



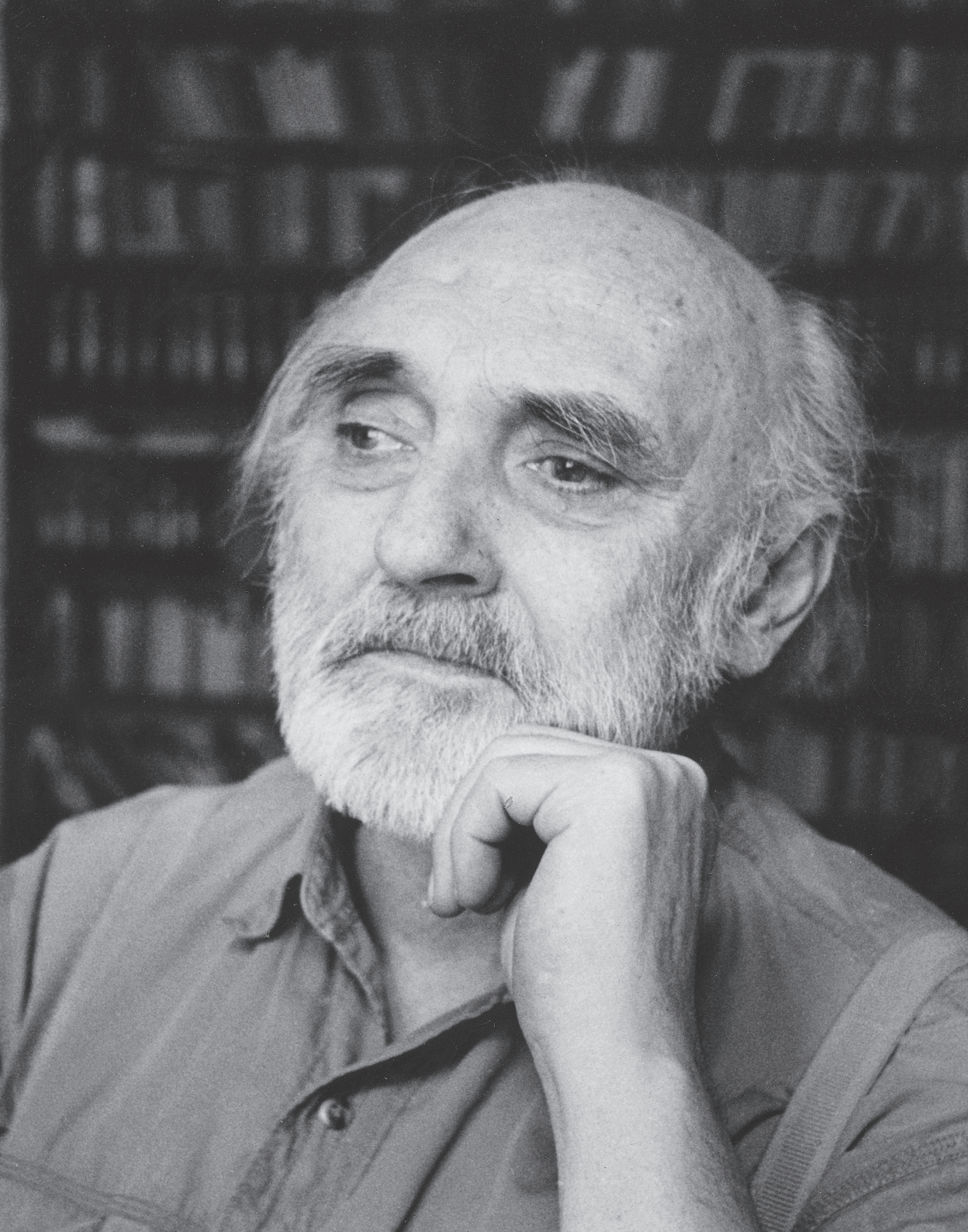
ZBYNĚK HEJDA



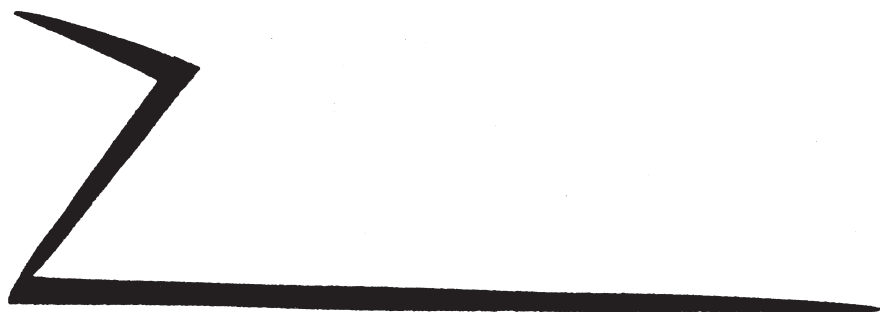
KRITIKY A GLOSY

TRIÁDA

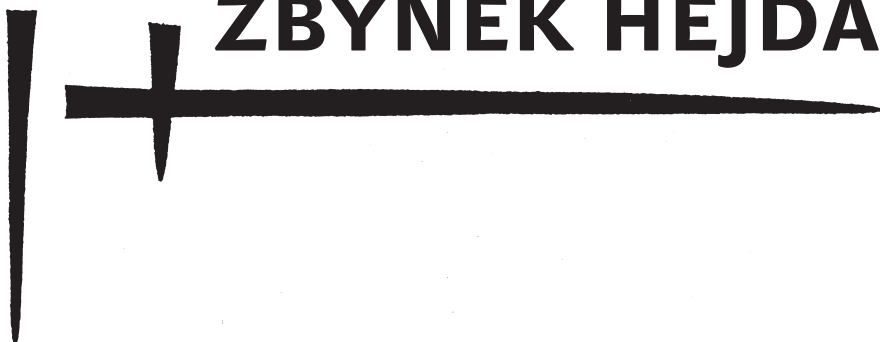
TRIÁDA



Uspořádal a komentoval Michael Špirit



ZBYNĚK HEJDA



KRITIKY A GLOSY

© Zbyněk Hejda, 2012
Commentary © Michael Špirit, 2012
Photo © Karel Cudlín, 1997

ISBN tištěné verze 978-80-87256-68-8
ISBN verze PDF 978-80-7474-024-4

KRITIKY A GLOSÝ

1

Poznámka o Richardu Weinerovi

Není snadné předvídat, jaké má naše současné básnictví vyhlídky na to, aby se otevřelo dílu Richarda Weinera.

Podle velmi vnějších příznaků by bylo možno soudit, že cesta Weinerovu dílu je připravena: vyšel výbor z pros, chystá se výbor z poesie; literární publikum má o Weinera zájem.

Na druhé straně tento zájem – který je vlastně očekáváním Weinera – vyvolává obavy. V sedmém čísle Tváře tyto obavy formuloval Antonín Brousek, jehož úvodník vzbudil pozornost, řekl bych nezaslouženou, kdybych se jím sám nezabýval. Brousek tam napsal: „*Zkrátka a dobře – tím spíše při své nevyvinutosti a chudokrevné neodolnosti – nemohla Tvář zůstat imunní před svodem, jenž provází každé úsilí obnovovat literární kontext v plné šíři a proporcích tím dotěrněji, čím se tak dochází k větším jemnostem, nuancím, extremitám. Do značné míry mu Tvář podlehla – což znamená nahrazovat krajně zjednostraněný, zprzněný kontext kontextem přesně právě opačným; zjednodušeně řečeno – vytěšňovat staroříšským Florianem či Weinerem (ale i Halasem a Holanem) například takového Nezvala...*“ Na první pohled je taková alternativa nemístná. To nehledím ani na to, že v době citovaného článku ještě nemohl být Nezval vytěšňován Weinerem prostě proto, že o něm a z jeho díla v Tváři nic nevyšlo. Ale nehledě na to a za předpokladu, že by byly naše časopisy Weinerem zaplaveny, bylo by možno odpovědět, že oživit povědomí o díle zapomenutého básníka nemůže ohrozit dílo jiného básníka, který je v literárním povědomí dosti hluboko zakořeněn.

Háček je v tom, že taková odpověď je stejně povrchní jako Brouskova obava. A to aspoň ze dvou důvodů:

Předně stále ještě není zhodnocen význam a historie meziválečné avantgardy – včetně Nezvala. Kolem některých problémů, spojených například se surrealistickou érou našeho umění, se chodí jako kolem horké kaše. Dnes už to jsou především mimoumělecké otázky, které jsou zábranou toho, aby mohl být *plně* zvážen význam surrealistů u nás. Výstava v Uměleckoprůmyslovém museu byla něčím na způsob studijní výstavy a její publicita – mírně řečeno – byla velmi omezena. Diskuse o avantgardě třicátých let, jejímž podnětem byl Pekárkův článek o avantgardě v Literárních novinách, se také nerealisovala. Mluvím o tom proto, že umělecké

hnutí, jímž česká meziválečná avantgarda je, nelze vypreparovat ze sociálního kontextu. Tato nenormální situace, kdy význam avantgardy není zhodnocen plně, tedy i v kulturněpolitickém ohledu, způsobuje, že se pozornost od vlastních uměleckých hodnot, vytvořených avantgardou, přesouvá k významu mimouměleckému a že umění avantgardy se stává příznakem čehosi, co je mimo vlastní sféru umění. V podstatě – jako tomu bylo v devatenáctém století – zase supluje umění politiku. Tím se ještě posiluje optický klam, jako by meziválečná avantgarda byla to nejvýznamnější v českém umění a jako by to bylo jádro tradice našeho umění. Připočteme k tomu ještě okolnost, že toto místo bylo nutno avantgardě vybojovat v opozici k socialistickorealisticke nadvládě.

