rozpadem zneváženy, které s ním často byly pohrdlivě ztotožňovány. Erich Kästner dokázal citlivě rozlišit hodnoty vzešlé z kultivace měšťanské soukromnosti od sociálního a kulturního úpadku maloměšťáctví. Hájil je kritikou a sebekritikou. Nastavil soudobému měšťákovi lepší část jeho duše a minulosti jako satirické zrcadlo.

Tři muži ve sněhu jsou ukázkou jiné kästnerovské satiry, která na sebe dovede vzít podobu zdánlivě dobromyslné pohody, zvláště když to musilo být. Umí si vystřelit ze čtenáře, který sedl na lep obratně vymyšlenému sentimentu. A utěšuje. Ale jak demonstrativní je to útěcha! Jedině skutečný je na ní autor, kdežto slunný humor může existovat jen ve zcela vymyšleném pohádkovém světě.

10. května 1933 byly v Berlíně na Operním náměstí s velkou slávou veřejně spáleny závadné knihy předních německých spisovatelů. Patřily k nim knihy Kästnerovy. Jejich autor přihlížel tomuto základnímu aktu nacistické kulturní politiky jako divák. Odmítl emigrovat, přesvědčen, že na emigraci má spisovatel právo jen při bezprostředním ohrožení života. Později byl rád, že jej většina přátel neposlechla. Míru osobního ohrožení nesporně podcenil. Byl tehdy ve svých čtyřiatřiceti letech jedním z nejznámějších německých literátů, kromě pilné a angažované žurnalistiky měl za sebou čtyři básnické sbírky, řadu dětských knížek, filmové scénáře a *Fabiana*. Patřil k autorskému okruhu časopisu *Weltbühne*, jehož redaktoři a spolupracovníci se brzy octli v emigraci nebo v koncentračních táborech. Kästner nemohl uniknout pozornosti. Bylo mu zakázáno v Německu publikovat. Tiskl tedy ve Švýcarsku zábavné romány. První vyšel v Curychu v roce 1934 a jmenoval se *Tři muži ve sněhu*.

Vzápětí byla obstavena konta německých spisovatelů žijících ze zahraničních honorářů. Při této příležitosti byl Kästner poprvé zatčen a obviněn, že pobýval v Praze a tiskl tam protistátní básně. Podařilo se mu prokázat, že žije trvale v Berlíně a že dvanáct inkriminovaných veršů nenapsal. Goebbelsovo ministerstvo propagandy mu nabídlo, aby vydával ve Švýcarsku časopis, který by skrytě pracoval proti německé emigraci. Kästner odmítl s odůvodněním, že by mu nikdo náhlou změnu přesvědčení neuvěřil. Zůstal v Berlíně do konce války, neodveden pro těžkou srdeční vadu, občas podrobován mnohahodinovým výslechům na gestapu. Žil z honorářů za příležitostné práce a později dokonce za filmové scénáře. Těžce nesl, že je nesmí podepisovat a že ohrožuje obětavé přátele. Za dvanáct let nacistické diktatury neudělal jediný ideový nebo politický ústupek. V roce pětáctýřicátém mohl začít tam, kde v třiatřicátém přestal.

Poslední dny války zastihly Kästnera v jižním Německu. Usadil se natrvalo v Mnichově. Novinařil, dělal kabaret, film, divadlo, psal básně, prózu, organizoval obnovu německé kultury. Mnozí z navrátilivších se emigrantů tváří v tvář po-

válečnému vývoji Německa rezignovali. Erich Kästner i tehdy v Německu zůstal – v opozici. Bojoval za denacifikaci a demokratizaci, proti znovuvybrojení, proti všem projevům neofašismu. Zemřel 29. července 1976.

Kästnerovo dílo je neobyčejně bohaté a tak různorodé, že lze stěží nalézt literárněvědné hledisko, které by je uvedlo v jednotu. Známe Kästnera satirika a společenského kritika, známe ho jako lyrika, myslitele a odborníka na literaturu 18. století, dramatika, novináře, fejetonistu, kabaretiéra a průkopníka dobré zábavy pro široké publikum, jako jednoho z nejoblíbenějších spisovatelů dětských knížek. Všechno, co psal, bylo svázáno s aktualitou dne, a velká část jeho díla tento úzký svazek přežila. Není snadné vést hranici mezi uměleckou a spíše publicistickou, „užitou“ složkou Kästnerova odkazu. Tuto zdánlivě až příliš pestrou tříšť rozhodujícím způsobem sjednocuje úroveň a stanovisko. Umění je pro Kästnera věc reálná a prostá, jak to odpovídá „nové věcnosti“ jeho mládí: pochází od umění. Proto byl také vždy znamenitým řemeslníkem v nejlepší smyslu slova. Literární řemeslo však pro něho bylo nikoli cílem, nýbrž prostředkem. Za cíl pokládal uskutečnění osvíceného obrazu člověka, člověka svobodného, svěže a přirozeně myslícího a cítícího, zodpovědně jednajícího. Tento obraz pronesl pěti desetiletími dvacátého století. Patřil k těm, kteří v čase barbarství živili naději a pomáhali zachránit lepší tvář Německa. Žertem se říkávalo, že je nejméně šest Kästnerů. Ve skutečnosti byla nejméně tři Německa. Erich Kästner však byl a zůstal jen jeden.

ČLOVĚK A VÁLKA

Neúspěšný spisovatel, publicista, učitel, varhaník, účetní, obchodní příručí, novinář a reklamní agent Erich Paul Remark se ve svých třiceti letech přes noc stal mužem slavným a světoznámým. Stal se z něho případ Remarque. A protože některá nedorozumění, podezření a dokonce i pointy satirických šprýmů z tehdejšího rozruchu kolem díry, kterou nečekaně udělal do světa tento literární selfmademan, donesly vlny času až k břehům české publicistiky a vyvrhly je tam jakožto fakta, nebude na škodu stručně shrnout základní a prověřené informace.

Že Erich Maria Remarque skutečně žil, prokázal již v roce 1929 Salomo Friedländer, Chaplin německé filozofie, kryjící se pseudonymem Mynona. Že se původně jmenoval Kramer, neboli štoural, rýpal, popřípadě též kramář a že si své jméno odzadu čtené transkriboval do vznešené francouzské podoby, je satirický výmysl. Jako Erich Paul Remark se narodil 22. června 1898 Anně Marii Remarkové, rozené Stallknechtové, manželce knihvazače Petra Franze Remarka, náboženství katolického, bytem v Osnabrückeru. Tamtéž navštěvoval katolický seminář, z něhož odešel v roce 1916 na západní frontu jako dobrovolník. Ve válce bojoval jako prostý voják, několikrát byl zraněn. Tvzení, že frontu nikdy neviděl, nebo že byl za války privilegiovaným důstojníkem šlechtického původu, patří k výmyslům reakční německé protipacifistické žurnalistiky.

Z války se vrátil jako příslušník „ztracené generace“. Tento termín Gertrudy Steinové je příliš všeobecný a málo diferencovaný, než aby mohl zachytit třídní podmíněnost a skutečné společenské rozvrstvení důsledků první světové války. Jedno však nepochybně vyjadřuje: na válečných polích ztratila Remarquova generace a s ní Evropa mladého dvacátého století své dětství. V Remarquových knihách to vidíme velmi jasně. Jako by jejich autor prožil dětství na poušti, jejíž oázy byly špatně vymyšleny falešnými proroky. Nenáviděl válku, zároveň však vztahoval

všechny hodnoty k válečným zážitkům, neboť neměl žádné pravdivější zkušenosti. Není divu, že v takových souvislostech se mu ústřední hodnotou stal holý život a jediným mezilidským vztahem prostým falše zůstalo kamarádství. Kdo ze zklamaných a dezorientovaných se neuchytil alespoň na těchto ostrůvcích naděje, propadl smrti a začasť vlastní rukou dovršil dílo zkázy, jež na jeho životě nestačila dokonat válka.

Pravda frontového zážitku poznamenala všechny. Všichni uviděli zblízka skutečnost holého lidského života, tak nepodobnou moralistním a nacionálním iluzím, v nichž byli vychováni. Zdaleka ne všichni však dovedli rozpoznat příčiny válečné zkázy a poválečných problémů. Cesta do hlubin noci nevedla jen na druhou stranu života. Nebe se nad ní klenulo bez hvězd a přemnozí doklopýtali k velmi podezřelým útokům. Pro lidi, kteří se uviděli v nemilosrdném zrcadle pudu sebezáchovy, bylo snazší traumata a kamarádsky pospolitní svazky estetizovat a etizovat, anebo zapomenout pod umělými světly u barových pultů, než prohlédnout na dno a zvládnout vše důkladným sebeuvědoměním, jehož součástí je též občanská zodpovědnost.

Bývalý frontový bojovník Erich Remark – dobře vychovaný gymnazista Paul zahynul na rozstřílených severofrancouzských pláních, jak čteme v závěru románu *Na západní frontě klid* – zápasil se světobolem a pokoušel se propst k sebeidentitě. Výsledkem byla spíše křečovitá gesta – včetně obměny jména na Erich Maria Remarque – než literatura. Ještě ve třicátých letech si v Asconě mohli návštěvníci romantických kavárniček – mezi nimi i zatrpklí němečtí protifašistictí emigranti, které Erich Maria na cestě do švýcarského exilu předešel o dva roky – objednat koktail *Remarque*.

To však již byl Remarque světoznámým spisovatelem. Jeho slávu založil román *Na západní frontě klid* (*Im Westen nichts Neues*), který vyšel roku 1928 ve Vossische Zeitung a v lednu 1929 v knižní podobě. Úspěch se dostavil okamžitě. Román byl během jediného roku přeložen do dvanácti jazyků, vytištěn ve více než půldruhém miliónu exemplářích a zfilmován. Stal se předmětem prudkých polemik, v nichž byl autor napadán zejména pravicovou nacionalistickou publicistikou. Demokraticky a levicově smýšlející inteligence včetně komunistické se přes dílčí výhrady postavila za protiválečný patos Remarquovy knihy. Kvalifikovaná literární kritika správně rozpoznala, že román vychází nejen z autentických zážitků, ale též z běžných postupů tehdejší německé frontové literatury. Tím významnější však byla skutečnost, že Remarque převedl líčení bitevních hrůz v protest sice pacifisticky neujasněný, nicméně jednoznačně protiválečný. Právě v tom se stanoviska, původně napájená z jednoho pramene, zásadně rozdělila. Jedny vedl prožitek frontového kamarádství k pacifistickému humanismu a odtud k solidaritě třídní alespoň v nenávisti. Druzí proměnili tutéž inspiraci ve fašistický mýtus pokrevního společenství, v němž nabyla živelná třídní nenávist nejprve únikové a potom brutální podoby rasového a nacionálního resentimentu.

Po první úspěšné knize vydal Remarque romány navazující na tematiku „ztracené generace“, obohacující ji o zkušenosti z emigrace a o důrazně protifašistický postoj. *Cesta zpátky* (*Der Weg zurück*, 1931) je pokračováním románu *Na západní frontě klid* a přenáší mýtus frontového kamarádství do civilního života. Po *Třech kamarádech* (*Drei Kameraden*, 1938) a *Miluj bližního svého* (*Liebe deinen Nächsten*, 1941) vzbudil velkou pozornost *Vítězný oblouk* (*Arc de Triomphe*, 1946), román německého emigranta v Paříži, odehrávající se v letech 1938–39. *Jiskra života* (*Der Funke Leben*, 1952) je román z koncentračního tábora. Pak následoval *Čas žít, čas umírat* (*Zeit zu leben und Zeit zu sterben*, 1954), *Černý obelisk* (*Der schwarze Obelisk*, 1956), *Nebe nezná vyvolených* (*Der Himmel kennt keine Günstlinge*, 1961), *Noc v Lisabonu* (*Die Nacht von Lissabon*, 1962) a poslední román *Stíny v ráji* (*Schatten im Paradies*, 1971). Po letech prožitých v emigraci zemřel Erich Maria Remarque v Locarnu 25. 9. 1970.

Román *Čas žít, čas umírat* má mnoho společného s knihou *Na západní frontě klid*. Obě vyšly koncem prvního poválečného desetiletí, každá po jiné válce. Mají stejné stavebné schéma: voják na frontě – voják na dovolené v zázemí – voják opět na frontě, kde nakonec nachází smrt. Dokonce i epizodní motivy jsou obdobné: bývalý student Mittelstaedt, pomstychtivě ponižující svého učitele Kantorka, se v románu *Čas žít, čas umírat* proměnil v Alfonse Bindinga, který poslal svého profesora matematiky do koncentráku. Co však Remarque v prvním případě popsal s jistou sympatií jako pochopitelnou soukromou a generační mstu, je v případě druhém dokladem demoralizující moci nacistického režimu.

Tento významový posun je příznačný: Remarquův styl se pětadvacet let od jeho prvního velkého úspěchu nezměnil, a přece se výrazně změnil ráz výpovědi. Román *Čas žít, čas umírat* vznikl v době, kdy objektivismus „nové věčnosti“, pod jehož vlivem se kdysi Remarquův styl ustálil, dávno patřil literární historii. O lidech se tu nedozvíme nic víc než základní charakteristiku, která spočívá vždy v jednoduché vlastnosti a v informaci, čím kdo koho zabil, co jedl a pil, kde to vzal, kudy se plazil, kam byl střelen, čeho se bál a nač zemřel; jen prostřednictvím takto věcných údajů nabývají osoby ve vyprávění určitější funkce. Pokud mají dialogy jiný smysl než ryze věcný, snadno se stávají povrchní životně filozofickou výztuhou, která má zaujmout čtenářovu sentimentalitu a autorovi tu a tam pomoci ze slepé uličky. Důvodně tu čtenáře oslovují nikoli osoby, nýbrž situace.

Hrdina románu *Na západní frontě klid* Paul Bäumer je spjat se svými kamarády nejen elementární živočišnou solidaritou, ale též chlapeckou nevinností. Toto pouto pociťuje i k francouzskému vojákovvi, kterého ve strachu o život zabil. *Čas žít, čas umírat* takového hrdinu nemá. Ernst Graeber je sám, každá z postav je sama. *Čas žít, čas umírat* není románem generačním. Jen tak se v něm mohl objevit Pohlmann, jediná kladná učitelská postava v celém Remarquově díle. Navíc na rozdíl od jiných postava prodchnutá humanismem, který čerpá svou sílu z kriticky chápané a zároveň milované kulturní tradice. Jediná postava, která promlouvá rozumně o problému viny.

Remarque se poctivě snažil ukázat ničivou zrudnost nacismu. Vystihl, že poměry za nacismu byly veskrze nelidské, že proti nim již nebylo možno postavit subjektivně útěšný mýtus kamarádství, navíc zbavený své nevinnosti začleněním do arzenálu fašistické propagandy. V některých detailech popsal život v Třetí říši poněkud naivně, protože mu chyběla přímá znalost prostředí. Západoněmecký nakladatel musel v Remarquově rukopisu zpřesnit řadu reálií, které každý německý čtenář znal důvěrněji než romanopisec, žijící od roku 1931 v emigraci. Srovnání německé verze s anglickým, norským a dánským překladem Remarquova originálu ukázalo, že západoněmecké nakladatelství zneužilo této příležitosti k oslabení některých protinacistických míst, zejména líčení nacistických zvěrstev v Rusku. Přesto však měla kniha *Čas žít, čas umírat* v německé poválečné literatuře značný význam: autor, který býval v přímých politických záležitostech vždy zdrženlivý, vystoupil s výraznou protifašistickou a protimilitaristickou výzvou v době, kdy vrcholila studená válka, kdy vyvstalo vážné nebezpečí remilitarizace Německé spolkové republiky a kdy vlna německých válečných memoárů opět začala ukazovat válku jako pozoruhodné kulturní poslání.

Podle toho naložil Remarque s Ernstem Graeberem, protagonistou svého románu: varovně. Není to ani zlovolná náhoda, ani sentimentální gesto, umírá-li Ernst Graeber právě ve chvíli, kdy nabyl schopnosti žít nový život. Jeho smrt je sama o sobě nesmyslná – tak jako smrt desítek tisíc jeho spoluobčanů. Válka není pohádka, v níž všichni zlí hynou a všichni hodní jsou zachráněni. Smrt si v ní nevybírá jen spravedlivou daň na těch, kdo na svůj vrub prolili nevinnou krev.

VĚDOMÍ DOSPĚLOSTI

Čtenář si jistě povšiml, že kniha, kterou právě dočetl je proscena osobní zkušeností. „*Nechci ani srovnávat, ani se divit. Chci vydat počet o letech, která přes nás přešla, o architektuře, o zahradách a o sobě,*“ praví autorka ústy své hrdinky Julie Mannové. Recenzenti často upozorňují na autobiografický charakter próz Helgy Schützové. Již v její románové prvotině *Předpříběhy aneb Krásný kraj probsteinský (Vorgeschichten oder Schöne Gegend Probstein)* z roku 1970 se setkáváme s postavou Julietty-Jette-Julie, která vystupuje i v některých povídkách souboru *Zemětřesení u Sangerhausenu a jiné povídky (Das Erdbeben bei Sangerhausen und andere Geschichten)* z roku 1972, v povídce *Slavnostní osvětlení (Festbeleuchtung)*, publikované o dva roky později. Rovnou do titulu se dostala její hrdinka v románu *Jette v Drážďanech (Jette in Dresden)*, 1977), odehrávajícím se brzy po válce v rozbombardovaných Drážďanech.

Dramatický spád událostí znásobil vnímavost generace, která dospívala až deset let po válce. Válka se svými následky se jí dotkla v podobě přímé, nezměkčené ideologickými, historickými či politickými hledisky. Dětské oči Helgy Schützové (narodila se roku 1937 ve slezském Falkenhainu, pozdějším Sokolowci) stejně jako Christy Wolfové, v literatuře rakouské Petera Handka či Thomase Bernharda – za všechny jmenujeme jen ty nejznámější – viděly věci, které nebylo možno vřadit do obzoru dětství pomocí abstraktních pojmů. Proto se nejlepší výpovědi této generace tak liší od výpovědí starších. Obnovují smysl pro autenticitu lidských situací, donedávna překrytých postoji a hledisky generace otcovské.

Kromě prozaické tvorby, přijaté kritikou i čtenářskou obcí v NDR velmi příznivě, má Helga Schützová za sebou úspěšnou činnost scénářistickou. Spolupracovala na filmové verzi Goethova *Utrpení mladého Werthera*, na filmu o Georgu Büchnerovi, napsala scénář k filmu *P. S. (1979)*, pojednávajícímu o obtížné socializaci mladíka odchovaného dětskými domovy. Je autorkou filmové povídky *Martin Luther (1983)*.

Mnohé z toho se promítá do románu *Julie aneb Výchova k sborovému zpěvu* (*Julia oder Erziehung zum Chorgesang*, 1980). Přece však, myslím, nevede pouhé rozpoznávání autobiografických rysů k plnému pochopení díla. Dešifrovali bychom je povrchně. Zkušenost tu nespočívá v pouhém prožití dějů; jejich nosná osa – situace ženy středního věku, která hledá východisko z životní krize – patří ostatně k poměrně běžným fabulačním prostředkům současné i starší literatury. Jde o zkušenost života v určitém prostředí a v jeho skutečných proměnách. A jde i o zkušenost uměleckou.

Již název připomíná goethovský román formování (Bildungsroman): autorka jmenuje hrdinku a dodává, že projde výchovou k sborovému zpěvu. Hned úvodem Julie prchá z dosavadní konstelace svého občanského i soukromého života. Na konci románu je jiná než na začátku, zralejší, obohacena, zformována vším, čím prošla – a připravena uvědoměleji převzít opět své místo mezi lidmi. Nelze si nevpomenout na útek Viléma Meistera před omezeností občanského povolání do říše domněle bezbřehé obraznosti, mezi herce žijící každý večer jinou rolí; na jeho vystrízlivění, když rozpravami o národním poslání divadla promešká lásku krásné Filiny, zatímco se herci na jeho účet opijí a rozbijí punčovou mísu; na jeho putování společností tehdejšího Německa, na setkání s herci rolí společenských a ideových.

Tradici formy odpovídá umělecký rámec výchovy a střetání umění se skutečností. Gabriel natáčí o Julii film. Aby se tento rámec nestal iluzivní náhražkou skutečnosti, musí být skutečností rozbit. Gabrielova kamera Ernemann Ica A 35 mm 1 : 2 právem mizí v žitném lánu přejeta kombajny, objeví ji až při podmítce. Co je pouhých sto metrů filmu proti pravdě?

Také v epizodách se umění uplatňuje. Julie skutečně zpívá ve sboru a věnuje se muzikologickému studiu. Brzy však téma hry, zpěvu, spolupěvu překračuje původní významy. Otevírá problém životních rolí, otázku, zda lze naplnit smysl života jejich ukázněným vykonáváním. Hra modeluje skutečnost, jinak by pozbyla smyslu. Zároveň však z ní vybočuje, jinak by nebyla možná. První Juliiny hry mají podobu milostnou a politickou. Ze zklamané lásky se vrhne do třídního boje, aby zakrátko učinila proměnu opačnou. Za obojí platí. Představa hříchu je vždy doprovázena trestem. Hřích, ať se týká čehokoli, spočívá v překročení zapovězené hranice. Láska k Pagelovi vede Julii ke dvojímu překročení hranic Západního Berlína, právně tehdy zcela legálnímu, politicky nikoli; druhé bylo dílem náhody – tak jako milostné setkání. Následuje morální trest. Pagel sice umí počítat a být opatrný, prozradí však, že je ženatý a trapně omlouvá své zálety manželčinou frigiditou. Paralelita hříchu erotického a politického vypadá dnes groteskně. Má však hlubší než humoristický smysl. Paradoxie vede k osvobodivému prohlédnutí. Dospělost začíná nabýváním odstupu od infantilních věr a pověr. Bolest z takových proměn nemusí a nemá vést k cynickému přijetí principu reality jakožto pravidel hry. Otevírá šanci uvědoměle osobní zodpovědnosti.

S principem reality se však nelze vypořádat jednou provždy. Julie se s ním brzy znovu setkává v osobě Ulrichově. Zdá se, že tentokrát má štěstí. V jeho náručí dojde nejen naplnění ženství a mateřství, Ulrich je pravý muž na pravém místě, profesionál žijící svým lékařským povoláním – a navíc umí milované ženě vysvětlit základní vztahy soudobého světa i její místo v něm. Nebyt zklamání, uvízla by Julie jako tolik jejích sester v odvěké pasti. Až poté je jí jasné, že si Ulrich marně hraje na mladého, marně si nechává přibarvovat vlasy, marně se utěšuje v objetí mladé zdravotnice, kterou doučuje latině. Že z něj čiší německý Michl, bezmyšlenkovitě poctivý a přes nejlepší vůli surový, vyžívající se právě v těch mezinárodních i mezipohlavních setkáních, která mu shodou okolností zůstala dopřána. Jen pro naprostou neschopnost vážnosti i humoru může Ulrich nadšeně referovat o lékaři, který dal ve varšavském ghettu povel k povstání a po válce zachránil bezpočet životů. Nereflektované uznání všeho, co právě platí, vyvažuje ho z pokušení, aby jej v takové souvislosti cokoli napadlo.

Také Gabriel ztratil paměť dávno před havárií. Zjevoval se Julii jako anděl důvěrně známý z dětství. Matce pomohl s kufry, o Julii hodlal natočit film. Již wormská příhoda však prozradí, že ani jemu nebyla milovaná žena ničím jiným než náhodně zosobněným fetišem, přírodou, která mu má sloužit, objektem samolibé touhy po rozkoši. Krásný a dobrotivý, svou věcí posedlý umělec, ženin sen o muži tvořiteli, končí jako archanděl němý a padlý, nikoli nepodoben říšskoněmecké orlici, která je dodnes k vidění v litině na mostu nad Sprévou poblíž berlínského nádraží na Friedrichstrasse.

Kdo by lehkomyšlně zpochybňoval vážnost Juliina pokusu o emancipaci poukazem na módní feminismus, měl by si povšimnout, že kniha Helgy Schützové není psána proti mužům. Julie milovala Ulricha i Gabriela a ani na okamžik toho nezalituje. Má syna, a protože ho má ráda, přeje jeho svazku s Nicole. Syn Robert, děd Heinrich a přítel Friedland se vyjímají jako poslové, tak trochu blázni boží, pomilováníhodní, protože nic a nikoho neuzurpují.

Přece však v této románové výpovědi selhávají muži aktivního věku tak pravidelně, že to nemůžeme připsat na vrub slabosti jednotlivců. S tím kultura, hlásající s nejjistšími úmysly jednotu novátorky-milenky-matky-občanky, nepočítala a počítat nemohla. Přes všechny přesuny v proporcích i ona byla projektována a probíjována muži, jimž ovšem mnohé ženy činně stály po boku. Můžeme se divit, že i v ní se stal ztělesnitelem reality muž? Žena již mateřstvím zůstala blíž přírodě a přirozeně věcné zodpovědnosti. Že to lze konstatovat, aniž by se tím znevažoval socialistický pokus o emancipaci ženy, patří k plodům této nové kultury. Schützová se ani v nejmenším neutíká k fikcím konzervativním, jež se mateřství navzývaly až do znechucení. Tím spíše má právo upozornit na konflikt domněle přirozené ženské submisivity s primárními tužbami milujícího a plodnosti otevřeného ženství.

Příroda vpadá do textu jako protějšek společnosti, a to nikoli metaforicky, rezonančně. Příhoda s papouškem odhaluje poměry mezi lidmi: zavírají oči nad vším,

co do jejich všednodennosti nepatří, vytvořili si k tomu dokonce instituce. Julie si musí nechat líbit injekci a zařazení do kartotéky nemocných. Friedland rozumí ptactvu a rostlinám lépe než lidem – a skončí na psychiatrii. Orlovec nevinně způsobuje automobilové havárie, usadil se na sloupu u silnice a pokojně tam požívá ryby z blízkého jezera. Němá příroda vypovídá o bláznovství lidí.

Schützová však nekonstruuje povšechný protiklad mezi přírodou a společností. Podivín Friedland, vnímající puzení přírody zevnitř jako vůli, pokládá se za Schopenhauera, a nikoli za Rousseaua. Papoušek, čáp, orlovec, drop a jiní ptáci, *Victoria regia* v květu na dvě hodiny zrcadlíci spočinutí v čase, porýnská louka, jezero či řeka neopakují posté moudrosti o přírodní harmonii, tak vzdálené světu lidí. Problém spočívá spíše v tom, že souvislost mezi přírodou a společností byla narušena. Na místě, kde kdysi stával široký most mezi přírodním a sociálním, hledá Schützová brod, který má smysl lidský a povahu kulturní. Zkoumavě, krok za krokem, mezi balvany minulosti, přes zrádně zabahněné mělčiny. Tu a tam vyloví střípek a nechá nás číst z duhy, ve kterou proměnil slunce. Z bahna filozoficko-historických banalit vrací do přítomnosti lesk někdejších hodnot. Bach (což německy znamená potok), který by se vlastně měl jmenovat Oceán, Platón, který přece jen nezemřel se starými gymnaziálními profesory, Hölderlinova Diotima, lišák Goethe, posmívající se ústy temperamentní Polky strnulým kněžím svého vlastního kultu. Schopenhauer ornitolog. Wormský dóm, zchátralý dům, který býval knihovnou, architektura postupimských staveb a parků, Nibelungové, jejichž ulice má být vyspravena z peněz donedávna vydávaných k potěše penzistů. Úryvky písní, pohádek a prastaré modlitby, stopy téměř zaniklého slezsko-německého dialektu. Vše v bezprostředním prožitku, nic nezplání v metaforu či symbol. Namísto umělé iluze souvislé pevniny ostrůvky skutečnosti v moři zapomnění.

Literární technika Helgy Schützové na první pohled prozrazuje scénaristickou zkušenost s filmem: zdá se, že látka je do románu formování sestřihána. Věc má však svou hlubší stránku. Čtenář si jistě připomene Juliinu výčitku Gabrielovi, že film svádí k náhradě životních řešení obrazy. Magie obrazů zve ke ztotožnění s iluzí, působí zdánlivě osvobodivě, ve skutečnosti však má smysl afirmativní. Umělecky to již koncem dvacátých let vystihl Alfred Döblin v proslulé pasáži svého románu *Berlín, Alexandrovo náměstí*: Propuštěný vězeň Franz Biberkopf jde z vězení rovnou do kina, kde jej uchvátí dvě věci – že sedí mezi mnoha svobodnými lidmi, kteří se baví (z popisu je zřejmé, že publikum je proletářské, pramálo svobodné), dále pak že baron v předváděném filmu má milenku, která ulehne do houpací sítě, předvede své krásné nohy, pak ze sítě vypadne, leží v trávě a objímá muže, ale to je již někdo jiný než baron, je to přece milenec té husopasky... Biberkopf odchází z kina ohromen, s pocitem volnosti a s touhou po ženě, s touhou napodobit obrazy, které viděl. Vrhne se na první tlustou prostitutku za tři marky – a Döblin nás neušetří věcného popisu skutečnosti, která se drasticky liší od snového optimismu odneseného z kina. Pasáž vyjadřuje obojí: únikové pozlacení poměrů, klamnou

chvíli svobody i podmaňující účinek filmového střihu, vycházejícího vstříc divákově rozptýlenému vnímání, nacvičenému mnohonásobnou zkušeností z přizpůsobování signálům světa, jehož věrohodně scelující souvislosti se z všednodenního obzoru prostého člověka vytratily.

Stříhovou technikou rozestavuje Schützová fragmenty různých časových pásem i rozdílné váhy a obecnosti do nových a nových konstelací. Fragmenty jsou věčné, dobře přehlédnutelné, zůstávají samy sebou, a přece každý z nich tíhne k celku, do něhož patří. V konstelacích je jeden interpretován druhým, osvětlován z různých úhlů, prohlubován významově. Jednotlivé motivy rotují mezi periférií a centrem pozornosti. Příběhy jsou přerušovány, rozrušovány, rozčleňovány, konfrontačně i polyfonně vrstveny, aby nevplynuly do podmanivého toku obrazů, který by dal tišivě zapomenout na rozpory mezi tím, co je, co být má a co bychom si přáli. Pouze dokreslující epizody mají uzavřenost vložených novel. Stříhová technika, tak odpovídající navyklému způsobu dnešního vnímání, je uvědoměle překonávána kompozicí. Příběhové linie se jedna po druhé uzavírají, mužské groteskně. Otevřený zůstanou pouze dvě základní, protože kromě zkušenosti obsahují naději: Juliina a Robertova. Postupně před námi vyvstává utajený střed, jádro sdělení. Příímý dotek by je snadno zaplašil nebo deformoval v literaturu à thèse.

Způsob utváření svědčí o nové a pozoruhodně pevné důvěře v sílu lidského subjektu. Při všech zlomech prostředí a událostí zůstává souvislý, schopný vývoje. Český čtenář mohl něco podobného poznat již z posledních próz Christy Wolfové (*Návraty ke Christě T.*, 1977, *Nachdenken über Christa T.*, 1968; *Vzory dětství*, 1981, *Kindheitsmuster*, 1976; *Není místo, nikde*, 1984, *Kein Ort. Nirgends*, 1979). Člověk tu není pouhým výrazem společenských a historických sil, nýbrž neopakovatelně autentickou bytostí s nárokem stavět se k těmto silám samostatně, oceňovat je, vzpírat se jim, utvářet je a zvládat.

V tom tkví základní přínos nejvýraznějších děl literatury Německé demokratické republiky od let sedmdesátých. Poctivé hledání subjektivní identity proměnilo se v nich v nepovšечné, plně současné a ryze lidské vyrovnání s Německem a jeho dějinami. Třicetiletí života Německé demokratické republiky je v románu Helgy Schützové (poprvé vyšel 1980) přítomno tak, jak to odpovídá počtu let. Immanuel Kant kdysi definoval osvícenství jako dospělost neboli schopnost samostatně používat vlastního rozumu.

První německý socialistický stát má za sebou komplikované dětství a dospívání. Dnes již málokdo vzpomene, jak obtížné bylo dosáhnout plného mezinárodního uznání NDR. Němečtí pamětníci mají však ty časy v krvi a o jejich rozhodnutích nelze mít pochyb. Českému čtenáři nutno připomenout, že autorčini vrstevníci měli až do čtyřiaadvaceti let svého věku možnost přejít z Berlína do Berlína, kdykoli se jim zachtělo. Bylo to pokušení, které pro mnohé znamenalo svod. Zůstali ti, kteří chtěli. Z tvrdosti zkoušky vyrostla důvěra. Když první německý socialistický stát prorazil prapodivné obklíčení, tu konzervu časů studené války, odvrátil

se od úzkostlivého obranářství a propagandismu a otevřel svou kulturní politiku přirozeně sebevědomé konfrontaci se skutečností žitých životů. Následovala překvapivá ofenzíva, která rychle vyvrátila obavy, že úspěch není předem zaručen a že nelze vyloučit jednotlivá zneužití. Namísto sverpé obhajoby tezí, o nichž předem nemohlo být pochyb, že pro komunisty jsou samozřejmé a pro antikomunisty nepřijatelné, rozvinula se tvořivost, která plní své trvalé ideově politické poslání s nečekanou účinností. A vše se složilo podle kvality: autoři osvědčení (Hermann Kant, Franz Fühmann) i autoři nečekaně vyzrálí (za všechny jmenujme Christu Wolfovou) začali spolu s autory do té doby neznámými vydávat knihy, které se vzápětí staly událostmi v celé jazykově německé kulturní oblasti a které ji záhy přesáhly. Děti nového Německa si vytrvalostí v nevině vykoupily právo rozhlédnout se kolem sebe, podívat se do zrcadla a ohlédnout se bez úzkosti, že ztuhnou zaklety v solný sloup. Není už jejich povinností zažehnávat běsy minulosti a nemusí se bát podezření, že byly navedeny otci. Literatura žijící dočasně v popelčí šedivosti ze stínů několika zklasičtělých velikánů vyspěla v rozkvetlou krásku, jíž věru není zapotřebí přirážat palec, aby se v nových botkách směla vesele rozběhnout do světa.

SOUCIT I HNĚV V DÍLE HEINRICHA BÖLLA

Povídku *Ztracená čest Kateřiny Blumové aneb Jak vzniká násilí a kam může vést* (*Die verlorene Ehre der Katharina Blum oder: Wie Gewalt entstehen und wohin sie führen kann*, 1974) psal Heinrich Böll (1917–1985), tehdy již nositel Nobelovy ceny za literaturu (1972), v nanejvýše aktuálních souvislostech, které se jej přímo dotýkaly. Po vystoupení takzvané nové levice koncem let šedesátých začal se veřejný život v Německé spolkové republice ostře polarizovat. Mládež vychovaná stejnou měrou v důvěře k abstraktně pojaté občanské demokracii jako v antikomunismu promluvila k úžasu svých vychovatelů poprvé samostatně. Vzala doslova otcovské pouučování o tom, jak nepřipustná je manipulace veřejnosti zprofesionalizovanými politickými a hospodářskými aparáty, o svobodě spočívající v nikým neomezené diskusi – a obrátila je nejen proti poměrům v socialistických zemích (jak bylo z hlediska vychovatelů žádoucí), ale hlavně proti poměrům, v nichž vyrostla. Objevila pro sebe dávno objevené: třídní charakter buržoazní demokracie a s ním spjaté skryté násilí. Vyvinula pozoruhodné techniky, jež docela úspěšně činily toto násilí zřejmým. Působivé mladé dámy oblečené podle pařížského Cardina házely rajčaty a diskutovaly o propojení horizontální a vertikální demokracie, rozdychtěni mladíci, začasté z nejlepších rodin, hltali Marxe a rychle přecházeli k maoismu, doufající, že cestou potkají dělnickou třídu. Hanebná válka ve Vietnamu vrcholila, americký vzor svobody, po nacistické éře pro mnohé dočasně přitažlivý, rychle ztrácel na prestiži. „*Zapalte obchodní domy, aby měšťáci zkoušející si nové šaty pocítili, jak mile praská oheň do uší vietnamských dětí*“, přesvědčivě vykřikovali intelektuálští agitátoři – do chvíle, než se jejich radikální stoupenci pokusili slogan přímočaře uskutečnit. Mládí vši silou své nevyrovnanosti zazvonilo hranu Adenauerovi a de Gaullovi, konzervativním konsolidátorům poválečného evropského Západu.

Byla to těžká chvíle pravdy i pro nekomunistickou levicovou kulturní opozici, zvláště v NSR. Do té doby sdružovala všechny, kdo měli výhrady ke smířlivému převedení starých silových a kádrových potenciálů do nových poměrů. Otrásly se nejen univerzity, přeskupily se i vnitropolitické fronty. Frankfurtská škola sociálněvědná, do té doby učiliště přitahující jemnými diagnózami soudobé buržoazní kultury všechny nespokojené a neuspokojené, rázem nevěděla, co říci. Tehdejší vedení německých sociálních demokratů (čelné pozice v něm ještě drželi lidé z antinacistického hnutí odporu) vsadilo na praktickou životní zkušenost a po dlíčích trapnostech zaznamenalo svůj nejvýznamnější vnitropolitický úspěch: odpoutalo se od velké koalice s křesťanskodemokratickými stranami a dosáhlo toho, že stoupenčí nové levice nebyli kriminalizováni a mohli postupně přejít na státotvorné pozice. Mnozí z nich pak ve vlastním zájmu uplatňovali princip represivní tolerance, jak se tomu teoreticky a společenskokriticky vyučili dle Theodora W. Adorna.

Tvrdé jádro novolevicového hnutí se rozhodlo v bezvýhodné situaci pro tygří skok k praktikovanému anarchismu, a aby udrželo vážnost společenskokritické negace, vyhlásilo válku buržoazní společnosti. Po prvních teroristických aktech přičítaných skupině Baadera a Meinhoferové zavládla v širokých vrstvách západoněmecké veřejnosti hysterická jednomyslnost: volalo se po lynči.

Jen málokterí z představitelů někdejší protiadenauerovské kulturní opozice dokázali za této situace zachovat chladnou hlavu a riskovat veřejná vystoupení požadující důsledné uplatnění základních právních a lidských norem v zájmu překonání tragické epizody, v zájmu udržení argumentativní komunikace a zastavení terorismu ze zoufalosti.

Na předním místě mezi těmito odvážlivci stál Heinrich Böll, spisovatel vzešlý nikoli z bojovně levicových tradic, nýbrž z ovzduší porýnského katolicismu. Proti-pruské smýšlení, v Porýní běžné, ve shodě s četbou sociálně angažovaných francouzských katolických autorů mu usnadnilo zaujmout od samého počátku protinacistický postoj. Prošel frontami druhé světové války a odnesl si z nich základní poučení, jak směšná je takzvaná mužnost vyzývaná nacistickou propagandou a jak bezmocný je jednotlivý muž v rozjeté válečné mašinérii. Böll patří k těm, na nichž ani stínem nemůže ulpět podezření ze souběžectví s nacismem, kteří však s ostatními všechno prodělali.

Snad právě proto byl od počátku čten a milován sovětskými čtenáři, zejména generací, která prošla válkou. V červnu a červenci 1986 navštívily zástupy čtenářů soubornou a pečlivě dokumentovanou výstavu o jeho životě a díle, která se konala v moskevském *Státním literárním muzeu*. Dvojjazyčný katalog přináší i poslední básně z Böllovy ruky *Vnučce Samay*: „*Přicházíme zdaleka / milé dítě / a do dálky odcházíme / neměj strach, jsou s tebou všichni / kdo byli předtím, maminka, tatínek / i ti dávní / před nimi / neměj strach / přicházíme zdaleka / a do dálky odcházíme / milé dítě.*“ (8. května 1985).

Jeho životní zkušenosti se brzy srazily s těmi, kdo prožili válku v emigraci (Thomas Mann vmetl do tváře jeho generace tezi, že podle jeho názoru od roku 1933 v Německu literatura neexistuje), ale i s těmi, kteří se snažili zapomenout a pozůstalé co nejrychleji utěšit. První štvance proti němu byly uspořádány už v roce 1953. Jeho povídku *Nejen v čas vánoční* (*Nicht nur zur Weihnachtszeit*, vydal ji v řadě Studio Frankfurt Alfred Andersch v roce 1952), satiricky demaskující pozlátko Vánoc, jež má být rozprostřeno na celý kalendářní rok, ostře napadala křesťansko-demokratická kritika jako projev chladnokrevného cynismu. Böll vysvětloval, že maloměšťácká sentimentalita je úzce spřízněna s brutálním sadismem a že nacistická zvěrstva by nemusela zůstat posledním projevem tohoto propojení. Snahám o restaurativní idylismus kulturní i politický šlo ovšem takové stanovisko proti srsti. Znechucujícímu ovzduší unikl Heinrich Böll na čas do Irska, čemuž vděčíme za roztomilý *Irský deník* (*Irishes Tagebuch*, 1975).

Heinrich Böll by byl nepochybně rád žil a psal idylicky. Namísto toho však se soustavně vracel ke klíčovým zážitkům z války, zejména z jejího začátku a konce a nastavoval zrcadlo krátké paměti svých spoluobčanů. Říci, že byl satirik, je jen půl pravdy. Nutno dodat, že byl též realistou v nejčistším smyslu. Jako jeden z prvních našel a zkultivoval svůj vlastní literární idiom. V poválečném Německu na tom viselo bytí a nebytí jeho literární generace, neměla-li epigonsky parazitovat na velkých vypravěčských dílech emigrace (jmenujme alespoň Thomase Manna, Hermanna Hesseho, Hermanna Brocha) nebo zplanět v propagandisticky využitelném pamětnictví. Za pouhých dvanáct let nacistické vlády se propastně rozestoupil nejen zkušenostní obzor lidí vně a lidí uvnitř, ale i jejich jazyk. Böll později vzpomínal, jak přetěžké bylo tehdy napsat třeba i jen půlstránku autentické prózy.

Neměl proč po válce občansky konvertovat. Proto také důsledně odmítal utéci od toho, co zažil a o čem se poučil: skutečné obsahy je třeba zvládnout a překonat zpracováním, a nikoli pouhým paušálně abstraktním popřením. V prvních poválečných letech se Böll úporně propracovával k vlastnímu výrazu a zveřejnil pouze zlomek toho, co tehdy napsal. Brzy však objevil polozapomenutý útvar novelisticky zahrocené krátké povídky, kdysi oblíbený u romantiků, který umožňoval z přetlaku všeho, co bylo třeba říci, zformovat jednotlivá přesně vypointovaná sdělení. V sedmačtyřicátém roce uveřejnil první povídku, v jednapadesátém již obdržel za povídku *Černé ovce* (*Die schwarzen Schafe*, 1951) cenu Skupiny 47. Rychle následovaly i rozsáhlejší prózy *Kdes byl, Adame?* (*Wo warst du, Adam?* 1951), *A neřekl jediné slovo* (*Und sagte kein einziges Wort*, 1955), *Dům bez pána* (*Haus ohne Hüter*, 1954). V próze *Biliár o půl desáté* (*Billard um halb zehn*, 1959) dosáhl plnosti románové formy, aniž pozbyl virtuozy povídkářské. Román prosycený hlubšími významy a symbolikou (kromě beránek a buvolů, o nichž se v této souvislosti vždy píše, nutno upozornit na symboliku stavby díla) je i v detailech tak napínavý jako málokterý text velké formy. Poprvé zde též vystoupilo na povrch, že Heinrich Böll prošel

nejen osobitou školou života, ale že je důvěrně obeznámen i se všemi jemnostmi moderní literární techniky.

Klaunovy názory (*Ansichten eines Clowns*, 1963) dokládají jak Böllovu poučenost existencialistickou literaturou, tak i ryze böllovskou zvláštnost: téma bezvýhodné životní krize je pojato velmi osobně, přičemž osobní neznamená soukromé (autor věnoval knihu své ženě Anně Marii), nýbrž osobně prožité veřejné. Klaun Hans Schnier může být nanejvýš vzdáleným bratrancem hrdinů Camusových nebo Sartrových. Jeho situace je velmi konkrétní, tak jako jeho možnosti. Svět se ho dotýká jinak než povšechně absurdní cizotou. To Böll sám trpí Německem. Böll věřící katolík, hněvivě polemizuje s církví, jejíž německá tvář jej uráží. Böll spisovatel se cítí v pozici klauna, jehož kousky se obecenstvo rádo baví, jehož varovná sdělení však nebere vážně.

Trvalým motivem Böllových próz je bezesmyslnost doprovázející snahy hrdinů a vyznačující důležité situace. Bezesmyslnost, nikoli nesmyslnost, nikoli absurdita v duchu existencialistickém. Má silný patos sociálně kritické obžaloby: ukazuje, že jednotlivostem byl vzat jejich vlastní smysl, že byl vzat i jednotlivým životům. Böllovi nestačí analýza tohoto stavu. Zápasí o návrat smyslu, v jehož nezcizitelnost pevně věří. Každá lidská bytost je neopakovatelným, nezaměnitelným, neobětovatelným příbytkem naděje. Proto Heinrich Böll vždy vystupoval proti reglementaci žitých životů institucemi a organizačními mechanismy a proti jakémukoli jejímu zdůvodňování, posvěcování a kodifikování. Zážitky z let 1933–1945 toto stanovisko přiostrily. Modelem znásilnění životního smyslu byla Böllovi armáda, později kapitalismus západoněmeckého typu. Böllova kritika kapitalismu, původně vzešlá spíše z konzervativně humanistických pozic, setkala se nakonec s kritikou radikálně demokratickou a levicovou.

Böll rád upozorňoval na dobré stránky stavu, na nějž většina ostatních vzpomínala spíše s povzdechem. V rozpadu společnosti koncem války a v první době poválečné spatřoval závažnou zkušenost, která neměla být promarněna. Stav, kdy byla de facto zrušena většina záruk, kdy s legálními možnostmi obživy zmizely i jakékoli povinnosti ve vztahu k vlastnictví, kdy se Němci proměnili v národ nemajetných pašeráků a šmelinářů, mezi nimiž dočasně přestaly platit rozdíly třídní a stavovské, pokládal za generální zkoušku na zrušení třídní společnosti, třídní justice, vrchnostenského státu. I když ke konci svých let prohlásil, že se cítí být zakřiknutým komunistou, mělo jeho stanovisko jen málo společného s komunistickým hnutím. I to málo však zůstává významné: sen o tom, že lidé se poučili ze zločinu a útrap a nepřipustí obnovu staré společnosti, z jejichž vředů vykvetlo býlí fašismu. Že vykročí k důkladné a hluboké proměně veřejných věcí, v nichž napříště nebude měřítkem míra moci nebo zisk, nýbrž lidský smysl.

A právě v tom byl Heinrich Böll hluboce zklamán. Měnovou reformu v západních okupačních sektorech rozpoznal jako obnovení striktně kapitalistického hospodářství. Z protestu se stavěl vždy za utlačené skupiny a jednotlivce, za lidi

na okraji společnosti. Jeho dílo se hemží sympatickými postavami, které z odporu proti kapitalistické morálce výkonu nepracují nebo neberou svou příležitostně obživnou práci vážně. Došlo i na remilitarizaci NSR, což v Porýní už jednou zažili jako spolehlivou předzvěst blížící se války. Méně nápadné struktury, které nesly běžný provoz takzvané Třetí říše, vplynuly do veřejného života jako opory pořádku, zatímco mnozí antifašisté se stali nepohodlnými osobami. Základním sloupem křesťanství se v teorii i praxi kruhů blízkých CDU a CSU stala ochrana soukromého vlastnictví, což upřímně věřícího Bölla dohnalo nejen ke konfliktům s představiteli těchto politických stran, ale nakonec i k vystoupení z církve (1976).

