

POSTAVY A SVĚTY

v klasických dílech moderní prózy

Jaroslav Kříž

Páteří klasického díla moderní prózy je jistě příběh. Ten se však odehrává v nějakém světě a v jeho středu je nezbytně alespoň jedna postava. Aby byl příběh pravděpodobný a vůbec možný, musí být mezi postavou a jejím světem jistá minimální sourodost. Obsažnost a dramatičnost díla však plyne z nějakého závažného sporu se světem či jeho částí, který postava řeší právě svým příběhem. Postava tak často vyznačuje vážný lidský problém, jenž se světem souvisí a také vystupuje na jeho pozadí.

Román či novelu lze číst mnoha různými způsoby. Je možno přijmout iluzi smyšleného světa, kterou se autor snaží utkat ze svých slov, a prostě s postavami prožívat jejich osudy. Nebo lze upřít pozornost na prostředky, jimiž autor dociluje svých záměrů, všímat si struktury, kompozice a stylu díla. Je také možno postavy a jejich světy pojmout jako magické zrcadlo, v němž se vyjevují hlubší oblasti našeho nitra – ony krajiny, v kterých se naše krajní soukromí stýká s obecnými otázkami, jež nám klade naše lidská existence. Dal jsem v těchto esejích přednost takovému filosofickému stylu čtení. Jsem přitom přesvědčen, že se nijak nevylučuje, ale naopak doplňuje s jinými možnými způsoby.

Tato kniha již není v prodeji.

Autor tímto uvolňuje právo ke stažení a volnému šíření svého textu.

Obsah

I. Postavy	str.
1. Ikaros sežehlý krásou (Aschenbach: Thomas Mann, Smrt v Benátkách)	4
2. Soucit a vcítění (Scobie: Graham Greene, Jádro věci)	7
3. Láska a boj (Klarisa: Robert Musil, Muž bez vlastností)	12
4. Vratká ušlechtilost (Swann: Marcel Proust, Hledání ztraceného času)	15
5. Inferno v srdci (Nastasja Filipovna a Aglaja: Fjodor Dostojevskij, Idiot)	19
6. Ruby křivd (Herzog: Saul Bellow, Herzog)	23
7. Bezděčnost dobra (Caldwell: John Updike, Kentaur)	29
8. Rovnost a hodnota (Sebastian kontra Adler: Franz Werfel, Sjezd Abiturientů)	34
9. Iluze a realita (Gatsby: Francis Scott Fitzgerald, Velký Gatsby)	39
10. Etika citů (Meursault: Albert Camus, Cizinec)	45
11. Zlo a zavržení (Tietjensovi: Ford Madox Ford, Konec přehlídek)	51
12. Nárok a náruč (Ramsayovi: Virginia Woolfová, K majáku)	57
II. Světy	
1. Svět jako sanatorium (Thomas Mann, Kouzelný vrch)	64
2. Svět jako knihovna (Umberto Eco, Jméno růže)	69
3. Svět Zámku (Franz Kafka, Zámek)	75
4. Svět v zatmění (Elias Canetti, Zaslpení)	81
5. Kouzla a hrůzy banality (Vladimir Nabokov, Smích ve tmě)	85
6. Tříšť zrcadel (Italo Calvino, Jedné zimní noci cestující)	91
7. Svět jako skládanka či hračka (Georges Perec, Život návod k použití)	96
8. Svět jako mnohohlasá fuga (Aldous Huxley, Kontrapunkt)	101
9. Syrty našeho ducha (Julien Gracq, Pobřeží Syrt)	106
10. Svět v odcizení mezi snem a mýtem (Salman Rushdie, Satanské verše)	111
11. Duch a tělesnost (Stefan Zweig, Zmatení citů)	116
12. Zrození hudby z tragédie ducha (Thomas Mann, Doktor Faustus)	123

I. POSTAVY

Ikaros sežehlý krásou

(Aschenbach)

Gustav von Aschenbach, autor rozsáhlého románového díla, které vytvořil navzdory své křehké konstituci a jen díky maximální koncentraci svých morálních a psychických sil, pocítí jednoho květnového dne náhlou únavu a posléze touhu vymknout se z obvyklého rámce svého života. Nápad cestovat se zrodí za symbolických okolností, které předznamenávají další děj: v těsné blízkosti hřbitova a obchodu s pomníky, tváří v tvář podivnému cizinci a jeho pánovitě agresivnímu vystupování.

Aschenbach je z rodu oněch *dělníků umění*, kteří spoléhají především na vytrvalost a ve svých dílech zdůrazňují etický akcent. Toto není pouze kolorující detail, přispívající k oživení postavy. Mann už tady předznamenává jeden z hlubších významů novely: krása je Aschenbachovi zřejmě po Hegelově způsobu totožná s pravdivostí a dobrem, avšak spíše ve smyslu psychického a morálního zdraví či pevnosti, tedy nikoliv v oné Hegelem spatřené a v přímém prožitku osudné ambivalenci. Už tady před nás skrytě předstupuje Mannovo oblíbené téma, rozvedené hlavně v Doktoru Faustovi: nejvyšší krása, která právě není takto bezpečná a mravně zdravá, ale chvěje se na samém pomezí chorobnosti, klamavosti, ba i zla.

Aschenbach odjíždí do Puly a odtud pak, puzen neodolatelným nutkáním, do Benátek. Okolnosti cesty mají hluboký symbolický význam. Všude narážíme na podivnou atmosféru předstírání, podvodu. Začíná to kapitánem lodi, předvádějícím špinavou kocábku jako přečpaný zaoceánský parník. Pokračuje to skupinou rozveselených mladíků, mezi nimiž Aschenbach s odporem rozezná nalíčeného starého pederasta. V mučivé scéně právě ten projevuje Aschenbachovi svou opilou přichylnost, loučí se s ním jako s miláčkem, druhem v neřesti. Hned nato se Aschenbacha zmocní podvodný gondoliér, který už přímo znásilní jeho vůli. Jsou proneseny symbolické věty, které z hloubi říkají: Poddáš-li se, vzdáš-li se své vůli, nabízí se ti krásná příjemnost. Ptáš se na cenu? Však zaplatíš... Aschenbach gondoliérovi – opět symbolicky – nezaplatí, platit totiž bude později, svým osudem.

Tahle mistrovská introdukce, tato stupňovitá galerie symbolů připravuje Aschenbachův velký převrat. Jako by se stísněného, a přesto vzrušeně očekávajícího literáta zmocňovala jakási temná síla, stále více znásilňující jeho svobodnou vůli a stále necudněji před ním vystavující svou odpuzující a současně lákavou klamavost. Je to jakýsi *genius loci*: Benátky, toto architektonické divadlo, absurdní kus Orientu v Evropě, město stojící na vodě, nad sladkým zápachem hnijících kanálů; město lásky, vražd, podvodů i uhrančivé krásy. Ale

je to současně víc – předzvěst tragického a současně hluboce lidského selhání, v němž člověk dává všanc to nejdražší v sobě včetně života pro zátkmit prchavé krásy.

Aschenbachovi atmosféra Benátek nedělá dobře – rozuměj: nejen fyzicky, ale i duševně či morálně. Už dříve odtud prchal, ale temná přitažlivost místa v něm zanechala palčivou vzpomínku. Nyní se však cítí náhle svěže, mladě – a právě v tomto příjemném rozpoložení spatří v hotelu Tadzia. Je to andělsky krásný chlapec, jehož půvab má lehounký nádech chorobnosti – to znamená křehkosti, ale také toho, co je v novele všude obsaženo a co lze sotva vyslovit: té neuchopitelnosti, klamavosti, nepřístupnosti a téměř zakázané svůdnosti nejvyšší krásy. Je krásný ten chlapec, nebo je vnitřně krásný Aschenbach ve svém pohledu na něj? Ve vlastním prožitku v tom není rozdíl. Ale Mann dál naznačuje, že nelze beztréstně sáhnout po takovém zážitku. Nejvyšší krása, to je zároveň nejvyšší láska a ta je vždy v nějakém smyslu osudná. Za její prožitek se právě platí – utrpením, degradací, životem. To vše našeho hrdinu čeká, on si to však příznačně neuvědomuje. Se svěží radostí jde vstříc svému ukřížování láskou.

Jen vulgární duše nepochopí, že Aschenbachovo zaujetí a posléze láska jsou zcela cudné. Mann tím, že místo dívky volí chlapce, jenom konflikt vyostřuje na nejvyšší mez – o to bude hrdinova vášeň nepochopitelnější, více odpudivá, degradující pro vnějšího pozorovatele. Jakýsi instinkt sebezáchovy odpuzuje většinu lidí od vrcholné vášně, zvláště je-li v ní něco neobvyklého – a snad mají svým šosáckým způsobem pravdu.

V příštích dnech vídá Aschenbach Tadzia často, je jím stále více přitahován, byť z dále – a Taziu sám jako by byl zrcadlově váben jeho pozorností. Kdo někdy opravdu tragicky miloval, ocení drobné scény, kdy Aschenbach sleduje Tadzia křivolakými uličkami, kdy ten mu stále uniká, ale znovu se objeví a vyšle k němu vážný, tázavý a jako by zvoucí pohled.

Symbolicky se podnebí v Benátkách stává stále dusnější, nakonec vypukne cholera. V rovině povrchního děje je to prostě obvyklá, příznačně skrývaná katastrofa. V symbolické rovině je to ale víc: Benátky, to je přece v jistém smyslu Aschenbach sám; Taziu a mučivá, nenaplnitelná láska k němu, stejně jako arogantní cizinec, podvodný gondoliér, nalíčený pederast, to jsou jeho vnitřní principy; rdousící cholera, to je rychlý rozpad jeho psychických a morálních sil.

Aschenbach se pokusí o únik – ale takové pokusy nebývají příliš vážné. První záminka, ztracený kufr (ostatně symbol ztracené identity), je dobrá k tomu, aby zůstal. A to je začátek konce. Nad zhoubným kvašením cholery se chvěje čistý plamen Taziuovy krásy. Symbolická introdukce jde zrcadlově zpět: místo podvodného, ale obratného gondoliéra – nemotorný řidič člunu; místo pánovitého cizince – drzý pouliční zpěvák. Všimněme si, jak se

ti všichni od počátku našemu hrdinovi vnucují, jak se derou do jeho tolik střežené intimity. A jako by Aschenbach konečně tomu tlaku podlehl: místo nalíčeného pederasta je tu nyní on sám, tragikomicky „omlazený“ kadeřníkem: tam jsme personifikovanou zoufalou touhu po mládí viděli zvenčí, v odpudivé podobě; tady ji tragicky prožíváme zevnitř.

Také Aschenbach je zvnějšku ve své nové podobě k uzoufání směšný, ale uvnitř je opravdu mladý a krásný: na okamžik, po který ve své hroutící se duši podrží zázrak Tadziový krásy. Chorobnost a nejvyšší duševní vznět – ta nebezpečná blízkost geniality a šílenství, kterou v jiné podobě potkáváme v Doktoru Faustovi. A v úplně největší hloubce: ta zoufalá ambivalence krásy a vůbec všech nejvyšších hodnot, ta nebezpečná blízkost jejich opaku.

Způsobem téměř gotickým předvádí Mann tuto ambivalenci v jedné ze závěrečných scén: Taziu – křehká, čistá krása, a jeho kamarád Jasziu – brutální zdravá obyčejnost. V krátkém zápase je Taziu přemožen, poražen do bláta, pošpiněn. Čistota je v životě zákonitě vždycky poražena, pošpiněna. Odpovídá na to únikem: Taziu se zdvihá, nezápásí, ale odchází zamyšleně a pro Aschenbacha neodvratně do moře. Ještě jednou spatří jeho krásnou, hrdou hlavu a křehkou postavu v záři zapadajícího slunce. Pak umírá. Na cholera? Na podivný chorobný vliv, který na něho benátské podnebí má? Nebo mu – po starosvětsku řečeno – tragickou láskou puká srdce? Co na tom záleží. Všechno je přece symbol, záměrně mnohoznačný, otvírající propasti stále hlubších významů.

Je těžké dohlédnout až na dno této Mannovy vrcholné novely. Jsou sféry, jimž se nelze beztretně přiblížit. Dobro, krása, pravda, to všechno jsou bezpečné a jednoznačné majáky jen zpovzdálí, když k nim víceméně chladně vzhlížíme jako k nedosažitelnému ideálu. Jsme-li od nich daleko, nemáme je, ale jsou. Přiblížíme-li se jim, drtí nás jejich mnohoznačnost, unikavost, závrtná možnost jejich převratu či ztráty. Platíme sami sebou: nejvyšší vzestup je vzápětí pádem, nejvyšší štěstí téměř současně krajním utrpením. Malé duše proto zůstávají vpovzdálí a se škodolibým odporem, smíšeným se závistí, pozorují strmou křivku letu šťastných – nešťastných Ikarů.

Soucit a vcítění

(Scobie)

Major Scobie, velitel policie v malém ušmudlaném koloniálním přístavu, je člověkem samozřejmé, klidné ctnosti. Dlouhá léta marných zápasů s absurdními zapletenci evropské spravedlnosti a domorodé mentality ho naučila, že lidské hodnoty nemají jediné měřítko a že dobro spočívá hlavně v neokázalém úsilí o ně. Tento realistický postoj ho nicméně neochrání před odlišností od ostatních kolonistů: nemá přátel; jelikož nejsou známy jeho malé hříchy, je podezírán z větších. Je opomíjen při povyšování, ale to ho netrápí. Nijak netouží opustit svou monotónní a v podstatě beznadějnou práci a my na počátku příběhu sotva tušíme, že právě její rutina je pro Scobieho jakýmsi ochranným valem proti hlubším nárokům lidské vzájemnosti. Pravda, Scobie je ze všech kolonistů snad jediný, kdo v černých domorodcích a v přistěhovalcích všech možných odstínů pleti vidí lidi; kdo nečerpá levnou převahu ze své rasy, z neúspěchu druhých, kdo k slabostem jiných cítí chápanou pokoru. Pravda, Scobie je charakterní, skromný člověk. Jeho pýcha – pokud zvolíme to strohé slovo pro jeho tragickou osamělost – leží mnohem, mnohem hlouběji.

Neokázalý, věčný Scobie, jehož realismus mívá až cynické ostří, je totiž hluboko v sobě jakýmsi Atlasem, balancujícím na svých ramenou nezměrnou tíhu světa jiné bytosti. Jeho žena vedle něho není šťastna. Jediná zmínka v románu naznačuje jakousi společně zamlčenou, nicméně nezapomenutou tragédii; řada jemných detailů, jimiž Greene dovede vykouzlit plastičnost postavy, navíc dává tušit, že i bez ní by Scobieho žena sotva byla typem schopným vyrovnané existence. Ani ona nezapadá mezi ostatní; na rozdíl od svého muže však svou osamělostí trpí. Scobie není schopen vyplnit prázdno, v němž jeho žena žije, ale cítí k ní bolestný soucit. I když ví, že nikdo nemá schopnost, ba ani právo zařídit jinému jeho životní štěstí, přesto se cítí odpovědný za ženino utrpení a před svou bezmocí utíká k skrupulózně vykonávanému povolání.

Scobie, ten drsný, nesentimentální policista, je v hloubi naleptán soucitem jako mohutný dub hnilobou. Ale cožpak není soucit základním předpokladem lidskosti, cožpak jej právem neočekáváme u věřícího křesťana, kterým Scobie upřímně je? V Greenově podání soucit – na rozdíl od vcítění a lásky – je ve skutečnosti projevem pýchy, nevěle k vzájemnosti a v posledním důsledku degraduje nejen toho, kdo je jeho objektem, ale i toho, kdo jej cítí. Tím, že k někomu cítíme soucit, stavíme se už předem nad něho: vlastně se od něho odtahujeme právě tím, jak se k němu skláníme. Tváří v tvář sobectví a bezcitnosti, které jsou

zjevně mnohem rozšířenější, se toto pojetí může zdát přepjaté. Příběh Greenova Jádra věci přesto žádá zamyšlení nad ním.

Paní Scobiová trpí – klimatem, nedostatkem pochopení a přátelství ve svém okolí, dokonce pošetilým ponížením z manželovy neúspěšné kariéry. Hlavní zdroj však zůstává nevysloven a také částečně skryt Scobieho vědomí: totiž jeho neschopnost ji milovat. Láska, kterou neopětujeme, v nás vyvolává pocit viny, který však často vystupuje v nejrůznějších převlecích, tak často zaměňovaných za lásku samu: v přehnané starostlivosti, v neschopnosti druhému cokoliv odmítnout, koneckonců v tom mučivém soucitu a pocitu odpovědnosti za druhé – v tom postoji, který je nejvyšším projevem lidskosti jen tehdy, koření-li v hlubokém citu. (Na vinu z neopětované lásky můžeme ovšem reagovat také právě naopak – tak, že své srdce zatvrdíme, promítneme vinu na toho druhého a propůjčíme mu odpuzující podobu obtížného dotěravce; tento primitivnější a podle rozšířeného cítění *zdravější* postoj nás tu však nemusí zajímat.)

Scobie si nikdy dost jasně nepřipustí, že svou ženu nemiluje, i když před ní vlastně stále prchá – ale ona to ví, a proto chce pryč: tak jako skoro všichni zhrzení milenci prchají z ledového pekla lhostejnosti, aby vzápětí svého útěku litovali a toužili zas zpět.

Scobie si uvědomuje, že prostředky na ženinu cestu nemůže získat čestným způsobem. Ale nedokáže odmítnout, a tak překročí zdánlivě nevýznamnou mez. Jako tak často v našem životě, instinkt Scobieho před tím krokem zrazuje, rozum však varovný hlas přehluší. Jako každý nováček v obcování se zlem se Scobie domnívá, že je možné vytyčit nějaké hranice jeho slizké dotěrnosti, uzavřít s ním jakousi čestnou smlouvu. Greena však od Goetha a jeho Fausta dělí téměř dvě století zkušenosti, že ochota, s níž zlo nabízí své smlouvy, jde ruku v ruce s úmyslem je vzápětí porušit – neboť opovržení každým závazkem patří k samé podstatě zla. Scobie si vypůjčí peníze od proslulého darebáka Yusefa s pevným rozhodnutím, že na tom jejich styky skončí. Je to obvyklý sebeklam: nejen Yusef, ale i Scobie v hloubi duše ví, že tomu tak nebude.

Stojí tu za zmínku zvláštní ambivalence, s níž Greene ve svých vážnějších dílech s oblibou předkládá svůj etický problém. Hlavní Scobieho vinou či chorobou, z níž plynou všechny jeho další činy, je jeho niterná osamělost, jinak řečeno neschopnost skutečné lásky: jeho – jak to Greene v jednom eseji sám vyjadřuje – pýcha, s níž svou citovou neschopnost nahrazuje soucitem. A přece je nám tento vnitřně rozštěpený člověk v celé knize nejbližší – a to nejen sugescí, která zpravidla doprovází hlavního hrdinu. Jeví se svou neokázalou pravdivostí, svým pochopením pro ostatní, svou klidnou statečností jako jediná opravdu lidská postava. Naproti tomu to, čeho se mu snad v hloubi nedostává, ona hodnota, kvůli níž

je kniha vlastně napsána – totiž láska – je tu vlastně předkládána ve své nejfalešnější, téměř slizké podobě, jako pokrytecký či sentimentální podvrh: má jí plná ústa Yusef, chystající se využít každé příležitosti, aby ze Scobieho vysál nějakou výhodu; píše o ní špatné básně Wilson, neváhající neobratně svádět ženu jediného člověka, který se ho zastal, v jediném domě, který se mu otevřel; mluví o ní i Scobieho žena mezi svými nekonečnými nářky, jimiž milovaného muže dožene až k zoufalému činu. Vesměs je to láska liany ke kmeni, který stravuje, láska příživnická a bezohledně ničící. Je snad tohle právě to, čeho se Scobiemu tak velmi nedostává? Jistě ne. Jako ve většině dobrých děl, právě to, o čem je kniha napsána, na jejích stránkách přímo nenajdeme.

Láska ostatně Scobieho navštíví téměř vzápětí po ženině odjezdu – nenápadně, jako osudná choroba, jejíž příznaky stoupají stejně povlovně jako úbočí hory. Přijde k němu v podobě nevzhledné, osamělé dívky, zachráněné z potopené lodi. A jelikož proměnlivost lidského osudu nevyklučuje jeho vnitřní jednotu, je i tato láska už na samém počátku nahlodána bacilem soucitu – ba ze soucitu vlastně vzklíčí. Jde tedy od počátku lehce chybnou, pro Scobieho typickou cestou. O to silněji ho však zasáhne, a jestliže se od prvního kontaktu s Yusefem pohyboval na vnějším okruhu pozemského pekla, strhne ho tento vztah do jeho samotného středu.

Jak už to v takových případech bývá, je Scobie téměř vmžiku obklíčen ze všech stran. Jeho žena se vrátí; svým naléháním na mužovy katolické povinnosti – které jsou jen zastřeným nátlakem jiného druhu – způsobí nakonec jeho závažné porušení liturgie, v jeho očích smrtelný hřích a tedy věčné zatracení. Yusef nemilosrdně zatahuje svá osidla. Wilson, který vyčenicí nedovolený poměr, vidí svou příležitost a ve své snaze Scobieho usvědčit snaží se zkorumpovat jeho věrného sluhu. Milenka, která od počátku věděla o Scobieho poměru k neporušitelnému slibu manželství, náhle nevydrží napětí a hrouť se před očima. Posedlý nedůvěrou a strachem z ženina utrpení, zdánlivě bezděčně, vhloubí však vědomě umožní Yusefovi, aby dal zavraždit jeho sluhu a tím dovrší své zavržení před sebou samým. Neschopen volit mezi oběma ženami, neschopen způsobit vědomě jedné nebo druhé utrpení, a přesto je působící, vinný smrtí jediného člověka, který mu byl nenápadně, ale o to hlouběji blízký, je Scobie v pasti, z níž vede podle jeho chápání jediná cesta – vlastní smrt.

Z jistého – byť jistě pochybeného – hlediska je Scobieho závěr jediné možný. Živí pro mrtvé většinou netruchlí dlouho. Je třeba jisté odvahy, abychom si přiznali, že pro milujícího – myslím tím ovšem běžnou formu lásky – je smrt toho druhého často nejméně bolestnou formou ztráty: bolest, podobně jako strach a touha přežívá potud, pokud existuje jakási naděje. A navíc: právě svou konečností se tato ztráta nejméně dotýká našeho majetnického

citu: sneseme snáze, když se milovaná věc rozbije, než když nám ji někdo vezme. Z mrtvého zbývá jen vzpomínka, kterou mi nikdo nevezme a která přitom může současně patřit komukoliv; žárlivost může jít až za hrob, ale o co snesitelnější pak je. Ano – z tohoto zkoseného úhlu je smrt nejméně bolestná, ale jen tehdy, pokud nezanechá pocit viny. A to Scobie zařídí, nebo se alespoň tak domnívá: pečlivě připraví svou sebevraždu tak, aby vypadala jako fatální srdeční záchvat. Ani tento záměr mu nevyjde, o to se postará Wilson; ale jinak Scobie předpokládal správně: už předem tušíme rychlost, s níž bolest pozůstalých přebolí a vzpomínky zmatní.

Scobie tedy obětuje sám sebe, aby dál nepůsobil utrpení a zlo. V povaze věci je, že mu za to nikdo není a nemůže být vděčný, že si tím u jednajících postav nezíská ani úctu ani uznání. Ale co my – čtenáři, kteří jsme Scobieho provázeli až k jeho smutnému konci? Najde jeho imaginární postava, která v nás ožila jako jedna z našich možností, naše ospravedlnění?

Odpověď není lehká, pokud ji nediktuje povrchní moralismus nebo naopak sobectví. Nesuďme Scobieho příliš snadno: jeho čin není činem ani šílence ani zbabělce, jak okamžitě začnou křičet moralisté. K tomu, aby se někdo s chladným rozumem ve zralém věku zbavil života, a to ještě kvůli jiným, je zapotřebí – na rozdíl od bílých lží, které se o tomto námětu šíří – obrovské odvahy a síly vůle. Scobieho chyba – neboť to chyba nezbytně být musí – spočívá v něčem jiném a my se musíme pokusit ji pochopit.

Proč Scobie řeší svůj konflikt sebezničením? Z téhož důvodu, jaký jej do konfliktu vůbec postupně dostal. Z jednoho pohledu je to sebepřecenění: jako se Scobie cítí odpověden za cizí osudy, aniž by tuto odpovědnost uměl naplnit citem, stejně svou osobu má za příliš velkou hodnotu, než aby sebral odvahu ji odebrat jedné či druhé ženě; bojí se utrpení, které by mohl způsobit, ale nevidí, že svou přítomností působí utrpení nemenší. Existuje však jiný, komplementární pohled: rubem sebepřecenění je přece jeho pravý opak a ten patrně leží v člověku ještě mnohem hlouběji. Scobie se ve svém nitru bezděky přeceňuje, ale vhloubí ve svou cenu nevěří, proto tak snadno přijme vnitřní ortel zavržení. Je důležité chápat, že zde nemluvíme jenom o jemnostech psychologie, ale o velkém metafyzickém problému člověka vůbec. Hluboká nedůvěra k vlastní hodnotě je vždycky současně soudem o těch druhých: proto je příčinou neschopnosti opravdové lásky, ale též konečného řešení, které se naší postavě nabídne. Co není ceněno, je s hlubokou logikou nakonec odsouzeno k neexistenci.

Je tedy Scobie špatný člověk? Podívejme se přece dobře: ze všech lidí, které v Greenově románu potkáváme, i z většiny těch, které vidíme kolem sebe, je Scobie určitě nejlidštější, nejcharakternější a nebojím se říci nejlepší. A právě proto, že je takový, není jeho konflikt s vlastním osudem levnou fraškou, ale skutečným dramatem; právě proto jím

můžeme prohlédnout pod povrch až k samému jádru věci: k základnímu problému člověka mezi lidmi.

Podle mého názoru lze tento problém vyjádřit takto. Kdykoliv v nějakém člověku vzbudíme lásku k sobě, dokonce kdykoliv mu dáme naději na méně vypjatý, lidsky však obsažný vztah – a nemylme se, nikdy v tom nejsme zcela *nevinní* – bereme tím na sebe velkou odpovědnost, neboť jakékoliv zakolísání z naší strany působí tomu druhému utrpení. Životní orientace, která před tím zavírá oči a pije život plnými doušky bez ohledu na spoušť, kterou za sebou zanechá, ona údajně *dospělá* mentalita, doporučující každému nést svá vlastní rizika vztahů, je v podstatě jen dětinský egoismus, pramenící z citové mělkosti či prostě nedostatku vlastních trpkých zkušeností. Nikdo z nás však není schopen předem vědět, jak dlouho a silně jeho cit spontánně vytrvá; nikdo z nás také není s to předem vědět, jaké existenciální propasti v tom druhém budou žadonit o vyplnění, tím méně těmto nárokům svou vlastní existencí vyhovět. Máme tedy kráčet světem uzavření a celí zmražení obavou, abychom někomu nedali příliš velkou naději a tím mu neublížili? Pak bychom byli nešťastní a nebyli schopni dávat štěstí. Nebo máme přijmout výzvu, kterou život samovolně přinese, a potom z pocitu závazku předstírat lásku tam, kde zbyla jenom sympatie nebo pouhý soucit? Scobieho příběh před takovou alternativou varuje. Nebo je tu třetí cesta? Existuje v nás možnost lásky vyšší, než je ta spontánní a přechodná, lásky povznesené nad pouhou přichylnost a přitažlivost, povrchní obdiv, tělesnou žádost, lásky oproštěné od majetnictví, egoismu a ješitnosti – a zejména: lásky, podřizující se naší vůli k dobru, nebo ještě lépe – s touto vůlí totožné? Myslím, že tato otázka je provždy otevřena. Existuje na ni jen soukromá odpověď, pro niž se každý musí stále znovu nořit hluboko do sebe sama.

Láska a boj

(Klarisa)

Stranou, téměř na okraji podivuhodné mozaiky Musilova Muže bez vlastností, se chvěje bizarní arabeska příběhu Klarisy a Waltra. Má v knize zcela zvláštní místo: je to téměř jediná skulina, jíž Musil mezi ironickou persifláží, pošklebky, filosofickými náběhy a jejich matoucí parodií dovolí vytrysknout čisté, nečekaně mocné poezii. Je to také snad jediný lidský vztah, jehož citové napětí je tu zpřítomněno bez ironického odstupu – a je příznačné, že jde o city navýsost vychýlené, kolísající až na pomezí šílenství.

Osobnosti Klarisy a Waltra jsou do sebe zaklesnuty v jakémsi citovém patu, v němž se zmítají, neschopny jakéhokoliv osvobodivého řešení. Buďme však přesnější: spíše je Waltrova rozložitá, měkká, ale zato plodivá duše nabodena na duši Klarisinu jako na rozžhavený hrot. Walter téměř bez přestání trpí a Klarisa, se zorničkami ztuhlymi fanatickou krutostí, ho pozorně týrá. Na okamžik by se zdálo, že vztah je zcela nevyvážený, že Walter představuje sotva víc než lidskou trosku, po níž Klarisa svými štíhlými nožkami rozkošnický dupe. A přece vzápětí je všechno téměř naopak: Waltrova osobnost Klarisu znovu ovládá, celou ji obklopuje, strhuje ji tak, že celá měkne láskou, aby se vzápětí opět vši silou vzepřela se vzdorem téměř nenávistným. Oč vlastně jde v tom temném klubku citů, které se před našima očima škube málem nesnesitelným napětím? Skoro váhám převádět výšlehy Musilova básnického jazyka do civilnějších slov – nevyhnutelně něco zničím. Ale nemůžeme nechat věci nedotčeny, chceme-li je pochopit.

Klarisa Waltra miluje od raného mládí, kdy ji oslnil přísliby geniality. Sama výrazně umělecky nadaná a dcera uznávaného malíře vidí očima ještě téměř dětskýma ve Waltrově překypujícím bouřliváctví mohutnou vlnu, která smete vše, mezi čím s tísni i obdivem vyrostla. Mládí má tradiční obdiv k takovým dravým, bezohledným přívalům; Klarisina radost, s níž vítá hnutí, které pro hodnoty jejího otce nemůže než znamenat katastrofu, má však zvláštní, pomstychtivou příchuť. Z čeho pramení?

Musil nám odpověď nijak neusnadňuje, ale jakési stopy přece jen ponechává. Klarisa vyrůstá z prostředí, jehož citový náboj jako by se vyhýbal lidem a téměř výhradně byl investován do Umění, do Díla, onoho nenasytného Molocha typicky uměleckých rodin. Pro živé lidi zůstávají skoro jenom temná podvědomá hnutí. Klarisa, pro jejíž zrání by bylo zapotřebí teplé a přitom pevné náruče, vyrůstá v nespoutané, ale přitom chladné volnosti. Potřebuje lásku, ale místo toho, jako obludnou karikaturu, zažije otřes z otcova incestního pokusu. Její vztah k mužům bude těmito zkušenostmi navždy porušen: bude toužit být

ovládána, snad drcena silnou náručí, ale zároveň se bude i pouhému zárodku jakéhokoliv citového nároku či připoutání zuřivě bránit. Bude neodolatelně přitahována výjimečnými muži, ale současně jim nikdy neodpustí jejich superioritu. Ostatně nikdo jí nebude dost velký: sama přepadána záchvaty megalomanie, stoupající až k bludu, čerpané ze zřejmého, byť neplodného nadání, bude promítat své velikášské sny do mužů kolem sebe, aby je s hněvivou rozkoší zase strhla s piedestalu, který jim vybudovala vlastní fantazií.

Walter ji v jejím očekávání zklame. O jeho mnohostranném, vlastně až neuvěřitelně rozvětveném nadání sice nemůže být pochyb, je to však pouhé nadání: nikoliv genialita, jíž byl Klarise povinen. Skutečně, Waltrův příběh má v sobě cosi až povadlého: duch, který si v mládí činí jisté nároky na čelné místo v uměleckém i kulturním převratu, se brzy unaví neúspěchy a nakonec zakotví v šosáckém přístavu kulturního úřadu, aby své životní poslání pěstoval téměř jako koníčka, jako zeleninu na zahradě. Ale sotva se ubráníme podezření, že kdyby nebylo toho selhání, byla by si je Klarisa musela vynutit. Nepřispěla k němu trochu, nebylo by pro ni nesnesitelné, kdyby se byl Waltrův talent opravdu prosadil, zatím co ten její by nutně zplaněl nereálnými nároky?

Walter ji tedy zklame trpce, v jistém smyslu však také příjemně – ve věcech umění, navíc i jako muž: jeho měkce poddajná, trpitelská láska Klarisu přímo provokuje k posedlosti odmítáním. Je v ní – jako v mnoha citově deprivovaných ženách, jejichž vztah k mužům má patologické rysy – hluboký rozpor. Na jedné straně její, ve stálém citovém přepětí vibrující duše potřebuje něhu jako hojivý balzám; na druhé straně právě tuto něhu téměř s odporem odmítá. Jako mnoho žen, jejichž vztah k otci má závažnou trhlinu, tíhne Klarisa znovu a znovu k sadomasochismu: týrá Waltra odmítáním všeho, po čem zoufale touží, s největší zuřivostí právě toho, co je jeho největším snem: nedá mu dítě. A jde ve svém negativismu tak daleko, že po dítěti dokonce zatouží – ale od jiného muže. Otcem má být Ulrich, ústřední postava Musilova románu. Co ji na něm přitahuje? Zajisté to, že je ve všem pravým opakem Waltra: chladný a precisní tam, kde Walter plane v přiblížnosti; tvrdý až k brutalitě, kde je Walter něžně rozměklý. Touží tedy Klarisa po násilníkovi (jímž Ulrich není, ale do něhož si zřejmě takový typ promítá)? Její sadismus má jistě masochistický rub, který ji zavádí stále hlouběji do bludu: je přitahována Ulrichem, který přes svou posedlost přesností není schopen jediného jednoznačného citu, ba vůbec vztahu, jakéhokoliv angažování; vzývá filosofa Meingasta, jehož násilnické manifesty jsou sotva víc než horký vzduch a který se navíc projevuje jako homosexuál; nakonec sní o Moosbruggerovi jako o romantickém hrdinovi – a přitom tato lidská zrůda vraždí ženy spíše ze strachu z nich než z nezkratné vilnosti.

Klarisa, to je vlastně jediný zoufalý paradox: odmítá to, čeho je jí nejvíc zapotřebí, a hledá to, co je jí vlastně nesnesitelné. Patří k ženám, které nechápou, že mužnost nabývá pravé podoby jen ve vztahu obou pohlaví, že muže v jeho síle dotváří žena tím, že ho jako takového pojímá, stejně jako žena skutečně rozkvétá teprve v zrcadle mužova obdivu. V každém soubytí dvou doplňků je kromě souznění i jisté napětí – Klarisa však patří k ženám, které toto napětí mylně chápou jako boj: k ženám, které v hloubi duše touží být přemoženy a ovládnuty, ale zuřivě se přitom přemožení brání.

Zvláštní je, že ačkoliv je vlastně hluboce negativní bytostí a ve svém bludu kolísá až na hranici šílenství, přitahuje podivným kouzlem nejen všechny osoby kolem sebe v románě, ale i jakýmsi temným způsobem i čtenáře. Bývá tomu tak i v životě: Klarisy, které jsou pro své Waltry pravým neštěstím, bývají hluboce, i když trpce milovány. Je to jen taková psychopatologická zvláštnost, je tu nasnadě vysvětlení, že takové páry Klarisa – Walter nevznikají náhodně, ale neomylně, byť nevědomě se rozpoznají podle komplementarity svých patologických potřeb? Lze o tom přemýšlet. Nicméně jako každý hluboký konflikt, který dost často ovlivňuje lidské osudy, i tento příběh významově míří mnohem hlouběji, k našemu celkovému chápání nejen pohlaví, nejen života, ale i světa. Od dob Sokrata je zřejmé, že svět jako harmonický celek, ovládaný souladem, je sotva udržitelný i jako ideální představa. Téměř vše, k čemu se lidská mysl upnula, rozčlenilo se před ní do mnohosti prvků, které se záhy sdružily do vzájemných doplňků, odtud do protikladů, vypjatých do vzájemného rozporu. Od těch dob se lidská mysl – od nejhlubší metafyziky až po každodenní společenské dění – potýká s paradoxem, že se protiklady vzájemně podmiňují ve své existenci, ale zároveň se zřejmě vylučují ve své protikladnosti. Jejich boj usiluje o absurdní, protože autodestruktivní konečné vítězství jednoho nad druhým. Zdá se, že východ z této slepé uličky, v níž jsou rozporné póly našich myslí do sebe zaklesnuty, není v dohledu – a přece stačí nahlédnout, že protiklad je jen produktem rozlišení a že kontrast nevylučuje jednotu.

Vratká ušlechtilost

(Swann)

Odkud se bere slepota, s níž někteří lidé, kteří ještě včera výrazně převyšovali své okolí, se náhle dají úplně mylnou cestou a navzdory úzkostnému varování nebo škodolibým posměškům ostatních zničí svůj život? Proustův Swann – tak jak ho poznáváme z prvních zmínek v Hledání ztraceného času – byl pravým olympanem elegantní společnosti. Ačkoliv by svým židovským původem měl být automaticky diskvalifikován v očích šlechtických snobů, je radostně přijímán v nejuzavřenějších salonech, přátelí se se státníky a je to spíše on, kdo si s autoritou aristokrata ducha vybírá společnost, hodnou svého zájmu. Žádný svazek, žádná povinnost, žádné poslání či cíl nepoutá jeho život – je mu to nejen promíjeno, ale přidává to cosi k jeho skvělosti. Pravda, je zasvěceným znalcem umění a podniká dokonce jakési hluboké studie o tajuplném mistru Vermeerovi – ale nic nenaznačuje, že by výsledky svých bádání chtěl shrnout do vážného díla a obohatit jím veřejnost. Zajisté, vede důvěrné rozhovory s exponenty vysoké politiky, ale sotva máme dojem, že by chtěl svým vlivem nějak zasáhnout do společenského dění. V celkovém součtu je tedy Swann vlastně jakýsi intelektuální, společenský a smyslový gurmán, pozorovatel, který se svým životem baví, aniž by se v něm hlouběji angažoval. Ostatně právě tak jako rafinovaní labužníci i on občas zatouží osvěžit své smysly poněkud zemitějšími podněty. Ve věcech lásky, k níž má latinsky smyslný vztah, neváhá spustit se střemhlav jako jestřáb do předměstského prostředí mladých prodavaček či dělnic a nasycen jadrnější stravou vrací se zase zpět na svůj Olymp, nedotčený a zářící.

Řečeno stručně, Swann představuje existenci, která je sama sobě účelem i cílem. Jakási vrozená i pěstovaná ušlechtilost, cit pro uměňenost, eleganci a přirozené kouzlo osobnosti zakrývají, že v této existenci je neurčitá, ale citelná mezera. Žádná lidská bytost není nadána úplnou autonomií: žádný člověk nemůže stále žít jenom pro sebe, jen pro své bytí, byť by to bylo bytí sebeskvělejší. V každém životě proto přichází okamžik, kdy se člověk otevírá, připraven dát zbytek svých vitálních sil do služeb někoho či něčeho. Jak přiměřený je objekt jeho transcendence, zda ho povznese či strhne do ubohosti, je patrně jen částečně věc náhody: v jistém smyslu se tu projeví všechny zisky i ztráty, nahromaděné za dosavadní život. Je-li výsledkem takového životního zlomu pád, pak propast, do které se člověk jako by slepě vrhá, tu nevyvstala přes noc: vede k ní cesta, po níž člověk už nějakou dobu šel, nedbaje výstražných znamení.

Jestliže Swann ukájel své poněkud unavené smysly v dělnických čtvrtích, nacházel zas jiný druh vzrušení v salonu Verdurinových. Bylo to lehce povážlivé prostředí, stvořené ctižádostí stejně jako nedostatkem zábran nových zbohatlíků: prostředí okázalé neokázalosti, místo, kde se brilantní duchaplnost střídala s přihlouplým tlacháním, kde mezi zlomyslnými klepy bylo možno zaslechnout originální názory nadaného malíře či podivně vzrušující tóny moderní hudby. Právě tady Swann slyší zvláště mu povědomou Vintreuillovu sonátu a tady také potká Odette. Obě události mají hlubokou, i když nenápadnou souvislost.

Není patrně žádného umění, které by důležitým, ba určujícím způsobem neovlivnil Eros. Ale zatímco malířství, sochařství, literatura či tanec jej dovedou daleko názorněji zpodobit, je hudba jeho nejvlastnější doménou, neboť vyjadřuje to, co je nám vnitřní, co námi z hloubi hýbe. Jistěže, čistá forma má v hudbě daleko větší význam než v kterémkoliv jiném umění – ale o to živelnější, prazákladnější je to, nač je uplatněna. Zvláštní, téměř extatický stav, jímž Swann na Vintreuillovu sonátu reaguje, je právě oním bodem obratu, kdy se jeho život otevírá lásce. Je to náhoda, že do těch dveří, otevřených dokořán, vstoupí právě Odette?

Swanna těžko mohlo lákat snadné vítězství – těch už byl přesycen. Sotva by ho však zaujala upjatá, ctnostná žena – na to zas svým rozkošnickým životem příliš změkkl. Duch příliš brilantní by ho asi neoslnil – duchaplnosti měl dost pro oba; ale naopak zemité primitivnosti se už nabažil. Bylo tedy třeba ambivalence, toho neurčitého kolísání, chvějícího se jako ve Vintreuillově sonátě, aby se Swannův přerod vůbec započal a pak pokračoval; bylo zapotřebí právě kokety, jakou byla Odette: ženy více než v jednom směru dvojznačné, nadané prastarým, ale věčně účinným uměním milostné hry.

Překvapí nás, že muž tak vědoucí, tak zkušený ve věcech lásky, docela slepě padá do jedné pastí za druhou, že nerozpozná vždy stejnou hru střídavé poddajnosti a odporu, dychtivosti a náhlých váhání, nevysvětlitelných nedorozumění, míjení a šťastných shledání? Že se nevzbouří, když Odette v nejvyšším vzplanutí lásky náhle ochladne, že nerozezná její ordinérnost, skrývanou za úsilí o jakýsi originální styl, že se konečně neotočí prostě na podpatku, když ho Odette – v té chvíli žijící už zcela na jeho účet – začne týrat zřejmou nevěrou? Nemělo by nás to překvapovat, neboť kdyby umění koketerie nebylo přes svou průhlednost tak účinné, nebylo by se udrželo po celé dějiny lidstva až po dnešek.

Průhledné totiž je jen z odstupu a zvenčí; ale i když si je člověk jeho nejjemnější fines plně vědom, nepřestává na něho proto ještě působit – stejně jako na nás působí hudební skladba, i když docela přesně víme, jak je udělána. To umění se totiž neobrací k intelektu: vyhýbá se mu, nebo se mu naopak posměšně vystaví, ale zase mu uklouzne a míří hlouběji, až k jeho kořenům – tam, kde je intelekt bezmocný. Víme přece, jak často se snažíme rozumem

zkrotit svou marnivost, ctižádost, či docela obyčejnou touhu po slasti – a víme také, alespoň u druhých, pokud ne u sebe, jak často se karta obrátí a z rozumu se stane pouhý nástroj primitivnějších hnutí.

Ve hře je však ještě něco jiného. Láska – i když se o ní tolik mluví a píše – jistě není cit běžný. Je něčím docela jiným, než pouhou sympatií, přitažlivostí či obdivem, i když všechny tyto složky v nějaké formě má. Je něčím víc: člověk se v ní povznese nad běžné cítění a usuzování. Toto povznesení je vždy jakýmsi skokem přes překážku a nemusí to být vždy překážka vnější. Jak často by se tu dalo parafrázovat slavné diktum jistého církevního otce: *amo quia absurdum*. Bylo by krásné a spravedlivé, kdyby lidé byli milováni úměrně tomu, jak jsou lásky hodni – ale život většinou není takto krásný a spravedlivý. Existuje přinejmenším jeden druh lásky, kdy si člověk plně uvědomuje závažné vady toho druhého – a kdy se přes ně přenesse nikoliv iluzí, která by je přeměnila v ctnosti, ale daleko zákeřnějším sebeklamem, že tyto vady, byť reálné, buď nejsou podstatné, nebo je možno, ba nutno je milovat stejně jako přednosti.

Musí tu přirozeně něco být, co člověka ke skoku přes překážku vymrští. Bývá to někdy tělesná krása, ale mnohem častěji jakési nedefinovatelné kouzlo osobnosti toho druhého. Obojí Odette v dostatečné míře má a Swann, když se nevědomky odráží ke svému vnitřnímu skoku, je vlastně už ztracen: nebude to už v pravém smyslu on, až dopadne. Láska nenaplní Swannovy dny bohatstvím prožitku – to koketa Odettina druhu neumí, i kdyby chtěla; právě naopak, po krátkém štěstí převládne v Swannově životě prázdnota tichého utrpení. Swann, pouhý stín někdejší ozdoby nejlepších salonů, se stahuje do ústraní. Nakonec proti všemu rozumu a mínění společnosti nabídne Odette svou ruku, aby ji alespoň nějak připoutal. Přirozeně ani to nikterak nezachrání jeho štěstí a Swann se postupně propadá do stáří, osleplého trpkostí a šedí.

Přátelé, bezmocně sledující tento Swannův postupný pád, nikoliv pouze společenský, ale méně nápadně i lidský, sotva mohou pochopit jeho slepotu a slabost, s níž si tak zbytečně zničil život. V jeho osudu je skutečně něco iracionálního, ale podíl neuchopitelná není ve skutečnosti tak velký, jak se může zdát. Jakkoliv se Swann na svém vrcholu vyznačoval mnoha ctnostmi, nebyla v jeho životě žádná prominentní hodnota, žádná dostatečně mocná síla, která by mohla soutěžit s jeho pozdní vášní a již by se byl mohl zachytit před postupným pádem. Swann, jak už řečeno, nikdy nežil pro někoho nebo pro něco, co by ho přesahovalo; a jelikož měl vždy v životě pohodlí a snadný úspěch, nezocelilo v něm nic alespoň přirozenou vitalitu, která by se mohla vzbouřit proti postupnému úpadku. Odtud pramení Swannova slabost.