Proto se může zdát důraz na dílo Weinerovo (ale jak říká Brousek i Halasovo a Holanovo) – a připojme k tomuto výčtu i dílo Demlovo a Ladislava Klímy –, proto se může zdát důraz na dílo těchto outsiderů jakousi křečovitostí a extremitou. Je to prostě důsledek toho, že literární struktura nefunguje normálně. Je to zřejmě neznalost – je to akcent na aktuálně politický význam avantgardy –, tedy povrchní zřetel, který vede k takovým úvahám.

Druhý důvod, pro který nelze Brouskovu obavu uchlácholit odpovědí tolerantní na všechny strany, vidím v tom, že ne dnes, ale už od let je dílo Weinerovo a dílo Klímovo – tedy dílo outsiderů – pocítováno v české poesii jako *orientující*. Připomínám tu uměleckou generaci, již známe jako Skupinu 42. Že došlo k přerušení této tradice, mělo zase důvody vnější. Myslím si – a tím tuto svou polemiku ukončím –, že žádné vytěsnění jednoho básníka jiným z okruhu pozornosti, stane-li se *jen vahou* hodnoty díla a *kritickým rozpoznáním* jeho hodnoty, není na škodu, že je to v dějinách umění jev běžný a potřebný, nevychází-li ovšem takové vytěsnění z motivů mimouměleckých, neděje-li se prostředky svobodné povaze umění nepřiměřenými.

Bude potřeba zvyknout si na to, že někdejší outsideři se budou dostávat víc a víc do popředí pozornosti. Což ještě neznamená, že tato pozornost povede vždycky k výsledkům kongeniálním. Ale s tím už se musí počítat.

Weinerovo dílo předjímá v některých ohledech formální postupy současné prosy nebo současného básnictví. Je to potlačení fabulace, až resignace na ni, konstrukce, ve které básnické sdělení přechází na pomezí

filosofické eseje nebo v polemiku, je to zkrátka básnický text, který nedrží fabulační osnovou, ale jako by jej sám ze sebe vyvíjel jazykový materiál. Tato zjevná vrstva Weinerova díla, tato jeho formální výstavba je jistě přístupná, ale zdá se mi, že bez pozadí, z kterého roste, ztrácí hodně na významu.

Co mně se zdá důležité v té skryté vrstvě díla Weinerova, a ovšem i v díle Demlově, jehož jméno při této příležitosti nechci vynechat, je podíl toho na básnické tvorbě, co bych nazval *vyznáním*. Jistě nebudu podezříván, že mě nad Weinerovým dílem napadá úvaha o nějaké lyrické sebestylisaci; mám na mysli pravý opak, právě proto mluvím o vyznání; možno-li to tak říci o maximálně přesné a upřímné, ale také naléhavé zprávě o sobě.

Proto to Weinerovo vážení každého slova, ohledávání výrazu, jeho postupné umisťování, korigování, proto všechny ty vyjadřovací okliky. Všimněme si hned prvních vět úvodní prosy *Lazebníka*: „*Pocit, že je nezbytno předeslat následujícímu cestopisu několik slov, zmocnil se mě náhle. – První věta, a všechno se už kymácí: pochybnost, dostojím-li slibu, slibuje pouhých několik slov; a skrupule, nebylo-li by mé myšlence odpovídalo lépe, kdybych byl řekl spíše, že se mě zmocnil náhlý pocit nezbytí, než že se mě zmocnil náhle.*“ Atd.

Nemám vhodnější slovo než vyznání, to znamená protržení vlastní uzavřenosti: „*Odhodlal-li se kdosi, kdo se po deset a více let dával oprádat pavučinami, že učiní pohyb, kterým je protrhne, učinil-li onen pohyb, shledal-li, že je snadný a že se jím lze osvobodit, čerta se ohlíží po tom, baví-li to koho či nudí-li tím.*“

U Weinera nejde v první řadě o ozvláštnění určitých formálních postupů, za každou jeho řádkou cítíme, jak jazykový materiál opracovává nejen z popudu tohoto materiálu, ale z hlubšího niterného popudu, jako by to, co je napsáno a fixováno, bylo jenom momentem, maličko utkvělým momentem dlouhého směřování odněkud někam. Za každým Weinerovým sdělením cítíme také obrovskou naléhavost, není to prostá zpráva, je to velmi naléhavá zpráva, naléhavá až snově. Je ve Weinerově *Lazebníkovi* místo, kde líčí vzpomínku na to, jak se mu na Můstku zjevila tři děvčátka. Naléhavost této skutečné události je tak veliká, že připomíná snový výjev. Weiner sám na to upozorňuje: „*Doufám, že mi bude uvěřeno na slovo, řeknu-li, že se tento výjev udál za bílého dne, u plném mém bdění. Naléhám, aby mi bylo věřeno na slovo, dodám-li, že jsem si už tehdy, kdy se mi odvíjel před očima, byl jist, že prostý, neřkuli banální ten výjev jest jakoby mým mystickým příslušenstvím, rozpomínkou jakoby na něco, čeho tu na světě postrádám nejvíce, rozpomínkou toulavou*

a věčně unikající, která se náhle a zázračně jala ve tvary, čáry a pohyby jakoby v síť, v onu jedinou síť, jejíž oka jsou uzpůsobena na to, a nic než na to, aby totiž vyloven onen osudný, bůhví následkem jakého hříchu ztracený komplement, bez něhož marna všechna snaha po splynutí, totiž po sebezničení, totiž po spáse.“

Naléhavost některých básnických sdělení Weinerových, zdůrazňovaných často ještě proložením, bývá tak velká, že sugeruje, jako by byla odněkud do světa vržena *jednou provždy*, jako by měla životní význam: tak jako se to stává ve snu: nejasný, tajemný, ale *rozhodující*.

Je tragickým paradoxem básnického vyznání, že je předurčeno být také nebo snad *jen* literaturou. Vidím význam Richarda Weinera v tom, že rozpoznáv tento paradox, podnikl přesto tu riskantní cestu ven z literatury, tu cestu, kolem níž stojí plno netečných diváků. Nemám na mysli jen mravní význam této odvahy, mám na mysli její význam básnický, neboť se domnívám, že *to* je vlastně posláním básníkovým.

1965

K thematu avantgarda a ideologie

Pokusím se v rámci thematu avantgarda a ideologie položit několik otázek.

Na prvním místě stojí za otázkou hned sám pojem umělecké avantgardy. (Viz stať B. Doležala v tomto sborníku.)

Bývá spjat s takovým pojetím vývoje umění, ve kterém se uplatňuje pochybná představa pokroku.

Pojem umělecké avantgardy je spojen také s představou skupiny, houfu, který je vpředu vzhledem k jiným skupinám a houfům. Ale ani tato představa není přiměřená povaze umění, je to představa ze světa uměleckých skupin a institucí, nebo představa k takovému světu tíhnoucí. Je-li umění svobodou, znamená také umělcovo vědomí osamocenosti, které vyjadřuje podstatně jeho postavení. Vědomí avantgardnosti vyjadřuje docela jinou pozici, bližší ideologii a politice. Ostatně souvislost umělecké avantgardy s politickým hnutím bývá její podstatný rys, nikoli jen nahodilé, více nebo méně mylné spojenectví. V avantgardním myšlení skutečné vědomí osamělosti nemá místa. Mluví-li se přece jen o něm (jako například Breton: „*Možná, že je správné, aby se nad nejbouřlivějšími dobami vyklenula samota několika bytostí...*“) a jeví-li se vzhledem k obecnstvu, je zároveň dostatečně kompensováno bezvýhradnou totožností se skupinou, konformitou s ní. Neztotožnění, nesouhlas má za následek exkomunikaci. S opravdu osamocenými básníky se avantgarda beznadějně mívá.