Německou spolkovou republiku začal Heinrich Böll za svou vlast pokládat poměrně pozdě, v bezděčném souladu s vývojem vnitropolitickým i mezinárodním. V devětašedesátém roce dal svou nezávislou kulturní autoritu do služeb volebního boje ve prospěch Williho Brandta v naději, že se přece jen otevírá nová etapa poválečných německých dějin. Nikterak mu to nepřekáželo v zásadní kritice slabých chvil Brandtovy vlády, zejména u příležitosti schválení výnosů proti radikálům (1972), vzápětí a podnes využívaných nesrovnatelně více proti radikalismu levicovému než pravicovému. Celkově však viděl v Brandtové politice šanci k překonání stínů přežívajících z druhé světové války a z dob války studené, pro Německou spolkovou republiku pak nové otevření možnosti přechodu od společnosti podnikatelů ke společnosti pracujících, od společnosti ovládané předsudky ke společnosti osvětleného rozumu. Brzy se dožil zklamání i v tomto ohledu. Brandtovu demisi pochopil ihned jako příznak obratu doprava. Mnohým zosobňoval svědomí Německa. Mělo být umlčeno bezostyšným zostuzením.

23. prosince 1971 nadepsaly *Bild-Zeitung* zprávu o bankovní loupeži v Kaiserslauternu titulkem *Banda Baadera a Meinhoferové dále vraždí* – ač účast Ulriky Meinhoferové, Andrease Baadera, Gudrun Ensslinové, Holgera Meinse ani Jana Carla Raspeho nebyla v nejmenším prokázána. Böll 10. ledna 1972 demaskoval v časopise *Der Spiegel* tuto demagogii jako otevřenou výzvu k lynčovní justici a označil ji za projev holého fašismu. Plně se postavil nikoli za terorismus, nýbrž na půdu právního státu, který nesmí být ohrožován vnášením nekontrolovatelných agresivních instinktů dezorientované veřejnosti do exekutivních výkonů. Vystoupil proti relativizaci platného práva a hned také ukázal, co za ní vězí: manipulace emocionálně sjednocující rozrušenou veřejnost v agresivitě proti levicovým extremistům; ve stínu takového sjednocení myslí lze tiše propouštět řádně odsouzené válečné zločince a provádět i podezřelé politické machinace. Následovala zuřivá kampaň proti Böllovi, v níž se vyslovovali lidé z ulice i zemští ministři. Vyústila v požadavek: „*Odstupte, pane Bölle!*“ Nebyl míněn pouze jako útok proti Böllovu prezidentství v PEN-klubu.

1. června 1972 musel si Heinrich Böll dát líbit obklíčení a policejní prohlídku vlastního domu a perlustrování soukromých hostí. V rámci velké policejní akce, při níž byl zatčen Andreas Baader, měl být vzbuzen dojem, že Böll teroristy nejen

chrání, ale i skrývá. Necelý týden poté se ve Spolkovém sněmu vyslovil za CDU poslanec Friedrich Vogel proti Böllovi jako proti pomahači teroristů, načež Quick napsal: „*Böllové jsou nebezpečnější než Baader s Meinhofovou dohromady.*“ Od té doby býval Böll napadán téměř neustále. Osm let se soudil s rozhlasovým komentátorem Waldenem, který jej označil za intelektuálního původce terorismu. Šéf západoberlínské frakce CDU Heinrich Jodokus Lummer odmítl zúčastnit se slavnostního oběda na počest Heinricha Bölla a Helmuta Gollwitzer: svědomí prý mu nedovoluje stát na stejné půdě s praotcem veřejného násilí. Korunu protiböllovské štvanici nasadil předseda tehdejší frakce CDU/CSU ve Spolkovém sněmu Karl Carstens, když v obavách o osud německé kultury vyzval 12. prosince 1974 v Duisburgu veškeré obyvatelstvo k odporu proti terorismu a hlavně „*proti Heinrichu Böllovi, který nedávno pod pseudonymem Kateřina Blumová sepsal knihu obhajující násilí*“.

Knih, kterou vkládáme do rukou českému čtenáři, nese základní znaky Böllovy tvorby posledního období. Zatímco v dřívějších pracích jej známe jako vypravěče, který se pokouší v časovém rozpoznávat znaky nadčasového a získávat odstup, kritický nadhled ve vztahu k látce, od let 70. oprošťuje Böll své texty od reflexivního zprostředkovávání, aby dal časové látce promluvit přímo. Humanistická angažovanost prostřednictvím literatury se změnila v přímou polemiku proti západo-německým poměrům, tak např. i v prózách *Pečlivé obléhání* (*Füßorgliche Belagerung*, 1979) a *Ženy v krajině s řekou* (*Frauen vor Flußlandschaft*, 1985). Vypravěčská kultura s tímto obratem nezmizela, nápadně se však proměnila literární forma. Například proti bulvárnímu žurnalistu uplatňuje Böll nejen samotný příběh Kateřiny Blumové, ale těž věcně dokumentační a vpravdě novinářský tón svého výraziva. Prázdnost po dříve tušeném absolutnu vyplňuje hra s formovou parafrází. *Ztracená čest Kateřiny Blumové* svým titulkem odkazuje k Schillerově povídce *Zločincem pro ztracenou čest* (*Der Verbrecher aus verlorener Ehre*) z roku 1786, celková stavba s kratičkým shrnutím případu úvodem a dodatečným shledáváním motivu vědomě parafrázuje Kleistovu povídku *Markýza z O.* (*Die Marquise von O.*) z roku 1808. Iluzivně prozaického vypravěčství pokouší se Böll uniknout mezizánrovými posuny: Román *Skupinový snímek s dámou* (*Gruppenbild mit Dame*, 1971) je stavěn na dokumentaristicky rekonstruktivních postupech a skládá se z mozaiky jednotlivých rešeršních zpráv a citátů: román *Ženy v krajině s řekou* je tak důsledně dialogizován, že likvidace prozaických prvků vzbuzuje dojem „dramatu ke čtení“. Nakrátko propojené formy mají sugerovat krátké spojení dějů, vzbuzovat dojem vypjaté aktuality minulého, vsazovat je do současnosti. To vše spolu s nevolí k věku vědy a techniky je příznačné pro myšlení i literární citění postmoderny.

U Heinricha Bölla však nemají tyto tvarové a sémiotické hříčky účel pouze estetický, mytologizující nebo dokonce mystifikující. Jsou vážně míněnou reakcí na situaci, kterou Peter Handke básnický vyjádřil obrazem žoldněřů proniknuvších do řeči a obsadivších každé slovo a kterou Jürgen Habermas popsal jako zápas mezi politickou pravicí a levicí o sémantická pole.

Soudobý konzervatismus si totiž osvojil osvíceně pokrokářskou terminologii a hovoří o nevyhnutelnosti dějinného pokroku, o uspokojování lidských potřeb, ochraně lidských práv, sociálním rozvoji atd. A právě proti hrozbě, že svoboda bude zase jednou obětována stabilitě, stupňuje Heinrich Böll svou vizi konkrétní humanity, láskyplné srdečnosti od člověka k člověku. Je sporné, zda tato tvář nádeje přebývá uprostřed staré zástavby velkoměst, ve skupinách tak různorodého složení, jak to Böll popisuje v závěru *Skupinového snímku s dámou*. Avšak smysl jeho hněvivé i soucítivé obrany lidskosti, jejíž nároky musí platit všeobecně, a tedy též pro každého, nám zůstane trvale blízký.

BÖLLŮV POSLEDNÍ ROMÁN

Mýlil by se, kdo by v posledním Böllově románu *Ženy v krajině s řekou* (*Frauen vor Flusslandschaft*, 1985) hledal obraz politického a lidského života v Bonnu. To od knihy očekávali západoněmečtí kritikové i čtenáři (obratem byla rozebrána!) – a byli rozčarováni. Jak to, že autor, který nejnespornějších úspěchů dosáhl jako satirik (*Nejen v době vánoční, Nicht nur zur Weihnachtszeit*, 1952; *Sebrané mlčení doktora Murka a jiné satiry, Doktor Murkes gesammeltes Schweigen und andere Satiren*, 1958), a jehož polemický vztah k Německé spolkové republice přerostl v přímou veřejněpolitickou angažovanost mimořádného vlivu a ohlasu, nevsadil do bonnské kulisy román klíčový, vztahující se k významným a známým osobám? Nepochybně by leckterou z nich s chutí a přesvědčením postavil na pranýř grotesknosti. Jak to, že kniha, která dle předběžné nakladatelské reklamy měla nabídnout pohled do politické kuchyně přes soukromí ložnic, vlastně nikoho nekompromituje? Že je tak vzdálena skutečným problémům a dějům politickým?

Mnozí to vysvětlovali úpadkem tvůrčích sil na smrt nemocného autora, přičemž poukazovali na nezvykle zredukovanou románovou formu. Sestává pouze z dialogů a monologů, leč kvality dramatu nemá, přestože jsou v něm roztroušeny poznámky režijního rázu. Máloco se v dialozích vyjevuje, promlouvající informují čtenáře namísto sebe navzájem, všechny postavy mluví stejným jazykem – Böllovým jazykem soucítění, něhy ke všemu živoucímu, ale i ironického třpytu a humoru, místy laskavého, laškovného, místy sršícího sarkasmem. To vše jsou znaky vypravěčství a nikoli dramatu. Text se skládá z epizod, z nichž některé mají charakter samostatných povídkových příběhů upomínajících vtípem a vynalézavostí na nejlepší stránky Böllovy vrcholné prozaické tvorby. Kromě redukce románu na dialog a monolog je tu nápadná též redukce individualizované literární postavy na typ. Domnívám se, že jedno s druhým souvisí.

Uvnitř typu jsou jednotlivci zaměnitelní – a o to, zdá se mi, Böllovi šlo. U zraleho autora ovšem toto schéma nemohlo vyústit v obehnaný existenční nárek nad odosobňujícím tlakem společenských mechanismů a bezdomovím konkrétního člověka – Böll si ostatně na tuto strunu kdysi zahrál (*Klaunovy názory, Ansichten eines Clowns*, 1963, česky 1966). Vyústilo v redukci, která umožňuje bilanci. V posledním velkém textu, psaném za zdlouhavého fyzického utrpení v očekávání smrti, jako by ještě jednou a pohromadě vystoupily nejvýraznější postavy, jež autor vytvořil v románech předcházejících. A s nimi, s tímto echem ve zkratce shrnujícím, co po léta vyzrávalo do jednotlivých podob, resumuje se kontinuita Böllovy pozice umělecké a občanské.

Román o ženách na pozadí krajiny s řekou je tedy především sebevypovědí, úzkostným vyvoláním luzných i příšerných stínů, jež zažíva tolik komplikovaly osudy Böllovy generace (nar. 1917, po celou válku na frontách, poté návrat do zničeného Německa, sen o novém počátku, zahlušený realizovaným snem o obnovení pragmatické kontinuity). Krajina s řekou není krajina ledajaká. Je to místo mytické, domov starogermánských božstev, s nimiž ta novodobá tak groteskně – ač ne vždy ke svému neprospěchu – kontrastují. Je to výspa, na níž kvetla latinská kultura antická, ale potom též křesťanská, katolická; na velký reformační převrat to tu bylo příliš blízko Římu, jak se vyjádřil mohučský arcibiskup Albrecht Braniborský (1490–1545), zadlužený u Fuggerů, a nucený proto přes osobní sympatie k Lutherovi, motivované kromě důvodů teologických též důkladně zvažovanou možností zesvětit svou arcibiskupskou državu v osobní knížectví, obchodovat s odpustky. I na prahu občanského věku však právě zde, v Porýní, zapaloval srdce mýtus o lidské rovnosti a bratrství, zatímco myslí se nepřestávaly střízlivě leč neúnavně zaměštnávat hospodářskou podnikavostí. Pro mytické místo je příznačná plná polarita: ke všemu tu byl přítomen i opak, obojí začasťe v nejryzejších podobách. K liberalismu a republikanismu spjatému s Francouzskou revolucí například nejbělejší monarchistická opozice rovněž francouzská, k činorodé a novot se nelekající dělnosti prastará a mnohvrstevná tradice, ke smavé lehkomyšlnosti jednoho z nejskvostnějších vinorodých krajů Evropy (nedaleko nad Mohučí po proudu, od soutoku Rýna s řekou Nahe, chráněno od severu pohořím Taunus, začíná klima přinejmenším srovnatelné s toskánským) úporná mystická hloubavost, která zdaleka neskončila životním příběhem Hildegardy z Bingen (1098–1179), velké farmaceutky a abatyšce šťastně vyklouznuvší ze smrti plamenem postihující čarodějnice, nebo Mistra Eckharta (1260–1327), mystika rovněž na pokraji kacírství, o jehož dílo se dnes zajímají právě tak dialektikové jako analytici jazyka vědy. Richard Wagner prokázal nade vši pochybnost geniální intuici, když – ač rodem Sas a v Porýní leda turista a načas vynálezce, když zdokonaloval fagot – posunul děje inspirované raně středověkými burgundskými vyprávěními na severozápad, právě do této krajiny kolem Bingen, k vodám, nad nimiž se vznášejí duše odvážlivců, kteří tu podlehli zlobě vodního živlu nebo loupežnické léčce. Vcelku právem bývá

dnes *Prsten Nibelungů* inscenován a vykládán jako mytologické vyjádření moderny se všemi jejími vnitřními protiklady. Mladému Bedřichu Engelsovi se ostatně na Rýně vedlo nejinak: okouzlen popisoval třepetání šátečků zpívajících německých žen na německé lodi plující po nejněmečtější z řek. Německý, němečtější, nejněmečtější – to v Porýní na jednom z pólů povždycky a při všech vadách na kráse znamenalo svobodnou vlast svobodných lidí. Nepřestával tu ovšem, jak řečeno, být plně přítomen i protipól. Míra ušlechtilosti, s níž se projevoval, se v dějinách střídala, nezřídka od jedné krajnosti ke druhé.

Heinrich Böll v tom, co zde jen náznakem vzpomenuto, byl nejen vzdělán. Zde a v této tradici vyrostl a žil. Maloměstská rodina truhláře s uměleckými ambicemi ve velkoměstě, jako byl Kolín nad Rýnem, nebyla ani zdaleka karikaturou velkých a krajních kulturních vzorců, nýbrž skromnou, ale opravdovou jejich variantou, která musela obstát v každodenním životě. V tomto ohledu není bez významu srovnání s Karlem Čapkem. Sotva by bylo výmluvné literárně, rozhodně však východí pozicí občanskou: člověk z takzvaného malého světa vyrůstá ve střetnutí s totalitárními mocnostmi, počítajícími jen s technickým pohybem a silou mas, v bezděkého hrdinu nebo mučedníka konkrétní humanity. A toto srovnání zdá se mi na místě i v dalším ohledu: jakkoli determinováni dobovými souvislostmi, vůči nimž je občanství malého člověka zdánlivě tak bezmocné, mohli by se muži tohoto ražení dorozumět, byť se přes hranu zákopu nebo střelecký výhled z bunkru na sebe dívali s oprávněně krajními obavami, každý obtížen vlastními předsudky a tísněmi, zaviněnými i nezaviněnými.

Že se úzkost Böllovy bilanční vize vztahuje k politickým pohrobkům a domnělým dědicům Adenauerovým, je výrazem celoživotního zklamání. Ne že by neexistovali. Nejsou však sami, nemají výlučnou moc, nejschopnější z nich vystoupili ze stínu zakladatelského předchůdce jen proto, že se dokázali změnit, přizpůsobit zcela novým situacím a politickým konstelacím. Adenauerova éra, jakkoli zanechala dodnes patrné stopy, skončila léty šedesátými, podobně jako ve Francii éra gaullistická. Heinrich Böll to nemohl nevědět. Přesto nepřestal zápatit s konzervativními konsolidátory poválečné západní Evropy.

K porýnskému krajanu a jeho následovníkům jej poutalo trauma, jež dokládá, kterak jediná tradice může mít více než jedno vyústění. Konradu Adenauerovi bylo již jedenačtyřicet let, když se Heinrich Böll narodil. Od té doby do roku 1933 byl starostou Kolína nad Rýnem, Böllova rodného města, v letech 1946–1966 předsedou CDU, od založení Německé spolkové republiky až do roku 1963 spolkovým kancléřem. Oba byli porýnskými katolíky, nekompromitovanými přežitím režimu nacistického, i když jej každý přežil jinak, přiměřeně rozdílu generačnímu a rozdílu v dosaženém postavení. Nesmířitelně se jejich cesty rozdělily po válce. S Adenauerem zvítězil v západních zónách zničené země pragmatický konzervativní kompromis. V celém životě a díle Heinricha Bölla proti tomu revoltuje utopie o nově a lidsky uspořádaném světě, utopie vyzrálá v útrapách války. Němci Böllova

typu se s válkou nikdy ani v náznaku neztotožnili, od počátku do konce ji prožili spolu s ostatními – včetně návratu do rozbombardovaného domova, vybitých nebo jinak nenapravitelně poznamenaných rodin. Přece však – a v tom by ještě byla patrna stejnost nebo podobnost – vraceli se přeživší zpět do života, byť se zdál sebetěžší.

Od tohoto okamžiku byl Böll nadále stále hlouběji zklamáván jednak izolací od literárních proudů přeživších v emigraci, která pokračovala i v poválečné době. Náhle se vrátily, ozdobeny světovým uznáním, jako alternativa. Málokdo si povšiml, že to je alternativa k tomu, co se s Německem stalo, nikoli však k tomu, co i pro zcela nevinné lidi existovalo zde a nyní. Dále ho zklamalo promeškání jedinečné příležitosti spolu s denacifikací zásadnějším způsobem přestrukturovat německou společnost jako celek. A lidsky i to, že se zkušenost celé generace, nabytá začasté v nezaviněných mezních situacích, po válce ignorovala jako pouze subjektivní odlesk válečnických epizod, zneškodňovala se pamětnickou melancholií, přecházela se jako politováníhodná banalita ve srovnání s velkými úkoly velké aktuální politiky.

Zklamání obestřelo Böllovy poslední prózy hlubokou nostalgií. Přesto však právě na pozadí onoho stesku citlivě vystihují nové kvality a jevy společenské, vyrostlé z nepokojné setby konce let šedesátých. Ve *Ztracené cti Kateřiny Blumové* (*Die verlorene Ehre Katharina Blums*, 1974; česky 1987) se to projevuje nepřímou – v charakteru zaměstnavatelů emancipované dívky nízkého původu, s níž jsou nesentimentálně solidární, i když byla obviněna ze zločinu. Solidarita mezi jednotlivci různých společenských vrstev, tříd, profesí, vyznání, ras a národů tvoří tematické jádro románu *Skupinový snímek s dámou* (*Gruppenbild mit Dame*, 1971). Není tu pouze solidarita okamžiku, objímá lidi s praktickým smyslem pro člověčenství i přes rozsáhlé prostory časové a zeměpisné. Zalidnění této velkolepé fresky z půlstoletí německého života se rozestupuje, podobně jako již v *Biliáru o půl desáté* (*Billard um halb zehn*, 1959; česky 1962), v beránky a buvoly, v ty, kdo nepropadli pokušení vyměnit touhu po trvalé lásce a naději za posluhování pomíjivým mocnostem tohoto světa, a ty druhé.

Prastaré teologické schéma o spasených a zavržených umožňuje Böllovi víc než jen rozdělit své literární postavy na hodné a zlé. Někteří z konformních buvolů jsou slušní a korektní až k nevěře. Nejen jejich šat, ale i jejich činy jsou podle měřítek právě platné konvence bez poskvrny. A beránci? Mnozí opelichaní až běda! Kromě Leni – oné dámy, kolem níž seskupil Böll svůj snímek doby – a jejího milence Borise je každý z ostatních obtížen vinami a slabostmi začasté odpudivými a nesnadno tolerovatelnými. Prostitutka nebo zběhlá jeptiška jsou mezi muži, z nichž jeden se obohatil stavebními spekulacemi při budování válečných opevnění a jiný založil svou existenci na okrádání mrtvol, zjevy přímo posvátně panenskými. Rozhodující pro Bölla nejsou formy životní, společenské, politické nebo konfesijní. Rozhodující jsou činy; k jednomu – i kdyby vyvstaly z života sebenehodnějšího – je zapotřebí čistého srdce; ke druhým jej zapotřebí není, vadilo by.

V tom všem se ozývá Böllova zkušenost z německého roku nula, zkušenost s nezbytností začít na troskách měst, ale i na troskách někdejší společnosti úplně znovu. Heinrich Böll nepřestal připomínat, že první poválečná léta, která i pro něho byla dobou strádání, obsahovala naději na zásadně nové uspořádání občanských poměrů, jež by katastrofální zničení staré společnosti dokázalo obrátit v přednost. Nespatřoval v tom pouze pragmatickou příležitost, která by z nouze učinila ctnost, nýbrž cestu z viny, cestu k mravní obnově. V jeho díle se to projevilo nejen sympatií k postavám nezačleněným do systému kapitalistického provozu, ale též citlivou vnímavostí k příznakům, že ona původní naděje a možnost přece jen úplně neodumřela.

Poslední Böllův román není, jak již řečeno, obrazem bonnské politiky. Vystihuje však některé důležité rysy sociálního podloží této politiky: je původem mimořádně různorodé. Jako by se v něm mnohonásobně překřížily kdysi různé sociální struktury a ideové tendence, které jinde i ve vyvinutých podobách soudobé občanské společnosti setrvaly ve zřetelném vzájemném odstupu a odlišení. Nezůstává však jen u vystižení této stopy po roce nula, který kombinací populismu a aristokratismu vtiskl západoněmecké demokracii tak zvláštní ráz. Pochopil konstruktivní smysl počínání těch, kdo ze setrvačnosti této konstelace, vzniklé – jak řečeno – konzervativně pragmatickým kompromisem, dokázali vystoupit. Spatřoval v nich možné obnovitele svých někdejších nadějí. Prorazit železná pravidla výtečně prosperujícího společenského provozu není však snadné. Proto dech nové občanské svobody bral na sebe podoby krajní, provokativní, jež by upoutaly veřejnou pozornost a unikly nebezpečí, že budou represivní tolerancí rozmělněny v banalitu.

Napřed se vynořily extrémní sociální experimenty, protesty a provokace, poukazující na útlak a násilí, skryté pod leskem hospodářského zázraku, nakonec teroristické akty z beznaděje. S ničím z toho nebyl Böll spjat ani přímo, ani nepřímo. Pochopil však, že pod nepřijatelným povrchem revolty ohlašují se hluboce reálné obsahy a tužby lidské i společenské, vytěšňované dosavadním systémem mimo centrum pozornosti, co možná na okraj. Od té doby stále naléhavěji se v Böllově díle stávají nositelkami naděje ženy. Na ženských osudech typických (*Ženy v krajině s řekou*) i netypických (Leni v románu *Gruppenbild mit Dame*) hledí Böll zachytit nezmanipulovatelnost autentického zdroje života ve smyslu přímém i v mnoha přenesených. Jeden z nejcudnějších spisovatelů moderní literatury neváhá vstoupit do oblasti erotiky a sexu, ne snad kvůli uvolnění morálky, nýbrž k obhajobě životní plnosti a tvořivé spontaneity proti cynismu zvěčňujících konvencí.

Žena v pozdním díle Böllově nezastupuje jen samu sebe ve smyslu sociálním. Zastupuje všechny ostatní menšiny, početné i nepočtené, zastupuje přírodu znásilněnou civilizací, ano – zastupuje člověčenství lidského rodu. Je schopna indukovat je v muži, odvrátit jej od dobývání a opanovávání světa i bližních coby objektů, probudit i v něm erós citění a soucítění. Také o tom čteme v románu *Ženy v krajině s řekou*, nejplněji pak ve *Skupinovém snímku s dámou*.

Vrátíme-li se z literární vize do reality, musíme dát Bölovi za pravdu v tom, že pomíjivé podoby osmašedesátnické revolty pominuly, avšak její pozitivní obsah spolu s generací, která jej přinesla, pronikavě ovlivnil život v západní Evropě, a to v citlivosti k otázkám, které by si byl před třiceti lety málokdo kladl třeba i jen jako problém teoretický.

SVĚDECTVÍ PROŽITÉHO ŽIVOTA

Měšťanská kultura vyrostla z propěstování soukromosti, jak ukázal již před třiceti lety Jürgen Habermas ve spise *Strukturální proměna veřejnosti (Strukturwandel der Öffentlichkeit, 1962)*. Nikoli co nebo koho reprezentuje, nýbrž sám sobě je v ní člověk tématem i oporou. Netýká se objektivní ctnosti, v níž zmizení osobní za předem vymezenými rolemi platí za mravní, estetický i společenský ideál, nýbrž subjektivní zrání. Dozrát má k dospělosti. To nebyl cíl pouze individuální: dospělost znamenala svobodné používání vlastní schopnosti usuzovat, v rozměru společenském pak nereglementovanou komunikaci, v níž by občané společně nacházeli, co je rozumné a spravedlivé.

Sociálně utopický pól však právě v tomto obrazci nemůže trvale vytěsnit soukromost niternou. Známe její romantické a anarchické revolty, revolty pravdy zažité proti pravdě dohodnuté. Známe výchovné i bludné cesty jejího úniku z občanské určitosti a smírná zprostředkování návratů. Známe ovšem i cesty jednosměrného tříbení vnímavé citlivosti, cesty baudelairovské, verlainovské, rimbaudovské; patří ke kultuře soukromosti neméně legitimně než pokusy zprostředkovat s pólem utopickým a zpětně jej přijmout jako soukromý. Psychologie zaměřená na analyticky včítivé pochopení je společným rysem všech variant. Kdyby mělo zboží duši, tvrdil Walter Benjamin (1892–1940), byla by ze všech nejvčítivější, neboť se umí nabídnout každému z možných zákazníků.

Klaus Mann (1906–1949) byl a zůstal dítětem této kulturní větve, přestože vnější stránky jeho života se zdají modernější, odsoukromělé, splývající s rytmy roztančených let dvacátých. Literární impresionismus byl mu bližší než tvorba avantgardně protiburžoazních vrstevníků, Rainer Maria Rilke bližší než Bertolt Brecht, André Gide, Aldous Huxley nebo Saint-Exupéry bližší než surrealisté. K důvěrnosti domova samozřejmě náleželi strýc Heinrich Mann, otec Thomas

Mann, Richard Wagner, Nietzsche se Schopenhauerem, německá a francouzská romantika – jak se ostatně čtenář dočítá v textu autobiografie.

Útvar autobiografie bychom k tradici prošlechťování soukromosti mohli přičíst, kdyby nebyl mnohem starší. Přece však se mu právě v zenitu měšťanské kultury dostalo poněkud překvapujícího ocenění. Wilhelm Dilthey (1833–1911) pokládal autobiografii za vůbec nejvyšší útvar dějepiscectví. Prožitý život v ní vydává svědectví, a protože nemůže než být vetkán do historického času, vydává nejintimnější svědectví historické, zakořeněné hluboko pod prahem vědomého nebo záměrného.

V tomto smyslu je posedlost Klause Manna autobiografií příznačná: *Bod obratu* začal psát pětatřicetiletý, již o devět let dříve vyšla jeho autobiografie *Dítě své doby* (*Kind dieser Zeit*, 1932). Přičteme-li k tomu rozsáhlé deníky – jejich knižně vydaný šestisvazkový soubor zahrnuje léta 1931–1949 – a romány motivované výsostně osobně (*Mefisto*, 1936; *Vulkán*, 1939), spatřujeme, že tu analytické zkoumání zážitkového světa spadá vjedno s utvářením vlastního života do estetické a etické výpovědi.

Na autobiografiích Klause Manna je patrné, jakou zátěží může být pro nadaného člověka šťastné dětství. Nepřekonatelně a bezvýhodně je miluje, stylizuje do neodolatelně idylických obrazů (v první autobiografii nápadněji než ve druhé). Míru této stylizace ukazuje srovnání s knihou mladšího bratra Golo Manna *Vzpomínky a příběhy. Mládí v Německu* (*Erinnerungen und Gedanken. Eine Jugend in Deutschland*, 1986). Golo Mann píše zčásti o stejných osobách a událostech, ba i většina sympatií a antipatií je rozvrstvena podobně – s jedinou výjimkou, a tou je otec Thomas Mann. Golo líčí prostředí rodičovského domu jako neurotizující, plné napětí vyvolávaného tajemným mužem, jehož tvůrčí pohodě muselo být podřízeno naprosto vše a jehož sebecit dokázal s krutou rafinovaností zdvořile zraňovat sebecit bližních. Klaus se neprestává vztahovat k idyle svého dětství a dospívání.

Příležitostně ovšem prozradí, že tu vše nebylo tak harmonické, jak se opětovně snaží sobě i jiným namluvit. Otec jej zranil svou novelou *Nepořádek a časný žal* (1926). S ironií právě tak laskavou jako nemilosrdnou v ní vylíčil poměry ve vlastní rodině a přátelský kruh svých nejstarších dětí. Klause – v textu Bert – se dotkl na nejbolestivějším místě: vyčetl mu, že nemá dost talentu ani k šaškárnám, do nichž se nutí. Klausův a Eričin přítel herec Bert Fischel, v otcově vyprávění se jmenuje Iwan Herzl, málem spáchal ze studu a ponížení sebevraždu. Klaus odpoví na otcovskou výzvu *Dětskou novelou* (*Kindernovelle*, 1926), v níž nechá otce zemřít hned první větou a dětem semknutým kolem matky a přátel pak již nic nechybí. Střetnutí ukázalo se být požehnáním: *Dětskou novelou* dosáhl Klaus Mann svého prvního mezinárodně významného literárního úspěchu.

Až do té doby mělo psaní Klause Manna ráz nutkavosti, podobalo se grafomanii. Napodoboval otce? Napodoboval strýce Heinricha? Napodoboval své bohémské přátele od divadla, z literatury, od novin? Myslím, že mimetická posedlost

Klausa Manna vyvěrala z něčeho jiného – z narcistního propojení senzitivity s kulturou, z pozdní podoby měšťánské soukromosti, která již nemůže počítat s tím, že po zkušené ve světě se sama k sobě navrátí definitivně zdokonalena. Hledá se v sobě, v nejvlastnější zkušenosti, ve vlastních smyslech, vlastních hodnotách. Ať se vyjadřuje o čemkoli, vyjadřuje se o sobě přímo, bez distance.

Zahleděností do sebe je vzdálen milovanému strýci Heinrichu Mannovi, nasazujícímu osobní temperament, zkušenost i rozum k projasňujícímu osvojení světa, k mužnému uchvácení světa jako ženy. S otcem Thomasem Mannem sdílí Klaus Mann femininní vřímavost, proměňující každou látku ve vlastní prožitek. Odmítá však distanci, tak typickou pro otcův život i pro jeho dílo. Odmítá odstup od projevů života, ono odříkání, jímž se platí za privilegium umělecky je ztvárnit. Odmítá úzkostnou tíseň, která přemáhá svod smyslem pro povinnost a stylizuje život v dílo, za nímž osoba s tak trapně pociťovanými pokušeními diskrétně zmizí.

Stylizační mimikry byly Klausu Mannovi zcela cizí v životě i v literatuře. Při každé příležitosti se vrací k tomu, že na rozdíl od otce netrpí komplexy viny a neví, co je hřích. Experimentuje s vlastním životem, ba i s vlastní smrtí bez jakékoli mystiky a fatality. Na sobě i na jiných pozoruje účinky drog, pozoruje vzrušení z krve, jež tak snadno přeskakuje ze sexuality do vražedné brutality a naopak, žije hekticky, hyperaktivně, přitom však prožité svědomitě a soustavně protokoluje. Uchoval si dětskou bezprostřednost, oidipovský vztah k matce nejen nepřekonával, ale pojistil jej hrdým přijetím homoerotiky, oním magickým kruhem vydělenosti, do jejíhož středu nemají ženy kromě matky přístup.

Prolnutí soukromého do veřejného a s ním spojená míra tolerance znejšťuje zděděné mravní a sociální kodexy. Není náhodou, že na prahu německé občanské prózy je strhujícím způsobem ztvárněno téma sebevraždy a hned vyvolává sebevražednou epidemii. Mladý Werther však přece jen padá ve srážce osobního roztoužení s nadosobním morálním řádem. Přátelé a příbuzní Klause Manna a posléze i on sám si berou život z méně pochopitelných důvodů. Nezabývá je vnitřně nepřijatelná mravní norma. Zabývá je okouzlení smrtí jako stavem bez potřeb. Roztáčenou generaci nikdo k ničemu nedohnal: hubila ji rozvířená relativita hodnot. Z toho pochopíme i Mannovu touhu po teologii, touhu projevující se především trýzní z nepřítomnosti víry.

Je to logický konec: soukromé sebevědomí se vyvine k bodu, z něhož právě v okamžiku, kdy už mu to k ničemu není, prohlédne, jak to s ním je. Komunikace založenou na hodnotách rozpoznává jako iluzi, kryjící odvozování hodnot z komunikace, ať již dohodou nebo z momentálního poměru sil. Od filozofie dějin obrací se sebevědomí samo k sobě. To je chvíle pronikavých autobiografií, autobiografií zániku. Obíral by se někdo zevrubně a namáhavě sám sebou, kdyby jej nemučila nostalgie?

Minulost je nostalgickému postoji pouhou zámlinkou k rozvinutí sebelítosti. Spisovatelé jako Stefan Zweig (1881–1942) nebo Joseph Roth (1894–1939) vykouz-

lili z tohoto zdroje obraz humánní Evropy, o kterou jsme přišli první světovou válkou, Klaus Mann ze stejných nití snoval obraz evropské humanity, která vzejde z antifašistického spojenectví demokratického Západu se socialistickým Východem. Humanismus nostalgické perspektivy je upřímný, ať již je obrácena teskně do minulosti nebo snivě do budoucnosti. Nezakotven v objektivitě mravu nebo dokonce na ose transcendentní nápadně trčí ve zmatcích tohoto světa, jako by byl bez důvodu a bez souvislosti.

Taková nezakotvenost, tíže svobody, kterou netřeba už vyhledávat jako spíše nést v rozhodnutích, přitahovala pozornost těch, kdo se cítili povoláni nabídnout zakotvení nové. Příznačně to již nebyli představitelé osvědčených kotvišť starobylých; katolíci například většinu svých nejlepších konvertitů, patřil k nim i významný filozof Max Scheler (1874–1928), nadlouho neudrželi, což za daných okolností bylo spíše znamením kvality, hlubinné příslušnosti k vpravdě otrěsené kultuře. Noví mistři principiálních kotvišť takové starosti neměli. Připluli na vlnách brutálně demagogického populismu. Slibovali obnovit zkažený svět nejen od podlahy, ale přímo od základů, samozřejmě zdola.

Tato konstelace sugerovala falešné alternativy. Velký básník Gottfried Benn (1886–1956), skladatelé Richard Strauss (1864–1949) a Hans Pfitzner (1869–1949) či herec Gustaf Gründgens (1899–1963) nebyli tak cynickými přeběhlíky, jak se jeví z Mannova textu. Na filozofu Martinu Heideggerovi (1899–1976) nebo sociologovi Hansu Freyerovi (1887–1969) lpí v souvislosti s nástupem fašismu v Německu zřejmá vina, ta však nespočívá v prostém oportunistu.

Téměř všichni liberální intelektuálové pilně podřezávali větev, na níž seděli: analyzovali úpadek evropské civilizace, konstatovali, že se nachází ve fázi dekadentní. Zleva i zprava se to vyjímalo jako znamení charakteru. Snili o novém řádu sociálním, o obrodě společnosti vitalitou zdola. Že to, co se za tuto vitalitu vydávalo, vypadalo nesalonně, zdálo se jim příslibem naděje. Freiburský rektor Heidegger se tím nechal svést k naději, že touto energií podle svého zreformuje univerzitu – k velmi trapným pseudofilozofickým projevům před celouniverzitními cvičeními civilní obrany. Thomas Mann napsal, že komunismus, jakkoli pro něho nepřijatelný, je významnou ideou, jejíž kořeny sahají hluboko před Stalina i před klasiky marxismu, kdežto fašismus není ani ideou, nýbrž jen zjevným zlem. S tím lze i dnes souhlasit, méně však s tím, že bychom měli povinnost zavřít oči i před zřejmými zločiny podle toho, pro kterou stranu jsme se rozhodli.

Klaus Mann, tísněn fašismem již před svou emigrací, tuto povinnost pociťoval. Proti lepšímu vědomí – patřil k lidem nejinformovanějším – pokoušel se ve jménu humanismu nehumánní rysy stalinské reálpolitiky po evropsku racionalizovat. Sovětské procesy z roku 1937 a agrese proti Finsku snažil se pochopit jako moudře předvídaté Stalinovy kroky, připravující zemi na střetnutí s fašismem. Pouští se dokonce na tenkou půdu úvah o tom, že Stalinovy prostředky, jakkoli absolutnímu moralismu nepřijatelné, jsou projevem militantního racionalismu a že jimi bylo

dokázáno mnoho dobrého nebo alespoň ne zlého. Kdyby mu u takových úvah bylo lehké u srdce, byl by sotva jedním dechem diskvalifikoval kritiku stalinismu jako absolutní moralismus a zároveň se pokoušel nečistě prostředky, eufemisticky označené za militantně racionální, ospravedlnit morální hodnotou dosahovaných cílů. Jasně a kritizoval ideologickou manipulaci literaturou i čtenářstvem – v *Bodu obratu* čteme tuto kritiku u příležitosti vzpomínky na I. kongres sovětských spisovatelů, přece však jej zaujalo zinscenované divadlo s pracujícími, kteří po spisovatelích požadují svou literaturu. Tento svět mu sice zůstal cizí, nicméně vzrušivě přitažlivý. Proto byl ochoten zaujmout na jeho výstavní fasádě místo coby buržoazně vzdělaněcká ozdoba, a tak bezděky přispěl k legitimaci nelegitimizovatelného. Nejinak se vedlo Stefanu Zweigovi, Curzio Malapartovi (1898–1957) a mnoha dalším. Brutalita fašismu, prosyceného hysterickým antikomunismem, činila tuto hru stravitelnou i pro ty, kdo její pravidla do značné míry prohlédli.

Porážka Francie a zejména pakt Molotov-Ribbentrop Klausem Mannem otřásly. Již v roce 1937 začal psát *Vulkán*, román emigrace, především pod dojmem, že emigrace trvá nesnesitelně dlouho. Román vyšel v roce 1939, těsně před vypuknutím druhé světové války. Kalkulace s vnitřním převratem, s nímž emigrace počítala od roku 1933, nevyšla. Odtud při veškerém příležitostném soucitu nechuť k lidem doma, k lidem, kteří zklamali. I ta část emigrace, která věděla, před čím prchá, která znala fašismus a odešla proti němu bojovat, rychle ztrácela vzhled do vnitřního fungování represivních mechanismů nacistického režimu. Srozumitelné zůstalo přímé násilí, tíhu nových forem násilí nepřímého lidé zvenku neznali.

V emigraci vykonal Klaus Mann mnoho záslužné práce kulturní a organizační. V Amsterdamu vydával časopis *Die Sammlung*, usilující o udržení německé literatury v mezinárodní intelektuální antifašistické frontě. Na rozdíl od mnoha jiných exilových periodik nešlo o časopis pouze německý, uplatňovali se v něm též významní autoři jiní v čele s André Gidem a Aldousem Huxleym. V USA vydával Klaus Mann časopis *Decision* (1941–1942). V letech třicátých patřil k těm, kdo nejaktivněji pomohli z rozptýlených exulantů vytvářet kulturní společenství. To byla první otázka – a velmi praktická. Píše-li Klaus Mann, že v jejím řešení uspěli spisovatelé lépe než skupiny politické, vědecké a další, vystihuje předpoklad, na jehož základě bylo možno s tak mimořádným ohlasem splnit druhý úkol kulturního exilu: udržet jiný než nacistický obraz Německa. Je s podivem, kolik velké literatury v německém exilu vzniklo. Je s podivem, jak touha po lepším Německu nabývala demokratických obrysů též u intelektuálů, kteří původně vyšli ze zcela jiných pozic.

V tom tkvěla velká naděje, za níž i pacifisté a nenapravitelní civilisté (čtenář si jistě povšiml, jak malý smysl měl Klaus Mann pro zachování vojenského tajemství) a ve všem jiném rozkolísaní intelektuálové byli ochotni obětavě bojovat, a třeba i položit život. Klause Manna stálo život něco jiného než válka. Osudem se mu stal vždy znovu zklamávaný optimismus. Ve slunné Francii, na počátku studené války (1949) vlastní rukou zemřel na zlomení naděje.

ZNOVUOBJEVOVÁNÍ ŘEČI

Peter Handke je užaslé dítě světa, který přespříliš snadno vyměnil apokalyptickou tvář zoufalství a rozvratu za masku technického perfekcionismu. Dítě užaslé, nikoli však zaostalé v naivitě. Jeho hravost je vážná, spěje k osvojení skutečnosti. Obrací masku konvenčních rolí jako rukavici, podoben Rilkovu Maltu Lauridsi Briggovi, a zkouší, co je za ní.

Narodil se 6. 12. 1942 v korutanském Griffenu, studoval gymnázium, po něm práva, ale už jako dvaadvacetiletý vstoupil do literatury, zprvu nenápadně, prostřednictvím časopisu *Manuskripte* a kulturního hnutí ve Štýrském Hradci, jež se postavilo proti vídeňskému centralismu a kulturnímu konzervatismu. Dva roky poté ostře kritizoval „Skupinu 47“, která tehdy sdružovala nejproslulejší západoněmecké spisovatele střední generace. Německý kulturní tisk, zaujat senzací, zareagoval okamžitě: přes noc učinil z Handka osobnost známou v dobrém i špatném smyslu, a položil tak základ k mýtu, proti kterému se mladý autor vzpíral – zejména později – s velkým vypětím sil. V témže roce vyšel jeho román *Sršně* (*Die Hornissen*, 1966), v rychlém sledu následovaly prozaické svazky *Podomní obchodník* (*Der Hausierer*, 1967), *Brankářův strach při penaltě* (*Die Angst des Tormanns beim Elfmeter*, 1970), *Krátký dopis na dlouhou rozloučenou* (*Der kurze Brief zum langen Abschied*, 1972), *Nežádané neštěstí* (*Wunschloses Unglück*, 1972), *Hodina opravdového vnímání* (*Die Stunde der wahren Empfindung*, 1975) a *Levačka* (*Eine linkshändige Frau*, 1976), dále práce dramatické, např. *Spílání publiku* (*Publikumsbeschimpfung*, 1966), *Kašpar* (*Kaspar*, 1968), *Quodlibet* (1970), rozhlasové hry, filmové scénáře, svazky vytríbené lyriky, např. *Vnitřní svět vnějšího světa vnitřního světa* (*Die Innenwelt der Aussenwelt der Innenwelt*, 1969), *Německé básně* (*Deutsche Gedichte*, 1969), programové úvahy, např. *Literatura je romantická*, *Jsem obyvatelem věže ze slonoviny* a nakonec zajímavý tvůrčí deník *Váha světa*.

Mladý muž, který byl halasně přivítán jako enfant terrible německé literatury, obratem přerostl roli skandálního provokatéra, která mu byla neprávem přiřčena, a představil se jako spisovatel, s nímž je nutno zcela vážně počítat. Čtenářská obec byla zprvu zdrženlivá, Handkovými demystifikacemi divadla se ráda nechala ohromit, jeho poslední prózy rychle zmizely z knihkupeckých pultů jako bestsellery. Peter Handke si vydobyl uznání a pozornost prostředkem nejčistším a nejméně snadným: cílevědomou tvůrčí prací. Nezbylo, než jej do literatury přijmout. Západoněmecká kritika se snažila zařadit jej do obvyklých literárních schémat, vtisknout jeho textům pečeť některé ze známých variant metafyziky. Marně. Je v nich silný a pozorně zvládaný zážitek, zážitek primární a nerozptýlený jednotlivostmi: pravda chybějící životní transcendence a nezlomná touha po jejím obnovení.

Pořádek tohoto světa se jeví v Handkových textech z let šedesátých jako pořádek špatný. V hodnocení tohoto faktu se nesmíme ukvapit. Soudobá kapitalistická společnost je u Handka vždy připomenuta přesnými indiciemi a v žádném případě není dodatečně zkrášlena šetrnou interpretací. Přece však není paušálně pojmenována jako kořen všeho zla. Bylo by laciné a nesprávné vyvozovat z toho únikovou tendenci nebo nepřímou apologii buržoazní společnosti, jak to činili někteří souběžci hnutí nové levice koncem let šedesátých, kteří si z příliš rychle znovuobjeveného marxismu osvojili jen několik radikálních frází. Handke měl a má zdravý odpor k abstrakcím, a proto se nemohl spokojit pouze s abstraktním protestem, vyslovujícím navíc věci dávno známé; zvláště ne koncem let šedesátých, kdy nekonformistická frazeologie nabyla v západoněmeckých poměrech téměř konjunkturálního charakteru. Proto také jeho literatura přežila krátkodechou novolevicovou vlnu, aniž se musela pokorně navrátit ke konzervativním ideálům.

Handka spojovala s tehdy revoltující mládeží především přecitlivělost vůči skrytému násilí a autoritativním společenským mechanismům. Poznal je jako dítě proletářského, ba protoproletářského prostředí provinciálně patriarchálního korutanského venkova a poválečného Berlína. Poznal je nejen intelektuálně, nýbrž též v surově praktických podobách. Čtenář tyto zkušenosti snadno najde například v *Nežádaném neštěstí* nebo v úvahách o svobodném a nesvobodném vztahu k přírodě, jež jsou v *Krátkém dopise na dlouhou rozloučenou* podtrženy konfrontací s Kellerovým *Zeleným Jindřichem*.

Handke reaguje nejen na soudobou buržoazní společnost, ale hlavně na skryté zdroje její dnešní podoby. Jeho základním a bezprostředně prožitým traumatem je sklonek nacistické éry. Žádné z jeho děl není této stopy prosto. Projevuje se ovšem zcela jinak než u generace otců. Obecné teze, které usnadnily otcovské generaci přechod na novou orientaci v poválečném životě, nemohly tuto zkušenost oslovit. Do dětského života, v době, která je pro konstituci osobnosti a zbudování hodnotových center nejdůležitější, vpadly traumatizující zážitky jako ničivá a nepochopitelná pohroma. Dítě proti nim nemůže postavit vědomí patřičných souvislostí, nemůže je zvládnout politicky, a proto je jimi těžce poznamenáno. Dostatek dokla-

dů najde čtenář v *Nežádaném neštěstí*, některé – jako nutkavé asociace – i v *Krátkém dopise na dlouhou rozloučenou*. Odtud Handkuv vysloveně obranný zápas proti přehlušení autentické individuality, proti zakrývání pravého stavu věcí konvenčními znaky. Odtud také jeho zásadní nechuť k dějinné filozofickým i jiným abstrakcím, neboť ani správné z nich nemohou člověka v dětství těžce traumatizovaného osvobodit od povinnosti osobní traumata osobně překonat, překonat životem a tvorbou – ano: tvorbou vlastního života.

V literárním ohledu by nechuť k abstraktům snadno zůstala u pouhého sebevyjádření, nebýt přesného a přísně ukázněného zakotvení v objektivitě tvaru. Handke se soustředí na jeho jazykovou podstatu. Vypravěčský styl u něho není pouze více či méně přiměřeným obalem výpovědi, není však ani sám sobě účelem, jak tomu bývá u experimentální literatury. Handkova výpověď tkví přímo ve způsobu vyprávění. V tomto smyslu lze vykládat jeho texty jako kritiku jazyka. Handke odklízí z chaosu subjektivního světa vše nepodstatné a pokouší se proniknout na sám práh jazykové formulace prožitku. Snaží se co nejkonkrétněji zachytit objektivitu rodícího se pojmenování.

Pojmenování je akt ryze lidský a vždy se děje v lidských, tedy i společenských souvislostech. Může pravou podobu věcí právě tak vystihovat jako zastírat. Již filozofická kritika jazyka ukázala, že jazyk není jen nástrojem myšlení, ale že je i strukturovaným systémem, který v mnohém utváří naše představy i způsoby komunikace. Stupňující se zkušenosti s manipulativní mocí masových médií přesunuly těžiště kritické pozornosti z teorie poznání na záležitosti společenské. Za těchto okolností není již možno chápat jazykovou stránku literárního díla jako nevinný prostředek k docílení estetické iluze. Nastal čas odhalit ji nejen jako nástroj manipulace s lidským vědomím, ale jako sám manipulační akt. Handkovi v těchto souvislostech nejde o pouhou revoltu, vážně se zaměřil na kritiku dehumanizačních mechanismů, zafixovaných v běžné řeči. *„Úkolem nové estetiky bude ukazovat právě toto, sbírat indicie proti fašismu, a nikoli proti němu jen kolem dokola horlit až do otupělosti. Jen tak může divadlo splnit svou politickou úlohu. Je třeba ukázat, že již první pohled divákův je záměrně řízen,“* napsal v programové úvaze *Jsem obyvatelům věže ze slonoviny*.