Byla by však chyba mluvit jenom o slabosti. Povrchní moralisté, kteří své ctnosti chovají pěkně bezpečně pod třemi zámky a s moudrou opatrností je nikdy nevystaví zkoušce skutečného života, sotva pochopí, že ve Swannově politováníhodném příběhu se zračí i jakási síla, jakási ryzost jeho charakteru, která mu dodává skutečnou tragiku. Kdokoliv menší, méně velkorysý a mělčí než Swann by totiž sotva vydržel zkoušky, které jeho lásce Odette záhy připraví: jeho podezření by bylo pohotovější, schopnost odpouštět omezenější a zejména jeho cit by byl slabší a brzy by se vytratil. Ženy jako Odette instinktivně rozpoznají právě takové muže a výhradně pro ně mají připraveny své nejděbelnější hry. Budme k nim však spravedliví: v této volbě patrně zdaleka není jenom vypočítavost. Muži Swannova typu je nepřitahují jen jako vhodné oběti, ale také svými skutečnými ctnostmi. Právě proto je jejich hra tak úspěšná, že přinejmenším zpočátku není tak zcela hrou. Teprve tehdy, když Swann vzplane a předběhne daleko možnosti citové odpovědi, pocítí taková Odette spolu se svou citovou neschopností i moc, které nad mužem nabývá. Cílevědomost, s níž si ho pak drobným týráním k sobě připoutá, není jen vypočítavostí, není ani pouhým opojením vzrůstající mocí – je to i pomsta za vlastní chlad a za to, že je ten druhý v lásce lepší a lidštější. Je spravedlivé dodat, že to nejsou jenom ženy, které se někdy takto chovají, že celý vzorec má svůj mužský komplement; ten však je přirozeně mírně jiný, zejména ve světě jako ten Swannův, v němž bylo postavení obou pohlaví tak zřejmě odlišné.

Historie Swannova pádu a Odettina společenského vzestupu je v konkrétních detailech vázána na určitou společenskou vrstvu a na určitou dobu – v tom smyslu patří k ztracenému času, který Marcel Proust marně hledal ve svém velkém díle. Ale v hloubi svou dobu daleko přesahuje a může se vlastně přihodit kdykoliv. Odráží se v ní rmutná dvojakost života, odhaluje dutost mnoha etických formulek, jimž učíme své děti: ukazuje intimní sousedství síly a slabosti v jediném člověku, docela běžnou možnost, že dobrota není odměněna, smutnou pravděpodobnost, s níž velká láska končí v trpkém marasmu.

Přemýšlím, jakými slovy bych měl doprovodit Swannův příběh, když bych jej předložil svému dospívajícímu synovi. Aby byl opatrný ve svých citech, aby svou lásku věnoval jen po dobrém pozorování a zralé úvaze? Něco takového radí Seneca Luciliovi v jednom ze svých dopisů. Já však bych si při takovém doporučení připadal směšný a raději mu knihu podám mlčky.

Inferno v srdci

(Nastasja Filipovna, Aglaja)

Dvě ženy milují Lva Myškina, člověka tak mimořádně dobrého, otevřeného a nesobeckého, že se ostatním zdá být téměř idiotem. Obě svou lásku k němu pečlivě skrývají: jedna před ním prchá a nabízí se jiným, aby dokázala svou špatnost; druhá ho veřejně zesměšňuje a pokořuje. Obě chtějí i nechtějí opak toho, co dávají najevo, obě svým způsobem nakonec zničí své štěstí, sebe sama i Myškina. Co je to vlastně za temnou sílu, která je nutí ničit dobro vyzařované Myškinovou jasnou duší?

Na první pohled se obě ženy od sebe liší jako noc a den, ale v hloubi mají mnoho společného. Nastasja Filipovna Baraškina je žena zmítaná tragickým rozparem. Na povrchu je to brilantní mondéna, jejíž hrdost se co chvíli vzpíná až k pološílené zpupnosti; vzápětí se však její pýcha láme až do sebeponižování a sebezatrácujícího třeštění. Postupně chápeme, že pýcha – jako ostatně téměř vždy – je jenom rubem bolestného opovržení sama sebou. Pod svým skvostným zevnějškem je Nastasja Filipovna jakousi živou, nezhojitelnou ránou: její krutosti a výstřelky jsou vlastně jenom výkřiky tichého, ale o to bezohlednějšího a odpornějšího zla, jež na ní spáchal její někdejší pěstoun a pozdější milenec Tockij. Pro Tockého byla jen nástrojem rafinované rozkoše, který si z ní od raného mládí s obratností znalce a bezohledností absolutního sobce pěstoval. I když se mu pak tento nástroj překvapivě vymkl z ruky, i když se Nastasja Filipovna proti svému údělu ve výšlehu hrdosti a zloby náhle a téměř neuvěřitelně vzbouřila, příznačně nedokázala už nikdy ze sebe toto své předurčení vypudit. Byť Tockého nenávidí, byť jím opovrhne a cítí se na míle nad ním, vidí se sama chtít nechtě jeho očima – ba hůř: ne už jako vydržovaná milenka, ale jako prodejná ženština, pouliční děvka, kterou je možno koupit jako maso v dražbě. Jako člověk, který nesnese hrozivý pohled do propasti a raději se do ní vrhá, strhává Nastasja Filipovna sama sebe a s sebou přirozeně i ty druhé do bláta a přímo prosí o botu, která by na ni šlápla. To všechno jí přitom nebrání, aby opovrhovala druhými pro jejich drobné, často spíše směšné než otřesné slabosti. Tak je to ostatně vždy, když je přirozená sebedůvěra člověka otřesena: člověk se vypíná jak polobůh nebo se plazí jako had – a mezi tím je prázdno.

Pravým šokem pro takovou ženu je zjevení Myškina. Mezi kamarilou přízemních svůdců, z nichž každý ji chce tím či oním způsobem jenom využít, z nichž každý je ochoten pro svůj cíl něco obětovat, ale jenom po určité, úzkostlivě zvažované mez, přichází náhle člověk, který nic nežadá: který naopak dává – to, čeho je její trpící duši nejvíce zapotřebí –

úctu a nesobeckou lásku. Nepokládá před ni ani balíky bankovek, ani klenoty, ale to největší, co může člověk dát: sebe sama. Toto neuvěřitelné, tak zcela nečekané gesto Nastasjou Filipovnou otřese do hloubi duše. Chopí se toho její hrdost, opře se o to její hroutící se duše? Ne. Nastasja Filipovna nepodá ruku Myškinovi, nedá se jím vyvést ze svého pekla zpět do světa: prchá před ním a je na nepřetržitém útěku až ke svému tragickému konci. Proč?

To snazší nebo snad světlejší vysvětlení, které lze z Dostojevského vyčíst, je toto. Nastasja Filipovna je přes strašlivé excesy své zloby v hloubi velice dobrá žena. Rozpoznala Myškinovu bezbrannou dobrotu, a jelikož ho miluje a sebe zná, bojí se, že by ho zničila. Proto prchá. Dostojevskij však byl příliš geniální umělec a psycholog, aby nám předložil jenom tak plochý čítankový příběh. Tady, stejně jako kdekoliv jinde v Idiotovi a dalších Dostojevského dílech, stojíme nad hlubinou, jejíž konce nelze dohlédnout. Jistěže Nastasja Filipovna při své zraněné citlivosti rychle vystihla, jak velký podíl v Myškinově vztahu tvoří soucit – ale ten ji nemohl urážet, neboť nic zjevně nemohlo být Myškinovi více vzdáleno než nadřazený postoj k druhým. Musíme ještě hlouběji, tam, kam se nám instinktivně nechce, neboť to už je pohled, který bolí, který se dotýká i našich citlivých míst: musíme až k přitažlivosti, ba opojnosti zla, které se nás jednou zmocnilo. Toto prosté používání pojmů zla a dobra může dnes znít až naivně a jistě nemoderně. Pripusťme však, že nad úrovní mnohoznačných propletenců, jež tak různě podle svého pojmosloví budou popisovat různé školy psychologie, je vždy ještě rovina hodnot, které – přes erozi moderního nazírání – zdaleka neztratily svoji moc. Většinou víme, nebo alespoň tušíme, kdy nás vede touha po tom lepším v nás, stejně jako když jsme čímsi temným v sobě strháváni směrem právě opačným. *Co* je v našem jednání skutečně dobré nebo zlé, zejména *jaké důsledky* ten či onen čin může mít z etického hlediska, je jistě často sporné; *zda* jsme v postojích a jednáních vedeni kladným nebo záporným směřováním, to v hloubi většina z nás přesto ví.

Aby Nastasja Filipovna mohla přijmout dar Myškinovy lásky, musela by se vyprostit ze zla a otevřít se dobru. A to ona nechce, přesto, že ve svém jádře po takovém dobru touží. Paradoxně chce vidět samu sebe jako špatnou, její opovržení sebou stejně jako výbuchy zla proti jiným jsou jak droga, jíž se nechce a nemůže vzdát. Jistě, v jedné rovině je pravda, že v Myškinově nabídce vidí oběť, kterou nemá právo přijmout. Ale v jiné, ještě hlubší rovině je stejně pravda, že je to výmluva, vykonstruovaná zlem – neboť Myškinova láska by nebyla obětí, kdyby ona byla s to ji opětovat, kdyby se jím dala vyvést ke světlu. Oba přece stejně málo dají na konvence a člověka, který ze společnosti tak jako tak vyčnívá a budí jenom posměch, by sotva mohla svazkem zneuctít.

Nastasja Filipovna ve svém soukromém pekle trpí, ale nechce z něho – a strhne do něho i Myškina. Zanedlouho se karta obrátí, Myškin prchá naopak před ní. Nedokáže na ni už myslet jinak než s hrůzou, tak velké utrpení mu během krátkého a bouřlivého vztahu připravila. Než se s ní na čas rozloučíme, položme si otázku: proč vlastně má pro ni vnitřní zlo tak velkou přitažlivost? Je to snad v jeho povaze, je to v obecné přitažlivosti zla jako principu? Myslím, že odpověď je prostší. V jistém smyslu Nastasja Filipovna na své sžíravé pýše a jejím vždy-přítomném rubu sebeztracení postavila celou svou osobnost: vzdát se jí, vzdát se zla v sobě by znamenalo propadnout se načas do průměrnosti, ba nicoty – vlastně zmizet. A k tomuto kroku do prázdna nemá odvalu: raději se vrhne do propasti sebezničení.

Je tu však ještě jiná žena, téměř dívka, jakýsi pozitiv prvé: Aglaja Jegančina. Dívka neméně, i když jinak krásná, dítě štěstěny, kterému dal život všechno, co té druhé odepřel: je všemi milována, ctěna i rozmazlována. Ale přesto, že jediné hranice, v nichž vyrůstala, tvořila šetrná a milující náruč rodiny, je její cesta k dospělosti neskutčná, plná dvojznačností a zvrátů. Aglaja, jak ji Dostojevskij napsal, je krystalicky čistý, opravdový člověk. S trochou cynismu by se dalo říci, že taková mezní opravdovost, která člověku až brání v normálním životě, je jakýmsi luxusem, který si může dovolit jen někdo, kdo se nikdy nemusel ucházet o přízeň druhých, pro koho láska a pochopení byly vždy něčím samozřejmým. Aglaja byla rodiči i sestrami milována – ale snad jimi byla milována příliš, nebo špatně. Majetnictví, které tak často provází naši lásku, má mnoho podob, někdy nenápadných. Jednou z nich je paradoxní neschopnost brát toho, koho milujeme, opravdu vážně jako samostatnou bytost, hodnou naší úcty: jako by nám naší láskou už automaticky patřil, jako by bylo nutno vlídně znevážit vše, v čem nám uniká. Škádlení, něžný posměch, které se pod záminkou hry do lásky vkrádají, jsou toho právě projevem (i když takové hry jsou jistě také elementárním osvobodováním milujícího a obnovou vztahu). Ne všichni potřebujeme v lásce ovládat, zdaleka ne všichni milovaného degradujeme na pouhou hračku – ale jistý rys znevážení, který provází naše láskyplné city a zejména naši důvěrnost, je zcela běžný. A toto se děje Aglaje: každý ji miluje, ale nikdo ji vlastně nebere vážně. Pro všechny je stále mazlíčkem, ačkoliv je to dávno dívka s hrdou, až příliš hrdou duší. Aglaja reaguje výbuchy nevole, zvraty nálad, útočnými tirádami, které však jako by automaticky mírnily její půvab a které jsou ostatními místo vážnosti či odporu přijímány jako roztomilý rozmar. Má to příznačně dvojaký důsledek: Aglaja bude o to hrdější, o to radikálněji opravdová, ale bude se za své čisté city jaksi stydět: dát najevo lásku bude pro ni téměř nemožné.

Také Aglaja si Myškina zamiluje od prvního setkání – a dá to najevo prudkým výpadem proti němu. Jaká je ta její láska? Je tu zvláštní, i když vzdálená podobnost

s Nastasjou Filipovnou: také Aglaja ho miluje tak, že ho vlastně nechce. Je pro ni dojemným, byť trochu směšným rytířem, jakýmsi Donem Quijotem, který si se vzdorem vůči celému světu vepsal na štít iniciály všemi opovrhované ženy. Co to znamená? Aglaja romanticky miluje jeho čistotu, obdivuje gesto, s nímž se sklonil k padlé ženě, ale dál s ním nejde: ona sama tou ženou opovrhuje, oškliví si ji. Ale je to tak opravdu? Zás musíme sestupovat do hlubších, stále tísnivějších vrstev. Obraz, který jsme právě vykreslili, drží Aglaja před druhými i před sebou, aby zakryla něco daleko méně romaneskního, prostšího a pro Aglaju bolestnějšího: totiž to, že hned napoprvé pocítila k Myškinovi instinktivní důvěru a sympatii, zamilovala si ho, že nesnesitelně trpí jeho tragikomickým dobrodružstvím s Nastasjou Filipovnou, že na tu ženu – jakkoliv nicotnou si ji sama kreslí – strašlivě žárlí a obává se jí. Také tady má hrdost, ba pýcha svůj právě opačný rub. I tehdy, když se Myškin s Nastasjou Filipovnou definitivně rozejde, když vydrží všechna zesměšňování, ponižování, ba urážky ze strany Aglaji a tím ji přesvědčí o své lásce, i tehdy, když se už chystá svatba, kdy se Nastasja Filipovna výslovně vzdá jakýchkoliv nároků, a dokonce podniká nesmyslné, až psychotické kroky, aby od Aglaji odvrátila ostatní nápadníky a usnadnila Myškinovi jeho štěstí, i tehdy – a právě tehdy – si není Aglaja dost jistá. Chce důkaz, vyvolá konfrontaci, ve své neskrotné žárlivosti tu druhou ženu urazí a vyvolá scénu, v níž zničí své štěstí.

Myškin... Ano, Myškin – Idiot v té zkoušce tragicky zklamal, alespoň v očích Aglaji. Ne proto, že by Nastasju Filipovnu více nebo vůbec ještě v běžném smyslu miloval, ale proto, že jeho soucitná duše nevydrží pohled na tak mezní utrpení, které se mu v duši Nastasji při té konfrontaci znovu předeště. Pravda, také Aglaja trpí, ale co je to proti beznaději té druhé. A tak Myškin bezděčně volí: je k volbě donucen. A proto, že v sobě nemá ani stín sobectví, je svou volbou rozdrčen a s ním i celý jeho svět.

Ruby křivd

(Herzog)

Zběsile, v zaslepení bezmocného hněvu doutnajícího pod exaltací téměř psychotickou, píše Bellowův Herzog jeden dopis za druhým a ani se nenamáhá je odesílat. Píše své bývalé ženě, přátelům, významným živým i mrtvým osobnostem, nakonec sám sobě. Píše, protože by se jinak zalknul přívaly touhy po komunikaci, potřebou vykřičet svůj hněv a zoufalství z křivdy, která se mu stala. Konflikt je osobní, ale pro něho natolik dalekosáhlý, že se vlastně týká celého světa. Znemožňuje mu pracovat, brání mu i normálním způsobem žít. Nic nepomáhá vědomí vlastních intelektuálních kvalit i stále ještě zřejmé fyzické přitažlivosti; marně se ho jeho nová přítelkyně Ramona pokouší ukonejšit hustými vůněmi znalecké erotiky; zbytečně ho přemlouvají staří přátelé, ostatně vesměs neupřímní a proradní. Herzogova rána je stále živá, ba živější s ubíhajícím časem a je to rána v samém centru jeho osobnosti. Herzog, universitní profesor a autor významného, byť nedokončeného kulturně-historického díla, vyznačující se bystrozrakem v posuzování osudů celých národů, je zcela bezmocný vůči vlastnímu údělu: v zoufalé křeči, zahryznut sám do sebe, potácí se mezi bolestnými sebeodsudky a neplodnými výšlehy hněvu.

Co se vlastně stalo? Herzog se zamiloval do dívky židovského původu, ale katolické výchovy, do zvláštní osobnosti, u níž se nadprůměrná inteligence pojí s nevšední krásou. Manželství, které po jistých pochybnostech následovalo, nebylo nejšťastnější, ale nezdálo se zpočátku ani zcela neúspěšné. Pod vlivem poněkud naivní vize idylického klidu koupil Herzog dům na venkově, ačkoliv se tím zbavil důležitého kontaktu s universitou; dokonce se proti svému zvyku vrhl do manuálních prací a pokoušel se neobratně pečovat o narozenou dcerku. Ve snaze zmírnit Heleninu osamělost navázal přátelství s hlasatelem místního rozhlasu Gershbachem, a dokonce bez protestů přihlížel vzrůstající důvěrnosti mezi ním a svou ženou. Gershbach, svým způsobem imposantní a zároveň nemožná osobnost, citový exhibicionista, vystavující s nezkrotnou pýchou a zároveň i agresivním citovým vydíráním svá tělesná i duševní zmrzačení, je jakýmsi bombastickým zrcadlovým obrazem Herzoga: kde je u Herzoga ukázněný intelekt, nabízí Gershbach nezkrotné emoce; v čem je Herzog křehký a zranitelný, tam Gershbach naopak projevuje překypující robustnost. Oba však spojuje židovský komplex, u Herzoga tichý, u Gershbacha naopak ostentativní. V tom zvláštním vztahu, který kupodivu vypadá jako upřímné přátelství, Herzog s dojetím jen mírně ironickým přijímá teatrální projevy oddanosti: Gershbach k němu vzhlíží, obdivuje jej a se samozřejmostí až dětinskou přijímá jeho pomoc. Mužná láska k Herzogovi, již se zalévá jeho

oko a jež zvučí z jeho pěkně vykrojených úst, mu nicméně nezabrání stát se milencem jeho ženy.

Na Helenino naléhání se Herzogovi a posléze i Gershbachovi stěhují zas z venkova do velkoměsta. Herzog Gershbachovi dopomůže k nečekané řečnické kariéře; pro svou rodinu zařídí dům, celý jej natře, zasadí zimní okna – a přesně v okamžiku, kdy je vše hotovo, jej Helena ve scéně, narežirované s dokonalostí až zrudnou, doslova vyžene z domu. Ještě ochromený nevěřícím úžasem nad její náhlou nenávistí, tak neadekvátní jeho vlastnímu chování, dokáže Herzog jen pasivně přihlížet, s jakou obratností mu Helena bere prakticky vše: sebe, dceru, majetek, nakonec i přátele. Právě Gershbach ze všech lidí se stává zcela otevřeně Heleniným milencem a snad i perspektivním manželem. V očích společných přátel mu to nikterak neubírá na důstojnosti, zatímco zřejmá oběť věrolomnosti a nepochopitelné msty – Herzog – vyvolává podezření a v nejlepším případě posměšnou útrpnost. Rozšířený klam, který v postoji k Heleně s krásou automaticky spojuje pravdu a dobro, a škodolibost průměrných vůči tomu, kdo je převyšuje, tu slaví obvyklé smutné vítězství.

Proč však vlastně Helena mění svou lásku k Herzogovi v tak zavlouhou nenávist; proč při své náročnosti, nápadné kráse a nevšedním intelektu dá před ním přednost právě Gershbachovi; proč se nespokojí s Herzogovým ponížením a prostě se s ním nerozejde, když už jej nemůže milovat ani snášet: proč volí tak důsledně formu bezohledné, ba výsměšné pomsty? Pravda, vnitřní ospravedlnění činí z naší oběti zloducha: čím déle výprask trvá, tím více je ho bitý hoden. Ale proč Helena potřebovala Herzogovi ublížit? Musíme se obtížně proplétat mezi Herzogovými vzpomínkami, rekriminacemi, jeho kvílením a výbuchy bezmocného hněvu, aby Helenina osobnost vyvstala alespoň v obrysech. Naproti tomu ostře přítom vystupuje scéna rozchodu, kdy Helena, pečlivě nalíčená, ve svých nejlepších šatech a s co nejdistigovanějším chováním, slovem na vrcholu své dokonalosti, hází Herzogovi jeho věci a vykazuje ho z jeho vlastního domu. Jejich vzájemná poloha – ona na schodišti, on v přízemí – je symbolická: Helena je v této chvíli téměř bohyně, Herzog ubožák u jejích nohou. Máloco je v lidském chování opravdu zákonité, ale platí snad bez výjimky, že má-li někdo potřebu druhého takto ponížit, pak jenom realizuje zrcadlový obraz toho, jak se sám v hloubi duše cítí. Helena se Herzogovi mstí za to, že ji převyšuje; ale Herzog se mýlí, pokud tento konflikt umísťuje jen do oblasti intelektu.

Proč by se Helena – tato po všech stránkách tak obdařená a vědomě působivá žena – měla v jakémkoliv ohledu cítit nedostatečně? Z Herzogových vzpomínek se o ní dozvídáme na přeskáčku a v náznacích leccos podstatného. Otec, významný režisér, pro něhož je artistní život dobrou záminkou pro bezuzdný egoismus, odešel záhy od rodiny; matka, zosobnění

bezvzádné slzavé oddanosti, vzniklou citovou mezeru spíš zdůraznila nežli zaplnila. Opovržení matčiným postojem, skrytá nenávisť k otci, smíšená s bolestnou touhou po něm, to jsou základní vklady do Helenina citového vývoje. Mihně se náznak rané a šokující erotické zkušenosti. Výrazná krása a nadprůměrný intelekt, které jí záhy dají nebezpečnou moc nad muži, paradoxně zkázu spíše dovrší.

Je to podivná ironie, jak často jsou nadprůměrná krása a inteligence, po nichž marně touží tolik průměrných lidí, úplnou kletbou pro vyrůstající dítě. Hluboká porucha sebehodnocení, projevující se stejně pocity méněcennosti jako velikášstvím, bývá v takových případech vysvětlována nevědomým dojmem dítěte, že milovány a obdivovány jsou jeho krása nebo nadání, ne ono samo; že se proto identifikuje s jakousi umělou ideální bytostí, která je předmětem obdivu, a stydí se za své skutečné Já. Je na tom jistě mnoho pravdy, dodal bych však, že každý odklon od průměru, byť kladný, který si dítě uvědomí, je zvláštní zátěž a klade před dítě jakousi otázku či úkol, s nímž si neví rady. Zdánlivou odpovědí je úspěch – ale je současně i novou, naléhavější otázkou, neboť dítě ještě víc vzdálí od průměru. Vzniká tím hlad po jakémsi mezním úspěchu, v němž by člověk břímě své výjimečnosti mohl konečně složit. Odhadnout meze svých možností však těžko dokáže dospělý člověk, natož dítě – a tak se každý skutečně dosažený výtěžek paradoxně stává zklamáním. Člověku, který ve svých představách může vše, se každý konkrétní úspěch stává ničím – ba méně, paradoxně je to koneckonců neúspěch v poměření s neurčitým absolutním úspěchem.

Helenin případ je však zřejmě komplikovanější. K jeho pochopení – pokud je vůbec možné – je nutno proniknout do onoho zvláštního převratu, s nímž patologická osobnost téměř zákonitě zraňuje, týrá a případně i nenávidí právě ty, kteří ji milují a chovají se k ní velkoryse a dobře. Povrchně vzato, postupuje tak psychopat vůči těmto lidem prostě proto, že si to může dovolit: ti, kdo jsou na něm závislí, představují snadný objekt jeho obecné agresivity, kterou si na nich může beztrápně vylévat; v jistém smyslu psychopat „loví“ obdiv a lásku svou okouzlivou osobností, aby ji pak mohl zneužít. V hlubší rovině si však blízké lidi identifikuje s těmi, kdo mu v dětství citově ublížili a založili tím jeho vychýlenou osobnost – médiem této identifikace je jeho vlastní prvotní kladné citové hnutí a stává se tím i signálem k agresii. Lásky psychopata se tak nápadně podobá nenávisti. Nechce a nemůže svobodně poskytnout svůj kladný cit, bojí se možné vazby, vzpírá se jí citem právě opačným. Současně opovrhuje sám sebou a koneckonců nenávidí druhého za to, že je více milující, více velkorysý, prostě lepší člověk – že mu tím působí trýzeň srovnáním. Nevím, zda je či není chyba, projevit vůči psychopatické bytosti láskyplnou velkorysost (zdá se totiž, že se vůči

němu prostě nelze nikdy zachovat správně), jisté však je, že za ni nelze očekávat lásku ani vděk.

Bylo by snadno na světě, kdyby psychopati místo svůdného kouzla nosili znak své osobnosti výrazně na čele. Helena má mimo pochybnost psychopatické rysy, ale jak už to bývá, není to hned patrné. Zaráží sice předčasná staropanenská, s níž předvádí na počátku Herzogova příběhu ctnostnou, zbožnou dívku. Ale celkem snadno Herzog prorazí ten ledový škrálop. Ráno po milostné noci sice přináší nevraživý chlad (typická reakce, která je ovšem všemožně, jenom ne správně interpretována), ale to lze vysvětlit spěchem, nebo ještě spíše výčitkami svědomí: tedy manželství. Jenomže tady se opakuje totéž, jen v jiném odstínu. Stále něco interferuje s intimním životem i s nejprostším vedením domácnosti – nakonec je to Helenino studium, důležitější než Herzogova vědecká práce, ctižádostivě zaměřené a příznačně nevrcholící úspěchem. Narodí se dcerka: Helena je žárlivě majetnická matka, ale ani o dítě se nedokáže postarat. Nereálně ctižádostivé plány, objektivní překážky, Herzogův neurotismus, vybíjející se hlavně v intimní oblasti, spory o všední drobnosti, které jsou zanedbatelné při dobré vůli obou, ale narůstají do obludných rozměrů, pokud jsou jenom symboly pro hlubší konflikt, to všechno brzy vytvoří zapletenec, který lze sotva rozplést: lze jej však rozetnout. Helena to brutálně provede a nejen tím způsobí neštěstí obou aktérů, ale založí dědictví možné patologie i své dceři.

Jak to, že Herzog při svých znalostech a při svém intelektu nepostřehl hned ty zřejmé psychopatické rysy své vyvolené? Museli bychom se stejně ptát těch nesčíslných mužů a žen, kteří s podobně narušenými osobnostmi prožili pravé peklo až k trpkému konci: důvodem je prostě láska, která v takových případech nabývá zvláštní trýznivé podoby, ale o to je snad pevnější. Hraje tady snad roli skrytý masochismus partnerů? I to je možné, ale jako generální vysvětlení je to příliš snadné. Je tu přinejmenším ještě jiný důvod. Dotkli jsme se jej už trochu v Swannově případě. Podivná, patologicky trýznivá láska začíná už v okamžiku, kdy milující poprvé narazí na zcela neadekvátní nepřátelskou reakci a nereaguje na ni okamžitým citovým stažením se. Přirozeně se cítí podivným chováním druhého zraněn a ponížen, nemůže je pochopit, elementární sebecit a smysl pro spravedlnost se v něm bouří, ale jelikož se mu nedostane žádného uspokojivého vysvětlení, přenesení se vnitřně přes tuto překážku. V jistém smyslu se tím sám znásilní, investuje nadměrně citu, aby zaplnil prázdno, které se před ním ve vztahu otevřelo – a tím je na dlouhou dobu zbaven své přirozené samostatnosti. Je jisté chyba, bereme-li vztah jen tržně, ve schématu něco za něco; je však třeba trvat na pojetí vztahu jako dialogu. Jakmile jeden z partnerů vezme na svá bedra celou tíhu vztahu, může to vyhlížet ušlechtilé až heroicky, v hloubi se tím však zakládá nezdravý, dokonce nemorální stav:

nadměrným sebe-vydáním se dávající vzdává vlastní identity, miluje tak říkajíc za oba; druhý si ho bude týrat po libosti, on na to odpoví vždy silnější láskou – ovšem po jistou mez, za níž dochází k přehnané a vlastně zbytečné katastrofě.

Zvlášť úspěšný je tento mechanismus, je-li sebehodnocení milujícího v nějakém smyslu – ať zjevně či skrytě – narušeno. Ambivalence, která rozdírá psychopatuovu osobnost, z něho dělá bezděčného mistra v umění vystihnout slabé stránky toho druhého a důkladně – avšak právě s takovou mírou, jakou vztah ještě unese – ho jejich prostřednictvím ponížit. Pro ne zcela vyrovnanou osobnost je takové ponížení nesnesitelné; nelze je prostě přejít, neboť se týká právě toho, co je pro takového člověka vskrytu důležité. Proto se neodtáhne, ale zahájí jakýsi zápas o svou rehabilitaci. Té se mu zdánlivě téměř dostane, ale vzápětí přijde další úder. Celý vztah nyní nabývá psychopatických rysů, které vnější pozorovatel, pokud sám nemá obdobnou zkušenost, jen stěží chápe.

Ještě jeden zákrut takový vztah má a ten jej někdy nadlouho chrání před katastrofickým vyústěním. Zraněný partner se ve svých vlastních očích rehabilituje paradoxně tím, že se sám obviní. To zní sice poněkud fantasticky, lze to však přesto pozorovat. Vina může být reálná nebo zcela vykonstruovaná, může odvádět pozornost od bolestivého místa nebo se ho trýznivě týkat, důležité však je, že ji tak říkajíc vyhlašuje člověk sám – čímž jako by znovu nabývá jakési vnitřní suverenity (přirozeně klamně), ale zároveň se ovšem zaslepí vůči tomu druhému: bude se snažit svou vinu napravit, bude druhého ještě víc milovat a ještě víc se mu tím vydá na milost a nemilost. Nemůže přehlédnout, že se mu za jeho vstřícné kroky nedostává odměny, v jistém smyslu začíná toho druhého nazírat reálněji. V této fázi se tím paradoxně jeho zaslepení ještě prohloubí: zdá se mu, že nyní zcela jasně vidí nedostatky toho druhého, do jisté míry tomu tak skutečně je – příznačné však je, že tyto vady interpretuje a hodnotí právě tak, aby tím více vystoupila jeho vlastní vina a aby toho druhého nemusel, ba nemohl přestat milovat. Přestat v této chvíli totiž právě nemůže, aniž by to znamenalo v jistém smyslu jeho existenciální katastrofu: investoval příliš z vlastní identity, proměnil ji v závislost. Co v jedné fázi mohlo dělat dojem heroické oběti, je teď už smutným, ve své podstatě nemorálním výrazem jeho slabosti.

Odkud se ale v Herzogovi, tom brilantním a oslaveném autorovi, oblíbeném profesoru a stále ještě přitažlivém muži bere jakýkoliv pocit nedostatečnosti? Nezapomínejme především na jeho židovství. Jakkoliv nám ostatním to může být jen těžko pochopitelné, po staletích nenávisti jisté části křesťanstva, po všech těch pogromech a zejména po hrůzách holocaustu může být vědomá příslušnost k národu, který byl více pronásledován než vyvolen, stálou otevřenou ranou. Herzog se se svým původem stále nějak vyrovnává – a stále tím svůj

problém aktualizuje. Ale to jistě není vše. I jinak ho lze sotva považovat za plně vyrovnanou osobnost. První neúspěšné manželství, opuštěné pro japonskou milenku, která zas ustoupí Heleně, nemluvě o jiných dobrodružstvích: každý zvrat, sám o sobě hodný zamyšlení, navíc provázený pocity viny a neplodnými rekriminacemi. Eros Herzoga přitahuje, ale v syrové podobě zas trochu leká. Herzog, ten obratný svůdce, jakožto typický intelektuál přece jen není v hájemství tělesnosti tak úplně neproblematicky doma. Pro Helenu není přece těžké – ona by to nepřiznala, ale v hloubi je to právě tak – vychýlit jeho rovnováhu instinktů natolik, že přes svou lásku není právě s ní téměř schopen normální tělesné blízkosti: fakt, který jí dá v jejích očích oprávnění ho nenávidět a posléze klamat nejtriviálnějším způsobem. A zejména: není zřejmé, že Herzog, ten brilantní kritik romantismu, je sám v nejhlubším skrytu duše romantik? Není ostatně onen typický židovský světobol, onen neustálý spor se světem něčím velmi blízkým romantickému postoji?

Nepokládáme tyto otázky bez úmyslu. V jedné rovině je Herzog ve sporu s Helenou nevinnou obětí. Ale ponoříme-li se hlouběji, pak není zcela nesmyslné říci, že nakonec má, co chtěl: jeho rány jsou spáleninami motýla, neodolatelně přitahovanému zhoubnou svící. Sotva totiž v lidských vztazích podstupujeme nebezpečí, aniž bychom už od počátku si jich byli alespoň zčásti vědomi. Ale to nebezpečí láká: Heleny tohoto světa přitahují nejen svou krásou či intelektem, ale také a snad především svými zhoubnými vlastnostmi: jsou zajímavé právě onu mnohoznačností, onou neschopností citově se připoutat, onou velkou otázkou, kterou jejich existence klade světu a především jim samým. Romantik se v jejich neschopnosti citové komunikace domnívá nalézat hloubku, v jejich kruté a v podstatě infantilní hře složitost citů. Zajisté se přitom mýlí. Ale zeptejme se nakonec: proč se vlastně mýlí právě takto? Proč na otázku, kterou mu klade jeho existence, místo kladné odpovědi vlastně hledá jen její zesílení nebo karikaturu? Je nutno zvážit možnost, že odpověď ve skutečnosti nehledá: že ze všeho nejvíce se bojí právě odpovědi, jíž by se mu mohlo od života dostat.

Bezděčnost dobra

(Caldwell)

Půl idea a půl živočich, půl do výše se vzpínající duch a půl dusající tělesnost: kentaur, ono podivné zaváhání mezi bohem a zvířetem, jímž řecká mytologie výstižně zosobnila základní napětí vlastní lidské existenci. Takto se sám vidí Updikův Caldwell, když vyčerpan, a přesto bez myšlenky na odpočinek vleče břemeno svého zraněného bytí pláněmi všedních dní. Symbolicky a současně s trýznivou realitou mu protne kotník kovový šíp uličníka. Rána, kterou způsobí spíš v Caldwellově duši, se před našima očima rychle rozrůstá: znovu se zpřítomňuje zápas s tupostí a zlobou špatných žáků, bezmocný strach před ředitelem školy, existenční boj a obavy z možného selhání, úzkostlivě skrývaný neúspěch manželství a z toho všeho stálý pocit vlastní neschopnosti nebo prohry. Čím hlubší propast se tak Caldwellovu vnitřnímu zraku otevírá, tím víc ji ironizuje klaunovským přeháněním, až nakonec ji vnitřně zneškodní a zapomene. Kentaur, jak se sám napůl vážně vidí, pokrčí rozložitými rameny a spěchá dál: doslova za jednou ze svých nesčetných povinností, v hloubi však za poznáním, které se bezúspěšně pokouší složit z mozaiky nicotných pravd.

Umně jako do copu splétá Updike Caldwellův příběh a s ním i jeho portrét z několika různobarevných přaden: z apokryfní mytologie, ze vzpomínek Caldwellova syna, z jeho vlastních prožitků a reflexí, z jakéhosi bombasticky laděného nekrologu, ze stručných zmínek dalších postav. Snad je ta vazba místy trochu příliš umná, nicméně vychází z ní to, co autor chtěl: jedna z nejplastičtějších a nejlidštějších postav novější prózy.

Je vlastně pozoruhodné, jak často chce přívlastek *lidský* vyjádřit různé slabosti či vnitřní rozpornost. Rozporů je v Caldwellovi ovšem mnoho, ale co se povrchnímu zraku může jevit jako jeho slabost, je hluboce zakořeněná slušnost a dobrota. Bylo by jistě možné namítnout, že mnohé, co on zvládá s úsilím téměř titánským – ať je to školní vyučování, péče o čtyřčlennou rodinu, vedení plaveckého kroužku, denní dojíždění – by pro jiné mohlo být něčím běžným, i když sotva hračkou. Nelze však přehlédnout, že se to všechno děje navzdory příznakům těžké choroby a že také dojem nerovnosti zápasu vzniká z věčného sebesnižování, jímž Caldwell plýtvá až do parodie. Mnohé ze zkoušek, jímž z posledních sil čelí, by ostatně byly jen pouhou drobností, kdyby měl méně ohledů a více sobectví.

Jak už to bývá, jeho potíže často vznikají z opravdovosti, s níž se chápe nejběžnějších úkolů. Školní třída, s níž denně svádí boj o život (ta formulace působí humorně, dokud se nestane doslovnou), pro něho není jenom řadou jmen a známek: dovoluje si přepych skutečného vztahu, pochopení, téměř lásky ke svým žákům; to, čím mu odpovídají, je

trýznění, jakého jen bývá schopna mladá smečka. Také ženin trochu sentimentální nápad, vykoupit a vzkřísit její rodnou farmu, je schopen nejen pochopit, ale i uskutečnit, i když se daří sotva víc než jenom udržovat její skomírání za finančních nesnází hraničících s katastrofou, a jeho útrapy se rozmnoží o nutnost dojíždění. Se stejnou samozřejmostí, s níž navíc žíví bezmocného tchána, vykonává Caldwell, který často nemá v kapse ani těch pár dolarů na nocleh, nesčetnou řadu dobročinných funkcí a místo vděku za to očekává nejvýš pokárání, kdykoliv dojde k nejmenšímu neúspěchu. V celkovém součtu tak vychází břemeno, jemuž jeho stálá únava přece jen není neúměrná. Ve skutečnosti musí být Caldwell vnitřně silný, navíc dobrý člověk – jenže on o tom nic neví.

Je možné něco takového jako nevědomé dobro, pokud si dovolíme použít toto trochu z módy vyšlé slovo? Není to otázka tak nesmyslná, jak na první pohled může znít. Je přece něco trochu téměř nevhodného na vědomí, že právě tím či oním činem konám dobro: takové uspokojení jako by vždycky trochu zavánělo ješitností nebo svatouškovstvím. Úplně nevědomé ale pravé dobro také nemůže být, jinak by k němu patřily i činy lhostejné či vysloveně špatné, pokud náhodou zrovna mají kladné důsledky. Zkusme to ostatně obrátit: patří ke zlu něco, co jsme udělali s nejlepšími úmysly, co ale shoda okolností zvrtila do zlých důsledků? Problém má ale ještě druhou tvář. Člověk, o němž usoudíme, že je dobrý, by měl být asi ve shodě se svými mravními principy; konat podle nich by tedy pro něho měla být radost, nebo přinejmenším samozřejmost. Jaké je to ale dobro, pokud nepřekonává nejmenší vnitřní překážku? Jestliže ale připustím, že hodnota dobra je kromě jiného právě v tom úsilí, jež musím v jeho jménu vůči sobě vynaložit, vychází mi, že to dobré vykonávám většinou jen nerad, s přemáháním: jsem tedy dobrý sobě navzdory – jakýsi neochotný služebník mně nevlastního principu?

Je mnoho problémů, jež na nás vyšklebí zdánlivou neřešitelnost poté, co jsme si je pro přehlednost poskládali z protikladů. Skoro vždycky pro ně nalezneme řešení v nějakém živém člověku. Vezměme Caldwell, i když je to postava vymyšlená. Neví opravdu o své obětavosti a dobrotě? Řekl bych, že o ní opravdu neví: přesvědčivým důkazem mi není jeho přehnané snižování vlastních schopností, ale naprostá nepřítomnost komedie, s níž by vykládal, jak *málo je dobrý*; tu totiž potřebují lidé přinejmenším k tomu, aby vyrovnali tajné zhlížení se ve vlastní skvělosti, často ale také proto, aby zřejmým přeháněním upozornili na své klady a vysloužili si pochvalu. Caldwell to nedělá, jenom nad sebou neustále slovně láme hůl. Proč? Zdá se být na to jediná odpověď: všechno, co dělá, je stále beznadějně málo ve srovnání s tím, co bere za svou přirozenou povinnost. Jenomže tak jednoduché věci přece jenom nejsou.

Caldwell, bojující s třešticí třídou o ždíbec pozornosti pro výklad, který si vynalézavě a pracně připravil, nejde za nějakým pedagogickým ideálem, necítí v tomto ohledu – aspoň podle svých slov – nějaké poslání. Uvědomuje si – někdy až příliš kontrastně – že většina žáků ve třídě zbytečně ztrácí čas: ti chytrí by látku pochytili nepoměrně rychleji, ta tupá většina z nedostatku schopností či z netečnosti stejně nepochopí nic. Caldwell učí, protože ve svém věku neví, co jiného dělat, aby uživil rodinu. Jeho dobrotu, jeho pochopení a pedagogické schopnosti se projevují spíše bezděčně, jsou na něm přímo vynuceny: jeho syn v kabinetě s odporem přihlíží, jak právě ti nejhorší žáci vydírají Caldwellova předstíranou pokorou a sají z něho poslední zbytky vitality. Je tedy Caldwellova dobrotu přece jen především slabost? Není nakonec pravějším obrazem jeho nitra slepý hněv, s nímž náhle ztratí ovládnutí a přetáhne drzého výtržníka kovovou tyčkou přes záda?

V Kentaurovi je i jiná scéna, která naši důvěru podrobí ještě větší zkoušce. Caldwell zastaví v mrazu na silnici osamělému stopaři. Nejen riskuje pozdní příchod do školy tím, že tuláka doveze až k nejbližšímu městu, ale navíc s ním po celou cestu rozmlouvá s přehnanou úctou a důvěrou, která působí až fraškovitě při jeho zřejmé tělesné i mentální zbědovanosti. Zdálo by se, že je úplně slepý vůči rozkladu, který z pobudy jen čiší, a že se té slepoty křečovitě drží i ve chvíli, kdy se troska, povzbuzená nečekanou dobrotou, vzchopí k agresii. Vzápětí však, když tulák vystoupí a zmizí za autem – mimochodem s Caldwellovými novými rukavicemi – prozradí jediná věta, že Caldwell *ví*. Co tedy bylo za tou nepřiměřenou zdvořilostí? Byl to strach z někoho, koho by se nebálo ani dítě? Nebo to byla automatická úcta k někomu, kdo by si zasloužil spíš soucit? A nebo jsou jeho málem podlézavé věty jakýsi dar, který tomu chudákovi a jeho sebecitu nabízí, jelikož kromě svezení mu nemůže nic dát? Ale jsou pak všechny přehnané věty v celém příběhu tohoto druhu? Je Caldwell – třeba z nejlepšího úmyslu – prostě komediant?

Bylo by naivní chtít najít jednoznačnou odpověď – kromě jediné, že pouhým komediantem zcela jistě není: k tomu se člověk musí cítit vnitřně vysoko nad těmi, které mate, a tuto možnost vyvrací nejen jeho úvahy, ale především logika celého jeho života. Cítí se vždycky spíše dole, téměř stále někam vzhlíží. Jaké jsou ale kořeny tohoto jeho postoje? Caldwell, jak se mimochodem dozvídáme, byl synem pastora: pokora, právě ta zvnitřnělá, sžíravá, někdy až na hranici sebezapření balancující protestantská pokora patřila jistě k základním složkám jeho výchovy. Jakkoliv silně ale může takový podnět ovlivnit vývoj povahy, sotva jím vysvětlíme všechno. V Caldwellově případě musí jít ještě o něco jiného, zásadnějšího. Co to je?

Řekněme nejprve obecně, že to, co většina z nás stále vnitřně pociťuje jako důležitou, ba určující hodnotu, i když se o ní třeba ostýchá otevřeně hovořit, totiž **dobro**, vyžaduje bytostnou otevřenost světu: nejen proto, že jenom v této otevřenosti je možno dobro realizovat, ale především proto, že dobro jako jedna z nejvyšších hodnot je sponou, která člověku sjednocuje jinak roztržštěný svět. Je ovšem možno vytvořit si jakýsi dobře přizpůsobený, těsně ohraničený *pozemek* složený z pečlivě vybraných a utříděných zlomků, šitých tak říkajíc na míru našich možností, a žít na něm s ilusí bezpečí vlastní bezúhonnosti a ctnosti. Často se to daří, občas však přicházejí menší nebo větší katastrofy, jimiž onen vytěsněný větší zbytek vnějšího i vnitřního světa náhle vtrhne jako ničivý příval a smete naše iluse. Co se až dosud jevilo jako nezpochybnitelné dobro, ukáže najednou svůj rub: stane se směšným podvůdkem, jakousi neumělou pantomimou, předváděnou před sebou samým či před publikem několika mála podobně vnitřně svázaných lidí.

Caldwell je prototyp člověka otevřeného světu. Takový člověk bývá ovšem vystaven nejrůznějším zkouškám, pro něž je často souzen lidmi méně dobrými, avšak soustředěnými na své omezené ctnosti. Otevřenost světu znamená kromě jiného nepřijmout roli, nebo přinejmenším nepřijmout žádnou roli definitivně. To ovšem má svá rizika: především ta, že se sami sobě občas ztrácíme z očí, že si připadáme téměř bez tvaru vedle těch, kdo sami sebe v nějaké roli spolehlivě uvěznili.

Caldwell býval vynikajícím sportovcem, úspěšným studentem, v době krize montérem kabelů, později učitelem – a tím seznam zdaleka nekončí; v těch nejtěživějších dobách dokázal uživit sebe i další, s myslí projasněnou humorem. A přesto obdivuje mechaniky, řidiče, číšníky, ba i tuláky. Proč? Asi prostě proto, že tím vším by chtěl také být, že by rád objal svou zkušeností celý svět a prostoupil jej v celku i po částech. Všechno, i nejnepatrnější nicotnosti jsou hodné jeho pozornosti a prozkoumání. A stále jako by doufal, že se mu všechny ty poznané detaily nakonec složí do jediného obrazu, do jedné velké pravdy.

Je to samozřejmě marná touha, přinejmenším v jeho případě. Ale důležitá je snaha, ta neustálá touha sepnout svou existenci se světem zářivou sponou pravdy, stejně jako ji spínají – nebo mohou spínat – dobro a krása. V tom úsilí, kdy je už kruh téměř uzavřen, ale vždy povolí pod úderem nové zkušenosti, nezbyvá Caldwellovi na sebe jaksi čas. Jako by sám téměř neexistoval, leda negativně: v obavách, v příkrých soudech o sobě, v sebeironii. Caldwell se sám vlastně nevidí, neboť má před očima příliš mnoho důležitějšího.