Úvaha o ideologii avantgardy z dvacátých a třicátých let by neměla pominout tu část její ideologie, již se ona sama vztahuje k ostatním ideologiím a hnutím. Po celou svou historii, tj. ve dvacátých a třicátých letech, svádí avantgarda u nás boj o domovské právo v politické levici. Ustavení surrealistické skupiny v Praze poskytlo příležitost propracovat politickou situaci avantgardy. Pregnantní charakteristiku této situace dal André Breton: „*Je známo, že přívlastek „revoluční“ bývá v umění štědře udílen všem dílům a všem intelektuálním tvůrcům, kteří se, jak se nám zdá, rozešli s tradicí. Pravím: jak se nám zdá, – neboť ta tajemná bytnost, totiž tradice, kterou nám někteří lidé představují jako velmi výlučnou, dokázala v průběhu staletí, že je schopna bezmezne přizpůsobivosti. Onen přívlastek, jenž bere příliš zběžně v počet nespornou nonkonformistickou vůli, [...] má vážnou chybu v tom, že splývá s přívlastkem, který má vyjadřovat*

soustavnou činnost, směřující ke změně světa, jenž v sobě zahrnuje nutnost chopit se skutečné základny světa.“

Výbušná síla uměleckého díla není tedy v něm samém, je krom toho ještě také v sociálněpolitické orientaci autorově, dílo není celé, není-li viděno v celku činnosti svého tvůrce. Proto upírá Breton dílu Claudelovu přívlastek avantgardní, upírá přiznat mu modernost, a to pro autorovu ideologickou a politickou posici. *„Naproti tomu pak spisovatelé, jejichž slovesná technika je neuvěřitelně zaostalá, ale kteří při každé příležitosti prohlašují svůj úplný souhlas s ideologií levice, nebo dokonce krajní levice, nalézají velmi značný počet ochotných posluchačů, jakmile si začnou hrát na zákonodárce ve věci této slovesné techniky, bez ohledu na to, co je dějinnou nezbytností jejího vývoje.“*

Tím je situace avantgardy přesně narýsována. I kdyby dílo samo jevilo rysy avantgardnosti, modernosti, nemůže být považováno za avantgardní, je-li jeho tvůrce vyznavačem jiné ideologie nebo dokonce příslušníkem pravicového politického hnutí. I tady je namístě uvést Man Rayův návrh, aby každá autenticky surrealistická věc byla opatřena jakousi pečeti nebo razítkem. Na druhé straně zas nemůže patřit k avantgardě vyznavač sebelevicovější ideologie, vyznává-li zároveň tradiční poetiku. Avantgardní může být jen ten, kdo přijme a vyznává bezezbytku všechnu ideologii avantgardy. Neznáme to dobře? A nezní povědomě následující Bretonova slova?

„Tak například pan Paul Claudel, francouzský velvyslanec v Bruselu, jenž zasvětil všechny volné chvíle svého stáří tomu, aby po svém způsobu znovu zveršoval životy svatých, tento Paul Claudel, jenž v době války byl apoštolem hesla ‚až do konce!‘ (toto ohavné heslo vyjadřuje pohříchu příliš dobře to, co znamená), je pokládán v důsledku jistých formových novot svých básní za spisovatele avantgardy, a zachvěli jsme se údivem, když jsme se dověděli, že jeho drama Zvěstování Panně Marii mohlo být v SSSR přeloženo a uvedeno na jeviště.“

Jaké logiky je tady poslušen svobodmilovný duch surrealismu? Je v logice věci, že nepadlo ani slovo o básnických kvalitách zmíněného díla, zato je uvedena básnickova občanská funkce, jeho politický postoj v době války a – jedna z námětových sfér jeho tvorby. Když se pak surrealisté zachvívali údivem nad tím, že v Moskvě zavřeli Mejercholdovo divadlo, bylo patrné, že se to děje jen z domyšlení téhož stanoviska, z něhož Breton vyslovil údiv nad přeložením a uvedením Claudelovy hry v Moskvě? Ostatně kdo ví, jestli při likvidaci Tairovova divadla nepůsobil

stejný odpor ke Claudelovi a jeho *Zvěstování Panně Marii*, jaký formuloval Breton.

Důsledky této avantgardní logiky pocítujeme do přítomné chvíle. Nemáme dodnes obrovské mezery v přeložené a vydávané literatuře, které mnohdy působí nějaký vedlejší – tj. ideologický – motiv? Dílo Claudelovo se nevydává dodnes. A ačkoli ve starším překladu a vydání se můžeme přesvědčit, že *Zvěstování Panně Marii* je autenticky básnická skladba, obava, že by u nás bylo jevištně uvedeno, nemusí nás zatím rozechvívát.

V Surrealismu ve službách revoluce (jak o tom informoval Teige) vytýká Breton Tairovovi, že na jedné straně referuje v Paříži o vlivu socialistické výstavby na scénickou tvorbu, a zároveň uvádí hry katolického velvyslance francouzského imperialismu, Paula Claudela. Tyto kulturněpolitické ambice surrealismu nejsou nijak ojedinělé. Je například znám výrok Jindřicha Štyrského o tom, že básník obdivuje stejně hrdiny revoluce jako hrdiny kontrarevoluce, že ho stejně dojíhá smrt Sacca a Vanzettiho jako smrt carské rodiny. Štyrský se tu vyslovuje pro umělcův odstup od třídně politického pojmání umění. Štyrský v té době napsal také rozhněvanou kritiku své generace, kterou viní z honby za úspěchem, z kýčářnosti a z pohodlného zabydlování. Svůj článek zakončil slovy: „*Pro skutečného básníka není dnes jiného místa než na pranýři.*“ Štyrskému šlo o svobodu a nezávislost básnické tvorby. Přesto se citovaný výrok Štyrského stal záminkou k ostrému vystoupení Teigovu a ještě u příležitosti Teigova vstupu do surrealistické skupiny bylo třeba vyjasňovat smysl tohoto výroku ve prospěch třídního chápání věcí. Pozdější historie tento spor dovoluje traktovat na jiné úrovni, kterou připomenu otázkou: „Je dojemnější smrt Záviše Kalandry, který byl příslušníkem avantgardy, než smrt obětí, které příslušníky žádné avantgardy nebyly?“

Ve spojení umělecké avantgardy a politické levice byla otázka po vzájemném vztahu kladena – po mém soudu – od základu nesprávně:

„*Chci zde položit a zodpovědět jen jedinou otázku – a to právě tu, na níž v určité hierarchii závisí všechny ostatní odpovědi, tj. odpovědi na ony praktické otázky: je surrealismus nebezpečím uvnitř fronty revoluční a proletářské literatury? [...] je slučitelný s historickým materialismem? je třeba postavit se proti němu? či je pro nás lhostejný? nebo je správné surrealismus podporovat? [...] Ona metodologicky centrální otázka nemůže býti jiná než tato: co je ‚nadsutečno‘ v pojetí surrealismu?“* (Záviš Kalandra).

Znamená to: kdyby se ukázalo, že nadskutečno v surrealismu neodpovídá dialektickomaterialistickému pojetí světa, jsou všechny ostatní otázky zodpověděny negativně, to jest: surrealismus je nebezpečím uvnitř fronty revoluční a proletářské literatury, je neslučitelný s potřebami revolučního proletariátu, je neslučitelný s historickým materialismem, je třeba se postavit proti němu. Otázka nemohla být položena hůře. Všechny otázky, jak víme, zodpověděla kulturněpolitická praxe v neprospěch surrealismu a byly také vyvozeny praktické důsledky. Na takových otázkách vůbec nemůže být budován vztah umění a politiky.

Centrální otázka vztahu umění a politiky je jiná, je to otázka, jaké podmínky zabezpečí svobodu umění.

Avantgardní ideologie má také oblasti, které jsou vlastní umělecké tvorbě bližší. Také tady avantgardní ideologie selhává. Připomeňme si známý spor o Wolkeru. Kritická stať „Jiří Wolker po desíti letech“ vyprovokovala představitele avantgardy přímo k vášnivé obhajobě Wolkerova odkazu. Uvažme, že se psal rok 1934, v Praze že se rodil surrealismus. Představme si v nějakém imaginárním sousedství svět, dejme tomu, Salvadora Dalího a svět Jiřího Wolkeru. A přece Teige a Nezval píší něco, co se podobá jejich nejbojovnějším manifestům, a píší to na obranu Wolkerovu. *„Přestože některé pečlivě vybrané a zneškodněné verše Wolkerovy jsou v čítankách, přestože se Wolker jako oficializovaná literárněhistorická kapitola bífleje k maturitám – přes všechnen ten odporný jarmark buržoasní slávy –, Wolker, revoluční básník, je milován proletariátem. [...] Přísluhovači vládnoucí třídy a její oficiální kultury pochopili, že je nutno, v zájmu buržoasie, po Wolkerově smrti učiniti pokus oficialisovati, tj. buržoasii přivlastnit a proletariátu odcizit odkaz tohoto revolučního básníka. Dnes, kdy je jasno, že se tento podvod nezdařil – sama doba, která dala třídnímu boji novou sílu a ostrost, to znemožnila –, stal se pokus o jiný manévř, jehož anonymní hanebnost zůstane spojena s jménem eklektických Listů pro umění a kritiku. [...] Melantrišský článek ironisuje popularitu Wolkerovu, aby touto oklikou insultoval lásku a oddanost, kterou proletářští čtenáři chovají k zesnulému básníkovi.“*

Je to jedna z trapných kapitol avantgardy a jejích protagonistů, kteří se uchýlili až k dojemnému argumentu o lásce a oddanosti čtenářů k zesnulému básníkovi. Scházela tu schopnost přijmout názor na umělecké dílo bez podezření, že jde o politický atak. V této aféře se také Teigovi a Nezvalovi podařil husarský kousek, když v odpovědi Halasovi jmenovali v jedné řadě Máchu, Lautréamonta a – Wolkeru.