Svá dramata nazval Handke „mluvními kusy“ (Sprechstücke), divadlem bez obrazů. Nemají podávat obraz světa, protože ucelená iluzivní dramatická forma předstírá harmonický obraz světa i tam, kde skutečná harmonie chybí. Nevztahují se ke světu jako k něčemu, co leží mimo slova a vzhledem k čemu jsou slova bezmocná. Ukazují, jak svět vstoupil do slov samotných. Handke rozvíjí brechtovský postup tzv. zcizení novým způsobem. Namísto k výchovnému divadlu směřuje ke kritice divadelně výchovné manipulace. Snaží se překonat iluzi, že jeviště je obrazem skutečného světa, chce zásadně změnit vztah mezi jevištěm a hledištěm. Prohlédne-li divák divadlo jako divadlo, má větší šanci pochopit, že i ve skutečném životě je objektem skryté dramaturgie: *„Předvést domnělou přirozenost jako*

něco falešného, jako pouhou dramaturgií, je podle mého mínění jediná cesta, jak ukázat určitou situaci jako pouhý divadelní mechanismus a s ní i podobné situace ve skutečném životě.“ Uspořádávání obrazu světa běžnou nebo literární řečí implikuje bezděčné uznání daného pořádku. Proto je třeba jazykovou konstrukci nepřijatelného nebo jen předstíraného řádu uvést radikálně v potaz. Zdánlivě nevinné konvenční větné modely předvádí Handke jako nenápadné zautomatizování předsudků. Úvodem kusu *Quodlibet*, koncipovaného jako divadlo světa, se protagonisté hry nezávazně baví. V útržcích z bezvýznamné a společensky hladké konverzace se stále ozývá skrývaná významová vrstva, vytěsněná do zapomnění: vztahuje se k nacistickému koncentračnímu táboru. Tato evokace vyrůstá z toho, co se dnes německy běžně říká, z tříštlé mluvních automatismů, z přenesení bezstarostné, zdánlivě přirozené konverzace na jeviště.

V básni *Život bez poezie*, věnované malé dceři „pro později“, Handke píše:

*Do řeči zabloudili žoldněři
a obsadili každé slovo
vydírali se navzájem
používajíce pojmů jako smluvených hesel
a tak jsem stále více pozbyval řeči.*

To je nejvlastnější téma celé Handkovy tvorby. Od jeho pozorného rozboru přechází krok za krokem, s opatrnou zdrženlivostí – neboť zřítit se do některé z prefabrikovaných ideologií právě ovládajících západoněmecký kulturní trh je tak snadné – k syntéze, k pokusům o ustavení východisek. Handkova kritika jazyka je záchranná. Nejpréhledněji vidíme její vývoj na Handkově tvorbě prozaické.

Ve třech textech našeho svazku najde čtenář základní znaky Handkovy prozaické tvorby ve vyzrálé podobě. Navíc v nich silně zaznívá nový tón: patos negace je vystřídán úsilím po poznání, které by mělo hodnotu katarze. Nutno zdůraznit, že nejde o zlom v Handkově tvorbě a kritickém postoji, nýbrž o projev vývojové kontinuity autorské i lidské. Handkovi se otevřely tři rozměry, s nimiž se v jeho ranější tvorbě nesetkáme: štěstí, naděje a budoucnost.

Může se zdát podivné, že do této souvislosti zařazujeme *Nežádané neštěstí*. Při pozorné četbě však rozeznáme, že od názvu až po poslední větu tají v sobě *Nežádané neštěstí* svůj protiklad a že kvůli němu bylo psáno. Proto našel Handke odvahu obrátit se k látce tak osobní a tak bolestné, proto předem výslovně odmítá lacině psychologizující domněnku, že o sebevraždě své matky píše pro útěchu. Nepoddává se tíživému dojmu ze života, v němž bylo zardoušeno chtění a který vyústil v dobrovolnou smrt. Zápasí o záchranu životodárné naděje a touhy. V jeho vyprávění má syn přinejmenším stejně důležitou úlohu jako matka. „*Chci-li někoho naučit soucitu, pozornosti k společenským problémům, přátelství a trpělivosti, nebudu jej odrazovat západoevropskou logikou, ale pokusím se vyprávět mu, jak to bylo se mnou,*

pokusím se vzpomenout si,“ píše Handke. Detailními popisy zachycuje, jak společenské síly prostupují život jedince. Snaží se je rozpoznat, nejen aby se orientoval v příběhu matčině, ale též aby se orientoval ve své vlastní situaci. Literární techniky, které vyzkoušel dříve, podřizuje plně tomuto úkolu. Determinaci matčina osudu například vystihuje nevinnou dětskou říkankou: nežádané neštěstí je srozumitelné jen jako zlomení touhy po štěstí.

Hodinou opravdového vnímání je pro hrdinu stejnojmenné knihy chvíle, kdy již nic nechce, kdy rozhodnut zemřít přetíná všechny svazky se světem konvenčních životních automatismů a z fetišizovaných přání. Toto oproštění nemá za následek smrt, nýbrž znovuzrození. Gregor Keuschnig, který se bezmocně zmítal mezi strachem a touhou, stává se sebou samým, je schopen samostatně vnímat, bez úzkosti se přiklonit ke světu i k životu. „[...] *hrdina pozná – a myslím, že to je skutečné poznání, – že štěstí není jen přechodnou náladou, že spočívá v práci, která by pro jednotlivce i pro druhé byla něčím vnitřně nutným, jako by to byl zákon.*“ V románové katarzi se Handke nevyjádřil tak zřetelně jako v tomto autorském komentáři. K opatrnosti jej zřejmě vedla obava, aby sociálně určitější závěr nenabyl funkce návodu k napodobení, receptu na štěstí; aby se ve věci tak vážné nestal banalitou. Katarzi skutečně nelze zaměňovat s happyendem. Nemůže být ničím jiným než očištěným pocitem života, hodinou opravdového vnímání.

Krátký dopis na dlouhou rozloučenou končí tak, jako bychom příběh měli začít číst znovu od začátku, tentokrát jako pohádku. V pohádkách, jak známo, vítězí dobro. K této víře se hrdina – vypravěč sám – propracovává vážně a nesnadno jako hrdina každého správného vývojového románu. Unikl z poměrů, v nichž dosud žil, na cestách novým prostředím a v setkáních s novými lidmi dospívá sám k sobě, k hodině opravdového vnímání, k hlubšímu pochopení své role, kterou pak přijímá uvědoměle, a ne již jen jako tíživé jho. Na své cestě Spojenými státy čte Kellerova *Zeleného Jindřicha*, knihu, která je s Goethovým *Vilémem Meisterem* německým prototypem vývojového románu. Jeho zrání se tím prohlubuje: je nucen srovnávat americkou skutečnost s evropskými kulturními představami, v nichž byl vychován.

Vedlo by k nedorozumění, kdybychom pokládali *Krátký dopis na dlouhou rozloučenou* za knížku o USA. Americké reálie a jejich kritika vstupují do textu výlučně ve funkci, která jim v rámci vývojového románu přísluší, tedy vždy jen ve vztahu k hrdinovi. Provozkují jej k přemýšlení, podněcují k poznání a sebepoznání. Obrátí-li se na konci vývojový román v pohádku, rozpomínáme-li se na příběh, jako bychom jej četli znovu, přesouvají se úzkostné sny, z jejichž moci se musel hrdina osvobodit, na to, co jsme poprvé chápali jako americkou skutečnost. Zlomky amerického života se mění na začarovaný les, jímž musí s důvtipem a bez bázně projet každý, kdo si chce zasloužit vykoupení.

ZNOVUOBJEVOVÁNÍ ŘEČI II

Kdo by četl Handkovu *Podivnou ženu* (*Die linshändige Frau*, 1976) feministicky, jako příběh tápající, leč k emancipaci od mužů se prodírající ženy, musel by za hlavní postavu knihy namísto sympatické, byť poněkud záhadné, Marianny pokládat Francisku, která sice téměř nic nechápe, zato však neskrblí radou a vše umí vysvětlit. Musel by být alespoň zpola raněn duševní slepotou, a to nejen proto, že to patří k sexistickému, třídnímu, rasistickému, partajnímu, nacionálnímu, klubistickému či jakémukoli jinému šovinismu, nýbrž hlavně kvůli Handkovu textu samému. A přece k úspěchu knížky za dodýchávajícího světánápravného solidarismu let šedesátých přispělo toto zásadní nedorozumění. Nechyběly ani výklady opírající se o pouhý její titul – doslovně bychom jej měli přeložit *Levačka* – jako by Handke necitoval píseň, podle které svou knihu nazval.

Podivná žena není smolařka, která vše uchopí obrácenou rukou a výsledek podle toho vypadá. Je to půvabná, vzdělaná a roztoužená žena. Což by si Bruno přál, aby si na společnou večeři vzala „*ty šaty s výstřihem*“, kdyby neměl jistotu, že bude jako manžel skvěle reprezentován? Bez samčí potřeby pochlubit se krasavicí sotva by po delší nepřítomnosti opouštěl teplo domova a vůbec už by číšníkovi (!) – reprezentace se neobejde bez publika, a není-li jiného, musí vystačit obsluhující personál – nevysvětloval, že musí s manželkou spát zde a hned. I všichni další mužové, vynořivší se v textu, a nejsou ledajací, snaží se lepit na Mariannu jak vosy na med. Kdo by se divil: je nejen dobře rostlá, ale půvabná i osobnostně. Nenechá si vzít samostatnost, neplete si ji s osaměním, je schopná obstát jako překladatelka francouzské krásné literatury a podle všeho si v tomto oboru získala dobrou pověst. Co však její přitažlivost korunuje: ani v nejmenším neuniká ze svého ženství, zdobí ji neagresivní, něžná, a přece hluboká roztouženost. Proto ji v zasněženém nočním tichu osloví věty, které hned začne překládat: „*Au pays de l'idéal: J'attends*

d'un homme qu'il m'aime pour ce que je suis et pour ce que je deviendrai.“ O necelých dvacet stránek dále se text vrací k jejich pokračování: „*Und niemand hilft Ihnen?*“ *fragte der Besucher.* – *'Nein', antwortete sie.* *'Der Mann, von dem ich träume, das wird der sein, der in mir die Frau liebt, die nicht mehr von ihm abhängig ist.'* – *'Und was werden Sie an ihm lieben?'* – *'Diese Art Liebe.'*“

Čtenář si jistě povšiml, že Marianninu touhu vyjadřuje vypravěč nepřímou, citátem z druhé ruky. Podobně píseň, v níž se zpívá o touze potkat ideálního partnera v jiném světadíle, nabývá rázu klíčového textu. Obojí se vynořuje náhodou, bez zvláštního úsilí, protože bez souvislosti s tím, co bychom ve snaze o přesnost mohli označit za kauzální rovinu příběhu. O dějích v Mariannině niterném světě nepadne ani jediné slovo, přestože tu lze tušit spíše vichrné bohatství než netečnou vyprahlost. A nejen o tom: vše, co jsme o ní interpretativně naznačili, víme od jiných, z toho, jak se k ní chová okolí, byť autorsky zredukované na nejnutnější minimum. Nic jiného se nedozvídáme, a kdyby ji tu a tam neoslovila jiná postava textu jménem, ani bychom nevěděli, že se jmenuje Marianna. Pro vypravěče je pouze ženou, její syn dítětem. Co znamená redukce tak krajní, známá i z řady dalších Handkových zralých prozaických textů?

Handke není modernistickým puristou, který by kvůli stylu ze svých textů vymítal individuálně životní obsažnost až po osobní jména. Hraje si. A hraje si vynalézacvě, bohatě a rád. Jen jak si pohrává se jmény! Pouze Franciska má jméno hned, snad proto, že spíš než lidsky funguje jako instituce. Aby ji dítě oslovovalo jménem a ne funkcí, domáhá se s nejistým výsledkem protestem. Vzápětí i nakladatel chce být jmenován Ernst, v důvěrných rozhovorech s Mariannou jméno nepotřeboval. Hecce se ptá Marianna, jak se jmenuje. Skoro urážka: každý komediantský ješita si myslí, že jej každý zná a pozná. Hecce okouzlen mladou ženou vše promíjí a své jméno řekne. My se je nedozvíme. Jak by také mohl nabýt úživného jména hecce nezaměstnaný, hrající tuctovou životní šmíru: samce svůdníka! Proto se přes okolnosti bezmála dramatické tak shodne s Brunem. I o něm se sice napřed dozvídáme, že je vedoucím prodejního oddělení jakési firmy, žena jej však hned napoprvé označuje jménem. Není bez zajímavosti, v jaké souvislosti: v synově světě měl by obstát v konkurenci s televizí. Role jako role. A Bruno opravdu není ničím jiným než výplní role – a je tím vědomě, přesvědčeně, důsledně a plně. Synkovi vysvětluje, proč je třeba mít naleštěné polobotky a jak se tvářit, chceme-li nabýt vrchu nad podřízeným. Těž jako otec živitel ví, co a jak. Zajištění, v němž si podivná žena může dovolit své vybočení a stejně tak by si mohla dovolit nevybočit, zajištění života ne přímo v bohatství, přece však v pohodlí, patří – pomineme-li v tehdejších západoněmeckých poměrech samozřejmý podíl státu – k dokladům řádně plněné otcovské zodpovědnosti. Již pro pořádek nemůže být zodpovědnost bezejmenná. Bruno je Bruno.

Jméno je bráno především jako označení role, poněkud neobvykle a docela protismyslně: původně se přece osobní jména vztahovala zřetelně k jednotlivé oso-

bě, a nikoli k druhu, třídě či typu jednotlivin. A také nesla znak jisté důvěrnosti. Když si například s někým začneme tykat, neznamená to pouze vzájemně uznanou změnu identifikačního označení.

Večírek jako by byl zinscenován spíše Handkem dramatikem než vypravěčem. Před katarzí se všechny postavy setkávají na scéně, každá z nich je typem výrazněji než v kontextu vypravěčském. I když se vlastně nic nestane, děje se to přísně podle pravidel. Do literárního zcizení je vysunut a v herní materiál přeměněn příznačný útržek životní látky a každodenní sociální zkušenosti. Třicet let po válce vězel ještě v paměti bod nula, z něhož všichni museli znovu vykročit. Veta již bylo po výchozí rovnosti, protože se v bývalých západních okupačních sektorech obnova tak nečekaně skvěle zdařila. Heinrich Böll do smrti litoval, že když už si Němci se zslouženou válečnou porážkou vykoledovali a v troskách někdejších velkoměst z nezbytí praktikovali beztřídní společnost, došlo po roce 1949 k rychlému znovuoživení společnosti třídní. Krátká zkušenost naprosté sociální nivelizace, zkušenost veskrze anomická, zůstala však vězet v kostech dodnes a poznamenala výstavbu nového sociálního soužití některými doufejme nezvratnými rysy, k nimž kromě věrnosti demokratickým pravidlům politickým patří též podprahové, leč často patrné rovnostářství. Věrnost je podstatně starší součástí tohoto morgantického svazku, vytříbila se dlouhým soužitím s autoritami. V jiné než německé poválečné literatuře by řidič, nakladatel, překladatelka, obchodník a překladatelčin exmanžel, nastydělá prodavačka a zastydlá učitelka spolu mohli tak družně večírkovat snad jen z důvodů ideologických, aby sbratřením vyřešili hádanku dějin, nejpravděpodobněji však za účely přiboudle erotickými, neboť ani sociálně nechýbí takovému uvolnění člověčí přilnavosti obscénní nádech. Až nepravděpodobná cudnost Handkova vyprávění není tedy samozřejmá, nýbrž záměrná.

Koho vidíme vířit na scéně? Bruno při nejlepší vůli nesvede pohrát si se synkem. Tím jistější je si ve standardizované roli žárlivého manžela. Handke vtipně využívá klamavé techniky kriminálního a detektivního románu: když už čtenář očekává násilné rozuzlení, porozumí herci rolí svému společnému zájmu a přestane skrývat, že si jen hrají na chlapy. Žena pozoruje, že se zřejmě výborně cítí při stolním tenisu a pak družně odcházejí nocí k autu cestou společně značkujícíce jak psi. Hry s exaktně definovanými pravidly. Nakladatel je a musí na tom být lépe než jeho šofér, neboť stojí sociálně výše, a má tedy i větší zodpovědnost. Svého šoféra, jindy celé hodiny ponížene vyčkávajícího v autě svého pána, odveze domů. Až na hranu satiry vede Handka, aby ani stínem nenarušil dojem, že svět rolí je pro lidi rolí v naprostém pořádku, protože bezvadně funguje.

Tím víc vyniká hra těch, kdo si nehrají na něco nebo na někoho, kdo nehrají předformované role, nýbrž o život. V Handkově textu takto autenticky hrají žena a dítě. Dítě protože je dítě, žena, protože je podivuhodně podivná. Proto se jeden může stále znovu stávat metaforou druhého. Dítě sní o krásnějším životě „na ostro-

vech“ a vypravěč toho využívá, aby alespoň nepřímou naznačil ráz tužeb matčiných. Oba důvěřivě vsazují do hry celou osobnost a užasle pozorují, co z toho vzejde.

Pozorují obrazy, obrazy povahy krajinné. Ponechme zatím stranou, nakolik jde o krajinu vnější a nakolik o vnitřní, záleží na tom méně, než bychom si zprvu mysleli. Vynořují se – a prozaik usiluje o to, popsat je co nejobektivněji. Tu třeba se soustředit na smyslová data, poslední stopu smyslu ve světě, který jakýkoli reálně lidský smysl ztratil. Vše je vnější a vypadá, jakoby se tiše zastavilo v intenzivním obrazu.

Text se zásadně distancuje od motivací. Ani vložené paralelní příběhy nic nevyvětlují. Dokládají, jak do vědomí zasahuje nevědomé. Nakladatel například vypráví, jak se rozešel se svou mladou milenkou. Ani ona, ani on, a vůbec už ne autor či čtenář nepochopí proč. Ostrý obraz z vnějšku, verbalizované filmové sekvence, sděluje jen jak. Klamnost vysloveného důvodu bije do očí. Handke zcela opomíjí možnost vtáhnout mladého muže, kterého nakladatel zahlédl z taxíku, do příběhu třeba coby skutečného či domnělého soka, jak by tomu v motivované literatuře mělo být. Že jej od sotva dvacetileté milenky dělí velký věkový rozdíl, věděl nakladatel od počátku a snad právě proto na ní tolik lpěl. Sebekultivovanější vyprávění, sebebystřejší analýza nemohou skutečnou souvislost vystihnout. Proto Handke nepopisuje vznik a vývoj konfliktů. I když hned úvodem dojde na něco, co bychom mohli označit za pokus o řešení životní situace, pokračování nikam nespěje. Mariannin život se po rozchodu s Brunem ani nerozvine, ani nezhroutí. Jediné, o čem víme jistě, je její zásadní nechuť k světu sociálních rolí. Vystoupila z něho poté, co Bruno jako vzorný manžel v jeho duchu vzorně zinscenoval řádnou manželskou inseminaci po delším odloučení.

O niterných stavech a pochodech Marianniných se dozvídáme buď z citátů jiných textů, nejnápadněji citátů přímých, často však i skrytých (Handke cituje Handka), anebo ze snění a tužeb synových. Jde o psaní „z vnějšku“, o zcizení od cizení, za nímž tkví Handkův program estetický. Jeho jádrem není nezúčastněná netečnost, jak by se mohlo zdát podle vypravěčského odstupu a objektivizujícího popisu obrazů, nýbrž něco zcela opačného: „*Solidarität ohne Vorverständigung*“. Důraz na tezi, že vysvětlování nemá smysl, neznamená nihilismus nebo totální agnosticismus, nýbrž pokus o prolomení odcizující moci kanonizovaných vypravěčských postupů i zaběhlého sociálního života samého. Není iracionalistickou vzpourou, jak slýcháváme od kritiků „nového konzervativismu“ a „nové subjektivity“. Postupuje velmi racionálně, s neobyčejným kognitivním soustředěním. Protestuje proti falešnosti navykklých očekávání estetických i jiných, proti zautomatizování estetické iluze, jež ničí její původní zdroje i smysl. Proto Handke píše tak, aby nás přiměl k novému promýšlení premis našich uměleckých i mimouměleckých očekávání. Proto činí vlastním tématem svých próz produktivnost znaku. Myšlenka tvůrčího protipohybu vůči domněle skutečnému a přirozenému jakož i zcizování zdánlivě

samozřejmého jej spojuje s obzorem ruského formalismu a pozdní Adornovy estetické teorie.

K obrazivému zření se Handke utíká před prázdňem, jež však neafirmuje na způsob absurdno estetizujícího či existencialistického výhonku moderny. Pociťuje je jako zranění, na něž je třeba odpovědět. Svou odpověď utváří esteticky, plně a bezpodmínečně důvěřuje magické síle básnictví. Do hry tak vstupuje prvek romantický, pokládající umění za pojmenovávání božského a za sílu tvořící pospolitost. Po smrti Boha lze bohočlověctví znovustvořit už jen uměním. Slyšíme v tom ozvěnu nietzscheovskou, snad oživenou úvahami pozdního Theodora W. Adorna, radikalizující někdejší obzor romantický: obrat k nedělnímu poledni, jež zkracuje stíny; v sobotu, jak známo, byl bohočlověk Ježíš mrtev. Epifanii nepojímá Handke jen jako krásný sen, jako metaforu, nýbrž jako úkol, který má být zcela světsky, činně a konkrétně uskutečněn v jazyce vytvářejícím místo k lidsky důstojnému pobytu. Tím romantickou pozici, jíž se tolik nechal inspirovat, přece jen překračuje. Z poetizace světa činí jeho realizaci, ze zprostředkování vynalézání. Žádná postmoderní indiferentnost: v uměleckém díle se znovu ohlašuje spása.

Odtud jakoby náboženská aura zralého Handkova „psaní“, tak rozběšňující kritiky duchovně zakotvené v rušných létech šedesátých a vychované v brechtovském chápání literatury jako nástroje výchovného a agitačního nebo rovnou coby zbraně. Handke je umělec a dozajista jej nevedla snaha vytvořit projekt teologický. Hledal hojivou sílu zjasnění, věrohodně tvůrčího vytěžení krásného a dobrého.

V knize *Die Lehre der Sainte-Victoire* (1984) uvažuje Handke o Platónově tvrzení, že básníci lžou. Znamenalo by to, že odedávna bývají za skutečnost pokládány neutěšené poměry a zlé události. A že umění věrné skutečnosti by muselo mít za předmět zlo anebo víceméně komické zoufalství nad ním. Proti tomu klade Handke umění, jež vyjevuje smířené bytí, v němž se zjasněné předměty a vztahy rozzáří. Nekopíruje zlé a hnusné, ani nežije z cynické demystifikace, stavící na odiv že, co a jak jsme mazaně prokoukli. Poctivě riskuje luštitivé odkrývání tajuplnosti krásna.

Samozřejmě to není jen tak. Zjasnění sice transcenduje, ale jen zdánlivě. Ve srovnání s tím, co je bez pohnutí myslí běžně přijímáno jako skutečnost, nelze však zdání jen pro jeho utvořenost poněkud jinou znakovou soustavou diskvalifikovat. Jedním z konců moderny je rozpoznání, že pravda je někdy více, jindy méně věrohodnou iluzí. Nutno se rozhodnout: buď hýřivě exhibujeme demystifikacemi této iluze, což bývá s vděčnou škodolibostí široce přijímáno, ač samo o sobě nikam nevede, anebo přijmeme estetickou iluzi plně jako zjasněnou pravdu, jako alternativní místo zkrásnělého pobytu, jako dům, v němž bychom si přáli bydlet. K takovému místu bylo by možno se navracet, v něm se občerstvovat, znovuožívat. Jen zde neplatí pravděpodobnost, neplatí, co bývá primitivně pokládáno za logiku (na rozdíl od toho, co logika byla, je a čím by se i životně stát mohla!), neplatí běžná psychologie atd. K vládě je tu z hlubin vytěsnění osvobozeno kouzelné, záračné, fantazijní, zřídlo nevyčerpateľných znovuzrození. A řekněme rovnou: ne

v nejasných a nezávazně unikavých podobách nahodile subjektivních, nýbrž v řeza-
vě ostré smyslovosti, takřka hmatatelné, ověřitelné skutečnosti. Proto je Handkovi
tak blízká pohádka (český čtenář to zná z *Krátkého dopisu na dlouhou rozloučenou*,
který vyšel ve Stromšikově překladu v Odeonu 1980), a to nejen jako žánr, ale
hlavně v prohloubeném pojetí goethovském. Prózy *Die Abwesenheit* (1987) a *Mein
Jahr in der Niemandsbucht* (1994) jsou jako pohádka pojmenovány v podtitulu, *Die
Wiederholung* (1989) je pohádkou svou formou a zároveň přezkoumává její charak-
ter a meze.

„Jednej tak, aby sis mohl své jednání představit jako vyprávění,“ obměnil Handke
Kantův výměr kategorického imperativu. Věta zůstala by banálním bonmotem,
kdyby nedokládala, jak vážně je vypravěčství bráno. Pokud je zakotveno v lidské
důstojnosti, stává se mravní povinností: „Každá bytost je výkřikem, aby byla čtena
jinak.“ Co na tom, že je a bude haněno jako harmonizace neharmonického? Alter-
nativní čtení světa opravdu je a má být harmonizací, která dobývá z věcí božskou
jiskru. Umění herně vytváří nový svět. Je to svět iluze, ale ne bezmocné. Vychází
z popření předem uznané zásadní a podstatně nutné existence smysluplného. Dů-
ležitá však je, že vychází a na negaci neulpívá. Popření uvolňuje cestu k vytváření
smyslu. Že jde o „jinou skutečnost“, o protisvět ke světu profánnímu, rozumí se
samo sebou. Handke tento rozpor nezapírá. Staví na něm. Umění mu otevírá
možnost herně vyvracet prázdnotu subjektu a přijmout život jako věčnou hru, aniž
bychom se v ní stali pouhou dramatickou, tj. herně příznakovou, postavou. Proto
musí být východiskem nového vnímání vědomí bezpodstatnosti, prázdnoty, s níž
se nelze ztotožnit: abychom je poctivě a čistě významově zaplňovali, a tak utvářeli
místo k dobrému a utěšenému spočinutí.

Stojí tedy proti sobě na jedné straně bezútěšná prázdnota bezbřeze sekulari-
zovaného světa vypočitatelných rolí, peklo bezvýchodné bezsmyslnosti vydávané
sice za říši racionality, leč racionalita právě zde vypadá bědně, oškubaná a vy-
kuchaná, scvrklá na časně kalkulování s jednotlivostmi, ničivě utlačivé a beztak
zrádné, jak si v *Dialektice osvícenství* (1944) povšimli již Horkheimer s Adornem.
A na straně druhé prázdno ticha vybízejícího k nadechnutí. Právě proto o něm
Handke píše jako o tichu proměny. Jména odpadají, jsme na svobodě. V průsečíku
mezi „Já“ a „svět“ zmlká běžné žvatlání (Heidegger mu říkal „Gerede“), v pohledu
na věci přestaly zaclánět zavedené nálepky. Není to však stav, spíše nezastavitelný
a tedy nedovržitelný proces. Texty po něm zůstávají jako milníky, každý na neopa-
kovatelném místě, spjat s určitou chvílí ušlé cesty. Tak je tomu u Handka od rané
poezie přes *Hodinu opravdového vnímání*, kterou český čtenář může znát ze Slezáko-
va překladu (Odeon 1980), přes *Kindergeschichte* (1984, česky *Dětský příběh. Čičan
bolesti*. Praha: Prostor, 1997, přeložili Květa Milcová a Vratislav Slezák) a *Podivnou
ženu* (1976) až po rozsáhlou a zatím nejzralejší prózu *Mein Jahr in der Niemands-
bucht* (1994), v níž je proměna nejen tématem prvních dvou částí, nýbrž čtyřdílné
tisícistránkové knihy celé. A nejen proměna, nýbrž i její ticho, proto též kniha nese

podtitul *Pohádka z nových časů*, a zároveň motto z Horáce, v němž básník sděluje, že se rozhodl k životu na opuštěném místě, ano: „*že chce zapomenout a být zapomenut, aby mohl z pevniny pozorovat bouřný odliv*“. Jako kontrastivní horizont se nabízí Rilko „*nikde není domov a přebývat v příboji času*“. K pohádce připomenu jen to, že se v ní žaby proměňují v princezny, seschlé listí ve zlato, mrtvé křísí živá voda, mrtvá zas spojuje oddělené údy, zvířata moudře mluví kdežto lidé užasle zírají, a to vše povětšinou i naopak. Co z lidských výtvorů je blíž proměně, přitom však má při všech změnách stylu i vkusu po staletí víc stálého řádu než pohádka? A kde je samozřejmější, že příběhy se sice dějí v alespoň vypravěčsky souvislém čase, proměna však úplně a dokonale ve chvíli ticha, v sotva postřehnutelné zámлке?

Handkova pohádka z nových časů má však ještě druhé motto, dvaadvacátý verš první kapitoly Listu Jakubova: „*Werdet aber Täter des Wortes und nicht bloß Hörer*.“ Česky v ekumenickém překladu Nového zákona čteme: „*Podle slova však také jedněte, nebuďte jen posluchači*.“ Připojením řeckého originálu Handke naznačil, že ví o významovém rozpětí, jež jsme vyznačili přiřazením české překladové verze k německé. Leč i kdybychom přijali významový posun přes devatenáct set let starého textu na pouhé „*čiňte se slovem [...]*“ zaměřený na mravní závaznost vypravěčství, zůstává kontext téměř nedotčen: „*Pamatujte si: každý člověk ať je rychlý k naslouchání, ale pomalý k mluvení. [...] odstraňte veškerou špínu a přemíru špatnosti a v tichosti přijměte zaseté slovo, které má spasit vaše duše*.“ (Jk I, 19–21). Slovo stalo se tu pro lidskou mysl místem, středem světového dění. Není z jazyka tohoto světa, ale z jazyka naděje a spásy.

Takový jazyk není jen nahodilou značkou označovaného. Tušíme v něm hlubší vztah mezi znakem a označovaným. Zda je povahy analogické, těžko říci. Souvislost nemůže být magicky přímá jak za prastarých časů. Mezi pastýře bytí a jeho stádo vsunul se svět znaků. Neodkazuje k věcem, nýbrž k jiným znakům navzájem. Proto se Handke odvažuje namísto na vzájemnou spojitost obrazů vsadit na fantazii, na možnosti konotativního rozvíjení významů a vystřídat jazykové hry skutečnostními. Zřká se auktorialního vypravěče, vševěda, o němž bychom s Cimrmanem mohli říci: „*Všude [rozuměj: na každíčkém místě textu] tady seděl*.“ Vypráví vlastně obráceně, než očekáváme. Co by se jako niterný stav vyprávělo zevnitř, popisuje z vnějšku. Na místo vysvětlování nastupuje nazírání, zření.

Setkáváme se tak nejen s překvapivou obnovou důvěry v uskutečnitelnost romantické vize, že nejvyšší formou poezie je próza, která odvržením básnického lešení stupňuje poetično. Handke ví, že magie poetického nemůže být zaručena sama sebou, že auratické rozzařování obrazů zároveň znamená riskantní úrok před nebo na sám práh socializace. Práh, podobně jako předěl mezi zmíravou únavou a kypivým životem (*Versuch über die Müdigkeit*, 1989), je ošidným místem: předělem, ale též počátkem povzbudivé perspektivy, chráněným místem k prodlení mezi opouštěním a vykročením nebo návratem a regresí. Se zvláštní pozorností prozkoumává Handke práh, který dělí i spojuje společenské s předspolečenským.

Jsou-li kulturní pojistky proti agresivním úletům úkrokem před socializací vyřazeny, dochází k vyřazení elementární soucitnosti a k náhlým výbuchům nespoutané brutality neuvěřitelně často a nevysvětlitelně snadno, jak víme z Handkových textů od *Strachu brankáře před jedenáctkou* (*Die Angst des Tormanns beim Elfmeter*, 1969) po *Čiňana bolesti* (*Der Chinese des Schmerzes*, 1983). V *Podivné ženě* jsou tato nebezpečí zřetelně zpřítomněna. Bezesporu kultivovaná Marianna v určité chvíli jedná s vlastním dítětem krutě a nebezpečně. Sebezahleděnost dítěte, která zrcadlí stav matčin, a proto se dokonce pro ni stane příkladem, nesvědčí o vyzrálé sebejistém vztahu ke světu, nýbrž o ulpění v infantilitě. Podivná žena se často dívá do zrcadla, a to bezradně. Prozrazuje to docela naivní a ničím nekompenzovaný narcismus, sotva tedy východisko k emancipaci nebo dokonce řešení rozporuplné hádanky života. Proto také neformuluje svá přání sama, nýbrž cituje cizí texty, které jí autor staví do cesty s demonstrativní nahodilostí připomínající způsob, jak se v pubertě holkám nenápadně podráží noha. A přece fungují jako sebevýkladové vzory!

Regresivní momenty Handkových vyprávění nemají však pouze smysl negativní a funkci varovnou. Skutečnostní hra prahového stupně jimi odkazuje k utajeným silám, jež bývají estetickým jen překryty, leč i jemu skrytě dodávají mocné a ne zrovna bezpečně ovladatelné energie. Snad jen mýtický rámec je může smířit. Goethe je nazýval démonií a ne náhodou se na něj Handke často byť nepřímou odvolává, v závěru *Podivné ženy* dokonce citátem ze *Spríznění volbou*. Z dotyku s tajemstvím vyzraňuje aura. Ani zdaleka není pozůstatkem svatého v krásném, jak kdysi vymezil Walter Benjamin a jak by odpovídalo rousseauovské domněle osvícené a racionální představě, že návrat před akulturaci vede – snad i historicky nutně – do ráje bezbožných sice, ale snad právě proto bytostně ušlechtilých divochů! Obrat k původnosti je totiž též obratem k původnosti rizik. Forma estetického, rostoucí z tohoto rozpoznání, tůhne k mýtu, k jeho temnému prazákladu.

V něm se prolíná nesmlouvavá logika přírody s lidskými tužbami. „*Horská modř existuje, hněd pouzdra revolveru nikoli,*“ říká jedna z postav Handkova dramatu *Über die Dörfer* (1982). Protiobrazy, v *Podivné ženě* netečné k přáním ženy a dítěte, jsou co do kauzálně vysvětlitelných souvislostí stejně neurčité jako jejich protějšek. Obojí může stát vedle sebe nebo proti sobě, zprostředkování chybí. Vyprávění tak sugeruje neřešitelnost protikladů a již proto, jak jsme viděli, zásadně rezignuje na vysvětlování dějů a situací. Vnějšíková ustrnulost obrazů a jejich sestřihu, do nichž se může vnořit zření, jichž se však nelze beze zbytku zmocnit úvahou, není samoučelná. Rozporuplné konstelace nesouvislého odkazují k utajenému středu, obkličují jej. Jeho utajenost neplyne z iracionalistických novokonzervativních či nosenzibilních kouzel a čar, nýbrž z prostého zjištění, že přímo jej nelze dosti výstižně a plně vyjádřit. Podobně jako ve *Sprízněních volbou* i zde dodává kombinace soustředěnosti významové intence a nepřímosti jejího zliterárnění důmyslné sestavě jednotlivých obrazů mýtické aury. Proti odkazu na nevyslovitelný významový střed ztrácí příběh sám na významu.

Z celé knihy se nedovíme, jak to vlastně s Mariannou a jejím synem dopadlo. Dozvídáme se víc. Přírodní obrazy – ve všech Handkových prózách velmi důležitý protihorizont lidského hemžení – zprvu jsou naprosto statické, nehybné, nesouvislé s jinými. Žena na ně zírá a vidí ustrnulý svět cizoty, připomínající smrt. Poté však je vnímané rozloženo, aby jako materiál posloužilo opětovné významové výstavbě v nové, již osobnější perspektivě. Žena se synem putuje po kopcích, oba se kochají rozhledem po prostoru rozehraném světly a záblesky. Takto osvětlení uvolňují svou mysl vzpomínkám. Je dosaženo Handkova oblíbeného bodu, kdy v nehnutém zření věrohodně a konkrétně splývá vnější pohled s vnitřním vhledem. Pohyb, který k tomu vedl, je mocný, nikoli však přírodní, nýbrž fenomenologický. Teprve nakonec se přírodní obraz opravdu rozhybává, koruny smrků se kymácejí a ještě k tomu zrcadlí v okně. A žena, která se krátce předtím v zrcadle poprvé podívala sama sobě do očí, začne se houpat v křesle a dokonce sama od sebe, aniž by jí cokoli k tomu nutilo, zvedne paže. Chvilé pravého vnímání?

Samo vnímání, byť sebezpozornější, uvízlo by u nazírání oddělených, jednotlivě do sebe soustředěných, snad popsatelných, leč navzájem nepropojitelných a proto nesdělných obrazů. Bez znakových systémů odemykajících prostory představivosti by nám průhledy do vznikání skutečnosti, v níž žijeme a pobývat chceme či nechceme, zůstaly uzavřeny. O tom pojednávají Handkova vyprávění.

THOMAS BERNHARD A PETER HANDKE

Literaturu stylově podobnou textům Bernhardovým či Handkovým bychom, myslím, v písemnictví českém sotva našli. Již kvůli generační spřízněnosti jsem uvažoval o Věře Linhartové, o Jiřím Grušovi, o dramatikovi Havlovi. V jejich osobitěm rozvíjení vysloveně moderních literárních postupů našel jsem však inspirace zcela jiné. Snad to souvisí s rozdíly v tradici. U nás přes bouřlivý a rozkošatělý moderní rozkvět a přes zvraty dějinné a politické přece jen úplně nezmizela souvislost s obrozením. Neznamená to zaostalost, za kterou bychom se snad měli stydět. Není to přednost, již bychom se směli pýšit. Spíše shodou okolností se u nás uchovalo ve větší míře osvětňené, tedy výchovné a vzdělávací pojetí literatury, což má své výhody, ale také nevýhody. I tam, kde se zdá nejúplněji překonáno artismem, například u Linhartové, působí podpovrchově s neztenčenou silou. Nezvykle nově, některým jako výstřednost, působilo rozmlžení hranice mezi uměním a filozofováním; bez směřování ke smyslu a výkladu souvislostí ztratilo by opodstatnění. Jazyk tu však zůstal nástrojem, prostředkem výpovědi, jejíž horizont, třebaže leckdy jen tušený, nárokoval si metafyzickou dignitu. Někdy je blízký hovorovému, takřka ledabylý, aby neulpěl na staromistrovském akademismu, jindy básnivě sugestivní, kouzlicí před čtenářovým vnitřním zrakem mámivě iluzivní obrazy, kde se s ním hraje a pracuje analyticky, nejde ani o iluzi, ani o deziluzi, nýbrž o kognitivní demystifikaci. Sám práh pojmenování, objektivní prvek jazykové formulace prožitku, se ústředním tématem naší literatury nestal, ač právě v Praze třicátých let Roman Jakobson volal, že živoucí slovo má cenu v sobě samém a nesmí být degradováno v pouhou poukázku na skutečnost. Zním jedinou výjimku: poezii lyrickou. Byla, je a zřejmě zůstane korunou českého písemnictví.

Thomas Bernhard (1931–1989) a Peter Handke (nar. 1942) vyrostli ve světě, který kontinuitu ztratil.

Již jejich pováleční předchůdci ze Skupiny 47 zápasili s problémem jazyka. Na jedné straně tu byl po dvě staletí soustavně tříbený moderní jazyk literární, na druhé němčina všednodenní, do níž velnuly hrůzné vnější i vnitřní regrese německého veřejného života první půle dvacátého století. Poslední velcí vypravěči, kronikáři zanikajícího světa včerejška, cítili se tím tak deprimováni, že svá pozdní díla koncipovali jako jazykové monumenty kultury, v níž vyrostli, která však již neexistuje a existovat nebude. Tak psal Thomas Mann svého *Doktora Fausta* (1947), loučil se svými *Vyznáními hochštaplera Felixe Krulla* (1954) a jen zdánlivě rozmarným *Vyvoleným* (1951). Odtud závrtná nádhera jazyka *Vergilovy smrti* (1945) od Hermanna Brocha, monologického textu zrcadlícího posledních osmnáct hodin života básníkovy. Proto Hesseho *Hra se skleněnými perlami* (1942) soustředí se na bezčasí, namísto aby vyprávěla děje v čase.

Heinrich Böll (1917–1985) vzpomínal, jak mu po válce připadalo obtížné napsat jedinou věrohodnou větu. Jazykem Thomase Manna nešlo srozumitelně vyjádřit, co jeho současníci zažili, napáchali, vytrpěli. Jazyku všednodennímu by čtenáři sice rozuměli, ne však tomu, co chtěl Böll sdělit: bezděky by si to přeložili do zneškodňujících či banalizujících frází.

Pro ty, kdo nacistickou éru a válečnou katastrofu zažili v dětském věku, nezůstala jazyková věrohodnost pouze otázkou sdělnosti. Dítěti jsou zcela cizí ideologické nástroje, jimiž lze nepochopitelné alespoň falešně pochopit, a tak překlenout.

Bernhard své „autobiografie“ (česky *Obrys jednoho života*, 1997) prosytil silou této zkušenosti: v mateřské náruči paní Grünkranzové bylo mu za náletu dobře, ve vydýchaných skalních slujích plných lidí, z nichž mnozí zmrzačení zmírali, bylo mu zle – nezávisle na tom, že Grünkranzová byla manželkou nacistického zuřivce, kdežto ve skalách zmírali též lidé nevinní, možná i antifašisté nebo totálně nasazení Slované. Méně dramaticky, ale tím drastičtěji, mluví dětské zážitky z textů Handkových, nejvýrazněji snad z prózy *Wunschloses Unglück* (česky *Nežádané neštěstí*, Praha: Odeon, 1980). Rád bych připomněl *Kindheitsmuster* (česky *Vzory dětství*, Praha: Odeon, 1977) od Christy Wolfové (nar. 1929), v nichž se projevuje stejná zkušenost, byť alespoň v ohledu rodinném poněkud idylickější.

Co mají Thomas Bernhard a Peter Handke společného a v čem se liší? Oba jsou původem Rakušané. Bernhard byl jedním z mála úspěšných autorů, kteří v Rakousku celoživotně zůstali. Handke po svých začátcích ve Štýrském Hradci sklídl první velké úspěchy v Německu, poté odešel se svou dcerkou (nar. 1969) do Paříže, odkud se po čase na léta vrátil do Salzburgu; nyní žije ve Versailles. Bernhard bydlel blízko Salzburgu, ve Vídni pobýval často, leč spíše jen návštěvou.

Oba jsou dětmi těžké sociální frustrace a v řadě svých literárních sebevyjádření se tomu hrdě a nepokrytě hlásí. V rakouském kulturním životě nebylo to něco tak obvyklého jako v našem. Vídeňské kavárny a vinárny se sice povždy hemžily bohémskými existencemi a chronickými dlužníky, byli to však antiměšťáci volbou. Nechávali si říkat „pane doktore“, „Mistře“ nebo „soudruhu“, avšak i ty nejchudší

a nejvýstřednější povznášelo vědomí příslušnosti k elitě, byť podezřelé. Začasté aspirovali na vznešenost rodem, ať právem či neprávem. Chudičský Joseph Roth vyesedával po kavárnách se svými kamarády, velkoburžoazními syny Stefanem Zweigem, Hermannem Brochem a dalšími jako rovný s rovným, přece však pokládal za svou povinnost tvářit se střídavě jako socialista nebo monarchista a koketovat s myšlenkou, že je nemanželským synem významného šlechtice. *Pochod Radeckého* vychází z osudového motivu pošlechtění prostého jihoslovanského rolníka, jediným samostatným humánním činem dědice této nové tradice románový příběh a s ním i stará monarchie smutně končí. Dokonce i Pražan Rilke jako by se styděl za svůj obyčejný, byť neproletářský původ. Estétský bezdomovec, lovící v příboji času zlaté rybky nadčasové nádhery, sníval o tom, že je synem dánského šlechtice. Snad aby mu chléb velkoryse darovaný aristokratickými mecenáškami nezaskočil.

Po II. světové válce už nic nebylo jako dříve. Kulturní vzorce a vzorce chování, byť vytrženy z původních souvislostí, však existovat nepřestaly. Bernhardovi i Handkovi bylo umělectví zprvu způsobem osobní a společenské emancipace, východiskem z hluboce prožitého ponížení.

Handke zatoužil stát se spisovatelem už v dětství. O literatuře pranic nevěděl a psát se ani nepokoušel, o umělectví snil jako o možnosti lepšího, uspokojivějšího, důstojnějšího života. Snil o něm proti svému osudu. Narodil se jako nemanželský syn ženatého nacistického úředníka, pod tíhou patriarchálního mravu korutanského venkova hledala svobodná matka východisko ve sňatku s německým poddůstojníkem, který ji i s dítětem vzal do Berlína (1944–1948). Vyklubal se z něho notorický alkoholik, a tak matka byla po čtyřech trpkých letech v rozbité rodině a v rozbitém velkoměstě nucena vrátit se s ostudou a dětmi do rodné vesnice. Jedinou její radostí byl syn. Když začal sklízet první velké úspěchy, podlehla svému sklonu k depresím a vzala si život.

Bernhardovo dětství a mládí se tomuto osudu nápadně podobá – až na to, že mladičký Thomas snil původně o dráze pěvecké a herecké a k literatuře se uchýlil pod tíhou vážné a vleklé plicní nemoci. Pomstil se za to svou poslední prózou *Holzfällen (Mýcení)*, dílem mistrovským, zároveň však brutálně denuncujícím jak vlastní „existenci uměleckou“, tak dobrodince, kteří mu k ní otevřeli cestu duchovně a její první etapu velkoryse zaštitili též materiálně. Kdyby lumpenproletář proměněný v umělce nepokálel svědky své někdejší slabosti, všechny, kteří mu kdysi pomohli, zhybnul by hanbou, že ze sebe nechá dělat vola. Ani když se dovzdělal, nenechal si Bernhard tuto součást své osobnosti vzít a nesnažil se ji překonávat. Učinil z ní osu svého projevu literárního. Nenávist a sebenenávist jsou v jeho textech nejfrekvencovanějšími slovy. Zakládal si na tom, že je umělcem katastrofickým, velmistrem ve spílání, trpítelem, který své bližní rázně předešel rozpoznáním, že životní muka nemají pražádného smyslu. S literárním úspěchem, přibývajícím věkem a rozvíjející se chorobou, díky níž po léta dožíval s absolutní nirvánou na dosah, proměňoval se tón této morbidity z žalné tragického v ironický a komický.

Také Handke ve své rané tvorbě odreažovává úzkost a chmury z neradostného dětství v neúplné rodině a ze sociálního ponížení. Tón agresivně protestní, nedůvěřivý, kritický, demystifikující, uplatňovaný přesně vykalkulovanými šoky. Souvisela s ním i hojnost formálních experimentů. Měla provokovat, a také provokovala. V roce 1966 vydal svůj první román *Die Hornissen (Sršně)*, na zasedání Skupiny 47 v Princetonu ostře napadl své slavné kolegy i renomované kritiky (Marcel Reich-Ranicki vyhání s neúprosnou pravidelností jeho texty z literatury podnes), ve Frankfurtu byl poprvé scénicky proveden jeho kus *Publikumsbeschimpfung (Spílání publiku)*. Dlouhovlasý čtyřiařicetiletý mladík stal se rázem jednou z nejznámějších osobností literatury a dramatu německého jazyka. V rychlém sledu mu vycházely prózy i teoretické eseje, přední režiséři (mimo jiné Claus Peymann, zakrátko též přítel a nejbližší režisér Bernhardův) uváděli jeho dramata, dostavila se velmi povzbudivá sprška cen za originální a novátorské kulturní podněty a přínosy. V roce 1969 přizval sedmnáct autorů k antologii původních hororových příběhů *Der gewöhnliche Schrecken (Obyčejný úděs)*; byli mezi nimi H. C. Artmann a – Thomas Bernhard.

