

Marie Langerová

"Nejsem zlým člověkem, vůbec ničím jsem se nedovedl stát: ani zlým ani dobrým, ani podlcem ani čestným, ani hrdinou ani hmyzem."

/F.M. Dostojevskij: Zápisky z podzemí/

V roce 1865 zapsal F.M. Dostojevskij Zápisky z podzemí, masochistický příběh zhnuseného člověka, v němž zaznamenal (a mám tu na mysli především první část, Podzemí) psychologii "kouta", do kterého se hrdina zápisu, Ich-formní postava, sebezpytovatel, bývalý ministerský úředník a dnešní rentiér dobrovolně odebral, aby si v distanci od vnějšího světa znovu a znovu dokazoval odpudivost své podoby lidství. Jeho c h o - r o b a v ě d o o m í, jak to později nazval Miguel de Unamuno v Tragickém pocitu života, je tu drásána v podobách představujících svobodné lidství v mezích sebevědomí, prostoru sebe sama, odkud není východu. Z úhlu Dostojevského sebeoslovení jde o vědomí, "že se již nikdy nestaneš jiným člověkem, že i kdyby bylo dost času i víry, aby ses mohl změnit v něco jiného, tedy že bys jistě ani sám nezatoužil po té přeměně, a i kdybys zatoužil, tedy že bys ani pak ničeho neudělal, poněvadž opravdu snad ani není, veš se proměňovat." Není divu, že Dostojevského převedení "charakterního lidství" lákalo Nietzscheho tak přesvědčivým zpodobněním podčlověctví vyzrálého ke kultivaci. Cesta života, a tedy i literatury má však i svůj opačný směr. Je jím opuštění hranic lidského, ať volní či bezvolní proměny, které se s vědomím absence vyšších principů vztahují k novému hledání identity člověka. Z úhlu těchto proměn je pak i deformovaná podoba lidství záchytným bodem konfrontací subjektivního vědomí se stavem světa a stavem člověka v něm, znovu a znovu kladenou otázkou, čím se člověk dokázal a dokáže stát, čím je.

Literatura 20. století značně devastovala postavu s vlastnostmi ve prospěch bezvolní věčnosti a živočišnosti, anebo ab-

surdního fragmentu vnějších dějů. Když ji Nathalie Sarautová definovala jako výpověď stavu, jemuž je postava jen opěrou, měla za sebou letitý útok na hranice psychických možností člověka i léta úsilí o uchopení věci. Ale ve 20. století nejenže vyvstala mezi věcí a pojmenováním nepřehledná soutěskovitá džungle, ale v pochybnost je uvedena vůbec sama existence "věci". A existence "člověka"? Tam, kde se Dostojevskij "neměl več proměňovat", a tedy bazíroval na svém člověctví, se udála převratná proměna: v hledání sebe sama je třeba opustit veškerou dosavadní zkušenost a z úhlu změněného tvora (ať je jím loutka či brouk) pokusit se znovu se definovat, stejně jako ohledávat své okolí.

Připomenu-li tu ještě Kafkovu Proměnu, pak proto, že je radikálním a také mezním příkladem konfrontace těchto stavů. Povídka Proměna je totiž skvělým popisem v duchu realistických tradic výhledu oběma směry: do světa za dveřmi a přede dveřmi, mezi nimiž zůstává právě ona neprostupná zeď (či zamčené dveře), která rozděluje dva nepropojitelné úhly komunikační sítě - subjektivní vědomí a intersubjektivní mínění. Jejich prostředníkem je tu vypravěč až kamerově odtažitý, jehož pohyb v poli mezi zástupnictvím subjektu Řehoře Samsy, jeho vlastním objektivizačním postojem a pozicí Veřejného Mínění (jak je nazval v širších souvislostech Václav Černý) jako by mapoval bod, který Zdeněk Urbánek nazývá 4. osobou gramatickou. Záznam uvědomovacího procesu, jakým je Kafkova Proměna (do své nelidské podoby byl Řehoř Samsa v pravém slova smyslu vržen), se odehrává ve dvou fázích. První je sebeuvědomovací, druhá vstupem do zmíněného Veřejného Mínění, tedy ověřením první fáze: "Jestli se polekají, nebude už mít Řehoř žádnou zodpovědnost a může být klidný." Po neúspěšném pokusu jazykové komunikace ("Rozuměli jste jediné slovo?") následuje konfrontace vis a vis, která potvrzuje s k u t e č n o s t proměny, a tvor, odvržený tímto procesem do mimolidského světa, je definitivně odsouzen k manipulované existenci směřující ke smrti. Absurdní groteska, kterou Kafka Proměnou sestrojil, je žertem z nejtragičtějších. Visí nad ní věta "Kdyby nám rozuměl", kterou je stvrzena sama absurdnost světa vně, jeho groteskní, tragikomická podoba, neboť je to brouk či hmyz Řehoř Samsa, jemuž zůstává "choroba vědomí" (vždyť mu zůstává i lidské jméno).