Pro skutečnou poesii, která rostla ve stínu avantgardy, avantgarda pochopení neměla. Nikdy například neakceptovala dílo Františka Halase. Avantgardní časopis ReD přinesl hned na první Halasovu knihu recenzi plnou výhrad právě k těm složkám Halasovy poesie, které jsou její živou tkání: „*Vyhýbaje se čestně úskalí známých asonancí, nahrazuje je Halas občas paasonancemi, které budou způsobovati citlivému čtenáři sluchovou nervosu a hněv, jako například: majáku – o hlavu, vlaštovky – nevzletí, inkoustu – patinu, století – netančí, ocúny – chudoby, k mdlobě – dere, smrti – palimpsesty, Absolona – magnesia, mlhy – sfingy, voják – čtyrák etc., a nebyly-li z nich některé myšleny jako asonance, nezmění to nic na jejich disharmonujícím účinku.*“

Místo disharmonií je Halasovi doporučována melodická intonace:

„*Je-li tato sebetřznivá obraznost spojena s lehkou, kreslířskou linií intonace, dosahuje Halas silné poesie, kterou milujeme a pro kterou ho varujeme před asonancemi, jež ho odvádějí od jeho vlastní logiky k příliš chvatnému propouštění asociací, které nejsou ani do té míry automatické, aby zachycovaly surreality v jejím podvědomém řádu ani realitu do kompozičního plánu, nejsou s to se dát ovládnout přísným záměrem pro svou nabízivost. [...] Ve volně přísné strohě [...] je patrně nejbezpečněji obrněn proti své fantasii a čisté rýmy ji budou patrně nejbezpečněji proměňovati na čistou imaginaci, mnohem spíše nežli jeho volný verš, v němž neprojevil novatérství. – ‚Krouhání‘, ‚slizkost‘, ‚třísnění‘, ‚prašivost‘, ‚mokvání‘, i když v nich najde kritika ‚protipoetistická‘ zalíbení [...], nebudou pro příštího básníka Halase východiskem...“* Mohl se někdo více minout s Halasovou poesí? Nezvalovy výhrady nebyly nahodilé, podobné výhrady uvedl i k druhé Halasově knize a setrval na nich.

A Teige? Všimá si Halase teprve vlastně v *Surrealismu proti proudu*, kde píše: „...mezi těmi, kdož se zúčastnili programu večera při uzavření Druhé výstavy surrealistické skupiny, byl básník F. Halas, který není surrealista, ale jehož básně, přes ty nebo ony kritické výhrady, které vůči nim můžeme mít, jsou opravdovou poesí, a to poesí, která ve sféře českého básnického slova je situována v blízkosti surrealismu.“ Chápu poesii jako nedílný celek a těžko si představuji kritické výhrady – ty neb ony – k opravdové poesii.

Není mi také jasné, jak záliba avantgardní poetiky v lehké kreslířské intonační linii, její odpor k disharmonii a křechovitosti a konečně i záliba v námětové hezkosti – neboť jak jinak vysvětlit Nezvalovo zavržení slov, jako je slizkost, prašivost, mokvání, třísnění – snesly setkání se surrealismem například Buňuelovým.

Snad ještě trapněji, protože ještě s hlubším nepochopením – je-li to možné – minula se avantgarda s dílem Richarda Weinera. Jindřich Chalupecký

v monografii o Weinerovi uvádí: „*Jeden známý propagátor moderního umění, jehož jméno již nebudu uvádět, podtrhl dokonce ve svém obšírném a veskrze zamítavém referátu o Mezopotamii, slova, kterých vážně užívá Pařížan, ale která nám jsou nesrozumitelná nebo k smíchu, ‘a cituje tato: pacholík, Moravěnka, hudoucí, čar náměstí (ve smyslu čarovné kouzlo náměstí), dovichřil, mrholí, úprk, zakydaľý, zbuntoval, ostrulenky, chasníky, je truchle usebrán, a z varku jódu.*“

Pozornosti avantgardy ušel i Jakub Deml a Ladislav Klíma, z malířů František Janoušek.

V avantgardním myšlení se velice silně uplatňují také utopické představy. Jsou oblíbeny prognosy o zářivé budoucnosti lidstva – o říši svobody –, a jejich refrénem se stala Lautréamontova předpověď o tom, že poesii budou dělat všichni. Tento zlatý věk na konci lidské dějinné perspektivy, ke kterému avantgarda pracuje jednak revolucí, jednak poesíí, nasycuje ideologii avantgardy optimismem. Pesimismu rozumí podobně, tedy jen ve společenských souvislostech, chápe ho jen jako odraz rozkladu buržoasní společnosti a jako revoltu proti ní. Má proto také potřebu revidovat ho ze svého hlediska, tzn. dialekticky ho opatřit nadějí. Vůbec se avantgardě nepodařilo vyjít za hranice této omezující pojmové dvojice optimismu a pesimismu. Avantgarda nerozumí zoufalství, těžkomyslnosti, protože – přes všechno opačné ujišťování – člověk je pochopen jen ve smyslu svého abstraktně společenského postavení, chybí pochopení pro jeho faktickou existenci, ohraňovanou narozením a smrtí. V tomto duchu jsou opravováni i prokletí básníci:

„*Domnívá-li se Verlaine, že básník je prokletcem v kterémkoli režimu, nebude psancem ve svobodné společnosti, která už nemá režim, neboť tam, kde dějiny vystupují z, říše nutnosti do říše svobody,‘, dochází zároveň k likvidaci každého státního útvaru a režimu.*“

„*Stav nespokojenosti skutečného člověka se skutečným světem, jenž je pramenem básnické myšlenky i myšlenky revoluce, stav, v němž revoluce a poesie jsou vlastně jedno a totéž, je věčným údělem lidského ducha, jehož ustavičný revoluční vývoj se nezastaví ani na prahu komunistické beztrždní společnosti po odúmrtí státu, ve světě, kdy poesii, podle Lautréamontovy věštby, budou dělat (a také slyšet) všichni, a kdy tedy umění a literatura ve svých dosavadních formách zaniknou; v epoše, kdy lidstvo ukončí svou prehistorii, aby vědomě a svobodně utvářelo své dějiny, pobude však tento konflikt charakteru zlořečení.*“

Nechci zlomyslně domýšlet, jakou podobu dává básník svému konfliktu se světem, když zlořečení se octne na indexu. Teige neměl na mysli

dějiny, jichž se dožil, psal o dějinách, které si člověk vědomě a svobodně utváří. Nikdy však nechybějí hlasy, které už společnost své doby prohlašují za ideálně svobodnou, mnohdy dokonce s důrazem, jenž nepřipouští odpor. Ale kdy nastává ta šťastná doba?

Nedorozumění stejného druhu postihlo setkání avantgardy s K. H. Máchou. „*Vědomí, že ‚bez konce láska je‘, nebude pak zjišťovat životní zklamání, nebude smutkem, v němž láska zapírá samu sebe svou přemírou. ‚Bude pohřben do temnot strom dobra a zla, budou vyhoštěny tyranské ctnosti‘ (Rimbaud), láska a poesie se spřátelí se zemí, s krásou, něhou a žádoucností hmoty, a lidé, kteří prošli, ukončujíce předhistorii lidstva, předpeklím sociálních bojů, nejen aby změnili svět, nýbrž aby v nich změnili a přerodili sami sebe, ‚budou všichni dělat poesii‘. ‚Bez konce láska je! – Žklamánať láska má!‘ Daleký, a přece dosažitelný zítřek, kdy, vzdálený obzor socialismu je na dosah ruky‘ (Pasternak), bude korigovat tento Máchův verš ve smyslu naděje.*“

Touto korekturou byl zkorigován celý Mácha, do avantgardní vidiny společenské budoucnosti mohl vstoupit jen jako někdo jiný, ale to není skutečné setkání, není to setkání ve svobodě.

Jsem přesvědčen, že avantgarda, avantgardní ideologie má uzavřené dějiny. Její přihláška „ve znamení revoluce“ nebyla přijata. A pokud se směla ke svému politickému spojenci hlásit, byl to vždy jen výsledek taktického kompromisu. V kritické chvíli se avantgarda rozpadá. Za přijetí ve frontě, do níž se hlásí, platí vším. Ti, kdo se nevzdají všeho – to jest tvorby –, jsou rozehnáni. Také v této chvíli ještě smíme mluvit o avantgardě? Nyní každý sám, bez spojení se světem blízkým i vzdáleným, bez možnosti publikovat, bez výstavních síní, pokračuje v tvorbě, odkázán jenom sám na sebe. Tato nežádoucí těžkost, myslím, zřetelně ukázala, kde je umělcovo místo, zda v avantgardě, nebo v bezohledné samotě tvorby.

Nijak mě neoslňuje představa času, kdy umění hovoří hlasem naladěným na stejný tón, jako je hlas ideologie, politiky nebo vědy. Naopak, ať je slyšet jeho vlastní nelíbivý hlas.