Takřka paralelně vytvořili a vydali Bernhard a Handke své prozaické tetralogie. Handkova sestávala z textů *Langsame Heimkehr* (1979), *Die Lehre von Sainte-Victoire* (1980), *Kindergeschichte* (1981) a *Über die Dörfer* (1981). Bernhardova „autobiografická“ z textů *Die Ursache* (1975), *Der Keller* (1976), *Der Atem* (1978), *Die Kälte* (1981); o rok později doplnil cyklus o *Ein Kind* (1982); česky vyšel celý soubor v překladu Marka Nekuly (*Příčina, Sklep, Chlad, Dítě*) a Vratislava Slezáka (*Dech*) pod názvem *Obrys jednoho života* (Praha: MF, 1997).

Zde však jde již jen o obdobu vnější. Oba autoři se vzájemně sledovali, vyvíjeli se však naprosto rozdílně. Je to tím pozoruhodnější, že tematizace jazyka zůstala jim prvořadým tématem života i díla. Nešlo jen o styl či o doktrínu estetickou. Mohli se opřít o vžitou domácí kritiku jazyka (Mauthner, Wittgenstein, Hofmannsthalův *Dopis lorda Chandose* atd.), učinili tak však až dodatečně. Podnět ke společenství byl a zůstal prostší a osobnější. Umělectví: zdání nebo pravda?

Mladický Handke zformuloval již v dodatcích ke svému princetonskému vystoupení proti „*Beschreibungsimpotenz*“ (neschopnosti popisu) tzv. nového realismu pozoruhodně vyvrátě pojetí literatury. Zapomíná se, že literatura se dělá řečí, a ne věcmi, jež by řeč jen popisovala. Neváhal se ohradit proti tehdy respektovanému Sartrovu mínění, že jazyk je sklem, jímž zahlédáme skutečnost: Namísto abychom předstírali, že se lze skrze řeč dívat jako čirou okenní tabulí, měli bychom prohlédnout lstivost jazyka – a když se nám to podaří, ukázat, jak mnoho věcí řeč zkresluje. Tímto prokazováním stává se úloha stylistická též společenskou. Nelze si nezpomenout na Wittgensteinův výrok, že vše, co můžeme popsat, mohlo by být i jinak (*Traktát*, 5.634). V tomto duchu protkává Bernhard zejména své „autobiografie“ četnými úvahami o možnostech a mezích sdělování, o pravdě a lži, o vzpomínce a skutečnosti, o nejistotě a neúplnosti každého poznání. V procesu tvorby

textu – co nejčistší a nejvěcnější zaprotokolování procesu patří k jeho konstrukci – se u Handka a Bernharda promyšlí to, co ruší formalisté studovali na textech již hotových a čemu říkali „*literárnost*“: co se děje s jazykem, když se stává jazykem literárního díla.

Oba autoři se právě proto rádi pohybovali mezi prózou a dramatem, jež jim dovoľovalo prozkoušet vyjevování na samé hraně mezi jazykem a nesdělitelností. Ve hře *Quodlibet* (1970) se Handke pokusil o ztvárnění divadla světa bez pevného textu. V daném rámci a jako výrazně kostýmované sociální typy měli herci mluvit, co se jim zachtělo, aby se obnažily vyprázdňené řečové automatismy. Nezvyklá úloha ukázala se pro ně nezvládnutelná, Handke musel dopsat text, který improvizaci předstírá. Předstírání zahráli herci výborně.

Bernhard ve svých dramatech a dramoletech zálibně pitvá nikoli obsahy, ale struktury rozhodování. Proto vyprazdňuje alternativy, mezi nimiž se jeho postavy mučivě rozhodují. Být či nebýt jeho *Divadelníka* (1985) zní: Nudlovou nebo knedlíčkovou polévku? V jeho dramatech se téměř nic neděje, postavy řeční, vedou monology, soustředěny daleko víc do sebe než na komunikaci s okolím. Četná opakování s bezvýznamnými obměnami zesilují statický dojem a stupňují rozestavení postav do neřešitelného a bezmála nesnesitelného napětí. Z herců se vynořují postavy jako nenápadně a pomaloučku rostoucí sochy. Zdrojem zvláštního, často zlého humoru bývá u Bernharda těsné spínání děsivého, smrtícího, velevážného s banalitou detailu. Obě stránky, jak víme, život má, bývají však překlenuty povrchností fráze. Kdo z nás neslyšel na pohřbu nebo nečetl v kondolenčním dopise útěšná slova, že smrt patří k životu? Bernhard toto zprostředkování, na něž jsme zvyklí, radikálně ruší.

Vezměme příklad z kusu nyní i u nás oblíbeného, ze hry *Ritter, Dene, Voss*. Voss se rozhlíží po rodinném velkoburžoazním bytě a praví:

*Jako v hrobce je to tady
vždyť my už jsme pohřbeni
skvělá hrobka
v níž jsou podávány žloutkové věnečky
...
typická vůně žloutkových věnečků
že
že
pro nás byly čerstvě upečeny abychom je snědli
...
(zvolá:)
Nejvyšší umění je pečení!*

První část promluvy je vážná a hrůzná. Ortel nad velkoburžoazním domovem vynáší geniální logik na dovolené z blázince, kde našel azyl. Žlutkové věnečky prozatím patří k věrohodné kulise noblesně degenerující rodiny.

Druhá část přináší jakousi antitezi: smyslově vnímanou banalitu. Důraz na počitky jen znalci ironicky připomene vídeňskou empirickou tradici od Macha po Wittgensteina. I tak však jde o empirickou antitezi k první části promluvy, jejíž teze má metafyzický, případně filozoficko historický ráz.

Ve třetí části vykřikuje Voss-Wittgenstein šaškovsky patetickou, křiklavě nepravou „syntézu“.

Hra se žlutkovým věnečkem a filozofováním pokračuje způsobem podobným variační technice hudební. Třikrát se opakuje groteskně nepřiměřená konfrontace ďábel – žlutkový věneček, až vířivé řečnění vyvrcholí akcí: Ludwig věnečky hltá, odporně vyplivuje a nakonec strhne s ubrusem vše, co bylo na stole. Jde o oblíbený Bernhardův motivek kombinace živočišné odporosti a agresivní destruktivity. Stržením ubrusu a řinkotem skla a porcelánu končí např. Bernhardova hra *Der Ignorant und der Wahnsinnige*; má se tak stát v úplné tmě, autorovu nevoli vůči Salzburgu posílilo, když při premiéře (1972) odmítli ve festivalovém divadle zhasnout červená nouzová světélka označující východy, protože to od požáru vídeňské opery zakazuje rakouský zákon.

Efekt takových překvapivých „akcí“ je u Bernharda vystupňován tím, že jinak se na scéně téměř nic neděje. I obvyklé miniakce (např. Dene porcuje maso a nabízí omáčku), které by se v obvyklém dramatu ztrácely na okraji pozornosti, nabývají absurdně na významu.

Celé dějství končí efektně ironickým zcizením teatrality. Voss celou destruktivní akci prohlásí za divadlo na divadle: „*Malá etuda mé dítě / abych nevyšel ze cviku.*“ Chvilí sice zůstává pootevřen možný výklad, že šlo o záchvat duševní choroby, nakonec jej však sám Voss maří, když závěrem za sestrami volá: „*Parazitky! Divadelnice perverzni!*“

Tematizaci jazyka rozvíjeli Handke a Bernhard, jak řečeno, různým směrem. V Handkově tetralogii nacházíme dovršen odklon od formálních experimentů, od burcování publika překvapivými gesty a šoky a příklon ke zjasnění, harmonii, „pravému vnímání“, souznění s klasiky. Čím dál intenzivněji pokouší se Handke realizovat Schlegelovu romantickou myšlenku, že nejvyšší poezii je próza.

Zachránili mne klasikové, prohlašuje rád Handke. Pojem klasikové neznamená tu klasifikaci stylovou, nýbrž spíše její odmítnutí. Protiklad moderního a klasickeho, jímž Bernhard nepřestal definovat svou literární pozici, ztratil pro Handka smysl. Za klasiky považuje všechny, kdo mu pomohli pochopit umění jako posla spásy, štěstí, záchrany. Odmítá zabydlet se v neštěstí jako Thomas Bernhard. Klasiky jsou pro něho Goethe, Vergilius, Novalis, Thúkydídés, Gottfried Keller, Bible (nutno dodat, že Handke se na klasickém gymnáziu učil nejen latinsky, ale též

řecky, úryvky z řeckých novozákonních i jiných textů stále častěji prokládá své texty vlastní) atd.

Posun se začal rýsovat záhy a nepřestal se rozvíjet. V *Krátkém dopise na dlouhou rozloučenou* (1972) jsou například zážitky z putování Spojenými státy tiše konfrontovány se *Zeleným Jindřichem* Gottfrieda Kellera (cestou knihu hrdina čte a mluví o ní) a s *Antonem Reiserem* Karla Philippa Moritze. *Die Lehre von Sainte-Victoire* stojí na tichém rozhovoru s Cézannem a na úvahách o Platónově tvrzení, že umělci lžou. Text *Zvláštní ženy* (*Die linkshändige Frau*, 1976; česky Praha: ASA 2000, 1997), v němž se o vnitřních stavech hlavní postavy dovídáme nepřímo, povětšinou prostřednictvím přímých i skrytých citátů, dokonce citátů z jiných Handkových prací, je uzavřen klíčovými větami z Goethových *Spríznění volbou*. Nádherná knížka *Kindergeschichte* (1981, česky *Dětský příběh*, Praha: Prostor 1997), v níž se Handke loučí se svými léty tovaryšskými, poznamenanými hektickými revoltami šedesátých let, a vypráví o své pařížské samotě – bývalé druhy pohoršovala, připadala jim jako útěk z třídního boje a od dalších veledůležitých veřejných věcí – prozářené soužitím s malou dcerkou, končí řeckým citátem. Z textu, vyprávějícího osobní zkušenost, je též již patrné, jak hluboce Handka zaujala pohádka. Ne že by ji napodoboval. Učil se z ní „*litératurnosti*“. Vytěžené uplatnil v textech *Die Abwesenheit* (*Nepřítomnost*, 1987) a *Mein Jahr in der Niemandsbucht* (*Můj rok v zátocě nikoho*, 1994), jež jsou jako pohádka pojmenovány v podtitulu. *Die Wiederholung* (*Opakování*, 1989) je pohádkou i svou formou, zároveň však přezkoumává charakter a meze žánru. *Versuch über die Müdigkeit* (1989) uvádí řecká věta z Evangelia Lukášova, vztahující se k noci na Olivové hoře („*Pak vstal od modlitby, přišel k učedníkům a shledal, že zármutkem usnuli.*“ Luk. 22, 45).

Tyto citáty, náznaky, parafráze a odkazy nelze v žádném případě chápat jako snobskou výzdobu vlastního spisovatelství. *Die Geschichte des Bleistifts* (*Příběh tužky*, 1982) přináší pouhé zápisky a poznámky Handkovy z let 1976–1980: vyznažuje z nich pokora životní, pokora pozorného čtenáře, soustředěnost, přesnost pozoratelská a vnímatelská. „*Principem mého psaní je pomalost. [...] Výstižněji snad by se řeklo obezřelost. Nikdy, nikdy se neukvapit, nikdy nic nesugerovat, vždy si udržet k věcem odstup a zůstat plachý.*“

Vidím před námi velikou říši, je ještě prázdná, napsal Handke v roce 1981 (*Über die Dörfer*). Před prázdnem, jež na rozdíl od existencialistického a absurdno-estetizujícího výhonku moderny neafirmuje, utíká se k obrazivému zření. Důvěřuje v magickou sílu básnictví tak bezvýhradně, že jí vytyčuje úkol znovu nalézt bohočlověctví a prázdnou vzniklé sekularizaci jím zaplnit, v jazyce vytvořit místo k lidsky důstojnému pobytu. V tom, povaha romantická, přece jen překračuje obzor romantiků. Z poetizace světa má se stát jeho realizace, ze zprostředkovávání skutečné vytváření. Ani stopy po postmodernistickém indiferentismu, jenž mu bývá neprávem předhazován: v uměleckém díle se znovu ohlašuje spása.

„Jednej tak, aby sis mohl své jednání představit jako vyprávění“, obměnil Handke Kantův výměr kategorického imperativu. Vyprávění je bráno tak vážně, že se stává mravní povinností: Každá bytost je výkřikem, aby byla čtena jinak. Záleží na čtení světa, může se stát zrovna tak pokryteckým nesmyslem jako harmonizací dobývající i z nejobyčejnějších věcí božskou jiskru. Že jde o protisvět k profánnímu světu, řízenému principem reality, rozumí se samo sebou. Handke tento rozpor ani v nejmenším nezapírá. Umění mu otevírá možnost přijmout život jako hru, aniž bychom v ní zůstali postavou herně příznakovou. Východiskem je pocit prázdnoty, s níž se nelze ztotožnit. Máme ji navzdory osobním a chvilkovým nejistotám poctivě zaplňovat jednoznačnými významy, svědectvími, za něž můžeme převzít plnou osobní zodpovědnost, a tak spoluutvářet místo k utěšenému spočinutí. Prázdno, jež má na mysli Handke, není prázdne nihilismu, nýbrž chvílí k nadechnutí. Říkává mu ticho proměny. Konvenční jména a jejich matoucí propojení odpadají. Jsme na svobodě.

Nikoli nenávist nebo sebenenávist, nýbrž práh, zapomnění a anamnéza staly se klíčovými slovy zralého Handka. Odpovídají jim obrazy návratu, opakování, trvání. Nejde o regresi k předmodernímu, jak často vyčítáno, nýbrž o nedoktrinářský (a proto též nekonzervativní) obrat ke světlým stránkám minulosti, aby nám pomohly přežít a překonat špatnou současnost ku prospěchu lepší budoucnosti. Víím dobře, že zvláště v našich poměrech se něco takového může snadno vyjímat jako demagogický žvást. Kdo si však pozorně přečte *Wunschloses Unglück* nebo *Kindergeschichte*, uvěří, že Peter Handke svůj obrat od pravdy chvíle k pravdě Slova mínil vážně a že k němu měl dobré důvody.

Kritiky duchovně zakotvené v rušných létech šedesátých a vychované v brechtovském chápání literatury jako výchovného a agitačního nástroje, rozběsnila aura nejzralejších Handkových textů, tak vědomě podobná auře zjevení náboženských, jako nejpodlejší zrada. K nejznámějším kromě Reicha-Ranického patří Jürgen Habermas.

Handke změnil i svůj vztah ke slovinštině, Slovincům, korutanskému venkovu svého domova. Původně, frustrován okolnostmi, o nichž již byla řeč, z těchto souvislostí unikal. Zakusil je jako znamení zaostalosti, ponížení, útisku archaickým patriarchálním mravem. Slovinštinu slyšel v dědečkově rodině a v kostele, škola byla německá. Až když se koncem sedmdesátých let vrátil do Rakouska, pocítil nejen jako renomovaný spisovatel, ale především jako muž vnitřně bohatého a s naprostou vážností prožívaného a promyšleného vývoje potřebu vyrovnat se též se svými předky. Již v *Nežádaném neštěstí* se tento obrat ohlašoval, byť zatím jen akcentem sociálně a historicky kritickým.

Jméno Gregor stalo se mu vztázným bodem. Tak se jmenoval jeho slovinský děd, ale též bratr Petrovy matky. Strýc zmizel kdesi na východní frontě, synovec nadaný fantazií jako by tomu pro nezaručenost zpráv přestal věřit. Gregor, v němž splynul děd i strýc, stal se jeho druhým já. Hledal jej a snad hledá podnes. Slovin-

sko pokládá za svou Schreibheimat, spisovatelskou vlast, neboť zde pociťuje rodové kořeny, k nimž není hanba se hlásit. V jazyce této vlasti objevil obrazotvornou řeč svých předků.

Nejde o vrtoch, byť sám Handke jistě ví, kterak svůj vztah k předkům mytizuje. Mýtus je lež jen z hlediska pokoutních podvodníků, anebo z hlediska osvícensko racionalistické ignorance. V mýtu kdysi krásné splývalo se svatým, a tedy i dobrým, ba nejlepším možným. Peter Handke však se neoddává estétskému či moralistickému snění. V nedávných i současných krizích v bývalé Jugoslávii zaujal a demonstroval stanoviska nadmíru nepohodlná současným podobám principu reality. Nevím, zda byla a jsou správná nebo nesprávná. Vím jen, že nepřijal domnělé nutnosti, prohlašované a bohužel i praktikované těmi, kdo právě mají drtivou mocenskou převahu nezávazně se kryjící jménem „mezinárodní společenství“. Neumím si ani v náznaku představit, že by jej mohla ovlivnit některá z linií nacionalistických nebo dokonce nacionálně totalitářských. Umím si představit, že na základě svých životních zkušeností i jejich tvůrčího tříbení a promyšlení zahlédl za kulisu z toho či onoho hlediska nevyhnutelného násilí skutečné, živé a bohužel i nesmyslně trpící či umírající lidi. A že pocítil potřebu se těchto lidí druhého řádu – takzvaný světový tisk dle okolností v kratičkých intervalech kolísá pouze v identifikaci, kteří to jsou – bez ohledu na jejich jazyk nebo původ veřejně a činně zastat.

Pro domo dodávám: na základě slovinštiny je Handke schopen číst i texty české. Zvláště si oblíbil originální znění poezie Jana Skácela, ač ji mohl číst i ve vynikajícím německém přebásnění. Od přátel v Německu doslechl jsem se o setkání obou autorů kdesi v Korutanech, krátce předtím než Skácel zemřel. Handke prý přišel se zpožděním, beze slova Skácela objal a odešel. Protože to měli z druhé ruky, zmínil jsem se při přednášce, z níž vzešel tento text, o tom jen nezávazně. Dojalo mne, že profesor Kožmín se namísto přihlásil jako přímý svědek a průběh události potvrdil. Handke prý se opozdil, protože hledal stopy po Gregorovi.

Thomas Bernhard si ke klasikům udržel odstup výlučně ironický. V jeho až posmrtně uvedené hře *Alžběta II.* praví pán domu Herrenstein (=Wittgenstein): „*Vám Goethe ještě nezkazil svět, mně ho postupně zošklivil.*“ Šklebivě si z nich tropí šprýmy. V komedii jízlivě nadepsané snad nejznámějším počátečním veršem Goethovým *Über allen Gipfeln ist Ruh* jmenuje se kniže básníků Moritz Meister. Již v tom vězí ironická hravost. Moritz není jménem křestním, nýbrž odkazuje ke Karlu Philippu Moritzovi (1756–1793), příteli Goethovu z hnutí Bouře a vzdor a autoru prvního hodnotného německého románu výchovného a vzdělávacího *Anton Reiser*. Bernhardovi se musel zalíbit již proto, že jeho životní příběh se přes všechnu pomoc Goethovu utvářel tragicky a byl uzavřen tuberkulózou. Meister neznamená jen Mistr, nýbrž je příjmením hrdiny rozsáhlého Goethova románu optimističtější navazujícího na vzor Moritzova *Antona Reisera*.

V dramatu, jež rozčlilo nejen Rio Preisnera, vystupují kromě knížete básníků jeho manželka, mladá doktorandka, novinář a nakladatel, všichni v kulturním kon-

textu počátku osmdesátých let dvacátého století. Všichni Moritze Meistera obdivují jako správce univerzálního lidství. Je jim protikladem sebevraha Kleista, divokého Shakespeara, zrádců pravého německví Schopenhauera a Nietzscheho. Jeho geniální výtvořiny nechávají vše bolestné rozplynout v překrásné harmonii; není obtížné vzpomenout si na obrat Handkův. Vzápětí je však Mistr chválen opačným způsobem: ukázal bezvýhodnost lidské existence a sám konstatuje, že tvořil, když Třetí světová válka byla na dosah.

Připomenu jen Hesseho *Klingsorovo poslední léto*. O Goethovi a Schillerovi se zde dočítáme jako o sádrových hlavách. Co zklasičtelo, zmrtvělo, ukazuje Hesse na školsky znacionalizovaném kultu básnictví již v létech dvacátých. Bernhard byl bohatší o zkušenost se zneužitím tohoto kultu za let nacistických, ale i poválečných. Nešlo o Goethovu poezii samu, té si cenil Hermann Hesse a svým způsobem i Thomas Bernhard.

Umírající Goethe, podobně jako Kant, který v hře Bernhardově veze do Ameriky rozum, aby si odtamtud odvezl nové oči, zpřehází časové posloupnosti. Přál by si ke smrtelnému loži Schopenhauera nebo Stiftera, ale protože už nežijí, spokojí se s Wittgensteinem. Ten se stane svědkem demystifikace slavného výroku. Traduje se, že poslední Goethova slova zněla „*Mehr Licht.*“ („*Více světla.*“). Ve skutečnosti však prý Mistr, znechucený tím, jak na dvě stovky let zamořil německou literaturu svým příkladem, a tím ji zničil a vyvolal v život stovky epigonů, pravil: „*Mehr nicht.*“ („*Už ne.*“). Kdo by se nad tím pohoršoval, nechť si počte v Mefistově komentáři ke skonu Euforionově (Faust II): „*Zbyly po něm hadry a z nich si ušijí slušivé kostýmky ti, kdo se hodlají stát básníky, ač na to nemají.*“

Bernhardův způsob obrany Goetha spočívá v provokativním útoku na jeho vžitou čítankovou interpretaci. Ulpívá na ní a demaskuje ji. Meister mluví víc a více v trapných a nelidských frázích. Jeho žena mu přizvukuje: „*Znali jsme mnoho Židů, všechno velmi milí lidé. Byli však též tací, kteří si o vyhlazení přímo říkali.*“ Meister shrnuje: „*Likvidace Židů byla velkou chybou. Šlo však o neřešitelný problém.*“ Jak lze bohužel bohatě doložit, Bernhard si „překlenující“ fráze nevymyslel. Převzal je z dodnes běžného, bezmyšlenkovitě používaného a tedy zdánlivě nevinného jazyka. Mládež, která si ani nevzpomene na Osvětím a má docela ráda turecké, řecké, španělské, slovanské, izraelské, francouzské, americké a jiné kamarády, je zvyklá tam, kde my bychom (eufemizovaně) řekli „*to je síla*“ nebo „*to je k popukání*“, zcela bezelstně prohlásit „*to je k zplynování*“. Alfred Andersch na tom postavil jednu z dílčích zápletek svého románu *Efraim*.

Thomas Bernhard ani sám sebe z tohoto kontextu nevyjímá. Rád prosycuje prvky svého sebeportrétu i své postavy nejnesympatičtější. Nezdá se mi, že by si příliš bral k srdci psychoanalytická poučení, otevřený je však dost, aby měl smysl pro zlo nejen v jiných, nýbrž též ve svém podvědomí. Drží se metody, kterou ve zromantizovaném hávu známe od Hermanna Hesseho: každá z postav literárního díla je v jistém smyslu dvojníkem autorovým a zrcadlem postavy jiné. Meister,

jakkoli zesměšněný, je kusem autorského sebeportrétu. Meisterová praví: „[...] *není tak těžkomyslný, jak lidé věří [...] sotvakdo je tak veselý jako můj muž. [...] Na každé řádce od mého muže je patrné, že je vysoce muzikálním člověkem a citlivý čtenář pozná, že se původně chtěl stát pěvcem.*“

Tak třeba rozumět i Bernhardovu spílání Rakušanům. Ví, jak oslovit kulturní elitu, vycvičenou kdysi v sebemrškačství Karlem Krausem; ostatní jen pobuřuje. Nikdo Rakušanům nenadával tak důvtipně a ostře, oprávněně i svévolně jako Bernhard. Nikoho však nebolí jeho závěť, v níž zakázal uvádění a publikování svých děl v Rakousku víc, než rakouskou a hlavně vídeňskou kulturymilovnou veřejnost. Miluje umný výprask. Neměli bychom však zapomenout, že Bernhard nelpěl na vlastnictví pravdy a s ním souvisejícího odstupu, netvářil se jako soudce dějin, nýbrž se k tomu, co objasňoval a kritizoval, též počítal.

Nakladatel – a kdo to má vědět lépe – lichotí Meisterovi, že je v Německu beze sporu spisovatelem nejlepší. Dodává však, že se nyní objevili dva básníci německého jazyka, kteří mají nárok na světovost. Prý je netřeba jmenovat.

THOMAS BERNHARD

O idylickém Salcburku, nádherném městě rozkládajícím se mezi kopci Mönchsberg, Kapuzinerberg a Gaisberg na řece Salzach, slovansky Salice, plné pstruhů a hlavatek, z jihu opřené o masiv Untersbergu, nejbližší a starobylými legendami opředený alpský vrchol o dobré dvě stovky vyšší než Sněžka, za nímž se tyčí dvaapůltisícový Hoher Göll a horstva Hagengebirge a Tennengebirge, píše Thomas Bernhard vytrvale jako o místě vražedném, smrtícím. Klid a půvab jako by tomu odporovaly. Po posledním válečném běsnění tu byl donedávna jedinou na první pohled patrnou jizvou Mozartův dům na Makartově náměstí, ne dům rodný, nýbrž dům na pravobřeží, v novější a prostornější městské části, kam z uzounké Getreidegasse v historickém jádru města přesídlil Wolfgangův otec Leopold, když se vzmožil. I tato jizva, pár kroků od Karajanova rodného domu na Schwarzstraße a co by kamenem dohodil od každoročně nádherně kvetoucího parku a zámku Mirabelle, jež své celoživotně milované Salome Altové, nejkrásnější salcburské patricijské dceři (rodina se jí samozřejmě zřekla) a matce svých pěti synů a pěti dcer, nechal postavit kníže arcibiskup Wolf Dietrich (1559–1617), aby byl i z výše svého hradního sídla (rezidence uprostřed starého města se teprve budovala) s rodinou spojen alespoň pohledem, se dnes zaceluje, ba snad je již zacelena historicky věrnou rekonstrukcí někdejšího mozartovského domu – z japonské iniciativy a za japonské peníze.

V ohromném dómu, kde varhancičil nejen Wolfgang Amadeus, ale i Haydnův bratr Michael, hýří slunnými barvami pozdní italská renesance. Stával zde dóm ještě větší, bezmála o tisíc let starší. Budovatel Wolf Dietrich jej však nechal zničit požárem, aby barbarská stavba zmizela a mohla být nahrazena chrámem uměřených proporcí, odpovídajících tehdy modernímu vkusu vzdělaného církevního knížete. Půda je tu antická: svatopetrský hřbitov, kam se dnes k poslednímu odpočinku dostanou jen nejprominentnější nebožtíci, leží na místě dle tradice svlaženém krví pětapadesáti

starořímských křesťanských mučedníků. Hned u hřbitova se zachovala středověká pekárna, kde mniši dodnes pečou skvělý chléb a kam si můžete přinést k vypečení i bochník naplněný uzeným, přesněji: tmavou tyrolskou šunkou, neuzenou, ale jen sušenou, či klobásami. Náplň, podobně jako ryby, ovoce, sýry, drůbež a cokoli chcete, nakoupíte každý čtvrtek ve Schranngasse, na selském trhu v ulici, kde stával internát, o němž v první části autobiografického cyklu píše Thomas Bernhard; udělali byste nesmyslnou chybu, kdybyste nakupovali na každodenním Starém trhu v jádru historického levobřeží, který spíše než trhem v pravém smyslu je atrakcí pro movité turisty, žádostivé zakoupit si – snad v představě, že taková chroupávalo dítě Mozart – jablíčka se srdíčkem vyběleným v karmínové slupce.

Kdo by v této starosvětské, soudobým turismem jen z povrchu překryté idyle hledal krásu smrtící? Náhodný návštěvník tu i na starých hřbitovech vnímá všechno jiné než smrt. Na svatošebestiánském třeba Paracelsův náhrobek nebo italskou nádheru mauzolea Wolfa Dietricha, jenž se nechal pohřbít ve středu svatého pole, uprostřed svěřených spolublžních pod stroze střídmou kupolí, kryjící útulný interiér teple barevné ložnice, do níž jednou bude radost se vzbudit. Fidlání studentů Mozartea zaznívá z četných okolních podnájmů až k náhrobku veleučitele hudby Leopolda Mozarta, smějícího se bezpochyby do široka rozevřenými čelistmi své lebky i pod tíhou posvěcené hlíny nejen muzikálnímu snažení žáků svých pražáků, ale i podivné shodě okolností, že zde až do Posledního soudu musí ležet namísto s milovaným, byť zlobivým synem, jemuž se ve Vídni nedostalo ani vlastního hrobu, s jeho počestným nástupcem v loži manželském a se svou nemilovanou snachou a lidmi z její přízně.

I Thomas Bernhard vzpomíná, jak babička, čínorodá žena života, milovala tyto a podobné funerálie. Na vnučka jako na každé dítě leccos z toho působilo tísnivě, jako spisovatel a dramatik však babiččinu zálibu zdědil, a také začasté konstruktivně využil. Smrt, jíž se poznamenán těžkou chorobou tak často díval do očí, měla zde tvář veskrze lidskou. Podle toho bylo vše, co s jejími důsledky souviselo, svědomitě celebrováno na hraně živoucí osobnostní, rodinné, mezilidské individuality – a jejího pozemského znicotnění.

Jak s tím kontrastuje Bernhardův popis náletů! Čtenář si zajisté povšiml, že děs z urvaných údů, roztržených těl a nešťastníků udušených pod sutinami nebo dusících se v přelidněných skalních slujích už před náletem je jen jednou stránkou Bernhardovy chlapecké zkušenosti. Právě proto, že spisovatel Bernhard velmi důsledně vzdoruje jakémukoli psychologizování a usiluje o prózu, která by měla jazykovou a významovou průzračnost protokolu, vystávají další dimenze sdělované zkušenosti s náletem výrazně a zřetelně: co by se v kulise salcburských skal a historických staveb zvidavému chlapci málem mohlo stát dobrodružstvím, je v Bernhardově popisu zmrazeno v katastrofu postihující vinné i nevinné, v katastrofu, kterou bychom mohli právě kvůli její nevypočitatelnosti a netečnosti k lidským osudům pokládat za živelnou, Goethe by řekl démonickou, kdyby nebyla objektivním protějškem hrůz internátních, vyvolaným nacistickou mašinerií smrti.

Proto také v Bernhardově autobiografickém cyklu stojí vylíčení válečné doby na prvním místě a jmenuje se *Die Ursache* neboli *Příčina*; vypsání traumatizujících osobních zkušeností dětských mělo teprve následovat. K tomu je pro českého čtenáře třeba dodat, že Salzburg byl snad nejnacističtější rakouským městem (Stefan Zweig) a že jen shodou okolností to na něm dnes není vidět. Toto jedinečné místo s aurou, z něhož září souzvuk přírody s dějinami, kdysi zbohatlé obchodem se solí, ve středověku jediným široce dostupným konzervačním prostředkem, a nakonec zchudlé do bezvýznamnosti, která jeho starobyloou krásu zachránila před modernizačními přestavbami, bylo jako stvořené k mytologizaci. Mluvily z něj jen dějiny – a nehybná, sebevědomá zaostalost patricijských nositelů tradice. Nejbližší alpský masiv Untersberg je opředen legendami podobně jako u Čechů Blaník. Namísto svatého Václava dřímá v této hoře německý císař – podání kolísá mezi Karlem Velikým a Friedrichem Barbarossou – a na pláních mezi Alpami a městem má v čele svých rytířů vybojovat poslední velkou vítěznou bitvu. Není divu, že to bylo místo Hitlerova srdce. Hned za posvátným kopcem, poblíž Berchtesgadenu, v přírodní kulise ohromivé krásy, nechal pro sebe a své nejbližší zřídit proslulé Orlí hnízdo. K padesátinám mu pod vrcholkem štítu Hoher Göll zbudoval Martin Bormann „čajový dům“ nebo též „dům diplomatů“, přístupný jen po silničke vinoucí se krkolomně nad propastmi v takřka kolmé skalní stěně, nakonec pak soustavou střílen vybaveným tunelem a výtahem, jehož mosazí se blyštící prostorová kabina u cíle fungovala jako pojízdný salon. Skalní místo mělo rezonovat s mýtickou sugescí prakořenů nadčlověckého germánství, s vizemi o nevyhnutelných střídách barbarsky světovládných božstev.

Není tedy divu, že nacisty napadlo dovršit syntézu kouzelného a paměti věků obtěžkaného místa s novou generací vševládných božstev, založivších tisíciletou Třetí říši a právě Salzburg korunovat vlastním monumentem. Naproti pevnému středověkému arcibiskupskému hradu, na Kapuzinerbergu, měl být vystaven betonový partajní velehrad nové doby, jenž by svými obrovskými proporcemi s mohutnými nádvořími a shromaždišti výmluvně kontrastoval s někdejší monumentalitou církevní tradice. Kapucíny už vystěhovali, za oběť by byla jistě padla i nablízku stojící Zweigova vila, plná kulturněsběratelských pokladů; nádhera historického města by se byla krčila pod tíhou nacistického monstra. Válka však zmařila zamýšlené dílo pýchy, skutečně bylo pouze přemostění řeky, na němž pracovali ruští, čeští a další totálně nasazení novodobí otroci, jak si povšiml chlapec Thomas Bernhard.

Knihy vzpomínkového cyklu jsou suverénně vytvořenými literárními texty asketicky soustředěného vyjadřování. Mají silné autobiografické rysy, přece jen je však nelze pokládat za svazky memoárů, jejichž zajímavost by byla poměřitelná pouze objektivní zajímavostí osobně zaznamenaných událostí. Jde o pravost uměleckou – a v tomto smyslu autor mnohé faktografické jednotlivosti příslušně upravil.

Především zmonumentalizoval postavu svého dědečka Johanna Freumbichlera (1881–1949), snad jediné osobnosti, k níž se cítil nenalomeně vázán po celý život. Když jsem se v Bernhardových textech s Freumbichlerem setkal poprvé, pokládal jsem jej za skvěle vymyšlenou horizontní figuru, za jakousi regulativní ideu, na níž romanopisec poměřuje míru malichernosti všech postav ostatních. Johannes Freumbichler však skutečně žil – a žil posedle vědomím svého spisovatelského poslání. Vytvořil dílo bezmála stejně rozsáhlé jako sebrané spisy Thomase Manna, známé však podstatně méně: děda učinil proslulým až vnuk. Ze srovnání lze do jisté míry pochopit tragikomickou dimenzi typu, jemuž Thomas Bernhard – sám se k němu počítaje – říká, ne bez stopy ironie, „duchovní člověk“. Cílová vidina sveřepce obětujícího snivé vášni tvorby sebe i své blízké nespočívá jen v tvorbě a sebetvorbě umělecké. Úzce souvisí s představou uměleckého úspěchu jako nezczitelného a nezaměnitelného sebeprosazení, a tedy i bezkonkurenční emancipace sociální. Subjektivně to znamenalo něco jako nadčlověctví, jež propůjčovalo dědovi sílu nejen k osobní askezi. Neváhal nemilosrdně zotročit celou rodinu, podřídit ji své cílové vizi. Žena a pak i dcera po celý život pracovaly nízce a příležitostně, aby sebe i génia Freumbichlera udržely naživu. Pouze „duchovní lidé“ měli nárok na výjimku. Dcera Herta, Thomasova matka, zklamala. Nestala se přední vídeňskou primabalerínou, jak si její otec vysnil. Naděje však znovu ožila ve vnuku Thomasovi. Děd z něj chtěl mít umělce. Obor byl mu vedlejším, umělectví vším: jediným důstojným způsobem existence. Jak a čemu se má Thomas učit, kolísalo mezi hudbou a divadlem, nejnadějnější se zdála dráha pěvecká, zmařená těžkou plicní chorobou; v každé změněné konstelaci dědeček prokalkulovával nová a nová východiska. Na literaturu kupodivu nedošlo, tu s heroickým sebezapřením obdělával děd sám.

Stoicky nad svým údělem povznesen – jen občas strašil své oddané okolí myšlenkami na sebevraždu – házel Johannes Freumbichler po celá desetiletí s neuvěřitelnou vytrvalostí hromady perel sviním. Že zanevřel na celý lidský rod, je pochopitelné. Jediný významný úspěch mu zajistila jeho skvělá žena. Dozvěděla se, že ve Freumbichlerově rodné obci Henndorf blízko bavorských hranic se usadil Carl Zuckmayer, autor proslulého *Hejtmana z Kopníku*, známý německý antifašista, tehdy již v emigraci – a poslala mu Freumbichlerův obsáhlý román *Philomena Ellenhub*. Zuckmayerovi se zalíbilo, že Freumbichler psal o venkovanech rodného Solnohradska bez nejmenší stopy ideologie krve a půdy. Na jeho doporučení byl román vydán renomovaným nakladatelstvím Zsolnay a v roce 1937 dostal dokonce rakouskou státní cenu. Freumbichlerovi tento úspěch dovolil, aby si po pětatřiceti letech věrného soužití vzal Annu Bernhardovou, rozenou Pichlerovou (1878–1965), za zákonitou manželku; poprvé za ta léta začala se „duchovnímu člověku“ rýsovat i zajištěnost existenční. Slávy ani peněz si Johannes Freumbichler neužil. Zakrátko Hitler připojil Rakousko k Německu – dobrodinci Zuckmayerovi se podařilo uniknout do Švýcarska a USA – následovala válka, poválečná strádání a smrt.

Příjmení získal Thomas Bernhard po prvním muži své babičky, po muži, od něhož babička utekla k tříadvacetiletému studentovi techniky a budoucímu spisovateli Freumbichlerovi. Thomas příběh poněkud vyzdobil: není pravda, že první babiččin muž Karl Bernhard byl o třicet let starší než ona, není pravda, že kvůli Freumbichlerovi opustila tři děti z prvního manželství, nýbrž pouze dvě, a vůbec už není pravda, že se do ní Freumbichler zamiloval, když se jako seminarista díval z okna do protilehlého bytu Bernhardových v Priestergasse. Kdo zná polohu salcburského katolického semináře a vyhlídku z jeho oken, pochopí svůdnost této romantické stylizace, estetizující navíc Thomasův proticírkevní vzdor. Johannes Freumbichler však neměl úmysl stát se knězem, nikdy v semináři nestudoval a jeho žena Anna jej tedy nemusela v tomto ohledu zachraňovat. Snad podvědomě do Thomasovy literární stylizace pronikl náboženský prvek nevšedního životního příběhu: svou lásku nalezla Anna (podobně jako kdysi Salome Altová, jejíž příběh musel Thomas Bernhard z vyprávění dobře znát) – navzdory všem normám, obvyklým očekáváním a mravu – celoživotně, oddala se jí bezvýhradně a prokázala neuvěřitelnou schopnost sebezáporu se svrchovaně jasnou myslí.

Thomas Bernhard tedy měl mnoho co zdědit, ale málo co z toho bylo by možno mu závidět. Narodil se 9. 2. 1931 v Heerlenu v Nizozemí, kam jeho matka odešla, aby rodině žijící na solnohradském venkově ušetřila ostudu z nemanželského otěhotnění. Thomas byl nechtěné dítě a ničeho z toho, co tehdy s takovým ódiem souviselo, nebyl ušetřen. Jeho otec, henndorfský stolařský tovaryš Alois Zuckerstätter, jej nikdy za svého neuznal. Soud mu nakonec otcovství přiřkl, Thomas byl v této věci odborníky prozkoumáván osmiletý. Když později uviděl otcovu fotografii, soudní verdikt pochopil a zděsil se: podoba skutečně nápadná. Zuckerstätter však zmizel, až bernhardovské bádání jej znovu objevilo: jako alkoholik vzal si život v Berlíně roku 1940, zanechav po sobě ženu a dceru Hildu. Tu francouzský germanista Louis Huguet našel prostřednictvím Červeného kříže v bývalé NDR. O existenci svého slavného nevlastního bratra se dozvěděla deset dní poté, co zemřel.

Německy píšícím autorům připadl po druhé světové válce mimořádně obtížný úkol: najít jazyk, jímž by bylo možno věrohodně vyjádřit zkušenost zlomu, zkušenost katastrofy napřed vnitropolitické a potom válečné, zkušenost z poznamenání touto katastrofou, a též zkušenost vůle k životu, která tomu všemu navzdory byla spíš vystupňována než zlomena, nabývala však nezvyklých, začasť groteskně diskontinuitních podob. Úloha byla ošidná v tom, že měla být řešena na půdě mohutné literární tradice a v konkurenci s nejvytříbenějšími jazykovými monumenty moderny, právě se vracejícími ze zámořské emigrace do nacismem a válkou též duchovně a mravně zpustošeného Německa.

Živý jazyk všednodennosti zas byl zdevastován fašismem, a to až do nejběžnějších hovorových poloh. Heinrich Böll později vzpomínal, jak obtížné bylo po válce zformulovat jedinou nejen literárně, ale i lidsky věrohodnou větu. Thomasu Bern-

hardovi, podobně jako Handkovi a dalším, se v prózách a zejména v dramatech kompromitující, nikým a ničím nesmířené řečové indicie utkvěle a stále radikálněji vracejí až po drama *Náměstí hrdinů*.

Přece jen však tato konstelace spěla k něčemu hlubšímu než pouze k překonávání traumat z minulosti, navíc je překonávali ti, kdo za ně už z důvodů generačních a z řady důvodů dalších v žádném ohledu nemohli nést zodpovědnost. První etapa úsilí o poválečné obnovení věrohodnosti jazykově německé kultury byla spjata se Skupinou 47.

Když na setkání Skupiny 47, která se mezitím proměnila v elitní literární burzu, vystoupil v roce 1966 čtyřladvacetiletý Peter Handke a vmetl zaslužitým romanopiscům do tváře, že nejsou schopni popisu, byla to pastva pro senzacechtivý tisk: konečně kulturní skandál! Handke však přes polemickou příkrost výpovědi zformuloval základ vyhraněného uměleckého programu: konec je krásnému vyprávění, konec i těm nejtěšnějším iluzím, konec psychologické prózy. Namísto prožívající subjektivity dostala se rázem do centra pozornosti objektivní stránka jazykové formulace prožitku, práh pojmenovávání.

Nešlo pouze o křížovátku literárních technik, jimiž měla být obkročena vžitá měšťanská próza, nýbrž o zradikalizovanou reakci na to, co Roman Jakobson nazval *fetištvím slova* (*Poetická funkce*, Jinočany: H&H, 1995, s. 30). Reakce sama je procesem dnes už více než stoletým, rozmanitě však přerývaným a převrstvovaným z důvodů vnitřních i pod tlakem dramaticky proměnlivých okolností. Směřuje k vymanění slova ze služebnosti: živoucí slovo má cenu v sobě samém, není pouhou poukázkou na skutečnost (Jakobson). Vzdor proti psychologismu tradiční měšťanské prózy není tedy záležitostí změn v literární módě a kulturní mentalitě. Prudká inflace jazykových znaků, k níž došlo v alfabatizovaných zemích Evropy druhé poloviny devatenáctého století, ukázala se jako ohňostroj iluzí. Odtud krize románového vyprávění. O novinkách se dočítáme v novinách, hezká vyprávění pokládáme za kýč, napsal Robert Musil; povšiml si i souvislosti iluzivního vyprávění s ideologiemi: „*Přece však si komunisté, nacisté nebo katolíci rádi nechávají vyprávět. Tato potřeba se vždy znovu vynoří, kde je pevná ideologie a kde tak je dán předmět vyprávění.*“ (*Gesammelte Werke VIII*, Rowohlt, 1978, s. 1412). A to byla hluboká zkušenost vnímavých lidí Handkovy a Bernhardovy generace: inflace rozmnožuje a přemnožuje jazykové znaky, a tím znejasňuje jejich funkční diference. Usnadňuje prolínavost a vzlínavost jazykových struktur. Proto mohl nacistický jazyk velnout do zdánlivě nevinné poválečné všednodennosti. Nic by na tom nebylo, kdybychom směli jazyk chápat jen jako nástroj, jen jako prostředek sdělování. Víme-li však, že to nejsme my, kdo mluví jazykem, nýbrž že je to jazyk, kdo mluví námi, nemůžeme se spokojit s banalizací jevového povrchu komunikačních struktur.

Právě na to reagoval Thomas Bernhard spisovatelstvím nejen „odpsychologizovaným“, ale i jazykově asketickým. Nešlo pouze o čistotu literárního jazyka, o jeho oproštění od bezmyšlenkovité fráze, o ryzost jazykové konstrukce a o vy-

nalézavé rozvíjení vnitřních konstrukčních možností. Tomu by se byl mohl naučit na textech Thomase Manna, Hermanna Hesse, na Brochově *Vergilově smrti*, ba i na Grassově *Plechovém bubínku*. Asketičnost Bernhardova jazyka má kořeny jiné.

Má-li slovo nabýt ceny a věrohodnosti netoliko jako značka něčeho jiného, nýbrž v sobě samém, musí přestat viset na papíře, musí zaznít. Znaková inflace obrátila původní smysl písemné fixace promluv a vyhloubila mezi nimi a literárně prošlechtěnými jazykovými útvary „vysokého“ písemnictví propast téměř nepřekročitelnou. Psávalo se – nákladně, namáhavě, pomalu a ručně – aby byla trvaleji zachycena, obsahově „prodloužena“ promluva. Měšťanské písemnictví tuto přirozenou souvislost překrylo velkovýrobou svébytných znaků a symbolů, velkovýrobou statutární kulisy kulturnosti. Kdo by mluvil, jak velikáni pozdně měšťanského německého písemnictví psali, stal by se přinejlepším jejich karikaturou.

První Bernhardovy literární pokusy nesly rysy regionální, pozitivně emotivní literatury, vědomě v duchu spisovatelství dědova. Dědictví anarchismu pěstoval v konfliktním postoji k tradičnímu životnímu kontextu solnohradského venkova, říkalo se mu „hendorfský Villon“ a lze si představit, jak si na tom zakládal; básnil však naprosto tradičně, na pomezí nvyého kýče. V padesátých letech se však dostal do moderně smýšlejícího přátelského kruhu, který později ironizoval ve svém *Mýcení (Holzfällen)*. Naráz se tak setkal s obojím: s osvobozením od tradičních uměleckých konvencí i se svobodou, spočívající v sociální nezávislosti zajištěné tradicí dobré rodiny a jejím majetkem.

Více než biografická stránka věci zajímá nás objektivita textu. Bernhard se v kruhu moderně a avantgardně intelektuálně orientovaných přátel dovzdělal, vytříbil svá měřítká, konečně se svobodně nadechl alespoň ve smyslu přeneseném, ověřil si, že je schopen psát rafinované texty, které plně vyhovují stylovému kánonu moderny právě vadnoucí od samotného vrcholu svých životních sil.

Zároveň však bystře pochopil gestický ráz unavené moderny. Nestal se jejím epigonem, spíše jej zaujalo prozkoumávání příčin její vyčerpanosti. Ve stále nových a nových variacích prozkoumává „umělectví“ a shledává je směšným. Nejde o kritiku vnější a její neodolatelný humor je ironické, nikoli však satirické povahy. Ve své stylisticky snad nejvybroušenější próze *Mýcení. Vzrušení (Holzfällen. Eine Erregung)*, 1984) naposled shrnul nejpodstatnější rysy svého celoživotního tématu sousedství umění a smrti. Rozumí mu zcela jinak než v schopenhauerovské tradici, z níž původně ve stopách svého děda Freumbichlera vyšel a kterou tak dobře známe z děl Thomase Manna. Soustředí se na problém pravosti a nepravosti umělecké existence a nemilosrdně odhaluje estetizaci vyprázdněných životních forem jako únik před pravdou a zodpovědností. Vazba smrti a umění není tu produktivní již ani esteticky, tristanovsky. Ze svého štěstí jsme udělali deprese, a tak jsme ztroskotali, shrnuje Thomas Bernhard.