Na čem tedy stavět ideál lidství, kam se vracet a kudy?

+++

"Rozuměli jste jediné slovo?" mohlo byse hymnicky ozývat zpoza dveří jiného kouta, "doupěte", jehož autorem je Milan Nápravník v textu z Motáků (ČS 1969) nazvaném Předmoucha (napsán 1963). A není Nápravníkův text v jistém smyslu rozvinutím uvedených literárních předloh a až jakousi polemikou s Dostojevského Zápisky z podzemí?

Už titul knížky, do které byl text Předmoucha zařazen, vymezuje výklad jeho smyslu (zpráva o vězení), zároveň však poukazuje k dalším významům. Zpověď Předmouchy není totiž ničím jiným než "duchamorem motání" v zauzlinách, ze kterých není východu, kde jsou dveře k vnějšímu světu, okolí, uzavřeny, kde pokus o únik znamená jen močálovitou, bahnitou cestu podél zdi a kde i možnost takové introspekce do lidských zákoutí, jaké jsme byli svědky v Zápiscích z podzemí, je zne-možněna. Postava, která k nám mluví, je totiž mnohem nesnadnější identifikovatelná než chorobný člověk Dostojevského či Řehoř Samsa Kafkův. Ve fyzických charakteristikách Předmouchy se střídají muší a lidské prvky, je pravděpodobné, že jde o tvora lezoucího, snad však schopného i chůze, jehož řečí probublává monotónní bzučení artikulované v rytmu daktylů. Odkud vychází svědectví této postavy? V jednom z 58 pdstavců textu čteme popis obrazu, který nazveme zátiší (nature morte, jak se také říká), jenž nám může být vodítkem: "Někdy mě napadne vylézt si na obraz, udělat mušinec, kochat se uměním, obraz, jenž zachvívá hlubinným smyslem. Vidím tu dvoreček, v koutku dva mouši. Jsou jako živí. (Mrtvý je na mrtvém.) Nehybné hlavičky zakleslé za nožky, napjatá křídélka, shrnuté ponožky, v koutku dva v bezedném, smrtelném objetí. Jeden spíš bez dechu. Dvě slzy dojetí. Zemřeli na dírcce starého sýra. Vpravo je tráva. Tři něžné kořeny. Vlevo se ukrývá mlčící rádio, znamení, v pozadí nebe, jež z ocele. Mraky, kape tu voda." Finis, smrt, mrtvý stav. Je tomu tak skutečně? Povšimněme si oněch relativizací hranic života a smrti v konfronta-

cích postavy před obrazem (tedy před-mouchy) a zobrazených objektů ("Jsou jako živí") a jejich vztahů k objektům zobrazení (Předmoucha a mrtvé mouchy). Znejistění hranic života a smrti znamená také znejistění hranic (rámu) obrazu ("Mraky, kape tu voda"). Co je tu před a co je tu za?