1966

Jakub Deml: Rodný kraj

Dílo Jakuba Demla je zcela mimořádné. Jeho mimořádnost je viditelná na první pohled, nemá rysy běžného literárního výtvaru a nelze je zařadit. Není to román, novela ani – většinou – veršovaná báseň. Nehodí se do žádného žánru. Nejspíše ještě by o Demlových knihách bylo možno říci, že jsou to deníky. Obvykle však bývá spisovatelův deník doprovodem k vlastnímu literárnímu dílu a mnohdy ani není určen veřejnosti. V Demlově díle není rozlišeno osobní-intimní a veřejné-literární. Rovina osobní výpovědi u něho k nerozlišení splývá s rovinou literární fabule.

To s sebou přináší neobvyklý, bezohledný vztah ke čtenáři:

„Tolik dlužno na začátku této knihy podotknouti výslovně, neboť spisovateli jen poněkud vážnějšímú přece o to běží, aby čtenářové měli správný klíč k jeho dílu a znali autentický smysl textu. V té příčině, laskavý Čtenáři můj, nedejž se ničím mýliti: ani formou, ani obsahem, ani časovými a místními údaji, ani rodnými a křestními jmény osob, – na těchto a takových věcech, jsi-li slušný, jemný a spravedlivý, pranic tobě nezáleží! Ba, jsem ještě upřímnějším, upozorňuje tě, že většina těchto a takových věcí v mé knize vůbec se tě netýká a jest pro tebe zcela neužitečná. Jestliže ten Němec žadoní, den Inhalt mit Musse prüfen zu wollen, já naopak vroucně tě prosím, abys obsahu mé knihy vůbec nezkoumal! Ostatně hned se přesvědčíš, jaké a jak marné roboty by ses podjímal“ (J. Deml: Pro budoucí poutníky a poutnice).

Bylo už upozorněno na to (Jiří Němec: „Básník, který nezná svého jména“, Tvář č. 7/1964), že Demlův básnický počín, způsob, jakým je jeho dílo tvořeno, má nápadné paralely v jiných literaturách. Nejvýraznější shody s Demlem se připomínají u Vasilije Rozanova.

V Osamocení se Rozanov také „vypořádal“ se čtenářem.

„Půlnocí šumí vítr a unáší listí... A také život v prudkém chvatu času strhává s naší duše výkřiky, vzdechy, polomyšlenky a polocity... [...] Už dávno se mi ty, nečekané výkřiky‘ pro cosi líbily. [...] A hle, rozhodl jsem se ty spadlé lístky sebrat.

Proč? Komu je toho třeba?

Prostě – mně je toho třeba. Ach, dobrý můj čtenáři, já už dávno píšu, bez čtenáře – protože se mi to prostě líbí. A stejně tak, bez čtenáře i vydávám... Prostě se mi to tak líbí. A nebudu ani plakat, ani zlobit se, když čtenář, omylem zakoupiv mou knihu, zahodí ji do koše (výhodnější je nerozřezávat ji, jen prolistovat, nahlédnout a prodat ji s padesáti-procentní srážkou antikváři).

Nu což, čtenáři, nedělám s tebou žádné cavyky, nemusíš je dělat ani ty se mnou:

– *K čertu...*

– *K čertu!*

A au revoir, nashledanou na onom světě. Se čtenářem je daleko větší nuda než o samotě. Čtenář otevře hubu a čeká, co mu tam položíš. A tu se podobá oslu okamžik před tím, než zahýká. Podívaná nikoliv z nejkrásnějších... Nu, Bůh s ním... Píšu pro jakési, neznámé přátele a třeba, pro nikoho'...' (přeložil K. Štindl).

Demlovy knihy se velmi málo podobají literatuře. Básník do nich ukládal dopisy, své i dopisy přátel, deníkové záznamy, rekonstrukce snů, recense o svých knihách, fotografie svých blízkých apod. Tak nevypadá žádná básnická skladba, takovým způsobem nejsou stavěny ani prosaické útvary. V existujícím literárním kontextu musí být Demlovo dílo cizím tělesem. Literární kontext se takovému cizorodému tělesu brání všemi svými literárními i neliterárními silami, z nichž neúčinnější bylo vytrvalé zamlčování Demlova díla a stejně vytrvalé hanobení básnickovy osoby, které vrcholilo po roce 1945.

V Demlově díle je přítomno i vědomí vlastní odlišnosti a nenáležitosti k panujícímu literárnímu řádu. Odmítnutí laskavého čtenáře, to je vlastně útok na dobové literární povědomí, na víru v hodnoty, na kterých je založeno.

Laskavý čtenář, který se ničím nemá dát zmýlit, ani formou, ani obsahem, ani časovými, ani místními údaji, je dokonale zmaten. Je-li slušný a jemný, nic mu na takových věcech nezáleží, dokonce většina těchto a takových věcí, jako je forma, obsah, místní a časové údaje v knize, čtenáře se vůbec netýká.

Zničující ironie, kterou je čtenář odpuzován, vystupuje tady na ochranu výjimečnosti a čistoty díla. Není ani žádoucí, aby se dílo zachytilo ve zblblém literárním povědomí a cítění a v něm asimilovalo.

Stejně tak je tomu u Rozanova. Rozanov rovnou posílá čtenáře k čertu.

Je tu také vědomí nepotřebnosti vlastního literárního výtvaru. „Komu je toho třeba?“ Taková otázka může vyvstat jen v díle, které pociťuje svou nesouvislost s existující literaturou, neboť ta – i ta nejhorší, a zejména ta nejhorší – je užitečná a potřebná, vždyť jenom proto – na základě potřeby a užitečnosti – je produkována.

Dílo, jako je Demlovo a Rozanovovo, je neužitečné a nepotřebné, n snadno získává nakladatele a má málo čtenářů. Deml vydal převážnou většinu svých knih sám a čtenáři byli většinou jeho přátelé, měl s nimi často

osobní kontakt. Nelze přehlédnout, že skoro každý exemplář z Demlových knih má na titulní straně Demlovou rukou psané věnování nebo aspoň básníkův podpis. Věnování znamená mnohdy nový jedinečný básnický text, ale je to také most, kterým básník prostředkuje mezi svým dílem a určitým čtenářem. Také Rozanov nepíše pro čtenáře, který otevře hubu a čeká, co mu tam položíš. Píše pro jakési „neznámé přátele“.

Podle Šklovského jsou Rozanovovy knihy zcela novým žánrem. „*Do těchto knih jsou zařazeny celé literární publicistické články, rozbité a přerušující se navzájem, Rozanovova biografie, scény z jeho života, fotografické snímky a tak dále.*“ Nápadná shoda s Demlovými knihami upoutala i českého překladatele Šklovského *Theorie prosy*. Šklovskij vidí v Rozanovově počínu – a my také v počínu Demlově – pokus vystoupit z literatury, vyjádřit se bez formy. Dopadlo to skvěle, poněvadž byla vytvořena nová literatura, nová forma.

V této souvislosti připomínám i Henryho Millera:

„Jsem nejšťastnější člověk na světě. Před rokem, před půl rokem jsem ještě myslel, že jsem umělec. Již si to nemyslím. Jsem! Všechno literátství ode mne odpadlo. Díky Bohu, již nemusím psát knihy.

A co je toto?

To není kniha. To je hanopis, pomluva povahy. To není kniha v žádném běžném významu slova. Ne, Ne!“ (Obratník Raka).

Analogie s jinými autory v jistém smyslu omezují jedinečnost Demlova básnictví. Nápadné shody zejména s Rozanovem si však takovou pozornost vynucují. Podporují totiž mínění, že nejde o nahodilé vybočení z literatury, že tu nejde o amorfní písemnosti, ale že máme co dělat s básnickou skladbou jiného druhu.

Řád této skladby už byl naznačen. Intimní nota Demlových knih je jejich charakteristickým ovzduším, je však více, je především jejich slohotvorným rámcem.

Sny, dopisy, „vnitřní“ monology, „vnitřní“ dialogy (s mrtvou sestřičkou: např. v *Miriam*, *Pro budoucí poutníky a poutnice*), to vše jsou intimní thema, themata „nitra“. Platí to i o rodném kraji, s nímž je Deml bytostně srostlý.

Uvedl-li jsem shody, je nutno upozornit také na základní odlišnost tam, kde by se omylem – podle vnějších znaků – mohlo připomínat příbuzenství.

Tak například surrealisté dávali také přednost stenografickému záznamu osobního prožitku před vymyšlením příběhu podle zákonů tradiční

skladby. Jim byl však literární výtvor jenom stopou po autentickém životě, něčím odvozeným a druhotným.

Pro Demla je dílo svrchovaným územím, je rovnomocným výkonem života.

„Umění není žádná čmáranice, umění není fotografický aparát, umění také nikterak není otrokyně a nevolnice: [...]. Ono zjevuje zákon a řád, jež může uložit a zavést jedině vůle a duch a to ve chvíli svého nejvyššího oprostění od světa a od těla, přitom však nejmocnějšího spojení se světem a s tělem. Obrazně dalo by se tu říci, že jezdec a kůň roztaveným bronzem slili se v jednu bytost. Umění není tedy nějakým přídatkem nebo nástavkem života, nýbrž jeho rovnocenným výkonem a nad to výkonem tak zjednodušeným, tak zduševněným, zduchovněným a zmocněným, že přetrvává i svého původce, i svůj vzor.“

Pro skladbu básnického textu, jak ji známe z většiny Demlových knih, platí také Šklovského formulka o obsahu literárního díla, který se rovná součtu jeho stylistických metod. Zaznívá tu nespočet motivů a temat a žádné z nich nelze považovat za vedlejší. V tom smyslu zápis „*Bratr Antonín půjčil mi 40 K*“ má stejnou závažnost jako rekonstrukce snu, z kterého vyselehují nejpodivuhodnější ohně imaginace, jaké kdy ozářily české básnictví.