Umění vždy žilo v žilvu zdání, ze hry vyvěrající ze dvou pramenů: jeden ji spojoval se skutečností, s modelováním reálných problémových situací, druhý kot-

vil v neskutečnu. Prvního bylo zapotřebí, aby hra měla smysl, druhého, aby byla možná. Umělectví jako způsob existence odvozuje se z tohoto vzorce nelegitimně. Zdání se v něm láme v předstírání, v předstírání smyslu existence plané.

Krouživý pohyb Bernhardových vyprávění odpovídá jejich melancholickému zaměření. Mnoha nedorozuměním by se byli Bernhardovi čtenáři vyhnuli, kdyby vzali vážně jeho upozornění, že ve svých autobiografiích nepopisuje, jak co bylo, nýbrž jak on to tehdy prožíval a procíťoval. Toto vymezení bychom mohli pokládat za alibistické, kdyby autor ulpěl na provokativních a agresivních formulacích, jež poskytly nejednu záminku k veřejným skandalizacím, a tak i k ideovému umrtvení nejvlastnějšího poselství jeho textů. O naléhavosti a nepohodlnosti poselství svědčí mimo jiné hysterie, s níž bylo v rakouském a zčásti i německém prostředí vytěšňováno.

Melancholie česky znamená stesk, stesk pramenící v sebezahleděnosti. Bernhardovi jde o popis sebe sama, inspirován Montaignem žízni po tom, nechat se poznat. Melancholie je psychickým mechanismem po výtce narcistní povahy: objekty, k nimž se váže, nefungují jinak než spouštědlo, jímž je subjektivní pletivo vztahů uváděno do chodu, ožívováno. Na prahu novověku bývala melancholie dokonce životním stylem a umělecky vyjadřovaným světonázorem. V baroku, jak známo, tvořila protipól triumfálně rozjásané věčnosti, pól neusmířené, neusmířitelné protože pomíjivé časnosti, všeho, co mělo nebo mohlo mít lidskou cenu, leč nepochopitelně a nezadržitelně se propadalo do nebytí.

V moderní německé literatuře jsou prvky barokní tradice přítomny mnohem živěji než v písemnictví našem, kde – s výjimkou poezie – byl barok buď erbovním znamením programově katolické orientace, anebo zůstal ve stínu protestanstske laděného českého národního autostereotypu. Zejména válka a její následky inspirovaly autory německého jazyka k využití některých složek barokního dědictví ve zcela nových, nebarokních souvislostech. Tak je tomu například v *Plechovém bubínku* Güntera Grasse, jinak zas, propastí mezi časností a věčností, u Thomase Bernharda. Ten, jak víme, vyrostl v kulise barokního Salcburku nejen biograficky, ale i umělecky: Hofmannsthalův *Jedermann*, dodnes o letních festivalech každoročně hraný v prostoru mezi salcburským dómem a arcibiskupskou rezidencí, výmluvně posouvá zděděné i moderní tance smrti, vepsané v géniu místa, do divadelní podoby. Bernhardovi se záhy stává jevištěm a dramatem vše, město i okolní příroda, vlastní životní příběh i příběhy jiné, koloběh provinčně patricijského i vídeňsky ležérního snobismu. Poukaz k divadelnosti je poukazem k jevištnímu řádu, a už jen ten nahrazuje kdysi triumfální pól barokní věčnosti. Transcenduje a v tom, bohužel jen v tom, projasňuje spleť útržků, jež žijeme a na něž si vzpomínáme.

Melancholie by zůstala duševním pohybem ryze subjektivním, do sebe zahleděným a jen k sobě se vztahujícím, kdyby nebyla vyjadřována a sdělována. Proto tkví jádro Bernhardova spisovatelství v úsilí o maximální objektivaci své subjektivní zkušenosti: aby překonal svá osobní traumata nadosobním způsobem. Ke zvlád-

nutí tohoto úkolu využívá Bernhard zvláštní kombinace archaických a moderních technik. Jde o postupy na hony vzdálené jakémukoli literárnímu psychologování – a právě v tom tkví jejich mimořádná psychologická účinnost.

Čtenář si v Bernhardově textu jistě povšiml četných a úporných opakování vět nebo větných částí. Jako by vypravěč utkvěl na dílčím motivu, kroužil kolem něj a bránil se postoupit v ději dál. Často nás opakování zaskočí, když už jsme si mysleli, že jsme z motivického kruhu vykročili.

Tok Bernhardovy zralé prózy má litanický charakter. Zdánlivě mechanický princip této formy funguje na základě odblokování všednodenní nahodilosti psychických stavů: proráží subjektivní sebezatarasení v beznadějně individualizovaném životním čase, probouzí schopnost nechat se oslovit tím, co bylo všednodenní kulisou překryto, a přimknout se k věcnému smyslu symbolického zprostředkování, k objektivitě formulace. Snad právě proto této výpovědní formě takzvaný moderní člověk obvykle nerozumí nebo ji pohrdavě marginalizuje.

Litanie se nejen vleče, ale především krouží kolem významového středu, k němuž mírně obměňovanými formulacemi stále znovu odkazuje. V Bernhardově autobiografickém cyklu snadno najdeme četné příklady, za všechny připomeňme opakované vysvětlování, proč chlapec Thomas málem zaspal nálet nebo vyprávění o Pittionim a tělesně postiženém spolužákovi v *Příčině*. V *Mýcení*, Bernhardově próze nejzralejší, je litanický mechanismus i jeho střed odkryt naprosto. Vyprávění se krouživě vrací k vypravěčskému já, nápadně prezentovanému bezmála jako věc: připomíná se stále znovu zároveň s křeslem, v němž sedí. Křeslo stojí ve zšeřelé předsíni a soustředěně na ně doráží hemžení z osvětleného hudebního salonu. Tento nápor uvádí do chodu hru útržkovitých vzpomínek. Autor si s nimi hraje jako by to byly součástky puzzels, nepoddává se jim, hledá jejich nejpřiměřenější sestavu, která by se dala co nejjednodušeji pojmenovat. Příkré formulace nás nesmí zmást. Thomas Bernhard je v neztenčené míře vztahuje též na sebe, na autorské já. Pečlivě protokoluje disharmonii mezi mikrokosmy, z nichž žádný není s to vztáhnout se věrohodně k makrokosmu nebo se jím dokonce stát. Protokoluje ji jako theatrum mundi, jako divák hru, v níž sám představuje jednu z postav. Nakonec opravdu vstoupí na scénu „umělecké večere“.

Do prózy tak proniká prvek příznačný pro Bernhardova dramata. Všechno v nich visí na znějícím slovu. Jevištní konstelace je statická, tvoří daný rámec, nemění se nebo se mění naráz, schematicky, jako pouhý situační koordinát jazykové hry.

Krouživé opakování má však u Bernharda co činit ještě s jedním stylistickým pramenem: s inspirací seriální technikou hudební kompozice. Bernhardovi nejde o vnější napodobení, nýbrž o vnitřní využití této techniky, směřující k co nejvšestrannější, a zároveň nejjednodušší organizaci materiálu. Seriální způsob hudební kompozice, jak známo, vyrostl z přenesení Schönbergovy dodekafonické techniky, která se týkala jen intervalového uspořádání tónových sledů, na další zvukové di-

menze. Nejen melodika, nýbrž i rytmika, agogika, dynamika a zvuková barevnost měly být vzájemně proorganizovány. Thomas Bernhard velmi dobře, mnohem lépe než hudební epigoni Webernovi, pochopil, že smyslem této kompoziční techniky není konstrukce sama, nýbrž maximální zhutnění a soustředěnost hudebního výrazu. Proto se ani Schönberg ani Webern necítili hudebními revolucionáři, objeviteli alternativních systémů kompozičních, jak později šířeno, nýbrž skladateli hluboce zakotvenými v kontinuitě tradice.

Serialitou inspirovaná organizace zvukové a výrazové stránky vypravěčského jazyka dodává Bernhardovým litanickým opakováním pevný jednotící řád, zbavuje je mechaničnosti a libovůle. Odpovídá tomu i stavba vět a jejich zvlněný slovosled. Pramáno respektuje obvyklá pravidla rozestavení větných členů v německém souvětí. Nestačí spatřovat v tom jen reakci na dnešní i v němčině běžné stylistické rozvolnění. Bez něho by samozřejmě Bernhardova hra s jazykem nebyla v míře tak velké možná, jde tu však o víc: o prokomponování barev a akcentů znějícího jazyka. V něm je Bernhard blíže německé poezii než soudobé hovorové mluvě. K básnictví patřily celé řady slovosledných „výjimek“ již dávno a měly podobnou funkci – soustředěně zformovat výraz. Romantiky tento problém fascinoval, toužili překonat vnější formu formou vnitřní. Jejich touha směřovala k tak dokonalému jazykovému prokomponování výrazu, jež by mechaniku vnějších básnických forem učinilo přebytečnou, odložitelnou jako již nepotřebné lešení. Proto bratři Schlegelové požadovali vyvrcholení poezie – v próze, v próze povahy hudební. Bernhardova vypravěčská „seriální gramatika“ neusiluje o nic jiného. V tom tkví tajemství jeho asketicky soustředěného jazyka, v němž je vše přísně a přesně na svém místě, jazyka krystalické čistoty, soudržnosti a průzračnosti.

Podobně se u Bernharda stýká moderní s archaickým ve fabulaci. Opět nejde jen o „modernistické“ rozvolnění časových posloupností, nýbrž o vědomě využitou starobylou vypravěčskou techniku, která napřed sdělovala výsledek včetně toho, co je na něm nejdůležitější, a pak teprve vyprávěla, jak k němu došlo a co k němu vedlo. Čtenář zná tento postup z nejstarších vrstev starozákonních vyprávění biblických. Častá opakování, která s touto technikou souvisí, prozrazují, že vyprávění původně zněla, že byla přednášena a poslouchána, a teprve mnohem později začala být chápána jako text ke čtení.

Zdůrazňují-li zvukový ráz Bernhardova jazyka, tedy že jeho vyprávění je třeba alespoň vnitřně slyšet, neznamená to, že by Bernhard operoval s jazykem běžně mluveným. Usiluje o vymanění slov z mluvních automatismů, vyjímá je z navyklých spojení, úporně opakuje průhledné syntaktické konstrukce a na co nejjednodušším základě kupí vedlejší věty, záměrně hyperbolizuje a přepjatě nadsazuje zejména negativní přívlastky, co nejdůsledněji omezuje jazykové prostředky kontaktové, gramaticky i obsahově stále znovu vztahuje svá vyprávění k autorskému já a k procesu vytváření textu, opakovaně zpřesňovanými formulacemi nabízí různá vidění jednotlivých událostí, hledí se vystříhat implicitnosti, jež by čtenáři vsugerovávala

předformované mínění, rád demonstruje své hledání co nejjednoznačnějšího výrazu a pečlivě jeho průběh zapisuje. V *Příčině* dokonce plynule a zdánlivě libovolně střídá zájmeno já a on. Obojí znamená vypravěčské já. Střídání gramatické osoby je objektivizačním gestem zabraňujícím psychologickému vnímání textu, jež by vedlo ke splynutí časů a výkladových možností v niterně prožívané iluzi, a tak vydávalo sdělované na pospas sentimentálnímu soucitu.

Že nešlo o samoučelné konstrukce, je patrné z významové živosti Bernhardových jazykových her, zejména z jejich bohatého ironického a sebeironického podtextu. Spisovatel, který měl od mládí vážné problémy s dechem, a v období, kdy psal své autobiografie, jej neopouštěla úzkost z udušení, kompenzuje své skutečné fyzické omezení přímo nadskutečně sáhodlouhými souvětími, jež nestačí číst, nýbrž je nutno alespoň vnitřně slyšet, jak tryskají z heroického přetlaku dechu a temperamentu. Hned druhá věta *Příčiny* se v originálním znění rozpíná na více než pětadvaceti řádcích!

Vypravěč si neodpočine ani mezi odstavci – protože text žádné nemá. Jako by jeho pět částí bylo pěti velevětami, z nichž každá je vychrlena bezmála jedním dechem. Četba je absencí grafické členitosti znesnadněna jak jen možno, abychom nezůstali viset na písmenkách nebo netékali po povrchu odstavců hledající klíčová slova. Nezaslechli bychom tah celku a unikl by nám smysl kompozice, neboť co je řečeno, má tu stejnou váhu jako jak. Pomlka nabývá v těchto souvislostech mimořádné síly dramatické. Jediný odstavec v celé pentalogii – *Příčina* sestává ze dvou částí nadepsaných *Grünkranz* a *Strýček Franz*, rozčlenění do odstavců však nemá – odděluje epilog druhé části od předchozího vyprávění (*Sklep*, 1976, česky 1997 v souboru próz *Obrysy jednoho života*). Odstavec náhle utne vířivé variace o obtížích sebepopisu a pravdivého vyprávění, o „divadelní kulise Thomas Bernhard“ („[...] i ty rekvizity jsem já“), o divadle, jež podivně kolísá mezi komedií a tragédií, o přírodě jako divadle, na němž se lidé motají jako herci nevalné ceny. Následuje epilog spějící k pointě, že je to všecko fuk. Přináší ji osoba naprosto neumělecká a neintelektuální: muž se sběječkou. Žádná apoteóza pracujícího člověka! Kromě žertu, že i zde jde o vzduch, jenž Thomasi Bernhardovi tak chyběl a který dodává prakticky užitečnému nástroji ve zdravých a silných rukou mohutné průraznosti – sběječe se německy říká *Preßlufthammer* – pointa příkře uzemňuje předchozí vzlet intelektuální a umělecké představitosti: také to je život.

Že je všechno jedno, dočteme se u Bernharda vícekrát, buď přímo nebo v obdobných formulacích. „*Das Entweder/Oder befindet sich schon längere Zeit im Gleichgewicht. Was ist höher einzuschätzen, die Phrase oder das Elementare? Es bleibt beim Unsinn [...]*“ (s. 191). Banalita takových tvrzení je jen zdánlivá. Jsou po textu rozeseta jako výzvy k zamyšlení, často jako jakási těsna po vypjaté fuze o pravdě a lži: „*Es ist gleich, ob einer mit seinem Preßlufthammer oder an seiner Schreibmaschine verzweifelt [...]*“ (*Sklep*, s. 199). Jak by mohla znamenat, že je skutečně všecko fuk a nesmysl? Vymezují meziprostor, prostor mezi pravdou a lží, vážností pravdy a směšností její relativnosti.

Poukazují na to, že život je skutečný právě v tomto meziprostoru, a nikoli v mezních a navíc hodnotících abstrakcích. Nedá se jimi plně uchopit, je utajeným středem, slova máme k jeho obklíčení, ne k jeho vyjádření. Proto nelze pravdu najít ani v sobě samém, a každé poznání a sebepoznání zůstává provždy nejisté, neúplné.

Méně než demonstrace skepse tak krajní zdá se mi účelem autobiografií prozkoumání její struktury. Melancholie otevírá říši možností, po nichž se nám stýská, lhostejno zda prožity byly nebo být mohly. Vyvolává obrazy útržkovité, vzájemně oddělené, časově rozmanitě převrstvené. Jen v jejich fragmentárnosti lze je přesně popsat. Z toho roste silné napětí mezi nimi a jednoduše dokonalé prokomponovaného literárního artefaktu, v němž po roztěkanosti není ani stopy. Literárním zformováním je nahrazen telos životaběhu, vše jiné byla by lživá iluze neboli ideologie. Poslední věrohodné sjednocení možností je umělé, umělecké. Je to tragédie? Je to komedie?

Bernhard nás často ujišťuje, že obojí je v rovnováze. Čtenář však snadno rozpozná, že rovnováha není úplná.

Když se v roce 1966 stalo, že jedna z pozorných posluchaček Bernhardova veřejného čtení propukla v nezadržitelný smích, spisovatel se zhrozil, ač bystrá dáma se smála, ne vysmívala. O patnáct let později sám poukazoval na komický ráz svých děl a čím dál raději vystupoval jako lstivý humorista, těžící s neuvěřitelnou pohotovostí vtipy a vtípky ze zásvětlí jazyka, z běžných i neobvyklých situací, parodující všechny a všechno včetně sebe samého. Jednotlivosti života mu připadají komické, celek tragický (Schopenhauer). Přece jen však ze zápolení pravdy s nepravdou silnější vychází komedie: usvědčuje pravdu tragédie ze směšnosti, tj. z nepravdy.

K nejfrekventovanějším motivům Bernhardovým patří motiv tělesného postižení, a to ne snad kvůli morbidní zálibě v chorobnosti či poníženosti, nýbrž že v takovém životě je zřetelně předznamenán nevyhnutelný zánik, což v těch, kdo kypíce zdravím zazdili se v domnělé normálnosti, takže ani na vlastní smrt nepomyslí, vzbuzuje odpor, ošklivost a nenávisť. Ošklivost a nenávisť totiž není jen poctívána, ošklivě a nenávisťně se v „normálním životě“ jedná, a to nejen jednotlivě a nahodile, nýbrž soustavně, v celých kulturních, a tedy sociálně konstitutivních, sestavách navykklého rozhraničování, oddělování, vylučování, tedy přímého i nepřímého zabíjení.

Takto zaměřená sociálně kritická obžaloba, mnohem drtivější než pouhé pranýřování majetkové a statutární nerovnosti, spolu s vypjatým tematizováním problému autentického rozhodnutí sváděly k uvádění Bernhardova díla do souvislosti s existencialismem. Existencialistickou literaturu Thomas Bernhard jako syn své generace nepochybně dobře znal, existencialistou se však nestal. Odporné chrchlání a plivání ani bída tělesné postiženosti či umírání, jakkoli pečlivě popsané, není a nemá být pravdou o člověku v mezní situaci. Taky se těmito popisy patologických stavů k ničemu nedojde a dojít nemá. Pravda a lež jsou tu ovšem plně přítomny, ale jen herními situacemi, možnostmi, průběhy.

V existencialismu bývá rozhodnutím problém alespoň osobně řešen, kdežto zde se teprve otevírá. Bernhard pitvá nikoli obsahy, ale struktury rozhodování. Proto vyprazdňuje alternativy, mezi nimiž se jeho postavy mučivě rozhodují: Nudlovou nebo knedlíčkovou polévku? zní být či nebýt jeho Theatermachera (Divadelníka). Anebo je rozhodnutí již hotovo (Vezu Americe rozum a hodlám si odtamtud přivést oči, říká Bernhardův Kant), leč dění uvázne v průběhové situaci, jež sama o sobě je dramaticky bezvýznamná (Kant je již na cestě, plaví se do USA), a žádný výsledek, jenž by úlevně potvrdil či vyvrátil alespoň subjektivní správnost výchozího rozhodnutí, se nedostaví. Budoucí události nelze vyvodit ze současných, víra v kauzální souvislost je pověrou. Událost nastane nebo nenastane, mezi tím nic není (Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, 5.1361 a 5.153). Hra má smysl v sobě samé, v hraní. Bernhard nám rád staví léčky: pateticky vytyčí teoretický myšlenkový námět – například pravda/lež, vzpomínka/pravda apod. – a pak přehrává a konfrontuje jeho myslitelné možnosti, aby vyjevil, že nejsou a nemohou být jiné než fragmentární. Vše, co můžeme popsat, mohlo by být i jinak (Wittgenstein, 5.634).

Herně fragmentární tříšť Bernhard důkladně a důsledně sjednocuje, leč vylučně literárně. Subjektivní melancholickou strukturu objektivizuje jazykovým zformováním. A právě zde si uvědomuje rozmezí: autentická forma, ryzí zformování, je něčím zcela jiným než umělectví. Formou souvisí svět myšlení a představivosti se světem skutečným, kdežto umělectví je svodem, náhražkou legitimní souvislosti, jako i iluze estetická je svodem umrtvujícím, smrtícím. Úzkost před svody estetickými, nejen tedy v dětství a mládí prožitá trpkost, komplikuje i Bernhardův vztah k rodnému městu: krása Salcburku – na jednom místě píše, že je to snad nejkrásnější architektura na světě – je příliš velká, než aby mohla být pravá. Toto stanovisko nemá co činit s obrazoborectvím. Bernhard nezatrácuje umění, nýbrž ohledává jeho možnosti a meze na hraně mezi sdělováním a vyjevováním. Smysl úvah kolem sdělování a sdělitelnosti (utíná je epilog *Sklepa*, ale i tam se náhle ozvou drsnou formulací: „*Wir haben von Aufrichtigkeit und von Klarheit geträumt, aber es ist beim Träumen geblieben.*“) přesahuje běžné filozofování o jazyce či o pravdě a lži. Pravidelně se z této polohy vychylují k problematice divadelní. Nasazení divadelní terminologie a záměna života ve světě s divadlem nefunguje jen jako výpomocná metaforika, nýbrž míří k jádru věci: divadlo by nebylo bez předvádění, vyjevování, tedy něčeho, co poukazuje za hranice jazykového sdělování. Konstatování, že vše je divadlo, nemá smysl pohrdavě nihilistický. Docela starosvětsky pootevírá intenci k tajemstvím ležícím za hranicemi myslitelného a vypověditelného světa. Krásné, jak známo, původně sídlívalo ve svatém.

Přes všechny nepříznivé okolnosti a osobní traumata prozařuje Bernhardovými texty jímavá lidskost, ano: dětsky útěšná citovost a důvěřivost. Jako by byla zasuta za hněvivou fasádou, překryta funeráliemi, všudypřítomností smrti, bezohledným odhalováním temné stránky lidské existence, mistrnými exhibicemi parodistické pitvornosti. Bernhard s ní zachází s úzkostlivou střídmostí, cudně a zdrženlivě.

A přece tu je, trvale a neodmyslitelně. Bez ní by se rozsáhlé plochy vyprávění sesypaly v sutiny nadávek.

Teprve z nenápadné jímavosti a něhy pochopíme funkci jejich nápadného protipólu, mizantropického povrchu či plebejsky burleskní komiky Bernhardových textů. Odděluje autentické cítění a soucítění od iluzivně sentimentálního soucitu, v němž je zvláště středoevropské čtenářstvo tak dobře vycvičeno. „*Und das Mitleid [...] ist auch immer nur ein sogenanntes und ist in Wirklichkeit nichts anderes, als das schlechte Gewissen*“, čteme v *Příčině*. Je to maloměšťácky bezohledné sociální pokrytectví nejodpornější ražby, čteme v *Mýcení* a Bernhard je barvitě dokládá soucitelnými exhibicemi Jannie Bilrothové, spisovatelky, která se mohla stát vídeňskou Virginí Woolfovou, skončila však u státními cenami ověncené bezcenné sentimentální prózy a u stejně bezcenných sentimentálních básní a nakonec docela zapadla do obecní žumpy maloměšťáctví. Biedermeier, jímž kdysi nezralé měšťanstvo reagovalo na přízrak nové doby, je možná pozapomenut, vnitřně však nepřekonán. Klamavě sebeutěšný sklon banalizovat vážné životní rozpory iluzí útulné idyly nepatří jen ke středoevropskému kultu vánočních svátků míru, jež sarkasticky napadl už Heinrich Böll v povídce *Nejen v čas vánoční*, ale k pevným součástem dosud živých auto- a heterostereotypů, dle nichž například Rakousko je pravlastí možná trochu prostomyslné, leč povždy neotřesitelné životní pohody.

Nelze se tedy divit, že Bernhard čím dál raději láme svá citová vzepětí do komiky. Nelze se divit, že tolik lpí na strohé objektivitě popisu, že přímo celebruje literárně formové scelení toho, co samo v sobě je nesklenutelné, protože děsivé, nehumánní, nepřijatelné. Jen za tuto cenu může nesentimentální struna lidskosti, dětinné důvěřivosti a elementární solidarity zůstat trvale a naléhavě, být třeba i jen tichounce, rozezněna. Čistota Bernhardova vypravěčství není jen jazyková.

Nestačí vysvětlovat jímavou lidskost Bernhardových textů pouze neradostným dětstvím autorovým a poznamenání jeho života těžkou chorobou. Dětská touha po pohlazení a bezpečí neroste přece jen z frustrací a traumat! V Bernhardových textech se ostatně objevuje nejen v podobě nenaplněné, ale též naplněné, často dokonce v nápadném nesouzvuku s okolnostmi. Týká se to nejen řady míst, v nichž s bezprostřední vděčností vypráví o dědečkovi a o babičce (například jak jej moudrá babička zachránila z internátu a z nálety zmučeného města). Se stejnou bezprostředností vzpomíná autor, jak jej při náletu mateřsky objala Grünkranzová, manželka odporného nacistického trapiče (k charakteristickým Bernhardovým žertům patří, že mu dal hezké jméno: Grünkranz znamená česky „zelený věnec“) – a jak se v jejím náručí cítil dobře. Podobně prozařuje tichounká něha jinak neradostnými líčeními Joaniny sebevraždy, lítostí ze zmařeného talentu Auersbergerova v *Mýcení* a zvláště naléhavě pak nesmlouvavými obžalobami v Bernhardově posledním díle dramatickém (*Náměstí hrdinů*).

Jímavá lidskost je u Bernharda člověčím jádrem toho, co jsme nazvali melancholií. Jako nosná vlna rozechvívá a prochvívá soustředné kruhy analytické reflexe.

Je znívá, a jako každá dobrá hudba roste z ticha a do něho se smířeně i navrácí. Tento nirvánní horizont Bernhardovi – zcela dle psychoanalytických pravidel – často symbolizuje snůh. Ve hře *Lovecká společnost* nabývá sněžení a noční třpytivé vyjasnění samostatného dramatického významu jako protiklad egoistického světa lidí: „*die Ruhe macht es wieder gut*“. V první části hry *Der Ignorant und der Wahnsinnige* nechává Bernhard znít úvodní část Mozartovy *Kouzelné flétny*, která směřuje k výsostnému pěveckému vystoupení Královny noci; jak dopadlo sarastrovské ovládnutí přírody vyjadřuje druhá část hry, v níž kromě zvukové kulisy večere a kromě doktorova věcně správného popisu pitvy nezní pranic: přírodovědně manipulativní racionalita končí – stejně jako Bernhardův divadelní kus – v naprosté tmě.

Ticho a rozeznění naděje, ve zřetelném protikladu k hemžení poháněném brutálníou životního pudu, vyznačuje chvíle štěstí. Robert Musil nazval takový ekstatický okamžik alternativním stavem. Není náhoda, že se hrdinovi jeho velkého románu, muži jinak zcela bez vlastností, otevře zkušeností erotickou, a to dokonce incestní povahy. Okouzlen hebkou tělesností vlastní sestry zažije pocit, že štěstí je přece jen možné. Je nabíledni, že tento pocit nelze přeměnit v sociálně realizovatelný trvalý vztah a muži bez vlastností to ani nepřijde na mysl. Erotické puzení ke znovusplynutí v původní jednotě není pouhým sexem, nýbrž zábleskem poznání.

Podobné průsvity něhy nacházíme u Thomase Bernharda, ještě cudněji odděleny od běžného koloběhu lidské sexuality. „*Máš rád hudbu?*“ Ptá se starce Minettiho děvče čekající na milence a naladí své tranzistorové rádio, postaví je vedle Minettiho a nechá hrát, když se svým milým odejde. Kolem se mňhají Ensorovy karnevalové maškary, sám Minetti drží v rukou masku krále Leara, nepřestává čekat na svou poslední příležitost a smírně překračuje meze své pozemské existence, aniž se pohne ze své lavičky; je zavát sněhem. V románu *Korrektur* (1975) staví podivínský filozof Roithammer, podobně jak skutečně učinil filozof Ludwig Wittgenstein, své sestře nelidsky racionalistický dům, zároveň však rozjímavě pozoruje žlutou papírovou růži, jedinou, kterou si nechal z těch čtyřřadvaceti, které si v den svých třířadvacátých narozenin vystřelil v pouťové střešnici a věnoval „*einem an ihm vorbeigekommenen unbekanntem, ihm an seine Schwester erinnernden Mädchen*“. Prózy let šedesátých (*Frost, Verstörung, Watten, Amras*) jsou prosyceny zvláštním lyrismem, založeným na prolínání niterně účastného, byť stroze protokolovaného, pozorování bližního s detailními popisy jednotlivin a přírodnin. Z překvapivých konfrontací, ale i souzvuků vyrůstají ryze romantické alegorie, činící prostupnými hranice mezi Já a Ty, mezi člověkem, přírodou v něm a kolem něho, kosmem.

Také tento rozměr v sobě nese bernhardovské téma smrti. Přestože se úporně vrací v nejrůznějších podobách od subjektivních, autobiografických a rodinných přes barokní stylizace do salcburské kulturní i přírodní kulisy až po tvrdou objektivitu tanců smrti, realizovaných ve válečném běsnění, v sociálním útlaku i v komornějších měřících zanikání opečovávaného odborníky v nemocnicích a sana-

torních umírárnách, není to téma samostatné. Leda v komediální nadsázce jsou Bernhardovi smrt a zmrzačení strašidly, jimiž důvtipně šokuje a děsí. Tento postoj však neulpívá na obracení estetická naruby, do ošklivosti. Obsahuje posláni: přes nesmiřitelné lze se přenést smíchem! Ale ani to není poslední slovo. Nikoli hrůza, nýbrž něha obrací Bernhardovu pozornost k mrtvým. I přervaný život je život plný touhy. Melancholické struktury jistě uvádí v pohyb sebelítost, k níž Bernhardovi důvodů nechybělo. Je tu však něco, čeho se leká víc než smrti cizí i vlastní: nepřiznaná, ano – všemožně zapíraná a popíraná neusmířenost. Z Bernhardových textů křičí davy neusmířených mrtvých. Není to jen jejich vina. Jsou zapomenuti.

Ke konci *Příčiny* píše Bernhard o náhlém rodinném rozhodnutí nestát se Němci a zůstat Rakušany. Sdělení prosté sebemenšího pathosu zasadil autor na závažné místo textu, kde očekáváme pointu. Jen to naznačuje, že má hlubší než nahodilý význam. Vyprávění se vrátilo k tématu vytknutému v nadpise. Jednou ze základních příčin *Příčiny* je rakouské trauma.

Thomas Bernhard je jedním z mála prvořadých rakouských spisovatelů své generace, kteří neemigrovali z Rakouska do Spolkové republiky Německo nebo jinam na západ či jih Evropy. O jedenáct let mladší Peter Handke se sice vrátil na delší dobu do Salcburku, ale až poté, co se prosadil v německém kulturním kontextu a po svých létech pařížských, tedy jako hotový muž ozdobený suverenitou naprostého úspěchu. Do té doby mu bylo jeho korutanské dětství a mládí děsivým traumatem, jež také literárně ztvárnil (*Nežádané neštěstí*). A ještě v Salcburku píše svého *Čiňana bolesti*, prózu překvapivě odkrytou, drsně kontrastující s nádherou přírody i města. Bernhard, který v Rakousku trvale žil a tam také zemřel, zakázal právně závaznou formou závěti inscenování a zveřejňování svých děl v této zemi. Jak se to srovnává s naším obrazem poklidné malé republiky, která žádnému ze svých sousedů nenahání strach, zato je mnohým příkladem, kterak proti všem nepříznivým předpokladům zbudovat sociálně stabilní společnost, politicky správanou dle klasických demokratických pravidel a rozvíjející své hospodářství s respektováním nejpřísnějších ekologických zákonů v Evropě?

Není třeba ignorovat nesporné rakouské poválečné úspěchy, abychom problém pochopili. Poválečné Rakousko bylo a namnoze dosud je založeno na vědomém třídněpolitickém kompromisu zvláštní povahy. V roce 1934 se v krátké, leč krvavé občanské válce střetly dva politické tábory, levicový, vedený hlavně sociální demokracií, a konzervativní. Pro dnešního českého čtenáře nutno připomenout, že tehdejší rakouský konzervativismus se zásadně lišil od anglosaského konzervativismu liberálního typu. Orientoval se na ideu stavovského státu a nesl silné rysy klerofašistické. Ze střetnutí vyšli sice vítězně konzervativci, avšak z vítězství se dlouho netěšili. Již koncem července 1934 byl při prvním pokusu nacistů chopit se v Rakousku moci zavražděn spolkový kancléř Dollfuss, v březnu 1938 bylo Rakousko připojeno k nacistickému Německu a čelní představitelé rakouského

konzervativismu ocitli se spolu se svými sociálně demokratickými odpůrci v koncentračním táboře Dachau, v emigraci nebo alespoň v situaci osob ohrožených, protože nacistické diktatuře nepohodlných.

Na tom je založena poválečná státoporná teze, že Rakousko bylo Hitlerem znásilněno a spojeneckými armádami v roce 1945 osvobozeno. Na ní, poučeny zkušeností třicátých let a rozhodnuty namísto nesmiřitelného třídního boje konstruktivně spolupracovat, shodly se oba nenacistické rakouské politické tábory. Ač tato teze není nepravdivá a rakouská vnitřní i zahraniční politika s ní obratně a úspěšně pracovala, měla i nezamýšlené důsledky. Překryla a ztabuizovala někdejší ochotu významné části rakouského obyvatelstva k aktivní spolupráci s nacistickou mocí. A především zajistila personální, kulturně hodnotovou a statutární kontinuitu v mnohem větší a hlubší míře, než tomu bylo v Německu. Nacistická fasáda zpuchřela a opadala, a tím jako by se vše vrátilo k řádnému dennímu pořádku.

Proto se v létech osmdesátých mohly kolem vysoce postavených politických představitelů vynořit aféry, jež byly v denacifikovaném Německu té doby již nemyslitelné. Při té příležitosti se ukázalo, že v kolektivním vědomí přetrvaly protidemokratické obsahy a instinkty, jež lze v dosti hrozivé míře i dnes populisticky znovuoživotovat. V časech únavy z politiky a rostoucí nechuti k velkým a klasickým občanským stranám je to jev, který zneklidňuje. Základní konsensus kdysi ostře protikladných sil sice po celá desetiletí osvědčoval spolehlivou nosnost, vedl však též k vytváření mimořádně rozsáhlých, komplikovaných a nákladných formálních i neformálních vyvažovacích struktur, jimiž se všednodennost rakouského prostředí liší od ostatních evropských demokratických prostředí. Mocichtiví populisté dnes snadno zostouzejí velké strany, jež mají za těchto okolností potíže se vzájemnou ostrou a jednoduše rozpoznatelnou ideovou profilací, jako komplice parazitující na vrstvách pracujících. Ale též intelektuální oponenti mívají sklon cítit se těmi nebo oněmi zklamáni, zrazeni, opuštěni.

Ze sociálněvědné, filozofické a umělecké antifašistické emigrace, která se stala čestnými Nobelovými cenami ověřenou chloubou Spojených států amerických a dalších hostitelských zemí, nevrátila se v aktivním věku do Rakouska ani jediná významná osobnost. Neměla kam. Univerzity byly obsazeny profesory, kteří se včas řádně habilitovali na solidní témata, byli zárukou setrvačného klidu a neměli nejmenší zájem nechat akademický úhor pustošit logickými pozitivisty, wittgensteinovci, ultraliberálními národohospodáři, fenomenologickými sociology, kritickými racionalisty, životem poučenými marxisty beztak maďarského původu, nebo dokonce židovskými snílky a pisálky jako byl třeba Hermann Broch, Arnold Schönberg, Ernst Krenek nebo Manés Sperber. S denacifikací ať si dělají starosti Němci. My byli znásilněni.

Nutno poctivě dodat, že protimoderní patos tohoto alibistického oportunistu měl předfašistické kořeny. Vídeňská moderna, znovuoživená ponejvíce anglosaskými germanisty, je dnes studována a uctívána téměř kulticky. Ve Vídni samé

se sice o ní konají mezinárodní konference, nenajdete tu však kulturní stánek, v němž by byla v důstojné míře a úplnosti veřejně zpřístupněna. Chtějí-li dnešní Rakušané ukázat svým uměnilovným americkým hostům ucelenější kolekci obrazů Egona Schieleho, musí s nimi zajet do Českého Krumlova! V Burgtheatru, na první rakouské činoherní scéně, vládne sice stále ještě Bernhardův režisér a přítel Peymann, většina Rakušanů jej však z tiskových kampaní zná spíše jako škůdce a ničitele skvělé divadelní tradice než jako tvůrce moderního divadla. Setrvačnost konzervativního kulturního sebeobrazu je zde mocná, mocnější než jinde. Nemohou za to jen Rakušané sami. Zatímco moderna a avantgarda francouzská, ruská nebo berlínská vešla rychle ve známost, rakouská jakoby odumřela se starým mocnářstvím, ač s ním měla pramálo společného, a po roce 1918 – pokud nebyla úplně ignorována – byla pro svou senzualitu, jíž se lišila od francouzsko-ruské linie, dlouho pokládána za kýč.

Dnešní Rakousko zdědilo zpoždění, jež ani při nejlepší vůli nelze vyrovnat ze dne na den. Právě proto, že se v něm tolik změnilo k lepšímu, právě pro tuto znovu nabytou poctivost, působí prvky nepřiznané, tím samozřejměji však praktikované problematické kontinuity traumatizujícím dojmem. Thomas Bernhard se tomuto konfliktu nevyhýbal, a proto žil v běžném povědomí své vlasti jako zosobněný skandál. Jeho otevřenost se cítili zaskočení a uražení i mnozí, jejichž demokratické smýšlení a veřejné zásluhy stály mimo pochybnost. Nepochopili, že volající na poušti neproklíná, ale ohlašuje naději.

V

VĚDA O HUDBĚ

Antonín Sychra vydal v Československém spisovateli (1965) knížku Hudba očima vědy. Vědeckost nehlásá pouze titul; valná část spisku se tváří velmi scientisticky a vrcholí vizi budoucí hudby, tvořené na vědeckých základech a tím pádem srozumitelné všem. Základ jejich teoretických problémů je však prastarý a úroveň jeho prezentace je symptomatická pro poválečný stav naší hudební vědy.

Sychrovy úvahy vycházejí z realistické doktríny a jejich ústředním problémem je tzv. obsahovost hudby. Historizující partie jsou pouze transponováním teoretického problému. Mají dovodit, že hudba se vyvinula ze stejného vyjadřovacího prazákladu jako řeč a že se tudíž řídí týmiž zákonitostmi (str. 40, 75–76 aj.). Toto tradované východisko ukazuje na statickou představivost teoretickou – ať už k ní najdeme vzor v osvícenském paralelismu nebo, což bude aktuálnější, v kleslém povědomí pozitivistickém. Při všem psaní o vývoji (jinak by se hudba a řeč nedaly svést do společného prazákladu) se zde zachází s hudbou jako s předmětem mechanické přírodovědy: rekonstrukce společných počátků hudby a řeči má sloužit jako precedens k odkrývání tzv. obsahu hudby.

Nejnověji Sychra vylepšuje statickou obsahovou představu dynamičtějším pojmem funkce (str. 66 aj.), kterou reaktivoval ze své původní strukturalistické vědecké výbavy. Nelze však přehlédnout, že tak činí se značnou nedůsledností. Za funkci pokládá vztah hudebního projevu k životní (ponejvíce společenské) situaci; zároveň však hledá „obsah“ odtud plynoucí jako něco pevného, v hudebním tvaru pevně zafixovaného, jako něco exaktně a obecně zjiitelného a tudíž nezávislé a stabilně jsoucího. Dilema rozporu tu zní: buď vidíme v hudebních jevech jakési nositele obsahů a obrazových představ, nebo hudební jevy chápeme jako významovou součást širších celků.

Sychra ulpívá na prvním východisku. Představa „nositelství obsahů“ je apriorní teoretickou konstrukcí. Její kořeny nelze zcela zřetelně určit, jde o slitek představ rozmanitého původu. Ne náhodou (a ne právem) se výrazová hudební estetika dovolávala často Hegela. Odlesk objektivního idealismu však zde pozbyl emance ducha a byl přetřen nánosem pozitivistického mechanicismu. Sychru tato cesta vedla ke zúžení empirie v mechanickokauzálním smyslu a k experimentování: „exaktně“ se má zjistit, jaký mimohudební význam nebo obraz ten či onen hudební jev „nese“. To vše už tady jednou bylo, a ne bezdůvodně proti tomu postavili filosofové bádenské školy a Wilhelm Dilthey gnoseologickou kritiku, z níž vyplynulo metodologické odlišení věd přírodních od společenských. Podoba této kritiky zastarala vůči pokroku věd přírodních, nicméně pro vědy společenské je aktuální podnes alespoň jako otevřený problém.

Je to patrné už na tom, jak těžce se muzikologie dostává od prvního východiska ke druhému. A přece důslednější promyšlení pojmu funkce by zachytilo víc „obsahu“, než by se na první pohled zdálo: totalita hudebního projevu má význam (resp. je významem) v souvislosti celku. Tento významový vztah plyne přímo ve vztahu bytí, ze situace, v níž se naplňuje; tedy z toho, že a jak se děje, nikoli z toho, že by snad ten či onen význam „nesl“ anebo sám v sobě obsahoval. Případná „obrazná“ představa i jakákoli jiná individuální asociace posluchačova je pouze podmíněnou částí celku estetického bytí. Funkčnost uměleckého díla (a tedy i obecnější sdílení jeho „významnosti“) se vypracovává a stabilizuje vždy jen dočasně a vzhledem k mnoha faktorům. Přísně vzato – význam se naplňuje pokaždé jen jednou, je individualizovaný, estetično totiž je význam, nikoli má význam.

Příklon k funkčnímu nazírání je ovšem pouhým předpokladem pro teoretické respektování estetické zkušenosti a skutečnosti. Otvírá řadu základních otázek. Teprve za nimi by mohla začínat věda v pravém smyslu. Je například právě tak nezbytné jako ožehavé stanovit kritéria pro konstituování struktur („celků“). Bezděčně to děláme neustále – avšak věda je reflexe, jejíž ustanovení mají mít obecnou platnost. Nemůže být „bezděčná“ a nemůže si pomoci ani absolutizací vlastní bezděčné představivosti, tj. „zastavením“ proměnlivého proudu zkušenosti a prohlášením, že právě dosažený obraz platí. Ztráta smyslu pro historismus namísto k vědě vede k ustrnutí v pseudosystémy, k doktrínám a jejich ideologické fetišizaci.

Pro naši estetiku se realita rozdvajila v obsahy a formy. Formule o dialektické jednotě formy a obsahu je už jen frázi, která nemůže jednotu světa zachránit. Speciálním společenským vědám tato formule neříká nic: estetično se vydělí z reality a pak se ztěžka shledávají jeho spoje s realitou; Sychra píše: „*Směřuji ke gnoseologické problematice. To znamená: záleží mi na každé nitce, jež hudbě pomáhá navázat styk s realitou.*“ (str. 106). Myslí-li oním „stykem s realitou“ hudební obsahovost (ukazuje to již naznačený ráz jeho koncepce), jde naopak spíše o ontologii, o to, co z „reality“ do hudebního projevu přešlo. Tato fixace je nejen statická, ale přímo fantastická.

O gnoseologickou rovinu jde, je-li problémem, jak hudební jevy poznat, osvojit si, pojmově zvládnout atd. Ona „obsahovost“ je v této souvislosti naivním „vysvět-lujícím“ pojmovým klíčem, přeneseným z povrchní analogie s řečí: člověk rozumí své mateřštině, jelikož ví, co slova a slovní spojení znamenají. Filantropičtí hudební teoretikové si nechtějí nechávat muzikální požitky jen pro sebe a považují za žádoucí, aby si také jiní lidé naznačeným způsobem osvojili hudbu. Snad je zbytečné poznamenávat, že takováto „gnoseologie“ má pramálo společného s teorií jazyka. Sychra se po léta snaží najít hudebněvědnou analogii nikoli k jazykovědě, nýbrž k významovosti řeči, pojímané na uvedené úrovni. Takzvané „intonace“ mu mají být jakýmsi významovými jednotkami, podobnými pojům. Snaží se experimentálně i jinak stanovit, co tyto „intonace“ znamenají. Odtud je jen krůček k myšlen-ce, která svého času ovládala sovětské rozmělnovatele Asafjevovy teorie intonace: že by měl být sestaven slovník intonací-významů; tato představa měla normativní aspekt – intonace bylo žádoucí rozdělit na pokrokové a nepokrokové a sovětsí skladatelé měli používat pouze prvních z nich; pokrokové intonace byly intonace lidové – tak tedy mělo vyrůst nové lidové umění.

Hudba je součástí reality. Vkládat mezi hudbu a realitu poznávací vztah je svévolná nepřesnost, kterou žádné analogie nemohou dostatečně zdůvodnit. Také jazyk je součástí reality a jeho bytí – jakkoli se naplňuje nejvýrazněji v komunika-tivní funkci – nelze považovat za něco „gnoseologického“. Pouze stane-li se jazyk předmětem vědy, mohou uvažovat o jeho místě v postupech poznání – a tehdy se pohybují v oblasti gnoseologie. Co se však rozumí pod „poznáním hudbou“? Jde nanejvýše o literární opisy asociativních představ a duševních stavů, které jsou vciťovány zpět do hudebního tvaru. Hudební tvar prostě jest, je evidentní. Může a má být podnětem k prezenci duševních struktur; v této souvislosti je však pouze složkou komplexu komplikovaných vztahů.

Souvztažnost hudby k okolní realitě je souvztažností bytí. Nelze tedy hudbu rozložit na formu („nástroj“ poznání) a obsah („skutečnost“ nebo alespoň její od-raz – ukázal jsem už, že je zde obsah chápán jako substance), který skrze ni „po-znáváme“. Nehledě k pochybenosti pojmoslovné – není možno dospět k verifikaci estetického: není možné stanovit vzhledem k poznávací hodnotě (jaké?!), kdy je estetično pravdivé a kdy nikoli. Všechny pokusy o to ztroskotaly, protože mohou vycházet jen a jen z relace vkusového soudu – a ta je neobecná.

Hudební věda se těžko odpoutává od vnímatelských iluzí a od iluzí muzikant-ské praxe. Abych předešel nedorozumění: ani mne nenapadne popírat, že hudba má svůj tvarový systém a že tento systém má v jistém okamžiku určitý výrazový řád. Polemizuji s deformováním evidentní estetické zkušenosti. Toto deformování vede v Sychrově případě vlastně k nehudebnosti, k návyku zaměňovat hudbu s předsta-vami mimohudebními. Zjistit lze touto cestou sotva co podnikavého: nepotřebuji exaktních důkazů pro to, abych byl schopen usoudit, že na mne předehra k *Proda-né nevěstě* nepůsobí tragicky.

Luštitelství obsahů má svou aktuální stránku. To, co Sychra píše o hudebním realismu v roce 1965, se liší od toho, co psal o patnáct let dřív pouze ve stupni obecnosti a v intenzitě formulací.

Závisí-li realističnost hudby na míře jasnosti „*intonační a žánrové charakteristiky*“ (str. 134), pak musím dovodit, že šlágr je hodnotnější – realismus v hudbě je totiž právě mírou hodnotnosti – než třeba klavírní sonáta. Dnes by Sychra řekl, že jde o významný obsah vyjádřený na úrovni soudobých hudebních prostředků. Už z toho však lze vidět, že vlastní hudební hodnota je tedy něco přece jen ryze „hudebního“, co „obsahovému“ dešifrování uniká. Před nemnoha lety by k odpovědi stačilo jen poukázat na onen významný obsah. Tehdy šlágr s „jasnou charakteristikou“ byl opravdu ceněn víc než klavírní sonáty. O Kubínově *Ostravě* – z níž i hudební antitalent vyposlouchá, jak jdou lidé do práce a z práce – tehdy jeden významný kritik napsal, že je to *Má vlast* našich dnů. Měl pravdu. A píše-li Sychra, že to všechno byly omyly způsobené nezkušeností, že se tehdejší jednostrannosti smál (str. 141) a že ledacos nedomyslel (str. 146), budiž popravdě řečeno, že jemu zkušeností nechybělo a že se tehdy i dlouho potom – podle toho, co lze dnes číst – smál jen pro sebe. Ostatně nešlo prý tehdy o nic zvláštního, jen chtěl (píše ovšem v plurálu majestátním) oproti rozkolísanosti moderního umění a předválečného jeho vývoje ukázat přímočarou cestu (str. 147).