Předmoucha je tak pojmenováním stavu, kde se tyto vztahy prolínají, stavu znejistělého vědomí, ovšem také stavu totální uzavřenosti komunikačního pole v bodě subjektu, proudu jeho výpovědi, jemuž je objektem svět obrazu konfrontovaného s jiným objektem, vzpomínkou na život kdesi vně "doupěte". Svými "znameními" vytvářejí tyto objekty napětí a gradaci textu. Tím je určen i způsob výpovědi právě jako proudu vědomí až do jejího nedoartikulovaného závěru. A p o d r ž o v á n í s a m é h o i m a n e n t n í h o v ě d o m í, bezmocně obnaženého ve svém mizení, je základní charakteristikou Předmouchy. Nazvěme ji představem vzpírajícím se stavu finis. A sledujme způsob podržování tohoto p ř e d. Se svým předobrazem (obrazem) má Předmoucha společný stav základní. Je to nehybnost, ztráta pojmu "živého" času. "Ano, v tobě, duchu můj, měřím čas", mohli bychom uplatnit z Vyznání sv. Augustina pro Nápravníkův text. Neboť právě z otázky po podstatě času vyvstanou i podněty pro časové konfrontace v Nápravníkově textu uplatněné. Předmoucha si vytváří vědomí "živého" času jeho měřením "v duchu" a tím i ^{nový} "objektivní" svět. Stav živého vědomí v sobě uzavřeného (obklopeného přítomností tisíců vyskytujících se už jen jako mrtvé objekty) dává možnost východiska z předobrazu v mobilizaci hybnosti. Tato hybnost, s i m u l o v a n é d ě n í Předmouchy, je nám od počátku významě ⁽ⁿ⁾ sugerována a je velmi konkrétní. Monolog Předmouchy se hemží slovesy: Opucuji si přední nožičky, vlezu si do kouta, tráva... zase nic... Čekal jsem celý den, jestli se rozední, jestli se setmí, minula léta, vítr mi odnesl poslední kapesník. Nevadí mi to. Dávno už nekýchám. Dávno už nesmrkám, nefrkám, nedýchám, přiložím k uchu. Chvilí tak naslouchám, zdá se, že spí...". Jakkoli však text oplývá slovesy, přece prostor prezentu a blízké budoucnosti, do nichž prolíná minulé vzpomínka, není "ubíhavý". Tento způsob dění je tedy fiktivní a tato fikce času vlastně nej přesněji charak-

terizuje svět Předmouchy, trvání, "kde krok trvá rok". Pro sv. Augustina, spojujícího čas s pohybem, znamenalo měření času vždy vytváření poměru k něčemu: "Slyšel jsem od jakéhosi učenice, že čas není nic jiného, než pohyb slunce, měsíce, hvězd. Naprosto jsem s ním nesouhlasil. Proč by spíše neměl býti časem pohyb všech těles? Či snad, kdyby zhasla nebeská světla a točilo se jen kolo hrnčířovo, nebyl by již čas, jímž bychom měřili otáčení kola, a mohli říci, že se otočí za stejnou chvíli, nebo - kdyby se kolo točilo hned pomaleji, hned rychleji - že některé otočení jest delší, jiné kratší? Anebo mluvíce toto, nemluvíli bychom také my o čase? Nebo nebyly by některé slabiky našich slov dlouhé, některé krátké, poněvadž znějí delší nebo kratší dobu? S Augustinovým příspěvkem k poetice všimneme si také rytmické výstavby Nápravníkova textu. Hemžení Předmouchy je totiž do značné míry převedeno ve vynalézání hybných prvků jazyka. A je to zvláště zvuková stránka textu, která spoluvytváří podmínky pro měření času. Vytváří-li sám rytmus jakousi síť nad propastí nicoty, vynucuje sá stylizace výpovědi v rytmický proud také korekci slovníku, nosnosti slovních významů, reflexi jazyka zabráňující rozpadu vědomí. "Začnu si bubnovat, abych si zabránil... Abych se zachránil," čteme v textu, a právě proud tohoto vědomí rozvíjí se do zdánlivě mimovolných slovních hříček, asociačních řetězců, hrátek se slovními významy a zvukovou podobou jazyka. Těmi je vytvářena nová krajina představ, nový, simulovaný předobraz.

Připomněme ještě, že text Předmouchy je členěn do odstavců. Toto členění podporuje rytmickou výstavbu textu, rozvrhuje dění do vyšších časových celků a jeho funkce je ze sémantického hlediska nejbližší strofickému členění básně.

Ale proč to všechno? Simulovaná činorodost Předmouchy je motivována fixní ideou, pro kterou je držba vědomí realizována. Je jí čekání na psa (anebo kanape?), znak toužených jistot a bezpečí, ba radostného života kdesi vně doupěte. Do proudu dění obklopeného nicotou zasahují signály, zvuky a šumy i ztrácející se neznámé hlasy, snad sněné, snad vzpomínané