Do díla patří stejně banalita jako „výsostné“ thema, krutý výpad jako něha, jíž básník zaplavuje milovanou bytost.

Vše má v tomto díle své oprávnění: jako skladebný element, bez něhož – ať je to motiv banální nebo jedinečný – si nelze Demlovo dílo představit, nic z něho nelze vyloučit. Sama o sobě je taková skladba básnického textu neobyčejně zajímavá a pro Demla příznačná. K podstatě jeho literárního díla však patří především zaujetí, s nímž je vytvořeno, básníkova účast. Tato účast nezůstala vně, ale rozprostřela se v díle a prostoupila je. Účast je slovo, které se zdá velmi přiléhat k věci, o kterou jde. Jakub Deml stál za svým dílem celým svým životem a často za ně platil: ztrátou přátelství, bídou, ponížením, vyvrhovááním z národního společenství; zřídka kdy se mu za ně dostalo odplaty v dobrém, zasloužené mzdy.

Z hlediska všeho toho, co bylo o Demlovi nyní řečeno, je výběr z jeho knih neobyčejně obtížný úkol. Pořadatel si jako hledisko recensovaného výboru¹ zvolil thema rodného kraje, tak naléhavě se v Demlovi opakující:

1 Jakub Deml: *Rodný kraj*. Uspořádal Miloš Dvořák a Bedřich Fučík; doslov napsal Miloš Dvořák, Praha, Československý spisovatel 1967.

„Vy víte, že píšete jen jednu knihu. A kdyby bylo možno, dal bych ji do jednoho slova. Tassov.“ Z toho hlediska je výbor uspořádán a z toho hlediska mu stěží co lze vytknout. Téměř na dvou stech stranách jsou shromážděny „perly“ Demlova básnického umění.

Potíž, kterou žádný výbor nepřekoná, spočívá v tom, že básnické dílo Demlovo nejsou jen zářivé perly, ale že je velice jemnou rukou utkáno i ze zcela obyčejných, banálních materiálů. Vybrat „to nejlepší“ znamená zpřetrhat významovou tkáň díla, přerušit jeho smysl a koneckonců přizpůsobit je kontextu, který se Demlovu dílu jako celku stále uzavírá.

1968

Kapka rosy tekoucí

Výbor z barokní poesie, který nyní vyšel v brněnském nakladatelství Blok, je po dlouhých letech zase prvním rozpomenutím na ediční úkoly, které nakladatelskému počínání ukládá naléhavá potřeba vyrovnat se s bohatstvím českého barokního básnictví. V tomto případě nejde o nějaké nahodilé opomenutí a mezeru, ale o obrovské vakuum. Schéma, ve kterém české dějiny od obrození byly rozvrženy pěkně přehledně na epochy světlé a na epochy temna, bylo sice už pracemi Josefa Pekaře zle pošramoceno, v literární historiografii se však drželo ještě dlouho při životě. Teprve ve třicátých letech začaly vžité koncepce literárních historiků podléhat materiálu, který z temna barokní doby vynášelo na světlo několik editorů barokních textů. Zásadou badatelů, jako byli Josef Vašica, Vilém Bitnar a Zdeněk Kalista, dostalo se barokní literatuře spravedlivějšího ocenění nejenom v literárním dějepise (např. v A. Novákových *Přehledných dějinách literatury české*), ale barok upoutal pozornost i jako aktuální podnět k zamyšlení nad vžitým pojetím celé literární tradice. Byl čas rozloučit se s představou, jako by všechno začalo teprve obrozením.

Vašica upozornil na nápadné shody mezi Břidelem a Máchou a Albert Vyskočil prokázal, že shody Máchy s barokem nejsou jen vnější a nahodilé, ale že to jsou shody dané kontinuitou. Ukázalo se, že počátek českého moderního básnictví je v Máchovi spjat s barokem a že zdánlivě zcela přerušená a zapomenutá tradice přece jen působí. Tak vzalo zasvěcení, tradované od obrození po nedávné časy, že souvislost české slovesné kultury zachránilo vlastně jen lidové podání, lidové písně a pořekadla. Bylo dokonce nutno vyrovnávat se s poznáním, dějepiscům a literárním dějepiscům obzvláště se přičítám, že skryté kořeny novodobého básnictví mají blízko k výtvorům jezuitských autorů. Pro novou historiografii přestal být Balbín osamoceným jedincem mezi jesuity, rozplynul se krásný obraz osamocené srdce, tlukoucího česky pod jezovitskou kutnou.

Svérázným způsobem se s problematikou vyrovnaly poslední *Dějiny české literatury*, vydané Československou akademií věd.

„Zatímco emigrace pomalu tonula v cizím moři, domácí tvorba se úplně octla v rukou protireformační propagandy. [...] Literární tvorba podporující protireformační úsilí byla úplně ovládána jezuitským řádem, který získal v literárním životě klíčové postavení, neboť

měl ve svých rukách cenzuru. Pod jeho dozorem vycházela literatura zaměřená jednostranně nábožensky, snažící se však spojit náboženskou propagandu s apelováním na vlastenecké cítění. [...] Tím byla veškerá problematika redukována na otázky náboženské, celý život byl viděn náboženským prismaem. Podobně tomu ovšem bylo i v literatuře emigrantů, ale tam se náboženská tradice připínala k pokrokovým silám našeho dějinného vývoje; domácí protireformační literatura tuto tradici popírala.“

Ponecháme-li stranou otázku, proč náboženský rámec literární tematiky je v jednom případě věcí reakční a v druhém případě se může „připínat“ k pokrokovým silám dějinného vývoje, zůstává otázka, proč – byl-li tento rámec stanoven censurní mocí jesuitů – nebyl překročen ani v literatuře emigrantů?

Sotva bude spor o tom, co napsal Šalda: *„Česká barokní poesie je chudá, a není chudá – není chudá v tom smyslu, že je bohatší, než se donedávna soudilo a říkalo. Ovšem: nemáme barokní poesie společenské, [...] nemáme galantně heroického románu, [...] nemáme Norimberka, který by byl branou zachycující a svádějící k nám proudy barokně románské; [...]. Řeklo by se, že celý básnický barok český je jen duchovní píseň: nu, jest o poznání víc, třebaš ne o mnoho.“*

Jenže Šalda právě ukazuje, jak tento úzký thematický a žánrový rámec české barokní literatury je předznamenán už v renesanci: *„Nikde ani tuchy po Ariostovi, Tassovi, Ronsardovi, Rabelaisovi – ani nejslabšího náběhu k nim.“* V tomto světle se možná vyjeví hřích barokního básnictví jako dědičný hřích doby, která je vůči baroku v mnoha jiných směrech tak protichůdná, totiž husitství, v němž přece došlo k radikálnímu zúžení tematiky. Tam se uzavřel obzor nejen do rámce náboženského myšlení – to bylo středověku vlastní –, ale do okruhu několika theologických problémů, které na dlouhou dobu ovládly české myšlení. Přehlédnout nelze ani odpor této doby k světské marnosti, který poznamenal i tvářnost výtvarné kultury v Čechách.

Uvedený příklad dosti naléhavě připomíná, jak sisyfovská je práce, zasahuje-li svými výsledky do vžitých představ o dějinách a do tradičních schémat. Co na tom, že byly naznačeny cesty ke skutečným otázkám, které barokní básnictví klade. Stará schémata se vrátila v nové podobě. *„V díle Bridelové a Kadlinského jsou ztělesněny dva proudy duchovní lyriky 17. století – proud patetické mystiky a proud idylizující. Oba tyto proudy však odváděly od poznání konkrétního světa a jeho zápasů, a proto nevedly kupředu a nepřijímaly se k pokrokové linii naší poezie.“* Tu naopak reprezentovala lidová slovesnost. *„Právě tato tvorba nám podává obraz o tom, jak skutečně lid žil.“*

Není asi ctižádostí barokního básníka podávat obraz toho, jak žil lid – a mohli bychom tuto zaklínací formuli padesátých let připsat na vrub době, kdy *Dějiny* vznikaly, jenomže dějiny literatury nepsala padesátá léta, nýbrž literární historikové-vědci, kteří by neměli zapomínat, kam už se posunul vývoj problému. Barokní básnictví je vzato na milost, pokud je lidové, stejně jako barokní výtvarný projev byl plně uznán za předpokladu, že byl interpretován jako realistický. Touto skulinou proklouzlo před lety například *Sedm interludií* od V. F. Kocmánka a *Lidové drama pobělohorské*. Teprve v poslední době se objevila česká barokní poesie ve výboru z poesie evropského baroka (*Kéž hoří popel můj*) a nyní vychází maličký, samostatný výbor české poesie, jemuž za titul posloužil verš Bridelovy básně: *Kapka rosy tekoucí*. (Vydali Milan Kopecký a Jaroslav Novák.)