Ten výrok musím trochu zmírnit: vidí se – alespoň taková je jedna z možných interpretací Updikovy knihy – v příznačném mýtickém příměru kentaura Cheirona, bytosti zdaleka ne záporné, ale dvojznačné. Cheiron, učený mentor božích dětí, sám ale napůl kůň:

hlava a hrud' vztyčené k nebesům, naproti tomu mocný trup s kopyty zarytými v zemi. V tom zosobnění vidí Caldwell docela reálně sám sebe: svou rozpornost, svou touhu po něčem vyšším a zároveň tíhu své hmotné existence, která mu brání toho dosáhnout.

Několika soustřednými kruhy jsme se přiblížili jakési pravdě o Caldwellovi a tím zároveň i odpovědi na naše otázky po povaze dobra. Caldwell ve své dobrotě není úplně jednoznačný, ale takový být ani nemůže, protože je právě živý, reálný člověk. Potřeba překonat rozpornost, ona často až bolestná touha *být z jednoho kusu*, kterou někdy cítíme, to je právě imperativní nárok dobra v nás. Dobro se nemůže spokojit s nějakou omezenou částí naší existence. Je v jeho povaze, že si činí nárok na člověka celého, ba víc: že ho daleko přesahuje v jeho bezprostředním časovém a místním omezení, neboť je právě tíhnutím existence a světa k jednotě. Je tedy nárokem vždy o něco větším, než může splnit naše sebelépe míněné konání. Nemůžeme proto nikdy pravdivě říci, že jsme tím a tím – či dokonce všeobecně – dobří, ale nanejvýš, že k dobru směřujeme. Ale i to je ještě trochu příliš: sotva jsme schopni dobro definovat, sotva skutečně známe jeho hranice a střed. Jestliže se nám zdá, že tomu tak je, máme vždy na mysli nějaké omezené, dílčí dobro, které vždy hrozí degenerovat na „dobro pro nás samotné“. Nakonec z toho všeho vychází pobídka opustit meditace o dobru jako takovém a místo toho se otevřít jeho přirozenému nároku, jak jej život v nesčetných podobách neustále přináší. Jsou lidé, jimž je dáno takový postoj zaujímat samozřejmě, ba bezděčně – a jedním z nich je nepochybně Updikův Caldwell.

Rovnost a hodnota

(Sebastian kontra Adler)

Před velkými přednostmi druhého není jiné záchrany než láska. Tímto goethovským citátem uvádí Franz Werfel svůj Sjezd Abiturientů, pozoruhodný příběh jakéhosi niterného vyšetřování a soudu jednoho z protagonistů nad sebou samým. Citát je zvolen jako zrcadlo či přesný negativ příběhu – v jistém smyslu ovšem, neboť není přesných negací v životě, ty jsou jen neřestí našeho intelektu. Než se ponořím do příběhu, budiž mi dovolena časová úvaha. Werfel svůj útlý román napsal v roce 1928, podstatnou část děje položil do doby před první světovou válkou. Jeho atmosféra dýchá zcela jinou mentalitou, román sám se však čte, jako by byl napsán dnes. Jak je to však s jeho centrálním problémem? Řekl bych, že ještě nikdy nebyl tak aktuální, jako dnes; navzdory tomu možná trochu ztrácí obecnou působivost: dnes své skvělejší bližní neničíme s takovou přímočarostí a rafinovaností – spíše nad jejich přednostmi zavřeme prostě oči a přenecháme slepým silám světa, aby vykonaly své. Hlavně proto se zastavuji u tohoto smutného příběhu příštího sudího Sebastiana a jeho oběti Franze Adlera. Werfel byl příliš moralistou, než aby čtenáře nechal na pochybách o etickém smyslu svého románu. Na druhé straně však byl příliš velkým umělcem, než aby mu z pera vyšla plochá moralita. Příběh, který se stárnoucímu Sebastianovi s mučivou jasností vybaví během jediného večera, stojí za přečtení sám o sobě, neméně však i pro otázky, které neodbytně vyvolá.

Sebastian, zhýčkaný syn vysokého soudního úředníka, je po neslavných gymnaziálních začátcích poslán z Vídně do Prahy, aby zde v prostředí chudším na pokleslé svody pokud možná dostudoval. V nové třídě, úpící a třešticí pod láskyplným terorem jednoho z těch typických, napůl moudrých a napůl pomatených profesorů, kteří už také nenávratně patří minulosti, upoutá záhy jeho pozornost podivná postava: Franz Adler, chlapec zvláštního, spíš směšného zevnějšku a chování, všeobecně uznávaný genius třídy. Není premiantem, na to je příliš zadumčivý, řekněme rovnou: příliš hluboký, aby bral docela vážně ten v mnoha ohledech bezduchý gymnaziální dril; tuto roli ostatně obstará pohotový snaživec Fischer Robert. Adler zaujímá ve třídě zvláštní, nad běžný provoz lehce vyzdvižené místo, s tichou samozřejmostí uznávané jak žáky tak profesory. Brzy se dozvídáme, proč: Adler se věnuje svým vlastním studiím, směřujícím k filosofické fakultě, ve volných chvílích píše hloubavé básně a dramata; je ústřední postavou něčeho, co je dnes v této podobě také sotva představitelné: literárního kroužku.

Adler, jak řečeno, Sebastiana zaujme. Proč vlastně? Sebastian je zřejmě hoch dost povrchní, sice ne hloupý, spíše líný – alespoň duševně. Jeho myšlení je jistě lépe někde v okolí tanečního parketu či na tenisovém hřišti než v propastných hlubinách filosofického ducha. Nezapomeňme však, že povrchnost se nevyklučuje s ctižádostí, spíše naopak. Sebastianova ctižádost nestačí na to, aby ho přiměla k usilovnému učení; školní vyznamenání a ceny ho nechávají chladným. Něco jiného je však obdiv spolužáků: jsou to přece především oči toho mikrosvěta dvaceti třiceti lidí našeho nejbližšího okolí, před nimiž a pro něž tančíme své nejpošetilejší tance. Podle všech předpokladů by měl být středem obdivu Sebastian: elegantní enfant terrible, protřelé velkoměstem a poprášené jeho vzdálenou září. Místo toho všichni vzhlížejí k Adlerovu neúměrnému čelu, na němž tuší znamení génia.

V jistém smyslu je setkání Sebastiana s Adlerem symbolické: je to střet novodobého pragmatismu se starosvětskou vzdělaností, materialismu s duchovnem. Není těžké předpovědět, jak dopadne; ostatně i jeho průběh je příznačný. Sebastian se od Adlera neodvrátí jako od Sfingy, na jejíž otázku nemá odpověď. Naopak, je jím přitahován, snaží se mu přiblížit. Ne však jako ti ostatní, s apoštolskou pokorou: pro něho je myslitelná jen rovnost, která v hloubi už možná tají naději na převahu.

Ale cožpak je Sebastianův požadavek neoprávněný? Není zásada lidské rovnosti stejně platná v školních lavicích jako kdekoliv jinde? Werflův příběh tu nabízí širší, až závratnou perspektivu. Je-li některý problém pro naši dobu ústřední, pak je to právě spor zásady lidské rovnosti a existence hodnot. Sebastian je přitahován Adlerovou výjimečností, ale odmítá vnitřně přijmout jeho převahu. Zprvu není konflikt patrný. Sebastian se prostě horlivě vrhne do organizování kroužku, který nezaložil, a teprve, když ho Adler odkáže do příslušných mezí, je jeho ješitnost vědomě podrážděna. Boj v tomto okamžiku začíná, aniž by to ovšem Adler tušil. Příznačně začíná na Adlerově půdě, tak je to v takovém sporu vždycky: převahu druhého se napřed pokusíme vnitřně zrušit, teprve po nezdaru se někdy spokojíme konstatováním, že v něčem jiném jsme zas lepší my. Sebastian se tedy chce předvést co literát, myslitel – a jelikož mu chybí jak myšlenky, tak píle, přeloží prostě do němčiny jakési francouzské básně, namátkou nalezené v knihovně. Tedy podvod: nevelký sice, ale příznačný. Mnoho z urputnosti Sebastianova pozdějšího pronásledování bude mít původ právě v něm.

Dosáhne snadného obdivu u spolužáků, nikoliv však u Adlera: ten díky svému intelektu a intuici vycítí, že něco není v pořádku. A právě tu samozřejmou jistotu vnitřní pravdivosti, díky níž Adler snadno rozpozná nepravost, mu Sebastian neodpustí. Rozhodne se vědomě, že Adlera zničí? To jistě nikoliv: i v dospělosti si sotva kdy dáváme takový cíl. Nejde přece o to, zničit toho skvělejšího, ale sesadit ho s trůnu, ponížít v jeho skvělosti. Podobně

ovšem, jako nelze urostlého člověka zkrátit, aniž bychom ho zmrzačili, nelze vynikajícího člověka zbavit jeho předností, aniž by z něho zbyla troska. Talent, ať morální nebo jinak duchovně zaměřený, není něco, co bylo k normálnímu člověku prostě přidáno a co je možné stejně prostě odebrat: je určitou šťastnou souhrou celé struktury osobnosti a narušit jej znamená rozvrátit celou osobnost.

Je jistě pravda – jedna z těch upachtěných, přízemních pravd, jimiž se utěšuje průměrnost – že sebeskvělejší člověk má obvykle nějakou slabou stránku. Tělesná neobratnost duševně zaměřených lidí je příslovečná; ani ve starém Řecku nevítežili ve sportovních utkáních filosofové. Adler tu není výjimkou a hodiny tělocviku mu přinášejí ponížení nemenší, než hodiny latiny tělocvičným borcům. Ponížení je to však tiché, v jistém smyslu důstojné: Adler, ukřižovaný hrazdou nebo bradly, je sledován ostatními s mlčenlivou pietou. Tak se alespoň děje do Sebastianova prvního vyprsknutí: jakmile je jednou porušeno tabu, hrne se posměch o to dravěji, oč víc byl předtím zadržován. Rvačka, která mezi oběma protagonisty vypukne, je v mnoha směrech symbolická, stejně jako přátelství, do něhož vyústí: příchýlnost oběti a mučitele, na povrchu Adlerova velkodušnost, vespod, dosud nezřetelně, jeho kapitulace. Adler o ní ještě neví. Je příliš čistý, příliš nezkušený, aby věděl, že lumpům můžeme odpustit, ale nikdy se s nimi přátelit, nechceme-li být staženi na jejich úroveň a níž.

Malá tělesná zdatnost není jedinou Adlerovou slabostí. Až neuvěřitelně snadno se hrouť jeho morální pevnost pod útoky zprvu téměř nevinných svodů, vůči nimž neměl dříve příležitost se otužit. A Sebastian je – alespoň sám před sebou – v té ďábelské hře jako by nevinný, neboť vědomě jde jen za svými neřestnými sklony a pustne spolu s Adlerem i sám. Jako po stupních do žumpy, která je současně pro stále slábnoucího Adlera infernem bezmocného utrpení, vede Sebastian svou oběť k požitkům stále temnějším a k ponížením hlubším: od cukrárny k alkoholu, nakonec k prodejným ženám. Každý další Adlerův poklesek, každé jeho ponížení jen vystupňuje Sebastianovu zběsilost. Proč vlastně? Už dávno má Adlera na kolenou: prosil přece v této pokorné poloze už o jakousi cukrářskou nicotnost.

Je jistě mnoho tajemného či spíše temného v zběsilosti, k níž bezbranná oběť provokuje svého mučitele. Ale není to zas tak velká záhada, aby ji rozum nedokázal proniknout. Sebastian, stejně jako kdokoliv podobný v takové situaci, zažívá frustraci z okolnosti, že lidskou bytost nelze nikdy zcela opanovat v její původní plnosti. Klekne-li před ním Adler, je tu na kolenou a ve své pokoře pořád vznešenější, než Sebastian sám – neboť ten se sám degraduje svým zlem. Ať by se ve své moci nad druhým zhlížel sebevíc, v hloubi duše ví a opovrhuje sám sebou. A podaří-li se zničit onu Adlerovu přirozenou

vznešenost, byť na chvíli, není to už v jistém smyslu ten původní Adler: ta troska, propadající alkoholickému třeštění, je jen jeho groteskní karikaturou; to velké, s čím chtěl Sebastian zápasit, proklouzlo mezi prsty.

Krutost a vůbec destruktivní puzení má jistě svou vlastní logiku. Patří k tísnivým tajemstvím lidství, že přestoupí-li krutost jistou mez, stane se sama sobě cílem a mění se v neodolatelné, zběsilé puzení. Tento smutný a bohužel dosti obecný fakt si neřádá nějaké mystické vysvětlení: krutost je prostě regrese, v níž nad životadárnou tvůrčí silou postupně převládne tendence k rozpadu a smrti. Je však myslím třeba dát za pravdu Dostojevskému a jiným shodným myslitelům v tom, že ještě dříve, než nastoupí tento automatismus, je stupňování krutosti projevem zoufalství nad nedosažitelností cíle, který krutost sleduje, a nad vlastním zlem, které ji nejen vyvolává, ale je jí i plozeno. Oběť, vyzářující zprvu zvrácenou přitažlivost, vyvolá vzápětí nenávist jakožto křičící výčitka – a puzení zničit ji je patrně vyvoláno touhou zabít hlas svědomí, který v hloubi člověka proti spáchanému zlu protestuje.

Pokud je touha ničit, s níž Sebastian Adlera stahuje stále hlouběji, jen částečně vědomá, je poslední rána, kterou mu zasadí, téměř jistě bezděčná: jeho nabídka zfalšovat Adlerovu osudnou známku v třídní knize je jenom chabý pokus trochu zahladit stopy své nepěkné role; zrada, následující poté, co byl přistižen, byla už jen ubohá zbabělost. Setrvačností, která je bohužel také obecná, tím soukromá neřest přestupuje hranici kriminality: Adler musí opustit město, základní příběh tady končí. Adler zmizel kdesi v temnotách, Sebastian po neslavném absolutoriu nastoupil právnickou, dokonce soudcovskou dráhu. V ní však opět příznačně nenajde odvahu přestoupit stupeň vyšetřujícího soudce, tedy přijmout odpovědnost rozhodovat o vině a nevině. A také po letech, když osud zavane do jeho kanceláře v roli podezřelého z vraždy prostitutky jakéhosi Franze Adlera, který možná je, možná není toutéž osobou (Werfel nám dává znát, že na tom vlastně nezáleží), odhodlá se Sebastian pod tlakem vzpomínek vlastně jenom k vyšetřování proti sobě samému. Vlastní rozsudek vysloví za něho jeho tělo: tak jako před lety selhalo jeho srdce v přeneseném smyslu, selhává nyní doslova.

Příběh se tedy bolestně uzavírá, jeho moralita je jasná. Ale jak je tomu s naší širší otázkou? Vylučuje se opravdu idea lidské rovnosti s vědomím hodnot? A je skutečně jedinou záchranou z tohoto rozporu láska?

Je známo osvícenské východisko, později značně rozšířené, které tento problém zdánlivě řeší: oddělit tak říkajíc od člověka jeho vlastnosti a schopnosti a ctít v něm jeho lidství. Jenomže co je člověk bez svých vlastností? Jaké abstraktum nám taková morálka přikazuje ctít nebo po křesťansku milovat? V čem jiném si můžeme být takto abstraktně rovni

než v právu na život, na jeho základní potřeby a na rovnou míru zákonné spravedlnosti? I toto není jistě málo a sotva kde ve světě je to opravdu důsledně splněno. Nicméně zdaleka se tím nevyčerpává celá šíře problému, zvláště ne v těch jeho oblastech, jichž se týká Werflova kniha především.

Myslím, že celá idea rovnosti je založena na zásadním nedorozumění: rovnost totiž byla zaměněna s *nesouměřitelností* lidských bytostí v totalitě jejich života. Biblický příběh o vážení lidských bytostí při posledním soudu se snad může vztahovat k představě Boha, ale je primitivním nesmyslem, pokud je uplatněn ve sférách dostupných reálným lidem. Nelze porovnávat lidi v jejich celcích prostě proto, že lidskou bytost nelze nikdy přehlédnout celou; že nikdy nevíme, jaké hranice a možnosti kterákoliv konkrétní bytost má; že konečně neexistuje a nemůže existovat nějaké dostatečně obecné měřítko, které by takové celkové srovnání umožnilo. Lze naproti tomu – v jisté době a vzhledem k ní, za určitých okolností, ve vztahu k určité hodnotě – porovnávat určité schopnosti a ctnosti lidí. Ani toto srovnání není nikdy absolutní, to je však nikterak neznevažuje: nejen, že je ve své relativitě možné, ale je pro život nevyhnutelně nutné, stejně nutné jako existence hodnot samotných. Je zřejmé, že právě touto nutností se myšlenka *paušální rovnosti* popírá. Nesmíme se tím však dát strhnout k opačnému extrému: je přece stejně pošetilé chtít člověka ztotožnit s určitou jeho vlastností, jako ho od vlastností oddělit. Převaha, kterou jeden člověk nad druhým v určité schopnosti má, není a nemůže být totální převahou jedné bytosti nad druhou; kdo to tak v kterémkoliv směru cítí, redukuje člověka na určitou roli nebo ještě spíše na její vybrané hledisko.

Bohužel se to činí stále a důvod je stále týž: s určitou rolí nebo funkcí, ať společenskou nebo jinou, se člověk ztotožňuje tehdy, když postrádá jeho existence hlubší zakotvení. Funkcionalismus, z něho odvozené srovnávání lidských bytostí a z něho opět pramenící volání po rovnosti je koneckonců projevem prázdnoty. Obloukem se dostáváme zpět k Sebastianovi: stejně jako jiní jemu podobní není schopen snést Adlerovy přednosti ne proto, že by toužil dospět k stejným metám nebo že by se v něm bouřilo vědomí vlastní vnitřní bohatosti, ale proto, že je v tolika ohledech prázdny. Je to právě tato prázdnota, která vyvolá konflikt a nakonec pohltí nejenom jeho soka, ale i jeho samotného.

Iluze a realita

(Gatsby)

Dvě polariry rozdělují svět Velkého Gatsbyho, oné pozoruhodné knihy, která jako celá Fitzgeraldova próza balancuje na samém okraji líbivosti, a přesto v mistrné zkratce vystihuje sny i úzkosti přinejmenším celé jedné epochy vývoje Severní Ameriky a v jistém smyslu moderního lidstva vůbec. Ta jedna, méně nápadná, je vypjata mezi Západním a Východním Vejcem, dvěma protilehlými „vesnicemi“ na březích Soundského Zálivu: obě sice přetékaří penězi, ale v tom „nesprávném“ se bohatství vystavuje na odiv s divokou promiskuitou a spoustou hluku, v tom „správném“ naopak se snobskou odtažitostí. Ta druhá polarita vibruje mezi permanentním svátkem obou letovisek a drsnou všednodenností velkoměsta. Nikoliv pouhou náhodou se obě tragicky protnou v tísnivé krajině obrovského popeliště, na jejíž fantastní proměny jako zrak zapomenutého boha shlížejí obrovské oči z reklamy jakéhosi okulisty. Právě na okraji této věčně proměnlivé, ale vždycky šedé popelové pouště se probíjí životním neúspěchem nerovná dvojice: matný a poddajný majitel garáže a jeho ctižádostivá a rázná žena. Nejsou to hlavní, ale ani zcela podružné postavy: nejen že mají vztah přinejmenším k jedné z předních postav a v závěru vstoupí do života i těch ostatních; v jejich konfliktu je v malém předveden ústřední problém knihy: střet iluze, živené touhou vybědnout z upachtěné průměrnosti i za cenu porušení všech pravidel a ztráty identity, a reality, která nakonec snivce krutě strhne k zemi.

Pokud je obecně těžké až nemožné oddělit postavu od jejího světa, v této knize to platí dvojnásob. Amerika dvacátých let je společností v přerodu: svírána ještě zásadami a předsudky puritánských zakladatelů a současně vybičována k dychtivému užívání snadno dostupného bohatství, zmítá se tu nesourodá směsice tradičních rodů, zbohatlíků nejasného původu a různých příživníků v jakémsi permanentním karnevalu, v němž tragédie jednotlivců sotva vyvolají pozornost. Jako všechny společnosti, v nichž hierarchie hodnot téměř ustoupila hodnotě jediné, totiž bohatství a z něho plynoucí moci, i tato praská ve své kostře společenských vztahů. Marně se takový Tom Buchanan dovolává *přirozené* nadřazenosti svého rodu: bohatství, *očišťené* dědictvím dvou tří generací, může být sice trochu úctyhodnější než *rychlé peníze*, získané na hranici zákona; rozdíl však není velký při pohledu *zdola*. Kvasící společnost nabízí lákavou možnost vyšvihnout se téměř přes noc do vrstev, kde rmutné pachy přízemního žití zdánlivě dokonale vytěsňuje vůně bankovek: člověk se

může změnit, stát se někým jiným, jaksi přerůst v nové podobě svou identitu. Tak se alespoň jeví mladíkovi, který v té době ještě nese mnohem méně svižné jméno, ostatně dosti výstižné pro věčný marasmus rodiny. Je to jen zdánlivý paradox, že právě v stísněných poměrech se často rodí vize grandiosity: malý úspěch, který je ještě v dimenzích skutečného života, je zjevně nedostupný; strmý vzlet do nedohledných výšin překoná fantazie snadno. Tam, v té snové říši nadřazené elegance, je všechno jiné – tedy i snící je tam někdo jiný, i když zároveň jaksi i on sám. Představy toho druhu bývají asi časté, ale jen málo lidí jim zcela podřídí svůj život jako náš hrdina. V jeho mladistvých poznámkách, k nimž se dostáváme až ke konci knihy, je mnoho pěkných, reálných předsevzetí. Nevedly však zřejmě dosti rychle k úspěchu: mladík se odhodlá k vnitřnímu skoku, v němž se zrodí příští Gatsby, kterého potkáváme v knize. Změní si jméno, popře na dlouhá léta svou rodinu, vydá se do světa. To všechno se dozvídáme až dodatečně, z vyprávění a dohadů, ale zní to věrohodně, i když fantasticky. Soužití s bohatým excentrikem sice nepřinese hmatatelné bohatství, ale poskytne povrchní nátěr elegance (která ještě po letech nepostrádá prvky nucenosti) a jenom přiživí intenzitu jeho snu. Námořnické sako, které mu koupí jeho zaměstnavatel a příznivec, je prvním z převleků, kterých se Gatsby už nikdy nezbaví. Ještě dokonalejší je ovšem vojenská uniforma, v níž vstoupí do domu obletované Daisy: stejnokroj příštích válečných hrdinů má právě onu výhodu, že ve svém vzhledu ignoruje původ svého nositele. Láska, která se tehdy zrodí, by sotva byla možná, pokud by Gatsby – jak mu v kritické chvíli ke konci příběhu vmete do tváře Tom Buchanan – přišel do Daisina domu v ošuntělém obleku a zadním vchodem. Jak hluboká to byla láska? Vytrvalost, s níž jí Gatsby zůstal jednostranně věren, nás může snadno zmást: v jednom rozhovoru s vypravěčem se Gatsby vyjádří, že Daisin zvláštní vzrušující hlas je *plný peněz*. To ovšem neznamená, že je Gatsby prostě hochštapler, který chladně svádí dceru domu, aby se dostal k jejímu věnu. Jednak by naděje na úspěšnost takové operace byla mizivá, jednak – a to jistě především – takové schéma nezapadá do Gatsbyho charakteru. Jako tak mnozí před ním a zejména po něm, Gatsby svou Daisy docela jistě silně miloval; jako u mnohých dalších však jeho cit přinejmenším zčásti sytila touha po celém tom gradiosním světě, který v jeho očích reprezentovala. Kdyby byl více zakotven ve své identitě, snad by si uměl po Daisině sňatku najít jiný maják svého životního snu. On se však podstatné části vlastní identity vzdal ve prospěch vize. Jako tak často, i Gatsbymu láska propůjčila novou identitu.

Gatsby je natolik romantik, aby svůj sen pronesl beze změny hrůzami světové války i řadou dalších let; ale natolik realista, aby věděl, že bez bohatství Daisy nedostane. Tedy se vrhne do podniků, které i podle značně uvolněných pravidel doby jsou přinejmenším

pochybné, zato však přinášejí rychlý zisk. Stane se magnátem, o jehož příjmech spekulují stovky lidí, které téměř denně hostí. Pořádá velkolepé slavnosti v absurdně velkém a honosném domě, stojícím právě naproti sídlu Buchananových. Nikoliv náhodou: jak se postupně vyjeví, celé to plýtvání okázalým pohostinstvím, za něž se mu příznačně nedostává žádné přízně příživníků, slouží jen k přivábení Daisy. Gatsby nemá odvahu se pokusit o přímý kontakt, jen stále doufá, že se sama jednou objeví mezi jeho hosty a pak ho spatří v jeho nové velikosti. Je v tom cosi adolescentního a vypovídá to o skryté nejistotě Gatsbyho nové identity: ne on sám, ale jeho přijatá role magnáta má v jeho očích patrně tu moc, aby Daisy znovu získala. Daisy však nepřichází a tak, když utichnou poslední dozvuky divokého veselí, vychází Gatsby na břeh zálivu a němě vztáhne ruce směrem k zelenému světlu, jež září na molu Buchananových. Gesto snad trochu teatrální, trochu příliš romantické; je více míst, kde autor klade trochu příliš velký nárok na důvěřivost čtenáře, mísí je však tak bravurně s ironií a jemným smyslem pro reálný detail, že ony trochu melodramatické prvky působí věrohodně a vypínají celkovou atmosféru příběhu přesně na ono rozhraní reality a iluze, na němž se odehrává.

Když Daisy dlouho sama nepřichází, odhodlá se Gatsby nakonec k akci. Využije vypravěčovo příbuzenství s Daisy a požádá ho, aby zprostředkoval setkání. To se uskuteční v době, kdy už je Daisy unavena mužovými nevěrami; je těžko říct, zda na ni zapůsobí více Gatsbyho neslábnuocí láska či jeho omračující bohatství: v každém případě po váhání, které autor zpřítomňuje s jemným mistrovstvím, objeví znovu někdejší cit. Gatsbymu ovšem nepostačí jakýsi tajný poměr se svou vyvolenou: chce ji jen pro sebe a ještě po veřejném prohlášení, že svého manžela nikdy nemilovala. Tento přepjatý nárok má svou logiku: sen, který o sobě Gatsby udržuje, nesmí mít kaz – jinak se rozplyne.

Jak vidíme, Gatsby tu vlastně žije ve dvou různých světech, které se nepřekrývají: v tom jednom s drsnou věcností, nepočítající ani se základním lidským spojenectvím, jde tvrdě za ziskem; ten druhý je obřadní síní ideálních, absolutních citů. Nerealita druhého téměř předpokládá první: normální lidský život se svými poklesky a polotóny tu téměř nemá místo. Jenomže si je vynutí, prostě svou realitou.

K vylíčení krize, během níž se tak stane, musíme zmínit ještě komplementární příběh, jímž autor mistrně zpevnil stavbu knihy. Tak, jak se Gatsby ve své fantazii upnul k Daisy jako k symbolu světa, který mu byl odepřen, zahleděla se žena nemožného garážmistra Wilsona do Daisina muže, Toma Buchanana. I tady ctižádost a touha po něčem lepším oblomí soudnost: paní Wilsonová nevidí, že je pouhou milenkou, z pohledu Toma jednou z dlouhé řady nepřilíh nákladně vydržovaných žen, a představuje si zářivou budoucnost po boku skutečného

gentlemana – jenom co ten se vyvlékne z obtížného chomoutu nepodařeného manželství. K rozumu ji nepřivede ani rozbitý nos, který si od milence vyslouží za opakování Daisina jména: chce věřit, že ji Tom skutečně miluje a hodlá si ji vzít – a tedy tomu věří. I pro ni se tato urputná iluze nakonec stane osudnou. Stane se tak v témž kruciálním okamžiku, v němž je rozhodnuto i o Gatsbyho bytí: v jedné z těch příhod, které mohou být pouhou shodou slepých náhod, které však přesto odrážejí hlubokou logiku neudržitelné situace. Gatsby vyvolá rozhodující při o Daisy v době, kdy na jiném místě Wilson náhle vytuší nevěru své ženy. Wilson procitne ze své poddajné pasivity a rozhodne se skoncovat se živořením na okraji velkoměsta: odveze svou ženu někam daleko od jeho temných svodů. Tom Buchanan nevěřicně zírá vstříc možnosti, že víceméně současně by mohl přijít o ženu i o milenku. Vzchopí se k útoku proti Gatsbymu a jsou to asi spíše jeho odhalení pochybného původu sokova bohatství, co Daisy zviklá v odhodlání odejít, než její neschopnost vyhovět naléhání a potvrdit, že svého muže nikdy nemilovala. V jediném zakolísání Daisina hlasu je Gatsby poražen – on to však nechce vědět: s naivní nadějí svou milou odváží *prozatím* do jejího domu. Daisy chce řídit a pod vlivem rozčilení žene auto smrtelnou rychlostí. Vřítí se do zatáčky před Wilsonovou garáží v okamžiku, kdy paní Wilsonová v úzkosti nad možným zhroucením svých snů o budoucnosti s Buchananem vyběhne ven a vrhne se k autu v domnění, že je v něm Tom. Dojde ke smrtelné kolizi, Daisy však nezastaví a ujede. Wilson nejprve není s to pochopit tragédii, pak příznačně promění zoufalství v hněv: s náhlou jasnozřivostí označí Toma za strůjce neštěstí, paranoidně však nehodu pochopí jako promyšlenou vraždu. Tom přesměruje jeho pomstychtivost k skutečnému majiteli osudného auta, aniž by Wilsonovi rozmluvil jeho podezření a tak se uzavírá jádro příběhu: Wilson, pomatený zoufalstvím, ale příznačně dosti racionální k účinné pomstě, vypátrá Gatsbyho a zabije nejprve jeho a pak sebe sama. Příběh se uzavírá: Gatsbyho palác, donedávna překypující příživníky, se náhle vyprázdní; na jeho pohřbu je kromě vypravěče jenom magnátův otec – stařec zlomený neúspěšným životem, v prostoduchém úžasu zírající na vnější příznaky synova úspěchu.

Smrt Gatsbyho a paní Wilsonové, jakkoliv zjevně způsobená souhrou slepých náhod, má pozoruhodnou symetrii: přímo a nepřímo ji způsobili Tom a Daisy Buchananovi, jako by téměř podvědomým gestem prostě odklidili z cesty možného konkurenta. Tak nějak zní i vypravěčův povzdech: Buchananovi jsou ve svém povznesené egoismu nebezpeční, neboť soustředění na své vlastní potřeby bezděky lámou osudy kohokoliv, kdo se k nim neprozíravě upne. Je to kritika nejspíš dosti oprávněná, nicméně čtenář sotva může z této umné knihy učinit jenom tento prostý závěr. Pokud jsou tu Gatsby a paní Wilsonová oběťmi, pak to jistě

není jen dvojice bezohledných boháčů, která je zahubila. Oba jsou postavami, u nichž nespokojenost s nuznými životními poměry zrodila sen o vlastní velikosti, v Gatsbyho případě jistě ctižádostivější, tvrději prosazovaný a přechodně skvěleji uskutečněný. Takové snění nuzáků se jistě vyskytuje všude, v každé době; dvacátá léta Ameriky se svou turbulencí v rozvrstvení společnosti však pro ně asi byla zvláště dobrým prostředím: nebylo málo těch, kterým se podařilo své sny uskutečnit, i když zas většině z nich zanedlouho v tvrdé realitě krize z dosažených úspěchů zas zbyly jenom sny. Naše postavy však v autorově podání jsou v jednom trochu zvláštní. Jim nestačí, jenom se tak či onak domoci bohatství: oni především chtějí uniknout z prostřednosti, zdánlivé bezvýznamnosti své existence. Proto si vlastní přerod spojí s postavou, jež je v tom povzneseném, významnějším světě přirozeně doma, a promítnou do ní svůj sen. Gatsbymu nestačí změnit si jméno, získat bohatství, se skvělým oblečením přijmout i poněkud toporně elegantní způsoby: pro něho je kruciólní získat Daisy, dívku zajisté půvabnou a svůdnou, pro něho ale nekonečně přitažlivou právě tím, že zosobňuje svět, jenž mu byl odepřen: dívku, jejíž podivně vzrušující hlas *je plný peněz*. Ona zosobňuje jeho sen a k ní se také vážou dvě iluze, jimiž se opájí a jež se mu pak také nepřímo stanou osudnými: ta, že trvalost utkvělé představy může zvítězit nad proměnami reality, a ta, že získání jiné lidské bytosti může vyřešit náš existenciální problém. Jelikož druhá iluze žíví tu prvou, musíme si všimnout právě jí.

Velký Gatsby ale není jenom příběh mladého ctižádostivce, usilujícího o vzestup: na to je příliš úpěnlivě romantický. I v případě, když s příběhem sejmeme tu trochu přibarvenou vrstvu, kterou Scott Fitzgerald rád přizdobí svá jinak umná vyprávění, zůstává stále dojem, že v něm hrdinovi běží téměř o všechno. Veškeré bohatství, veškerý okázalý lesk ztrácejí význam, jakmile se nezrcadlí v Daisiných očích. Tedy prostě velká, nad vše povznesená láska? Autor byl přece jenom příliš dobrý umělec, než aby ve svém stěžejním díle podal jenom šestákový příběh. Úzkostná urputnost, s níž Daisy miluje a s níž o ni stále usiluje, prozrazuje cosi víc. Zářivý stan jeho přivlastněné existence je vratký a Daisy má být třpytivou sponou, zajišťující jej proti zhroucení. Ano, ona v jeho očích zosobňuje svět, o který usiloval; její láska tudíž symbolicky vyjadřuje přijetí do jeho prostor. Jenomže toto vše je pořád ještě téměř povrch.

Společenská bezvýznamnost, proti níž se mladý Gatsby bouří, je pouze zjevná stránka hlubší úzkosti. Autor tu klade prst na skrytou tíseň většiny moderních lidí, jejichž existence byla obnažena individuálním sebeuvědoměním a odvržením posledních úponků mýtického přediva souručenství se světem. Touha po bohatství a jiných attributech společenské převahy je v hloubi snahou nějak zatížit povážlivě lehkou slupku existence; touha po lásce druhých je

pak potřebou ji naplnit a potvrdit. Tato druhá touha jistě není v jádře pošetilá, pokud v sobě nemá neúměrný nárok, totiž požadavek, aby láska proměnila iluzi ve skutečnost. Gatsby – velkorysý magnát, oxfordský vzdělanec a mecenáš dosud neuznaných géniů – je chiméra, v níž nevěří nikdo z četných příživníků, v jádře však ani Gatsby sám. Proto potřebuje Daisy – příznačně ovšem ne ji skutečnou v její slabosti a povrchnosti, ale Daisy stejně iluzivní, jako je on sám. Proto také potřebuje iluzi lásky, která přetrvala léta odloučení, hrůzy války i zákruty manželského života. Na pár týdnů Daisy přiměje, aby s ním zkusila žít jeho sen. Duhový oblouk, po němž spolu krácejí, však dlouho nevydrží napětí a praskne: tragédie našeho života jsou často prostě drsný způsob, kterým realita vstupuje do našich iluzí.

Velký Gatsby není kniha o tragické lásce, ale spíše tragikomedie pošetilosti. Opětovaný vztah k druhým stejně jako k hodnotám, jež s nimi sdílím, mě může potvrdit v mém pravém, přirozeném bytí, nikoliv však v klamu, který se snažím vnutit jak jim tak sobě samému.

Etika citů

(Meursault)

Jednoho dne je odsouzen k smrti člověk za to, že neplakal na pohřbu své matky. Touto šokující větou, která je pouze zčásti nadsázkou, vyostřuje Albert Camus zdánlivě prosté, jako z betonu ulité kvádry svého románu do ostrého břitu, jímž se iluze pouhého příběhu definitivně rozetne. Jsme nuceni k vnitřní volbě ve sporu, do něhož jsme byli obratně vlákáni: je či není Meursault, tak vnitřně povědomý ve svých drobných radostech i ve svém velkém strachu a zároveň tak cizí ve své téměř totální absenci tradičně předpokládaných vyšších citů, jakýmsi zobecněním hlubší, i když mrazivé pravdy o nás všech? Nebo je opravdu naprostým *cizincem*, odpornou karikaturou lidství, jak jej obviňují jeho soudcové? Tento spor neztratí aktuálnost ani v době, kdy bude konečně všeobecně zavrženo barbarství trestu smrti a rituál institucionální spravedlnosti se alespoň částečně zbaví svých paradoxů. Nepochybně však mění tvář: už dnes, pouhé půlstoletí od prvního vydání Camusova románu, může být mnohemu mladému čtenáři kniha nepochopitelná v přesně opačném smyslu než předešlé generaci: *cizincem* pro něho možná nebude Meursault, ale jeho soudcové.

Je jistě těžké odolat jistému ztotožnění s hrdinou, je-li příběh vyprávěn v první osobě a s neokázalou prostotou, která jen místy přechází do objektivitu až mrazivé. Nikdy – nebo snad s jedinou výjimkou – nesvěřuje Meursault city nebo sklony, které by neměl kdokoliv z nás; to, co nás během četby a ještě spíše ve vzpomínce na ni zaráží, je naprostá nepřítomnost emocí a zájmů, které tradičně nazýváme *vyššími*. Kdyby v Camusově mladším věku byla už známa lobotomie, byl by jako předloha prvé části *Cizince* téměř mohl sloužit jeden z chorobopisů pooperačního stavu: Meursaultovi jako by nějakým jemným nástrojem bylo odňato vše, co překračuje jedince a jeho bezprostřední přítomnost. Teprve na závěrečných stránkách dá Camus zahlédnout, co v Meursaultově (a v podtextu i v každém jiném) případě mělo tento nenápadný, ale dalekosáhlý účinek: vědomí či spíše polovědomí absurdity nevyhnutelné příští smrti. Podlehneme-li sugesci Camusova závěru, pak Meursault ví o ceně života a smrti nezměrně více, než jeho soudcové, kteří halasně obhajují život, a přitom smrtí trestají smrt. Je tedy Meursault zosobněním hlubší pravdy o člověku? Abychom na to odpověděli, nezbude než v hrubých rysech projít celý spor.

Úvodní příběh je v hrdinově vlastním podání docela prostý. Meursault, drobný úředníček ve francouzském Alžírku, obdrží zprávu o smrti své matky. Vypraví se tedy do vzdáleného útulku, kam matku před třemi lety umístil, neboť si s ní už neměl co říci a chyběly

mu prostředky pro najmutí pečovatelky. Navštěvoval ji málo, poslední rok už vůbec ne a více méně na ni zapomněl. Po příjezdu do útulku k překvapení všech přítomných nechce matčino tělo vidět, stráví však spolu s několika starci u její rakve vigilií. Následující pohřeb přečká v otupělé únavě bez příznaků jakýchkoliv citů a po jeho skončení se ulehčeně vrátí do Alžíru. Druhý den se při koupání setká s bývalou kolegyní, s kterou večer navštíví veselohru v kině a posléze stráví noc ve svém bytě. V následujících dnech se poněkud sblíží se sousedem pochybného povolání a napíše mu na jeho žádost dopis nevěrné arabské milence. Je tím postupně zavlčen do konfliktu s jejími bratry, vrcholícímu na mořské pláži při návštěvě chaty sousedova přítele. Meursault se pasivně účastní rvačky s Araby, při níž je soused zraněn nožem. Ukáže se, že zraněný má u sebe revolver. Meursault jej z opatrnosti uschová u sebe, ale o něco později revolver sám bezděčně použije při osamělém setkání s jedním z Arabů. Zmaten úžehem, vypitým vínem a rozrušením z nedávné rvačky, čtyřikrát ještě vypálí do nehybného těla.

Tato scéna nejen tvoří předěl fabule románu, ale je zároveň i jeho uměleckou dominantou. Zcela nenápadně, ale přitom rychle tu Camus z úsporného, téměř dokumentárního stylu přechází do jakési básně v próze, v níž sugestivně navodí drtivý prožitek úpalu a současně mistrným způsobem zachytí jeden z těch přízračných okamžiků, jako by vymknutých z běžné skutečnosti, kdy člověkem život náhle smýkne k něčemu neodčinitelnému.

Druhá půle knihy, líčící vyšetřování, soud a Meursaultovo čekání na smrt, je vlastně jakýmsi dramatizovaným komentářem k této dějové introdukcí. V soudním přelíčení se síly rychle polarizují na stranu soudců, žurnalistů, diváků, kněze a koneckonců i Meursaultova obhájce, přes jeho upřímnou snahu dostát své povinnosti, a na stranu Meursaulta, z níž rychle zůstane jenom on sám. První strana mnohmluvně obhajuje tradiční životní a náboženské hodnoty a se svatým rozhořčením spěchá v jejich jménu Meursaulta rozdrtit. Druhá strana naproti tomu nemá téměř nic – jen rozpaky a vůli k pravdě. Meursaultova pravda je ovšem pro soud dílem nepřijatelná, dílem jenom dokladem jeho viny. U soudu tedy prohrává. Ale jak je tomu v tom druhém – čtenářově vnitřním – soudu? Projděme ještě jednou stručně celý spor.

Vyšetřující soudce a státní návladní jsou vlastně jenom dva výběžky téže standardní persony, kolísající mezi ctižádnostivým pokrytcem a mravním horlitem. Fanatik, který se ve své skálopevné víře cítí ohrožen byť jediným pochybovačem, je přirozeně postava symbolická. Sama společnost, kterou reprezentuje, si svými etickými imperativy také není příliš jista – a proto se mstí jejich narušitelům a svou mstu podle míry převládajícího

pokrytectví nazývá trestem, odstrašujícím nebo dokonce výchovným prostředkem. Před jasným pohledem na sebe sama se chrání jistými tradičními symboly – ať náboženskými či mravními – a běda tomu, kdo je bere nevázně a nebo příliš vážně. Nebo je to jinak?

Podle státního návladního je Meursault stvůra, neschopná lidského citu. On sám mnohé z toho ve svém vyprávění přiznává: velice často u něho tělesné pocity, zvláště nepříjemné, zastiňují city; matka se mu stala přítěží, jakmile ztratila schopnost s ním komunikovat; v podstatě na ni zapomněl a její smrt pro něho celkem neměla velký význam; nabízené přátelství stejně jako láska Marie, jejímž milencem se stal, se ho příliš nedotýkají: s Marií je mu příjemně, ale otevřeně připouští, že ji nemiluje a že je mu lhostejné, zda budou spolu oddáni či ne. Návladní mnohé z toho neví, ale snadno dedukuje z prokazatelných fakt: Meursault nechtěl svou mrtvou matku vidět, nad rakví neuronil ani slzu, zato kouřil a pil kávu; den po pohřbu se šel koupat, navštívil veselohru a navázal nezákonný poměr; spřátelil se s člověkem pochybné pověsti, v jehož prospěch svědčil na komisařství. Zjevně mu tedy chybí synovské city, odpovědnost, schopnost pocítit vinu. Návladní neváhá všechno to, co Meursaultovi zjevně chybí, ztotožnit s lidskostí. Právě: Meursaultovi chybí lidskost, a proto sáhne na lidský život nikoliv snad v chvilkovém zaslepení, ale s chladným rozmyslem: důkazem jsou čtyři rány, ještě vypálené do už nehybného těla.

Trochu krátké spojení? Dejme tedy slovo obhajobě – ne tomu poněkud směšnému řečníkovi v knize, který se snaží hrát na téže půdě jako návladní, a proto nutně prohrává, ale *útočné* obhajobě, která se možná leckterému čtenáři vynoří. Komu, zeptala by se asi s bezohlednou upřímností, opravdu záleží na starých rodičích, s nimiž si už nerozumí? Co kromě strachu z veřejného mínění, rodičů samých či jakési chimérické instance, která by jim jednou mohla splatit týmž, lidem brání, aby přestárlé rodiče odsunuli z dohledu do nějaké napohled docela úhledné instituce? Co kromě hrůzy ze smrti vůbec a zejména z naší vlastní smrti, která je teď takřikajíc v pořadí, nám na pohřbech obvykle stahuje hrdlo a vhání slzy do očí? Je pro nás opravdu tak zcela cizí Meursaultova věta, že v jistém smyslu si přejeme smrt těch, jež milujeme? Není láska kromě jiného vždy také vězením, jehož instinktivně toužíme být zbaveni, ovšem zásahem nějaké vyšší moci (proč jinak by byly tak sladkobolně oblíbené příběhy, v nichž jeden z milenců zemře)? Co ostatně zbyde z většiny našich takzvaných lásek, odečteme-li neukojenou potřebu slasti, ješitnost, vlastnický pud, fantazie citů, vyčtených z knih, a zpětné sugesce gest, odkoukaných z filmů? Kolik poetických vznětů, ale také umělých tragédií by odpadlo, kdybychom se sobě vzájemně oddali, jakmile po sobě zatoužíme, a šli zase po svých, jakmile se máme dost? Co velkého vlastně je v tom vzájemném týrání, zotročování a citovém vydírání, kterému pro nedostatek lepšího slova

běžně říkáme láska – a nejen láska erotická? Meursaultův starý soused, nenávidící a týrajícího svého prašivého psa, a přesto pak dočista zlomený jeho náhlou ztrátou, je tu symbolem víc než výmluvným. Meursault vypadá bezcitný, protože nemá žádné nároky ať přímé či nepřímou uplatňované prostřednictvím obětí a darů; ale právě proto také nikoho nezotročuje a netýrá. Jeho jediným proviněním – kromě chvilkového poblouznění úžehem, které vedlo k zabití Araba – je to, že svým chováním a svými slovy říká pravdu – a to mu společnost neodpustí.