I nyní jde Sychrovi o „vědecké“ a obecně platné hodnocení hudby proti dosa-
 vadní variabilní praxi. Měří hudbu na tom, jak mnoho odráží skutečnost; vědec-
 kost spočívá zejména v tom, že chce toto měření vykonávat s obecnou platností
 jednou provždy. Od známých skript o realismu v hudbě se teoretický základ jeho
 koncepce tedy neliší ničím. Pouze ráz verdiktů se změnil: svého času doporučoval
 Sychra zavést do džezu smyčcové nástroje, dnes se mu může líbit třeba třetí proud
 nebo Schönberg. Záleží na okolnostech – prázdné pojmy jsou nejpružnější. Což
 budiž zaznamenáno ke kapitole o historické podmíněnosti čehokoliv. Nemyslím to
 vůbec ironicky a o tom, co bylo v létech padesátých, se zmiňuji jen proto, že Sych-
 ra o tom píše bagatelizujícím způsobem, který nemůže uspokojit ani ty, kteří tehdy
 „byli u toho“, ani ty, pro které se toto období stalo již dějinami. Ono to tehdy asi
 přece jen bylo složitější a šlo snad o něco víc než o přehmaty mladých nezkuše-
 ných lidí. Nejde tu ostatně vůbec o to, co bylo, nýbrž o to, co je. Bylo by malicher-
 né, pokrytecké a nespravedlivě ahistorické se dnes škodolibě hašteřit kolem toho,
 co uznávali naši teoretikové za velké umění před patnácti lety a co uznávají za vel-
 ké dnes. Jde o metodu hudební vědy a estetiky: pohled, který vedl v období živě
 politizujícím k deformacím praktickým, dnes na úrovni vědy pokládá neobyčejně
 erudovanost Sychrově a jeho obdivuhodné práci analytické a srovnávací (v práci
 o Dvořákovi) i nynějšímu pozoruhodnému experimentálnímu výzkumu falešné
 cíle a nepřesnost metody vede nevšední úsilí v hlavních věcech do prázdna.

CO S NÍ?

Pravidelně klapající kolovrat zákonu dialektiky se zadrhl: marxologové a už i marxisté se vydávají na odysseu interpretací, aby vydolovali autentický marxismus. Sháňka po prameni je neklamným znamením nejistoty. Výrazně zvětšen vyvstává v zrcadle nemarxistické marxologie nejožehavější teoretický problém soudobého marxismu: co s filosofií? Lubomír Nový to názorně ozřejmil ve své knížce *Marx v NSR* (Bratislava: Vydavateľstvo politickej literatúry, 1967), která je přes svůj skrovný rozsah bohatě materiálově podložena a která i při vnějškovém omezení na marxologii západoněmeckou (celkový obraz tak nemůže být přímo ovlivněn například dílem Lukácsovým, Sartrovým, Merleau-Pontyho, Calvézovým, Lefebvrovým aj.) představuje podnětnou informativní sondu, doufejme předzvěst práce úplné: problémových dějin marxismu. V přehledu Lubomíra Nového jsou západoněmecké marxologické interpretace utříděny podle toho, co z marxismu považují za nejdůležitější.

A tu se ukazuje, že pouze katolická kritika Wetterova chápe pověstný „diamat“ (nazvaný „sovětským marxismem“, ač byl pod vlivem pozitivismu v zásadě formulován již ortodoxními teoretiky II. internacionály) jako univerzální filosofii, jako metafyziku hmoty, jako ateistickou scholastiku, která popírá Hegelovu dialektiku. S neudržitelností předmětu stala se neudržitelnou i jeho kritika. V tom se dovolává Nový autentického marxismu – a má vlastně na mysli marxismus hegelovský, především pak návrat k Marxovi samému. V podobě dialektického materialismu unikala marxistická filosofie Marxovi. Ve většině autentických „návratů“ a interpretací uniká Marx z filosofie: u Karla Löwitha třeba do dějin filosofie jakožto existenciální kritik Hegela, zakotvující existenci (na rozdíl od Kierkegaarda) sociálně a ekonomicky. Protestantským eschatologickým výkladům naproti tomu chybí při

všem historizování historický rozměr: chápou Marxe sub specie aeternitatis – přitom však nefilosoficky. Ba dokonce nejsou tyto výklady v pravém slova smyslu ani teologické: vykládají Marxe právě tak volně jako Písmo. Ztrátu víry v dogmatické principy křesťanství a opuštění náboženství kompenzují tím, že se zhlíží v marxismu jakožto v náboženství pro tento svět. Toto chápání marxismu jako kryptoteologie může být sotva něčím víc než pouhým barvitým svědectvím rozkladu zesvětštělého náboženství. Teologie Blochova je postavena na tom, že po Bohu zbyla už jen prázdnota: z Karla Marxe se pak stal prorok věštící zjevení posledního soudu v podobě povstání mas. V interpretacích zaměřených společensky je marxismus programově přesunován z roviny filosofické do sociologie. Nejde tu vlastně o hledání autentického Marxe, nýbrž o „otevřený“ marxismus – o autentický smysl toho, co dělal Marx. Prvním, co tu musí padnout do oka, je kritika společnosti. Frankfurtská sociálněvědná škola, reprezentovaná dnes nejvýrazněji Jürgenem Habermasem, provádí tuto kritiku jako kritiku ideologie s vytříbenou filosofickou kulturou – leč bez filosofie. Odvolávají se na proslulou tezi mladého Marxe, považuje filosofii za zrušenou. Uskutečňována je filosofie neustále, nepodlehne-li falešnému svodu stát se ontologií a zachová-li si odstup permanentního „kritického vědomí“. „Kritické vědomí“ frankfurtské školy je bytostně zakotveno nikoli filosoficky, nýbrž sociálně: sídlí v Grandhotelu Propast, jak napsal Lukács – kritizuje s vybraným vkusem existující společnost z hlediska jí samé. Pak tu ovšem chybí nejen transcendence, ale i kritika: kritika ideologie je vlastně ideologií kritiky, luxusním vlastním regulativem syté společnosti.

„Problém filosofie“ se vyhranil jak v marxismu, tak i v rezonujících myšlenkových směrech. Lubomír Nový jej formuluje jako otázku vztahu filosofie a speciálních věd – aktuálně tedy pro oblast společenskovědnou, jež se dodnes nevzpamatovala plně z otřesu, který jí způsobil pozitivistický scientismus. Tato otázka není postavena poprvé, filosofie na ní už jednou odpověděla propracováním fundamentální teorie bytí. V marxismu však působí „problém filosofie“ jako červ dezintegrace. Píše-li Nový, že dějiny marxismu by se mohly změnit v marxistickou filosofii dějin, je to výzva k problémové sebereflexi. Nejde ovšem jen o cestu od „sovětského marxismu“ k Marxovi nebo o cestu od starého Marxe k Marxovi mladému. Problémové dějiny marxismu by měly být především reflexí nového údobí společnosti, které se do zesystemizovaného historického materiálu nevešlo a rozbilo jej: naplnilo se zrušení tradovaného marxismu v jeho uskutečnění; harmonie člověka a jeho světa byla však opět odhalena jako harmonie jen myšlenková. Základní situace s Hegelovou tezí o skutečném a rozumném se opakuje. Znamená to konec systémového marxismu. Jeho „obnovování“, „tvořivé rozvíjení“, svádění cizorodých myšlenek pod vlastní firmu – zkrátka všechno ten synkretismus, který byl u nás halasně uvítán jako obroda, to všechno nemůže stav věci zakrýt. Zbyl a zbude Marx, problémy, jež nastolil a které jiní tvořivě rozvinuli. Tedy dějiny marxismu jako marxismus.

A zůstala philosophia prima, pokušení opět původně filosofovat. Anebo popření filosofie.

NÁROD SOBĚ

„Panství musí nakonec připadnout tomu, kdo vytváří a ovládá ducha [...] a ten nejpomalejší národ dohoní všechny ty rychlé a povrchní. Pak se ukáže, že ostatní národy byly květinami, které opadávají. [...] Drahocenný statek německé řeči, která vyjadřuje všechno, to nejhlubší i nejtěkavější, ducha i duši, která ví, co je to plnost smyslů – Naše Řeč opanuje svět.“

Chudák Friedrich Schiller si nemohl ani pomyslet, kdo všechno se ho bude dovolávat – a že nakladatelství Suhrkamp vydá v roce 1967 knížku *Germanistik – eine deutsche Wissenschaft*, v níž. profesori Lämmert, Killy, Conrady a von Polenz budou rozebírat spornost bytostného němectví, které začalo tak převelmi krásně, že bylo těžko dohlédnout jeho bestiálních (nikoli ovšem nevyhnutelných) konců.

Již otec všech německých – ale i slovanských – vlastenců Johann Gottfried Herder se domníval, že jazyk určuje svéráz a duchovní strukturu národa. Eberhard Lämmert si ve své studii *Germanistik – eine deutsche Wissenschaft* povšiml, že Herderův pojem „národ“ – vymezený na základě společenství jazyka – se podstatně liší od pojmu „la nation“, který měl vystihovat společenství Francouzů ve svazku státním a občanskoprávním. Velcí Němci na začátku devatenáctého století definovali národ na základě toho, co jim v politické mizérii zbylo. Vyvolali patos němectví, který měl být oslavou ducha. Tak už v samém počátku národního uvědomění bylo „němectví“ odtrženo od konkrétní politiky a jeho idealita byla postavena do protikladu k „pragmatismu“ politiky francouzské a později i anglické. Jacob Grimm ohraničil později (1846) předmět germanistiky jakožto vědy o „*německé podstatě v řeči, mýtu, právu a mravech*“ prakticky jen v jednom: že se nemá zabývat „*vlastní politikou*“.

Šlo o něco více než jen o reakci na neutěšené politické poměry. Proměňuje se tu samo hledisko: Zatímco Immanuel Kant měl za to, že by na základě veřejné

diskuse bylo možno racionalizovat společnost a zrušit tak politiku v morálce, již Herder a po něm mnozí další formují svůj stěžejní filosoficko-historický pojem „národ“ programově ze zcela jiných zdrojů, budující říši „národného ducha“ stranou praktického rozumu. Kantova vize překonání politiky v morálce, racionalizovatelné skrze kritérium obecně myslitelného, je představou zrušení panství, osvobození člověka. Nelze přehlédnout její přirozenoprávní základ: vychází ze ztotožnění „člověka“ a „vlastníka“ v „občanu“, jakož i z přenesení harmonie volného trhu do praktické racionality společnosti vůbec. „*Obsahovala-li někdy ideologie moment pravdy, bylo to právě tenkrát*“, napsal Jürgen Habermas. Byla to revoluční pravda předrevolučního osvíceného třetího stavu; pravda, jejíž osvobodivý patos se dochoval až k Marxovi. Proto mohla Velká revoluce učinit královeckého filosofa občanem francouzským zcela v duchu vlastenecky uctívané „la nation“ – a nejněmečtější úřednická němčina *Kritiky čistého rozumu* nevadila přitom nikterak ani pařížským patriotům, ani Kantovi.

Goethe ještě v roce 1827 chválil Ampèra, „že nechal daleko za sebou národnostní předsudky“, a francouzským romantikům vytykal, že jejich práce nesou vždy „osobní barvu autorovu“ a nikdy nedají zapomenout, „že to psal Francouz“. A na tom, že se stal zakladatelem novodobého německého básnictví, nezměnily nic ani útoky osvoboditelů Německa, vyčítajících Goethovi, že nepodporoval národní protifrancouzský odpor válečnými písněmi. Goethovi vlastenečtí kritikové nebojovali v tzv. osvobozeneckých válkách jen proti Napoleonovi, ale také proti Civilnímu kodexu. V pojmu „národ“ zformovali nové „my“; nebylo to již univerzální „my svobodní občané“, nýbrž „my Němci“. Dál se „la nation“ postihnout jako měšťanská veřejnost svobodných soukromých osob, která došla sebeuvědomění v osvícenském racionalismu, ono nové „my“ je naproti tomu pouze totálně sjednocujícím společenstvím, opatřeným nadto posvěcením zvláštnosti, tedy rozdílností od jiných společenství. Ve srovnání s univerzalitou osvícenského racionalismu tkví v základu onoho nacionálního „my“ jádro iracionální: svou argumentaci může posbírat pouze z neprostupných zlomků individuality světa názorného: pocit domova, místní kolorit vlasti, jejich mravů a řeči – to vše je obsahově neopakovatelné. Má-li něco takového být poutem totálního společenství, nezbyvá než dosáhnout určitého stupně obecnosti (nutného k tomu, aby jednotlivé se stalo principem) patosem prožívání, intuitivním proniknutím – povýšením metafory na axiom. Není tedy náhodou, že výzbroj novodobého nacionalismu pochází i metodologicky z arzenálu pozdní romantiky.

Liberálně demokratické koncepce uchovávají do roku 1848 v zásadě ještě totožnost „národa“ a „veřejnosti“, identitu omezenou ovšem pouze na veřejnost národní. Představa národa nabývá přitom rysů iracionální substance. Přece však, když například Georg Gottfried Gervinus formuloval cestu Německa k demokracii jako zápas demokratického germánství s románským principem univerzální vrchnosti, když Augustin Thierry v pojmech jen obrácených ukazoval nesmiřitelné napětí

mezi aristokracií a měšťanstvem jako fixaci někdejšího porobení galské svobody germánskými kmeny, nebo když František Palacký vylíčil vznik feudalismu u nás jako úchvat demokratického slovanství cizorodou germánskou kulturou – přece tu přes všechny nacionální ostny šlo především o programy občanského osvobození. Pouze povýšení „národního ducha“ na princip naznačovalo, že novodobá pax romana by mohla nabýt i nekulturních forem. Leopold Ranke věnoval významnou část svého díla vylíčení vzniku novodobého evropského státního systému ještě s konzervativní oddaností bohu a vědě; brilantní duch Theodora Mommsena si již neušetril u nás dobře známou poznámku, že Slované jsou hnůj ke germánskému dubu; Gervinův žák Heinrich Treitschke byl pak zcela oddán „principům“: Prusové mu byli nejnadějnějšími mezi Němci, Němci nejlepšími mezi národy. Na obzoru liberálně demokratického nacionalismu stál národní stát, který měl osvobodit poddaného v občana. Po roce 1871 se naopak autentické uskutečnění „národní velikosti“ dostává do roviny státního pojmu Bismarckovy říše – zásluhou liberálů, kteří zapomněli všechno jiné, jen ne svou nacionální frazeologii. Svazek „národa“ s racionálně diskutující kulturní veřejností měšťanstva se uvolnil úplně. Pouto národního společenství se přestalo bezprostředně vztahovat k utopii „společnosti“. Degenerovalo v agitační trumf.

Výrazně je tato proměna patrna z dějin německé čítanky, které ve výmluvné zkratce shrnul göttingenský profesor Walter Killy (*Zur Geschichte des deutschen Lesebuchs*, v citované knize). Prostředek, jímž se společenství samo kultivovalo, vychovávalo, ospravedlňovalo i uvědomovalo, stává se tu autentickým svědkem.

Předosvícenské soubory čtení měly čtenáři zprostředkovat svět. V osvícenských čítankách se ono zaměření na zprostředkování světa stalo pedagogickým cílem, kurióza byla potlačena, čtení se třídilo metodicky – jak je vidět již z názvu Sulzerovy čítanky *Průpravná cvičení k probouzení pozornosti a přemýšlení* (SULZER, Johann Georg. *Vorübungen zur Erweckung der Aufmerksamkeit und des Nachdenkens*. Berlin: Nicolai, 1780–1782). Rozdělení čtiva odpovídalo univerzálnosti osvícené kultury, která hleděla obsáhnout konkrétní „svět“. Podobně Basedowova *Základní kniha pro mládež, pro její rodiče a přátele* je metodicky rozdělena a zaměřena na výchovu k občanství; snaží se podat všechno „nutné poznání“ pro život, ba v roce 1774 nechybějí ani věcná osvětlení života sexuálního. Z těchto milých knih vyzařuje patos přirozeného poznávacího úsilí stavu, jehož šance spočívá v jednotě praktického světa. Emancipace poddaného v občana je uskutečněním přirozenosti člověka a jeho základních práv: navrací člověka tam, kam patří.

Zatímco Sulzerova a Basedowova čítanka dokumentují základní praktické sebeuvědomování měšťanské veřejnosti, Eschenburgova literární čítanka *Beispielsammlung zur Theorie und Literatur der schönen Wissenschaften* (8 dílů, Berlin: Nicolai, 1788–1795) ukazuje již na kultivaci měšťanské subjektivity. Nepřináší poučení ze života pro život, nýbrž z poezie pro život. Tak jako čítanky předchodí nečiní si starostí s pedagogickými problémy: nerozlišuje mladistvé žáky od dospělých, a ne-

musí proto slevovat nic z věcné kvality; snaží se podat poučení racionální a úplně. Jediným pedagogickým záměrem literární antologie je podat vzory ke třibení úsudků a vkusu. Látka je věcně utříděna podle literárních druhů, příklady jsou brány z evropských literatur od řecké antiky až po současnost. Jediným kritériem je dokonalost, s jakou naplňují ten nebo onen kánon. Literatura zde tedy ještě znamená „literaturu vůbec“, nezná národních přehrad a publikum se v přehledu seznamuje s jejím celkem. Veřejnost, pro kterou je tato literatura určena a jejíž soukromé cítění zjemňuje a opracovává, je společenstvím svobodných lidí – společenstvím bez národních hranic. „Národ“ v jejím slovníku znamená totéž co „lid“, tj. „všichni občané“. Polemicky je ohraničena pouze proti sféře despotického státu – proti panství násilí a moci: jako jeho protiváhu vytváří svou vizi přirozené společnosti svobodných lidí. Jak známo, v Německu odkvetl tento občanský optimismus rozumu velmi rychle. Již Hegel označuje veřejnou diskusi, kterou měl Kant v úctě jakožto neúčinnější společenské nacházení rozumného, za pouhé „rozumování“.

Po osvobozenecích válkách vyhovují velcí němečtí nakladatelé, jako Barth nebo Cotta, vlně „německého hnutí“. Čítanky té doby odpovídají oddělení „národa“ – zakotveného výlučně v jazyce a kulturní svébytnosti – od neuspokojivé situace, v níž národ žije. Racionální jednota praktického světa je nalomena v samém základě: obzor měšťanského vědomí se omezuje filologicky. Tak například čítanka Schwabova *Die deutsche Prosa von Mosheim bis auf unsere Tage* (2 díly, Stuttgart, 1843) se sice soustřeďuje jen na literaturu německou, zato však se neomezuje jen na poezii, jak bylo zvykem – a uchovává naposled osvícenou otevřenost vůči všem odvětvím praktického života. Robert Heinrich Hiecke píše roku 1824, „že se žáci mají seznámit s literaturou svého národa, která jakožto jasně vypracovaný obraz národního ducha jest pravou ideální vlastí jejich mysli [...]“. Pojem národa, formulovaný už v duchu pozdní romantiky, tu však je stále ještě spojen s představou demokratické společnosti: vize svobodné vlasti měla ráz předbřeznový – šlo o sjednocení Německa a o založení demokratického státu v rámci liberální koncepce. Myšlení v národních pojmech přivádí na svět ideu osvobození Evropy německou kulturou a demokracií; tato idea je zatím prosta šovinismu. Je to nejzazší stadium, kdy „národ“ v Německu ještě znamenal „veřejnost“. Tenkou nit, která spojovala myšlení německých liberálů s racionalitou a humanismem přirozeného práva, přetrhla nezdařená revoluce. Jednota člověka a vlastníka v občanu se potom už jasně odhalila jako fikce. Gervinus začal v padesátých letech uvažovat o čtvrtém stavu jako o naději budoucnosti – a zůstal v tom mezi německými liberály výjimkou. Všichni ostatní hleděli rozpadlou jednotu občanské veřejnosti nahradit něčím hlubším a původnějším – substanciálním nacionalismem. Předbřeznový pojem národa stačilo jen významově posunout, očistit. Echtermeyerova čítanka *Auswahl deutscher Gedichte für gelehrte Schulen* (Halle, 1836) měla uvést žáky do duchovního světa vlastního národa, aby pochopili umění jako nejvlastnější prostředek vnitřního života národů. Ve vydání téže čítanky z roku 1874 již stojí, že účelem souboru je „uvést

mládež do ideálního světa našeho národa [...], a proto do ní může být připuštěno jen to, co je opravdu příkladné a nacionální [...].“

Postupně se čítanka změnila z náročné literární antologie ve výchovnou sbírku primitivně emocionální vlastenecké poezie. *„Na místo někdejší diferencované kultury, založené na úsudku, práci a znalosti, vstupují nyní mýty iracionalismu“* (Killy). Korunou všeho je mýtus národa, všesvazující a neměnná substance. Reflexe se zaměřuje na prožívání „národní duše“ rostoucí z „lidu“; a tato záměna dokládá, jak temným pojítkem je nacionální „my“. Velebí se přímá citovost (v čítance z roku 1907 se dává přednost *„hlasům básníků současnosti, [...] protože jdou přímo k srdci mládeže a mohou být procitěny bez jakéhokoli vysvětlování [...].“*). Všichni mají rozumět všemu, sjednocující se nikoli už na základě vypěstované racionality ve veřejnost, nýbrž na základě *„dědictví krve a tušení“* v beztvare totální společnosti. Pojem národa byl zbaven všech diferencovanějších funkcí a zdegeneroval v temné elementární pojítka; primitivnost se hyperbolizovala v mystiku.

Kulturní rozkvět výmarských let dvacátých na tom změnil pramálo. Po prohrané válce začali vychovatelé národa mýtus německví uskutečňovat. Při výuce němčiny má jít *„o výchovu našeho národa k vědomému a radostnému působení ve smyslu prohloubení a zušlechtnění, posílení a vyššího zhodnocení naší německé povahy. [...] Německá povaha znamená býti věcným a hledat pravou podstatu věcí. [...] To ji právě odlišuje od sebelásky Románů, od britské licoměrnosti a také od starých Řeků, ulpívajících na krásném zdání. Musíme samozřejmě jasně říci, že všechno sebepoznávání nám nemůže a nesmí bránit v tom, abychom hledali vlastním způsobem naši slávu na zemi i na nebi, abychom nacházeli silné kořeny naší slávy v německém národním svérázu, abychom vše, co je naše, milovali daleko více než cokoli jiného na světě a abychom tímto duchem naplňovali srdce naší mládeže“* (uvádí Killy). Cena Němce nespočívá v tom, že je člověkem, nýbrž v jeho německví. Pruská čítanka z roku 1925 stanoví: *„Ve vyučování němčině se mají žáci učit německy mluvit a psát, německy cítit, myslet a chtít“*. V duchu *„ideologie národního vzdělání“* je tato čítanka rozdělena do oddílů: *Všední den a duše* (4 strany), *V boji se životem* (16 stran), *Práce a povinnost* (13 stran) – a 100 stran oddílu *Z nové a nejnovější doby*. Všechny pečují o zachování heroického obrazu Bismarckova a mýtu o „dýce do zad“. Pod titulkem *Okolo světa* se místo zeměpisných líčení shrnují sentimentální výlevy o Německtu v cizině. Teoretická próza chybí úplně; výklad má být metodicky nahrazen poučkou a anekdotou, náročnější a průpravu vyžadující umělecké formy je třeba nahradit takovými, které přímo *„oblažují mysl“*. *„Co zbylo z klasiky a z doby předbřeznového patriotismu, bylo znehodnoceno v pouhé alibi“* (Killy). Walther Killy se domnívá, že se německá národní čítanka ve srovnání s dobou předbřeznovou zideologizovala. Mám za to, že tento závěr je třeba zpřesnit: také liberální pojem národa byl pojmem ideologickým, obsahoval však moment pravdy. Ten ovšem nespočíval v temném zromantizovaném pojmu národa, nýbrž ve vztažení tohoto pojmu k přirozenoprávní utopii společenské, založené na občanské identitě člověka a vlastníka. Po odpoutání od těchto projasňujících funkcí

stala se ideologie národa ideologií bez momentu pravdy: stala se nástrojem napojitelným na jakýkoli program, který nabízí nacionální libido. Posunutí pojmu národa souvisí s rozpadem rozumově uvažující veřejnosti v aklamativní masu. V tomto procesu ztratil „národ“ tvořivou sílu předrevolučního pojmu „la nation“, v němž „lid“ znamenal „rovnost, volnost, bratrství“. Zbytněl v kultovou substanci – mystickou, nesamostatnou, primitivní. Jako kultová substance je trpěný: může být jen vzýván. Eberhard Lämmert ukázal, že germanistika pomáhala od počátku substancializaci pojmu národa podstatnou měrou. Vypěstovala kult básníka-zvěstovatele: poezie a její služebníci zpřístupňovali ostatním prožitky z prapůvodních hlubin německví. Zrodil se mýtus umění, jež vyvěrá z lidu a pro lid. Hans Naumann jej posléze propracoval v cyklickou koncepci dějin německé literatury – německá literatura vzešla prý z jednoty uměleckosti a lidovosti a na vrcholu svého vývoje se má opět k této jednotě vrátit. Literární historikové si přestali všimnat klasicistních kánonů a namísto evropských souvislostí duchovního života začali hledat souvislost „germánství“ od dřevních věků po současnost. Literatuře byla nasazena pouta jediného jazyka. V nejstarších památkách germánské slovesnosti se shledávaly rysy autentického německví, neznečištěného „cizorodými“ vlivy. Reformace poskytla dokonce doklad k německosti „německého křesťanství“! Vyučování němčině mělo být především výchovou charakteru k německému světovému názoru. Tzv. sociálně psychologická literární historie Paula Merkera zjišťovala determinaci literárního díla nikoli ve společnosti, nýbrž v duševních kvalitách německví.

„Německé vzdělávací hnutí“ dvacátých let je svého druhu syntézou všeho naznačeného: germanistika má být vědou o německví („Deutschwissenschaft“) a má v tomto smyslu plnit úlohu vychovatele národa. Germanistika plnila tento úkol v mnohém už předtím. Její přední představitelé se honosili svou příslušností k lidu a v literárněhistorických pracích zdůrazňovali, že tato příslušnost je něčím hluboce metafyzickým, co prý nemůže pochopit praktický rozum pragmatického světa. K zakladatelům „Deutschwissenschaft“ patřily autority velikosti Friedricha von der Leyena, Gustava Roetha, Heinze Kindermanna, Karla Vietora. Německá germanistika se na své cestě „od sebepoznání k sebezáchově“ (Lämmert) stala vědou o německví, pojem národa se jí pod rukama proměnil v pojem německví, Lämmert píše, že německý nacionalismus nebyl šovinističtější než nacionalismus jiných národů – že však byl poetičtější. A opravdu: stačilo vyměnit básníka-zjevitele za postavu nadanou i prakticky. Výkvětu německé germanistiky, když byl zformuloval „K lidu bliž a s ním vyšší“, zbylo už jen uvítat materializaci německví – „*Volkswerden des deutschen Geistes und Geisteswerden des deutschen Volkes*“. Vůdce přišel, působivá slova nechyběla. Jen v jednom se akademická proroctví měla dočkat trpkého zklamání: vůdce německého národa neobrodil svou zemí poezií. Některé z nacionálních proroků to stálo universitní stolice, některé i život.

Zatímco studie Lämmertova dovozuje, kterak filologové rozvinuli argumenty k substancializaci nacionálních pojmů, kdežto Walther Killy na srovnání

německých čítanek podává inspirující materiál k úvaze o funkční proměně národa, ukazuje Karl Otto Conrady německou literární vědu přímo na cestě ke vplynutí do totálního nacistického státu.

Conrady barvitě dokládá, jak dobře použitelným nástrojem se pro nacisty stal odpoutaný pojem národa, vypjatě pěstovaný jako nejautentičtější pramen všech hodnot. A tento moment naopak přivedl nacionální inteligenci k tomu, že pohlížela na nacistické hnutí jako na něco pouze mimoracionálně pochopitelného, jako na „*průlom z národních prahlubin*“, průlom, který údajně překonává choroby civilizace a odcizenost její kultury návratem do lůna prvotních prasil národní tvorivosti. „*Neznámý lid povstává a říká své politické Ano. Ze starých štáv roste ještě jednou epocha, která má smysl. Její omyly váží málo. Její otřesy jsou produktivní. Její převrat je – jakkoli dopadá tvrdě – bez zvrůle. Nad dneškem se rozprostírá budoucnost, protože jde o proměnu věčného. Lidé věří, vykračují, dívají se vpřed a mezi nimi nepozorován jede rytíř z Bamberku*“ (FREYER, Hans. *Pallas Athene. Ethik des politischen Volkes*. Leipzig 1935). Národní pojmy přešly z kabinetů do života.

Bylo mnohokrát po právu řečeno, že národ znamená soubor hodnot. V proměnách tohoto pojmu je důležité, odkud jsou ony hodnoty odvozeny. Jak jsme viděli na německých čítankách, vztahovaly se národní hodnoty až do roku 1848 k občanské společnosti přirozenoprávně pojaté. S uvolněním národních pojmů z této vazby se uvolňuje i vymezení pojmu „lid“; mění se z racionální veřejnosti pluralistické demokracie v hluboce iracionální podstatu národního společenství. Jen jediný představitel německé měšťanské kultury měl při vši lásce k vlasti dosti svědomí i prozíravosti: Thomas Mann se už v roce 1926 ptá naléhavými slovy, zda ono romantické „*noční třeštění, celý ten görresovský komplex země, lidu, národa, minulosti a smrti, celý ten revoluční obskurantismus*“ je pro Německo tím pravým výchovným činem. Významní literární historikové právě v té době propracovávali pokleslou podobu filosoficko-historické organologie (například ve *Volkhafte Literaturwissenschaft* Heinze Kindermanna). Pokud jde o popis národní a lidové substance, disponovala germanistika rozvinutou řečí metafor, odvozených z významového okruhu biologického (organického) růstu. Jejich jádro pochází již ze slovníku pozdně romantického a k paradoxům dějin patří, že k prvním šířitelům této metaforické řeči patřil spolu s mnoha jinými osvícenými lidmi demokrat Jacob Grimm. Stačilo pouze zasadit metaforickou apologii národa do nového rámce. Souvisí s proměnou národních pojmů, že nejvlastnějším kořenem „němectví“ německé germanistiky byla pozdní romantika. V jejím duchu znehodnocovala zejména německá literární věda stále intenzivněji ideje evropského osvícenství.

Je pochopitelné, že v naznačených souvislostech muselo dojít i na univerzální představu humanity: „Lid“ neznamená již „všichni svobodní občané“, tedy souhrnný pojem vymežitelný právně, nýbrž organicky národní celek vymežitelný vlastně jen biologicky. Přirozené právo se proměňuje v právo přírody. „*Výchova k humanitě*

se nezaměřuje již na člověka o sobě, ale na německého člověka s jeho národními hodnotami a silami.“

Co bylo dále, je všeobecně známo. Nacionální socialismus zhmotnil nejen vizi „*výchovy Němce na Němce*“, ale i onu původně jen duchovní degradaci „národa“ z „veřejnosti“ v holé „společensví“ – v hordu.

Bylo by velmi jednoduché prohlásit německé germanisty, filosofy života, Nietzscheho, Mommsena a třeba až i Jacoba Grimma za fašisty – jak se ostatně po válce dosti často stávalo. Ale toto označení pomíjí nejen historickou pravdu, ale i podstatu věci. Poučnost příběhu „germanistiky – jediné národní vědy“ spočívá právě v tom, že žádný z jejích koryfejí před rokem 1933 fašistou nebyl. Na drastickém případu „němectví“ je možno ujasnit si obecnou proměnu moderního pojmu národa z ideologie s momentem pravdy v pseudoideologii; od věčné koncepce k temnému mýtu, jehož prodlužující se stíny ohlašují za červánkových orgií vlastenců jen příchod temna.

ÚKRRK?

Když jsem si po listopadovém plénu koupil Rudé právo, ustrnul jsem: existuje instituce zvaná ÚKRRK! Už je to tady! Tím „Ú“ na začátku jako by původní míle krátká slůvka zaúpěla. Přivalí se únos, útlak, úklid, úkon, úřad, útisk, úděs, útvar, úhyb, údaj, ústřel, útok, úseč, ústup, úprk, úvoz, účast, úhoř, únor, úraz, úhon, úlek, účet, úrok, úmor, útes, úkrok, úpad, úkos, úklad, úskok, úpis, úhrn, ústrk. Určitou naději může snad vzbudit úvěr či úsvit, ale proti tolika nepříjemnostem je toho k úsměvu málo. Toliko spěch je tím „ú“ jednoznačně vylepšen; částečně též kaz a vrať. Zato úděl! Viděl už někdo veselý úděl? Jistěže také existuje ÚRO, ÚBOK a různé ÚV. Leč i tu věští ono „Ú“ pouze věci vznešené a smutné: ústředí nebo ústav. Záleží ovšem na tom, s jakou zkratkou se pojí. Některé jsou zaplaťbůh němé. Pod ČSPO si hasiče nepředstavíš. Ale KRRK, KRRK je zatraceně konkrétní! A tak se člověk nad novým zkratkoslovem ptá, bude-li ÚKRRK někomu usilovat o krk, anebo jen krkat.

ÚDĚL PROMĚNY A TVÁŘ SEBEKLAMU

Když loni vyšel v *Listech* Kunderův článek *Český úděl*, přečetl jsem jej se zalíbením a s vědomím, že jde o idylickou vánoční úvahu. Národovecký akcent mi proto na ní vadil málo, zdálo se mi, že je vyvážen útěšným optimismem, kterého se u nás tehdy velice nedostávalo. Byl jsem a zůstávám toho názoru, že je daleko lehčí křičet o katastrofě než odhodlat se k pozitivním činům, k reálné práci na reálných věcech. Katastrofismus jsem měl a mám za laciný alibismus, který ovšem s narcistní maskou hrdinství jde vždy, a nyní zvláště, dobře na odbyt. Ctnost odvahy je někde jinde. Odmítl jsem proto tehdy polemizovat s Milanem Kunderou, pokládal jsem to za zbytečné. Vstupuji nyní do diskuse poté, když si Václav Havel a Milan Kundera bojovně vyměnili názory. Domnívám se, že tu ani v nejmenším nejde o osoby, nýbrž právě o srážku hledisek; domnívám se, že tato srážka má nadosobní smysl. Podrobuji-li rozboru právě hledisko Kunderovo, nečiním tak v úmyslu bezvýhradně se zastávat Václava Havla, nýbrž proto, že odpověď Milana Kundery vyhraněně shrnuje některé charakteristické iluze, jež jsou vázány generačně, jež mají pozadí historickopolitické a jež hrozí vyústit v novou ideologii národa. Snažím se najít smysl těchto iluzí, nikoli dotknout se Kunderova osobního přesvědčení či občanské cti. Vývoj a proměny generačního vědomí nejsou záležitostí etickou, ba ani věcí kulturní úrovně, či vzdělanosti; jsou historické. Přičítám-li mnohde Milanu Kunderovi úlohu generačního mluvčího, děje se tak bezpochyby nespravedlivě. I generace jsou diferencovány. Historický přístup musí však shrnovat jednotlivé do typů. A kde hledat nejobektivnější a nejhlubší podobu generačních představ než právě u těch nejsamostatnějších!

Mnohým se může zdát, že celá diskuse a také můj příspěvek mají ráz jen akademický. Mám ovšem za to, že směrodatné a v životě fungující iluze je třeba udržovat

v otevřené veřejné diskusi. Smyslem mé polemiky je ukázat, že nacionální prvky v ideologii československé obrody nejsou něčím absolutním, co by bylo samo v sobě dobré a co je nutno pouze věrně střežit – nýbrž právě že jsou to iluze, které se vynořily v objektivních souvislostech společenského pohybu. Iluzemi jsou proto, že ony souvislosti zakrývají. Je třeba kriticky demystifikovat jejich vlastní smysl a funkce.

Minulá ideologie obrody ztroskotala – a nerozložil ji jen vnější tlak. Nová začíná růst na nekritickém základě. Domnívám se, že každá příští politika musí vycházet z toho, že československý rok 1968 ukázal ve všech svých vítězstvích i prohrách jedině: podobu naší dlouholeté krize. Perspektivní a pozitivní může být tedy pouze kritika, nikoli mytologizace.

Čtenáře Kunderovy odpovědi na Havlovu polemiku překvapí několik věcí. Především nemístné zužování předmětně položených otázek na otázky osobní a s tím související „odhalování“ osoby namísto věcí samých. Dále pak skutečnost, že nejcharakterističtější bod diskuse není rozveden, nýbrž obcházen: místo odpovědi na závažnou otázku, kdo a proč dnes reaktivizuje ideologii národní obrody, kupí Milan Kundera mnoho samozřejmostí, ale málo fakt. Co nepřekvapí, je Kunderovo stanovisko samo. V tom je Václav Havel nepřesný: Kundera stanovisko nepředstírá, Kundera stanovisko má. Je dokonce výraznou ukázkou typu. A to nikoli typu charakterového, nýbrž typu ideologického. Nelze debatovat o tom, zda „nová politika“ vydržela, či ne, dokud nebude jasno, co pro koho tento pojem znamená. Právě v tom se obě polemické strany rozcházejí, nikoli v poměru k „nové politice“. Zdá se, že každý po svém uvěřili ve slova řečená loni, ve slova obrody, za kterými neviděli skutečnost krize. Proto se přou o srpen, o to, co z „nové politiky“ zbylo, zatímco k historickému realismu a ke konkretizování zodpovědnosti by vedla otázka, proč k srpnu došlo.

Václav Havel „novou politikou“ rozumí „*všelidové referendum o tom, jaké mají být v zemi poměry [...], slib, že od určitých hodnot nikdy neustoupíme.*“ Milan Kundera naproti tomu výsledek obrodného procesu socialistické politiky samé, heroický čin uprostřed staré kontinuity, čin, na němž se cítí subjektivně účasten: „*Jestliže jsme se odhodlali [podtrhl J. S.] tento systém nedemokratických praktik odstranit, nesli jsme na svých ramenou celou tíži padesáti let, co tyto praktiky trvají, i celou rozlohu světa, na níž trvají.*“ Proto se mu věc jeví jako světodějný akt sebepřekonání socialismu: jeho nositelé, oni sami, se odhodlali dát socialismu lidskou tvář! Jak dobře je vidět, komu máme za co děkovat, kdo vlastně za ty drátky tahá! Zajisté i nedobrovolní souputníci padesátých let musí se zatrpkle držet oficiální kontinuity: jejich svět s ní stojí a padá. Schéma hříčů a nápravy socialismu umožňuje tabuizovat kořen a počátek. To politika, pro niž v mládí horovali, překonala své chyby, své zmrzačení – a oni, její mládí, jí k tomu pomohli. Oni rozhýbali dějiny, a nakonec, když už nejlepší z nich málem pozbyli naděje – ukázalo se, že přece jen dobře. Našli „původní smysl“, našli „lidskou tvář“ toho, čeho byli účastni před dvaceti lety. Našli omluvu.

Václav Havel se cítí jako objekt dějin, brání sám sebe, svou subjektivitu, své občanství, jde mu o bezprostředně reálný stav společnosti; do tohoto konkrétního obrazu se dá velmi dobře vmyslet socialistický program. Milan Kundera mluví za ty, kteří se odhodlali; kteří se domnívají, že jsou subjektem dějin, hybateli socialismu – a jejichž zdůvodněním není věčný stav společnosti, nýbrž kolektivní idea, kterou prosazují a která je zodpovědná za ně. Je to stále ještě socialismus? Snad. Je to nominativní socialismus institucí, je to všechno, co si socialismus říká.

Socialismus se proměnil nejen v realitě, ale i ve své vnitřní reflexi: změnil se v instituci socialismu. Za touto kulisou musela utopie socialismu zmizet. Co na její místo? Nemůže být pochyb o tom, že vzniklé vakuum vyplňuje znovuzkříšená „myšlenka národní“, což zároveň ukazuje, že vývoj veřejných věcí donutil své nositele překročit uzavřený obzor vnitřní institucionální pře. Kulisy byly obnaženy, přišel čas vykládat karty na stůl.

Vzpomínám si dodnes zřetelně, jak jsem jako chlapec zdaleka ještě ne patnáctiletý užasle přemýšlel o hrůze záměrného justičního omylu. Látku mi neposkytovala věku nepřiměřená četba. Látku mi poskytovalo to, co o tehdejších procesech říkali prostí lidé v mém okolí; ti nejprostší venkované, někteří komunisté, někteří sedláci, sem tam nějaký učitel bez vysokého vzdělání, bez velké politické zasvěcenosti, se všemi předsudky místa a času. Říkali o procesech zhruba totéž, co jim za nějaký čas postupně a s přidáním faktografických detailů začali odhalovat progresivní spisovatelé-komunisté a posléze i strana sama, totéž, co se za patnáct let poté stalo korunním argumentem pro vyhraněně účelové uvolnění tiskových kampaní. Lid se během těchto patnácti let změnil z reakcionářů v národ, zato Kunderova generace byla a zůstala profesionální avantgardou společnosti.

Ale ovšem, věrozvěstové „nové politiky“ probouzeli národ! Holiči, kteří ještě v devětačtyřicátém zapisovali na černé listiny každého, kdo se spustil s komunisty, byli opravdu převychovaní prací v průmyslu či v dolech – a stali se pracovitými malofunkcionáři v novém duchu. Prostý člověk, chce-li dnes někoho oslovit uctivě a úředně, řekne „soudruhu“. A je věru historickou zásluhou intelektuálů, kteří na sebe před časem nechávali pokřikovat „Čest práci!“ i po záchodech, že své nynější žáky přivádějí zase k dobrému tónu. Prostý člověk žije rád a jeho trpělivost lze snadno vycvičit ve špatný zvyk. Kdežto intelektuál, ten jde s dobou. Intelektuál-ideolog má dokonce možnost odhalit již samostatně bytující plody své vlastní činnosti jako podvod. Má totiž zvláštní úlohu a moc z ní plynoucí: vypovídat pravdu v podobě nepravdy. V podobě, která je pro dějiny stravitelná. Vychovatelé, kteří kdysi v dobré vůli zakazovali svým vrstevníkům na brigádách poslouchat jazz, čtou dnes Kunderův *Žert* se zalíbením a snad i zadostiučiněním. Neustrnuli. A mají pravdu: oni jsou hrdinové, oni znají cenu relativní pravdy dějin v pohnutých dobách.

Národ tu není kvůli socialismu, nýbrž socialismus kvůli národu. Neprozradím, co mi tato slova připomínají, ublížil bych Milanu Kunderovi velmi nespravedlivě.

Co kdo řekne, je ovšem řečeno. Proč jsou k sobě vztaženy pojmy tak nepříslušné? Přicházíme k prvotnímu smyslu nejnovější ideologie národní: existuje ve funkci zástupné, figuruje na místě ideje socialismu jako restaurativní ideologie konstruktivního zapomenutí.

Je charakteristické, že do roku 1967 se v ideologii českého liberálního komunismu slovo „národ“ vyskytovalo nanejvýše náhodou. Čtenář *Literárních novin* se do té doby dovídal hlavně o tom, že naše veřejné instituce jsou v nepořádku. Ideovou páteří liberálně opoziční publicistiky se stala ideologie XX. sjezdu, představa zápasu mezi socialismem pravým a nepravým. Socialismus se měl obrodit. Koncepce této obrody vypadala snad převratně, nebyla však nikterak revoluční. Ba naopak, šlo jen o to, učinit instituce existujícího socialismu optimálně funkceschopnými. Liberální publicistika bojovně konkretizovala tuto mlhavou vizi ve třech směrech:

1. Byrokratický systém se měl obrodit na základě principu kvalifikace, který by do aparátů pomohl novým lidem; socialistická demokracie byla ztotožněna s rotací kádrů. (Mezitím se téměř každý významnější funkcionář stačil ozdobit doktorátem.)

2. V zavedení tržních elementů se spatřovala záruka sociální stability. Na místo ideologie řízené výstavby společnosti zítřka nastoupila stará představa harmonie společnosti tržní. V této souvislosti byla příznačně vzkříšena sociologie: disciplína, která měla původně pomoci k optimální organizaci společnosti na základě existujícího principu; sféra vědy a umění se pod heslem „odideologizování“ vymkla centralizované kontrole.

3. Ideologii třídního boje nahradila „nová ideologie“, prosycená humanismem společného smíru. Směřujíc cílevědomě k integraci společenského vědomí, rehabilitovala řadu „starých“ prvků, revolucí kdysi zavržených. Nejprve jednotlivě od uměleckých děl, kulturních činů a dílčích historických hodnot přes osoby – až ke všeobecným idejím a společenským utopiím.

Celkově nabýval projekt „opravdového socialismu“ stále více podoby konzumní společnosti. Ani zdaleka to ovšem neznamenalo pouhé pasivní převzetí chruščovského prvku, jak tomu bylo třeba v případě kukuřičné kampaně. Důvody ryze domácí nechyběly: pragmatický motiv generační nabytí pravé síly teprve v souvislosti s absencí promyšlené sociální politiky – a jen tak mohl vyústit v programatickou přeměnu revoluční utopie „veřejného blaha“ na porevoluční vizi „zajištěného konzumu“. Tato transformace pomohla stárnoucímu „mládí komunismu“ přejít do úlohy neuspokojených živitelů rodin, do úlohy spoluobčanů postižených veřejnými nepořádky právě tak jako všichni ostatní „normální občané“. Do úlohy, jež liberální publicistice umožnila mluvit jménem všech, tentokrátě však nikoli z titulu prorockého, nýbrž za spontánního souhlasu ostatních. Tím vznikl předpoklad pro to, aby liberální ideologie vykročila z obzoru uzavřené institucionální kritiky k univerzálnímu pojmu „národ“. Vnější příčina uzrála s dovršením rozpadu papírového socialismu, označovaného dnes s oblibou nepřesně jako „systém No-

votného“. S relativizací institucionálního systému dostala se do krize i jeho kritika, jeho vlastní vnitřní opozice. Stala se nemožnou, nevěrohodnou. Tak si lze vysvětlit onen náhlý a překvapivý slogan o národní obrodě a národní zodpovědnosti, který zazněl z tribuny posledního spisovatelského sjezdu. Ale nejen odtud: nečekaně se zradikalizovali mnozí, kteří ještě před nedávnem oponovali odbojným spisovatelům jménem strany. Dozrál okamžik restaurace. Romantický pojem „národ“, temné pouto sjednocující všechny části společenstva v jediné krevní prapodstatě, stal se opět pružným nástrojem k fiktivnímu sjednocení nového porevolučního „my“.

Mládí komunismu bylo donuceno pro objektivní okolnosti objevit svou soukromost až mezi třicítkou a čtyřicítkou. K sociálně politickým a často i soukromým rozvodům bylo dohnáno. Kunderovy nejvýraznější literární postavy nesou v sobě toto stigma: potácejí se mezi politikou a ženami. To nemá být výtka. Tak je to dobře. Praktická stránka sebeuvědomění klíčové generace projevila se však ještě účinněji: soukromost je totiž předpokladem debatující veřejnosti. Donuceni vyrovnat se s osobním objevem soukromosti rehabilitovali dnešní čtyřicátníci soukromost vůbec. Člověk nemá být znásilňován dějinami, každý jsme jiný a v tom jsme všichni stejní, odpusťme si, co jsme si. Jde tu vlastně o znovunalezení sebevědomí, nezastupitelného sebevědomí osobního; toto sebevědomí existuje jen jako uznané sebevědomí, jako sebevědomí, jež musí být uznáno. Neviditelné hodnoty substanční a všeobecně lidské transcendentují stárnoucí revolucionáře neviditelnými pouty do jedné lidské rodiny, když se už pouta racionalistická zborčila s institucemi, jež zdůvodňovala.