Výbor uvádí známá jména: Kocmánka, Kadlinského, Komenského, Michnu z Otradovic, Bridela a jednu anonymní báseň. Básně byly už v různých výborech nebo samostatně tištěny, nejde tedy o žádné objevy, ale skutečně jen o malé připomenutí jedné epochy českého básnictví. Základem knížky je Bridelova skladba *Co Bůh? Člověk?*, a patří k vrcholným textům, které z české barokní poesie známe. Kadlinský je uveden jednou krátkou básní, bohužel toutéž, kterou – také jako jediný Kadlinského text – uvádí loni vydaný výbor Václava Černého *Kéž hoří popel můj*. Také jeden z pěti textů Michnových je uveden v obou výborech. Uvážíme-li, jak málo toho z barokní poesie vychází, je možno takové dublování považovat za přepych.

V knihovnách a archivech je jistě ještě skryt materiál, který by mohl obohatit naši znalost o básnictví sedmnáctého a osmnáctého století a měl by být vydán. Nejde jenom o veršovanou literaturu, významné jsou i hodnoty ostatní barokní slovesnosti. To, co známe například z vydaných kázání Ondřeje Fr. de Waldta, Antonína Jarolíma Dvořáka z Boru aj., ukazuje, že zvláště velkou pozornost by si zasloužila barokní homiletika. Editoři *Kapky rosy tekoucí* připomínají některé nejnovější počiny, které – například konference o baroku – snad signalisují, že nastává obrat v zájmu o tuto zanedbanou epochu.

Tabu v české historiografii

Česká historiografie prožívá dvacetiletou krizi. Nyní si historikové tuto krizi uvědomují a hledají východiska. Přispělo k tomu několik prací zejména mladších autorů, jejichž věcnější pohled do minulosti zproblematisoval ideologické rámce, zavedené do historiografie v padesátých letech. Také politická situace se změnila natolik, že nedostatky dějepisectví se staly viditelnější. Dnešní otázky historiků se ovšem netýkají jen parciálních nedostatků, ale jdou jakoby až na kořen věci: jaký je smysl historiografie a má-li vůbec smysl, je-li vědou či něčím jiným, může-li vůbec podat komplexní obraz minulosti, jak je to s trvalostí fakticity, a tedy také dějinné koncepce, která je na fakticitě závislá, může-li co dát historik současnému člověku, může-li mu dát tolik jako umění, atd. atd.

Zároveň politická situace, jak se utváří od srpna, způsobila, že se historie znovu dočkala konjunktury. Ve vážných dobách se národ ohlíží po své minulosti a hledá v ní poučení. Avšak historie přivolaná na pomoc nemá často žádnou souvislost s tou historií, kterou jsme prožívali a kterou prožíváme. Není divu, vždyť schematisovaná podoba, v jaké se dějiny podávají, je použitelná takřka ke každé příležitosti. V padesátých letech byla použitelná tatáž historická schémata jako dnes. Historie je příliš abstraktní a snadno přijímá nové obsahy momentálního nadšení, zoufalství, ilusí a zklamání. Je zřejmé, že taková historiografie má daleko k pravdě o minulosti. Pokusím se některé těžkosti české historiografie připomenout.

Věc, která snad na prvním místě zneklidňuje historiky, a to historiky starších období českých dějin, je koncepce naší národní minulosti. Je to pochopitelné, protože ideologický nápor na dějepisectví, zahájený před dvaceti lety brožurou o pekařovštině, byl veden právě tímto směrem. Výsledky tohoto ideologického náporu jsou všeobecně známy. Publikující historická věda přijala určité pojetí českých dějin za závazné a v té nebo oné míře naplňovala předem danou osnovu.

V této osnově všechno, co bylo považováno za temné období minulosti, bylo z národních dějin prostě vyloučeno. Celé české dějiny byly zredukovány na svou vrcholnou epochu, tj. husitství s poděbradskou dobou, a na několik kapitol z předhusitské epochy, například na dobu

Karlovu, pojímanou jako přípravu husitství. Z pozdějších dob obstálo národní obrození s revolučním rokem 1848, jež koneckonců zase bylo chápáno jako navázání na husitskou tradici. Vedle vrcholné epochy mají české dějiny epochu hlubokého úpadku, dobu temna. Toto uspořádání je samozřejmě jen vnější schéma; samo o sobě by se muselo zhroutit pod prvním nápořem pramenného materiálu. Je pochopitelně založeno hlouběji.

Jedním z předpokladů této tradice, která má starší základy, je představa, že lid je nositelem demokratických a humánních idejí a že s ním se v našich dějinách udržuje pokrok. Jeho neúčast naopak, tj. případ Bílé hory, znamená temno a reakci.

Stanuli jsme před prvním tabu české historiografie a je namístě připomenout, že také jeho tradice je starší, že je zakořeněna už v romantických počátcích české historické vědy. S koncepcí redukovaných dějin souvisejí některé tabuisované pojmy. Tabuisované jsou v tom smyslu, že se s nimi zachází jen v jistém, jednoznačném významu. Nejsou tabuisovány tak, že se nesmějí objevovat, patří naopak k nejfrekventovanějším pojmům. Tabuisován je jejich obsah. Jsou buď jednoznačně pozitivní, nebo naopak jednoznačně negativní. Před nimi se zastavuje kritické myšlení a na nich selhává historický metodický aparát.

K takovým tabuisovaným představám patří, že rozhodující roli v českých dějinách hrál lid a ten sám že už byl zárukou demokratičnosti a humanismu. Kde lid vstoupil na dějinnou scénu, tam se o demokratičnosti a humanismu mluví bez váhání. Setká-li se ještě tato představa s představou o vrcholné době českých dějin, dostáváme se na půdu nedotknutelnou a málem posvěcenou.

Ať už byl akcentován duchovní význam husitství (ve starší historiografii), nebo jeho politické a sociální působení (u marxistických historiků), jeho násilné projevy zůstávaly jakoby ve stínu toho pozitivního, co husitství představuje. Defenestrace na Novoměstské radnici byla nepochybně příšerná událost, jejíž pravé jméno je vražda. A to, co se dělo v Praze po králově smrti – ničení, drancování, vypalování –, sotva dovoluje předpokládat, že to bylo demokratické pořádání poměrů. Pokud jde o lidová hnutí, nejen o husitství, ale o všechna lidová hnutí našich dějin, bude třeba posuzovat je s větší střízlivostí. Připomínám například rok 1483, kdy, opět na Novoměstské radnici, bylo krve na několik džberíků, kdy se

vražďilo na Staroměstské radnici, na ulicích a kdy byli z Prahy vyhnáni Židé a mniši. Stačí si také přečíst příslušné stránky ve Vavákových *Pamětech*, abychom se poučili o násilí, namířeném jak proti feudálním pánům, tak proti sedlákům, kteří neprojevovali nadšení pro vzpouru. Toto revoluční násilí na „vlastních lidech“ není ostatně žádnou zvláštností selských rebelií.

Další vůdčí ideou schématu je mínění, že všechno neštěstí našeho národa je v katolické církvi. Doby vzpoury proti církvi a boje proti ní jsou proto vrcholnými dobami národa, doby, kdy katolictví je u nás na vzestupu, jsou temné a nešťastné kapitoly národních dějin. Marxistická historiografie zachovává naznačený rámec, došla však dál. Husitské hnutí zcela oprostila od náboženské problematiky, jako by všechny theologické problémy a spory doby byly jen nedostatečně reflektovanou rovinou, vnucenou dobovým myšlením, na níž se ve skutečnosti odbývaly daleko závažnější spory národa s církví: ekonomicko-sociální a politické. Pobělohorská doba byla viděna jen v ekonomicko-sociální terminologii, jako doba druhého nevolnictví a nevolnických povstání. Za těchto okolností muselo v ní baroko vystupovat jen jako oslňující a oslepující nástroj znevolňování.

Je samozřejmé, že se vždycky projevovaly těžkosti tohoto schématu, například v konfrontaci s kulturní historií. České dějiny kultury mají totiž docela jiný rytmus, téměř opačný, než jaký udává historie. Zatímco Karlovou dobou vrcholí kulturní rozkvět Čech, od husitské revoluce se datuje prudký pokles kulturní – zejména umělecké – aktivity, z kterého se Čechy nemohou vzpamatovat ani na sklonku doby gotické, ani po celou dobu renesanční. Teprve pobělohorské období znamená zase neobyčejně výrazný vzestup kulturní vlny. S tímto rozparem se historická věda vyrovnávala všelijak. Nejdříveho několikavazkové *Dějiny husitského zpěvu* dodaly bohatý materiál. Ukázalo se, že se v husitských Čechách hodně zpívalo. Také Aeneas Silvius poskytl materiál. Nikde není lid tak vzdělaný v bibli jako v husitských Čechách. A konečně se historiografie s uvedeným rozparem vyrovnala i tak, že nedostatek vydávala prostě za přednost. Česká renesance, která vlastně žádnou renesancí není, nemá prý být poměřována italským uměním, protože její hodnota je změřitelná jen jejími vnitřními, tj. českými předpoklady. Přednost české renesance byla spatřována právě v její nepodobnosti s renesancí.