Pravdu? Není i toto trochu krátké spojení? Jednou z chyb, jichž se západní myšlení stále více dopouští, je ztotožnění míry pravdivosti nějaké výpovědi o člověku s tvrdostí, s níž ho degraduje na nejnižšího společného jmenovatele. Zdá se, že sekularizovanému myšlení stále více uniká křehkost a složitost pravdy a že redukcionismus není jen chybou určitých vědeckých a filosofických škol, ale symptomem doby. Kvalifikující výrok, zahájený slůvkem *jen*, vypovídá především o postoji mluvčího a je ve většině případů odsouzen k bytí polopravdou. Jsou-li lidské city *jen* komedie nebo nečistý obchod nebo momentální překrvení určitých žláz, je člověk stejně dobře *jen* nahá opice nebo *jen* soubor buněk či molekul. Jenomže ani budík není *jen* hromádka koleček, jak zjistil každý, kdo jej v dětství rozebral a pak nebyl s to přivést do původního stavu. Každá redukce je chybná, je-li prohlášena za pravdu a nikoliv za pomůcku na cestě k pravdě. Zatímco se však ve výpovědích o světě činí chyba především gnoseologická, má tentýž přístup k problematice člověka mnohem dalekosáhlejší důsledky. Příliš často nám uniká, že představy, které člověk o sobě má, jsou důležitou součástí povahy jeho lidského bytí. Proto přece od věků lidé přisuzují takový význam symbolům, na něž tyto představy promítají, a brání je často s pozoruhodnou zuřivostí.

Je jistě pravda, že naše city – jako ostatně i naše rozumové nebo tvůrčí schopnosti – nejsou stále stejně intenzivní, ani stejné: že mají sklon kolísat pod vlivem různých zátěží, nových výzev nebo třeba únavy. Je pravda, že nároky, třeba kladené docela bezděčně dlouhými vztahy, často pociťujeme jako tíhu; že náš spontánní sklon odhodit je často zadržuje jenom strach z bolesti, kterou bychom tím druhým způsobili. Máme ale snad proto obhajovat měšťácké pokrytectví ve jménu udržení iluze štěstí? Chybí-li určité tradičně předpokládané city, máme tedy alespoň předstírat, že jsou? Tato možná námitka vychází z dosti obvyklého předpokladu, že jsou k dispozici pouze dvě alternativy – ono příznačné *bud' anebo*. Jenomže protikladné možnosti jsou jenom pomůckou, jíž naše myšlení uchopuje určitost nějakého problému. Zpravidla existuje nejméně jedna cesta třetí, která přirozeně nemůže být neexistujícím kompromisem mezi protiklady, ale která je překračuje ve vyšší rovině. V daném případě je touto třetí cestou **etika citů**.

Zpravidla se etika nespojuje s city, ale s činy. Etika však je tím smysluplnější a zároveň účinnější, čím hlouběji proniká od činů ke kořenům vlastních rozhodnutí a do jejich názorového a citového podhoubí. Otázka, co cítit *máme*, je přinejmenším stejně smysluplná jako otázka, co *přirozeně* cítíme. *Pravé já*, je-li co takového, není kapitulací vědomé vůle před automatickým chtěním: je *před námi a nahoře* a nikoliv *za námi a dole*; *pravé já* musíme tvořivě *najít*, asi tak, jako říkáme třeba o malíři, který se po tvrdých zápasech dopracoval osobitého stylu, že *se našel*.

Na rozdíl od právního soudu se v čtenářově vnitřním *soudu* nerozhoduje tolik o vině a nevině, ale spíše o sympatii nebo blízkosti postavy. Pokud však naše odmítnutí jejích postojů vyjádříme přece jenom jako vinu, Meursault musí být shledán vinným, i když ne tak, jak mu přiřkli jeho soudcové. Vina, nebo snad spíše chyba postavy je v prázdnotě a nesmyslnosti jejího života, který nemá jiný obsah, než vlastní pokračování. Meursault nikoho netrápí svými nároky, ale také nic nedává: nejen pro lásku, ale i pro obyčejné přátelství nemá víc než lhostejné pokrčení rameny. Je asi nesmyslné tvrdit tak, jak horlí státní návladní, že nutným důsledkem této prázdnoty je vražda Araba ve vyvrcholení příběhu. Méně přehnané však bude říci, že nenápadně ubíjí Meursaulta samého: že v něm doslova vraždí možnosti, které mu jeho lidství nabízí. Camus, který by s tímto mým závěrem patrně nesouhlasil, nám v závěru knihy poodhalí zdroj této prázdnoty: je to studený van prázdnoty ještě větší, který Meursaultovi jako všem lidem běžel vstříc z budoucnosti: van nevyhnutelné příští smrti.

Odhaluje se tu komplementární stránka celého textu a právě tato dvojakost činí z pouhého příběhu a la thèse velké umělecké dílo. V jedné významové rovině jsou soudcové, žurnalisté a nikoliv naposled i kněz, kteří všichni slovy hájí život a jeho smysl, naopak ničiteli života; Meursault se svou minimální pravdou se svými drobnými radostmi, které téměř nepřesahují hranice fyziologie, je proti nim v právu a nelze, než mu s autorem alespoň v jistém smyslu stranit. V druhé rovině však je právě Meursault esencí pokleslého lidství, jemuž pravda o nevyhnutelné konečnosti a pomíjivosti lidských cílů není ničím víc než koulí na noze. Příznačného posunu se bezděčně dopustil Visconti ve své novější filmové adaptaci: pojetí ústřední postavy knihy téměř jako rebela či dokonce mučedníka životní pravdy. Pojetí samozřejmě mylné i vůči románu, zejména proti skutečnosti.

Není žádná minimální pravda o člověku, stejně jako není pravda maximální. Člověka nedefinují meze jeho možností, které jsou v kladném i záporném směru velmi nejasné, ale zápas s nimi; člověk se v tomto zápasu definuje především sám. Existencialisté – a mezi nimi i Camus, i když méně dogmaticky – nacházeli toto sebedefinování v jakémsi převratu náhlého odhalení vnitřní svobody v úhelném bodě zoufalství a absurdity života drceného

příští smrtí. Není to řešení tak nové, jak by se zdálo. Stará Indie, řecká Stoa, japonský Zen – ty a jiné školy znaly takové převrasy, rušící úzkostlivé lpění na životě a jeho attributech. Byly to jistě v mnoha směrech úctyhodné výkony. Při vši úctě k nim si však přesto myslím, že jde stále o tutéž chybu: o pošetilost milence, který se rozchází s milou, aby se zbavil strachu z její ztráty.

Snížení života na pouhé přežívání v jakési citové obrně a neschopnosti vztahu je druhem takového předčasného rozchodu. Vychází mi z toho všeho jediný možný závěr, že Meursault, jakkoliv povědomý může být v různých rozměrech svého života, mi zůstává cizí: je pro mne cizincem z mého vnitřního rozhodnutí.

Zlo a zavržení

(Tietjensovi)

Snad jenom lady Macbeth v britské a téměř celé evropské literatuře předčí zlobou Sylvii Tietjensovou z románu Forda Madoxeho Forda Konec přehlídek (...No more parades). Jak tomu bývá často i ve skutečném životě, její zlo si uvědomují jen její bezprostřední oběti a jejich nejbližší. Pro ostatní, zejména pro muže, je Sylvia naopak zosobněním ctnosti. Je krásná, elegantní, na pohled ušlechtilá – a v každém z nás je zřejmě skryt takový malý Hegel, jemuž krása, pravda a dobro jedno jsou. Stačí, aby na nás taková Sylvia upřela své smaragdové oči, a její věty, pronášené sametovým hlasem, budou ryzími mincemi, raženými pravdou; jak bychom nevěřili, že v tom či onom sporu je ona obětí, ačkoliv je tomu právě naopak? Touha chránit tuto uhrančivou ženu, která je jen maskou hlubší touhy ji mít, přeloží automaticky vhodným způsobem i ty věty, v nichž zapomněla lhát.

Na rozdíl od Nastasji Filipovny z *Idiota* nepříhodilo se Sylvii žádné příkoří, které by jí zničilo život; na rozdíl od Proustovy Odette nesleduje – alespoň většinou – zisťný cíl. Žila vždy v přepychu, hýčkána všemi kolem sebe. Její krása, spojená s nadprůměrnou, byť povrchní inteligencí, se brzy stala neodolatelnou zbraní k prosazení jakékoliv choutky. Sylvia dobře ví o téměř magické moci, které jí její vzhled dává nad lidmi – a právě tato moc, ostatně jako jakákoliv jiná, postupně ničí její lidskost.

Ale zopakujme si stručně její příběh, který je v románě spíše temným pozadím pro příběh jejího muže, Stephena Tietjense. Před začátkem času děje, v tom zvláštním světě náznaků a možností, který je za horizontem každého románu, prožila Sylvia prudké, ale krátké dobrodružství. Nevzpomínám si teď jistě, zda se svého milence záhy nabažila, nebo zda byla odhozena sama; podobně je nejasné, zda opravdu zjistila, nebo se jen domnívala, že krátká vášeň nezůstala bez následků. Jisté však je, že z důvodů převážně racionálních zatoužila zakotvit v solidním manželství. Nemá ovšem zapotřebí spojit se s některým z těch budižkničemů, které má společnost pro podobné účely vždy ve spodním regále. Vyhlédne si právě Tietjense, muže, který sice právě nevyniká fyzickou přitažlivostí ani společenským šarmem, ale zato má všechno to, co ti lehcí motýlci, kteří kolem Sylvie neustále krouží, právě postrádají: mužnost, charakter, neporovnatelnou inteligenci a navíc ještě naději na velké jmění jakožto druhý dědic jednoho z největších panství v Anglii. Celkem snadno Sylvia pronikne ochranným valem Tietjensovy povrchové lhostejnosti, vyvolá jeho lásku, vdá se za něho a porodí mu dítě.

Nikdy se zcela neosvětlí, zda dítě bylo opravdu Tietjensovo – ale Sylvia ho neváhá při jedné z pozdějších scén ujistit, že nikoliv. Hádky; ale proč? Z okolností plyne, že Sylvia Tietjense nemilovala, i když k němu měla zvláštní respekt. Záhy mu však věnovala cit lásce tak blízký, že se jí dotýká zády: nenávisť. Proč? Bylo by možno odvětit bonmotem, že muž se k ní vícekrát zachoval s přílišnou dobrotou; jeho velkorysost jenom zdůraznila Sylviiny morální nedostatky. Věci, natož pak vztahy, sotva ale bývají tak jednoduché, aby se vešly do jednoho bonmotu.

Soužití záhy vyjevilo nesourodost jejich postojů a povah způsobem téměř absurdním. Když později budou žít odděleně, bude její hlavní výtkou vůči Tietjensovi jeho amorálnost. Prazvláštní výtka při jeho nezištném a téměř neuvěřitelně ctnostném životě; a přesto nepostrádá jistou zvrácenou logiku, viděna ze zorného úhlu lidí Sylviina druhu. Tietjens je člověk jako složený ze dvou částí: na povrchu z průzračné, chladně exaktní inteligence, nacházející výraz v matematické statistice, v hloubi však z mocných, převážně zcela rigidních citů a představ. Podle svých přátel je to poslední opravdový *tory*, tedy konzervativní aristokrat. A tato kombinace vede stejně k jeho nezlomné čestnosti jako k jeho bezohledné upřímnosti, která mu neustále vytváří nepřátele. Tietjens dovede pochopit, jak říká, že Sylviini přátelé mají sklon smilnit, ale odmítá chápat a hlavně přijmout komedii, s níž tuto potřebu pokaždé vydávají za jakýsi až k tragice hluboký hlas srdce. Sylvii takové výroky urážejí, ačkoliv bychom od ní při jejím založení, občasných výstřelcích a zejména při jejím instrumentálním vztahu k lidem očekávali cynismus. Jenomže lidé, kteří by si s bezohlednou upřímností uvědomovali svou špatnost, téměř neexistují. Zlo skoro vždycky potřebuje nějaký pláštík, nějakou výmluvu. Dneska, po třech čtvrtích století, se může jevit jako přepjaté mluvit o zlu v souvislosti s prostou nevěrou: jenomže Tietjens nemluví tolik o smilstvu samém, jako o bezohlednosti, s níž pro chvilkovou přitažlivost, ale pod záminkou osudové vášně jistí lidé ničí životy svých blízkých.

Sylvia, sama náchylná k tomuto druhu jednání, je takovými výroky pobouřena. Netrvá dlouho a spor se dramaticky aktualizuje Sylviinou vášní k jakémusi povrchnímu, sličnému důstojníku. Aby melodram své zrady předvedla obzvlášť efektně, zcela nepokrytě odjede s milencem do Francie. Pro Tietjense to značí absolutní konec jejich vztahu; je ale příliš rytířský, aby v době výrazné ženské nerovnoprávnosti vydal ženu veřejnému zneuctění rozvodem. Snáší proto mlčky její nevěru a dokonce je ochoten přijmout ji zpět, když plamen její vášně záhy pohasne – ovšem s podmínkami: jejich manželství bude pokračovat jenom formálně a také výchova dítěte bude důsledně vyňata ze Sylviiných rukou.

Sylvia přijme tuto velkorysost s klidem, nezatíženým pokorou či aspoň vděčností. Je samozřejmě, že pro ni každý muž podstoupí jakoukoliv obět; velkorysost nebo dobrota jsou v jejích očích projevem spíše slabosti než síly. Ostatně jakou cenu mohou mít v očích této ženy nějaké podmínky či smlouvy? Kdo klidně poruší své slovo, sotva se zastaví před listem papíru. Lidé bez skrupulí mívají často bystrost v rozpoznání jistých malých pravd o slabostech těch lepších; protože je však považují za celou pravdu o světě, někdy se osudově zmýlí. Sylvia si nikdy nedala tu práci, aby se alespoň pokusila Tietjense pochopit. V jejích očích jsou jeho skrupule směšné, tedy – podle její vnitřní zkušenosti – snadno oblomitelné. Jenomže v tom je právě její omyl. Tietjens přesně plní podmínky, k nimž se zavázal, ale stejně neoblomně trvá na těch, jež si vymínil: on a jeho dítě už se Sylvií nebudou mít nic společného (nenapadá člověka paralela Pierra Bezuchova s Helenou?). Snad poprvé v životě Sylvia narazí na nepřekonatelnou překážku. Jak už to bývá, chce přes ni, za ni, musí mít právě to, co je jí odpíráno. A když konečně pochopí, že neuspěje, zahájí mstu. Dlouhý je výčet pomluv, intrik, drobných i větších podlostí, jimiž se odvděčuje za mužovu velkorysost. Záhy vyslídí hluboký, nadlouho zcela platonický vztah, který vzklíčí mezi ním a Valentinou, dcerou jeho přátel. Vymýšlí pomluvy o jejich zcela iluzorním svazku, kterým měšťáci, vždycky pohotoví stavět lidi na piedestal jen aby je pak s něho mohli hlučně strhnout, ochotně uvěří. Spřádá smyšlenky o tom, že Tietjens Valentinu vydržuje, což se zdá pravděpodobné vzhledem k chudobě, do níž upadla po otcově smrti. Své vlastní dítě, které je podle Tietjensova přání vychováváno na venkově, vydává za plod tohoto údajného nezákonného poměru. Tyto a jiné pomluvy dovedně šíří v kruzích pro Tietjense důležitých a přinejmenším tak přispěje k zhroucení jeho zářivé kariéry ve státní službě. Tím ale pomsta nekončí.

Vypukne světová válka. Tietjens se dobrovolně hlásí na frontu, částečně snad i proto, aby Sylvii unikl – načas, nebo jednou provždy, do smrti. Ale Sylvia se s tím nespokojí. Intrikuje na dálku, a to tím nejrafinovanějším způsobem: zdánlivými, vykalkulovaně neúčinnými intervencemi v jeho prospěch, které ho přes jeho až překvapivé velitelské úspěchy záhy znemožní. To však zdaleka není konec Sylviiny *pomoci*: přijede coby milující manželka do francouzského města, v jehož blízkosti Tietjens slouží, vyvolá zde skandál a tím posléze způsobí, že je Tietjens spolu se svým *sokem*, někdejší Sylviiným milencem, poslán do první linie – na téměř jistou smrt, jejíž pravděpodobnost ještě zvyšuje jeho podlomené zdraví. Stane se něco tomu velmi blízkého: Tietjens utrpí zranění a mozkový otřes, který zničí to nejcennější, co má – jeho fenomenální paměť a jemnou inteligenci. Jako troska sebe sama se po válce setká s vytouženou Valentinou, jen aby zjistil, že rozvod, o nějž nežádal v době

své převahy, mu nyní Sylvia – tyčící se nad ním s veřejným míněním zcela na své straně – prostě nepovolí.

Potud tedy dějový portrét Sylvie Tietjensové, jak jej podává autentická část románu (větší část posledního dílu, pravdivostí a uměleckou úrovní s předchozími zcela nesourodá, nás tu nemusí zajímat). Zlo, které reprezentuje, zajisté není ona pouhá nevědomost, o níž kázal Buddha: je to naopak velmi diferencovaný postoj, který jen – jak se zdá – postrádá vědomí zdrojů, z nichž pramení. Zlo, s nímž se v krásné literatuře setkáváme poměrně často, vyvěrá buď ze zášti, způsobené minulou křivdou a následným pocitem méněcennosti (jako je tomu u Dostojevského Nastasji Filipovny), nebo z chtivosti a bezohledného kořistnictví (jako je tomu částečně u Proustovy Odette), nebo – spíše výjimečně – z arogance a pýchy (jako u řady jiných Dostojevského postav). Zdá se však, že jasnozřivost autorů minulosti odhalila dvojjediný zdroj té nejzavilejší zloby, jímž je na jedné straně žárlivost vůči někomu, kdo je v nějakém smyslu lepší, na druhé straně láska, která se – ze skutečných či jenom domnělých důvodů – zvrhla v nenávist a lačnost pomsty. Jak se zdá, to je do značné míry případ Sylvie ve Fordově podání, i když nám autor v tomto ohledu nedává mnoho vodítek: málem bychom uvěřili, že její zlo je jakási infekce, kterou si už přinesla do života nebo vdechla v raném věku. Ford Madox Ford je však ve většině svého díla příliš dobrý spisovatel, než aby o své postavě bezděčně nepověděl víc, než o ní vědomě ví.

O nebezpečí daru tělesné krásy bylo už hodně napsáno, v moderní době zvláště ve směru paradoxního komplexu méněcennosti, který se vyvine u příliš obdivovaného dítěte oním stále upevňovaným dojmem, že milováno není ono samo, ale jeho obdivovaná – a nutně pomíjivá – vlastnost. Neúměrně se tím však zastínilo mnohem prostší nebezpečí demoralizujícího vlivu moci, kterou krásné dítě přirozeně získává nad většinou okolních lidí a kterou záhy rozpozná. K potenciálnímu zlu směřuje už sám fakt, že krásná dívka často smí téměř vše, aniž by přitom byla ohrožena nevolí okolí. Lidé se křiví nejen omezováním a utiskováním, ale též nedostatkem odporu vůči jejich zvůli. S touto druhou krajností má lidstvo zatím celkem malé zkušenosti; obávám se však, že je v tomto ohledu v blízké budoucnosti čeká zkušenost velmi nepřívětivá.

Mluvil jsem o tom už v souvislosti Helenou Herzogovou, budu tedy stručný. Člověk, který ve svých choutkách nenaráží na odpor, prožívá jakousi permanentní frustraci: vůle, kterou vlastně nemůže uplatnit, jelikož svět před ní stále uhýbá, stává se posedlostí. Nejvíce reální se cítíme tehdy, když svět na projevy naší vůle reaguje vyváženě, tedy nám klade přiměřený odpor a současně nám poskytuje dostatečný prostor svobody. Nositel ničím – nebo téměř ničím – neomezené vůle je proto stejně ohrožený pocitem nereálnosti sebe sama jako

někdo, kdo je ve svých projevech extrémně omezen; v zdánlivém paradoxu je tím také nepřiměřeně zaujat sám sebou. Odtud jeho extrémní egoismus, s nímž okolní svět samozřejmě považuje za nástroj kukájení svých choutek. Je tu však ještě jiné, vážnější schizoidní vyústění: čím více se člověk sám sebou na úkor ostatního světa zabývá, tím větší propast nereálnosti se v něm otevírá. Prázdnost jeho existence se projevuje především jako nuda. Reakce na ni je příslovečná: člověk se pokouší svou realnost potvrdit projevem své vůle. Pokud nenarazí na odpor, reaguje obecně známými zběsilými excesy; jestliže ke svému překvapení na odpor narazí, je na něj nepřipraven a jeho vnitřní prázdno mu ukáže svou druhou tvář: reaguje panicky a snaží se svou vůli uplatnit jakýmkoliv prostředky. Obojí se projevuje jako zlo, protože obojí vyplývá z prázdna a k prázdnotě směřuje.

Vraťme se k příběhu. V Tietjensovi Sylvia potkala cosi, co naprosto nedokázala pochopit – a se zvrácenou logikou své povahy a svého údělu právě to, co pro ni mohlo být jedinou nadějí smysluplné existence, nejprve odhodila a pak zničila. Jak ale z této konfrontace vychází Tietjens? Autor ho líčí sice jako drsného podivína, nicméně s jednoznačnou sympatií. Jsou však při reflexi příběhu Tietjensovy postoje jednoznačně bez vady?

Tomuto nevzhlednému silákovi těla i ducha lze přiznat jako velký klad jeho respekt k autonomii kterékoliv lidské bytosti. Ale vyhraněnost tohoto postoje přece jen vyvolává otázku. Kdokoliv blízký Tietjensovi má z jeho hlediska plnou svobodu jednat, jak se mu zlíbí – pouze s tou výhradou, že jakékoliv překročení hranic jeho morálního kodexu rovná se úplnému zavržení. Praktická etika se mu tím definuje hlavně negativně: tím, co člověk neudělá. Člověk nepředhodí svou ženu na pranýř rozvodu (viděno očima té doby), ať už udělala cokoliv; umožní jí tedy návrat, který ale není pravým návratem: tentýž člověk se už nezajímá, jak jeho žena – kromě hmotného zajištění – bude žít. Pro něho vlastně nadále existuje jako symbol činu, jehož se nedopustil.

Nechci tu kázat nějaký nereálný ideál. Je jistě těžké, odpustit ženě, která vás a vaše dítě krátce po svatbě a zcela bezohledně opustila; obzvlášť těžké to muselo být v zemi a době, jejíž veřejné mínění zná volbu jenom mezi dvojím zneuctěním – buď nevěrné ženy nebo klamaného manžela. Přesto to neubírá na pravdě zjištění, že zlo, které v Sylvii dosud doutnalo, Tietjens svým postojem jen umocnil – že k němu svým způsobem dokonce přispěl svou neochotou zabývat se tím, co v jeho očích jistě bylo špínou, svou nevlí se utkat se zlem na jiné než své vlastní půdě. Tietjensova síla se z určitého pohledu může jevit jako relativní slabost, jeho neúplatnost jako pouhý negativ korumpovanosti ostatních.

Je to soud příliš přísný? Nesoudím, přiznávám dokonce, že jsem takovým ryzím, jednoznačným povahám Tietjensova typu často jaksi záviděl. Nicméně nebyl bych upřímný,

kdybych nepřiznal, že mi jejich postoj není vlastní nejen mým přirozeným založením, ale i názorem. Zdá se mi, že nikdo z nás nemá právo zcela zavrhnout druhého člověka. Kafka sice v jednom ze svých aforismů trefně říká, že nemáme přijímat výzvu k boji, kterou nám zlo dává, neboť – podobně jako boj s ženami – i tento končí v posteli. Je na tom mnoho pravdy, je to však jaksí jenom pravda částečná. I kdybychom sami dokázali být ve všem všudy dobří a uměli bychom i kolem sebe vytvořit jakýsi maličký svět naprostého dobra – což je představa značně naivní – k čemu by nám to bylo, kdyby mezi námi a reálným světem zela nepřekročitelná propast? A zvláště: člověk je vždycky víc než jeho zlo; pokud se nám jeví jako s ním totožný, jako pravé zosobnění zla, je to buď chyba našeho pohledu na něj, nebo chyba způsobu, jakým s ním jednáme.

Nárok a náruč

(Ramsayovi)

Se zvláštním, jako by zlatě prozářeným pocitem mi v paměti vyvstává paní Ramsayová z podivuhodné novely Virginie Woolfové *K majáku*. Přichází ke mně poněnáhu, podobně jako se rodí postupně ze světélkujícího přediva jednoho z nejkrásnějších literárních děl tohoto století. Chvílemi člověku připomíná louži teplé záře, kterou slunce vrhá do potměšlého pokoje; chvílemi dostává určitější obrys, který je vzápětí rozmyt chvějivými vlnkami dohadů, láskyplného obdivu a zase vzdoru těch ostatních, kteří jako by kroužili v její hřejivé gravitaci. Často jsou to nervně tvrdé tahy, načrtávající postavu profesora Ramsaye, které jeho paní dodávají měkkou, ale rozplývavou hloubku; stačí však, aby on na chvíli zmizel z obzoru, a paní Ramsayová se vyklene do plastické kompaktnosti. Kdo se nám pak zjeví? Ušlechtilost, vtělené dobro, cítí mnozí kolem ní; dobro, které však nepostrádá jistou panovačností, dodala by Lili Briscoová; dobro, které není vždy k dispozici, právě tehdy, když je člověk nejvíce potřebuje, posteskl by si pan Ramsay. Nic není tak docela jisté v této novele, připomínající mihotavou hladinu, čerenu vanem času.

Kvetoucí zahrada a mosazný zoban – tyto symboly měla Virginia Woolfová pro své rodiče, pravděpodobné předobrazy manželů Ramsayových. Je opravdu něco objímavě plodivého, tišivého a zároveň tajemného v paní Ramsayové; úporný egoismus, s nímž se profesor Ramsay náruživě dožaduje její útěchy, připomíná tvrdý, bezohledný zoban, klovoucí do samého jejího středu. Ale novela připouští i komplementární pohled, z něhož paní Ramsayová je příliš zaujata pozemskými starostmi a trochu konvenčně, dobročinně pojatým dobrem, než aby plně pochopila němý výkřik, který k ní přes pěnu svého uštěpačného klování a podivínského třeštění vysílá Ramsay z mrazivých síní své samoty.

Proč je vlastně Ramsay – ten významný, ne-li přímo proslavený filosof, obklopený rozvětvenou rodinou, četnými přáteli a navíc ještě hloučkem obdivujících žáků – tak zoufale sám? První dojem nabídne jako vysvětlení ono pověstné *hoře z rozumu*: Ramsay sama sebe vidí jako jakéhosi vůdce výpravy či spíše osamělého horolezce, který utkvěl kdesi na skalní stěně výšin ducha, neschopen vítězného vzepětí k posledním rozhodujícím krokům k vrcholnému cíli, ale současně fatálně odříznut od pohodlného sestupu do měkkých údolí přibližných myšlenek a kompromisních citů. Jistě, to všechno se děje jen v jedné rovině, zatím co v jiné je mu dovoleno jíst, spát, plodit děti nebo třeba jen si dopřát odpočinek v akademických klepech či v pohledu na idylu své krásné ženy se synkem. Ale jenom ten, kdo nikdy nepodnikl takové duchovní výpravy, nechápe, že v jejich vlastním, skrytém prostoru

žádného odpočinku není: že i když si člověk sám řekne, že to na chvíli vzdá a vrátí se k ostatním do jejich světa, promluví tak jenom jedna jeho část, zatímco ta druhá visí tam na skále. Ostatně – tak docela rozdvojený člověk není nikdy a skrytý zápas či alespoň napětí se projeví nejen výbuchy Ramsayova téměř psychotického podivínství, ale také tím, čím si neustále sám pálí mosty do pohostinnějších nížin a čím zároveň vyvolává hněv, ba někdy nenávist svých dětí: svou neúchylnou, krutou vůlí k pravdě. Jeho benjamínek James mu už nikdy neodpustí tvrdost, s níž Ramsay jedinou větou zhasí jeho naději na zítřejší výlet k majáku.

Je v tomto šlehu, v jednom z těch Ramsayových nesčetných klovnutí opravdu zlomyslnost, jak se zdá Jamesovi, nebo je to jen do extrému vyhnaná naivní víra klasického filosofa, že k nejvyšší pravdě vede cesta po tvrdých stupních dílčích pravd? Zpronevěřil bych se jasnozřivosti Woolfové, kdybych vztahy mezi lidmi chtěl skládat z oddělených, vypreparovaných složek. Ostatně nevede se Ramsayovi podobně jako mnohým mu podobným, že ta hrstka pravd, jimiž seká ostatní a o něž se sám zraňuje, mu nejen neodhaluje, ale spíše zakrývá rozlehlé oblasti jiných, možná mnohem důležitějších pravd? Na příklad tu, že výlučnost, s níž se soustřeďuje na svůj filosofický zápas, má ještě jinou, méně ušlechtilou tvář – totiž bezuzdný egocentrismus; nebo tu, že jeho osamělé výpravy do oblastí ducha nejsou jen odvážným výbojem, ale i útekem?

Výtka egocentrismu ba egoismu u muže tak duchovně založeného překvapí, ale to jen proto, že nás zaslepuje primitivní materialismus hodnot. Jsou přece jiná sobectví, než to nejprostší, které si usurpuje lepší sousto, ošacení, byt: sobectví ve své jemnější podobě často o to vášnivější a bezuzdná: egoismus citů, hamižnost významu, slávy či moci, ale i skrblictví tím, co je koneckonců naším nejcennějším statkem, to jest časem. Ramsay docela jistě patří k těm, jejichž čas je posvátný. Jenomže hodnota našeho času – podobně jako čehokoliv ostatního – nevyplývá jen z toho, k čemu jej chceme použít, čím ho naplnit, ale také z jeho stálého ohrožení těmi, kdo do něho vstupují a přechodně jej obsazují: čas jako nic jiného ve zkušenosti se ničí právě tím, jak se realizuje. Nejen z žízně po pravdě, také nejen pro rozkoš z poznání či z ctižádosti, nejen z toho těžko slovy vyjádřitelného pocitu nutnosti či povinnosti, ale také z touhy uniknout onomu tichému mocnému proudu, nepostižitelně nás unášejícímu k smrti, se lidé a zvláště muži šplhají do mrazivých výšin ducha, zdánlivě čnicích mimo čas. Jenomže jejich očekávání spásného klidu se málokdy splní: čím je člověk vědomější, tím palčivější je vědomí vlastní konečnosti. Rozum sám se nedokáže s tímto problémem vyrovnat a tak nakonec člověka přeroste to, co by v zastoupení sebe sama rád vymrštil do věčnosti – jeho dílo. Jak nesmírně prahne takový Ramsay po obdivu, s jakou úzkostí sleduje nejdrobnější

příznaky úpadky zájmu nejen o své knihy, ale o jakékoliv jiné dílo. Malý kamínek, jehož se jeho bota dotkne zcela bezděčně a nevědomě, přetrvá nejen Ramsaye, ale i jeho spisy o tisíce let. Především proto je Ramsay tak sám, proto si vyprošuje nebo spíš pánovitě žádá útěchu.

A paní Ramsayová, třebaže její úděl je stejný a třebaže je na ní, aby udržovala v běhu celý ten svět, z něhož se Ramsay co chvíli šplhá do nadoblačných výšin, paní Ramsayová sice tu potřebu útěchy úplně nechápe, nicméně je vždy připravena ji poskytnout. Jen zpola se dohaduje, co jejího muže drásá a drtí, vskrytu nesnáší ty jeho výbuchy rapsodického běsnění, ale vždy, když v tom výlučném prostoru jejich důvěrnosti uslyší jeho němý výkřik, zmobilizuje v sebevětším zemdlení všechnu svou schopnost lásky, úcty, soucitu – a odpoví.

Bývá často unavená a smutná, ta krásná paní Ramsayová, skleslejší a tajně zemdlenější než všichni ti, které září své krásy a laskavosti obdarovává. Proč asi? Básnivá próza Woolfové není nějaký protokol o zvolených postavách, ale stříbřitý proud dojmů, nápadů, dohadů a pocitů, které se vzápětí popírají či unikají a vracejí se znovu jako vlnky stále zčeřeného a přitom utkvělého moře. Byl tu kdosi jiný, jakási velká, tragická vášeň předtím, než její život opanoval Ramsay – jak se na chvíli dohaduje Lili Briscoová? Nevíme. Cítí k Ramsayovi kromě úcty, soucitu a toho instinktivního pochopení ještě něco víc? Nemluví o svých citech, nedovede to, jak se zdá. Jako by tu byla maličká mezera, ale snad je to jen neviditelnost samozřejmého. Je cosi jiného, co paní Ramsayovou zcela jistě tíží. Jenom se tu kmitne taková větička mezi mnoha jinými, utíkajícími do roztodivných směrů: *život, ten její věčný nepřítel*. Zvláštní věta o někom, kdo je pravým zdrojem života nejen doslova u svých osmi dětí, ale i přeneseně: svou vášnivou účastí, kterou je připravena poskytnout nejen svému muži, ale i takovému protivovi, jakým je ctižádostivec Tansley; svou starostí nejen o celé osudy, ale i o nepatrné drobnosti, z nichž se takové osudy skládají; svou neviditelnou režii, již neustále vyrovnává sebemenší výkyvy nálady třeba u večeře. Nu ano – ale vzpomeneme-li si právě na to dlouhé večerní stolování, napohled všední, ale v hloubi desítkami drobných napětí vibrující a jemnou poesíí prostříbřené, připadá nám paní Ramsayová náhle jako Atlas, na jehož bedrech spočívá celá tíha toho malého světa. Zatímco každý z ostatních stolovníků myslí v podstatě jen na sebe a podle libosti se prosazuje, pošklebuje nebo se okázale nudí, paní Ramsayová je prožívá všechny a navíc ještě jejich celek, který by ráda udržela v dekorativním ornamentu tichého štěstí podobně jako nádhernou mísu s ovocem, která vévodí stolu. Ale jako její dcera docela samozřejmě vztáhne ruku a jediným gestem naruší rovnováhu barev a tvarů, rozetne křehčí rovnováhu lidského souznění tu nejapná poznámka, tam netrpělivé zamračení. Ty miniaturní krize a katastrofy jsou jenom jakousi šeptanou předzvěstí mnohem bezohlednějších zásahů, které se dříve či později

s jestřábí dravostí vrhnou na lidské osudy, vyrvou jednotlivé životy a rozmetají celé rodiny. I paní Ramsayová je smetena, dozvíme se to téměř mimochodem v jediné lakonické větě a celá druhá polovina knihy nestačí, abychom se vyrovnali se šokem z tohoto konstatování. Teprve to šedivé, bezútěšné prázdno, v němž jako tragické a trochu směšné strašidlo řádí Ramsayovo neplodné zoufalství, teprve nepřítomnost paní Ramsayové jako by dala plně pocítit její dřívější hřejivou přítomnost.

Hřejivou: ale především pro ty ostatní. Neboť právě ty ostatní spěchá vždy povzbudit, ukonejšit, nasytit nejen jídlem, ale především svou vitalitou, pozorností, krásou. Pro ni samotnou jí už nezbyvá téměř nic: těkavě, jako ptáček skákající z větve na větev, snaží se zachytit jednotlivé dojmy a pocity právě uplynulých chvil, nějak je sevřít, sjednotit do smysluplného celku. Ale nedaří se jí to, požadavky toho dravého života už zase vpadnou do jejího nitra a drolí je tak, jako nepořádné ruce a nohy jejích dětí spolu se živly a časem nenápadně rozrušují dům, který se ona snaží udržet v celistvosti.

V mnoha ohledech je pravým protipólem svého muže, má s ním však přece jen něco společného. I ona s tichou závratí hledí na proud času, i ona se bojí jeho erozivní síly. Rozdíl je však v tom, že ona se bojí o ty druhé, o celý svůj svět, zatím co on se bojí jen o sebe; ona ve chvílích prohry svůj smutek přepečlivě skrývá, zatím co on jej nese na scénu a bouřlivě si vynucuje účast. A úměrně tomu on, nesklidí-li právě vášnivý odpor nebo stálou zášť, vzbuzuje nakonec zvláštní obdiv okořeněný soucitem, zatímco ona vyvolává tichou lásku s výhradami. Člověk věří, že i ve svých téměř padesáti letech mohla být fyzicky velmi krásná. Přesto však ona krása, která všechny ostatní ozařuje, má zřejmě hlubší založení: je to její dobro a tím i láska, kterou takové dobro téměř bezděčně vyvolá.

Napadá mě však nad tou krásnou knihou ještě jedna myšlenka, která trochu zpochybňuje většinu toho, co jsem dosud řekl. Proč jsou ty dvě postavy – ačkoliv zřetelně tak výjimečné – tak živé? Autorčina slova se jich jen lehce, téměř maně dotýkají, poskakují okolo, tápavě naznačují, hned se zas vrací k okolí, zkrátka tančí jako štětec Lili Briscoové, která ve snaze vyjádřit svůj námět maluje cosi docela jiného. Paní Ramsayová a její muž jsou utkáni z dohadů, dojmů, z vášnivých a zase uštěpačně suchých pocitů těch druhých – a právě ti druzí spolu se starým domem, zelení ostrova a šedomodrým mořem, dokonce i s tím symbolickým majákem v pozadí k jejich portrétu nedílně patří. Nezdá se mi, že je to jenom věc autorčiny tvůrčí metody: myslím, že se v tom zrcadlí i hluboká pravda o lidech vůbec a to hned ve dvou ohledech.

Žádný člověk totiž nežije nezávisle na svém okolí a to, co považujeme za jeho nejvlastnější charakteristiku, je v podstatné míře utvořeno z jeho vztahů s ostatními lidmi.

Kráska paní Ramsayové by nebyla ničím, kdyby neozařovala a neokouzlovala všechny lidi okolo; a ona sama by byla značně jiná, kdyby v soužití s Ramsayem nebyla majákem, k němuž se on vrhne v okamžiku, když se rapsodická bárka jeho duše začne ztrácet v kalných vlnách. A podobně Ramsay sám by byl někdo podstatně jiný, kdyby nebylo scény, na níž přehrává melodram svých zápasů. Dokonce i to jeho třeštění by bylo jiné a možná by vůbec nebylo, kdyby byl opravdu sám; poetické výkřiky, které mu jakoby maně uniknou, jsou přece bezděčnou komunikací, a jakkoliv by to on asi popřel, jsou určeny ostatním a ne – nebo ne jenom – jemu samotnému.

Druhá, ještě závažnější okolnost je v tom, že takový přibližný, převážně opisný náčrt je to jediné, v co nejen můžeme doufat, ale co si vlastně také smíme dovolit u druhého člověka. Nejen že totiž není žádné prosté jednoznačnosti, s níž toho druhého můžeme znát – a u obou Ramsayových můžeme ke každé výrazně dobré či špatné vlastnosti zároveň najít i slabší opačný doplněk; ale nemáme především právo se na druhého člověka dívat způsobem, který by takový jednoznačný popis – i kdyby byl možný – dovoloval. V každé lidské bytosti je tajemství a záleží jen na naší citlivosti, zda pocítíme jeho dotek. Ten dvojí či mnohonásobný dojem, jímž člověk může působit, patří pořád spíš k vnějšímu povrchu, přesto však už cosi naznačuje. Dvojakost není jen v současné přítomnosti značně rozporných vlastností – třeba usurpátorského egoismu a naproti spravedlnosti a statečnosti u pana Ramsaye nebo jisté panovačnosti a současně i nápadné poddajnosti paní Ramsayové či její přísloušné dobroty, kontrastující s jistou malicherností, s níž peskuje služebné. Dvojí tvář má už každá vyhraněná vlastnost sama o sobě. Tak třeba násilnictví, s nímž se Ramsay domáhá pozornosti a účasti ostatních, usurpuje a téměř drtí všechny jeho blízké; působí tedy v tomto ohledu dojmem mocné temné síly. Ale přesně tatáž vlastnost se z jiného pohledu odhaluje jako nadměrná závislost na ostatních, vlastně jako slabost – a skutečně, tváří v tvář prostému odmítnutí, jak se mu dostane ze strany Lili Briscoové v závěru knihy, se tento temný fantom zhroutl k zemi jako papírový drak.

Mnohoznačné jsou lidské vlastnosti, složitá a křehká, i když nikoliv libovolná je pravda o nich. Ale vlastnosti, to jsou koneckonců jen abstraktní měřítko, která vztahujeme proti konkrétní bytosti ve snaze nějak ji zachytit, přiřadit k ostatní zkušenosti. Zřejmě se bez nich nemůžeme v myšlení obejít, ale proto ještě nejsme oprávněni ztotožnit je s přímou zkušeností. Mohlo by se nám totiž vést tak jako Lili Briscoové, když se pokouší o malířský portrét paní Ramsayové: ten, o něhož jde, je přítomen jen nepřímo a i tak stále cosi přečnává a porušuje rovnováhu. Lili se její obraz, který už sám je jakousi náhražkou či alespoň transformací přímého vztahu, podaří teprve po letech – ve chvíli, kdy paní Ramsayová je už

mrtva, pan Ramsay daleko u onoho symbolického majáku; i pak je to spíš šifra, srozumitelná jen jí samé.

A maják? Není v celé novele jakýmsi mnohoznačným symbolem, označujícím kromě jiného onen zářivý příslib, kterým je pro nás jiná bytost tak často prvotně, ale k němuž si sami uzavíráme cestu? Na počátku knihy malý James touží po cestě k majáku s celou spontaneitou své naivní duše; na jejím konci se s hlubokým vnitřním odporem nakonec dá přinutit k jejímu rituálnímu uskutečnění – je to však jiná cesta, jen povrchně obdobná s tou první – neuskutečněnou: maják je už jen kamenná věž na opuštěné skále. Není už symbolem naděje, ale spíš odporu a vzpoury a nikoliv náhodou vlastně i pomníkem plavců, kteří u jeho paty utonuli. Tajemný zázrak, který nám v druhém člověku a v celé zkušenosti odhaluje jenom láska, snadno pohasne pod chladným okem odtažitého intelektu. Nebo třeba nepohasne, ale zahalí se mlhou. Existuje možná způsob, jak jej rozžehnout: docela jistě ale nespočívá v nějaké abstraktní nauce, ale spíš v naslouchání onomu sotva slyšitelnému hlasu, oslovujícím nás z hloubi každé lidské bytosti.

SVĚTY

Svět jako sanatorium

Hans Castorp, ten trochu prostomyslný, i když zvědavý adept lodního stavitelství, přijíždí původně do plicního sanatoria Berghof v Davosu jen na návštěvu nemocného bratrance. Vysokohorské prostředí, příznivé prý nejen uzdravení, ale i projevení skryté nemoci, odkryje však v jeho zdraví větší defekt než pouhou lehkou anémií: i v jeho hrudi je po důkladném poslechu a prosvícení nalezeno *vlhké místo*, zárodek zhoubného rozpadu. Zda byl opravdu nemocen v tom nejpřímějším slova smyslu, se v celé té mohutné knize nedozvíme: až do konce přetrvává lehké podezření, že tu byl tak trochu lapen do pastí nebo že jeho *nemoc* byla vlastně jiného, přeneseného druhu.

Kouzelný vrch je podle sdělení samotného Thomase Manna román času a o čase. Skutečně, prolíná se tu významně čas vyprávění a čas děje, který jednou pádí a jednou zůstává téměř stát, vystaven rozmarům ročních dob, jež se tu střídají bez zjevné závislosti na astronomických dějích. Čas, o nějž se tu jedná, není fyzikální čas: je to čas existence, lidské bytí samo.

Sanatorium Berghof, v němž Castorp zažije propuknutí své *choroby* i její zvláštní podoby, totiž lásky ke Claudii Chauchatové, stejně jako své postupné sebenalézání a sebechápání - tedy toto sanatorium je, podobně jako v řadě jiných symbolických románů, vlastně jakýsi model světa: toho velkého světa vnějšího a zároveň i vnitřního světa Castorovy duše, který se s tím prvním stále prolíná. Mann o tom čtenáře nenechá na pochybách, ačkoliv si s ním hraje na schovávanou tím, jak prostřednictvím drobných, přesně odpozorovaných detailů představuje vždy znovu prostředí sanatoria v jeho všední civilní podobě. Že však jde o model, nebo snad přesněji symbol světa vnějšího a hlavně vnitřního, prozrazuje se řadou znaků. Sanatorium je vysoko a daleko od ostatního světa, který zde existuje vlastně jenom jako blednoucí, stále méně pochopitelná vzpomínka. Má své vlastní zákony, které se vztahují vlastně jen k léčení, které je však hlavní a téměř jedinou náplní existence pacientů – a které je ve většině případů jen zvláštním způsobem, jak očekávat nevyhnutelnou smrt. Bezradnost medicíny na počátku století před jevem tuberkulózy je tedy zřejmě jenom záminkou k filosofické výpovědi o podstatě a základním způsobu lidské existence. Mann, jak je vidět i z řady jeho jiných děl, zejména z Doktora Fausta a Smrti v Benátkách, vystihl v člověku zvláštní existenciální vratkost – ono *vlhké místo* na plicích Hanse Castorpa. V čem tato vratkost spočívá, není v celé knize nějak přímo řečeno, ale postupně se to vyjevuje: člověk je sám sobě otázkou, na kterou nedovede, ale přesto musí jaksi odpovědět, má-li vůbec žít.

Uvědomění si vlastní existence a z něho plynoucí potřeba jejího smyslu, to je specifická *nemoc* člověka: jednak člověka vůbec, proti ostatním přírodním tvorům, jednak evropského člověka a zvláště Němce na prahu dvacátého století. Co později vyjádřil filosofickou řečí Jan Patočka v Kacířských esejích o filosofii dějin, předstírá tu mlhavěji, ale za to s uměleckou plastičností Thomas Mann. Potřeba vědět, kým nebo čím na této zemi jsme, proč vlastně žijeme, proč usilujeme o život a různé cíle v něm, když nás stále unáší nezadržitelný proud času, mařící všechny naše snahy o něco trvalého a nakonec i život sám - to jsou možné formy otázky, kterou nám klade naše existence, pokud jí *onemocníme*.

Není totiž tak docela nezbytné a možná také záhodno *být nemocen*: je možno žít bohabojně *v nížině*, věnovat se praktickým činnostem, na příklad obchodu, jako Castorpův strýc, nebo stavbě lodí, jak se původně chystal Castorp, nebo askezi vojenské kázně, jako jeho bratranec Joachim. *Nemoc* kdesi v člověku čeká, ale pokud se nepustí *do hor*, pokud v něm není odhalena, není-li o ni také *lékaři* pečováno, nemusí propuknout: člověk může prožít svůj život v relativní slepotě a tedy spokojenosti, to znamená s menší mírou duševní trýzně a případně štěstí. Jsou takoví, jako strýc Tienappel, kteří bezhlavě přechájí, jakmile jen zahlédnou náznak otázky. Jsou jiní, jako Castorp, *nadaní pacienti*, jak si poloironicky pochvaluje šéflékař Behrens. Nadaní čím vlastně? Určitou zvědavostí spojenou s naivitou; určitou touhou po jakémisi naplnění, dotvoření své existence. Castorp je ovšem *civilista*, jak si ho dobírá lékař; *měšřáček*, jak se mu v jediném rozhovoru směje Claudie - je jaksí jen napůl, opatrně *nemocen*, nepropadá vášni - a pokud, jako ve vztahu ke Claudii, má to u něho podobu spíše znehybnění, trpného a tím i marného čekání.