Ideologie národní nezůstává bohužel pouze osobním vyrovnáním: snaží se nám namluvit, že jsme všichni na jedné lodi, a důsledně přehlíží, že na ní sedíme každý jinak. Ideou o jedné lodi zachraňují se obvykle námořní důstojníci před vzpourou mužstva, anebo jí kryjí svůj puč proti špatnému kapitánovi. Není to idea, je to špatná báchorka, která má zastřít rozdíly. A je snad určitý rozdíl mezi situací těch, kteří byli na loď pouze uvrženi, a těch, kteří se nechali naverbovat a pomáhali větru foukat do plachet.

Z jiných souvislostí známe hrubou argumentaci ad personam, která naší veřejnosti již před léty odhalila, že Václavu Havlovi jde o návrat k „normálním“ poměrům, za nichž by mu byl býval patřil Barrandov. Milan Kundera se k takové přímočaré argumentaci nesnižuje, přesto však tradičními prostředky staví Havla do izolace: optika *Zahradní slavnosti* kreslí studeně a ostře, protože je to optika člověka revolucí postiženého, člověka přece jen z druhého břehu; Václav Havel nemůže ocenit ani socialismus byrokratický, ani socialismus opravdový – je v naší společnosti cizincem. Soukromé politické představy Václava Havla ke mně nedolehly, a ať jsou jakékoli, nemohu za ně nést zodpovědnost. Jen se mi nezdá, že by jeho veřejně položené otázky měly být odsunuty kamsi naproti, proti zdravému rozumu a občanské zodpovědnosti; právo vidět věci zevně a s odstupem nemá totiž jen Václav Havel, ale celá generace Havlova a mladších. Generace, která ještě

stojí před svým rozhodnutím, která se sem prostě narodila a která může existující skutečnost chápat jen zcela předmětně, jako něco ke zvládnutí, k vyřešení. Může stát na stanovisku těch, kteří pozorují a promýšlejí minulé věci s objektivitou nezúčastněných. Nezneklidňuje ji otázka, zda vše, co se stalo, bylo dobré, nebo špatné. Úmysly všech někdejších tvůrců dnešní reality jsou jí po právu lhotejné, skutečností je pro ni to, co je. To, co se pro ni stalo již dějinami, může hodnotit pouze z odstupu podle objektivní souvislosti činů a jejich následků, nikoli podle dobrých či špatných úmyslů jednajících osob. Snad je to trochu radikální: ale kdo je tu vlastně exhibicionista? Jak to, že příslušníci generace, která se uvědomovala právě přes problém generační, chtějí nás všechny vidět zase v jednom národním houfu? Skupiny, které se emancipují programovým vydělením z celku, hledí se o něj opřít, když usilují o hegemonii. Když se dostávají do izolace. Když přilnou k moci.

Citliví a přemýšliví duchové Kunderovy generace musí se cítit tímto posunem zaskočení. Až do včerejška byli tou lepší podobou proslulé mládeže zítřka, protože byli s to svou vlastní situací kriticky reflektovat. Avšak jen očima vlastní generace! Proto se teď rázem sami ocitají na druhém břehu, snad velmi nechtěně: reflexe patří k tomu, co reflektuje. Zajisté byl a je rozdíl mezi projevy Kunderovými a projevy Kohoutovými či Procházkovými. Ale je to pouze rozdíl uvnitř jedné linie, není to alternativa. A vůbec už ne pro mladou generaci, neřku-li pro „národ“ vůbec. Dostávám se ke zjištění, které bych rád vyslovil neosobně a nepolemicky: pro ty nejlepší je myšlenka národního balzám, sebeklamem, který jim umožňuje vidět se stále ještě na špici.

Zcela zvláštní kapitolou je světodějnost „českého zápasu“. Starobylá je až běda! Když ještě šlo veršování po česku velice ztěžka, vymyslel Kollár, že jsme vlastně následovníky Římanů. Fanatické popírání asimilativnosti české kultury patří k naší tradici. Nemá co činit s národní velikostí, tu lze objevovat výlučně v reálné podobě věcí a činů. Je jen projevem snahy udělat z vlastní malosti velikost, princip. Té pokornosti před „světem“, té psí touhy sežrat měsíc, a nemusit přitom myslet na boudu a na řetěz! O národ tu jde ze všeho nejméně. Tento pojem pouze vytváří horizont náhradní reality pro náhradní činnost, rámec obrazu, v němž všechno bytí a nebytí závisí na obětavosti českých intelektuálů beroucích na sebe hříchy světa! „Svět“ je jen rubem téhož, myšlenou šachovnicí pro vlastní kamínky, pro vlastní hru podle vlastních pravidel. Nikoli literatura, vědění, politika a zařízení jiných národů, nýbrž: My a Svět! Kolikrát byla už česká politika spečeninou z této kulturní smaženice?

Když naši komunističtí liberálové sáhli k myšlence národní, stáhli se na půdu nejkonzervativnější domácí tradice. Nalezli znovu, jako před léty, něco již zcela hotového. Ustoupili od Marxova a Engelsova Manifestu k Františku Palackému. Zařazují se do „tisíciletého trmácení za dokonalou demokracii“ (Ludvík Vaculík) a jako řádní měšťané očekávají za svou dějinnou poslušnost úměrnou odměnu. Jako obvykle – i jim to pokazil vždycky někdo jiný, buď pitomec, anebo cizák. Po pravdě

je ovšem třeba dodat, že Kunderova verze českého nacionalismu do jisté míry překonává substanciální nacionalismus romantiky tím, že jej klade jako otázku. Romantickou půdu ovšem neopouští – ba právě inspiruje se z pozdního existenciálního květu romantiky. „Národ“ tu není temnou sounáležitostí krve, nýbrž záležitostmi uvědomělé volby.

Spojení národa s rozhodnutím ukazuje na stigma české nacionální ideologie: Češství je výsledkem rozhodnutí, heroického rozhodnutí jungmannovských intelektuálů; bylo to rozhodnutí pro romantiku, pro ztotožnění národa a vlasti s jazykem – proti osvícené alternativě Bolzanově, Dobrovského, Augustina Smetany a jiných myslitelů, na něž česká společnost ráda úplně nebo alespoň zcela zapoměla. Toto rozhodnutí jeví se pak dalším pokolením českých intelektuálů jako úděl, jako těžký úděl setrvávat v niterných hodnotách domácích a bránit je proti „kosmopolitnímu“ rozumu, proti mocnostem „světa“. Každý přitom nemusí dopadnout tak dobře jako Švanda dudák! Ve chvílích krizí uzavíral tento úděl českou politiku do národního ghetta, tu proti revoluci, jindy jako vnadidlo pro tyрана. „Zvolený národ“ je zase jen „národ“, zase jen volba romantické fikce a retardace v ní obsažené. Milan Kundera cituje Jakobsona, ale ne Rádla, filosofa, z něhož humanitní idea osvícenství učinila živé svědectví masarykovské ideologie. Kundera sám klade nakonec národ nikoli jako otázku, ale jako úděl: *„Údělem jest, co je uděleno. Člověk je smrtelný a Čechy jsou ve střední Evropě.“* Jenomže jsou lidé, kteří nemají pražádného důvodu, aby je uspokojovalo pouhé zliterárnění staré poučky o tom, že co je, je jim uděleno rozumně a nevyhnutelně; kteří se před kulisou „národního údělu“ nechťejí zastavit, kteří se ptají dál – po tom, co nebo kdo za touto rekvizitou stojí.

Iluze o světodějnosti „československého roku 1968“ koresponduje se dvěma prožitky: s úlevou pacienta, kterému jeho vředy prasknou, a on se jen proto domnívá, že je vyléčen; a pak s masovým šokem ze srpnového zákroku, který se krátkým spojením vykládá jako restalinizace. Diskuse o tom, zda bylo ztraceno vše, nebo téměř nic, může být v této souvislosti považována nanejvýše za symptom. Publicistika Vítězná se příznačně stahuje k adoraci českého postoje a českého údělu. Utíká se do stínu nevinu a má dost co dělat sama se sebou: opět potřebuje konstruktivně zapomenout. Jediným nepřehlédnutelně názorným nárazem se jí zbortil celý svět postavený na iluzích. Ohledávají, co ještě jsme, jedno však důsledně obcházejí: že totiž vystoupila na povrch jen podstata toho, čím jsme už byli. Vyhýbajíce se tomuto tabu začínají budovat novou náhradní ideologii, tentokrát pasivní, která je založena v banálním předpokladu, že srpnový zákrok byl motivován strachem z teoretické i praktické průraznosti „nové politiky“. To jsou naši exhibicionisté: vztahují Leninova slova o druhořadosti Ruska po vítězství socialismu v pokročilejší zemi na sebe, svou zodpovědnost však přenášejí na „český úděl“ a na zlé velmoci. Leč hned za tímto bodem se dosud jednoduše produkce rozpadá: Nehledě k míře věcné nesprávnosti funguje teze o světodějnosti „nové politiky“

jako prubířský kámen. Podle dalšího rozvíjení této teze začínají se naši liberálové rozdělovat na ty, kdo přejdou, a na ty, kdo zatrpknou.

Jsem dalek toho, přisuzovat jednotlivým východiskům z krize předem hodnoty etické. Zásnuby liberalismu s nacionální romantikou měly však v historii vždy význam ideologického mostu, umožňovaly přechod do nové reality. Proměna patří k životu. Zaštití-li však aktéři svůj stud dějinami, brzy se stanou karikaturou sebe sama. Ukazují, jak dobře by jim bylo na stránkách dějepisu, ve kterém byli kdysi vzděláni.

ČECHOSLOVAKISMUS DNES: CO SI PAMATUJEME, CO JSME ZAPOMNĚLI

Při studiu národních identifikací bijí do očí tři paradoxy: 1. Objektivně vzato jsou tzv. moderní národy velmi mladé. Subjektivně však v nacionálních identifikacích fungují jako něco neobyčejně starobylého, pra- nebo dokonce předdějinného. Závrat z domnělé starobylosti má nahradit legitimizační argumenty. 2. Nacionalita je univerzální. Projevuje se však výlučně partikulárně. V tzv. moderním světě každý musí mít nacionalitu, stejně jako má pohlaví, tj. nemůže zůstat nerozlišen. Zároveň však partikularita nacionalismů neumožňuje ustavit univerzálnější kontext; dohody a svazky ze základny nacionální bývají křehké, neodolné, nespolehlivé, jak vidět z dějin i ze současnosti. 3. Politická síla nacionalismu příkře kontrastuje s jeho ubohostí a nekoherencí filozofickou.

Kult národa úzce souvisí s kultem smrti a s kultem mrtvých. Vyžaduje hrdiny a ti jsou něčím zcela jiným než občané. Vzorec „hrdina“ je mnohem starší než vzorec „občan“, a snad právě proto spojuje tak bezprostředně projevy vystupňovaného života (láska, ale také zápas) se smrtí. Hrdinství spočívá v systematizaci ochoty přijímat a rozdávat smrt podle určitých pravidel. Děje se tak na velmi široké škále, od skutečně zpřerážených kostí a zkrvaveného masa po produchovnělé sublimace poetické. Hrob neznámého vojína je věru charakteristickou svátostinou tohoto kultu, v každém jiném neznámou.

Stará náboženství vázala fatalitu a nahodilost do vyložitelných celků. Idea národa zaplňuje prázdno po sociální integrativitě těchto náboženství: fatalitu proměňuje v kontinuitu a nahodilost ve význam. Tak může, bohužel, magie nacionalismu obracet možnost v osud. Za náboženského a dalšího hodnotového pluralismu stává se náhradním symbolem suverenity národní stát. Korunuje představu horizontálního společenství (nahradila starší představu Boží obce), pro niž navzdory všem

zájmově diferencovaným skutečností bylo tolik miliónů Evropanů v posledním dvoustoletí nejen ochotno zabít, ale dokonce i umírat.

Pro poctivost připomenu, že jsem úvodem parafrázoval základní myšlenky dnes již slavné knihy Benedicta Andersona *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism* (London: Verso, 1983).

„Podstatou národa je, že mnoho jedinců má mnoho věcí společných, a také, že všichni společně mnoho věcí zapomněli.“ (Ernst Penan)

Smíme se zastavovat na čáře povinného kolektivního zapomnění, před pokusy na zapomenuté se rozpomenout? Smíme se poddat vášnickám národoveckých pištců? Je důstojno lidské osoby, o níž mnozí z nás věří, že je obrazem Božím, aby se nechala proměnit v krysu bezmyšlenkovitě následující mámení krysařovo?

Čechoslovakismus nehodlám ani v nejmenším obhajovat. Nehodlám však ani podávat další variantu jeho obvyklé kritiky. Nedemokratické jsou nacionální identifikace všechny: Fiktivně sjednocují různorodé, ustavují rozsáhlá horizontální společenství, založená na vytěsnění skutečných problémů obraznými unifikacemi. Pravým věcem dávají falešná jména. Čechoslovakismus není ani lepší, ani horší než všechny ostatní.

Doporučuji rozeznávat dva typy čechoslovakismu: 1. Čechoslovakismus jazykový, jenž nebyl Slovákům vnucen Čechy, nýbrž okolnostmi. 2. Čechoslovakismus jako teorii jediného národa československého, oficiální teorii první ČSR.

Stoupenci i odpůrci čechoslovakismu, každý ze svých důvodů, tento rozdíl zamlčovali. Tím důležitější je pro nás, zdá se mi, jeho jasné a věcné vymezení.

Ke dvěma teoreticky pojatým typům čechoslovakismu měli bychom přidat třetí, nejživotnější: smíšená manželství. Jednou plodí Čechy, jindy Slováky. Vyzná se někdo v náhodách, jež způsobují právě to nebo právě ono? Je vůbec důležité se v této dimenzi třídit vyznat? Nebylo by lépe právě taková spojení a jejich plody přijmout jako dar, jako výzvu k překročení nacionální i jiné omezenosti? Povšimněme si dobře: jde tu přece o obohacení, která původní zdroje nezapírají, nýbrž zcela nově aktualizují k vzájemné porozumivé radosti. K tomuto typu přiřadil bych též rodiny slovakizovaných Čechů a čechizovaných Slováků.

První typ čechoslovakismu spočíval v nevyjasněnosti jazykové a byl charakteristický pro dobu před vznikem a rozšířením spisovné slovenštiny. Teprve druhotně a nepříliš účinně byl včleněn do teorie čechoslovakismu národního a politického, tedy do typu druhého. Původně byl na takových teoretických konstrukcích nezávislý, byl záležitostí jazykové praxe. Příkladem může být slovakizovaná kralická bibličtina, příklady můžeme ovšem též vzít z jazykové skutečnosti, kterou netřeba odvozovat z českého vzoru. O čechoslovakismu mluvím v této souvislosti pouze proto, abych poukázal na společný jazykově historický horizont oné nevyjasněnosti a abych tento horizont oddělil od čechoslovakistických výkladů druhého typu. Ty totiž sugerují odvozování jednoho jazyka z druhého, jakési odpojení slovenštiny od jazyka českého vlivem povětšinou nepříznivých okolností politických. K tomu

nevidím žádný reálný důvod. Nesmíme totiž zapomínat, že nevyjasněnost jazyková nebyla slovenskou zvláštností. Před moderními jazykovými kodifikacemi byla něčím přirozeným a obvyklým. Neexistovala například němčina jako kulturní jazyk všech Němců, němčina proti rozrůzněnosti živých dialektů, podobně neexistovala v tomto smyslu ani čeština, ani slovenština. Jednotné kulturní jazyky musely být vytvořeny kodifikačními činy. Vydávat je za přirozený a nutný výraz dosavadní vývojové kontinuity není nesporné. Víme například, že humanistická kodifikace živou latinu umrtvila, Dobrovského kodifikační čin zakotvil češtinu v jazyce 16. století a sugeroval, že mezitím pouze degenerovala apod.

Zajímavé je, že nejvýznamnější krok od čechoslovanštiny ke slovenštině učinilo slovenské hnutí paralelně s jiným významným krokem českým: roku 1843 takto vykročili štúrovci; roku 1846 Karel Havlíček Borovský. Obojí znamenalo vykročení z mlhavého slovanství (čechoslovanství) ke svěbytné národnosti. Rozdíl spočíval v tom, že štúrovci vykročili k sebedefinování jazykem, tedy podobně jako sedmatřicet let dříve pro Čechy Jungmann, kdežto Havlíček k sebedefinování občanstvím a jeho místem v modernizaci tehdejšího soustátí.

Oscilace mezi orientací slovanskou a vyhraněnější národní byla příznačná pro Čechy i Slováky a regionálně přetrvávala dlouho po zásadních rozhodnutích k národnosti v užším smyslu. Tak například na Moravě lze dobře sledovat ostrovy havlíčkovské a ostrovy slovanské. Havlíčkovské češství se rychle ujalo v prostředí tradičně a úplně českém, kdežto tam, kde se moravští Češi definovali především tím, že nejsou Němci, projevovala se silněji linie všeslovanská. V německém Brně demonstrovali Češi nápadněji než jinde rusofilské tendence (Pazdírek zde otevřel první české knihkupectví s firemním štítem „*Knížnyj magazin*“ v azbuce, Janáček se i umělecky vyhranil jako rusofilní Slovan nejen proti brněnským Němcům, ale též proti Novákové větvi Dvořákovy kompoziční školy apod.), kterážto retardace vedla později ke groteskně pokrokářským dezinterpretacím.

Jazyková otázka, v nedávné minulosti tolikrát matoucně a dokonce i vražedně explozivní, zdá se mi střízlivě a přitom plně vytěžitelná jako otázka nezvládnuté delatinizace. Osvícenému věku jevila se jako přirozený pokrok, což ani dnes nelze popřít. Ani dnes však nemůžeme říci, že by se delatinizace byla plně vydařila. Bylo by přínosné bez nacionálně kontinuitních fikcí přezkoumat rozdíl mezi germanizací Čechů a maďarizací Slováků. Známe následující výchozí body: 1. Josefínská germanizace byla anacionální, osvícenská, spjatá s modernizací shora. Zhruba o padesátiletí předešla maďarizaci Slováků, tj. delatinizaci soudnictví, vyššího úřadování a vzdělání. 2. Češi, kteří měli vyšší vzdělání než školu triviální, byli takto germanizováni plně a v klidu. Šlo o anacionální delatinizaci, nikoli o agresivní odnárodňování nebo přenárodňování neněmeckých obyvatel. 3. Zemská opozice proti vídeňskému centralismu, trvající na státoprávní kontinuitě českého státu, byla jedním ze silných podnětů první vlny českého národního obrození. Nesla ji aristokracie, její podporou ji vyjadřovalo hnutí intelektuální a kulturní.

4. Na dějiny Uher a na Uherský stát nelze pohlížet očima stoupců nebo protivníků ideje národního státu maďarského. 5. Protifeudální emancipační složka v Uhrách (Széchenyi, Wesselényi, Kossuth apod.) operovala již v poloze nacionalita = demokratizace, a to se známými protislovanskými důsledky. Toto stadium prožívali Češi i Němci v Čechách a na Moravě již ve fázi budování vlastních občanských společností. Fázový posun mezi Předlitavskem a Zalitavskem zasáhl do národnostních problémů Slovenska zvláštním způsobem, odlišným od národnostních dějů v českých zemích.

Tak jako česká a německá, i slovenská společnost vznikla nově jako jazyková varianta společnosti občanské. Vztah k etnickým poměrům byl přitom velmi relativní. Mnoho Čechů se za této přeměny stalo Němci a naopak, mnoho Slováků Maďary a naopak, do přetavování byly vtaženy i další menšiny. Proti tomuto faktu nemohou obstát fikce o pra- či předdějinných národních charakterech (principech), jež tisíciletým vzájemným zápolemím naplňují smysl dějin stanovený národoveckými profesory. Nejde jen o to, že takové dějepisné obrazy jsou chybné, že neodpovídají skutečnosti. Kryjí subjektivní stránku přeměny společností malých struktur ve společnosti struktur velkých zpětnými historizujícími projekcemi, a navozují tak sklon dávat skutečným věcem falešná jména. Ten vede často k vybočení z původní funkce, komplikuje rozvinutější modernizaci retardačními prvky předobčanskými a vytváří živnou půdu pro likvidační záměnu demokraticky emancipačních složek za demagogii masových aklamací. Jak víme, a bohužel znovu vidíme, začíná to nenápadnou záměnou práv člověka a občana za právo národa na sebeurčení, méně nenápadně pak pokračuje rozlišením obyvatelstva na příslušníky státotvorného národa a na ostatní, přičemž manipulace s pojmy národ, lid, národnostní menšina a etnická skupina jsou stejně nestydaté, jako klasické manipulace s pojmem rasa.

S politováním nutno konstatovat, že idea národního státu je v českém, slovenském i v československém velkovyprávění stále ještě přítomna. Dokonce i v disidenci a v emigraci se o ní psalo jako o něčem přirozeném. Může být ve středoevropských poměrech něco tak nereálného a potoky násilně prolité krve vyžadujícího pokládáno za přirozený nárok?

Idea národního státu, původně nesená myšlenkou konkretizace všeobčanské společnosti stažením do zdánlivě přirozených etnických hranic (srov. Thierry, Guizot, Gervinus, Palacký), vytěšňuje ideu státu občanského.

Naše první republika s tím udělala své zkušenosti, dodnes poučné. V debatě nad první ústavou se podařilo uhájit občanskou, a nikoli nacionální definici státu. Čeští nacionalisté (Kramář, Dyk apod.) chtěli republiku definovat jako národní stát. Hradní politika ve spojení s socialistickou (Tuzar) tomu zabránila, ovšem za cenu kompromisů, které se nezamýšleně staly novou základnou nacionalistické praxe.

V této souvislosti byla realizována koncepce čechoslovakistická. Ve stručnosti zde nutně nemohu a nehodlám shrnout veškeré její kořeny a důvody. Přece však musím říci, že se tu zamlčeně projevila tendence k nové variantě národního státu.

Oslabovala směřování ke státu občanskému. Základní slabinou čechoslovakismu byla nevyhraněnost, kompromisnická nerozhodnost mezi českoslovenstvím jako politickým (občanským) národem a čechoslovakismem jako nacionální teorií národa státotvorného. Na tuto nevyjasněnost, která tehdy připadala politické pragmatizaci jako takticky účinná, čechoslovakismus zhynul a republika s ním. Hradní politika sice udělala vše, co mohla, aby idea státu národního nevytěsnila ideu státu občanského. Masaryk i Beneš pokládali zmíněnou nevyjasněnost za kompromis výchovný, a to na všechny strany. V důležitých projevech se k tomu stále vraceli povzbuzující hlavně Němce k aktivismu a obyvatelstvo české a slovenské k republikánským ctnostem, mezi něž na předním místě patřila národnostní snášenlivost, zásadní rozhodnutí však lidovýchova nahradit nemohla. Čechoslovakismus neztroskotal na ideji politického (všeobčanského) národa, nýbrž na ústupcích cítění nacionálnímu. Dodnes poučné: stanovisko osvícené a občanské může být zlikvidováno nikoli vlastními slabostmi nebo vnější silou, nýbrž reálněpolitickým pokusem ke hře s démonem nacionalismu; i občanští politikové k ní mívají sklon, očekávající posílení své pozice přízní předsudečně rozvášněných davů a namlouvající svému svědomí, že právě oni svedou vášně rozumným směrem a davy postupně převychovávají v občany.

Idea národa československého coby národa občanského byla za první republiky mimo jiné pokusem o dodatečnou realizaci bolzanovské myšlenky dvojjazyčného národa. Před více než dvaceti lety pokusil se na bolzanovskou variantu coby protiváhu jungmannovského češství jazykového upozornit Jan Patočka. Podobně jako předtím Rádl, zůstal nevyslyšen. Alternativa je to přitom naprosto jasná: ve společnosti s plně a všeobecně zaručenými občanskými svobodami poklesly by jazykové spory rázem na úroveň pragmaticky řešitelné banality.

Okolnosti realizaci této myšlenky příliš nepřály. Přece jen by však měla nepochybně větší šance, kdyby se od počátku a zřetelně vztahovala na všechny občany, tedy nejen na Čechy a Slováky, ale v naprosto stejné míře i na Němce, Maďary a všechny občany další.

Nacionální varianta čechoslovakismu zdůvodňovala ideologii sebeurčení expanzí českého státu do mocenského vakua hornouherského. Tato skutečnost bránila plnému uplatnění varianty bolzanovské více než cokoli jiného. Nemyslím, že by bylo možno českou expanzi bez bližšího rozboru odsoudit, významné části slovenského národa nebyla proti myslí, kromě známých diskriminací a nevýhod přinesla též nesporné pokroky, bez nichž by slovenský národ byl v jiné situaci, patrně horší. Aby toto běžné mínění bylo možno prohloubit, poopravit nebo vyvrátit, potřebovali bychom co nejstřízlivější rekonstrukci výchozích konstelací a v nich obsažených alternativ. Přes některé slibné náznaky z pera slovenských i maďarských historiků taková rekonstrukce dodnes chybí. Dosud tradovaný obraz jeví se jako groteskní směsice čechoslovakistického nacionalismu (záchrana slovenských bratří před naprostou maďarizací, kterou, bohužel, i T. G. Masaryk navíc vydával za

proticivilizační barbarizaci), apologie maďarské republiky rad a jejího inspirativního díla na východě Slovenska, a nakonec marxisticko-leninské kritiky české buržoazie za to, že si na Slovensku hodlala zřídit své koloniální panství.

Ke zbytečným napětím mezi Čechy a Slováky, též ve vztahu k čechoslovakismu, vede mechanismus, který Freud nazval narcismem malých rozdílů. Ještě Češi mé generace jej znají jako úzkostné vyhánění domnělých germanismů z češtiny – po druhé světové válce, po odsunu německého obyvatelstva, v době, kdy nám víc než germanizace hrozilo, že se nenaučíme slušně vůbec žádným jazykům, ani ruštině. Narcismus malých rozdílů je znám i v jiných než nacionálních polohách, například v politických hnutích a ve hnutích náboženských často vidíme hysterickou snahu o zachování sebeidentity vůči malému rozdílu, snahu, která je k bližšímu mnohem agresivnější než k tomu, co je vzdáleno. Za vzor mohli bychom si vzít malé děti české i slovenské: bez problémů si rozumějí, jazykový rozdíl je pro ně spíše atraktivní, láká je k vzájemnému napodobení, dokáží ocenit půvab rozdílů, myslí a jednají věcně. Pochopitelně, jen do té doby, dokud jim nevstoupíme, že by se mohli v blízkém druhém úplně ztratit. Dokud jim nevstoupíme hrůzu z asimilace.

Nepředpokládanému rozboru nemělo by ujít, že české a československé velkovyprávění je velkovyprávěním protestantským. Všem nám zachránilo, co jsme. Svého času pro to prokázali smysl katoličtí bernolákovci i drobná katolická inteligence v Čechách a na Moravě, bez níž by nebylo díla obrození. Právě proto nutno tradiční evangelický i tradiční katolický výklad našich dějin detabuizovat, podrobit věcně kritickému prozkoumání. Povznesli bychom se tak snáze nad malicherné dnes i vědecky. Není to záležitost zvědečtění coby zesvětštění. Křesťané, jimž se konečně znovu otevřel prostor veřejnosti, mohli by stanout na velmi čestném místě, snad i v čele svědomité kritiky, nezaslepí-li je pýcha z dějinného zadostiučinění tak, že by svou budoucnost viděli výlučně v minulosti.

Ještě TGM vyprávěl Čapkovi o Slovácích moravských a uherských. Dnes jsou jedni Čechy, druzí Slováky. Je to tak dobře? Je to tak odjakživa a přirozeně? Ve kterých z šesti dnů Stvoření švihl Hospodin bičem tak rázně, že dodnes každému, kdo by se zapomněl v meziprostoru, musí být přetnuta leb?

DÉMON NACIONALISMU

Or l'essence d'une nation est
que tous les individus aient
beaucoup de choses en commun,
et aussi que tous aient oublié
bien des choses.

Ernest Renan (Oeuvres Completes I, s. 892)

Postkomunistickou Evropou obchází strašidlo, strašidlo nacionalismu. V krizi identity, prožívané náhle masově a mnohostranně, v krizi ne nepodobné té, která kdysi následovala po dotyku s Francouzskou revolucí a érou napoleonskou, planou rozdychtěná srdce mnohem silněji než zlenivělé mysli, a tak se zástupy úzkostně přimykají ke staronovým kolektivním subjektům, aby jejich znovuožitím byly konečně vykoupeny a nemusely se pracně a nejistě osvobozovat z vazeb s nedávnou minulostí sami. Ač si téměř všichni oddychli, že konečně ušli svíravému objetí nemilované moci, jako by osiřeli. Zavládlo prázdno po autoritě, na niž si – mnozí neradi – zvykli.

Představitelé nové moci ocitají se tak v překvapivém dilematu. Buď budou mít odvahu a rozvahu zklamávat intuitivní očekávání spoluobčanů, že starou autoritu nahradí nová a o všechny se postará lépe, nebo je vábnička úspěchu přiměje zapomenout, proti čemu ještě včera revoltovali a dodá jim kuráže rozmáchle si z uprázdněných židlí zavládnout. Není jistě třeba vysvětlovat, že pouze prvním způsobem lze položit alespoň základní kámen ke stavbě společnosti občansky svobodné. Častěji než slavně vypadají skuteční demokraté při takových zakládajících aktech věru prabídně, jako slaboši zdráhající se určit, kdo má být veřejně zpráskán. Hořké slzy studu z nedorozumění tak krutého musí heroicky spolykat. Lid

touží po prospěchu ze změny a rád naslouchá jiným, těm, kteří jasnými slovy vylíčí, kdože stojí v cestě. To je chvíle krysařů nového času.

Bez držadla nadřazené autority cítí se přemnozí – zdaleka ne jen viníci hrozící se možného trestu – jako nahý v trní. Namísto závratí ze svobody ovládá je pocit ohrožení hospodářskými okolnostmi zesílený, nikoli však způsobený. Přimykají se k tomu, co je ještě zaručeně jejich, k vlastním nejistotám, k vlastním úzkostem, k vlastním komplexům. Nesnášenlivě se uzavírají do svojství, jež jim připadá jako hodnota první a poslední. Tato hodnota ovšem je skutečně ohrožena, nikoli však silami minulosti, nýbrž vpádem všech věcných a donedávna tabuizovaných problémů jakož i nároku, uplatňovat na pokusy o jejich řešení měřítko občanské civilizace, tedy měřítko zcela jiná než klanová, lokálně zvyková nebo podobná.

Ze staronových fundamentalismů, jež se za této konstelace vyrojily, zdají se mi nejnebezpečnější fundamentalismy národní. Nezávisle na skutečnosti obrazně sjednocují různorodé, ustavují rozsáhlá horizontální společenství, překrývající partikulární egoismy. Fiktivní MÝ se tu vždy konstituuje protikladem k ONI, k cizímu, jež se přesnadno stává ztělesněním nepřítele. Tak si lze vysvětlit, že snadno propukají konflikty mezi národy, které po dlouhá desetiletí shromažďovaly v podstatě stejné zkušenosti se starým systémem moci a jejichž protisystémové revolty se nesly v podobném duchu.

Obrazce, na nichž se velké skupiny lidí identifikují jako národy, jsou složeny z různorodých součástí, jež v jednotící souvislosti uvádí teprve výklad. Ten bývá nejčastěji historický nebo historizující, vybírá z možných identifikátorů pouze některé a rozestavuje je do velkovyprávění (grand récit), které umožňuje kolektivní identifikaci sugescí, že jde o něco daného způsobem takřka přírodním, o něco, co v dlouhodobém historickém procesu samo sebe nachází a s čím lze jen splynout, anebo to svévolně zradit.

Moderní nacionální velkovyprávění mívají dva kořeny: 1. Emoční energie domova nebo alespoň touhy po něm je převedena na fikci domova všem společného; 2. Idea občanské společnosti sestupuje z všelidského horizontu do zdánlivě přirozených hranic jednotlivých celků etnických. Oba postupy směřují k vytěsnění reálných zájmových a hodnotových struktur fikcí jednotného národního kolektivu.

Že jsme Čechy a podle čeho se to pozná, nebylo a není tak samozřejmé, jak se na první pohled zdá. Ale ani Němci, zejména v našem a nejbližší přilehlém prostoru, neměli se svou národní identitou potíže menší. Snad právě proto má pro ně pokřik „*Deutschland einig Vaterland*“ takovou emocionální přitažlivost, ač vzešli ze stejného kmene jako Goethe nebo Beethoven. Spojit Prusy, Sasy, Bavorsy, Porýňany a Šváby do společenství krve a půdy může jen akt vskutku tajuplný. Jak to, že mu unikají německy mluvící Švýcaři a většina Rakušanů? A kým byli naši Němci, Němci žijící v Čechách, na Moravě, ve Slezsku, na Slovensku? Jak to, že někdy bývali spíše vlastenci zemskými (např. Böhmen deutscher Zunge, tedy vlastně němečtí Čechové), jindy spíše Rakušany, a pak zase spíše Němci? Za poslední

dvoustoletí můžeme taková kolísání zaznamenat několikrát, od roku 1848 dokonce několikrát i v jediné generaci. A samozřejmě je tu kolísání mezi němečtím a češtvím, neboť u vrstev vzdělaných a také u skupin později vržených do tyglíku moderní nacionalizace šlo o věc rozhodnutí, jak vytrvale upozorňoval již Emanuel Rádl. Jak již jména, a ovšem i jiné okolnosti, ukazují, mnozí z dnešních Čechů byli Němci a naopak, mnozí z dnešních Slováků byli Maďary a naopak. Zcela oprávněně lze tyto variace a kombinace plným právem rozšířit i na Čechy a Slováky vzájemně, na Poláky, Ukrajince, Slovince, Chorvaty, Lužické Srby, zčásti i na Italy a Rumuny, samozřejmě též na Židy, z nichž většina byla vyvražděna bez ohledu na to, zdali se stali Čechy, Němci, Maďary, anebo Izraelity nejen ve smyslu náboženského vyznání, ale i v národnostním smyslu sionistickém.

Střední Evropa začne se pod tímto pohledem jevit konkrétněji, než jak nám ji ukazují vymezení geografická nebo mocensko-politická: v srdci Evropy nenaplnila se modernizační homogenizace, spjatá s přestavbou společností malých struktur ve společnost struktur velkých a všeobecných, tak, jako jinde, ač se modernizace kompletně odehrála. Naši dědové a pradědové, čeští, němečtí, rakouští, židovští, maďarští, slovenští, severoitalské, polští aj. si nad tím zoufali, odvozovali z toho katastrofická proroctví, ba neváhali označit prostor svého života za laboratoř konce světa. My však, nepodlehne-li nacionálnímu sugescím, můžeme v tom dnes spatřovat výraznou přednost: Monotonie moderny zbystřila smysl pro ocenění malých, leč pravých rozdílů. Život v mnohosti stal se šancí, kterou nemožno uměle vytvořit, kterou jsme šťastnou shodou okolností zdědili a jíž smíme obohatit sebe a obdarovávat jiné.

Středoevropská různorodost nespočívá ani tak v rozrůznění národnostním, jako v labilitě nacionální identifikace. Kompenzace této nejistoty hypertrofovaly, jak známo, do zvláště obludných podob šovinistické, antisemitské i jinak sociálně destruktivní agresivity, což interprety obvykle svádí k demonizaci středoevropských zvláštností, středoevropských prokletí. Přihlédneme-li blíže, rozpoznáme, že u díla v takových případech nebývá tajemný Mefisto, že vlastně jde o pouťovou atrakci, jejíž mechanismus může obsluhovat kdejaký šmírák. Bohužel to pranic nemění na síle produkované iluze. Kdekdo dnes za soucítivé účasti zástupů opět řeční o národech a jejich odvěkých charakterech, jako by něco takového existovalo odedávna, snad dokonce před dějinami. Řeční se tak i o národech, které ještě včera nikdo neznal.

Iluzi makrosubjektu montuje nacionální velkovyprávění z různorodých součástí, z jednotlivých identifikátorů a z pilin, jimiž jsou vycpány údy, trup a hlava nacionálního ducha, aby alespoň připomínal panáka k napodobení.

Stát je nepochybně národním identifikátorem velmi silným, zejména jako idea. Češi, jak známo, měli historický stát s dlouhou a souvislou minulostí a není proto divu, že se při hledání novodobé národní identity historické hledisko státoprávní významně uplatňovalo. Obhajoba kontinuity české státnosti tvořila neodmyslitelnou součást české politiky 19. století.

Snahy o prosazení státoprávního hlediska křížily se nejen s konzervativními, ale i s modernizačními tendencemi celorakouskými, což bylo tím spleťtější, že i obhajoba české státnosti prostupovaly oba prvky: konzervativní (obrana práv Království českého proti vídeňskému centralismu, zemské vlastenectví), neseny hlavně iniciativou tradičních reprezentativních struktur, a modernizační, neseny netradičními představiteli a iniciativami, ve stále větší míře rozlišenými hlavně národnostně.

Druhý základní problém tkvěl v tom, že k přemostění od středověkého k modernímu státu chyběla skutečná možnost státu národního. Národní stát nebylo v tomto prostoru možno zbudovat, alternativě státu občanského nicméně stála a stojí idea národního státu v cestě. Na tom ztroskotal čechoslovakismus první republiky (1918–1938), přestože se v debatě o první ústavu demokratům podařilo občanské hledisko uhájít, takže němečtí, maďarští, polští a ukrajinští spoluobčané nebyli hned základním zákonem postaveni do pozice občanů druhého řádu, cizinců trpěných ve vlastní zemi. Tak tomu bylo de iure – a za cenu kompromisů, které se ukázaly neúnosné. Idea čechoslovakismu jako idea národa politického by měla více šancí, kdyby se byla důsledně vztahovala na všechny občany bez rozdílu národnosti – a kdyby ji byli Němci, Maďaři, Poláci a Rusíni přijali. Pokus o uskutečnění bolzanovské myšlenky dvoj- nebo vícejazyčného národa coby národa občansky politického – filozof Jan Patočka převzal v tomto bodě dědictví Emanuela Rádl a vytrvale poukazoval, že Bolzanova koncepce představovala a představuje zásadní, byť zanedbanou alternativu národně emancipativního programu – skončil opět u vzorce státu národního: Češi a Slováci, teoreticky prohlášení za jediný národ, vytvořili většinu, která nesla stát za cenu majorizace všech ostatních.

Když na podzim 1968 konečně vzniklo federativní uspořádání republiky, český stát se nikoli náhodou nemohl najít. Zanikl roku 1918. Nestalo se tak získáním samostatnosti, ta vlastně právně nikdy nebyla popřena. Nestalo se tak ani změnou státní formy. Historicky český stát zanikl expanzí na východ, do mocenského vakua v Horních Uhrách, expanzí ideově krytou chatrnou doktrínou národního (nikoli občansky politického) státu československého. Netvrdím, že to byl krok chybný a bezdůvodný. Přece jen však vytvořil nové rozložení celé řady závažných problémů, založil podivnou státní asymetrii, s jejímiž důsledky se přes všechny změny, které se mezitím udály, potýkáme podnes.

Myšlenka národního státu ukázala se v našich poměrech plodná pouze za okolností, jež její realizaci vylučovaly: podněcovala k iniciativě hospodářské a kulturní, a jen tak si udržela zřetelně emancipační rysy. Představa, že národní a sociální emancipace realizuje se teprve v národním státu, vrhala a vrhá produktivní energii příliš jednostranně na kolej politickou, a tím ji nechává zplánět. Vrací se vlastně do předobčanského kontextu, k ideji dobré vrchnosti, k paternalistickému státu, o němž se věří nebo k víře alespoň předkládá, že bude-li jen náš národní, bude národu dělat dobře a nikdo jiný nás nebude moci o dobrodiní takové vlády šidit. Proto byly rétorické formule spjaté s touto sekularizovanou podobou předobčan-

ské státní metafyziky našim pradědům tak posvátné: soustředily na sebe touhu dostat se zdola navrch, z ovládanosti k ovládání.

Přestože tedy je stát národním identifikátorem mocným, je zároveň identifikátorem vysoce problémovým. Nevyjasněnost státoprávního základu a svévolné zaměňování ideje občanského státu se státem národním vedly k oslabení úcty ke státnosti, ale též k zákonu a zákonnosti. Podobně jako u mnoha jiných národních hnutí měla česká politická tradice druhé poloviny 19. století tendenci k účelově nedůvěřivému chápání obojího, k nadřazení národnostních hledisek a zájmů hlediskům právním.

Pojmu etnikum bylo jako identifikátoru využíváno hojně a mocně. Přece však představa, že se ve středoevropském prostoru po staletí, ba tisíciletí potýkali dva etnické principy – slovanský a germánský – a že jejich zápas zde utvářel dějiny a jejich smysl, vznikla v době poměrně nedávné. Vyhovovala nacionalistům českým i německým. Neodvodili ji ze skutečné dějinné látky, nýbrž přejali jako hotové teorema od francouzských a anglických romantických historiků a spisovatelů. V původní verzi – historikové ji znají z Thierryho díla o dobytí Anglie Normany, čtenáři historických románů od Waltera Scotta – vysvětlovala vznik feudalismu dobytím, podmaněním jednoho etnika druhým. Ideologicky nejdůležitější bylo osazení schématu „národními povahami“: do povahy utlačeného etnika, jež mělo být osvobozeno, byl vkódován emancipativní občanský program. Kde nebylo možno podmanění jednoho etnika jiným doložit, pomohla stylizace aktu dobytí v zápas národně povahových principů. Tak například liberální německý historik Georg Gottfried Gervinus spatřoval smysl německých dějin v zápase svobodomylného germanismu s panovačně universalistickým romanismem; reformace se pak jevila jako klíčové vítězství ryze německého ducha, předjímající liberální ideje generace Gervinovy. Čech František Palacký přenesl toto schéma na dějiny české, samozřejmě s tím, že svobodomylností se vyznačuje povaha česká, kdežto germánský vliv k nám zanašel feudální panovačnost; husitství bylo Palackému vrcholem českých dějin ze stejných důvodů, jako Gervinovi reformace německá.

Nehodlám popírat, že na území českého státu žilo etnikum české a etnikum německé, kromě toho i Židé, též Poláci, Italové, Španělé, Francouzi a další dle doby, vlády a mezinárodních souvislostí. Trvale nejpočetnější byli Češi a Němci. Odlišit je navzájem však není tak jednoduché, jak se z nacionálních postojů a idejí zdá. O zaručeně etnické kontinuitě lze uvažovat jen ve velmi omezené míře. Učená etnografie se dobrala poznatku, že vodníci, rusalky a podobné obludy vodní jsou původu slovanského, kdežto jiné příšery zase původu germánského. Archeologie, do níž se investovalo mnoho peněz i nadějí, dokáže spolehlivě rozeznat Slovy od Germánů za stěhování národů. Později a zejména v době nové nápadné rozdílů ve zjevu, chování a kultuře neexistovaly; mnohem nápadnější než nacionální byly dlouho rozlišnosti regionální a sociální. Proto mohly celé roje představ spjatých s životem národního ducha přecházet volně z jednoho kontextu do druhého.

Jediný znak rozlišuje naprosto zjevně: jazyk. Leč ani na identifikaci jazykovou dlouho nebylo spolehnutí. Josefínské reformy přinesly kromě modernizačních impulsů též znejasnění jazykové situace. Všichni vzdělaní, nikoli jen lidé vzdělání vysokého, nýbrž všichni, kdo měli vyšší školu než triviální, byli vzděláni německy. Tato germanizace byla úplná, proběhla klidně, neměla ráz nacionální, nenutila nikoho k odnárodnění. Šlo vlastně o proces delatinizace vzdělání a státní správy, proces bohužel dodnes nezvládnutý.

Rozdíly v mateřském jazyce měly za této situace podobně malý význam jako za středověkého univerzalizmu latinského, jehož integrity ovšem josefínská germanizace nedosáhla.

Často se věří, že tato germanizace zvýhodnila Němce a znevýhodnila všechny ostatní. Přímá svědectví nutno brát opatrně: nejčastěji se za nimi skrývá frustrace sociální, bolestně rozjitřena příchodem chlapců z venkovských a nižších vrstev do nového prostředí. Čeští chlapci od Jungmanna po Masaryka ji pojmenovávají nacionálně, němečtí a židovští studenti jinak: obsah svědectví bývá stejný. Kulturní němčině se ostatně museli naučit všichni, i Němci, podobně jako později Češi kulturní češtině.

Za tohoto stavu se češství nebo němectví v našich zemích stalo do značné míry věcí volby jak vytrvale proti nacionalistům českým i německým zdůrazňoval Emanuel Rádl. Z historických determinant tuto volbu odvodit nelze. Zatímco zprvu stály před rozhodnutím k češství nebo němectví nepočtené okruhy elity intelektuální a společenské (zde zprvu hlavně zemsky vlastenecká, a proto i češtinu podporující část aristokracie), s postupem modernizace i obou hnutí národních se v této situaci ocitaly stále širší okruhy obyvatelstva, až nakonec nabyla beznárodnost nebo národní nezakotvenost rázu charakterové vady. Často ji přičítali Židům, oboujazyčnost bez spolehlivé národnostní preference se však vyskytovala i jinde, vždy jako více nebo méně skrytá výjimka. Takové ostrůvky nacházíme v prostředí církevním (např. augustiniánský klášter v Brně, kde vládla naprostá tolerance národní i jiná, takže se zde studovala nejen genetika, ale například též *Komunistický manifest*), v prostředí vysoké byrokracie, v důstojnickém sboru, v bohémě a samozřejmě u anarchistických a revolucionářských extrémistů; dělnické hnutí navzdory čítankovému marxismu národnostní polarizaci většinou neodolalo.

Zatímco osvícenské učené zájmy o slavistiku si lze představit mimo německý kontext, jungmannovské rozhodnutí pro nacionalismus jazykový je bez něho nemyslitelné. Souvisí to s asynchronním průběhem modernizace německé i české: základy občanské kultury byly v úplnosti zbudovány dříve, než došlo na modernizaci ostatních složek sociálního života. Češi, beztak vzdělaní v jazyce německém, měli tu před očima jedinečný příklad, jak lze kulturu nového věku skutečně vytvořit, a ne jen odvozovat ze starší kontinuity.

Herderovské vize pak přímo vyzývaly k pokusům usurpovat všelidské a občanské nacionálně. Jazyk tu není pouhou vyjadřovací soustavou, jazykem se tu skutečnost vytváří a ustavuje, jak ukázal ve skvělé knize *Znamení zrodu* Vladimír Macura.

Jungmannova argumentace z roku 1806 vypadá velmi demokraticky: požaduje od inteligence, aby se neodrodila českému venkovu, požaduje, aby se elita uměla dorozumět s lidem. Zní to pěkně, leč jiný než represivní smysl to má pouze uvnitř herderovské vize, že národní duch nejplněji žije v jazyce a jazyk v lidu. Tato vize zachránila mnoho krásných písní a pohádek, neboť její stoupenci se snažili dozvědět se o šťastném příštím od svědků dřevní minulosti. Mínil-li Jungmann, že bude snazší vychovat sto českých spisovatelů než germanizovat český venkov, znamená to ocenění jazyka českého, a nikoli podcenění literatury, od níž se tu dokonce žádá, aby byla plně schopna vstoupit do soutěže s literaturou německou. Takový požadavek nediktovalo nadšení pro českou věc, nýbrž holá nutnost: většina těch, kdo četli knihy, byla vzdělána a tedy i sečtělá německy. Spojení praktického realismu s nacionálním snem?

Jungmannova argumentace, zakládá českou tradici požadující, aby se elita dorozumívala s lidem, zprvu jen v ohledu jazykovém. Nejen pozdější zneužití odhalila, že demokratická je na této argumentaci leda slupka. Jungmann příznačně hledal důvody pro svůj romanticky národní sen nikoli v občanskopolitických utopiích, nýbrž v zájmové kalkulaci s uznáním reality. Namísto definice lidských a občanských práv ohání se docela reálpoliticky českým venkovem.

Vadilo to již Janu Patočkovi. Jeho úvaha *Dilema v našem národním programu: Jungmann a Bolzano* (1969) je dodnes v dobré paměti, ač její bezprostřední ohlas byl malý a negativní, podobně jako ohlas protinacionalistických polemik Rádlových v době meziválečné. Bolzanovu vizi občanské emancipace, dvojjazyčného (nebo vícejazyčného) politického národa svobodných lidí pokládal Patočka za cenou, lež zanedbanou alternativu jazykového nacionalismu.