představy, jejímž pozadím je jiný, ideální předobraz lidského světa. V bezčasém čekání je dozajista prvkem rezistence: "Náhle si z ničeho všimnu, že nebe, že mraky jsou z ocele. Upřené zraky. Dunění vlaků a stropy a kouř a nějaká hudba a potlesk a výkřiky, házení květin a trhání vaků. Cože? Zdá se mi ... že by už pes?" Věčné návraty zklamaného očekávání však vedou k zásadnímu zvratu, k revizi ideje psa: "Náhle se zarazím. Co když ho nepoznám? Co když ho minu a pominu, porazím? Celého ohmatám odshora dolů a odzdoła nahoru, nezískám jistotu, celého ohmatám odzdoła nahoru, odshora dolů a dovím se bačkora? Bude to pes? Co kdyby kozopras? Co kdyby krabov^hěš, žabous, vosa? Strakatá hlavička, strakatá makatá hranatá kulička, na čele rosa. Určitě tuším, že tři nohy na nose, dva rohy na noze, hubičku na stopce, doufám, že nějaké bzum bzum bzum na mozku, bulvy snad z vosku a v uších tři třapce... Jestli ho nepoznám, nikde se nedoptám. Nikdo se netváří. Neznám své meze. Je tu snad někdo, kdo bezpečně rozezná, bezpečně pozná, co ležící leze? Je tu snad někdo, kdo ví, co je předmoucha?" Tak je dokonána i relativizace ideje, s rozpadem objektivního vědomí zachovávaného ve vzpomínce se idea mění v proměnlivou iluzi a ta bude nadále lhostejně zaměnitelná. A s touto ztrátou ideje rozpadá se i obrana proti vstupu Předmouchy do obrazu. V "kolovratu ničeho" se rozbují mouchy v hlavě do bohatého živočišného světa, relace (záměny subjekt-objekt v pasáži "Co žere myš"), a rozvíjejí motiv strachu (vlastovka - moucha).

Zpochybnění sebereflexe, ztráta možností jakýchkoli konfrontací čehokoli s čímkoli, zpochybnění sebe sama, stavu svého vědomí jako charakteru lidství připomnělo mi článek Jindřicha Chalupeckého Přelud kultury (Čin 6, 1934), neboť dává v úvahu význam a funkci iluze v relacích soukromého a společenského života, řekněme iluze jako smyslu tvorby: "... vrstva iluzí, neboli náboženská a umělecká činnost jednotlivcova (bez rozlišení receptivního a tvářčís) měla význam nanejvýš důležitý, překlenujíc v jednotlivci rozpor

společenského a soukromého, přinášející mu co nejvíce prospěchu z jeho pobytu v dané společnosti: neboť tato společnost, z jedné strany ho omezující, z druhé strany mu pomáhala nalézt cestu - řekněme třeba náhradní cestu - do oné "země pokladů", učila ho žít - řekněme umožňovala mu žít - alespoň pokud bylo lze, život soukromý a nalézt v sobě alespoň úločky štěstí, alespoň náznaky lidského uskutečnění.

Aniž se dá rozhodovat, zda je to proto, že, jak se nejspíše zdá, míra dnešního společenského útlaku neboli míra požadavků, jež bylo nutno vložit na síly náboženství a umění, se vystupňovala nad vymezené možnosti iluzivního zastřešení a iluzivního ukojení, či zda je to proto, že v rychlosti a zvláštní povaze svého vývinu tato naše společnost neměla možnost si vytvořit potřebně pevnou a bohatou ideologickou nadstavbu, vynalézt účinnou vrstvu iluzí, již bylo třeba vložit mezi vrstvu soukromého a společenského života individua, stačí konstatovat, že náboženství a umění ztratilo svůj zmíněný význam. Namísto nich vznikl jen nový polobůh, mýtický héros Činnosti a Úspěchu, ctěný vírou v legendy těch, kdo se proslavili, a symbolizovaný oltáři Rekordu." Z článku jsou patrné proměny, které literatura a umění v 30. letech zaznamenávaly. Vrstva vkládaná mezi soukromé a společné, kterou nazýváme iluzí, je místem, neutrálním územím, ke kterému se umění a literatura mohly v jakékoli formě odvolávat a spolupřihlížet tak o charakteru lidského, tj. i věleňovat se do obecného povědomí o něm. Neosurrealista Milan Nápravník ruší v 60. letech totálně tuto iluzi (srv. "Někdy mě napadne vytvářet si na obraz, udělat mušinec, kochat se uměním..."). V textu Předmoucha pokus konfrontací s tvary a tvářemi kódovanými ve znejistěném vědomí jako skutečnými ztroskotává. Se ztrátou možností konfrontace a "bezpečným rozeznáním" zamlžuje se i povědomí sebe sama, není co věč vkládat, a tak i iluze zrozená ze vzpomínky ztrácí svůj smysl. Tak křik Předmouchy nechává Nápravník bez odpovědi, v doslechu je jen OZVĚNA definující zdi, od nichž se odráží. Ani iluze tvorby (ve všech mobilizacích činnosti Předmouchy) stejně jako tvorba iluzí (stojící v pozadí a motivující onu činnost) nevyvolala puklinu v těch zdech. Jakákoliv podoba iluze ("Baví mě ta je-

ho víra, jež přenáší, jež se tu přenáší z otce tam na syna, víra, jež přenáší chorobu zmírání, víra, jež nestojí za bochník sýra!") ustanovuje se tak v matoucí "blbici hru".