Láska – tedy erotická láska – má u Manna zřídka nějakou samozřejmou, šťavnatě naplněnou podobu. Není to jistě jenom jeho puritánským založením, že jeho hrdinové v lásce tak zřídka dojdou naplnění - a pokud, tedy jen v jednom, závrtně sežehujícím vrcholu, za nímž už jenom bezmezně, i když mlčky trpí. Mann věděl, že kromě obvyklého, přirozeného snoubení je v nás - přinejmenším v některých z nás - schopnost právě v lásce jakýmsi krátkým spojením k těm závrtným a zároveň vratkým sférám naší existence, do oblasti *zakázané*, protože vzdálené bezpečnému životnímu pobytu. Že je láska schopna jakéhosi hlubšího potvrzení a osmyslení naší existence, Mann většinou neukazuje – jeho zajímají krajiny otázek a znejistění, kterými je předtím nutno projít.

Castorpova láska ke Claudii tu má ale ještě jiný symbolický význam. Castorp je výhonek nejzápadnějšího německví, Claudie – i když má francouzské příjmení – je Ruska. Tahle láska, to je také fascinace Západu Východem, napětí, jež u Němců nemůže – alespoň

tak se jevílo v Mannově době – než vybijet se střídáním námluv a válek. Jako každý velký umělec, byl tu Mann prozíravější, než tušil.

Láska ke Claudii, vinoucí se celým románem, je zdrojem duševního povznesení, ale i úpadku. Není to ovšem jediná síla, jež na Castorpa působí, i když v jistém smyslu se stává téměř synonymem jeho *nemoci*. Ty ostatní síly, jakkoliv plasticky a věrohodně jsou předvedeni jejich nositelé, nelze než chápat symbolicky už pro ty duality, do kterých se seskupují. Je tu především vrchní lékař Behrens a jeho pomocník Krokowski. S názorností až hravou nechá Mann jednoho chodit v bílém, druhého v černém plášti - jak by ne, vždyť reprezentují, jak by řekl Patočka, *síly dne* a *síly noci* - v tomto případě na jedné straně racionalistické, bodře zjednodušující pojetí nemoci jako záležitosti čisté fyziologie, na druhé straně poněkud podezřelé, soumravně hloubavé obírání se jejími duševními příčinami, což zahrnuje tehdy zcela novou psychoanalýzu, ale i temnou mystiku, přesahující až do spiritismu. Příznačně oba lidské symboly nejsou tak zcela jednoznačné a skrývají v sobě i své popření: Behrens je pod svým uštěpačným materialismem těžký melancholik, zatímco Krokowski se přes své záliby v chorobném přítmí těší zcela robustnímu zdraví. Je-li jeden představitelem *světla* a druhý přinejmenším *přítmí*, nemůže nám ujít, že první je vlastně trochu staromódní ve srovnání s druhým, který je navíc zatím pomocníkem a podřízeným prvního. To je ovšem jenom jedna z mnohých dialektik, které tu Mann částečně vážně, částečně s jemnou ironií rozehrává.

Snad stojí za to, chvíli se tady pozdržet. Krokowski - spíš k zábavě než skutečnému poučení pacientů - drží pravidelné přednášky o spojitostech mezi láskou a nemocí. Jako všechny ostatní symboly v románě, i tento je přinejmenším dvojsmyslný. V jedné vrstvě se tu připomíná v té době nové Freudovo učení o pudích a jejich osudu při deprivaci jejich přirozeného uspokojení. V jiné rovině - a ta je mnohem hlubší - se tu naznačuje vztah mezi erotem a *nemocí existence*: ono tušení, zřejmé už v nejstarších mýtech, že je to právě eros, v němž se nám otázka naší existence nejčastěji a možná nejostřeji ukáže - i když je to také eros ve svých mělkých vrstvách, jímž ji můžeme zas zakrývat. Spojitost erotu se životem je nabíledni, jeho protilehlá, temná vazba se smrtí zavdává podnět k temné mystice. Tuto druhou stránku, v pseudovědeckém hávu a vlastně kruté parodii předvádí Mann přednáškou Krokowského o houbě smrdutce, jejíž tvar a vzhled až příliš názorně připomíná fyzickou lásku, která však současně vydává mrtvolný pach. Je to jedna z perzifláží, vyvolávající dojem, že se tu Mann nejhlubšími filosofickými problémy jen ironicky baví – podobným dojmem působí i třeba Joyce, Musil, Beckett, Borges a ovšem Kafka; možná, že tito velcí modernisté

jen předjímalí polohu, nazývající dnes samu sebe v zdánlivém kontrastu „postmoderní“. Ironie však nevylučuje vážnost – alespoň u Manna.

Jinou, filosoficky výmluvnější dvojicí, vynořující se postupně, jsou Settembrini a Naphta. Jeden je zosobněním trochu naivního a krasořečnického humanismu, druhý exponentem temných sil, popírajících člověka v jeho renesančním ideálu - jednou ve jménu božství, jindy v zdánlivém paradoxu ve jménu revolučního teroru. Víra jednoho, že neduhy světa lze vyřešit sepsáním katalogu všech druhů lidského utrpení a pak o nich jednat na světových kongresech dobré vůle, tu stojí téměř bezbranně proti úsměškům druhého, nelitostně ironizujícím měšťáckou filantropií; jakmile však ten druhý má kromě kritiky předložit nějaké pozitivní řešení, letí jen z paradoxu do aporie, od horování pro křesťanský středověk po vize krvavé revoluční vlny. Příznačně je jeden, obhajující kapitalismus, až absurdně chudý, zatímco druhý, kázající jedním dechem křesťanskou pokoru i komunismus, si tajně užívá vypůjčeného přepychu. Postupně nám jeden vyjevuje mnohomluvnou bezmoc literátského humanismu, zatímco druhý za šikovnými formulacemi a dialektickými veletoci odkrývá iracionalitu destruktivní síly, která – nemůže-li zatím více – ničí nakonec samu sebe.

Settembrini ve svém vetchem kabátku, dojemný větroplach a naivní idealista, táhne Hanse do světla: v románu je krásná symbolická scéna, kdy Settembrini doslova rozsvítí v zšeřelém pokoji. Ne náhodou je to Ital, tedy vlastně dědic antiky. Proti tomu Naphta, polský Žid s komunistickými názory, spřažený však s jezuitou, tato mnohoznačná směsice komplementárních sil v evropské civilizaci, láká Castorpa do šera svého příbytku. Ale oba jsou brzy vytěsněni ještě třetím, pozoruhodnou postavou Peeperkorna: člověka stavícího proti intelektualismu (či cerebrální orientaci, jak říká) obou sílu emoce, proti jejich přívalu chytrých slov moc téměř němé osobnosti. V té mozaice sil je to zosobnění narůstající iracionality v naší kultuře, vyznávání přímého, neodvozeného zážitku, vitality, stavící prožitek sám na úroveň jakéhosi náboženství. Ne náhodou ho jako věrná služebnice i milenka provází Castorpem dlouho očekávaná Claudie, ne náhodou mu vyznavačsky podlehne i Castorp.

Peeperkorn je bohatý: penězi i silnými emocemi, které mu neustále zdržují slova v hrdle. Jeho odpovědí na *nemoc* je hédonistická oslava života v jeho okamžité mohutnosti: je to požitek jako výsostný úkol, povýšený nad všechny hodnoty. Ve vystupňované parabole tu Mann zosobnil poslední odpověď, kterou evropská civilizace byla schopna dát na otázku lidské existence: vášnivě užívání života, opájení se smyslovými možnostmi, v jistém smyslu jakási vystupňovaná ideologie spotřeby či němého, k nejzazším hranicím vybičovaného smyslového prožívání. Tragické selhání, vrcholící Peeperkornovou sebevraždou, tu může sloužit jako jedno z Mannových vážných varování: vystupňovaný prožitek, není-li už prostě

sám sebou, ale *řešením* existence, vede nakonec k vyčerpání a záhubě. Ostatně vitalita, která nejen sama o sobě ví, ale i sama v sobě se zhlíží, sama se vzývá a k sobě pobízí, není v podstatě ničím víc, než zastřením únavy sama sebe zaříkávajícího stáří.

Peeperkornovým příchodem se děj knihy lomí. Katastrofu neohlásí jenom jeho smrt: jako ohníčky na bažině vyšlehují tam i onde větší a menší agrese: ve společnosti Poláků (jako by Mann už tušil, že právě věci Polska později začne největší světová válka) jsou rozdány jakési, o sobě směšné facky; Naphta vyprovokuje souboj se Settembrinim, a když ten – věren svému humanismu – jej odmítne zabít, zastřelí se sám. Celý svět Kouzelného vrchu se rozpadá ve svárech a násilí. Nakonec Castorp odjíždí, náhle jako by vysvobozen.

Ne náhodou zastihneme v poslední scéně Castorpa na bitevním poli světové války, jak v dunění děl a třesku granátů, uprostřed všeobecného zmaru - *si zpívá*. Je najednou *vyléčen* ze své *nemoci*. Jak to? Válka, jak jinými slovy ukázal Patočka, byla už od pradávna pro evropské lidstvo *řešením* jeho hladu po životním smyslu, ačkoliv jinak tento hlad zas prohlubovala. Život jako by byl osmyslen tím, že se mezně vystaví, dá všanc své záhubě.

Nemyslím, že by Thomas Mann toto vyústění nabízel jako odpověď na otázku lidské existence. Je to spíš diagnóza stavu světa a lidstva v něm. Mann by jistě byl věděl o jiných odpovědích, ať v tvorbě, nebo v lásce, ovšem jiné, než ta Castorpova. Jenomže si příliš dobře uvědomoval, že při vší hodnotě smyslu, kterou lze čerpat z obou těchto zdrojů, není to odpověď pro evropské lidstvo v jeho převaze a v současném stavu. Castorp, jakýsi reprezentant průměrného Evropana první poloviny dvacátého století, se v jistém smyslu osvobodil sebepoznáním, překonal *nemoc* tím, že jí prošel. Ale nebylo to konečné vítězství: jeho *uzdravení* koneckonců není víc než ztlumení *nemoci*.

Svět jako knihovna

Opatství, k němuž se na začátku knihy Umberta Eca Jméno růže blíží Vilém z Baskervillu s novicem Adsonem, soustavou čtyřstěnů a osmistěnů pyšných zdí a dalších kamenných variací magických čísel zosobňuje řád všehomíra, jehož je částíčkou i symbolem. Samo svými hradbami objímá zas menší svět – uzavřený, jak se na klauzuru sluší, ale zároveň k tomu světu venku vztažený nejedním způsobem: opatství ovládá nejbližší okolí svou mocí i bohatstvím, snaží se být prostředníkem v pokusu o řešení vážného schizmatu své doby, především však ono samo je tu téměř jenom kvůli knihovně, již chová a která je zas jiným světem, jednak sama o sobě, jednak jako symbol. Než se však vnoříme do toho labyrintu, jímž je nejen knihovna, ale i svět, který ji zrodil, připomeňme ještě základní okolnost: kniha, kterou čteme, se představuje jako překlad rukopisu, který reprodukuje zas jiný, starší a ztracený. Kniha je text, který znamená svět, v němž velký význam hrají opět knihy, jež poukazují nejen ke skutečnému světu, ale i k jeho možným i nemožným podobám, nejvíce však jedna k druhé. Z tohoto mnohonásobného zrcadlení až jímá lehká závrať. Ne nadarmo je v samém středu nejvnitřnějšího světa, v labyrintu knihovny, umístěno zrcadlo matoucí jak co do obrazu, tak co do určení. Už jsme to řekli: nejen skutečný svět sám, ale i svět vytvořený v úsilí o řád a jako jeho symbol se ukazuje být labyrintem – tajemným, svým způsobem mocným a přitom bezbranným vůči své závěrečné zkáze.

Svět, který v sobě chová většinu těch menších světů, je svět středověku, vrcholící gotika. Doba, již je dneska pro změnu zas v módě líčit jako dům pro člověka možná trochu těsný, ale o to bližší, důvěrně bezpečný a plný řádu, je tu představena v krutém napětí svých rozporů ba rozervaností, v nichž proslulé církevní schizma je jen jedním z příznaků. Zastihujeme ji tu v jejích krajních protikladech a převratech, k nimž asi nutně vedou přemrštěné požadavky na člověka: v závratných krutostech, páchaných ve jménu milosrdenství a lásky k bližnímu; v nevázaném libertinství, kvasícím z askeze; v nenasytné hrabivosti části církve, původně vzešlé z dobrovolné chudoby. Je to doba zmítající se v předtuše svého brzkého konce, který mylně předjímá jako konec světa: ne nadarmo je nejčtenějším, nejvíce opisovaným a citovaným textem nikoliv *dobrá novina* evangelia, ale Apokalypsa, temné zjevení.

Tlusté zdi opatství zdánlivě odolávají příboji těchto temných proudů. Jsou v nich ovšem průchody, nejen ten přiznaný a střežený v podobě brány. Ale mimo to: opatství jako symbol, téměř znak okolního světa obráží po svém jeho vztahy ve své vnitřní struktuře. I opatství je rozštěpeno do řady protikladů: germánského Severu proti latinskému Jihu;

skrývané, potlačované, různě korumpované a proto zvrhlé smyslnosti proti askezi tak extrémní, že i smích nenávidí – natolik, že je kvůli němu schopna vraždit. Ano, záhadné smrti mnichů, jdoucí za sebou jak obměny obludného ornamentu, jsou jakýmsi ironickým leitmotivem této knihy. Eco není první, kdo se v novodobé beletrii dopouští mesaliance s žánrem detektivky; málokomu jinému se to však podařilo tak rafinovaně a přitom s ironickým nadlehčením. Odkaz jmenovitě ke Connanu Doylovi a jeho Sherlocku Holmesovi se prohlubuje jmény hlavních hrdinů: Viléma z Baskervillu (jak nevzpomenout pověstného Psa, Doylův patrně nejznámější příběh) a mladého Adsona (jenž ovšem s pověstným dr. Watsonem má podobné jen jméno a trochu snad i prostomyslnost, na jejímž pozadí se lépe vyjímá jiskrný intelekt hlavního hrdiny). Ostatně i tato literární hříčka přispívá ke skutečnému leitmotivu díla, jímž je vzájemný odkaz knih a obecně znaků mezi sebou natolik rozprostraněný a těsný, že se proti němu vztah k tomu, co původně označují, zdá téměř zanedbatelný.

Vilém se svým svěřencem přichází do opatství zprostředkovat jednání mezi představitelem františkánského řádu a papežskou kurií. Předmět sporu, totiž právo františkánů vyznávat a kázat evangelickou chudobu církve tváří v tvář hrabivosti papeže a dalších církevních hodnostářů, nám dnes může připadat vzdálený; méně už Vilémem tlumočená teze říšských teologů o právu lidí zvolit způsob světské moci. Obě však mají zhruba stejně malou naději dojít milosti v papežských očích. Původní Vilémovo poslání je však rychle vytěsнено úkolem mnohem obskurnějším, významným pouze lokálně, zato však dráždícím jeho intelektuální zvědavost. Jakožto bývalý inkvizitor a neméně jako člověk důvtipný je požádán, aby objasnil okolnosti smrti mladého mnicha, jehož tělo bylo ráno nalezeno pod hradbami. Malé představení Vilémovy hbité dedukce, pomocí níž před užaslymi mnichy správně usoudil, že hledají zaběhlého vraníka Brunella a kde ho najdou, je introdukcí této knihy a zároveň první expozicí myšlenky, jejíž filosofické dosahy jsou nedohledné. Vilém celou událost rekonstruuje z příznaků, jakými jsou stopy kopyt ve sněhu, černá žíně na stromě, spěch sluhů z opatství. Mluví však o nich jako o znacích, které nám poskytuje Bůh, abychom se mohli vyznat v jinak nepřehledném světě. Protože na jiném místě na nějakou Adsonovu otázku oduší, že není jisté, zda vůbec svět má *sám o sobě* nějakou *tvář*, vystavuje nás tu možnosti, že veškeré naše usuzování, ale i vnímání a cítění je jenom tvorbou vztahů mezi znaky navzájem: znaků, které nemusí mít nic neznakového, k čemu by se vztahovaly. To je zhruba Ecova teze, známá z jeho semiotických prací, a v širším smyslu základní myšlenka silného proudu ve filosofii posledních desetiletí. Lehká závrať, jež by se nás nad ní mohla zmocnit, je tu však zakryta závratí jinou: z oné celkové *vymknutosti* gotického myšlení, které

bud' slepě věří, nebo stejně slepě spekuluje bez ohledu na zkušenost - a nebo taky z řady hrůzných událostí v opatství, postupující jako podle nějakého příšerného, soumravně obrazného plánu.

Než se k tomu vzorci obrátíme, měli bychom se zastavit u jedné události, jejíž vylíčení je nespornou uměleckou dominantou knihy. Láska, eros, smyslnost, celý ten komplex divergentních, a přesto úzce spjatých komponent je v rozhovorech mnichů i v samotných událostech neustále přeznačován, nejrůzněji interpretován a zdá se být tak dobrým příkladem znakovosti naší zkušenosti - kdyby nebylo právě zážitku mladého Adsona, který zcela nečekaně a o to závratněji potká svou první a také i poslední milostnou zkušenost. Ať se jí potom jakkoliv zříká, pomocí pouček a učených textů ji převrací a zkusmo popírá, jiskrný zážitek je tu a ve své nádherné prostotě a neodvozenosti vzdoruje všem převlekům až do Adsonova stáří. To, že Eco tuto scénu do knihy nikoliv nevyhnutelně vřadil, naznačuje jeho vzpouru vůči vlastnímu dogmatu: snad i on připouští vrstvu zkušenosti, předcházející označení, k níž se naše znaky nikoliv nutně, ale přece jen nejčastěji vztahují.

Může to ovšem být i jinak, vždyť Adsonův zážitek nestojí osaměle: je součástí soumravné sekvence, v níž se eros představuje s nejrůznějšími tvářemi a škleby od prodejné až po tragikomickou, ústící do drastické inkviziční scény; znovu jsme tu svědky neustálého přehodnocování. Přesto je tu, jak se zdá, jeden podstatný rozdíl: v Adsonově zážitku jsou oba aktéři – pokud to lze tak nazvat – nástroji jen přírody, vitálního puzení. V ostatních fázích sekvence je však děvče samo i jev erotu, který dívka v klášterním prostředí jakoby reprezentuje, nástrojem sobeckého zájmu – přeznačování je tedy vlastně falzifikací či lží: potud ovšem, pokud uznáváme něco takového, jako neodvozenou přirozenost. Kruh, jak vidíme, se zase uzavírá.

Celý tento řetěz událostí je však v knize téměř marginální k událostem jiným, především k záhadnému, stále hrozivějšímu řetězci smrtí jednotlivých mnichů. Okolnosti, za nichž zřejmě zahynuli, se zdají sledovat jakýsi příšerný vzorec, k jehož čtení se nejspíš nabízí – jak jinak – Apokalypsa. Kromě toho však mají všichni zemřelí úzký vztah ke knihovně, k onomu středu a v jistém smyslu *raison d'être* opatství. Skeptický Vilém se tedy vypraví tam.

Knihovna je v jistém smyslu symbol, také však model světa; jako taková představuje labyrint, k němuž jistý klíč dává právě Apokalypsa: jména zemí, z nichž knihy pocházejí nebo *by měly pocházet*, jsou šifrována v úryvcích tohoto Zjevení. Vilém, přítel slavnějšího Viléma z Ockhamu a následovník Rogera Bacona, nachází však ještě jiný, racionálnější klíč: tajemství labyrintu řeší pohledem zvenčí. Eco zde naráží na závažnou stránku racionalismu: jasnost náhledu, již dosahujeme racionálním poznáním, je podmíněna poodstoupením,

vzdálením se od předmětu našeho zájmu – a dodejme, že za jeho cenu. Vilém se v knize do těch zdálky pochopených prostor může zase vrátit; vracíme se i my k původní zkušenosti ve svém poznání? Otázka je tak nedohledná, že nám tady nezbyvá, než ji zatím nechat viset ve vzduchu.

Knihovna je tu ovšem kvůli knihám, tedy vzácným originálům a opisům. Děj je zasazen do samých počátků knižní kultury, a přesto už zde existuje spousta vzájemných zrcadlení, která dnes už téměř nevnímáme: jsou zde opisy opisů, jejich komentáře a glosy zase k nim, jsou také bezděčné i chtěné obměny a parodie. Knihy, zdá se, vypovídají víc o sobě vzájemně než o něčem vnějším, co knihou není. Ostatně – co není knihou, alespoň v metaforickém smyslu? Vždyť i přirozený svět je tu často nazýván knihou, v níž nám Bůh dovoluje číst. Opět se uzavírá jeden kruh: ať už původní motivy k tvorbě knih byly jakékoliv, kultura jimi ovládaná nejen produkuje knihy stále další, ale ovlivňuje pohled na vše ostatní.

V knihovně jsou knihy schválené a vhodné, ale i ty nevhodné, o něž se ty první zhusta opírají. Na samém konci knihovny, ve Finis Africae, je jedna kniha nejzapovězenější, která se ukáže být i zdrojem vši té hrůzy – a je to nikoliv příručka nějaké nečisté magie, ale kniha o smíchu, Aristotelovo údajně ztracené dílo. Ukryl ji zde a nyní ji smrtelně stráží mračný Jorge, slepec, který se samozvaně podjal úkolu být strážcem zraku jiných.

Co je Jorgemu tak nebezpečné na tom smíchu? Můžeme, ale nemusíme se tu spokojit s banálním vysvětlením zatrpklostí zmučeného stáří, nepřejícího druhým radosti, jež jsou mu nedostupné; nebo fanatickou fascinací mocí, kterou má víra opřená o strach. Smích, jak tušíme, se strachem jaksi blízce (i když takřkajíc na druhém břehu) sousedí: čerpá svůj první záchvěv z jeho třesu, ale jaksi výmykem vylétá nad něj, osvobozuje se a ve své nevázanosti nakonec strach pokoří. Je to zlé, umět se takto vzdálit strachu?

Jorge však ve svém mračném monologu nemluví jen o strachu: to, oč mu jde, je přinejmenším také vážnost, možná opravdovost. Eco, jak se zdá, v klíčové scéně straní proti němu, Jorgeho argumenty tedy přijme málokterý čtenář. Osvobození rozumu, nespoutané zkoumání nejrůznějších alternativ, to je přece ideologie dalšího vývoje, od renesance přes osvícenství až po naši dobu. Posuneme-li však Jorgeho dikci do jiné tóniny, pak mluví také o budoucí frivolitě, o neschopnosti odevzdat se jakékoliv myšlence, o neodpovědnosti a habituální nevázanosti, která – dodali bychom – už není vítězstvím nad úzkostí, ale jejím pouhým rubem.

I když může být na Jorgeho postoji cosi oprávněného, v toku dějin je jen jedním z osamělých kamenů, které nezadrží proud, ale mohou způsobit víry. Jorgeho postoj příznačně vyvolá nakonec požár, jemuž padne za oběť celá knihovna a pak i celé opatství. I to je v knize

zřejmý symbol – jak doby, tak křehkosti znaků: celý svět knihovny se v několika chvílích prostě vypaří. Nebo – viděno z trochu jiného úhlu – zhyne v extatické, sebestravující křeči, jako zanedlouho nato celá gotika.

Když Adso po letech navštíví trosky opatství, najde jen ohořelé, vybledlé útržky pergamenů, z nichž se dá přečíst jenom tu slovo, tam kus věty - cosi téměř beze smyslu: znaky, vytržené ze svých vztahů, umírají. A to, co označovaly? Starý Adso s bolavým palcem, otlačeným od psaní, jen povzdechne: kde ty loňské sněhy jsou. Svět tančí svůj neustávající tanec smrti a Bůh, do něhož bychom rádi promítli svůj hlad po trvalosti, není než bezbřehé prázdno, jímž žádné *zde* a *nyní* nepohne. Včerejší růže je tu už jenom jako jméno: jenom jména máme ve svém držení.

Poznamenejme na okraj, že tato letmo, spíše hravě načrtnutá teze *nominalismu*, k němuž se zřejmě vrací většina *postmoderních* myslitelů, není nezpochybnitelná. Úskalí je v onom slůvku *jenom*: máme-li jenom jména nebo znaky, pozbývá ono *jenom* smyslu; pokud je v naší zkušenosti ještě něco jiného, pak není teze pravdivá; konečně pokud ono nepojmenované či neznakové existuje, avšak mimo zkušenost, jak o něm můžeme vědět? Jako každý krajní názor, i tento se sám vyvrací.

Ohlédněme se však ještě jednou v Ecově knize. Je tu poodhalen – způsobem jistě zčásti apokryfním – gotický svět křesťanstva a nepřímo i nevěřících; v něm menší svět opatství, který však ten větší přesahuje pamětí, myšlenkami, vírou mnichů; ten menší svět je tu vlastně jen jako základ nebo rámec pro svět knihovny a jednotlivých knih, který zas v jistém smyslu přesahuje všechno právě vyjmenované. Všechny tyto světy – či spíše jejich náznakové obrazy a znaky – jsou obsaženy v jedné knize, která je v jistém smyslu po přečtení pouhou částí naší mysli. Vnuká to závratnou představu – spíše pojmovou než názornou – řady ruských loutek, zasunutých jedna v druhé, ale současně paradoxně obsahujících vždy všechny loutky větší. Taková závrať ale zavání neřestí intelektu: střízlivému myšlení neujde rozdíl mezi symbolem a tím, co je jím zastoupeno - byť i to mohlo být z nějakého, ale vždy *jiného* úhlu viděno zase jako symbol. V Ecově knize je ten rozdíl názorný v řadě přeryvů: mezi světem a mnichy, žijícími s hlavou od něj odvrácenou; mezi opatstvím a jeho knihovnou, která je tajemně nepřístupná. Možná úmyslně, možná bezděčně Eco toto přehledné rozčlenění opakovaně ruší: svět desítkami způsobů proniká do opatství, mniši zas přes nejprísnejší zákazy pronikají do knihovny. Všechny přeryvy, příkopy a hradby naše mysl tvoří především ve snaze o panství nad svou vlastní zkušeností; a boří je ve jménu své svobody a celistvosti: všechna poodstoupení, potřebná pro jasnější pohled, vyvolávají nostalgii po doteku – a tím pokusy o návrat.

Snad proto po průchodu labyrintem Ecovy knihy mne víc než všechny tyto úvahy pronásleduje myšlenka na dívku, která se tam z hladu prodávala, nezištně se dala Adsonovi a nakonec byla zřejmě zahubena – nikoliv z pověřivosti a fanatismu, ale jako malá položka v inkvizitorově nečistém kalkulu. Vilém ji jako *maso už spálené* vymítá prostě z mysli, nad hořící knihovnou však pláče a málem uhoří ve snaze zachránit pár knih. Myslím, že sousedství těchto dvou ohňů – jednoho reálného, druhého skoro jistého – v Ecově knize není zcela náhodné. Ptám se sám sebe, zda nám nechtěl také sdělit, že na celé té kultuře, která má víc citu pro knihy, než pro živé lidi, je něco nepostižitelně zvráceného, co si samo říká o apokalyptický trest.

Svět Zámku

Přes bílé, do temné neurčitosti ubíhající pláně přichází do vsi, schoulené ve stínu Zámku, zeměměřič Josef K. Nemá zavazadla, přístroje, pomocníky. Tvrdí však, že byl povolán. Ve vsi je přijat s nedůvěrou: nebyl vydán žádný příkaz, geometra nikdo nečeká. Volá se do Zámku. Odpověď, jak se ještě vícekrát ukáže, může být významná, ale i zcela nesmyslná. Ta, jíž se hrdinovi dostane, má mnohoznačnou hloubku antické věštby: *Pravíš-li, že jsi zeměměřič, tedy jím jsi*. Může to znamenat: je pouze na tobě, čím sama sebe prohlásíš, na čem si budeš trvat; z toho však ještě neplyne, že k tomu budeš vyvolen či prostě uznán.

Příběh, který se dále rozvíjí až ke svému příznačnému přetržení, je jeden zoufalý zápas o toto uznání. Kdybychom jej brali v jeho nejsvrchnější, názorné rovině, byla by hrdinova urputnost sotva pochopitelná: pokud si vrchnost není jista jeho potřebností, proč se prostě neobrátit a nejit tam, kde se lze lépe uplatnit? Klíč k této otázce nám dává Kafka jenom tušit: není kam odejít; uplatnit se právě zde, prosadit se tu třeba násilím, má pro hrdinu bytostný význam. Pravda, ves ve své schoulené a primitivní malosti má kromě Zámku ještě jakési obzory; ty však tonou v mrazivé tmě. Tak, jak před námi postupně vyvstává, je vlastně světem pro sebe. Je to svět v mnohém podivný až k absurditě, podobný spíše tíživému snu. Nicméně je to okrsek, v němž má být vybojován hrdinův osudový zápas.

Není obtížné rozpoznat v celém tom rozvržení hrdinova konfliktu výrazné autobiografické rysy: v Josefu K. se jistě zosobnil i autor jako syn, zplozený do světa, nikdy však otcem plně neuznaný ve své autentické existenci; autor - milenec, vpuštěný pouze na práh vztahu; také však umělec, obtížený nadáním a jasnozřivostí, nicméně jaksi nesourodý se soudobým světem. Vykládat však Zámek jenom takto by bylo povrchní a ploché, stejně jako vidět v něm jen metaforu příštích totalitních režimů. Josef K. či jenom K. z *Procesu* nemá plné jméno jen proto, že je to šifra samotného autora: místo K. by mohlo být napsáno „člověk“. Ves se Zámek, to je pak co? Svět lidské společnosti, nebo ona oblast, kterou nazýváme *vnitřním světem*? Je to kosmologická metafora nebo příměr naší existence? Zdržme se zatím odpovědi: už od prvních vět knihy tušíme, že sotva bude přímočará.

To, v čem si hrdina žádá být přijat a též potvrzen, je role zeměměřiče. To samo už lze chápat jako metaforu. Geometr: zpravidla člověk odjinud, přicházející načas. Ne pán, ale také ne sedlák, přitisklý k hroudě: někdo třetí. Vyměřuje zem: tím se jí jaksi zdálky zmocňuje, dává jí určitost a řád - ne řád vnitřního ustrojení, ale přehlednosti. Odtud až tam je tak a tak daleko; tento okrsek má tuto rozlohu. Jaký kontrast k labyrintickým vztahům v tomto světě

Zámku, kde sice nepadne ani vlas s hlavy bez příkazu shůry, kde ale současně je všechno dění tak složitě propletené, že se spíš zdá být chaosem než řádem.

Hierarchie, kterou se zeměměřič snaží rychle proniknout a o jejíž patu se přitom bezmocně otlouká, je tím složitější a nedohlednější, čím víc se do ní nahlíží. Všechno k ní nějak patří, všechno tu je a děje se jen kvůli ní: kvůli té závrtné posloupnosti poslů a pomocníků, podivných zmocněnců tajemných úředníků, tak vznešených, že je až svatokrádežné vyslovit jenom jejich jméno, přitom však směšně nepatrných v porovnání s tím, co se zas tyčí nad nimi.

Cokoliv se té hierarchie jenom načas dotkne, natož k ní jakkoliv vzdáleně patří, je poznamenáno podivným stigmatem - jakousi jemností, dotykem vznešenosti, který však vesničany není brán docela jednoznačně: při své bezpodmínečné úctě a poslušnosti k Zámku staví se k jeho nejnižším služebníkům s opatrnou plachostí, která se ostře mění v opovržení, jak jen je ten, kdo byl včera vyvolen, vrchností odvržen. Nestává se to často, zato hned a neodvolatelně jako důsledek sebemenšího zaváhání vůči požadavkům Zámku.

V knize tyto požadavky mají někdy překvapivě zemitou podobu. Úředníci - zajisté ti nejnižší, s nimiž prostý vesničan může přijít do jakéhokoliv styku - musí být obsluženi v těch nejprostších potřebách, k nimž patří i potřeby sexuální. Pohlaví - neboť o lásce u Kafky nenajdeme mnoho slov - je tak jedním z pout, která ves pojí se Zámkem. Může tak být - tak se našemu hrdinovi alespoň zdá - i prostředkem jeho ovlivnění, snad zbraní v nerovném zápase.

K. má v té době za sebou už několik pokusů o konfrontaci s vyšší mocí, které však vesměs skončily stejně: zjištěním podivné unikavosti cíle. Zámek má ve vsi zřejmě absolutní moc - a přesto nečelí zeměměřiči drtivou silou, spíše matením, úhyby, úniky. Na cestě k Zámku není žádná závora, pražádná stráž, která by zadržela vetřelce: cesta je jenom vždy moc dlouhá a sněh brzy vyčerpá síly smrtelníka. Nikdo také nezabrání hrdinovi vniknout do panského hostince, dokonce do kočáru úředníka - jenom všemi těmito vpády není Josef K. ani o píd' blíž svým cílům: moc jenom počká, dokud znavený a ve své bezmoci zoufalý vetřelec nevyklidí pole.

Ve chvíli, kdy se pokusí o dotek se Zámkem prostřednictvím ženy, zdánlivě přece jenom něčeho dosáhl: připouští se, že se snad kdysi o povolání zeměměřiče uvažovalo; svědectví o tom je však vyhýbavé a vychází z úst neschopného starosty; dostane se mu dokonce dvou pomocníků, kteří však jsou zcela k nepotřebě - spíš se jen pletou pod nohy a rozptylují síly. Oč větším vítězstvím musí být snadná příchyllost Friedy.

Frieda je výčepní v panském hostinci, oprávněná obsluhovat samotného Klamma, úředníka ze Zámku; je také - takový je alespoň dohad - Klammovou milenkou. To zastře

skrovnost jejích půvabů a propůjčí jí neodolatelnou přitažlivost. I v tomto případě zeměměřič zvítězí neuvěřitelně snadno – jen aby vzápětí zjistil, že se tím ještě vzdálil svému cíli: Frieda musí okamžitě z hostince, čerstvý milenec je vzápětí zavalen starostmi jakoby manžela, odtud pak povinnostmi školníka v jediné budově, ochotné nové rodině poskytnout nejskrovnější útočiště.

Zeměměřič tedy stále vyhledává střet či alespoň kontakt s vyšší mocí. Pokouší se o to přímým útokem, lstí, osobním nasazením nebo prostřednictvím jiných osob. V žádném z těch pokusů nenarazí na výslovný odpor. Naopak, daří se mu až neuvěřitelně pronikat tam, kam by podle vesničanů neměl mít nikdy přístup - nicméně svatyně, do nichž se opovážlivě dere, jsou nepravé či prázdné; každé jeho vítězství se ukáže být spíše katastrofou z hlediska jeho cíle. Jako by se pohyboval v podivně zakřiveném prostoru, který ho bez zřejmého odporu vede vždy jinam, než kam chtěl jít.

Tato unikavá moc Zámku, která se projevuje vlastně jen nepředvídanými důsledky zeměměřičovy vlastní vůle, připomíná zjevnou slabost všemocného Boha, o níž mluví někteří teologové. Ale i čtenáři, málo zběhlému v těchto pojmech, musí být tato zvláštní bezmoc povědomá; jak si ji vyloží? Buďme ještě chvíli trpěliví: K. stráví noc na půdě protivníka, v panském hostinci. Nahlédne tam do nejnižších soukolí té moci, s níž se snaží zápolit. Co spatří?

Pokud bychom čekali obrazy velebného řádu, jsme zklamáni. Jako u Kafky vůbec, setkáme se místo toho se zmateně bizarními výjevy, povědomými a přitom jaksi vymknutými jako tíživý sen; byly by až komické, kdyby nebyly črtány do šera jakoby uhlem, kdyby jejich breughelovská hemživost neměla víc než breughelovskou tvrdost. Jak se však podle nich vládne ve světě Zámku? Hrdina zjišťuje, že je to od nejnižších příček až kamsi nedohledně do výše jediný monstrózní *úřad*, složený jako obludné včelstvo ze zástupů neúchylně příčinlivých úředníků se závratnými stohy spisů, na něž se vrhají s dravou žádostivostí, aby je svým vyřizováním jen dále zmnožovali do nepřehledného přediva vzájemně závislých formálních výkonů - které by byly žalostně k smíchu, kdyby v jejich síti nebyly zachyceny lidské osudy.

Získal Kafka k těmto obrazům kosmické byrokracie inspiraci při svém přízemním povolání ve Všeobecné pojišťovně? Patrně - ale to nám o obsahu knihy mnoho neřekne. Ptejme se raději, co obecně je takový absolutní, do sebe zcela uzavřený úřad: jaké obecné znaky má pro každého, kdo s ním má ke svému zoufalství nějaký styk. Zvenčí je to vždy nepřehledná složitost, pomalost a přitom neúchylná důslednost stroje, který je neosobní, zbavený měkkosti a citu, natož pak slitování. Snaha zasáhnout do úředních jednání, nějak je

postrčit do jiného, lidštějšího směru, může způsobit komplikace, sotva však žádoucí výsledek. Je toto svět, v němž žil Kafka, v němž viděl i nás všechny ostatní?

Zeměměřič, který je spíš vržen do tohoto světa, než že by do něho z vědomé vůle přišel, záhy vytuší – podobně jako K. z komplementárního Procesu – že je tu ještě jiná stránka, než ta, která se nabízí co úřad, tedy co nedohledná síť formálních konfrontací, důkazů, vyšetřovaných příčin a jejich labyrintických následků. Ženy tu přece mají právě svou nedůslednou ženskostí jakýsi jiný přístup k ledví toho světa: přístup založený na povolném splývání. Hrdina se jej dotkne, ale jen proto, aby jej vlastně zrušil: aby jej využil pro vlastní boj. Oč vlastně bojuje? Už jsme to řekli: o své uznání. Cožpak je ale nemá? Hlas v telefonu ovšem nemusel nic znamenat. Snad touží po nějaké listině – ale i o její pravosti by bylo možno pochybovat. Snad kdyby ho byl přijal sám Klamm – ale byl by si jist, že je to pravý Klamm, a pokud ano, byl by Klamm dost vznešený a mocný, aby ho jeho slovo uspokojilo? Nežádal by pak o to zoufaleji přístup do Zámku, snad k samotnému jeho Pánu? A mohl by nakonec i On utišit tu hrdinovu žízeň po uznání?

Zas nás to svádí k úvahám o samotném Kafkovi, k tomu jeho urputnému, zvenčí stěžejí pochopitelnému zápasu se životem, po němž tak toužil a jehož se tak bál. Pokud na nás však z temné hladiny této podivuhodné knihy vyhlídí Kafkova útle plachá tvář, není to jediný obraz, který v ní můžeme spatřit: snad se v její hlubině zrcadlíme i my sami, my západní lidé, zejména pak my - lidé dvacátého století. Nemáme i my pocit vrženosti do světa, neprohlásili jsme se za povolané vyměřit jej, rozlousknout jeho ulitu a zmocnit se dužiny jeho tajemství? Nepožadujeme pro sebe – vcelku i jednotlivě – zvláštní práva, zvláštní pověření a uznání pro své osamělé existence? Nezaplétáme se do stále absurdnějších komplikací tímto zápasem, nevytlačujeme právě svými požadavky a nároky ze svého dosahu všechny ty mocnosti a síly, od nichž právě žádáme své potvrzení? A nepocitujeme přitom jako zeměměřič zoufalou netrpělivost s těmi, kteří se nám rozumně znějícími, vcelku však pro náš sluch nesmyslnými či nesrozumitelnými slovy snaží vysvětlit, že takto ke svému cíli nedojdeme, že nadto náš cíl postrádá smysl, ba vůbec patrně neexistuje?

Dřív, než bychom byli v pokušení udělat nad přečteným Zámkem nějaký přímočarý závěr, připomeňme si pozoruhodnou pasáž z Kafkovy starší, v mnohém však souběžné knihy – z Procesu: ono podobenství, vyslovené knězem ve Velechrámu o člověku, jenž stráví svou lhu bázlivým váháním před děsivým strážcem Řádu, u vchodu, který byl určen – jak je mu pozdě vyjeveno – výhradně pro něho. Nelze to chápat jako odsudek pasivního přijímání zjevného údělu? K. z Procesu ovšem není pasivní; máme jen dojem, že svou při nevede správně: že se pochybnými prostředky a na nepravých místech pokouší vyhandrkovat to, co

by měl žít. Josef K. je poučenější: nespolehá na právnické kličky, místo toho žádá, ba vyhlašuje mocnostem Zámku zvláštní boj. Nejtrpčí konec tohoto zápasu si můžeme jen domýšlet: kniha nekončí, jen přestává - jako by i tím předznamenávala otevřenost sporu našeho západního lidstva se svým světem.

Netvrdím, že interpretace obou Kafkových knih jako jasnozřivých vizí příštích totalitních diktatur byly tak zcela zcestné; ptám se jen, zda do absurdní totality byli oba hrdinové nevěnně vrženi jako naprostí cizinci, či zda mezi hrdinou a světem jeho příběhu neexistuje komplementární, vzájemně podmíněný vztah.

Je víceméně lhostejné, na které rovině existence právě spočine náš vnitřní zrak, zbystřený obrazy této knihy: ať jsou to nejsoukromější krajiny nitra, nebo aréna společenských vztahů či soubytí a konfrontace člověka s přírodou: vždy se nám nabídne ten podivně dvojaký obraz tvrdé neústupnosti i povolné unikavosti; přísného řádu a současně chaosu; náповědí hlubokého smyslu, přecházejících bez zřejmé hranice do absurdity. Vždy, když se člověk začne dožadovat odpovědi na otázku po své existenci, po jejím původu, určení a smyslu, dostává se mu současně nejasných příslibů i šklebů: nikdy však plně toho, oč mu jde. Ví to však? Ví vůbec, nač se táže, po čem tak velice touží – ne slovy nebo zřetelnou myšlenkou, ale svým životem, způsobem svého bytí? Nevnučuje se pocit, že se jeho touha může ozřejmit teprve svým naplněním – pokud ji lze vůbec naplnit?

Svět Zámku jako by byl přímo stvořen pro to, aby dal hrdinově touze výraz. Každý zde má své – pro cizince sice nepochopitelné, ale zřejmě pevné – místo: buď úplně dole, nebo na jedné z nesčetných příček nedohledných žebřin hierarchie, nebo v oné zvláštní nice zavržení, mimo vše a přece v souvislosti se vším ostatním. Jenom zeměměřič sem jaksi nezapadá, jeho existence je natolik nemožná, že získává jakousi pobuřující váhu. Je to tak skutečně, nebo si to ten buřič jenom namlouvá? Je jeho nárok vážným ohrožením Zámku nebo pouhým dotíráním obtížného hmyzu, který nestojí ani za to, aby byl zamáčknut? Nebo – a to je možnost asi nejhorší – žádného Zámku ve skutečnosti není a všechno hrdinovo naléhání je jen zoufalým křikem v pustině? Ani toto není tak zcela jisté: jednou má Zámek zdálky až jakousi lidskou tvář, jindy je to jen nejasné seskupení nevzhledných budov. Co když možným rozuzlením knihy není nějaký strašlivý ortel nad zeměměřičem, ale jeho poznání – ať skutečné či klamné – že celý Zámek se svou mocí je jen iluze, že všechno jeho pachtění a naléhání bylo zhora zbytečné?

Ale proč – zeptá se člověk naší doby – proč ta úzkostná touha po uznání a stvrzení? Proč musí být Josef K. uznán právě za geometra: cožpak mu nestačí prostě jen být, existovat bez ohledu na případné Zámky, ať už skutečné či vysněné? Jenomže být jen pro to bytí

znamená také přijmout příští nebytí, smířit se s jistotou, že jednou - vzpomeňme na K. z Procesu - pojde jako pes. A ještě víc: být, v lidském smyslu být, znamená vědět o svém bytí, tedy brát se nejenom o jeho zachování, ale i o jeho smysl. Je tedy pro zeměměřiče nějaké řešení?

Kniha je přetržena, tím zůstává v prostoru viset i otázka, již svým celkem položila. Byl by ji Kafka zodpověděl, kdyby mu bývalo souzeno knihu dokončit? Je vůbec nějaká odpověď? Sotva se můžeme takto neptat. Ale v té otázce se i my stáváme zeměměřiči, vyzývajícími k boji Zámek - o němž ani nevíme, zda vůbec je.

Svět v zatmění

Profesor Kien, fenomenální sinolog a majitel významné vlastní knihovny, žije ve světě hrdé samoty, v němž živí lidé postrádají význam. Obesílá sice kongresy svými vědeckými příspěvky, které vždy znamenají důležitý mezník v oboru; nikdy se ale neobtěžuje osobně sklízet vavříny svých úspěchů. Vědečtí kolegové, natož pak obyčejní lidé v jeho bezprostředním okolí, znamenají sotva víc než nepříjemné vyrušení v jeho soustředění: ztrátu času, který má být beze zbytku obětován věcem duchovním. Jedinou výjimkou je na okamžik chlapec, bydlící v témže domě. Možný kontakt však Kien vzápětí zruší mávnutím ruky: zbytečná komplikace, možná i nebezpečí pro knihy.

Svět, v němž Kien tělesně žije, je tak pouhá kulisa, obtížná daň přízemní nezbytnosti. Je ovšem třeba trochu jíst, spát, jednou denně projít ulicemi, aby stroj těla fungoval; to je však všechno v pozadí. Skutečný Kienův svět je tvořen knihami. I jejich fyzická přítomnost je vlastně zbytečná, jejich obsah je už celý v jeho nadlidské paměti. Přesto je něžně opatruje a žárlivě střeží nejen před tou nejmenší újmou, ale i před špatnou společností horších knih. Kien jako by tu ve svých citech ilustroval učení milovaných mistrů Východu: ani on není jenom čirý duch, jeho svět má i svou - zajisté ušlechtilou tělesnost; těla jeho světa jsou však z papíru a jemné kůže.

Kdo z těchto těl ke Kienovi promlouvá a komu jedině přiznává nárok na svůj drahocenný čas, jsou největší myslitelé Orientu; přesněji řečeno – konzervy jejich myšlení, utkvělé provždy v jejich spisech. Kien, který jakožto člověk přece jenom nemůže žít v dokonalé samotě, si občas dovoluje malou hru, v níž staří myslitelé vystupují z knih a besedují s ním. Co řeknou, je už ovšem předem dáno. Lidská nepředvídatelnost je tak vyloučena z toho světa, jehož rytmus připomíná hodinový stroj.