Zanedbání nebylo však přece jen tak naprosté: dodatečným pokusem o realizaci bolzanovské myšlenky byl čechoslovakismus první Československé republiky. Byl by měl nepochybně větší šance, kdyby se byl od počátku vztahoval na všechny občany, tedy nejen na Čechy a Slováky, nýbrž v naprosto stejné míře na Němce, Maďary a na všechny ostatní.

Čechoslovakismus neztroskotal na ideji občanského (politického) národa, nýbrž na ústupcích citění nacionálnímu. Bolzanovský zůstal pouze v praktickém uspořádání jazykových poměrů mezi češtinou a slovenštinou a alespoň v teoretickém ocenění otázky sociální, pro jejíž praktický pohyb vytvořil na Slovensku přinejmenším základní vzdělanostní předpoklady. Ani ti, kdo rádi hovoří o quasiloniální nadvládě české buržoazie nad Slovenskem a v řadě důležitých jednotlivostí mají pravdu, nemohou čechoslovakistům upřít naprostou toleranci jazykovou, péči o vzdělanost ve slovenském jazyce a soucítění sociální. Nebolzanovským se stal čechoslovakismus jako teorie většinového a státotvorného národa, navíc zdůvodňující ideologii sebeurčení českou expanzí do hornouherského mocenského vakua. Poučné je obojí: přínos demytizace rozdílu v jazyce a svérázu – i cena, kterou si vyžádal a znovu vyžádá démon nacionalismu právě na těch, kdo s ním

vstoupili do hry v domněnání, že jde jen o přechodný výchovný kompromis, jehož zůstanou pány.

KDO SE SMĚJE NAPOSLED

Národní sebeobrazy vznikají obvykle identifikací rozdílem: nejsme jako oni. Tím však, byť ve formě nepřímé, vstupuje do vymezení toho, čím jsme, též od čeho se lišíme, ať již skutečně nebo jen domněle.

Jan Masaryk říkával: „*Tři sta let jsme trpěli. A bohužel se to již nikdy nevrátí.*“ Vystihl víc, než by se z vtípku zdálo. Stavovské povstání 1618–1620 bylo v českém sebeobraze znárodněno. Jeden z prvních evropských pokusů o stavovskou demokracii – byli bychom se stali podobnými Nizozemcům, jisto však není, zda bychom kouřili stejně kvalitní doutníky a jakou řečí bychom kleli, kdyby doutník nehořel jak má – byl smutnoteskně převyprávěn, že až na hrstku Moravanů, kteří nakonec nemohli z bitvy na Bílé hoře utéci, jelikož jim v tom zabránila proti všem předpokladům zamčená branka za zády, bojovali na straně pokroku hrdinní Čechové evangelického vyznání a nikdo jiný. Na rozdíl od „potróblých“ Moravanů zachránili si život včasným útekem a pak to brali přes Prusko, Švédsko, Žitavu a Ženevu rovnou k 28. říjnu 1918, kdy se jim konečně podařilo rozvrátit někdejší Evropskou unii, byť poněkud jihovýchodněji rozprostřenou než dosud byla a asi i zůstane ta dnešní.

Podobně František Palacký, jehož portrét máme dnes na tisícikorunách mnohem raději než ubohé stokoruny s prvním z Otců vlasti Karlem IV., za Jara národů 1848/49 náhle rozpoznal, že vlastně nepíše *Böhmische Geschichte* (*Dějiny země Koruny české*) jak si původně myslel, nýbrž *Dějiny národu českého v Čechách a v Moravě*.

Otci národa II., tedy Františku Palackému, přece však nemůžeme být dosti vděční, že se český nacionální sebeobraz tak výrazně liší od ostatních nacionalismů slovanských. Všichni jsme se učili, že vrcholem českých dějin bylo Palackému husitství. „Podiven“ se v samizdatu dokonce s určitým mravním pohrdáním divil, jak mohl český evangelík Palacký dát vychovat své dcery katolicky a německy. Již

T. G. Masarykovi se nelíbilo, že Palacký věnoval tak málo niterné pozornosti náboženství. Gollův a Masarykův žák Zdeněk Nejedlý, to by dnes sotvakdo řekl, se jako mladík věnoval studiu teologie, aby tuto mezeru v jinak skvělé Palackého filosofii českých dějin mohl kvalifikovaně vyplnit.

Vzdělanec Palacký vyšel z toho, co jeho národovědci recipienti neznali nebo znali pouze povrchně: z francouzské tzv. „teorie dobytí“, možná zprostředkované německými liberálními historiky. Kdysi ji vymyslel Henri hrabě z Boulainvilliers (zemřel 1722) jako výraz šlechtické opozice proti královskému absolutismu: naši franští předkové si podrobili Asterixe a Obelixe i všechny jejich kamarády, a tak se nevytahuj, neboť jsi – jako my všichni – jen jeden z dědiců tohoto úchvatu. K Palackému došlo až převyprávění tohoto schematu, jež v duchu již občanském požadovalo osvobození kdysi ujařmeného etnika a jeho svobodomyšlné povahy národní. Vyložil husitství jako velké slovo, k němuž se za velké dějinné krize dostala původní povaha česká, rozdílná od panovačného charakteru germánského či římského. Slovo bylo bohužel vyřčeno předčasně, a proto přesilou násilně umlčeno. Až po stoletích je úspěšně vyslovili nejvyspělejší národové západoevropské a také lid severoamerický. V tomto a jen v tomto smyslu je Palackému husitství vrcholem českých dějin: připoutal český občanský nacionalismus k západoevropskému a severoamerickému liberalismu.

Nebýt té tisícikoruny, znalo by jej dnes asi jen málo Čechů, o cizácích ani nemluvě. Ani Tomáš Baťa, Tomáš Masaryk nebo Jan Hus či Jan Ámos Komenský nejsou Čechy světově nejproslulejšími. Nejsvětověznámější Čech jmenuje se Josef Švejk, všemi mastmi mazaný exemplář velkoměstského lidu pražského, jehož venkovanský původ rozeznáme již jen ze šikovnosti, s níž umí krást psy. Svět mu rozumí mnohem víc než přísným husitským kazatelům, bojovným hejtmanům nebo učeným tlumočnickům velkovyprávění o smyslu českých dějin. Češství není mu problémem, nýbrž náhodně danou samozřejmostí. Řečeno s kolegou Heideggerem: pouhá vrženost. Opile naprosté prolnutí bytí a času. Dny mu nenaplnuje nic jiného než obstarávání jeho starostí, nejnevlastnější existence jako existence nejvlastnější. Má ještě méně vlastností než Musilův Muž bez vlastností. Ryzí bytí k smrti, pranic jiného.

Nikoli náhodou podobá se jeho baculatá tvář zadku Švandy dudáka. Cokoli různorodé, jakkoli a kdykoli vstřebáno, vydává homogenitu exkrementu linoucího se tu z toho, tu z onoho tělesného otvoru. Heidegger pomyslel sice na žvanění jako povrchní způsob existence moderního človíčka, přímějšího propojení obojího kálení se však přece jen neodvážil.

Velikost Švejkova netkví v jeho charakteru, nýbrž v tom, že žádný charakter nemá. Je konečným produktem plebejsky pervertovaného emancipativního procesu tzv. moderny. Vítězně se chechtá do tváře pobledlému ideálu svobodného člověka-občana i všem jeho nacionalizovaným variantám.

JIRÁSEK VĚČNĚ ŽIVÝ

Mezi sebou, co spolu u nás na vsi mluvíme, máme Juru Klemzu zvaného Jirásek. Když jsem se vyptával, proč se mu tak říká, pravil soused Petlach zvaný Bernátek: „*protože má v hlavě temno a je proti všem*“. Pak mu to ale přišlo líto a s tváří zvažnělou dodal, že mu tak říkala maminka namísto Jiříčku. Po nějaký čas nyl jsem nad přemírou malohanácké nářeční něhy, až mi sám Klemza prozradil: „*Maminka mi fakt říkala Jirásku, ale jen protože jsem byl ukecanej jak ten Alois.*“ Ano: Alois Jirásek žije v paměti našeho lidu jako verbálně agresivní bojovník, snad proto, že jeho knihy už skoro nikdo nečte.

Patřím k výjimkám. Zdědil jsem nedávno po rodičích, východočeských učitelích, Jiráskovy *Spisy*, každičký svazek opatřen ujištěním Klementa Gottwalda, jak „*je nám Jirásek blízký – bližší než staré společnosti kapitalistické – že ve svém díle mistrně vystihl, které to tradice vedou vpřed, k svobodě a k rozkvětu národa [...]*“. Formulace jistě pochází od Zdeňka Nejedlého, nikdo jiný neměl takovou schopnost spojovat a rozpojovat nespojitelné a lakonicky načrtnout utkání „*Jirásek*“ versus „*staré společnosti kapitalistické*“ nebo napsat, že „*komunismus Jana Žižky je nám bližší než fašismus císaře Zikmunda*“.

Proto jsme však Jiráska nečetli. Četli jsme jej proto, že zejména maminka si přála, aby se z nás stali řádní Češi, k rozeznání od jiných leda lepším školním prospěchem. Mamince, podobně jako přísnému F. X. Šaldovi, líbilo se nejvíce *U nás*. Snad že za dětství a mládí postrádala pevný domov a že román vypráví o proměnách kraje, do něhož ji přivál život. My kluci jsme nejvíc obdivovali *V cizích službách*, neb to byl krvák. Nevím proč, ale vždy jsem měl právě při této četbě chuť pozobávat slaninu s voňavým chlebem, čehož zděděný exemplář dodnes nese stopy. Také se nám líbilo dílo *Mezi proudy*, byliť jsme rošťáci a název se dal vynecháním pouhých dvou písmenek rozjasnit do vesela.

Temno už tak vesele přejmenovat nejde. A přece, když si román dnes přečtete, působí daleko idyličtěji, než jak nás učili ve škole. Jeho původně zamýšlené poslání, spjaté s novodobě vymyšleným českým nacionálním autostereotypem, dávno vyčichlo, a tak se kladné proměnilo v záporné a naopak. Když se bratr Vostrý, ostrý evangelický agent s bradavicí pod okem, objeví v Praze, aby navždy unesl Helenku Machovcovu za tatínkem do emigrace, otřásáme se odporem. Vždyť dívka je milována a zamilovaná! Naproti tomu katolické figurky pražské jakož i šlechta, hlavně venkovská, ač se tak málo podobají svým husitským předkům, působí lidsky, sympaticky. Jezuita P. Daniel Suk nedrtí jinověrcům nártý rafinovaně okovanou botou, jak se vypráví o jezuitských českých knížek hubitelech lýtých, řádících pod vedením Koniášovým na začátku románu v Dobrušce a okolí. Je možná trochu bambula, leč soucitný dobrák a balbínovský vlastenec. Jiráskovo vyličení dobového pražského koloritu za Karla VI. dosahuje přinejmenším standardu evropského historického románu 19. století.

Monumentální *F. L. Věk* dokládá Jiráskův vzdělanecký rozhled daleko přes hranice domácích luhů a hájů. Zejména první dva svazky představují českou variantu Goethova *Viléma Meistera*. Nechci tím říci, že by snad byl Jirásek vytvořil pouhý plagiát. Výborně však znal, co je to román výchovný a vzdělávací (Bildungsroman) – a uměl toho využít. Narážky na vzor Goethův umístil přímo do textu. Když se například Bettyna Butteauová veřejně prochází s jakýmsi oficírem, čímž mladého studenta Věka mravně pohorší, praví tento: „*Ty Filino jedna!*“ Filina je v Goethově románu nejen hereckou krasavicí, podobně jako mladá Butteauxová, nýbrž též jedním ze dvou goethovských typů ženství: jedny ženy jsou krev a mlíko a je radost se s nimi též tělesně pomilovat, protože i ony to mají rády; druhé jsou zosobněním tajemství, bledule s odporem ke všemu tělesnému, a právě tím matou a lákají mužské jako bludičky do záhuby. (U Goetha Filina – Mignon, Charlotta – Otylie atd.)

A tu jsme u zajímavé záležitosti. Málokterému Jiráskovu textu chybí milostná příhoda, naznačená sice sublimovaně, již tím však vzrušivě. V tom nezapře spisovatele-erotika. Goethovskou polaritu posouvá však do perspektivy biedermeieru: na jedné straně herečky a podobné helmbrechtnice – na druhé panny počestné až k tuposti, vhodné ke svazku manželskému (jako ve *F. L. Věkově* Mária). Jen ty druhé jsou s to spolehlivě obšťastnit manžela-vlastence, neb až po druhém třetím porodu jim dochází, jak se vlastně plodí děti, a tím věrnějšími strážkyněmi rodinného krbu a tchýněmi se stanou. Naskýtá se otázka, zda biedermeierovská morálka nebyla jednou z bezděkých životních os českého národního obrození. Měla dlouhý dech, delší než v kulturách okolních, jak ostatně dosvědčuje tvorba Jiráskova. Co napsal Jirásek o Boženě Němcové? Byla by přece mohla tolik lahodit jeho krajovému vlastenectví! Jenže se svým osudem nehodila do zmíněného morálního rámce, podobně jako Karel Hynek Mácha a jiní výstředníci.

Biedermeier nepřinesl umění malé. Vojtěch Jirát, vynikající český germanista, k němu počítal například tvorbu Josefa Mánesa! Kdo by myslel, že biedermeier je

jen kávička, kugelhupf a fajfka, necht' si počte v díle Ignáta Herrmanna o otci Kondelíkovi a zeti Vejvarovi. Bude překvapen, co je v něm skryto erotiky, samozřejmě v kulise rodinné, leč erotiky silné. A pokud jde o tu kávičku, stojí za to zalistovat v katalogu vídeňské výstavy *Bürgersinn und Aufbegehrung. Biedermeier und Vormärz in Wien* z roku 1988, abyste žasli nad nádherou porcelánu, v němž byla servírována, nad kulturou řemesel, která produkovala v míře dosud nevídané krásné a zároveň skvěle funkční předměty všední potřeby od nábytku až po výtvarné miniatury.

Charakteristickou nectností všech nacionalismů je identifikace rozdílem: nejsme jako oni. Jak bylo možné, že zasáhla Jiráskovo dílo v míře, která láme i jeho nesporné kvality? Jak právě tento vzdělaný autor mohl rozšířit svými historickými romány zcela ahistorické fikce o dějinném kontextu, jenž dodal českým dějinám jejich vlastní smysl?

Důvodů je jistě více. K zamyšlení dávám jediný: Češi disponovali tak mimořádnými možnostmi komunikace se svým nečeským okolím, že potřebovali tvrdší rozlišovací znaky! Protože uměli německy, posloužila jim fikce o tisíciletém boji na život a na smrt mezi jejich dobrotivou povahou a germánskou (případně maďarskou) zlobou. Protože mezi nimi a okolím neexistovalo žádné zřetelné rozlišení náboženské – u nich i u sousedů žili katolíci, protestanti i nevěřící – posloužila jim fikce o tom, že jen jejich charakter byl lámán násilnou rekatolizací, zejména pak čechožrouty jezuitskými. Protože nebylo možno rozlišit Čecha a Němce podle vzhledu, byl vytoužený rozdíl přetrasponován do roviny charakterové. Odtud někdejší mimořádně asimilativní účinnost právě těch stránek Jiráskova díla, jež jsou dnes nepřijatelné.

Teprve až komunikačních možností ubylo – ještě TGM (sám ovládal několik jazyků a v mládí se dokonce učil arabsky) poznamenal, že je zbytečné zatěžovat české hochy výukou němčiny a že bude lépe vynaložit jejich energii na vzdělání věcné – ozval se nářek, jak nám chybí znalosti jazykové. Mnozí začali být dokonce ochotni domloutvat se i s Němci.

K LIDU BLÍŽ, S LIDEM VÝŠ

Dnes ponecháme stranou historistní velkovyprávění, jimž se dříve říkávalo filosofie dějin. Stranou ponecháme obrazné komunity, ona MY definovaná tím, že nejsme jako ONI, jimž se říkávalo národy, rasy nebo pohané a všelijak jinak. Nejzábavnější bývala taková členění lidského rodu, když silou fantazie rázovala napříč dějinami. Tak kupříkladu někteří ideově vyspělí němečtí vědátoři pokládali Chetity za předky Germánů, jelikož rovněž hojně jídávali vepřové (tedy Chetitě, nejen němečtí učenci), což stimulovalo inteligenční i charakterový rozvoj rasy. Naproti tomu Židé a po nich muslimové a někteří národové další se vepřovému úzkostlivě vyhýbali, protože zůstali zvířecky bezcharakterními a nestali se inteligentními, nýbrž pouze lstivými.

Abyste si nemysleli, že nemám rád Němce, připomenu, kterak Ján Kollár objevil, že Etruskové pravděpodobně byli Slovany. Případl na to vcelku přirozeně, ani vepřové k tomu nepotřeboval. Slované přece museli být u vzniku něčeho tak velikého, jako byla Říše římská. Navíc si podobně jako někteří jiní vlastenci povšiml, že starověcí Řekové se povahově podobali Němcům: stále se mezi sebou hádali, a při tom nepřestavně filosofovali. Odtud rozhodnutí pro Etrusky, pro Řím, jenž se při troše obraznosti již jen rozlohou svého impéria víc podobal tam tomu dubisku.

Chtěl jsem říci, že dnes se podíváme na ověřitelné věci jednotlivé, konkrétní. Zarazila mne osobní vzpomínka. Dávno, dávno již tomu, co rád vídával jsem libé líce mladičké přítelkyně, která si myslela, že je buddhistka. Vztah byl natolik důvěrný, že občas bývala svědkem, kterak jsem nástrojem k tomu určeným zaplácl mouchu. Vždy křičela: „*Vrahu!*“ A rozeštkala se, že ubohá muška již nenajde svého mušáčka. Jak věděla, že jsem zabil samičku a ne samce? S konkrétním, vidno, žertovat neradno. Sám Georg Wilhelm Friedrich Hegel snad již proto pokládal

konkrétní za abstraktní a naopak, ač mu matka jeho syna zabíjení much nevyčítala a jeho legitimní choť nevyčítala mu ani toho syna.

Když Jaroslav Hašek shrnuje Švejkovy dojmy z polního oltáře feldkuráta Katze, píše, že z dálky to vše vypadalo, jako když vlak vjíždí do nádraží. Můj nápad, zamýšlet se tentokrát nad konkrétním, se též rozpadl hned v počátku, přece jen mi však připomněl mezinárodní melu, kterou jsem zažil ve Vídni za předsednictví Rakouské republiky v EU. Konala se v konferenčních prostorách na Josefském náměstí, jednom z nejkrásnějších a stylově nejčistších v Evropě. Všichni si vyčítali všechno, až se to ustálilo na angličtině. Říkali veliká slova o nezadatelných lidských právech a říkali je pod praporem francouzským, pod nímž právo znamená především vzájemnou občanskou rovnost. A také stesk po časech, kdy pruský král Friedrich II. zvaný Veliký si při bohoslužbách čítával lechtivé francouzské romány a němčinu pokládal za jazyk dobrý leda pro koně, po časech, kdy v Rusku každý, kdo za něco stál nebo na to alespoň aspiroval, parloval po francouzsku, takže i protinapoleonský veleromán Lva Nikolajeviče Tolstého je tak prosycen francouzštinou, že bez poznámkového aparátu byl by čitelný obtížně, leda s francouzsko-českým (ruským atd.) slovníkem.

Rovnoprávnost zmizela a každý, kdo se náhodou zrození dostane k mateřštině anglické, je silně privilegován, jelikož umí světový jazyk a žádnému jinému se učit nepotřebuje. Ve vřavě zaniklo, že většina Angličanů, která neměla čest absolvovat elitní školy, beztak anglicky neumí. Zato se vynořil nápad spravedlivého řešení: v EU by se mělo komunikovat latinsky! Všichni byli by si rovni v tom, že latině museli by se naučit. Po staletí to přece v Evropě alespoň za účely komunikačními docela dobře fungovalo. A spravedlivě, anacionálně. Vždyť nacionalismy evropské vznikly alespoň částečně z nezvládnuté delatinizace universit a státní správy. Proti skeptickým škarohlídům hned argument, že Vatikán disponuje slovníky s odborně vytvořenými ekvivalenty reálií moderních, supermoderních, ba snad i postmoderních.

Rázně se kupodivu neozvali Britové nebo hostující Američané, nýbrž Němci, ti takzvaní Západní. Argumentovali lidovládou. Zrušení latiny prý bylo a je u nich vnímáno jako jeden z významných kroků demokratizace nejen politické, ale i sociální. Vše samozřejmě bytostně demokratickým: kdo chce, latinsky se učit může, nikdo však nemusí, ani medicí prý ne.

Vzpomněl jsem si, jak jen několik dní předtím mne U svaté Anny vlídná internistka na chvíli přestala zkoumat, vzala telefon a v odpověď začala do něj křičet, že ten mladý vůl (zřejmě nově nastoupivší kolega, který se v naší zemi latině povinně učit musel) neumí latinsky ani skloňovat.

Vzpomněl jsem si na jednu z posledních povídek významného německého spisovatele Alfreda Andersche (1914–1980). Jmenovala se *Katův otec* a pojednávala o tom, kterak otec Heinricha Himmlera, středoškolský profesor řečtiny a latiny, tyransky vyšťval studentíka Andersche z gymplu. Brněnský rodák prof. Baier z Kostnice mi vyprávěl, jak jejich třídu ve škole na Johannissgasse (dnes Jánská),

vystrašenou hřměním dělostřelby, uklidňoval jejich latinář a řečtinář poukazem, že nadchází vzácná chvíle, kdy všichni mohou prožít něco podobně velkolepého jako hrdinní Řekové v bitvě u Thermopyl. S tím jsme my, sympatizanti nové a demokratizující latinizace nepočítali. Bohužel je to tak: přirozenou a užitečnou autoritu klasických jazyků nebo matematiky namnoze vystřídala autorita zupácká.

Snad i proto vzdělání tak podivně zlidovělo a latina stala se znakem nelidového světa. V běžné představitosti s ní u nás bývají spojováni už jen lékaři, a to i ti, kteří nejistě skloňují. Ani na klerus není ve věci jazyků klasických již ten pravý spoleh – i když to by se, doufejme, mohlo zlepšit a prý již zlepšuje. Jistě nemusím připomínat, že nejde jen o klerus katolický.

Jsou i další znaky zlidovění, táhlo mi hlavou. Kromě voleb například automobilismus. Zastara si člověk musel dát pozor na panský kočár. Dnes může přejet kdokoli kohokoli. Tak jako po internetu může kdokoli kohokoli pomlouvat. Tak, jako jen s novým typem mobilu můžete žít naplno, aniž byste k tomu potřebovali trojrozměrnou krasavici či provozuschopně urostlého juna...

Z nepříteliš povzbudivého snění vytrhlo mne, že vřava přestala, jako když utne. K řečníšti vystoupil bezvadně oblečený a nápadně svěží čtyřicátník, expert z Bruselu, a v několika jazycích pravil: „*Uklidněte se, dámy a pánové. Do dvaceti let se všichni budete učit čínsky.*“

ŠTĚPENÍ ŘÍŠÍ

Koncem jara byla u nás na dva týdny přítelkyně z Mnichova, z knihovny vytáhla Šolochovův *Tichý Don* a soustředěně se do obrovitého románu začetla. Překvapilo mě to. Na *Jedenáctileté střední škole Dra Zdenka Nejedlého* v Dobrušce jsme museli povinně číst *Rozrušenou zemi* a tehdy mne zaujal zámečník Davydov, vyvolený, aby jako předseda místní organizace bolševické strany získal rolníky a zachránil socialismus na vesnici, byl pro tuto úlohu připraven tak málo, že jej v noci zneklidňovaly úzkostné sny, v nichž viděl, jak pluh převrací zeminu, a to jej rozvracelo stejně jako neobratně vedený pluh zemi. Když jsem viděl, jak mnichovskou slavistku a knihovnici upoutal *Tichý Don*, zkusil jsem v něm rovněž zalistovat. Omámen suggestivními popisy přírody kolem lidí i v lidech, neodtrhl jsem se od Šolochovova textu do poslední stránky.

Román nám vnucovali zřejmě z nedorozumění ti, kteří jej asi nikdy celý nepřčetli. Ohromila mne přímo antická velikost tragických osudů – všimněte si, že důležité a plnokrevně životné postavy díla osudově zemřou a nikdo proti tomu nic nezmůže. Mnoho atamanů – kozákova smrt. Jen násilnou ideologizací bylo možno dílo vykládat jako vyličení porodních bolestí proměny kozáctva v sovětského člověka. Ne že by taková proměna nenastala. Nebyla však zrozením, nýbrž znásilněním rolníka dělníkem, jež hned úvodem přineslo další vlnu hladomoru. Pokrok je pokrok! Zabiják Miška Koševoj, slaboch deprivovaný sociálně i psychicky, v pravého bolševika jednotlivými násilnostmi a vraždami teprve dorůstá.

Historické reálie popsal Šolochov nezúčastněně, se střízlivým realismem. Tím patetičtěji vyčnívají z unifikace života lidské tragédie. Unifikační procesy jsou podstatnou vrstvou opanování, zavedení ovládacího panství. Tak to bylo v dějinách vždycky. Vzhledem ke všemu, co poté, po znehybnění dějů kolem Donu, následovalo, vnučuje se otázka, zda nakonec skutečně vznikl a dodnes snad existuje

SOVĚTSKÝ ČLOVĚK. Sovětský svaz se, jak známo, rozpadl. Zbyli alespoň sovětsí lidé? Zdá se mi, že ano: začali si říkat Rusové. Jako kdyby tu nebyli už předtím. Někteří dávno, někteří přibyli teprve čerstvě. Všichni se stali první obětí sovětské imperiální rusifikace, když se impérium začalo opravdu rozpadat. Co mají co dělat tam, kam nepatří? Například v Litvě se jim docela nedávno nelíbily výroční pochody SS. Pamětníci tvrdili, že jejich SS neměla s německým nacismem nic společného: bojovali spravedlivě proti stalinismu.

Historikům jistě nemusím vysvětlovat, že ve 30. letech byla oživena idea jednotného a velikého Ruska, idea původně protirevoluční. Zlikvidována byla Pokrovského škola, do značné míry rehabilitování velcí carové minulosti jako podnoží pomníku cara nejvyššího – J. V. Stalina. Ústup od revoluce k nacionalismu se mi zdá příznačný, stačí-li však k udržení jednoty bývalého mnohonárodnostního impéria, zůstalo otázkou. Pravidlem bývá spíše rozpad. Co sjednocovala mohutná síla, štěpí se v různorodé agresivní potenciály. V *Tichém Donu* se rozpadají osudy a vztahy, lidé hnáni do smrti. Co propuklo dnes na Ukrajině (koncipoval jsem tento text těsně před začátkem nepokojů, označovaných za Majdan) a v jejím okolí, zde otevřeně a v mnoha dalších oblastech bývalého impéria zatím latentně? Západní svět se diví. Jako by měl recept na rozpoznání, kdo je zlý a kdo je hodný! Snad jen USA na svém vlastním teritoriu podobnou zkušenost neučinily. Evropští přistěhovalci vybili většinu původního obyvatelstva, což v rámci úspěšně postupujícího kolonialismu už Hegel i mnozí další Evropané chápali jako podmanění přírody rozumem. Evropa však byla na podobné unifikáční zkušenosti bohatá, i když jednotlivě vyvstávaly s velkým časovým odstupem a zdánlivě nesouvisle. Snad jen ve Francii se až na Basky podařilo absolutistickým králům postupně z Normanů, Burgundů, Gaskoňců, Provencálů atd. atd. učinit Francouze. Velká francouzská revoluce a éra Napoleonova tento proces dovršila, což jen ukazuje, kterak jsou dějiny bohaté na paradoxy.

Tereziánsko-josefinské Rakousko učinilo mnohé proto, abychom se všichni v podobném smyslu stali Rakušany. Naše národní obrození sugeruje dojem, že šlo o germanizaci. Je to dojem mylný, spíš než o germanizaci jednalo se o delatinizaci v modernizačním duchu. Tereziánsko-josefinské rakušanství znamenalo především státní a občanskou příslušnost, a nikoli jazykově pojatou národnost. Joseph Roth nebo Hugo von Hofmannsthal nostalgicky vzdychali po nevyužité možnosti. Českého nacionalistu Zdeňka Nejedlého¹⁰⁰ rozzuřilo, že Richard Strauss, domnělý dědic Wagnerův, napsal spolu s Hofmannsthalem *Růžového kavalíra* jako apologii tereziánských časů a jako doklad jejich aktuální kontinuity. Povšimněte si: celá

100 Zdeněk Nejedlý se v SSSR jako buržoazní nacionalista málem stal obětí dozvuků kampaně proti pokrovštině. Nejvíce mu ublížilo, že sám sebe označil za Evropana, čímž vzbudil nelibost u samotného Stalina. Na tom velkém svitku nahoře bylo však psáno, jak má být Zdeněk Romanovič zachráněn: Hitler napadl SSSR a řešení Nejedlého nacionalismu muselo ustoupit naléhavějším úkolům. Srov. KŘEŠŤAN, Jiří. *Zdeněk Nejedlý. Politik a vědec v osamění*. Praha: Paseka, 2012, s. 282–287.

opera, hlásící se k době barokní, zní ve třičtvrtěčném taktu, jako vídeňský valčík. Rothův *Pochod Radeckého* neprozrazuje jen nostalgii autorovu. Stal se nejoblíbenější německou knihou „masarykovských“ Čechů, ač sám Roth nenapsal o Česích lichotivější větu, než že jsou nevypočítatelnými rozvrtníky a anarchisty. I české čtenáře na Rothovi upoutával nostalgický stesk po vnitřní souvislosti života ve starém Rakousku, proti němuž se jejich otcové verbálně tolik nabouřili. Jan Masaryk rád říkával: „*Ano, tři sta let jsme trpěli, ale bohužel se to už nikdy nevrátí.*“ K našim národním autostereotypům patří Bílá hora, husitství, s rozmanitými výkyvy svatý Václav, mírumilovná vznešenost původně paramilitárního sokolstva, zdravě protibolševické hrdinství legií, bitva Čechů proti Čechům u Zborova pro poučení, že ani hrdinství ve válce nestačí, neoblékl-li člověk zavčas správnou uniformu atd. atd.

Vždy mi připadalo podivuhodné, kterak Slované lpí na svých prohraných bitvách. Nedáme dopustit na Bílou horu. S hořkostí vzpomínali naši předkové na bitvu u Lipan, kterou táboritě prohráli; rozumně vzato byla to však bitva vyhraná, protože zamezila zavedení teokratické vlády a odpovídající disciplinace v království. Všechny ostatní bitvy jsme slavně vyhráli, ale nikdo na ně už nevzpomíná, leda snad souhrnně jako na doklady „*tisíciletého národního trmácení za dokonalou demokracií*“ (M. Kundera, prosinec 1968).

Srbové jsou na tom ještě hůře, dodnes pokládají za posvátné Kosovo pole, na němž utrpěli drtivou porážku. A tu jsme již na neklidném Balkánu, pověstném to sudu střelného prachu, ale hnedle též na Blízkém východě a v severní Africe. V paměti zakotvili krutí Turci s charakterem křivým jako jejich šavle. Osmanské impérium však za svých nejlepších dob docela řádně fungovalo, v jím ovládaných oblastech vládly klid a stabilita v mnohem větší míře než dnes. Tak jako se nezdařilo státotvorné rakušanství či uherství, nenabylo dosti dlouhého života ani osmanství. V duchu tureckého nacionalismu je zevnitř rozvrátil Attatürk (1881–1938). Namísto pospolitého, byť pod dobytelským tlakem vzniklého osmanství, krvavě povstala nesmiřitelná dělení a rozdělení. Evropské mocnosti, vedeny pošetilou ziskuchtivostí, k tomuto štěpení několikrát nerozvážně přispěly. Tak jako v Goethově *Faustovi* rozebírali si pozůstatky Euforionova oděvu rozmanití nedouci, aby založili národní básnické školy, po Mrtvém muži na Bosporu si z osmanského odkazu osoboval kdekdo kdeco, co pokládal za svůj nárok, krytý národní frazeologií. A opět: mocně sjednocující útlak státní vystřídán nepřehledně rozmanitými dílčími agresemi, dávno už ne protiosmanskými. Národní osvobození od turecké nadvlády se scvrklo na sice hlasitou, věcně však prázdnou součást národních autostereotypů. Národové a náručky podědily ze své minulosti hlavně extrémní hrdost, s níž se bezohledně rvou mezi sebou.

Zakladatelé dnešní Evropské unie měli před očima občanskou společnost, v níž násilí ustoupí svobodné a racionální diskusi, aby už nebyla válka. Co všechno měli před očima zakladatelé NATO, netroufám si odhadovat už proto, že jde o pakt

vojenský. Zajisté tu byla obava před šířením sovětského komunismu. Zatímco však sovětské impérium se rozpadlo, atlantické pokračuje za nových podmínek ve staré strategii. Z psychoanalýzy známe tzv. mechanismus projekce. Jde o fiktivní přeprojektování vlastní agresivity v agresi něčeho vnějšího vůči nám. Přeprojektování funguje jako falešná legitimizace vlastní agrese, útok je zdánlivě proměněn v obranu. Když už jsem připomněl psychoanalytický vzorec projekce, nesmím opomenout zdůraznit, že jeho pramenem bývá nejistota, nezdar, neschopnost rozumně se vyrovnat s konfliktními situacemi vlastního života.

A tak se nám mnohem více líbí osvobozovat bližní, nejlépe celé národy, než sami sebe.

Konec Tisícileté říše zažil jsem čtyřletý: kominík Nývlt, vlastenec český, stál na schodech ke kostelu a mlátil po obličejích důtkami muže, schléple pochodující kolem v několikastupech ke Hradci Králové. Důtky byly mi povědomé z prvních zastavení křížové cesty: řemínky s vetkanými olovenými kuličkami. Divil jsem se jen, že tolik chlapů nechá se mlátit jedním.

Pranic nezaskočily mne výbuchy nad Hirošimou a Nagasaki. Dodnes nechodím rád brzy spát. Jako chlapeček jsem sice musel, nechával jsem však pootevřeny dveře ložnice, aby mi neuniklo, o čem si velcí povídají. Poučen biblickým vyprávěním o útěku z Egypta rozuměl jsem jejich užaslým řečem z děsivé pouti Anděla smrti, jak přece jen dělal výjimky u veřejí natřených krví beránka. Spletlo se mi to trochu s cibulí, dodnes nevím, jestli o tom vyprávěli nebo jsem si to sám bezděky přidal: Američané tentokrát nezůstanou trčet u Plzně, ale přijdou, a podle toho, kdo se včas dozvěděl, zda si má nebo nemá natřít veřeje cibulí, rozeznají, koho nutno zahubit a koho možno ušetřit. A pak nám bude hej!

Učívali jsme se, že atom je nejmenší nedělitelná část hmoty. Už jsme viděli, jak ohromná energie se uvolní, když se přece jen podaří překonat síly, jež atomy nebo říše držely pohromadě.

Dne 4. března 2015 jsem se v českých novinách dočetl, že paktu NATO, do nějž jsme tolik toužili vstoupit, vadí, jak málo jsme vojensky připraveni na velkou válku, která je na spadnutí, jelikož Ukrajina je blízko. Cítil jsem se jak za starého režimu na povinném školení CO. Z posledních sil doufám, že je to jen novinářská kachna.

SOUPIS TEXTŮ VYDANÝCH VE STUDIIÍCH A STATÍCH S JEJICH PŮVODNÍMI BIBLIOGRAFICKÝMI ÚDAJI

Studie a stati 1

- Kniha jako korzet? Ke Kantovu pojetí ženy a rodiny. In *Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity, řada G, sociálněvědná*, roč. 35, 1986, č. G30, s. 7–21.
- Hätte Thomas Masaryk zum österreichischen Durkheim werden können? In *Krise und Exodus. Österreichische sozialwissenschaften in Mitteleuropa*. Wien: WUV-Universitätsverlag, 1995, s. 135–145.
- Brno – die tschechoslowakische Hauptstadt der Moderne? In *The cross roads of European culture 1998: responsibilities and hopes. Proceedings of the Conference held in Brno, 30. 9. – 4. 10. 1998*. Brno: VUTIUM, 1999, s. 97–108.
- Sozialismus und Nation: zur Revolutionskritik bei Thomas Garrigue Masaryk. In *Nation und Nationalismus in wissenschaftlichen Standardwerken Österreich-Ungarns ca. 1867–1918*. Wien: Böhlau Verlag, 1997, s. 159–175.
- The Czech Question a Century Later. *Czech Sociological Review*, 1995, č. 1, s. 59–73.
- Libussa und Brandenburger. In *Schauplatz Kultur – Zentraleuropa: transdisziplinäre Annäherungen*. Innsbruck: Studienverlag, 2006, s. 427–434.
- Češtvi staré a nové. *Opus musicum*, roč. 20, 1988, č. 9, s. 258–262.
- Die tschechische nationale Wiedergeburt: Mythen und Denkanstöße. In *Bohemia, Zeitschrift für Geschichte und Kultur der böhmischen Länder*, Bd. 31, 1990, Nr. 1, s. 38–54.
- Mitteleuropa und seine Regionen. In *Europa und seine Regionen*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1996, s. 26–37.
- Empirizace apriori? K Habermasově teorii komunikativního jednání. In *Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity, řada G, sociálněvědná*, roč. 37, 1988, č. G32, s. 7–22.
- Svět textu a text světa. Diltheyův strukturalismus dnes. *Filosofický časopis*, roč. 40, 1992, č. 2, s. 179–189.
- Transcendentalismus a vnitřní historizace poznání: poznámky k Diltheyově kritice kantismu a jejím souvislostem. In *Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity, řada B, filosofická*, roč. 23–24, 1974–1975, č. B21–22, s. 51–65.

Soupis textů vydaných ve *Studiích a statích* s jejich původními bibliografickými údaji

Proměna, tvar, struktura. Diltheyova estetika dnes. In *Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity, řada H, hudebněvědná*, roč. 33–34, 1984–1985, č. H19–20, s. 11–20.

Libérale Motive bei Wilhelm Dilthey. In *Deutschland und Europa in der Neuzeit. Festschrift für Karl Otmar Freiherr von Aretin zum 65. Geburtstag*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 1988, s. 61–83.

Proměny a konstanty sociologické teorie Jürgena Habermase. *Sociológia*, roč. 18, 1986, č. 5, s. 579–587.

Vom Prager/Wiener Formalismus zum Prager Strukturalismus: zu einer Mitteleuropäischen Tradition. In *Wege zu einer Wiener Schule der Musiksoziologie*. Wien: Guthmann & Peterson, 1996, s. 35–48.

Studie a stati 2

I

Prameny naděje. In BENJAMIN, Walter. *Dílo a jeho zdroj*. Praha: Odeon, 1979, s. 409–427.

Spor o postmodernismus a otázka sociální racionality. In *Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity, řada G, sociálněvědná*, roč. 38–39, 1989–1990, č. G33, s. 67–84.

Příroda redukována a neredukovaná. *Universitas*, roč. 23, 1990, č. 5, s. 30–35, č. 6, s. 37–41.

McLuhan po pětadvaceti letech. In MCLUHAN, Marshall. *Jak rozumět médiím: extenze člověka*. Praha: Odeon, 1991, s. 335–341.

Images. In *Multikulturalität und Multiethnizität in Mittel-, Ost- und Südosteuropa*. Wien: Peter Lang, 1999, s. 185–192.

Hofmannsthal a kritika jazyka. In *Dramatika viedenskej (vídeňské) moderny: Arthur Schnitzler, Hugo von Hofmannsthal, Hermann Bahr, Karl Kraus*. Bratislava: Divadelný ústav, 1999, s. 33–50.

II

Proč Albisser střelil? In MUSCHG, Adolf. *Albisserův důvod*. Praha: Odeon, 1978, s. 291–297.

Cizinec v čase. In ANDERSCH, Alfred. *Efraim*. Praha: Odeon, 1983, s. 329–337.

Objektivita bezdomoví. In ROTH, Joseph. *Pochod Radeckého; Kapucínská krypta*. Praha: Odeon, 1986, s. 393–403.

Rozum světa a svět rozumu. In WOLF, Christa. *Kassandra*. Praha: Odeon, 1987, s. 155–166.

Goethova prkna. *Slovenské pohľady na literatúru a umenie*, roč. 107, 1991, č. 10, s. 90–94.

Oskar redivivus. In GRASS, Günter. *Plechový bubínek; Kočka a myš*. Praha: Odeon, 1992, s. 719–729.

Zde a nyní. Hermann Broch dnes. *Světová literatura*, roč. 38, 1993, č. 6, s. 44–51.

Touha po pochopení a vyjádření konce jednoho světa. In ZWEIG, Stefan. *Netrpělivost srdce*. Praha: Odeon, 1984, s. 331–334.

Zweigův román o nepravé vzpouře. In ZWEIG, Stefan. *Opojení z proměny*. Praha: I. Železný, 1998, s. 241–248.

Doslov k 5. dílu Souborného díla Hermanna Hesseho. In HESSE, Hermann. *Demian, Klingsor, Siddhártha*. Praha: Argo, 2000, s. 347–357.

Doslov k 7. dílu Souborného díla Hermanna Hesseho. In HESSE, Hermann. *Lázeňský host, Cesta do Norimberka, Stepní vlk*. Praha: Argo, 2001, s. 295–302.

Soupis textů vydaných ve *Studíích a statích* s jejich původními bibliografickými údaji

Doslov k 8. dílu Souborného díla Hermanna Hesseho. In HESSE, Hermann. *Narcis a Goldmund, Pouť do Země východní, Pozdní prózy*. Praha: Argo, 2001, s. 411–419.

Doslov k 9. dílu Souborného díla Hermanna Hesseho. In HESSE, Hermann. *Hra se skleněnými perlamy*. Praha: Argo, 2002, s. 433–439.

III

Moralista Erich Kästner. In KÄSTNER, Erich. *Příběhy z dětství i z dospělosti*. Praha: Odeon, 1979, s. 623–629.

Člověk a válka. In REMARQUE, Erich Maria. *Čas žít, čas umírat*. Praha: Odeon, 1980, s. 311–316.

Vědomí dospělosti. In SCHÜTZOVÁ, Helga. *Julie aneb Výchova k sborovému zpěvu*. Praha: Odeon, 1986, s. 219–227.

Soucit i hněv v díle Heinricha Bölla. In BÖLL, Heinrich. *Ztracená cesta Kateřiny Blumové aneb Jak vzniká násilí a kam může vést: povídka*. Praha: Odeon, 1987, s. 116–127.

Böllův poslední román. In BÖLL, Heinrich. *Ženy v krajině s řekou: román v dialogích a samohlavách*. Praha: Mladá fronta, 1994, s. 207–215.

Svědectví prožitého života. In MANN, Klaus. *Bod obratu: zpráva o jednom životě*. Praha: Mladá fronta, 1997, s. 461–466.

IV

Znovuobjevování řeči [1]. In HANDKE, Peter. *Nežádané neštěstí*. Praha: Odeon, 1980, s. 303–310.

Znovuobjevování řeči [1]. In HANDKE, Peter. *Zvláštní žena*. Jesenice u Prahy: ASA 2000, s. 101–117.

Thomas Bernhard a Peter Handke. In *Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity, řada V, literárněvědná bohemistická*, roč. 48, 1999, č. V2, s. 85–94.

Thomas Bernhard: studie o rakouském spisovateli Thomasi Bernhardovi. In *iliteratura.cz*, 3 části, dostupné online: <<http://www.iliteratura.cz/Clanek/14927/bernhard-thomas-ii-cast-1>>; <<http://www.iliteratura.cz/Clanek/18985/bernhard-thomas-ii-cast-2>>; <<http://www.iliteratura.cz/Clanek/18987/bernhard-thomas-ii-cast-3>>.

V

Věda o hudbě. *Orientace*, roč. 2, 1967, č. 1, s. 41–43.

Co s ní? *Host do domu*, roč. 15, 1968, č. 4, s. 59–60.

Národ sobě. *Host do domu*, roč. 15, 1968, č. 5, s. 42–47.

ÚKRK? *Host do domu*, roč. 15, 1968, č. 13, s. 74–75.

Úděl proměny a tvář sebeklamu. *Host do domu*, roč. 16, 1969, č. 5, s. 16–22.

Čechoslovakismus dnes: co si pamatujeme, co jsme zapomněli. *Slovenské pohľady na literatúru a umenie*, roč. 107, 1991, č. 8, s. 56–60.

Démon nacionalismu. *Slovenské pohľady na literatúru a umenie*, roč. 108, 1992, č. 3, s. 11–16.

Kdo se směje naposled... *Host*, roč. 20, 2004, č. 6, s. 2.

Jirásek věčně živý. *Host*, roč. 20, 2004, č. 7, s. 2.

K lidu blíž, s lidem výš. *Host*, roč. 20, 2004, č. 8, s. 2.

Štěpení říší. In *Rusko a západ: eseje o (ne)porozumění*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 2015, s. 187–192.

EDIČNÍ RADA MASARYKOVY UNIVERZITY

PhDr. Jan Cacek, Ph.D.

Mgr. Tereza Fojtová (místopředsedkyně)

doc. JUDr. Marek Fryšták, Ph.D.

Mgr. Michaela Hanousková

prof. PhDr. Jiří Hanuš, Ph.D. (předseda)

prof. MUDr. Lydie Izakovičová Hollá, Ph.D.

doc. RNDr. Petr Holub, Ph.D.

doc. Mgr. Jana Horáková, Ph.D.

prof. PhDr. Tomáš Janík, Ph.D., M.Ed.

prof. PhDr. Tomáš Kubíček, Ph.D.

doc. RNDr. Jaromír Leichmann, Dr.

PhDr. Alena Mizerová (tajemnice)

doc. Ing. Petr Pirožek, Ph.D.

doc. RNDr. Lubomír Popelínský, Ph.D.

Mgr. Kateřina Sedláčková, Ph.D.

doc. RNDr. Ondřej Slabý, Ph.D.

prof. PhDr. Jiří Trávníček, M.A.

doc. PhDr. Martin Vaculík, Ph.D.

EDIČNÍ RADA FILOZOFICKÉ FAKULTY MASARYKOVY UNIVERZITY

doc. PhDr. Daniel Drápala, Ph.D.

prof. Mgr. Lukáš Fasora, Ph.D.

prof. PhDr. Jiří Hanuš, Ph.D.

doc. Mgr. Jana Horáková, Ph.D.

(předsedkyně)

doc. PhDr. Jana Chamonikolasová, Ph.D.

prof. Mgr. Libor Jan, Ph.D.

prof. PhDr. Jiří Kroupa, CSc.

prof. PhDr. Petr Kyloušek, CSc.

prof. Mgr. Jiří Macháček, Ph.D.

doc. Mgr. Katarina Petrovičová, Ph.D.

(tajemnice)

prof. PhDr. Ivo Pospíšil, DrSc.

Studie a stati 2

Jaroslav Střítecký

Vydala MASARYKOVA UNIVERZITA, Žerotínovo nám. 617/9, 601 77 Brno
v edici **Spisy Filozofické fakulty Masarykovy univerzity** / číslo 500

Editor / Mgr. Jan Karafiát

Odpovědná redaktorka / doc. Mgr. Jana Horáková, Ph.D.

Výkonná redaktorka / doc. Mgr. Katarina Petrovičová, Ph.D.

Ediční referentka / Mgr. Vendula Hromádková

Grafická koncepce edice a návrh obálky / Mgr. Pavel Křepela

Sazba / Dan Šlosar

Vydání první / 2020

Náklad / 200 výtisků

Tisk a knihařské zpracování / Reprocentrum, a.s., Bezručova 29, 678 01 Blansko

ISBN 978-80-210-9568-7

ISBN 978-80-210-9569-4 (online ; pdf)

ISSN 1211-3034

<https://doi.org/10.5817/CZ.MUNI.M210-9569-2020>