A tak jsou i lhostejné jakékoli další signály zasahující do "doupěte" z vnějšího světa, neboť i víra v psa, s jejíž ztrátou se vytratila jistota čehokoli, bezpečí rozeznání jakýchkoliv mezí, je vždy stejně snadno zaměnitelná (třeba za víru v tuleně, jak je tomu v Nápravníkově textu) a může se tak napořád měnit v cokoli, v jakoukoli iluzi iluzí. Zbývá ZMAR, jediné východisko z bludného čekání. Do Nápravníkově textu vstupuje v podobě BRAVNICE, realizujícího předobraz Předmouchy, finis. "Jediná ctnost, ta, jež je vám vlastní, je bezmocná zběsilost!" je ještě závěrečným, opakovaným heslem Nápravníkově textu, v němž se výpověď rozpadá a končí.

Ctnost? Ctnost je přece pojem povýtce lidský, ba vysoce lidský, neboť jeho prvním obsahem je ušlechtilost morální, které bezmocná zběsilost naprosto nepřináleží. (Nevzpomeneme-li tu i kontrastu platonské "krásy ctnosti" a osvobození duše v pravém jsoucnu idejí?) Tak toto závěrečné heslo Nápravníkově obsahuje i rozsah poklesku lidství, rozměr jeho devalvace. V totálně izolované postavě Předmouchy jsou znemožněny jakékoli komunikační procesy, představy se motají a matou, iluze, již tak podvyživená, se vyčerpává. Jsme na hranicích automatického, bludného psaní, v záznamu ústupu lidského vědomí k živočišnému, agonickému, zběsilému pu du sebezáchovy. V záznamu rezignace na jakýkoli "prostor k rozlišení", svébytný iluzivní svět umění. I obrat, vytvářející v literatuře případnou iluzi skutečnosti, ve které by tvorba iluze umění zůstala alespoň pomyslem, je znicotněn. V tomto smyslu vzdálil se Nápravník i té literatuře, jejíž cestou je "spojovat víru s pomyslem a nevíru se skutečností" (Věra Linhartová, Prostor k rozlišení). Ale tu jsme u problematiky mnohem závažnější, u množství otazníků, které Jan Patočka přičinil ke své statí Umění a čas (Ad Umění a čas, sb. Umění a filosofie, sv. III, 1978): "Jak může být umění, je-li definováno svou funkcí autonomie, svou výrazovostí, terminací intence v díle, též něčím jiným?

Není tu základní rozpor mého článku o umění a čase? Umění v době, kdy dominuje celému duchovnímu světu, není pochopeno jako umění, a v době, kdy je pochopeno jako to, čím vskutku jest, ztratilo nutně svou dominaci. Je něco takového možné? Týče se tento historický rozdíl pouze pojetí, pochopení uměleckého díla, nebo se dotýká samotné podstaty? Odehrálo se něco bytostně nového, proměna v p o d - s t a t ě uměleckého díla, nebo jen v jeho p o c h o - p e n í ? Tj. týče se tato změna umělecké t v o r b y nebo pouze r e f l e x e o n í ? Je umění jako autonomní snad již dekadencí uměleckého díla, patří k jeho podstatě, že j a k o u m ě n í nemůže nikdy být tematické? Že má-li být uměním, nesmí být s p a t ř o v á n o , že je vždy něčím ve své povaze zakrytým? Ale to je další rozpor: protože jeho p o v a h u bychom vždy zkreslovali, jakmile bychom ji spatřovali v autonomnosti.

Buď umělecké dílo j e skutečně branou vyššího světa, tam, kde brána je otevřena, je i umění, anebo je umělecké dílo opravdu jen "autonomní znak", a veškerá "metafyzická kvalifikace" v něm je pouze iluzí. Jak z této neznáze ven? Buď není správné, že tu dvě etapy a dvě epochy, nýbrž jen akmé a úpadek téhož, nebo v e š k e r á metafyzická funkce umění iluzí. Nebo je rozdíl třeba určit jinak - kolektivně závažný metafyzický smysl ve staré době a osobně existenciální v nové epoše?..."