Jako každý umělý svět, i tento spočívá na málo ceněné, o to však potřebnější hmotné péči. Kien hledá novou hospodyně; činí to s arogancí, která imponuje Therese – ženě, jejíž svět je tak komplementární k tomu Kienovu, že jejich setkání a následující srážka mají až fyzikální nutnost. I Theresin svět je téměř uzavřený, avšak z důvodů právě opačných, přitom však tolik obdobných těm Kienovým, že je až karikují. Proti aroganci vypjatého intelektu je tady pýcha uražené nevzhlednosti; proti jeho příkré neochotě marnit čas tu stojí prostě omezená lakota; proti jeho posedlosti obtížnými texty je tady žentour fixních idejí a stále stejných monologů: ten ostatně také brzy hravě rozemele Kienův daleko subtilnější svět.

Podobnosti - jako tak často - jsou tu současně protivami, které se sotva mohou sblížit bez osudné srážky. Zpočátku se tak nezdá: Theresa s poslušností stroje plní nařízené funkce a

tak se zdá, že snadno splyne s pozadím. Omezenost však bývá někdy vychytralá. Theresa brzy vystihne Kienovo podivínství a prostinkou lstí, neprůhlednou pro Kienovo geniální dětinství, vstoupí na půdu jeho světa. Přehnaně předstíraná úcta ke knihám vyvolá bouři citů, mezi nimiž je i stud. Kien, dosud bohorovně přezíravý ke všem, kdo jsou ve svém vzdělání byť jenom o píď níž než on, skloní se náhle před tou skromnou šlechetností, kterou se domnívá vidět v Theresině mazaném gestu. Morální dluh, nahromaděný léty přezírání, je třeba splatit; pro Kiena není vyšší platidlo, než on. Nabídne tedy sňatek.

Je příznačné, že z jeho strany jde o symbolické gesto: teprve po obřadu dojde jeho vyděšené bezradnosti, že manželství má jistou, jemu zcela uzavřenou tělesnost. Ztroskotav na tom úskalí, přihlíží v příštích týdnech s jenom chabým odporem, jak jsou vůči němu uplatněna ještě jiná hmotná práva: jak se hermetický, svým způsobem dokonalý svět vybrané knihovny postupně hroutí pod nájezdy maloměšťácké představy přepychu. Cení snad mužnost těla natolik, že jej její selhání odsoudí k bezmoci? Konflikt je trochu jiný: tak jako Kien nemůže do světa Theresiny primitivní smyslnosti a tedy se jí – z jejího hlediska – odpírá, je zase pro ni jeho duchovní svět zcela uzavřen. Ontologické asymetrii těch světů ale odpovídá, že ona v tom jeho světě může figurovat alespoň jako překážka. Mlýn jejích stále stejných tirád působí v křehkém světě myšlenek jako globální zbraň. Brzy si Kien vykoupí svůj klid závažnými ústupky, a to je ovšem začátek konce: Theresa patří k typu, který nezná vděčnost, o to méně jakoukoliv velkorysost. Slušnost je pro ni jen příznakem slabosti, ta pak signálem k útoku. Konflikt se vyhrotí; zasáhne domovník. Srážka tím spadne na úroveň pravěkých pudů: Kien je vyhnán z bytu, silnější a ovšem spolehlivě funkční samec zaujme jeho místo.

Co pak následuje, má temnou bizarnost noční můry. Kien na útěku zabloudí do městského podsvětí a je na čas opanován příživnickým skřetem. Autor nám tu otevírá zase dvojí, vzájemně doplňkový svět: na jedné straně horečnaté panoptikum Kienových představ, plných fantazijních hrůz knih, polykaných zastavárnou a vystavených možné katastrofě požáru; na druhé straně polosvět nejruznějších podvodů a sobě odcizených existencí, jehož symbolem je utrpení nepravého slepce, nuceného k poníženým díkům za bezcenný knoflík, hozený mu místo almužny.

Tísněn úzkostí o ohrožené knihy vrací se Kien ze světa jinobytí zase „domů“. Zatímco domovník dál vládne v jeho bytě, je Kienovi přiděleno ponížené místo v domovnícké kóji, kde nakonec v přízračném převratu nachází nový obsah svého bytí na kolenou, v sledování nohou nájemníků.

Přízračná snovost knihy má zdánlivě šťastné rozuzlení: přijíždí Kienův bratr, světa znalejší, a tím i silnější. Vyžene domovníka, vykoupí Kiena z Theresiných spárů. Kien se zas

vrací do své knihovny, původní řád se zdá být opět nastolen. Tak tomu ovšem není, ani být nemůže, jak učí historie. Zlomený, rozvalený řád snad může být nahrazen řádem novým, nikdy však nelze z minulosti vrátit jednou zničené. Pronásledován utkvělou úzkostí o knihy, která je teď v jádře existenciální úzkostí o sebe sama, o svou rozdrčenou identitu, Kien nakonec navrší vysokou pyramidu knih a na ní se – v jedné z těch nehod, které ve skutečnosti nejsou náhodné – sám upálí. V plamenech, této objektivaci horečné úzkosti, tak končí nejen postava, ale i celý její svět. Je to symbol příliš výmluvný, než aby čtenář zůstal u povrchu děje.

Kdo je alespoň zčásti generačním souputníkem Canettiho, chápe přirozeně knihu jako kulturní a společenskou kritiku, oděnou v tenkém hávu metafory. Intelektuální a společenská elita prvních dekád tohoto století, odtržená ve svých zájmech od života a přezíravě shlížející na vrstvy, které s ní měly lecos společného a mohly jí alespoň zčásti rozumět, nevydrží své osamění a podá v osudném sebeklamu ruku spodině. Výsledek je znám: říká se mu třeba fašismus, i když bychom našli ještě řadu další analogií. Když je nezměrné utrpení a smrtelné nebezpečí kultury, vyvolané tímto hloupým svazkem, nakonec zažehnáno, nevydrží někdejší elita trauma své viny a krajního ponížení: nejraději by rozmetala, v očistném plameni sežehla ten svět, který ji zklamal - nebo přesněji, v němž zklamala sama sebe. V západní Evropě takové vizi odpovídá extrémně levý furor poválečných desetiletí, vrcholící pověstnou studentskou bouří šedesátých let, v níž mládež hrála jenom roli živlu, podníceného k běsnění.

Kdyby to bylo jenom takto, měla by Canettiho kniha omezený význam jakéhosi dokumentu nebo románu *a la thèse*. Jako každé silné dílo ale zakládá celou kaskádu možných významů. Neprochází třeba i umění našeho století - dokonce cyklicky - příběhem profesora Kiena; není to příběh uzavření v esoterických experimentech, po kterých následuje vrhání se do zbrklých mesaliací s brakem a kýčem? A nepůsobí další gesta umění dojmem sklonu rychle sama sebe zahubit? A neplatí – abychom postoupili trochu dále – zhruba totéž alespoň o části filosofie, dokonce vědy, v určitém smyslu celé kultury?

Toto je historická dimenze možných reflexí Canettiho knihy. Vynořuje se však i nadčasový, zásadnější problém: otázka jdoucí až na kůži našeho pojetí nejvyšších hodnot. Každý, kdo o naplnění hodnot někdy usiloval – ať už v poznání, etice, estetice nebo jinde – zná potřebu ostře se distancovat ode všeho, co se hodnotě jen podobá, co ji třeba trochu i má, avšak v promíšení s nehodnotným. Potřeba čistoty, soustředění, nesmiřitelnosti vůči čemukoliv, co by právě pouhou příbuzností s ideálem nás mohlo zlákat z vytyčené cesty, ta příkrost odmítání všeho, co je trochu dobré, ale ne nejlepší: to, jak se zdá, je jenom zrcadlový obraz krajních nároků, jež na nás vznáší sama hodnota. Jenomže tento postoj je udržitelný

jenom v samotě, za hradbou odmítnutí svůdných námluv života - a proto vždycky křehký. Námitka proti němu ale nemůže být jenom pragmatická: celý systém hodnot by byl v posledním důsledku nesmyslný, pokud by popíral život a lidskou vzájemnost; ztráta smyslu je pak jenom první krok k pádu.

A také – opět z jiného hlediska – je ta kniha o sobectví: jednom tupém, proto ničivém; druhém tak subtilním, že se zdá být až vlastním opakem - totiž sebezapírající obětí žárlivému božstvu; přesto je ve své posedlosti v jádře lakotou, byť zvláštního druhu: lakotou na čas, na každíčkový drobet vlastní existence, posedlé seberealizací. Jako každé sobectví, i tohle je bytostně nebezpečné, potenciálně sebezničující. Kdyby byl Kien měl čas pro jediného učedníka, neškuli přítele, nebyl by asi podal ruku Therese, své záhubě.

Svět, v kterém možná budou čteny tyto úvahy, je zdánlivě imunní vůči takovému nebezpečí: badatelská posedlost, monomanie vyznavače světla poznání, sebezapírající askeze pracovny jsou pro většinu současníků bizarními obrazy z minulosti. Ne ale sobectví, v tom hrubém i tom jemnějším, méně nápadném smyslu. Každá doba má své posedlosti, svá krajní zaujetí sebou samým pod záminkou nějaké ideje. Myslím proto, že Canettiho poselství by mělo být poznáno a vyslyšeno.

Kouzla a hrůzy banality

Milostný vzlet a strmý pád pána jménem Albinus pojímá Vladimír Nabokov jako banální příběh, který je nicméně poučný a jehož vyprávění může být zábavné. Tento téměř krutý odstup, jímž spolu s jemnou ironií rád koření svá díla, umožňuje autorovi vybrousit román *Smích ve tmě* do tvrdých, ale jiskrných plošek malého literárního klenotu. Pokud by bylo třeba důkazu, že kromě postav a jejich světa je podstatnou složkou struktury díla ještě příběh, stejně jako námět a v neposlední řadě také styl, lze jej najít v této útlé knížce. Mluvit zde o příběhu znamená nutně vžít se do jednotlivých postav. Protože ale ty u Nabokova neustále oscilují mezi živými bytostmi a jakýmsi symbolickými šachovými figurkami, vztahujeme se tím současně ke světu: jednak onomu, v němž svůj příběh prožívají, jednak k širšímu světu lidské existence.

Příběh pana Albina se skutečně mohl odehrát jen v určitém modu světa, jaký nejspíš poskytovala první meziválečná desetiletí v Evropě: ve světě kontrastního soubytí zámožného měšťanstva a městské chudiny s jen řídkou a málo zakotvenou vrstvou mezi nimi. Na jedné straně je to svět hmotného zajištění tak samozřejmého, že nejen platonické umělecké sklony, ale i milostné poblouznění tu nejsou považovány za zbytečný luxus, ale za smysl života. Zdá se, že tato strana světa žije v blahé nevědomosti o beznadějně nuzotě strany druhé, v níž vybrednout z nepřetržité mizérie lze téměř jenom zcela amorální cestou. Teď, po třech čtvrtích století, se to zdá až neskutečné - pro současníka to bylo ale něčím samozřejmým. Bylo tomu tak ostatně od nepaměti. Něčím novým – svým způsobem – snad byla vrstva lidí, nepatřících ani k jedné části, lidí pohyblivých, chladně hravých a nesentimentálně sledujících vlastní zájem. Mohli se vyskytovat v oblasti politiky, podnikání nebo také umění; mohli být hochštaplery nebo oplývat schopnostmi; měli však společnou nevážnost ke světu a jeho hodnotám. Jestliže v knize je Albinus jakousi esencí vyšších, ale neplodných aspirací světa zjemnělého měšťanstva, pak Axel Rex, schopný výtvarník a karikaturista, je přímo symbolem této druhé vrstvy, která na té první cizopasí, baví se na její účet a případně jí ublíží. Rex je v knize Albinovým dlouho nepodezíraným sokem, není však bezprostředním zdrojem jeho zničení: tím je přece Margot, krásné a vulgární zosobnění životní banality, jejího kouzla i jejích nevyhnutelných propastí.

Albinus, ten dobromyslný a trochu krátkozraký estét, se dobře vyzná v umění, méně však ve skutečném světě: místo něho by rád vytvořil svět animovaných mistrovských obrazů – či spíše financoval jeho tvorbu. I to je pro něj spíše zábavná myšlenka, kvůli níž vyvolá jako

džina z láhve svého příštího trapiče Rexe, ale kterou zase zapomíná: v jeho mírném životě po boku bezvýrazné ženy, nad tlustými knihami a vybranými uměleckými díly zdánlivě není vášní. Jednou však v přítmi kina zahlédne uvaděčku Margot. Vzrušení, jež ho zaplaví, je příznačně estetické: vlastně z Margot zahlédne jen půvabný sklon šíje a jistý oblouk gesta. Margot je půvabná, jak jen může být takový nečekaný kvítek na úhoru předměstského polosvěta, ale Albinus dřív než její skutečný půvab spatří krásu, stvořenou přinejmenším zčásti jeho fantazií. O to prudčeji se zamiluje. Je už v této chvíli rozhodnuto o jeho příští záhubě? Svět, jenž ho vytvořil a jenž mu také dovolí jeho závratné dobrodružství, tu nemá neutrální roli: fakt, že má prostředky k vydržování své milované, dokonce bohatství, které v ní vzbudí náročnější apetyt; fakt, že jeho smyslná, nicméně esteticky prožívaná vášeň má – protože může mít – tak naprostou prvořadost před praktickými zřeteli života; fakt, že jeho rodina o něho nebojuje, ale jen se stáhne do pozadí v štítivém úleku; fakt, že Margot je už poučená ranou zkušeností zase toho svého světa - to všechno spoluurčuje, co se pak stane.

Kdo je vlastně Margot? Na povrchu příběhu je to tělesným půvabem obdařené, ale jinak nešťastné děvče, které drsná zkušenost raného mládí naučila, jak se o sebe bez skrupulí postarat. Shodou okolností ji do tajů smyslné lásky s odborností znalce a bezohledností absolutního sobce zasvětil právě Axel Rex. Pro Margot je to první milostná zkušenost, první láska vůbec; když románek po měsíci brutálně skončí Rexovým odjezdem, je vystavena nejen prázdnotě konce sotva probuzené vášně, ale i propasti existence bez prostředků. Najde se starý boháč, jemuž výměnou za skrovné zajištění poskytne něco z toho, co se právě naučila; ten ale záhy umře. Ve chvíli, kdy se objeví Albinus, dělí ji od hladu a zoufalství jen špatně placené místo biletářky v druhořadém kině. Albinus je tedy pro ni kořist o to lákavější, že je celkem ještě mladý, movitý a – na rozdíl od předešlých dvou milenců – bezbranně do ní zamilovaný. Pasti, které mu od počátku strojí, jsou prastaré a zřejmě geneticky dané; jejich účinnost – ostatně jako skoro vždy – však spočívá na slepotě a zbabělosti kořisti.

Snad tady stojí za to zastavit se nad scénou, která v knížce zabere nanejvýš čtyři stránky, pro Albina i citlivého čtenáře je ale téměř nekonečným infernem. Albinus neodolá Margotinu naléhání a dovolí jí návštěvu ve svém bytě: podnik téměř šílený vzhledem k úzkostlivosti, s níž před rodinou poměr tají. Náhoda či úmysl způsobí, že Margot do bytu přijde v nevhodnou dobu; méně náhodná je ale škodolibost, s níž dívka nejen pronikne do nejtajnějších svatyní bytu, ale zamilovaností a úzkostí zhlouplého Albina nakonec zamkne v ložnici. Ovšemže vzápětí přichází nejprve švagr, pak žena s dcerou a vysvobozený pán domu musí podstoupit nejprve zmatené vysvětlování, pak nekonečnou agonii celého večera, kdy domněle tuší skrytou přítomnost Margot v bytě.

Scéna je napsána mistrně, jako ostatně celá kniha, s odstupem chirurga, rozevírajícího nožem měkké tkáně těla. Naznačuje kolísání Margot mezi chladnou vypočítavostí a rozjíveností vulgární holky, opilé neobvyklou mocí nad jemným, a proto bezbranným člověkem. Ukazuje nebezpečí, před nímž by člověk Albinova typu měl couvnout, které ho ale se smutnou zákonitostí jen ještě více poblouzní. V hloubi však uvozuje celou skrytou hloubku tohoto zdánlivě banálního příběhu. To, co se z věcného odstupu jeví jako banalita, je ve skutečnosti mocný živel základní *materie* existence, s klenbami možného okouzlení, stejně jako s propastmi, do nichž se můžeme zřítit. Vulgární děvče s přízemní mazaností a naivní ctižádostí, obdařené jen prchavými vnadami, jež nepřežijí jedno, nanejvýš dvě desetiletí? Nebo bohyně, schopná nádherných kouzel stejně jako kruté zvůle vedoucí až k zničení toho, kdo se pošetile vydá její moci? Není tento rozdíl jenom věcí naší senzitivity, jejíž vznícení dodává životu hloubku ale také jej ohrožuje?

Senzitivita ovšem neznamená automaticky jasnozřivost. Albinus poslušně třepe po pěšince svého sebezničení, neodolatelně lákán vějičkou důmyslně dávkovaného erotu. Předvídatelně dochází k rozkolu jeho manželství, k romantické cestě k jižnímu moři, která je nicméně jen odkladem: po návratu Margot konečně opanuje Albinův byt, i když dosud nikoliv oficiální roli životní družky. Manévry, jimiž se Albinus nešikovně pokouší zachovat dekorum, mají nepředvídaný a také netušený důsledek, který je perspektivně zničující: svede k sobě znovu Margot s Rexem. Než ale vzejde tato dračí setba, projdeme ještě jednou další nezbytnou peripetii. Albinus podlehne Margotině ctižádosti a vnutí ji svým vlivem i penězi filmařům. Katastrofální debakl své *hvězdné dráhy* pochopí nakonec Margot sama; smích prvního a jediného publika ji v tom nenechá na pochybách. Jako obklad na bolístku zraněného sebecitu koupí Albinus luxusní limuzinu – a jelikož neumí řídit žádný z nich, má jako šofér další, tentokrát osudové cesty k moři posloužit právě Rex. Představuji si, že Nabokov nad tímto nápadem nejprve zaváhal, a pak jej s úsměvem uskutečnil – asi jako dobrý šachista udělá tah sice bizarní, ale skýtající velké možnosti. V příběhu se tím otevírá široká perspektiva kruté komických scén; trpí jimi zpočátku jen čtenář, pokud ovšem nepodlehne svodům škodolibé krutosti, jaké takové příběhy nabízejí. Trpí za Albina, před jehož nosem ale mimo dosah jeho krátkozrakých očí Rex neváhá využít příležitosti k rozkoši, za niž zaplatí někdo jiný. Absurdní situace Rexe navíc baví – a Margot, trochu sice tísněná výčitkami, nakonec neodolá možnosti, k níž naivní Albinovo zbožňování přímo vybízí. Taškařice ovšem nevydrží věčně. Albinus cítí, jak se jeho snový svět postupně vyprazdňuje, jak místo opojení lásky nastupuje těžká kocovina. Po scéně, kdy mu výsměch milenců doslova vybuchuje do tváře, dochází ke krizi - jenomže jejím rozuzlením je nakonec automobilová havárie, v níž

s krutou logikou je zraněn on a to přímo symbolicky: místo slepoty přenesené je nyní oslepen doslova.

Jestliže předešlé scény mohly být tísnivé či zábavné, nastupuje nyní skutečné inferno – alespoň pro Albina. Margot, vyděšená a provinilá, se snad poněkud obměkčila; ne však Rex: slepota, v jejíž tmě je Albinus zcela bezmocný, je jenom příležitostí k vybranému trýznění. Ani záchvěv soucitu neproběhne Rexovou duší; to jediné, co z něho jeho zmatená a vyděšená oběť vykřeše, je tichý smích.

K rafinovanostem prózy Nabokova patří, že nejen její poezie, ale také symboličnost je zdánlivě bezděčná. Albinus musí fyzicky oslepnout, aby nakonec *prohlédl*. V hněvu a zděšení nad nehorázností, s níž byla jeho čistá láska využita a zesměšněna, pokusí se Margot zabít. A opět symbolicky to nezvládne: smrtící výstřel zasáhne jeho samého. Dílo zkázy je tím dokonáno.

Je toto celé jenom další moralita o zničujícím trestu, k němuž nezbytně vede překročení mravů společenské vrstvy - jak nám na samém počátku potutelně podsouvá sám autor? Nebo je to velký příměr o světě, o samé lidské existenci, zašifrovaný do příběhu, který před banalitou zachraňuje jenom vypravěčské mistrovství a ovšem ona jemná krutost, s níž je vyprávěn? A nebo - aby možnosti nebyly jen dvě - je to především rozměrem nevelké, formou však silné literární dílo, hutné, průzračné a pečlivě vybroušené?

Smích ve tmě je jistě všechno to a mnohé další. Je-li však příměrem, jaký tedy je svět v jeho zrcadle? Rozhodně nelítostně necitlivý k romantickému poblouznění, zvláště k jeho vyšším patřům, kdy se mění ve skutečnou lásku. Tak jej Nabokov líčí i ve svých jiných knihách, ale jako obvykle, obraz není zas tak jednoduchý. Pokud – snad poněkud uměle – vezmeme Albina a Rexe za jakási zosobnění sil, které o soudobý svět zápasí, bude Margot symbolem toho, oč se vede boj. Podobně jako realita sama, Margot sama o sobě jistě není zlá: je jenom prostomyslná, banální, dětinská, ovládaná elementárními potřebami sebezáchovy i vlivu, prostou požívačností i jistou ctižádostí. Má ovšem přirozený, byť čistě fyzický půvab a z něho plynoucí bezděčnou moc: aniž by nutně chtěla, je schopna působit neodolatelným kouzlem – pro toho, kdo je k němu vnímavý a připraven mu podlehnout – stejně jako ničivou silou pro toho, kdo se jí vydá na milost. V jiných typech ovšem týmiž vlastnostmi vyvolá lovecký a kořistnický pud. Zajisté, brání se neobratným pokusům o znásilnění – ale v jádře je bezbranná vůči obratnému ovládnutí.

Dere se tu do pera konstatování, že tak je tomu většinou v přírodě vůbec, jistě i v té přírodní stránce našich lidských milostných vztahů: romantičtí a vždy i trochu bázlívní snílkové – jakkoliv ženám lahodí jejich zbožňování a vyhovuje jejich velkorysá štědrost -

bývají přečasto zastíněni přímočaře věcnými lovci milostných úspěchů. Příběh je však příliš vypjatý, kontrasty příliš ostré, než abychom směli zůstat jenom u této banální zkušenosti. Jako u každého dobrého umělce, má základní komplementarita příběhu a jeho světa i svou hlubší, symbolickou perspektivu.

Pokud Margot v našem schématu zastupuje realitu, která může být okouzující i ničivě krutá, představují Albin a Rex jakoby dvě komplementární síly, dva principy, které odjakživa, zvláště však v našem století o ni zápolí. Ten první je právě ten, který má sklon k idealizaci, k okouzlení zasněnému až ke slepotě; je to snad kultura a vzdělanost, jak ji tu zanechalo minulé století: zbožňující, ale poněkud matná a neproduktivní oddanost vyšším hodnotám. A naproti tomu postoj, nezátížený břemenem takových citů, naopak dynamický a produktivní, ovšem spíše v tom záporném smyslu: v ironii a výsměchu, neskrupulózním kořistnictví, postoj, který je schopen bavit se svou krutostí. Všimněme si, že oba postoje, ať jsou sebevíce zapleteny s realitou, jsou jí přesto vnější, neschopné ji opravdu pochopit a s ní se sžít. V tom by mohly – s postavami, které je zosobňují – být dvěma póly evropského umění, jak je autor zastihl v době vzniku knihy. Pokud to přijmeme, pak nutno přiznat autorovi jasnozřivost. Ten první zcela neodvratně podlehl: těm, kteří od kultury a umění zvláště očekávali čisté kouzlo a duchovní povznesení, odpovídá dnes nanejvýš právě onen smích ve tmě.

Zkusme však na chvíli překročit tento trochu omezený časový obzor a zahledět se ještě o něco hlouběji do krystalu tohoto dílka. Je veškeré naše okouzlení světem a životem, veškerá poezie, všechno to duchovní zanícení jenom jakési zaslepené snění nad jejich banalitou, poněkud směšné, ale i nakonec ničující, pokud se mu oddáme přespříliš? Jistě by nám mnozí rádi odpověděli kladně a na důkaz svého věcného postoje poukázali k vývoji světa. Jenomže ten může posloužit za argument pro jakýkoliv postoj, neboť rozmanitost a hloubka reality je vždy větší, než určité pojetí může postihnout. To nevyhnutelně bude platit i pro to, které tady nabídneme – jenom je snad možno o něm tvrdit, že je trochu méně omezené.

Svět našich prožitků je neoddělitelný od naší senzitivity stejně jako od naší schopnosti chápat jejího vhledu. Je právě tak okouzující, jako banálně nudný, právě tak hluboký či nabízející nedohledné architektury výšin, jako je plochý ve své věcnosti: to všechno je právě ve vzájemném vztahu s naší schopností či neschopností jej prožít. Ta ovšem není tak zcela závislá na naší vůli - bohužel, nebo možná i bohudík, neboť naše vůle není vždy výronem našich nejlepších schopností. Pravda je, že svá závratná kouzla nám tento svět odhalí zřídka a téměř vždy nebezpečně, neboť skoro nikdy naše citlivost není v rovnováze s naším chápáním. Nesdílím však mýtus, že by vrcholný prožitek musel být vyrovnán ničujícím trestem stejně jako že by citovost a schopnost pochopení byly nutně v protikladu: myslím, že hluboký cit

může být formou pochopení a že se hlubší chápání neobejde bez citu: že oba zdánlivé komplementy se prolínají ve vrcholných sebeuskutečněních našich bytostí.

To je však ideál a knihy – zejména knihy duchů tak skeptických, byť pronikavých, jako byl ten Nabokovův – jsou o lidech velmi neideálních. To, co se událo mezi Albinem, Margot a Rexem, je *také* banální příběh, který jen na svých hranách vydává jemné vibrace okouzlení a děsu.

Příběh v třišťi zrcadel

Proč máme rádi příběhy? Proto, že se jich zmocňujeme, nebo se jimi spíš dáváme zmocňovat? Proto, že jimi jen rozmnožujeme příběhy svých životů, nebo proto, že jejich prostřednictvím a podle jejich vzorů i naše všední životy tvoří ucelenější příběhy? Jsou příběhy stínítkem, na něž promítáme své představy a sny o vlastním životě, nebo naopak zrcadlem, v němž teprve uceleně spatřujeme svůj život?

Takové a mnohé další otázky na nás líčí Italo Calvino ve své podivuhodné knize *Jedné zimní noci cestující*. Už název navozuje atmosféru vyprávění, ale útržkovitě končí, jakoby přerován nějakým vyrušením. Celá kniha je taková a lze si snadno představit, že by s ní čtenář po dvou desítkách stránek marného zápolení nejraději mrštil někam do kouta. Čtenář to však nejspíš neudělá, protože ve chvíli krajního rozhořčení je už dávno umně chycen v jemné pavučině, spletené sice z útržků, nicméně pevné.

Nejen novodobá literatura, ale zvláště ta, je postavena na reflexi. Od doby Proustovy a zvláště Gidovy může být sama tvorba románu jeho námětem. Italo Calvino, ten drobný kouzelník, vždy připravený překročit hranice křehkého realismu tu směrem ke snu, tu k symbolickému ornamentu, si dovoluje kousek vpravdě husarský. Nejenže čtenáře přímo oslovuje, nejenže jej do děje knihy vtahuje: činí jeho samého, jeho konání, očekávání i jeho čtení, předmětem vyprávění. Děláváme něco takového s malými dětmi, abychom jim pomohli porozumět jejich zážitkům a znovu se v nich najít. Jde Calvinovi o něco takového se čtenářem? Sotva, alespoň v prvním plánu. Úplně v popředí stojí stylotvorný prvek: vyprávění se už zkoušelo všemi možnými způsoby, od třetí po první osobu, od klasického minulého času po věcnou přítomnost, ba jakousi neosobní nadčasovost. Tu a tam byl přítom čtenář i jakoby mimoděk osloven; sotva však si někdo dovolil oslovovat čtenáře soustavně, navíc oním strmým přechodem od ohledávání možnosti k nekompromisní určitosti. Autor tu dosahuje jakési paradoxní hyperreflexe, v níž čtenář sám o sobě čte, navíc jako o činiteli nejprve možných, postupně ale stále bizarnějších, ba nehorázných dějových konstrukcí, do nichž se ale zaplétá právě jako čtenář – typ existence schopné nejrůznějších krkolomností ve jménu možnosti dočíst svůj příběh.

Netřeba říkat, že mu to autor nedovolí: pokud tato kniha nějaký příběh vůbec má, je to sled čtenářových frustrací nad texty, zdánlivou náhodou přetrženými právě ve fázi, kdy se začínají slibně rozvíjet. Text původně čtený, s názvem shodným s tím, který čteme na obálce (ve skutečnosti obsahově zcela odlišný), po několika stránkách končí, přesněji řečeno se

identicky opakuje: jedná se o vadný výtisk. V knihkupectví se však ukáže, že defekt je horší: vyšla jakási směs dvou různých knih, jedné Calvinovy, druhé jakéhosi smyšleného Poláka. Když se čtenář – tedy my, kdo knihu čteme – pokusí Polákovu knihu získat výměnou, dostane se mu opět odlišného textu, údajně románu, přeloženého ze zaniklé kimerštiny; když se na universitě dopátrá údajně existujícího díla kimerského autora (přirozeně jde o nehoráznou mystifikaci, jež bájnou zemi z homérských mýtů pokládá kamsi do Pobaltí tohoto století), nabídne se mu zase zcela jiný text, a tak to jde pořád dokola: máme před sebou vzájemně nesouvislé útržky přinejmenším deseti zcela různých příběhů, propojené jen neúnavným úsilím čtenáře o dočtení aspoň jediného z nich a také kolísavým, o sobě také stále neuvěřitelnějším a přerývaným příběhem jeho vztahu k Čtenářce, jakémusi svému ženskému *alter egu*. Postupně se vyjevuje – pokud lze vůbec použít tohoto výrazu pro nápad tak bizarní – že celý ten zmatek v textech, jejich přeryvy a ironizující falzifikace jsou jenom dílem jakéhosi ďábelského Překladače, který žárlí na přístup literárních autorů k Čtenářčinu nitru, tedy na jejich krajní možnou intimitu. Dílo slepé, ve své slepotě však ďábelsky vynalézavé žárlivosti hrozí zničit veškerou literaturu – v knize; ve skutečnosti se o to zřejmě postarají sami autoři, včetně těch nejlepších.

Útržkovité příběhy, které autor se zběžnou avšak bohatou vynalézavostí načrtává, nelze brát vážně jako takové – ostatně stejně jako text, který je spojuje: jsou to spíš parodické etudy na různé žánry a odpovídající styly, od severské pochmurnosti až po dýmající hispánskou posedlost smrtí. Nelze tu nevzpomenout Joyceova *Odyssea*, přesněji jeho druhou půli. Je tedy celý ten ohňostroj nápadů vypálen jen s cílem ukázat srovnatelnou stylistickou virtuozitu? Je vlastně rozpor v pojmu, přisuzovat autorovi postmoderny jakýkoliv koherentní záměr; nelze nám ale zapovědět, zahlédnout v díle závažnější obsah, tím spíš, že autor jeho náznaky nešetří.

Příběh je pokusem udělit proudu změn, protékajících naším životem a zároveň jej unášejícím, nějaký tvar a tím i náznakový smysl. Tvarové uvědomování, vykrajující z chaotického dění jednotlivé události, které pak zřetězuje do srozumitelného kontextu a takto vykluje křivky příběhu, nás činí jednak středem, jednak rámcem dění: neboť se přímo nebo v zastoupení stáváme jeho protagonisty, současně ale v sobě zrcadlíme celou jeho formu. Kdy a jak ale příběh začíná? Autor se toho dotkne v poznámce málem náhodně: *ve skutečnosti* vždycky všechno začalo už předtím, hned první řádek první stránky každého románu odkazuje na něco, co se odehrálo dříve, mimo knihu... Autor pak dodává, že právě tak by příběh mohl začít o pár set stran později nebo jindy, mimo časový rámec knihy. Nejen ovšem psané příběhy, ale samy původní lidské životy jsou *ve skutečnosti* souvislým zřetěžením

nejrůznějších událostí či spíše děním, proudícím mnoha postřehnutelnými řečišti a značnou měrou vůbec za obzorem našeho uvědomování. Co ale víme o té *skutečnosti*, již stavíme do kontrastu s příběhem? Co víme o proudu, není-li břehů, přehrad v jeho cestě či aspoň kůlu, vzpírajícího se jeho toku? Co víme o změně, není-li ničeho, co jí - alespoň relativně - vzdoruje?

Nejstarší mýty, z nichž se vyvinula náboženství, pojetí světa i lidské sebeuvědomění, jsou vesměs příběhy, podivuhodně spojující směřování s křivkou návratu: každý tvar je přece zápasem změny s identitou či aspoň analogií. V jistém smyslu stavíme na těch starých mýtech zas mýty nové, zajisté rozvětvenější, v mnohém poučenější či věcnější, nicméně mýty: stále je nejpřirozenějším způsobem, jak učinit svět a náš život v něm srozumitelnějším, vyprávět nějaký příběh. Také naše vědomé prožívání a zejména komunikace o něm jsou v mnoha směrech vyprávěním – sobě samým i světu okolo – o tom, co jsme právě prožili. Bezděčným úsilím dodat onomu vyprávění tvar stává se z něho příběh, stále přerývaný, tříštěný a znovu navazovaný do onoho velkého příběhu, který sami nedovyprávíme – našeho života.

Je ovšem pravda, že se nám – zejména v nové době – náš vlastní příběh často ztrácí: je stále něčím rozptylován, ztrácí se v detailech, tříští se na překážkách, matní pod palbou nejruznějších výzev, lákadel a hrozeb. Už od věků se lidem přirozené barvy zdály příliš matné, zvuky jen zřídka dostatečně libé a také životní dění příliš rozvláčné a bezvýrazné: stvořili tedy malířství, hudbu i formu umělého příběhu, v nichž právě tím, že se jim odevzdali, jako by znovu nacházeli sama sebe – pravda, často v podobách a dějích, které jim byly z vnitřních nebo vnějších příčin nedostupné a o nichž mohli jenom snít. Byla a je to faleš, sebeodcizení, to fantazijní prožívání v umělém příběhu, zatímco pravý život zatím kolem neznatelně utíká? Odpověď je – přinejmenším v jednom důležitém smyslu – kladná, není-li splněn zdánlivě paradoxní požadavek, aby příběh čtenáře přiblížil jemu samému a jeho bytí právě tím, že ho odvede od jeho všedních starostí a lopocení. Dobrý příběh je cosi jako hlubinné zrcadlo, zajisté vždycky trochu křivé, zvýrazňující jisté kontrasty a rysy; nebo snad ještě spíše jakási zvláštní cesta, po které načas odcházíme do jiného, možného a k dotvoření zvoucího světa, abychom se tam – v postavě, prostředí a událostech – sami nacházeli ve své původnější podobě.

K příběhu tedy patří svod jeho neobvyklosti, dramatičnosti a ukájení skrytých tužeb, ale též vábení magického zrcadla, před nímž se obnažuje sama existence – čtenářova, ale především autorova, který je přece nejen tvůrcem, ale i svým vlastním čtenářem. Zdá se, jako by v nové době tyto svody byly rozděleny mezi dva tábory: ten první plní spotřební čtivo na regálech v samoobsluhách, ten druhý stále více postihuje vážné tvůrce. Autor těch zrcadlení

vykouzlí bezpočet, počínaje podvojnou, ba víceznačnou rolí Čtenáře, ale přinejmenším tři stojí za zvláštní zmínku.

Jedno vychází z faktu, že kniha – a zvláště dobře vypravená kniha – obsahuje text a ten zase význam, vedoucí k představám a fantaziím, z nichž zase mohou vyplývat činy, které případně knihu jako objekt zasáhnou. Nejen to: je také objektem, který vyvolává estetický pocit – jistě ne bez vztahu k očekávanému obsahu, ale také o sobě. V knize se příznačně vyskytuje umělec, který se chrání jakoukoliv knihu číst; ty lepší ale vyznamená tím, že je jako objekty začlení do svého výtvarného díla – a těší se, že řada takto stvořených děl bude prostřednictvím fotografií shrnuta do jediné knížky, kterou zas on včlení do nové výtvarné asambláže a tak pořád dál... Je možno zažít krátké vertigo nad touto pyramidou reflexí, dokud si s ustrnutím neuvědomíme, že v každém zrcadlení zůstal obsah *zneužitého psaní* zcela mimo horizont.

Druhé – stejně stručné jako první – se týká svobody tvůrčovy fantazie nejen k vytváření stále nových představ, ale i k rušení a anihilaci všeho, co se mu nehodí. Nejasně začleněná postava v první osobě postupně škrtá všechno tak či onak nemilé, co mu stojí v cestě, až se nakonec ocitá na mrazivě bílé pláni – jistě ne náhodou připomínající prázdný list papíru – a náhle zjišťuje, že místo volnosti nemůže udělat ani krok: se vším, co obtížně vytyčovalo dosavadní svět, zrušil i prostor. To je jasnozřivý obraz, z kterého se autor zachraňuje obvyklým trikem: všední svět v podobě hlasu kamarádky tísnivou vizi náhle rozetne a vše může být jako dřív.

Třetí – v samém závěru knihy – probírá všechny možné přístupy ke čtení, od vzletů vlastní fantazie pod prvním dotekem textu po propad textem do existenciálních hloubek, od spekulací nad původem textu až po pátrání po jeho přímých nebo přenesených důsledcích – a tak pořád dál, prostě aktivitu ve všech možných směrech mimo text, jenom ne v něm. Je v tomto zrcadlení jenom hra či nostalgická ironie? Téměř nelze nepřipojit ještě reflexi čtvrtou: V jakési vymyšlené – ale pro nás nepříjemně povědomé – zemi vysvětluje šéf cenzury aktivitu svého úřadu jako službu literatuře: jsou to vlastně jenom knihy zakázané, které ještě vzdorují v soumraku všeobecné lhostejnosti. Jak bychom to nevěděli právě u nás.

Není tu na nás snažit se vypočítat všechny příčiny tohoto jevu. Použijme místo toho jedné z autorových vlastních reflexí: nejen bez lidí, byť nepříjemných, jejich institucí, domů a všech těch dalších objektů, ale též bez příběhu se svět vyprazdňuje. Pravda, příběhy našich životů jsou těkavé a křivolaké, přerývané, rozvrstvené po nesčetných rovinách; často se hroutí v absurditě, nicméně znovu povstávají spolu s naší znovunalezenou identitou. Že si je

upravujeme a spřádáme do různých mýtů, není jenom leností a nepravostí našich vědomí: jedině příběhem se život stává jakžtakž srozumitelným.

Reflexe, která obnažila samu tvorbu příběhu, poskytla tvůrcům kromě příjemné závratí i novou látku k subtilnějším příběhům. Podobně jako v životě, je i v tvorbě jistá míra sebezrcadlení, za níž přichází hrozba vyprázdnění. Nepatří dnes k dobrému tónu citovat Spenglerovy jasnozřivé výměry o reflexi coby znaku dekadence. Připomeňme raději krásnou metaforu z počátku Joyceova *Odyssea*, přirovnávající tehdejší irskou poezii k prasklému zrcátku služby. Zdá se, že někdy později sklo vypadlo a rozbilo se na tisíce kousků. Jistě si střepy donekonečna předávají jakési tajemné a možná netušené obrazy. Když se však nad ně nakloníme, spatříme jenom třpytící se tříšť.

Svět jako skládanka či hračka

Svět jako mozaiku nepřeborných zvláštností ve formě, kvalitě či hodnotě, v trvání či změnách, v skrytých či zřetelných, dílčích i obecnějších významech; mozaiku, z níž přechází zrak a v níž se lze snadno ztratit, kterou však nicméně lze přehlédnout, spatřit v ní výsostný obraz pravé tváře světa, pokud se povzneseme dosti vysoko: takové vidění světa tu je už z raných dob filosofického myšlení. Také chápání světa jako hádanky, rébusu, labyrintu, tedy hravého úkolu plného nástrah, nabízejících se klamných řešení, nebylo starým myslitelům, ba ještě starším tvůrcům mýtů nijak vzdálené. Oboje pojetí, které ostatně často splývalo, mívalo společný rys v celkem samozřejmém předpokladu, že existuje jedna pravá, i když proměnlivá tvář světa, jejíž výraz buď přímo obsahoval, nebo naznačoval význam veškerého bytí. Jelikož se v té dlouhé historii lidského myšlení snad každá myšlenka alespoň v náznaku už vyskytla, jistě bychom našli mytické či fantastické modality tohoto obrazu, podle nichž cesty možného poznání jsou vyšší mocí úmyslně zmateny, případně zcela znemožněny tím, že nějaký důležitý prvek světa, klíčový k pochopení jeho smyslu, byl ukryt nedostupně hluboko, případně vůbec chybí.

Je těžko říci, který z uvedených modelů si vybral Georges Perec ve své podivné a podivuhodné knize *Život návod k použití*. Hned v předmluvě přináší motiv *skládanky*, přesněji oné její podoby, známé v anglosaském světě jako *jigsaw puzzle*: více nebo méně složitého obrázku, nalepeného na lepence či klasičtěji na dřevě a pak rozřezaného na malé nepravidelné kousky. Smyslem *puzzlu* je překonat zdánlivou nesourodou individualitu dílků a složit původní tvar. Jak autor připomíná, sebedůkladnější zkoumání dílků o sobě nepřináší sebemenší pokrok v řešení hlavolamu: je třeba vystoupit nad jejich rovinu a spatřit – alespoň náznakově, zkusmo – celistvý tvar.

Autor k tomu potutelně podotýká, že *puzzle pro znalce* není na lepence, strojně rozřezán podle jednoduchého vzoru, ale důmyslně vyřezán ze dřeva způsobem, matoucím stopy a kladoucím poťouchlé nástrahy. Aby toho nebylo dost, zpravidla nemá vzorový obrázek na víku, takže řešení hlavolamu - je-li nějaké - vyvstane v okamžiku, když se obraz podaří složit. Jak zřejmo, řešení takového hlavolamu vyžaduje nejen trpělivý důmysl, ale i pevnou víru v existenci cíle: podobně jako Descartes u svého Boha, ani řešitel *puzzlu* nepředpokládá u jeho tvůrce škodolibost, s níž by mu podstrčil hádanku, jež nemá řešení. Myslitelé epochy osvícenství, podobně jako naivní rozumáři minulého století, sotva mohli v budoucnosti tušit mentalitu doby, samu sebe zvoucí *postmoderní*.

Nastolení tématu, jeho rozvržení i výrazové prostředky a konečně i monumentální objem Perecovy knihy naznačují velkolepý románový příměr žitého světa, uskutečněný právě formou takového *puzzlu*. Modelem je tu pařížský měšťanský dům, v jehož jednotlivých bytech a jiných prostorách - od těch nejhonosnějších až po zcela prosté nebo průchozí, nejasně ohraničené - postupně spočine autorův (a tím i čtenářův) popisný, pozorným zkoumáním až ustrnulý zrak. V prvním plánu tu tedy máme neuspořádanou řadu výjevů, plochých okamžitostí svého zachycení a připomínajících tak skutečně jakési kousky dřevěné skládanky. Určitou hloubku jim dodává jednak zkoumání detailů, jednak náčrtky příběhů, které v nich vyústily nebo naopak v nich pramení. Mnohé z nich nabízejí jakési úponky, jimiž by se snad dal svázat celkový obsah či smysl knihy a tím též výpověď o jejím námětu; z nevyhnutelných trosek takových čtenářových projektů však vždycky jako čertík z krabičky vyhlédne autorovo varování, že dobrý tvůrce hlavolamu naklade mnoho nástrah, zdánlivých a klamných stop.

Není tu žádné hierarchie, tak potřebné pro pochopení významu či smyslu: životní příběhy jsou tu v stejné rovině jako nerozlučitelné útržky novinových zpráv, detaily zařízení nebo ubíjející výčty výrobků či zásob. Výjev, v naléhavé hodnotě přítomného okamžiku zachycený autorovým imaginárním zrakem, je v téže rovině s výjevem dávno minulými nebo smyšlenými, jež tentýž pohled nachází zpodobené v rytinách, dekoru porcelánu nebo na ilustraci v knize a které se jako nekonečně se větvící kořínky noří do kontextuální půdy minulosti. Příběhy v příbězích tu vyskakují v několika stupních, připomínajíce tím hustou síť souvislostí, opřádající každou přítomnost, aniž by jí tím ale dodávala sebemenší smysl. Tak alespoň velí postmoderní paradigma. Obsedantní pečlivost, s níž se autorův pohled vydává namátkou vyvstalým směrem, může připomínat badatele, ale zrovna tak dobře řešitele hlavolamu, který v svém umanutém úsilí o řešení nepohrdne žádnou stopou. Na způsob zašlé módy románu-eseje jsou tu příběhy a líčení protkány hlubokými, do jemných detailů zaostřenými sondami historické, antropologické nebo uměnovědné povahy; na způsob panující módy postmoderny jsou ale detaily i celé řady jejich souvislostí přinejmenším zčásti zcela apokryfní, vrcholící v nehorázných výmyslech. Iluze věrohodnosti tu ale samozřejmě není cílem: co čteme, není přece věrný obraz světa, ale *puzzle*, tedy *hra*.

Jeden z příběhů, který si pohříchu co do bizarnosti nezádá s ostatními, s nimiž se téměř bez doteku proplétá, je převyprávěn po útržcích celkem úplně a v jistém smyslu dává klíč – nebo se tak aspoň staví – ke všemu ostatnímu. Bohatý Angličan s nepravděpodobným jménem Bartlebooth se z nedostatku lepšího životního cíle rozhodne - s nemalým výdajem prostředků i energie - uskutečnit krajně podivný projekt. Ač nikterak zřetelně nadán k

výtvarnictví, naučí se každodenním drilem pod vedením malíře Valéna technice akvarelu. Když zvládne tuto dovednost, navštíví postupně za doprovodu sluhy Smautfa pět set přístavů po světě; v každém z nich vytvoří jeden akvarel s výjevem moře, vždycky na témž druhu papíru a se strojovou pravidelností: jedna marina za dva týdny. Výtvary zasílá do pařížského domu, řezbáři Wincklerovi, které je podle dohody nalepí na překližku a rozřeže na *puzzle*. Skládačku dá řezbář do krabice, označené jménem přístavu, a uloží pro budoucnost: v té pak Baartlebooth tráví dny svého stáří tím, že hlavolamy znovu skládá a odevzdává restaurátorovi Morelletovi, bydlícímu ovšem v tomtéž domě, který s vynaložením značné investice a nejjemnější techniky složené akvarely znovu spojuje a odděluje od překližky. Tím je takříkajíc uzavřena jakási hegelovská triáda tvorby. Projekt se svému autoru a hlavnímu protagonistovi, jak řečeno hned kdesi na počátku knihy, jevil hodný uskutečnění - a skutečně mu také zasvětil život. Jenomže během let se akvarely držely stále méně určitostí, schopných být vodítkem při příštím skládání; také řezbář se stále více zdokonaloval v pomstychtivé potměšilosti svých úmyslně matoucích řezů; sám autor výjevů pak s léty pozdní syntézy stále víc ztrácel zrak, důmysl i vůli zbývající hlavolamy složit. Projekt se tak nevyhnutelně postupně vytrácí. Jeho protagonisté postupně chřadnou, umírají, ztrácejí se, převrstveni jako pískem pouštního větru novými lidmi, příběhy a věcmi, tím smetím detailů, v němž lze najít stejně plnost jako prázdnotu existence.

Dá trochu práce tento groteskní příběh vyvléct z hromady jiných útržků a otřepat jej od ulpívajícího balastu zdánlivě relevantních detailů, předstíraných rozborů a umrtvujících katalogů zbytečností, u nichž se čtenář marně ptá, zda jimi autor ilustruje povahu současného světa či jenom nastavuje knihu do povinné postmoderní tloušťky, případně si z něj prostě tropí bláznů. Rozložen před pozorným zrakem v takto očištěné formě, má jaksi současně tesklivé kouzlo potrhlého nápadu i jakousi soumráchnou výmluvnost. Může být příměrem vývoje poznání člověka v různých fázích života, osudů evropského umění i celé naší civilizace přinejmenším v rovině poznání skutečnosti. Zda jím má být, nám mnohознаčný poloúsměv pravého postmodernisty ani náznakem neprozradí. Může-li kniha v dnešním pojetí znamenat cokoli, je ovšem také dáno právo čtenářovi chápat ji po svém a podle takového pochopení hodnotit. Využijme tedy toho práva a hrajme s autorem pro změnu naši vlastní hru: stavme se tak, jako by jeho úmyslem bylo vypovědět něco podstatného o světě a našem prožívání.

Lze jistě připustit, že po tom vrcholném dějinném okamžiku renesance, v němž západní lidstvo spatřilo s nebývalou intenzitou sílu skutečného světa svého prožitku, následující vývoj skoro vždy přinášel spolu se zisky i ztráty. Svět, existenci, život bylo nutno zpodobnit a popsát k jejich nejlepšímu uchopení, k tomu ovšem oddálit na délku pomyslné paže,

ba mnohem dál. Jistě se paradoxně dalo, že čím více takto člověk svůj svět v jednom směru měl, tím víc jej v jiném směru ztrácel a ve snaze přijít mu na kloub, z hloubi jej ovládnout, začal jej rozčleňovat na stále menší a bizarnější části. Dálo se tak nejen ve vědě, ale dávno předtím ve filosofii a také v umění. Jeví se – přinejmenším zčásti – že místo přehledného obrazu světa si tak lidstvo vytváří stále obludnější *puzzle*, o jehož složení do celistvého vzorce se postupně přestává vůbec pokoušet. Bylo by pošetilé domnívat se, že se tak děje v dějinách lidstva poprvé: myšlenkové, ale i fyzické rozčleňování bylo vždy nástrojem nejen poznání, ale každého úsilí o větší určitost; vždycky předbíhalo k němu komplementární úsilí o scelení a jednotu, které se prosazovalo až náhlými kataklyzmaty výšlehů víry, válečných tažení či totalitních forem ovládnutí. Nikdy však rozčlenění světa na maličké, o sobě bizarní a zdánlivě nesmyslné díly nedosáhlo takové hloubky, jako v tomto pozdním čase: tak se to alespoň jeví z pohodlnělému pohledu soudobého člověka-diváka, z jistě utvrzovanému v jeho dětinství lidmi, toužícími po jeho ovládnutí.

V čem ovšem Perecova metafora - je-li ovšem metaforou, což je nejisté – kulhá, je hravá předvídatost, s níž si tvůrce nechá získaný obraz rozlámat, aby jej v budoucnosti mohl s obtížemi skládat. K rozčleňování světa nedochází z formálních důvodů nějaké víceméně slaboduché hry: ať je to dělba činností a dovedností, nebo zvýrazňování etnických, kulturních či jiných odlišností pomocí různých symbolů, či konečně všechna ta tolik skloňovaná drobení skutečnosti nebo její formy na prvočinitele, kterých se dopouštějí různé údy našeho poznání, vždy jde o snahu dodat žité skutečnosti určitost. To značí uchopit a ovládnout ji v jejím nitru, ukrytém pod viditelným povrchem. K diferenciaci jako takové zpravidla nedochází vědomě a samoučelně. Je či mělo by být přirozené, že k takovému ději dochází s vidinou příští souvislosti, lépe jednoty, neboť jednomu tak je docíleno jeho smyslu: je to však jednotu nevyhnutelně *jiná* než ta, jež byla právě rozrušena: právě její *jinakost*, její uskutečněný a *zřejmý* vztah k částem je obsahem a smyslem celého úsilí. Pokud by cílem filosofie, vědy, umění, politiky měla být obnova původního *bezešvého obrazu skutečnosti*, byly tyto činnosti skutečně slaboduchou hrou.

Knihy jako ta Perecova by svou mentalitou věrně vyjadřovaly takový postoj, přesněji řečeno jeho debakl – neboť kromě krajně artistního osového příběhu ostatní prvky spolu váže jenom povrchní nahodilost jejich nejrůznějších souvislostí s jedním domem. Je ovšem otázka, zda kniha vůbec něco vyjadřuje, nebo jenom vystavuje tajemství svébytného bytí. Už název knihy sám o sobě je potutelný: život zajisté není nástroj nebo zařízení, které je možno více nebo méně expertně používat a k němuž lze vystavit nějaký jednoznačný návod. O nic takového se kniha také nesnaží: pokud se, podle více méně náhodného klíče topografie domu

a jeho zařízení, představují náčrty jednotlivých životních příběhů, jde skoro vždy o bizarnost, které jsou spíše karikaturou života. Na druhé straně důkladností rejstříku a množstvím odkazů, poznámek a vysvětlení se kniha tváří jako vážné vědecké či myslitelské dílo. Kniha se tak – s výrazem nevážnosti – *tváří*. Čím ale je?

Není přílišné říci, že je potutelně hravým *popřením* právě všeho toho, čím se na oko staví být, včetně literatury. Je *neknihou* ba *antiknihou*, přes dokonalost *prvků*, kterých užívá společně s klasickou literární tvorbou, jakou je vytříbenost jazyka, přesnost popisných částí, sevřenost vyprávění. Nejpřesnější by snad bylo říci, že vlastně knihou vůbec není, byť má její vnější formu: je spíše hračkou, hlavolamem, nebo prostě jakýmsi artefaktem, vzdáleně připomínajícím minulost, v které se ještě psaly knihy.

Jako každá jiná tvorba, i ta literární začíná v jistém dobrovolném omezení formou a uskutečňuje se zápasem s těmito hranicemi. Prvek hry je tu vždy přítomný už proto, že je autorovo stejně jako čtenářovo sebenasazení vždy jen v zástupném, řekněme symbolickém modu. Skutečná tvorba není ale nikdy *jenom* hrou: vždy se nějak přesahuje a míří, byť třeba zastřeně a bezděky, k podstatným stránkám lidské existence. Svět románu - jakkoliv bizarní či fantastický - je vždy jistým obrazem nějaké stránky nebo tváře skutečného světa.

Lze toto říci o Perecově knize? Myslím, že může, ale v trochu smutném smyslu: Perecův výtvar celkem přesně vyjadřuje stále více rozšířený postoj části západního lidstva, která v konfrontaci s debaklem všech významnějších ideologií, sílí virtuální realitou a zjevnou neprostupností skutečného vědění volí regresi k dětinskému hračkářství či k oné vratké nevážnosti, jíž adolescent často vyjadřuje nejistotu o své identitě: onoho lidstva, jež je schopno hbitě manipulovat s nástroji své kultury, odmítá však přemýšlet o jejich smyslu.

Svět jako mnohohlasá fuga

Philip Quarles, autorovi asi nejbližší protagonista románu Kontrapunkt, uvažuje na jednom místě o možnosti napsat knihu na způsob hudební skladby: dílo by nebylo vedeno spádem vymyšleného příběhu, ale logikou formy, jejích vnitřních jednot a kontrastů. Samovztažnost, s níž se tenhle nápad objeví v knize, která je už jeho realizací, vede k mnohonásobnému zrcadlení, nikoliv nepodobnému struktuře lidského vědomí. V něm se – jako jeho zrcadlo – ostatně kniha původně utvořila a v něm prochází opakovaným znovuzrozením při každém čtení.

Huxleyho román je skutečně jakousi důmyslnou fugou, v níž se jednotlivé lidské hlasy perlí v mnohotvárných ornamentech. Potkávají se v nich se zjevným kontrastem, ba protikladem, ale přitom nenápadně přebírají tentýž motiv, aby jej pak ve své tónině, svém timbru nesly zase dál. Hlasy? Jak rychle zjišťujeme, není to jen právě jejich hlas, jejich skromné nebo důležité proklamace: jsou to z mnoha pohledů přímo jejich osudy, jež se tu proplétají, vzájemně negují, nebo zas podporují v přechodném souběhu. Každý z nich vědomě a hlavně nevědomě cosi tvrdí, o sobě, o druhých i celém lidském světě. Viděno zraky kohokoliv z nich, je sdělení těch druhých většinou povrchní a pošetilé, rozhodně značně omezené ve srovnání s pravou tváří světa. Ten dojem bezděčně přebírá i čtenář, jemuž jsou představeni sice v mistrné zkratce hlavních rysů povahy, nicméně přece jenom trochu jednostranně: skutečně jako hlasy složitého kontrapunktu, jimž nikdy není dáno rozeznět se v jejich celé bohatosti. Co plně zní, je právě polyfonie hlasů.

V etymologii slova, které dalo knize jméno, je obsažena opozice: je to doslova bod proti bodu, noty a také hlasy čelící si navzájem. Dávno před strukturalismem se vědělo o roli protikladu v architektuře formy. Jak je to v organismu naší knihy? Takovou archaickou silou, třídící lidi podle klíče soupeřů, jsou jistě jejich vášně: milostné touhy, žízeň po slávě či aspoň moci, majetnické sklony, potřeba odplaty; ale také touha po štěstí či poznání, po životním smyslu nebo spravedlnosti. Všechny ty a další sklony mohou ovšem mít i mnohem přízemnější podobu ctižádostivé zvědavosti, snahy o zaplašení hrozícího prázdna, případně nutkání pokusit se prorazit neviditelné, o to však účinnější společenské bariéry, dané třeba původem. Vezměme tedy namátkou právě tu první, vpravdě prazákladní – oblast erotiky. Huxleyho svět rozhodně není scénou planoucích či temných vášní, alespoň navenek: daleko spíš je pantomimou frivolity nebo touhy trochu nedokrevné. Ti, kdo jsou tady soky, o tom často ani nevědí; přesto jsou zosobněním protikladů – tak se to jeví alespoň na první pohled.

Philip Quarles je jistě pravým antipodem Everarda Webleyho, který vskrytu, ale o to důrazněji usiluje o jeho ženu Elinor: první povaha křehká, tělesným postižením a nervní hrdostí zahnaná do hluboké ulity, z níž s odtažitou zvědavostí mimozemšťana pozoruje lidi kolem sebe, vlastně jen jako možné typy do svých románů; druhý vášnivý extrovert, vnucující okolí svou pánovitou vůlí s razancí buldozeru – ten první civilista a korektní demokrat, ten druhý voják tělem i duší, jehož skoro fašistická vůle k moci nepohrdá divadelním efektem: rád mluví ke své samozvané domobraně ze sedla ztepilého bělouše, pravici přitom na jilci anachronického meče. Webleyho naléhání Elinor vzrušuje, jakýsi efekt však začíná mít jenom tehdy, když se její němé žadonění o vzájemnost s vlastním mužem znovu rozbije o neprostupnou stěnu jeho nepřístupnosti.

Quarles a Webley jsou tedy tak odlišní, jak jen mohou být – nemají ale přesto něco společného? Vezměme jenom jejich vztah k ostatním lidem: pro Webleyho je možný jenom jako forma uchvácení, přeměna bytosti na předmět jeho vůle; pro Quarlese je zase druhý člověk vlastně přístupný jen jako románová postava, figurka podřízená vůli jeho fantazie. Oba však nejsou nějak nelidští, jak by se z toho zdálo: oba dva přece – byť velmi různým způsobem – milují Elinor.

Philip má ovšem v knize ještě jiný antipod, nespoutaného umělce a drsného kritika civilizace Marka Rampiona. Zatímco Quarles při své bystré vnímavosti k chybám společnosti přece jen věří v sílu pokroku, jsou pro Rampiona úspěchy vědy a technologie, stejně ostatně jako úsilí o polepšení člověka, ať sociálně-inženýrské nebo tradičně křesťanské, jen cestou do pekel. Jakkoliv trochu potrhlý ve svém *urozeném divošství*, vzbuzuje Rampion svou nezávislostí a ještě víc svou tvůrčí mohutností respekt všech: i takových podivně pokroucených duší, jakou je literární kritik Burlap, stylizující se – zas v ostrém kontrastu k němu – do jakési františkánské pokory. Pokud Rampionovi jeho horlitelské výpady okolí promíjí pro jejich nezastřenou upřímnost, je Burlapovo pokrytectví zjevné nejen hlasu jeho alter-ega, onoho vnitřního d'áblíka, který se potajmu nejvíce pitvoří a šklebí právě ve chvíli, když vybroušená slova jeho pána vzlétají k výšinám. Je možno představit si typově vzdálenější lidi než právě Rampiona s Burlapem? A přece se ti dva stýkají, přece užívají výhod téže společnosti, dokonce téměř stejné vrstvy, ačkoliv jeden sní o archaickém Zlatém věku lidstva a druhý – slovy – zbožňuje aspoň středověk.

Burlap ve svém literárním časopisu zaměstnává nebo spíš bezohledně vykořisťuje Philipova švagra Waltera Bidlaka, začínajícího spisovatele, který je zase jiným jeho protikladem: zatímco Burlap, krytý kouřovou clonou svých veleušlechtilých slov, umí s jakousi infantilní hravostí nezávazně uzobávat z hroznu drobných pochoutek, které tak život

bez závazků může nabídnout, je Walter v životě zoufalým amatérem: na rozdíl od prvního jsou jeho dobré úmysly naprosto upřímné, rozbíjejí se však o reálné slabosti. Nuže, Walter za svou kolísavou existencí dává záminku pro jinou opozici. Pokud je Philipova žena Elinor při své křehkosti jakýmsi čepem protikladu Quarles – Webley, je její bratr Walter v obdobné roli zase vůči dvěma protilehlým ženám. Připoután spíše literárním, a proto záhy vyhaslým vztahem k naivně idealistické, ale nudné Marjorie a stravován touhou po cynické Lucy Tantamontové, zmítá se Walter v neplodném zoufalství, živeném špatným svědomím i trýzní neopětované vášně. Lucy, půvabný netvor, jakého z přitažlivé ženy někdy může udělat přemíra svobody a rozmazlené vědomí převahy, plynoucí hlavně z chudoby citů, si Waltra rozkošnický týrá onou prastarou hrou na kočku a myš, v níž už téměř podléhá jeho úpěnlivým prosbám, aby ho v poslední chvíli odstrčila, znechucena jeho slabostí. V té kruté zvědavosti, s kterou sem tam postrkuje touhou a frustrací zmítanou duší možného milence, je Lucy jen obludným umocněním své matky Lady Tantamontové, proslulé škodolibými společenskými lapsy, jimiž labužnický trýzní snobskou společnost. Tato krajně věcná, silná žena s nevinnou tváří naivní Kanadanky, která přitom mistrně ovládá roli paní jednoho z předních domů, je příliš výrazná, než aby nebyla ohniskem zase další opozice, sice nekonfliktní, ale v knize významné. Je to protiklad vědecky přísně racionální, ve všem ostatním však odtažitě a jaksi rozmazané osobnosti jejího zákonného manžela lorda Tantamonta – a na druhé straně vší abstrakci vzdáleného ctitele života, proslulého malíře Johna Bidlaka. Také zde ony zjevné protiklady mají něco společného – a není to jen oddanost, s níž našli zalíbení v téže ženě nebo se věnovali uplatnění každý svého talentu. Je to daleko spíše egocentrismus, s nímž – zajisté ve jménu svého poslání – zavírají uši před nároky, o něž ve své pouti zavadili. Méně patrné je to u lorda Tantamonta, který přece nechce víc než klid pro svou vědeckou práci, pro niž jinak nic (až na takové maličkosti jako závratné jmění, poskytující prostředky na bádání a hlavně samozřejmou existenční jistotu) od vnějšího světa nepotřebuje: ten ho totiž ve své konkrétnosti zajímá tak málo, že ani nezpozoruje všeobecně známý, téměř už institucionalizovaný poměr své ženy nebo šokující erotické eskapády dcery Lucy. Pokud zrovna mlokům někam nepřišívá části těl, které jim jinde odebral (v dnes už naivní víře, že tím pronikne do tajů genetiky), zabývá se výpočty, které bychom dnes nazvali ekologickými. Jeho starost o budoucí vyčerpání zdrojů fosforu, dnes oslabená jenom přítomností bližších hrozeb, je jistě altruistická – Tantamount přece není sobcem v primitivním smyslu. Tím ale také není jeho sok, John Bidlake: bezohlednost jeho pouti lůžky přepůvabných žen, které tak krásně zvěčnil na svých plátnech, stejně jako upřímná ošklivost k projevům vitálního úpadku a chorobnosti, přece nespočívají na kořistnickém kalkulu, ale na prvotním instinktu života: té

sice téměř animální, v hloubce své smyslnosti však svým způsobem ušlechtilé vitality, jejíž oslavou jsou právě jeho nejlepší plátna. V tom se Bidlake výrazně liší nejen od Tantamounta, proti jehož abstrakci staví smyslovou konkrétnost, ale také od Rampiona: na rozdíl od něho nemá potřebu polemiky, jemu stačí život v jeho nádheře prostě ukázat. Nu, život bohužel není jenom nádherný – je také stejně často ošklivý, ubohý a ve svém úpadku jakoby vykřikující obžalobu: stárnoucí krasavice uvadají, vnímavost lidí ke kráse prochází bizarními obraty, nakonec tělo samotného tvůrce napadá sněť zhoubné nemoci. Osloven touto temnou stránkou bytí, takový vyznavač smyslného života nemá jinou odpověď než panický útěk – doslovný nebo přenesený. Oddanost životu se hroutí před temnou tváří smrti.

Máme však ve složité partituře této fugy ještě jiný hlas, který si v té sněti – morální i jiné – zjevně hová. Je to Spandrell, slaboch s ctižádostí být démonem, jakýsi spojenec v neřesti s Lucy Tantamountovou. V knize by sotva mohl sloužit jako rovnomocný Bidlakův protipól, kdyby ve své absurdní, sobě i jiným obtížné existenci přímo nezosobňoval popření tvořivosti a oddanost zmaru. Ten jeho patetický mravní rozklad vlastně začal neschopností smířit se s novým manželstvím své matky, pokračoval jako pomsta na ní a nakonec se stal samoučelem: štítivé pohrdání malou špatností se přece často mění v jakýsi zděšený respekt, když zlo nabude strašných rozměrů. Spandrell tedy ve svých očích není ubohým neurotikem, neschopným najít cestu k normálnímu životu, ale démonem zla. K tomu ovšem potřebuje oběť, kterou by stáhl do propasti – a tou se stane Illidge, kterým panoptikum vybraných postav knihy uzavřeme. Illidge je člověk velkých ambicí, který se z výše svého intelektu ale bohužel malého vzrůstu svého těla marně snaží shlížet na společnost kolem svého mecenáše Tantamounta. Rád by jí pohrdal, tajně však závidí. Rozdírán pýchou, stále zraňovanou vlastní nejistotou, rád teoretizuje o revolučním násilí. K tomu však zase on potřebuje zjevného nepřítele a tím se – nevědomky, ale neodvratně – stane Webley. Ten patetický vůdce britské operetní verze fašismu nejspíš není zvlášť nebezpečný, ale je nápadný a to rozhoduje. Illidgeovy nepříteli vážně míněné úvahy o Webleyho odstranění neujdou Spandrellovi: spatří v nich příležitost stát se opravdovým zloduchem a nedá už rezatému hrdinovi ani chvíli klidu. Scéna Webleyho vraždy, která je jedním z uměleckých vrcholů knihy, nemá patos velké tragédie. Je jenom k uzoufání upachtěná, absurdní, přízračná a hlavně zbytečná, jak už zlo v realitě bývá. Nic se jí nevyřešilo, osobně ani společensky: životy prostě pokračují s týmiž problémy, jen nemnozí z těch lidí musí ještě navíc obcházet či překračovat propast jedné další smrti.

Fuga tedy vyústila v ostrou disonanci. Co ale vyjádřila ve svém celku? Jistě ne zvláštní harmonii, nějakou podřízenost toho složitého kontrapunktu vyššímu záměru. Osudy

těchto velmi různých, vzájemně často téměř protikladných lidí se tu proplétají, aniž by se většinou skutečně setkaly. Každý z nich je jistě závislý na fungování společnosti, na platnosti jistých pravidel, jejichž i docela mírné porušení přináší dobrodružné vzrušení; každý z nich potřebuje jiné lidi k tomu, aby jeho tolik sledované cíle vůbec měly smysl. To jim však nebrání, aby si víceméně každý nesledoval svůj dílčí zájem hlavně pro sebe, pro ukojení jednou zvědavosti, jindy touhy po slasti či po uznání nebo zažehnání samoty či nudy. Aniž to ví, přispívá nicméně svou troškou do složité podoby lidského světa.

Jaká je tedy tvář lidského světa, jak ji tu Huxley vypodobnil? Především mnohotvárná až do rozpornosti, byť vskrytu provázaná až téměř do jednoty. Ten svět je zajímavý právě rozmanitostí těch povah, cílů, osudů, tou možností tolik se odlišovat a přesto k němu náležet. Každý ten osobitý hlas je ale jenom předénkem v tkanině chóru: na chvíli vynikne, zazáří mezi ostatními – a pak zas ustoupí, překryt jinými. Znamená to snad nicotnost individuální existence či její roli pouhé součástky mnohem důležitějšího díla? Nic takového kniha nepraví. Postavy jsou možná někdy trochu zkarikovány tím, jak jsou předvedeny ve svých extrémech; že nám přesto utkví jako živé bytosti, je ale dáno tím, že pod nápadnými rysy tušíme ještě jejich jiné možnosti. Huxley byl příliš filosof, než aby nevěděl, že člověka nelze redukovat na nějakou roli: že rozmanitost, jakou nacházíme v lidských typech, vrstvách, celých komunitách, lze najít v každé jednotlivé bytosti – je to jen obtížnější, někdy matoucí a znepokojivé.

Spatřit tu rozmanitost v lidské společnosti je však přece jenom snazší a snad také přirozené. Poselství Kontrapunktu myslím netkví tolik v jemné společenské ironii nebo v brilanci myšlenek, byť jimi přímo překypuje. Je myslím hlavně v tom, že podstatou lidství není uniformita: že lidský svět může být mnohohlasý až k disonantním výkřikům, a přesto ještě nebyť ohlušující vřavou: že rozmanitá mnohotvárnost světa nutně neruší, naopak možná podmiňuje jeho srozumitelnost.

Syrty našeho ducha

Tři sta let dělí Orsennu od její poslední války s barbarským Fargestanem. Legendy o divokých bojích patří k tradici, hýčkané o to pozorněji, čím je starší: pamatují na ně nejen školní osnovy, ale i básníci, vytvářející stále nové, stále odvážnější eposy. Pomyslná hranice, na níž kdysi boje ustaly a jež se vlastně nikdy nestala pomezím míru nebo alespoň příměří, je ovšem hlídána velmi nedostatečně a formálně: nikomu z mocné orsennské Signorie se nechce vydávat velké prostředky na pouhou údržbu legendy. A tak se kdysi hrozivá stavba Admirality na pobřeží Syrt postupně pokrývá patinou, jediná – trochu už dýchavičná – bitevní loď s nechtěně ironickým jménem Obávaný se na svých strojově pravidelných hlídkových plavbách úzkostlivě vyhýbá oblastem, které by *ti na druhé straně* mohli považovat za sporné, a většina vojenské posádky se pod velením sedláckého kapitána Marina zaměstnává výpomocí na několika statcích v okolí. Poměry tedy téměř nudně idylické až na dvě okolnosti, které čtenáři dojdou postupně. Především je to vztah k onomu záhadnému Fargestanu. Oč víc se jeho dávné jméno vyskytuje v epopějích, o to zarytěji se o něm mlčí jako o současném sousedovi. Valem napjatého mlčení je ovšem nadán zvláště naléhavou, i když negativní a tím i beztvárovou přítomností. Postupně se vyjevuje horečnatě skryté obírání se svým sousem, které je možná jenom rubem nenápadné, ale o to závažnější choroby Orsennu stále více nahlodávající: jakési fatální nudy, krajní omrzelosti dokonale zajištěným životem.

Nad oním zajištěním bdí s moudrou přísností tajemná Signorie, složená z členů nejurozenějších rodů. Jako vše ostatní, i technologie moci je staletími tradic dovedena k jemnému umění. Přísnost, s níž se tu dohlíží na chod orsennské společnosti, je skoro zbytečná, byť moudrá opatrnost: staletí poklidného zrání zušlechtila její organismus k důstojné stálosti. Je ovšem třeba připustit, že i ušlechtilost za určitou mezí jaksí paradoxně plodí i svůj rub: zatímco v tlupě divochů je téměř každá výzva k plození jen čistým projevem nevinného pudu, může být v komunitě jemných mravů i jistý úhel ohnutého malíčku výrazem zkažené lascivnosti. Jestliže v zemi méně ustrnulé i nadávky proti vládě, vykřikované na náměstí, sotva vyvolají pozornost, v Orsenně i zámlky či intonace hlasu mohou působit velezrádně. Takový dojem z tohoto zvláštního světa nám alespoň Julien Gracq dovede vnuknout svým vytříbeným, básnický bohatým jazykem. A přesto, že jde o obraz nepodobný čemukoliv, co jsme přímo zažili – včetně totalitní společnosti, snadno se zmocní naší obraznosti, která mu dodá životnost možného světa a vyvolá pocit něčeho důvěrně, byť neurčitě povědomého. Je to jen magie zvláště živého snu, dovedně vzbuzeného četbou, nebo

je za tím něco víc? Nespěchejme s odpovědí, je přece příjemné setrvat trochu déle u Gracqova překrásného textu.

Aldo, mladý aristokrat z nejvyšších kruhů, si jako lék na omrzelost ze zjemnělé, trouchnivinou čpící společnosti uloží drsnou státní službu právě na syrském pobřeží. Drsný život v takovém dobrovolném vyhnanství do bohem zapomenuté, zdánlivě zcela bezvýznamné provincie, jejíž význam válečného pomezí se udržuje jen formálními předpisy a trochu legendami, má být lékem na změkčilost a nudu, která se vkrádá z příliš snadné existence v hlavním městě. Je pověřen posláním Pozorovatele, jakýchsi *očí a uší* Signorie u vzdálené posádky. Vzhledem ke stavu věcí by taková funkce měla být také víceméně formální, ale mladému člověku Aldova typu něco takového sotva může stačit: bezděky svému posláním dodává hlubší význam, jako to vůbec činíme s činnostmi, do nichž investujeme svou energii a potřebu smyslu. V jeho očích to není nijak obtížné: Syrty jsou přece poslední obrannou linií proti Fargestanu, odvěkému nepříteli, z něhož urputné mlčení a naprostý nedostatek informací činí mocnost nejen záhadnou, ale i nejasně hroživou. Aldův zájem o tuto – po staletí utkvělou – konfrontaci rychle narazí na mlčenlivý, ale o to urputnější odpor Marina, velitele posádky. Tento starý, sedlácky moudrý kapitán, jemuž jinak zřetelně nechybí vojácká chrabrost, jako by zasvětil svůj život úzkostlivému zachování statu quo, tak ostentativnímu, že starou pevnost Admirality nechává zpustnout, vojáky v posádce zaměstnává pomocnými pracemi na blízkých statcích a na *Obávaném* vyplouvá jenom, když musí, a ani o píď dále, než mu velí předpisy. Postupně pochopíme, že jeho hněv nad lehkomyšlným přejetím obranné linie stejně jako mlčenlivý, ale podrážděný odpor, s nímž sleduje Aldův zájem o vojenskou pohotovost posádky, nepramení ze stařecké pohodlnosti a banálního strachu z nepříjemností. Marino zřejmě tuší, že Orsenna už dávno minula dobu, v níž by si mohla dovolit válku: že slonovinová ztuhlost její správy a zvláště hnilobná změkčilost, která se za ní tají, by sotva odolaly náporu takové nespoutané, barbarské síly, jakou je Fargestan. Má smysl prodlužovat existenci, která se hroutí sama do sebe a může se vzchopit jen v zoufalém – třeba beznadějném – zápasu o život? Má smysl hnát existenci k předčasnému zmaru jenom proto, že v ní neumíme najít smysl? Tak by se asi tázal nejprve Aldo, pak Marino, kdyby k tak otevřeně surovému rozhovoru vůbec mohlo dojít, kdyby ten spor neprobíhal v hlubinách, pod neprůhlednou hladinou mlčení.

Navenek – jako ostatně často v životě – napětí mezi oběma postavami překrývá přátelství, plynoucí ze společné služby a z ocenění toho druhého. Ostatně oba zprvu jenom koutkem duše tuší, jak mocné síly se tu němě hromadí k budoucímu kataklyzmatu. Postupně se však ukazuje, že Aldův výběr lokality pro spartánské sebeukáznění bezděčně vystihl jakési

nevědomé tíhnutí, postupně ovládající orsennskou společnost. Syrské pláže přicházejí do módy co letní letovisko, ale neosiří ani s příchodem zimy. Po ulicích Maremmy, místní metropole, je možné potkat stále více podivných blouznivců, prorokujících zkázu. V chrámech se káže o kosmických znameních či apokalyptických vizích. V tradičním průvodu se objevuje hrozivě mnoho fargestánských motivů, jako by tušená či vymyšlená hrozba měla zvláštní přitažlivost.

Příliv společenské smetánky přinese do Maremmy také Vanessu, Aldovu přítelkyni z doby orsennského mládí. Její vysoce postavený, svými postoji však vždy poněkud pochybný rod Aldobrandiů tu má rozlehlý palác; večírky, které v něm Vanessa pořádá, nezůstávají nic dlužny pověsti rodu. Také Vanessa jako by netrpělivě vyhlížela kamsi k mořskému obzoru, kde jenom obláček nad sopkou Tängri dává tušit pobřeží tajemného Fargestanu. Milostný vztah, který vzplane mezi nimi, má znaky *horečky*, zmocňující se ostatně celé Maremmy. Příznačně otupuje Aldovu bdělost a vtahuje ho do situací, v nichž je stále více konfrontován s temnými příznaky neurčité hrozby.

Z dozorčí rady Signorie, kam posílá pravidelná hlášení, se mu dostává jenom stručných, tajemně neurčitých instrukcí, které se zdají radit k opatrnosti a současně k rozhodujícím činům. Snad trochu díky nim, především však poslušen jakéhosi stále sílícího niterného nabádání, využije Aldo situace, kdy je kapitán Marino povolán do Orsenny a on se tím stane jeho dočasným nástupcem: při nejbližší plavbě překročí *Obávaný* pod jeho velením hlídkovou linii a v jakémsi mrazivém opojení, s opovážlivostí drtící krunýř staletého popření, téměř se dotkne břehů Fargestanu. S překvapivou pohotovostí a současně dobromyslnou nepřesností jej uvítají děla Rág. *Obávaný* neopětuje palbu, přesto se vrací s jakýmsi závratným pocitem hrdinství: mlčení bylo prolomeno, kontakt byl navázán. Krátce po incidentu navštíví Alda tajemný posel z druhé strany, žádající - se zdvořilostí, která sotva skrývá hrozebné ultimátum - vysvětlení, nebo ještě lépe oficiální ujištění Orsenny, že šlo o hloupý omyl nebo klukovinu, nikoliv o záměrnou provokaci mezi státy. Později se dozvíme, že tento akt pokoutní diplomacie byl jenom lstí či chabým pokusem zastavit pohyb mocnějších sil: v době, kdy měla Orsenna odpovědět, byly už fargestánské šiky na pochodu.

V závěru příběhu, v němž se jen z letmé zmínky vypravěče dozvídáme o pozdějším zničení Orsenny, je Aldo povolán Radou. Ale ještě předtím, než se ukáže, zda má být souzen, nebo vyplíněn či dokonce vyznamenan, setká se – znovu a tragicky naposled – se svým starším přítelem a zároveň krajním oponentem Marinem. Jejich rozhovor, který je konfrontací rozvážného konzervatismu, ctícího status quo přes jeho hnilobný nádech, a prudkého novotářství, volícího změnu přes smrtelná nebezpečí, končí tragicky: za nejasných okolností,

kteře mohly i nemusely být pokusem o likvidaci mladého protivníka, zřítí se stařec z bašty do moře a navždy zmizí v temnotách syrských hlubin. Otřesen tímto smutným rozuzlením složitého vztahu musí Aldo vzápětí čelit mnohem náročnější konfrontaci. Závěr knihy tvoří dlouhý rozhovor s nejmocnějším mužem Signorie, z něhož hrdina posléze pochopí, že jeho čin, kterému sám docela nerozumí, ale v němž spatřuje alespoň výraz své svobody, mu vlastně nepatří: byl jenom nástrojem mocnější vůle, která však sama jednala jen v souladu s daleko mohutnějším, i když skrytým směřováním, jakýmsi temným proudem, ženoucím zestárlou Orsennu proti útesu Fargestanu.

Jak porozumět onomu zvláštnímu světu Orsenny a vzdáleného Fargestanu? Pobřeží Syrt je příliš dobrá kniha, než aby poskytla nějaké snadno čitelné poselství; je ale také příliš dobrá, než aby znamenala jenom samu sebe. Je mnoho asociací, jež se čtenáři vybaví nad tímto kultivovaným, stylově vytříbeným a současně barvitým textem. Orsenna, v mnohém připomínající městské státy v době renesance až na řadu detailů, které ji posouvají mnohem blíže naší současnosti, jako by byla průměrem – v mnohém mlhavým, o to však více naléhavým – pro osudy celé naší kultury, zejména v tomto století. V tom případě však barbarská hrozba, onen náš Fargestan, nebyla a není tolik za vnější hranicí států, ale spíše uvnitř: právě námluvy na zapřenou s vitalitou barbarství, stále přítomného pod tenkou slupkou zdánlivě nevyvratné kultury, strhly Evropu opakovaně do kataklyzmat destrukce, z nichž dvě světové války a jejich další doprovodné hrůzy byly jen nejnázornější, nikoliv jediné. I dnes, více než čtvrtstoletí po vydání knihy, črtá jakási ruka na oblohu temná znamení, ohlašující blížící se konfrontaci; až příliš ochotně si pokládáme ten náš dnešní Fargestan kamsi za hranice Evropy, třeba do arabského světa: Syrti našeho ducha jsou však s námi všude, v samých srdcích našich metropolí.

Uvažme ale námět trochu obecněji. Kdykoliv se vyšší nebo prostě nová hodnota ustavuje v našem světě, ať je to ušlechtilost proti pouhé zdravé zdatnosti, kultura proti pouhé vitalitě, vyšší duch proti pouhé civilizaci, je zápas s jinakostí brzy vystřídán jakýmsi opouzdřením: je snazší hodnotu rozpoznat a kultivovat, jestliže kolem ní vystavíme opevnění. To, co je tam venku za valem, se změní: stane se hrozbou, paradoxně o to děsivější, čím víc zdánlivě ztrácí realitu. Je dobře známo, jak se ctnost zpravidla vyrovnává s tím, co prohlásila za svůj opak: prostě to popře, vytěsni ze svého světa. V takové zprvu blahodárné izolaci hodnota ovšem časem ztrácí životnost; v době, kdy už hrozí její vyčerpání, objevíme znovu to, co jsme z vnitřního světa vykázali. Bušení na poplach a výzvy k boji jsou tu ovšem jenom rubem jakési horečnaté zvědavosti, přípravou k podlehnutí; dojde-li k boji, zhroutí se po něm celý dosavadní svět.

Máme být tedy vnitřně jakýmisi Mariny, úzkostlivě se vyhýbat sebemenšímu konfliktu, jen aby drahé tlení mohlo ještě chvíli pokračovat? Sotva lze doporučit takový program, i když v poměru k holému životu jej vyznáváme téměř všichni. Spíše se nabízí netvořit svým popřením neznámé a ve své tajemnosti nepřátelské Fargestany: dávat svým hodnotám růst z celé bohatosti zkušenostní reality, v stále živém dialogu s tím, co k nim zdánlivě nepatří nebo je zjevně popírá. Jenomže tato možnost není vždycky k dispozici: hodnoty tu vesměs jsou už před námi, stejně jako polarity, jež je definují. Aniž to třeba zjevně víme, jsme všichni – každý po svém – na jakémsi niterném pobřeží Syrt. Naše výchova, další vlivy, jež nás formovaly, i úhrn toho, oč jsme v životě usilovali, načrtly hlídkovou linii, kterou je třeba střežit, kterou však překročit je nebezpečné. Obláček na obzoru napovídá existenci teritorií, o nichž nechceme vědět, o nichž se přesto šeptá ve stínu. Máme se k nim prostě obrátit zády, nebo máme odpovědět na jejich permanentní výzvu vlastní výzvou, výpadem, válkou? Jsme každý sám na pobřeží svých Syrt a ani nevíme, máme-li k tomu nějaké pověření.

Svět v odcizení mezi snem a mýtem

Z výše deseti kilometrů padají dvě postavy. Tento okamžik bezčasu mezi životem a tím, co by podle rozumu mělo být nevyhnutelnou smrtí, je Salmanu Rushdie mu jen záhybem, v němž rozevře dvě a potom stále další komplementární křídla prostoru knihy. Obávám se, že *Satanské verše* získaly proslulost hlavně krvelačnou záští, již jejich autor, ironický eskamotér neodolatelných perzifláží, vyvolal mezi fanatickými muslimy. Nemohu soudit míru rouhavosti vůči islámu, jsem ale jist, že je tato kniha něčím mnohem víc než snůškou blasfemických nehorázností.

Postavy, vymrštěné teroristickou explozí z letadla, které s nechtěnou ironií původně slibovalo vynést pasažéry do sedmého nebe, jsou protagonisty nejen základního příběhu knihy, ale současně – způsobem bizarním až k frašce, nicméně hlubokým – i jednoho z nejstarších mýtů, proniknuvšího z temného polovědomí archaického lidstva postupně až do dvou nejbojovnějších novodobých náboženství, křesťanství a islámu. Saladin Chamcha a Gibreel Farishta jsou sice postavami, které by člověk sotva ztotožnil se Satanem a Gabrielem, těmi dvěma mystickými zosobněními kosmického zla a dobra. V knize se to také děje s potutelnou hravostí, rozevírající hned celý vějíř ironických významů. Oba jsou herci, navíc svým groteskním způsobem původně velmi úspěšnými.

To platí především pro Chamchu, jemuž se britské prostředí za jeho krajní oddanost odvděčilo naprostým odmítnutím jeho indického zjevu, poskytovalo mu však velmi slušnou odměnu za jeho schopnost vykouzlit imaginární hlasy pro televizní reklamy. Umělec, schopný vystihnout hlas, jímž by mluvil nakládáný hrášek, je kreací satirického surrealismu, která myslím od dob Gogolových či Kafkových nemá obdoby. V onom potutelném smyslu, s nímž se celý význam knihy kolébá na vlnkách ironie, je Chamcha skutečně zosobněním jistého druhu zla, alespoň v očích kazatelů etnické svébytnosti: v hlase, oblečení, zvycích, názorech – až na tu barvu kůže prostě ve všem – se stal důsledným Britem, tedy se odrodil. Chamcha je ale v strukturním propletení knihy docela jistě také citací Samsy z Kafkovy *Proměny* – tedy zlem nikoliv *objektivním*, ale průmětem předsudku jiných: v druhém časovém plánu knihy, po svém a Gibreelově *vzkříšení* ze smrtelného pádu, mění se ve zvíře pod zhnusenými zraky cizinecké policie. Teprve pak postupně k svému děsu přijímá primitivně mýtickou kozlí podobu moci, již je mu dáno představovat v onom *darovaném*, tedy *nevlastním* čase.

Gibreel Farishta je zjevně jiný případ. Bylo by naivní, snažit se v díle Rushdieho najít snadno přehlednou symetrii. Gibreel, původně dítě ulice a vše jenom ne světec, se souhrou náhod a svého pěkného zjevu stane megahvězdou pakistánské filmové produkce – nikoliv

však jako milovník šestákových moderních zápletek: jako světec, postava přímo nadzemská v melasovitém proudu kýče, poskytujícím obecnstvu hříšné rozkoše pod záminkou nábožného vytržení. Není jenom šibalským detailem, že k zbožnění uctívaný Gibreel je mezi zasvěcenci pověstný pronikavým pachem z úst. Postava, do níž byl vecpán filmovým průmyslem a vkusem ulice, mu nesedí; i jeho uhranou svody hříšného západu, ať v podobě šunkového závitku, ať v extrémně *světlém, nordickém* zjevu britské alpinistky. Za obojí je potrestán, i když v jiném úhlu pohledu lze totéž chápat také jako milost: navštěvuje ho sen, v němž *hraje roli* mystické postavy téhož jména, archanděla Gabriela, nebo jím v tom jiném prostoru *skutečně je*. Děs, který ve snu prožívá, nepramení jenom z implicitní blasfemie: je děsem bytosti, která se stala pouhým *nástrojem* někoho jiného.

Jsme nyní u jádra, které tak rozlítlo islámské fanatiky, mohlo by však přinejmenším znepokojit ortodoxní zastánce kterékoliv jiné víry. Gibreelův nekonečný sen je živý natolik, že není rozlišitelný od *reality*, sice mýtické a umístěné jaksí v *jiném čase*, nicméně obdařené velmi jadrnými detaily: možné *reality* vzniku islámské víry. Povrchně vzato, je tu jenom dvojitá reflexe: Gibreelovi se ve snu zjevuje prorok Mahoun, tedy Mohamed, jemuž se zase v *jeho* snu zjevuje Gibreel, tedy archanděl Gabriel, jako zdroj *zjevené pravdy*. Gibreelovo zoufalství ze snu pramení kromě jiného z toho, že se cítí ke svému zjevování i ke svým nejvyšším sdělením *přinucen* prorokovou vůlí: sděluje mu ve snu právě to, co Mahoun zrovna potřebuje ve své pragmatické taktice zápolení se staršími rity pohanské víry; když se zjevení později už nehodí, je prostě vyškrtáno jako omyl, zlovolně našeptaný Satanem - odtud je také název knihy. Ale je to opravdu tak myšleno? Prosazování nové víry jako svého druhu koňský handl je přece jenom v nejsvrchnějším významovém plánu těchto pasáží. Hluběji jsou všichni jednající jenom nástroji jakési mocné, osudové síly, pramenící stejně z jejich nitra jako z jakéhosi tajemného zásvětí. Gibreel je snad nástrojem Mahounovy vůle, ale ta zas zřejmě nepramení jenom v Mahounovi. Gibreel je donucen snít sen, kterým se aktualizuje mýtus, běžným myšlením pokládáný do minulosti, *avšak ve své vlastní realitě existující mimo čas*, či ve svém vlastním čase - což ostatně platí také o snu. Ve skutečnosti Gibreel ve své běžné podobě není tak něčím příliš odlišným: jakožto *archanděl* stříbrného plátna spoluvytváří onen specifický sen či mýtus filmových příběhů, sám jako osoba je ale také mýtem a postavou nesčetných snů. Zajisté, je to všechno velmi profánní a pragmatické, uspokojuje to také všechny možné přízemní potřeby; není tomu tak ale s většinou usazených, církvemi ukrocených náboženství? Pohled na čilý obchod se sakrálnem může naplnit ošklivostí mnohé, již jsou schopni duchovní transcendence; byla by ale možná čirá duchovnost, která by

původně nekořenila v oné primitivní, s pachtěním všedního světa propletené zbožnosti? Rushdie nám na otázky sotva odpoví - nejspíš nám nabídne nějaký jiný šklíbek.

V mozaice knihy je ostatně ještě jiný motiv, povrchově téměř nesouvisející s ničím dosud řečeným. Na ostrově, jehož vrstevnice opisují celou řadu kulturních oblastí od téměř dokonale poevropštělé civilizace až po kmen vesničanů, bydlící v koruně obrovského stromu, se objeví dívka, která zjevně k nikomu nepatří. Byla by nutně odsouzena k nuzné existenci, nebýt jistých nadpřirozených znaků: projevuje zvláštní prorockou sílu jurodivých, nadto se její panenské tělo odívá a také živí jen stovkami zářivých motýlů, kteří ji všude provázejí. Tato kejklířská směsice poezie s nechutností má pro místní lid chuť zázraku, tím spíš, že připomíná jistou světici z minulosti. Proto a také silou vlastní víry přesvědčí dívka celý kmen, aby se s ní vydal na pouť do Mekky, ačkoliv v cestě leží nejen planiny, spalované sluncem, ale především moře za nimi. Také zde dojde k střetu vůlí prorocké dívky s hierarchií mocných tohoto malého světa a opět nevíme, co rozhoduje víc: zda slepá víra, čerpaná z vnuknutí, nebo potřeba sebezprosažení. Tragikomické scény pochodu, k němuž se místní hodnostář se skřípějícími zuby nakonec přidá ve svém mercedesu, balancují až do konce mezi oběma možnostmi: někteří lidé za pochodu bez milosti umírají, zástup však kráčí dál a překážky v jeho cestě jakoby zázrakem smete nečekaný liják; vody moře se před ním biblicky nerozestoupí, lidé však přesto pokračují v pouti a nenávratně mizí v hlubinách. Byli pohlceni vodami či překročili bránu času nebo jen končí sen, protkaný tímto zvláštním příběhem? Rushdie nám nenabízí odpovědi; podezírám, že na posedlost racionalitou se dívá s toutéž ironickou zvědavostí jako na horlení fanatické víry.

Směsice nebo zápas mýtu s realitou ovládá také základní dějový plán knihy, alespoň ten v *jinobytí* obou protagonistů. Rozumně vzato, nemohou být po pádu z deseti kilometrů živí. Pokud nicméně v knize vystupují, jednají a mluví, může to být jenom zázrakem, svévolí autorovy fantazie nebo snovou imaginací – v každém případě mají existenci tak říkajíc *navíc, vypůjčenou*, tedy také méně odolnou diktátu mýtu. Zatímco ubohý Chamcha s úzkostí pozoruje proměny svého těla pod znechucenými zraky policie, je Gibreel lapen v horečných fantazijních reminiscencích stařeny, jež ho zachránila, a nucen stále dokola přehrávat krvavé scény na hispánsko-americký způsob. Průhledný výklad těchto proměn vzápětí škrta prostředí záchytného tábora či nemocnice, přeplněné hrůzně komickými formami, jakoby vyňatými z nějakého středověkého bestiáře. Všechna ta bájná zvířata jsou *ve skutečnosti* imigranti – nebo jenom jejich mentální obrazy – znetvořené předsudky hostitelské země. Pokud však čekáme, že z těchto scén se v dalším textu probereme jako z horečného snu, jsme zklamáni: Chamcha stejně jako Gibreel sice ze svých variant pekla unikají do *normálních* ulic Londýna,

nikoliv však do *normální* existence. Chamcha s hrůzou pozoruje, jak změny jeho těla nabírají jednoznačný směr k archaické kozlí podobě Satana, zatím co sloupy jeho dosavadní britské existence - domov, manželství, zaměstnání - berou rychle za své. To vše se děje na pozadí jen zdánlivě *normálního* života imigrantské komunity: povrchně úspěšné existence znetvořuje vykořeněnost, potlačované vědomí domnělé inferiority, odcizení zemi původu i nové vlasti. Nikdo vlastně tyto lidi nenutí, aby takový *nevlastní* život žili; nicméně všichni překročili pomyslnou hranici, za kterou není návratu: aniž to vědí, sami už přijali předsudek vůči svým národům a zemím, dokonce vůči sobě samým - a nezbyvá jim nic než hlučné protesty a tichá nápodoba těch, kdo jimi pohrdají. Sympatie, s níž přijímají Chamchovo neštěstí, je vlastně mostem, po němž z jejich společného podvědomí do něho přecházejí satanské prvky. Infekce je oboustranná: zatímco jemu narůstají kroucené rohy a jiné znaky démona, šíří se móda jakýchsi rohatých čelenek i v ulicích; ve chvíli, kdy druhdy mírný Chamcha vyráží ze své komůrky se strašným řevem a zápachem síry, zahoustly ulice už napětím před příští bouří.

Mezitím také Gibreel činí pokusy o návrat do své dřívější existence. Zdánlivě úspěšnější: svět průmyslové výroby iluzí, pro nějž je zázrak jenom věcí filmového triku, přivítá jeho mystické znovuzrození s nadšením, posilovaném vidinami tučných zisků. Kýčovitý obřad, v němž se má Gibreel publiku navrátit jakoby nebeským vozem, je kýmisi nebo čímsi vzat doslova: před užaslymi zraky publika se Gibreel s vozem vznáší a mizí, aby se vrátil do zcela jiného představení. To, co by podle věcných titulků novin nejspíš bylo nazýváno etnickým nepokojem, na stránkách knihy nabývá podoby Zjevení svatého Jana nebo jeho analogie v islámských textech: trubka, kterou si Gibreel vybere v obchodě s hudebními nástroji, se v jeho ruce mění v mystickou polnici, chrlící oheň a všeobecnou zkázu. Hořící Londýn je tedy obrazem mýtického utkání archaických sil, svého druhu Konce světa.

Rushdieho dílo je možno pojmout jako postmoderní hříčku, obratnou literární eskamotáž či blasfemický pamflet – a nebo také jako umělecké dílo nezvyklé originality a sugestivní síly: hodnocení tu závisí na pružnosti naší senzitivity. Svým kejklřstvím a pitvořením rozhodně nevybízí k hluboké meditaci nad svým obsahem. A přece, jak jsme viděli, nastoluje otázky vážné, ba ty nejdůležitější.

Jaký je vlastně podíl mýtu v našem světě, v našich existencích? Otázka zdánlivě přepjatá ve světě programově profánním, oddaném konzumaci snadných rozkoší. Jenomže to je právě omyl naší doby: aniž to třeba vůbec víme, jsme právě touto absencí jakéhokoliv zacílení svých životů nepozorovaně opřádáni vlivy iracionálních sil. Prostinké mýty, produkované pro potřeby zábavy, trhu nebo politiky, mohou být k smíchu. I ty, tajemně nabízené soudobými šamany co nádivka pro naše vyprázdňené duše, nejspíše nepřezijí další

módní vlnu. Za nimi, na okraji vědomí a za ním, dřímají mýty prastaré, a proto mnohem silnější. Vstupují občas do našich snů, ovlivňují naše fantazie, někdy i náš rozum. Nelze je zcela zapudit, neboť jsou mimo čas a patří k prazákladní tkáni samotného lidství. Musí však zůstat tam, kam patří: v příšeří za okrajem našich úzkostí a naší touhy. Vpuštěny do našich životů znamenají katastrofu, jak nás vícekrát poučilo naše století.

Vraťme však znovu tutéž otázku: do jaké míry naše vůle utváří naši víru nebo přesvědčení, do jaké je naopak vírou určena? Jsme - třeba bezděčnými - tvůrci našich mýtů, jejich proroků a bohů, nebo jsme jejich bezmocnými nástroji? Vášniví zastánci jednoho z obou doplňkových pohledů, jak se zdá, přehlížejí třetí možnost: že totiž obě určení se v kruhu propojují v celku sdílené a sdělováním propojené lidské zkušenosti, že navíc existuje možnost z toho kruhu alespoň částečně vystoupit. Duchovní svoboda, jak tuto možnost nazýváme, je ale něčím zcela odlišným od líné lhostejnosti ke všem otázkám a možným odpovědím: je stále otevřeným zápasem o možnost přesvědčení nebo oprávněné víry. Jedině tato svoboda je také naší šancí proti síle temných mýtů, narůstající na světovém obzoru.

Duch a tělesnost (Zmatení citů)

Odpradáвна zápasí o člověka dva komplementární principy: duch a tělesnost. Ačkoliv původně pouhé dva směry, dvě perspektivy lidské přirozenosti, vznesly tyto principy už v časné historii na člověka téměř protikladný nárok. Vznikl tím zápas, jehož řešení – tak se alespoň mnohým zdálo – muselo ústit do vítězství jednoho a potření druhého. Symbolika sporu byla s dobou jistě proměnlivá, jeho obsah však byl obdobný a vždycky vášnivý. Pokud jde o vášně, není snad ve dvacátém století přesnějšího vypravěče, než byl Stefan Zweig. Náš námět prosycuje hlubší významovou vrstvu řady jeho povídek a novel, nejvýrazněji ale tu, která nese jméno Zmatení citů.

V příběhu samém – jako v každém opravdovém uměleckém díle – symbolický obsah je až v hlubší významové vrstvě: tak hluboko, že si často nejsme jisti, zda jde o záměr. Mladý muž, hrdina příběhu, přichází víceméně z donucení do hlavního města na studie. Nuda ztemnělých poslucháren, kde unavení profesori suše přednášejí filologické rozbory, ho brzy vyžene do berlínských ulic. Pěkný vzhled a rychle pochycená velkoměstská drzost umožní snadná dobrodružství, která chlapce odvádějí nejen dále od studií, ale také hlouběji do morálního rozvratu. Náhle přijíždí otec: jeho zděšený pohled je zrcadlem, v kterém se hrdina spatří v celé té mravní prázdnotě své okázalé, ale nezvládnuté svobody. Zahanben rychle souhlasí se změnou působiště: v malém universitním městě, které nenabízí snadné svody ani pohodlnou anonymitu, se pokusí začít znovu a dohnat ve studiích, co se dá.

Náhoda tomu chce, že hned při první návštěvě školy zastihne svého příštího profesora v jeho nejpřitažlivější roli – při improvizované promluvě na semináři, podněcené dotazem. Tématem je – a v novele také zůstane – renesanční divadlo alžbětinské Anglie. To jistě není náhoda, i když povrchní autorovy motivy pro toto téma mohly být různé: z celé evropské historie to byla právě renesance, v níž byl zápas ducha s tělesností snad nejvyrovnanější a přitom vášnivý, v níž podněty k výšlehům ducha přicházely z tělesnosti a ta zas ve svém extatickém sebenalézání čerpala z čerstvě nabyté duchovní svobody. Divadlo, stvořené téměř z ničeho v dřevěných boudách, v nichž se ještě včera konaly krvavé hry za řevu šelem i přihlížejících: divadlo jako scéna dýmavých vášní, závratí reflexe i střípků čisté poezie, to bylo jistě oblíbené profesorovo téma. To však nebyl jediný, snad ani hlavní důvod elektrizující energie, erudice a ušlechtilé dovednosti jeho výkonu: daleko víc, jak se v novele brzy vyjeví, je to intimní blízkost posluchačů, studentských mládenců, k nimž stárnoucí

profesor chová skrývanou náklonnost. Necelé století, které nás od fiktivního děje novely dělí, téměř brání pochopení někdejší tragiky takového sklonu: v té době šlo o vlastnost pronásledovanou nejen společenským opovržením, ale i zákonem. Nepřípustné, ba nemožné bylo i mluvit o ní. Jak se pak divit, že našemu hrdinovi tato stránka profesurovy osobnosti uniká nejen při prvním setkání, ale i po většinu děje.

Jaký ostatně div, když profesor naoko udržuje spořádané manželství s podstatně mladší, půvabnou ženou, když se také pro ukájení pudů jenom občas vytrácí mimo dosah zraků sousedů, do blízkého velkoměsta. Oním šestým smyslem, tajemným kolektivním instinktem pro bolestná tajemství bližních, lidé ovšem tuší – a kolem profesora, jeho domácnosti a brzy také kolem hrdiny uzavírají mrazivě mlčenlivou hráz. To všechno ale hrdinovi uniká: rád vezme podnájem v profesorově domě, rád ho navštěvuje k duchaplným pohovorům v přítmí jeho pracovny. Stýká se také stále důvěrněji s jeho ženou, když spolu překonají rozpaky nad trapným omylem, s nímž se – docela ve stylu svých velkoměstských dobrodružství – zprvu pokoušel na koupališti vetřít do její zcela jiné přízně.

Nadšení nad překypující brilancí profesorova ducha, projevovanou na semináři, je záhy zklamáno v prostředí posluchárny: oddělen od fluida svým mladých posluchačů odstupem katedry, je profesor jen unaveným, stárnoucím mužem, ztěžka táhnoucím káru pedagogické povinnosti. Také výprava do knihovny přinese zklamání: žádná význačná kniha od jeho Mistra, jen příležitostné drobné spisy, tu a tam ohlašující připravované obsáhlé dílo o Shakespearově divadle Globe. Dílo, jak se pak v rozhovoru ukáže, žije jen jako slábnoucí možnost, dokud se hrdina s opovázlivostí oprávněnou nadšením vyznavače nenabídne jako nástroj: mistr, umdlévající v osamění nad prázdnotou papíru, ale vybičovaný k nadlidským výkonům ducha v záři obdivných pohledů svých žáků, může prostě diktovat a nechat všechnu únavnou dřinu s přepisy a redakcí na svém mladém důvěrníku. Co po krátkém váhání následuje, je drama sváru čistě duchovního výkonu a potlačované tělesné vášně: konflikt plodný, ale ničící oba protagonisty oněmi náhlými zvraty nálad, duchovním odstrkováním a zase sblížením, jaké se vyskytují v každém mileneckém vztahu, nabývají však zvláštní kruté intenzity, je-li skutečný cit zamlčen. Prožíváme tu s hrdinou gordický uzel protichůdných, o to však vášnivějších citů, jaký s takovým mistrovstvím dokázal zpřítomnit právě jen Stefan Zweig.

Jako tak často v podobných případech, hrdina stále netuší nic z toho, co se odehrává přímo před ním: s rozcitlivělostí až dětinskou se vrhá s žalobami k profesorově ženě, kdykoli ho jeho Mistr s náhlou příkrostití duševně odstrčí a sám se skryje v zoufalé osamělosti své duše nebo dokonce na několik dní bez varování kamsi zmizí. Žena mu nechce a nesmí ani naznačit

skutečný důvod těchto zvrátů, snaží se ho však utěšit, vyvést z citové soutěsky do reálného světa zdravé obyčejnosti. Vzniká tím důvěrnost, jež nemůže než vyústit do intimního vztahu. Ten ale hrdina prožívá jako podlou zradu na svém vzoru – alespoň do chvíle, než se konečně dozví pravou příčinu profesorova podivného chování. Shodou okolností k tomu dojde v době, kdy je dílo dokončeno a kdy vzájemná vděčnost prolomí poslední duševní bariéry mezi profesorem a žákem. Se smutnou nevyhnutelností nakonec Mistr podlehne své vášni a její příznačné potřebě sdělení. Stane se, co se dalo očekávat: mladík při všem svém obdivu a ctižádosti, která by velela být svému Mistru co nejbližší, s odporem *tento* druh lásky odmítá a překotně prchá z města.

Novelu lze číst – a patrně tak byla také nejvíc míněna – jako zdařilou, i když trochu podivnou ilustraci Goethovy teze, že poznání a duchovní výkony s ním spojené jsou deriváty lásky: jakkoliv vznešené a zdánlivě zcela samostatné projevy ducha mohou být, napájí se z podzemních vod primárnějších emocí, náklonností, vášnivých zájmů. Vody to mohou a zřejmě musí být někdy i dosti kalné: rozhoduje jejich mohutnost. Zweig nám tu přibližuje poznání, že láska se ve své intenzitě, ba ani ve své sublimované plodivosti neptá, zda má povolenou, přírodou nebo společností předvídanou formu. To, co ještě před sto lety většina lidí považovala za zločinnou zvrhlost, tedy erotická náklonnost k těmž pohlaví, může zřejmě nabízet stejně intenzivní radosti a utrpení jako normální sexuální vztah; může být také skrytým pramenem vznešené tvořivosti, jak to ostatně dokládají četné příklady z oblasti umění a filosofie.

Novelu lze také číst jako fascinující příběh lidského formování hrdiny: příběh nástrah, mravního tonutí a záchranného břevna, které se však ukázalo být natolik dvojznačné, že hrdinu nejen vyveklo nad hladinu banální všednodennosti, ale hrozilo ho vzápětí stáhnout do hlubin ještě větších. Mladá duše – s bezděčným sobectvím své zdravé vitality – umí takové břevno použít, dát se jím vymrštit vzhůru a pak je bezmyšlenkovitě odhodit, případně zlomit. Kdo by jí to zazlíval, zejména za tak zvláštních okolností, jaké novela zpřítomňuje. Nicméně je to jen krajní příklad nezbytné krutosti života, s níž žáci nechávají kdesi za sebou své učitele, děti zapomínají na rodiče, milenci překračují své rané lásky. To vše je přirozené: vděčnost k původu musí mít své meze, pokud se má svět vyvíjet.

Ale i tato samozřejmost není v našem příběhu tak zcela mimo pochybnost. Ti, kteří v tom stále proměnlivém světě přebírají jeho otěže, nejsou vždy zcela nevinní: své sebeobětování jejich předchůdci nemají tak zcela ve svých rukou. Jak vysvítá z příběhu, profesor nejen z nutné opatrnosti úzkostlivě odděluje tělesnou stránku své vášně od světa university a tím i od svých žáků: i jemu samému ten jeho sklon, pokud je právě jen fyzickou

potřebou či promiskuitní vášní, je čímsi nižším, co zasluhuje skrývání. Náš hrdina sice tuto stránku svého Mistra netušil a jeho výzva, s níž zrod díla spojil se svou osobou, jistě vyvěrala z nevinného obdivu a nadšení. Skutečně nevinného? Jistě nemusíme mladíka podezřívát z homosexuálních výzev, byť třeba podvědomých. Eros však v naší kultuře daleko překračuje oblast tělesnosti. Mladí lidé často dobře ví o přitažlivosti, kterou má jejich mládí pro ty starší a zatím mocnější. Také ochota, ba někdy nadšení, s nímž se svým chováním jakoby nabízejí co lichotivé zrcadlo svých učitelů, nejsou tak zcela průzračné: být ozvučnicí Mistrova ega znamená nejen vstoupit do jeho přízně a tím získat různé – třeba zcela nehmotné – výhody, ale také získat podíl na jeho skvělosti. Každý pedagog o tom něco ví, i když půlstoletí obecného lichocení mladým výrazně zeslabilo tuto potřebu. Náš hrdina se svým sotva započatým vzděláním sotva mohl docenit šíři a hloubku Mistrova pohledu; přesto zrovna překypuje oceněním. Jeho naléhání na sepsání díla, vyslovované jakoby ve jménu celé své generace, tak přece jen obsahuje svod, jenž není zcela průzračný. Lze říct, že jeho temnější stránky ospravedlňuje výsledek – zrod díla?

Je dílo víc, než jeho tvůrce? Takovou otázku si také musíme položit bez ohledu na to, že řečená kniha podle příběhu už nikdy nevyšla a byla tak pro ty, pro něž byla určena, navždy ztracena. Odpověď je – nebo alespoň donedávna byla – v naší kultuře téměř automaticky kladná, i když skrytě rozporná. Už přinejmenším celé století trvá romaneskní snaha přiblížit dílo umělců, filosofů, vědců širšímu publiku líčením jejich života, což často spíše znesnadňuje jeho pochopení. Ideologií těch líčení je však samozřejmý předpoklad, že tvůrce svému dílu obětoval život: zajisté také *žil* při jeho tvorbě, ale způsob toho *žití* byl (v románech často ještě víc než v realitě) stvoření díla podřízen. Proč to tak samozřejmě předpokládáme? Dílo je něco relativně stálého, co svou povahou překonává běh času; dílo je tedy formou překonání vlastní – a zprostředkovaně i všeobecné – smrtelnosti. Dílo je ale také vnitřní povahou a hlavně další existencí nadosobní: stvořením díla jeho autor obětuje svou jedinečnost širšímu celku, ale také – prostřednictvím díla – celek trochu ovládá. Dílo je tedy symbolem i realizací dialektiky vztahu mezi jedincem a společností, dokladem jeho možného smíření: pravé dílo je přece originální, nesoucí tím charakteristické rysy svého autora; má ale nutně širší platnost, je tedy v podstatném smyslu toho slova obecné. Jsou všechny tyto rysy dostatečným důvodem pro povýšení díla nad konkrétní existenci živého člověka? Tušíme, že ten rozpor, předpokládaný otázkou, je trochu umělý, jelikož tvorba díla je právě jednou z nejurčitějších forem realizace lidské existence. Tím ale neříkáme, co všechno je možné a správné ze života obětovat ve prospěch díla.

Mnohoznačností tím ještě dávno není konec. Pohled čtenáře se může třeba zastavit na tématu divadla, které tu vystupuje se závažností, daleko přesahující kolorující detail: je přece nejen předmětem zájmu profesora a tím i studenta, ale v přeneseném smyslu je přítomno i všude v ději: *divadlem* pro šosácké okolí je asi profesorovo manželství, *divadlem* zcela jiného druhu je duchovní péče Mistra o jeho žáky, *divadlem* v daleko jemnějším smyslu zaujetí studenta pro dílo jeho Mistra, *divadlem* jsou šarády podivného trojúhelníku profesora, jeho manželky a žáka. No dobrá, ale co je divadlo? Zajisté: uměle stvořené zdání, které má zosobnit svět tak, jak jej chceme vidět nebo představit těm druhým. To ale jistě není vše. Ne nadarmo je tu hlavním tématem divadlo právě alžbětinské renesance, scéna ve zrodu, produkt imaginace tak mocné, že se obejde bez kulis i kostýmů a tvoří celé světy jenom ze slov a gest. Jak Zweig sám mistrně zpřítomňuje, je v alžbětinské době po náhlé expanzi světa dobrodružnými objevy a po zápasech, ústících v ovládnutí pevnin i světových moří, náhle klid, v němž výbojný duch nemůže než spěchat dál. Náhle objevuje zcela nová území, krajiny nitra: tam přece také probíhají výpravy do neznáma, krvavé řeže rozporných vášní, urputné války o panství. To všechno musí ven, musí být zobrazeno, znovu prožito. Jenomže právě tímto symbolickým zosobněním se cosi přidává, co onu niternou zkušenost nenápadně mění: co bylo jednou vysloveno, bude už vždycky jiné. Artikulovaná, do světla postavená vnitřní zkušenost je to, co se tu explozivně rodí; ten výbuch dodnes doznívá.

Je ale ještě jeden jiný, v naší úvaze už závěrečný způsob, jak Zweigovu novelu také chápat. Nároky, které profesor a jeho žena na hrdinu vznášejí, lze vidět v symbolice vztahu *ducha a tělesnosti*. Je to zřejmě nárok komplementární, do jisté míry tedy protikladný: mezi oběma panuje chlad, který hraničí s nepřátelstvím; přitom jsou propojeni nerozlučným svazkem manželství. *Duch* prostřednictvím profesora nevznáší nárok hlasitým požadavkem, tím méně nátlakem: stačí, že prostě je, že projeví svou uhrančivou skvělost. Místo vábení je tu odstup; nárok je jemný, subtilní až do neuchopitelnosti, o to však silnější, jakmile vzbudí zájem. Nikdo hrdinu jistě nenutí, aby dnem a nocí studoval až na práh úplného vyčerpání – to jenom jeho ctižádost, jeho touha zalíbit se nebo ještě spíš potřeba být práv svému vzoru ho pohání jako nehmotný bič. Stačí to požadavkům ducha? Zdá se – alespoň až do rmutného rozuzlení – že nikdy nemůže být tohoto úsilí dost. Čeká-li adept uznání či odměnu, skoro jistě se nedočká: duch jenom vznese další nárok.

To vše se ovšem sotva může líbit *tělesnosti*. V rovině příběhu profesorova žena vidí s nevolí, jak se mladík nerozumně ničí snahou přeskočit sám sebe, potlačit přirozené potřeby. To vše se stupňuje, když profesor – v nerovném zápasu se svou klíčící vášní – chlapce od sebe odstrkuje a tím si ho bezděčně ještě více připoutá. Celé to vyvrcholí v krizi, kdy žena

zoufalého jinocha téměř násilím odvede do přírody a pak – po řadě náhodných, vcelku ale zákonitých příhod s ním spáchá to, co je právě tělesnosti nejbližší a co je také její největší zbraní: tělesné spojení.

Není to triumf, ale nová fáze zápasu. To, co se potom ukáže, totiž ten vlastní, skutečný nárok profesora, se může jevit jako kolaps této vysoké symboliky do přízemních poloh skutečného světa. Může se ale také vyložit jako vystupňování a změna nároku.

Co je to duch? Pokud to slovo používáme v obecném, profánním smyslu, míníme tím nejspíš určitou perspektivu nebo směřování, překračující lokalitu bezprostřední zkušenosti, vázanou hlavně k našim vitálním a společenským potřebám. Takové směřování je však vyjádřeno souborem hodnot, z nichž zas zrcadlově směrem k nám vychází jemný nárok. Je velmi neúplné a vlastně zavádějící, pokud se tento nárok líčí jenom jako příkaz: přinejmenším se tím přehlíží sublimní sféry erotu, onoho uhrančivého vábení, promlouvajícího nejenom k těm nejdokonalejším složkám v nás. Ctižádost – a nemusí tu přece jít jen o tu společenskou – je oslovena mezi prvními. Je sice spíše překážkou na cestě do hájemství ducha, je to však právě ona, která nejsilněji tluče na jeho brány. Ta také slyší na falešné tóny v jeho hlasu.

Proč si duch, původně překračující tělesnost, nakonec žádá panství nad ní (byť jistě v jiném smyslu, než se děje v našem příběhu)? Děje se to přece pořád: naše mysl rozliší dvě různé stránky zkušenosti, pak jejich odlišnost vyžene až do protikladu; snaha o udržení celistvosti potom vede buď k pohlcení, nebo k popření jednoho z protikladů druhým. A tak od nepaměti nejrůznější duchovní směry všelijak zařikávají, častěji ale potírají nebo umrtvují tělesnost. Askeze možná urychlila jejich kulminaci, docela jistě ale přivedila jejich degeneraci a pád.

Je ale ještě jiné hledisko. Duch, jak je načase dodat, není jen směřování nebo soubor hodnot. Je to také hodnotové naplňování, tedy tvorba, dialog tvůrců a jejich děl, ale také a možná především oslovování světa, výzva těm ostatním. Ta výzva rychle hasne, když nenajde odpověď. Profesor srší brilancí ducha v blízkosti svých studentů jistě nejen díky stimulaci, kterou mu fluidum jejich tělesnosti působí, ale také díky vzrušení, které v nich umí vyvolat, díky jejich ochotě vydat se myšlenkově po cestách, které jim otevírá. Každý řečník, herec, dobrý pedagog zná elektrizující efekt vnímavého obecenstva, který ho někdy vymrští k netušenému výkonu – a stejně tak to umrtvené klopýtání myšlenek a slova vážnoucí v hrdle tváří v tvář nechápavé lhostejnosti. Duch potřebuje mládí nejen proto, aby se v dalších generacích nevytratil, ale především proto, že jeho povahou je ztvárňující sdělení. Zdá se, že pro tuto nejvlastnější funkci v našich dobách rychle ztrácí půdu. Západní lidstvo, zajištěné

jako nikdy předtím ve své hmotné existenci, noří se paradoxně – v jednom z těch převratů, v nichž jeden pól bytosti požívá druhý – stále více do své tělesnosti.

Přesnější je snad říct, že vlastně nejde o tělesnost v pravém, užším smyslu. Posedlost komunikací, novými smyslovými zážitky, pozměněnými psychickými stavy, všechny ty šamanské zkratky výkladu světa, jimiž se mladí naší doby snaží zahlušit hlodání otázky po smyslu svého bytí, jsou v jádře zbytky ducha, ujařmené tělesností. Spočívá právě v tom nějaká naděje pro jeho příští obnovu? Jak jinak: je-li tělesnosti vlastní věčná danost, je pravou podstatou ducha věčná naděje.

Zrození hudby z tragédie ducha

Jemnost souvislosti nutně neznamená její malý význam. Adrian Leverkühn, postava sice smyšlená, přesto při vší své extrémnosti neuvěřitelně životná, měl s Friedrichem Nietzsche – jehož jeden titul jsem si tu anagramaticky vypůjčil – společných jen málo znaků. Oba pak také byli sotva typickými představiteli německví, i když oba strmou křivkou svého vzepětí a pádu předznamenali kataklyzma svého národa. Spojitosti jsou tu spíše právě jemné a je také třeba bdělé střízlivosti našeho chápání, abychom jejich předivo nezamotali překotnou interpretací.

Na první pohled se v románě Thomase Manna Doktor Faustus jedná téměř jenom o hudbu – a měřeno tištěnými řádky, obsahuje tato kniha jistě s ničím neporovnatelný rozsah popisů, rozborů a komentářů nikdy nesložené hudby. Také příběh jejího fiktivního tvůrce, klenoucí se ostře lomeným obloukem mezi středověkem a moderní dobou, se zdá být přísně individuální a takřkajíc charakteristicky *mannovský*. Adrian, potomek rodu sice selsky jaderného, nicméně lehce nalomeného sklony k migréně i k poněkud samorostlému mudrování nad světem, je už od dětství zřejmě předurčen k nezvyklým věcem: jeho hrdá uzavřenost, pronikavý intelekt i zděděná křehkost napovídají víc než jenom nadprůměrné nadání. Snad jsou už zde patrné příznaky onoho těsného sousedství geniality a chorobnosti, jež není sice pravidlem, nicméně vyskytuje se nápadně často. Adrianovo rozhodnutí studovat teologii je možná – jak nadhazuje fiktivní vypravěč, ten rafinovaně neobratný Serenus Zeitblom – dílem spíš ctižádosti než hlubokého sklonu; jeho časné přeběhnutí k hudbě pak patrně projevem mocného, byť dlouho skrytého talentu. Tento zvrát předznamenává příznačná, pro další Adrianův osud temně určující a v mnohém symbolická událost. Adrian, ve své hrdé nepřístupnosti zcela nevinný a nedotčený, je náhodou či sprostým úmyslem brutálně přistrčen k nejnižším patřům světa Erotu a je tam uštknut jeho svodem. Jinak to nelze říci, vzhledem ke krátkosti a mocným důsledkům letného doteku nahé paže na jeho tváři. Osudovost, s níž před tím vábením nejprve prchne, pak za ním naopak putuje celé stovky kilometrů a navzdory varování se – řečeno starosvětsky – napije z jeho opojné, nicméně nečisté číše: to vše náleží k líčené skutečnosti a zároveň i k mytologii příběhu. Co ovšem je už zcela v říši tvrdé věcnosti, jsou hrozné následky: syfilis, v té době ještě značně rozšířená, ovlivní celý další Adrianův osud. Rané příznaky jsou neobratně přeléčeny pokoutními lékaři, jejichž zásahy navíc přeruší souhra temných náhod; nicméně ustoupí, jak odpovídá úskočnosti choroby, aby se ďábelské spirochety snáze uhnízdlily v mozku a v tichosti tam připravily dílo zkázy.

Ďábelské. To slovo bylo vyřčeno a musíme se s ním vyrovnávat ve všech možných významech, od onoho běžně idiomatického až po ten snad doslovný: Adriana později skutečně navštíví d'ábel, nebo spíš jeho vidění – a přislíbí mu nadlidské výkony v převratných tvůrčích činech, jakož i daň, kterou pak za ně zaplatí. Jsme tu v sevření faustovského mýtu, jež Serenovy humanistické okolky sice různě obcházejí a zmírňují, zrušit je nicméně nemohou a nechtějí.

Je charakteristickým rysem Mannovy dvojznačnosti, že ve svém líčení na jedné straně se mytickému pojetí světa vzpírá, na druhé nás do něj naopak noří. Ptát se, zda *skutečně* Adrian uzavřel smlouvu s d'áblem, zda se tím slovem míní skutečná bytost, démon, vnitřní princip či jenom delirické blouznění nemocného mozku, v rámci tohoto příběhu nemá velký smysl: v jeho logice je toho tak od každého trochu. Lze namítnout, že Adrian d'ábla ani nepřivolával, ani s ním neuzavřel smlouvu. Zajisté nemumlal bizarní formulky podle nějaké staré knihy, ani nestvrzoval smlouvu vlastní krví. Do paktu s *d'áblem*, lze-li to tak nazvat, byl spíše vlákán nebo donucen. Jenomže to je přece starý problém naší vůle: až pokud jsme nástroji těch němých hnutí ze dna našich myslí a těl, ale i z tektonických hlubin našeho lidského i přírodního prostředí – a odkud vlastně začíná, odkud se vlastně bere naše vědomá vůle? Co vlastně mělo Adriana, tehdy mladíka výchovou i založením spíše pruderního, k tak umanuté pouti za vábením právě nejpokleslejší formy Erotu? Co ho vlastně ponoukalo k oné monomanii, s níž později lámal konvence hudební skladby a vyklízel si prostor svobody k vrcholně nezávislým tvůrčím činům? Jistě, pro toto vše máme i rozumově srozumitelné pojmy. Mýtus však vládne něčím víc než jenom vysvětlením: promlouvá k oněm vrstvám na rozhraní nevědomí, kde souvislosti spoluurčují tvar věcí. Na doslovného *d'ábla* věří dnes asi jenom málokdo i mezi upřímnými křesťany; pocitovou rezonanci s principem *d'ábelskosti* však patrně zná každý současný dědic křesťanské kultury.

Ostatně právě tento princip se vnucuje ve vztahu k dějinnému rámci, v němž se fiktivně děje zápis Adrianova příběhu. Ten se přirozeně neodehrává ve vzduchoprázdnu, jakkoliv krajní odloučení si Adrian po krátkých zasnubách se světem vyvolil. S nevelkým časovým posunem a v jakési až groteskní vulgarizaci prožívá celý německý národ osud v mnohém podobný: uštknut svodem hrdinských mýtů, popírajících z temnot pohanského předvěku přítomné ponížení z porážky a bezradnost z nezvyklé svobody a nejistoty, chce se vzepnout k nadlidské velikosti – bohužel v intencích toho nejprimitivnějšího z možných pochopení Nietzscheho výzev, totiž v závratí apoteózy síly a vůle k neomezené moci. Tato tragédie ducha národa, který tak významně spoluutvářel evropskou kulturu a jenž ji přesto za pouhé desetiletí své křeče málem zahubil, je zdánlivě jen vnějším rámcem pro zápis příběhu

zcela jiného, v mnoha ohledech soukromého a přitom svým duchovním dosahem tak zřejmě nadosobního. Přesto je možno vytušit přejemné nitky, které oba příběhy propojují – nikoliv v primitivní paralele, ale v jakémisi hlubinném spříznění.

Oč vlastně jde Adrianu Leverkühnovi, jehož hlavním postojem ke světu je odtažitá ironie a nejlidštějším projevem je smích? Co asi může vznítit jeho chladnou vášeň natolik, aby té věci obětoval život? Jak se tu dozvídáme, je to hudba. Čím ale vším taková hudba může být: od zpěvně konejšivé kolébky nálady až po celé universum struktur a prostorů, v němž lidský duch hledá svůj krajní sebevýraz. Hudba v tradičním pojetí je však unavena, tak se alespoň Adrianu jeví, všechny inovační pokusy v rámci jejího dosavadního pojetí jsou jenom *ošetřováním mrtvých kořenů*, které je nejlépe *vytrhnout*. Tento drsně humorný příměr, vzatý z praxe dentistů, má ve skutečnosti mnohem hlubší záběr. Inovační nebo spíše revoluční Adrianův útok postihuje nejen celou homofonii, která je viněna, že ustálením tonality v bachovském temperovaném ladění vlastně podřídila melodiku harmonii, ale posléze i tonalitu samu, ba i samo klasické pojetí tónu. Oním paradoxním *putováním po kouli*, v němž pohyb vpřed vede až k archaickým zdrojům (a jež se v široké ploše románu objevuje i v jiných, soumráčnejších souvislostech), boří Adrian jednu konvenci za druhou, aby v heteronomní součinnosti chladného intelektu a živelně se vzpínajícího výrazu vybudoval nový hudební tvar. Je to nadlidský úkol, k němuž jej pohání faustovský neklid duše a za nějž také platí náhlými sryvy svých vitálních sil. Nebo je to postupující choroba, která mu zaněcuje mozek jak originálními nápady, tak záchvaty krajní nevolnosti? Nebo konečně je to ten mytický *d'ábel*, který v té tvůrčí plodnosti plní svou smlouvu, v křečích zbědovaného těla i duše pak připomíná svou přítomnost a úmysl si v pravý čas vybrat svůj díl?

Není a nemůže být k dispozici překlad mezi řečí racionality a mýtu. Je nám tu spíše vciťovat se: kromě jiného znovu do paralely, kterou možná autor sám vědomě nesledoval, kontextuálně ji však přinejmenším umožnil. Výraz *nadlidský* se nezdá nepřiměřený pro úsilí tvůrce, který ve snaze o znovuvzkříšení kulturní formy s rázností až krutou rozruší vše, čím v jeho očích dosud dožívala. Jméno Friedricha Nietzscheho, jemuž vděčíme za aktualizaci tohoto krajně problematického pojmu, se v tomto bočitém, s komickou důkladností vyprávěném příběhu jenom kmitne, i když paralela krajního vzepětí nápadně křehké konstituce, ústící do duševní katastrofy možná velmi podobně založené, se přímo nabízí. Je ale skutečně tak od věci zmínit se o mysliteli, který volal po překročení všeho *lidského*, *příliš lidského*, i kdyby to mělo být za cenu zrušení předělu dobra a zla, stejně jako *změkčilých* zásad, jimiž křesťanství civilizovalo Evropu? Není to tak, že po *nadlidském* se volá vždy, když se nějaký důležitý rozměr lidskosti zjevně vyprázdní, kdy je těžké, směšné nebo příliš

neurčitě být prostě *lidským*? Pro Nietzscheho takovým vyprázdňením asi byla *smrt Boha*, kterou tak silně pociťoval, zhroucení bezpečného rámce, v němž ještě historicky nedávno se přirozeně pohybovalo myšlení i těch nejskeptičtějších duchů. Pro fiktivního Leverkühna (jako pro skutečného Schönberga, do jisté míry Hindemitha, Stravinského a další) jím asi bylo zjevné zplanění hudby melodickým a výrazovým výprodejem v pozdním romantismu. Pro rané věrozvěsty *zdravého barbarství* (jejichž blouznění nacisté pak pohotově využili) jím bylo selhání humanistických ideálů v zákopech první světové války s následujícím morálním i citovým otupěním. Kdo by chtěl vidět v té atmosféře *prohry humanismu*, která se rozprostřela Evropou v dvacátých letech, výhradně německý fenomén, nechť čte takové humanisty jako Paula Valéryho nebo T. S. Eliota. Jistě, výklad Nietzscheho volání po nadlidském jen jako výzvy k nastolení *nadřazené rasy*, tedy *nadlidí* ve smyslu pudového soutěžení v opičím stádu, je nedorozumění, odpovídající úrovni myšlení zločineckých žvlů, jež se – jako tak často – pohotově zmocnily nových myšlenek. Nicméně nebylo už Nietzscheho extatické vzývání *vůle k moci*, stejně jako wagneriánské opájení se těžkými výpary germánských mýtů, jakýmsi ďábelským semenem, z něhož později vzklíčila – v půdě důkladně otrávené prohranou válkou – strašlivá extáze většiny německého národa?

Vzdalujeme se tu příběhu Adriana Leverkühna, jemuž všechny sociální a politické pohyby byly tak cizí? Ale kdež: *mrtvé kořeny*, jež pouze ošetřovat mohlo být nejen zbytečné, ale pro organismus škodlivé, byly přece nacházeny nejen v hudbě, nejen v celé *unavené západní kultuře* (vzpomeňme na Spenglera i Toynbeeho), ale i v každodenním životě společnosti; chuť *vytrhnout je* směly, nadlidsky nesmlouvavým gestem vznikla nejen v Německu, zmítaném pokořením z porážky, nezvyklým dechem chaotické svobody i nejistotou z divoce rozkolísaného hospodářství. Tam se to však dělo s příznačnou německou důkladností a sklonem k extrémům. Národ, vedený a svedený zběsilou tlupou, nelítostně rozmetá téměř všechny zásady lidského soužití, vybudované staletími křesťanské kultury, a nahradí je novým řádem, podřízeným výhradně ideji síly a moci; umělec, vedený *daimoniem* tvůrčího záměru, nelítostně zboří všechny konvence, vykrytalované za staletí vývoje, a nahradí je novým řádem, podřízeným výhradně síle výrazu. Lze vést takovou paralelu? Jistě ne mechanicky: zistnost motivů jistě byla velmi různá a ještě víc se lišily bezprostřední důsledky pro pokrok nebo úpadek kultury. Nicméně pokus o hlubší pochopení nesmí zavírat oči před méně zjevnou obdobou. Každá radikální tvorba, ať je to v oblasti duchovní či společenské, má rysy násilí a opanování – přináší tedy rizika: nejen že boží systém konvencí a tím i hodnot, které ji vlastně umožnily, ale nevyhnutelně přitom sahá do rejstříku pocitů a představ primitivnějších – prostě proto, že i ten nejoriginálnější duch nemůže tvořit z ničeho.

Zvláštní rys, že se odtažitý intelekt, naladěný původně ironicky a parodicky k formám, jež mu poskytly půdu pro jeho tvorbu, nakonec snoubí s nejsyrovější pudovou energií k tomu, aby docílil svého výrazu, lze v modernismu pozorovat nejen v hudbě, ale i v literatuře, malířství a dalších formách. Umění jaksi hrubne současně s tím, jak se šplhá k výšinám existenciální směrlosti a sebeuvědomění ducha: lze jenom trnout nad tím napětím mezi oběma póly, které předznamenává příští zhroucení.

Nikoliv náhodou je vrcholem Adrianovy tvorby právě Apokalypsa: tento katastrofický pád, v němž nehodné lidstvo hyne v nemilosrdném chechtotu pekel. Dozvídáme se o ní – stejně jako o všech Leverkühnových skladbách – jenom z vypravěčova slovního převodu. Lze takto reprodukovat hudbu – ať fiktivní či skutečně vytvořenou? Patrně lze: citují se tu Beethovenovy zápisníky a různé další příklady, jak hudba co abstraktní struktura nutně nemusí záviset na svém znělém provedení (a k půvabným vnitřním zrcadlením knihy patří, že tuto možnost nejen pojmenovává, ale v líčení Adrianových imaginárních skladeb i realizuje). Patrně nemusí – ale stává se tím nenápadně něčím jiným, něčím, co člověk právě neslyší, co se tedy jeho ucha – alespoň toho *vnějšího, smyslového* – nedotkne. Myšlenkový, grafický, strukturální *obsah* hudby může stoupat do abstraktních kosmických výšin, ale umění – na rozdíl od filosofie či matematiky – má sílu ve svém zakotvení v konkrétnu. K tomu, aby umělec neztratil tuto kotvu, bezděčně sáhne s krajním rozpětím až k těm nejzákladnějším pocitům, mezi nimiž ovšem dominuje *hrůza*. Apokalypsa může být výrazem vrcholící Adrianovy krize, je ale také logickým námětem pro jeho nesmělejší hudební výboj: *hrůza*, zejména ta pouze imaginární, čeřící však spodní vody archetypálních úzkostí, se přece stane významným estetickým principem dvacátého století.

Rozvratu tradičního pojetí hudby, uskutečněnému však s přísnou kázní a energickým utvářením nové formy, obětuje tedy Adrian – nebo je mu obětován – většinu života v ústraní, v prostředí, které až nápadně připomíná jeho dětství. Je to nevědomá touha po mateřské náruči, jíž se vědomě tak rozhořčeně vzpírá? Nevíme: snad je to pouhá potřeba symetrie. Na sklonku své lhůty, mytický či fyziologicky mu dané, se přece jenom krátce otevře světu: nejprve v přátelství s neodolatelým věčným chlapcem Rudim Swerdtfegerem, *houslistou útlého tónu a hvízdalem*, jak jej s blahosklonnou sympatií nazývá vypravěč; pak náhlou láskou k Marii Godeauové, sympatické scénické návrhářce, které se dokonce s klopýtavou obřadností pokusí nabídnout manželství; konečně něžným citem k synovečkovi, dítěti až nadpozemsky půvabnému a milému. To všechno je mu vzápětí vzato, shodou nemilosrdných náhod, nevyhnutelností či slabostí: on to však vnímá jako zásah temných sil, jako odepření jakéhokoliv smíření. *Nemá to být*, praví v krajním zoufalství s odkazem na čtvrtou větu

Beethovenovy Deváté: žádná *radost ducha*, dospěvšího k *smíření*, nečeká nejen Adriana, ale celou jeho dobu.

Adrian se vzepne ještě k jedné velké skladbě, jíž se přihlásí ke svému faustovskému údělu. Pak se jeho duch a vzápětí i jeho tělo zhroutí do paralýzy. Chápeme racionální důvod toho vývoje, jsme však vypravěčem úzkostně vedeni po samém okraji kráteru v racionalitě, v kterém to jenom vře pověřenými mýty. Jak jinak: je přece při svém fiktivním spisování svědkem ještě jiné katastrofy s rozměry vpravdě mytickými: na zemi, zdecimovanou leteckými nálety a vyčerpanou válkou, nezadržitelně doléhají nepřátelská vojska; národ, svedený ke snu o velikosti, obtížený krajními zločiny a nenávisť celého světa, se blíží apokalyptickému zúctování. Divergence obou paralelních osudů – Adrianova, který ač zničen ve své individualitě, zanechal Dílo jako světlonoše příštího vývoje umění; a naproti tomu německého národa, který se blíží svému zániku a zanechává pouze trosky a hnusný pach zločinů: tato divergence, v knize jen naznačená, nakonec – za hranicemi románu – vyšla trochu jinak. Podivnou ironií dějin bylo Německo sice ve válce rozdrceno, nikoliv však nevratně svrženo na existenciální dno: pouhých dvacet let stačilo, aby se znovu vyšvihlo do prvořadé, byť pozměněné role; zda se z přestálé katastrofy opravdu poučilo, zda jsou vůbec národy schopny poučit se ze svých nezdarů, zůstává otázkou. Na druhé straně hudba, celé umění, se po vzepětí modernismu zhroutilo tam, co šetrně nazýváme postmodernou. Za hříchy ducha – je-li hříchem sahání po nejvyšších metách – platí, jak se zdá, zase jenom duch.

Svět, v němž je vykreslen podivný příběh Adriana Leverkühna – ne ten skutečný, ale ten, jenž se mu mimeticky blíží – je utkán z dlouhých, bočitých, zdánlivě váhavých vět. Tak jako gotické věžičky starého města Keisersaschernu, kde vlastně příběh opravdu začíná, i z těchto vět jako by ostře vybíhaly hroty písma, jímž se v Německu ještě tehdy psalo. Občas se řeč prolomí do ještě starobylejší, až parodicky archaické formy. Kniha tak ve svém stylu vlastně opakuje onen *pohyb po kouli*: pro krajně moderní obsah užívá archaické prostředky – ladění řeči, stavbu vět, váhavý styl vyprávění, o mytickém zabarvení ani nemluvě. V napětí, jež tím vzniká, chvějí se rozpory nejen moderního umění, nejen mentality německého národa, ale i celé evropské kultury právě končícího století, jež po všech vzletných přívlastcích by bylo možno po právu nazvat *stoletím nezralosti*: stoletím, fascinovaným v tolika směrech titánskou vizí *nadlidskosti* a neschopným v tolika ohledech naplnit prostou *lidskost*. Jsme – na prahu nového věku – schopni poučení? Nevím. Přítomné dny nám, jak se mnohým jeví, kladou úplně jiné otázky.