Hodnoty barokní kultury naopak zase musely být sníženy, a to tak, že barokní umění bylo degradováno – v nejobecnější formulaci – na nástroj protireformace. „*Nový barokní sloh*,“ píše se v *Dějínách Prahy* (1964), „*stal se oficiálním slohem vítězné církve i jejím nástrojem a stal se také módním slohem zbohatlé šlechty a městského patriciátu*.“ V jiných případech bylo zase vyzdvíženo lidové barokní umění jako nejvlastnější projev české národní kultury.

Rozpor mezi abstraktním pojmenováním doby jako temné a její skutečnou podobou se někdy projeví tak plasticky, že se ptáme, jestli snad autor neironisoval. V *Dějínách Prahy* se Marii Pavlíkové podařilo vyličít temno za použití tolika světelných efektů, že se nelze ubránit otázce, jak to vlastně myslela. „*Pobožnosti, procesí, kázání, slavnostní iluminace, nádherné a malebné ohňostroje, opera provozovaná jezuiti na počest nového světce, zástupy poutníků z celé země, kteří naplnili pražské ulice a přespávali pod podloubími domů – to byla náplň svatojánského týdne, v němž v Praze vrcholilo století temna*.“

K těm historikům, kteří pocítují tradiční zredukovanou podobu českých dějin jako přítěž, patří například František Graus. Graus považuje za sebeklam, „že si lze z minulosti vybírat, že jsme dědici třeba jen kladných stránek dějin. Ve skutečnosti přijímáme dědictví jako celek, který rozhodně není jen radostný a lehký.“ Říká, že „vše dědíme jako celek vznešený i hrůzný“ (*Naše živá i mrtvá minulost*, 1968).

To je jistě velmi potřebné poznání, ale domnívám se, že doplnit zredukovanou minulost o její opomenuté části je jenom předpoklad nebo součást úkolu daleko závažnějšího; i na ten však František Graus naráží, když postuluje vznik obecných lidských hodnot, které by znemožnily „rozumně“ zdůvodnit kdeco. Není prý však možné staré ethické normy a hodnoty prostě obnovit, vrátit se k nim zpět, „*ať jsou haleny do roucha národního, nebo do hávu náboženského*“. Snad zapomněl František Graus uvést ještě také roucho nebo háv třídní. Přes efektnost tohoto postulátu nemohu tady už s Grausem souhlasit. Myslím si naopak, že návrat k některým tradičním hodnotám je pro rehabilitaci historiografie zcela nezbytný. Ne nedostatek nových hodnot, které postuluje Graus, ale opuštění tradičních hodnot má na svědomí hluboký úpadek historiografie za posledních dvacet let. Graus přiznává vinu historiků v tom, „že se leckdy příliš důvěřivě nebo příliš snadno odhodlali přehodnocovat různé jevy, a to leckdy v tempu budícím úžas. [...] Ale bylo by hrubě nespravedlivé tuto okolnost, která postihla bez výjimky celou naši kulturu a která má koneckonců svůj základ v oblastech politických, přičítat k tíži pouze historikům“ (*Naše živá i mrtvá minulost*, 1968).

Tak tomu nebylo. Nepravdivostí nebyla postižena *celá* kultura, jako ovšem nebyla postižena ani *celá* historiografie. Grausův optický klam má základ v přesvědčení, že v padesátých letech nebyla jiná kultura než ta, která byla publikována, že nebyla jiná než publikovaná historiografie. Slabost tehdejší produkce není jen v mylných názorech, vedle nichž koneckonců mohly být historiografií objeveny i pravdivé poznatky; podstatná lživost tehdejší produkce spočívá v tom, že se uplatňovala za cenu umlčení každé odlišné koncepce jako nepřátelské, buržoasní, reakční, sloužící imperialismu. Nelze přece zavírat oči před faktem, že byly i jiné koncepce českých dějin než ta, která údajně vyrostla z Palackého pojetí a dozrála v marxistické historiografii. Ve skutečnosti nemohla marxistická historiografie *plynule* navázat na romantickou koncepci Palackého, protože v historickém povědomí existovaly i jiné, protichůdné představy o minulosti českého národa, například koncepce Pekařova. Marxistická historiografie proto také nenavázala plynule na tradici, opírající se o Palackého, ale musela nejprve umlčet každou odlišnou koncepci. A to všechna publikující marxistická historická věda činila s plným vědomím, že tuto jinou tradici umlčuje. Politické označení Pekaře a jeho školy diskvalifikovalo automaticky názory jejích představitelů a znemožňovalo jim publicitu. Nelze přehlédnout ani okolnost, že někteří žijící „buržoasní“ představitelé Pekařovy školy, jako například Zdeněk Kalista, nejenže nemohli vystupovat se svými názory jako historikové, ale navíc byla likvidována jejich osobní, občanská svoboda.

Domnívám se, že na nás leží nejen úplné a celé dědictví minulosti, ale s ní i toto „hrůzné dědictví“ její interpretace, toto dědictví české marxistické historiografie. Převzít je vpravdě znamená přiznat se k němu a tomu, zdá se mi, se František Graus opatrně vyhnul. Není přece pravda, že v díle Františka Palackého byla vytvořena koncepce, „*kteřá ovládla všechny následující pokusy o interpretaci českých dějin*“, a že i odpůrci této koncepce, jichž byl malý počet, „*přijímali – byť jaksi v negativním smyslu – Palackého koncepci a měnili pouze hodnocení jednotlivých úseků*“. Měnit hodnocení jednotlivých úseků znamená přece podstatně měnit koncepci. Jakkoli se Pekař k Palackému hlásil, přece jen jeho koncepci už tradiční schéma nepostačovalo. Zejména například ve věci, na kterou Graus klade mimořádný důraz a kterou svého času Pekařovi zazlívál, že totiž dějiny nelze uzavřít do národních hranic. „*Budeme si muset zvyknout,*“ píše nyní, „*jako na samozřejmost, nebudící*

žádný rozruch, zařadit naše dějiny do širšího rámce evropských a světových dějin a neměřit události, národními měřítky...“ Ale to přece Pekař běžně dělal, a to mu právě marxistická historiografie vytýkala jako buržoasní kosmopolitismus.

Jak obrovské břemeno na historiografii zanechalo ideologické běsnění padesátých let, zahájené Pachtovou brožurou o pekařovštině, o tom svědčí zejména ty úvahy, které se snaží o těžkostech českého dějepiscectví povědět něco opravdu věcného.

Pekařovi, alespoň v části marxistické historiografie, nebyla nikdy upírána historická erudice a v dílčích otázkách, jako například v otázce pravosti *Kristiánovy legendy*, byl jeho soud brán vážně v potaz. Toto dílčí uznání jeho kompetence však mělo a má přísně střeženou hranici, a tou právě je koncepce českých dějin. Proto může František Šmahel napsat: *„Pekařův pokus zamlžit apriornost ultrakonzervativního východiska při revizi Palackého koncepce zdůrazňovanou vědeckostí vyvolal přirozenou odezvu u demokraticky i levicově orientovaných historiků...“* (*Naše živá i mrtvá minulost*, 1968). Mám za to, že historika má zajímat otázka, byla-li argumentace Pekařova vědecká, nebo ještě snad lépe, byla-li věcně správná, pravdivá. Na otázku pravdy nebo lži v historiografii ani jinde nelze přece odpovědět pojmenováním předpokládaného politického východiska. A vyslovit podezření, že zdůrazňováním vědeckosti historik jenom zakrývá svou ultrakonzervativní posici, může také znamenat, že jeho světonázorová a občanská posice ho předem pro vědu diskvalifikuje.

Podobně jako Pekař byla a ještě i je v české historiografii tabuisována církev, křesťanství a všechno, co s těmito pojmy souvisí.

Těžko lze pochybovat o tom, že počátky našich dějin jsou spjaty s pronikáním křesťanství do Čech. Česká historie začíná s křesťanstvím v Čechách. A nyní si představme, že *„vyskytl se dokonce názor, a hájil jej především J. Slavík, jako by přijetí křesťanství bylo velikou, revolucí našich dějin“* (F. Graus: *Dějiny venkovského lidu v Čechách*, 1953). To byla opravdu povážlivá troufalost. Vždyť *„církev strašila poddané peklem a očistcem za neposlušnost vůči feudálům, a tak dovršovala jejich podrobení“*. Vždyť křesťanství je jenom ideologickým nástrojem, kterým církev pomáhala udržovat poddané v porobě. Přineslo sice také některé drobné úlevy pro nejnižší složky venkovského lidu, například díky svcení nedělí a svátků. Vcelku však k nám křesťanství přichází v jednoznačné úloze utlačovatele a každá these křesťanského učení tomuto úkolu slouží. Svět líčila církev jako slzavé údolí, ve kterém

člověka čeká jen bída a utrpení. „*Toto obecné, křesťanské mínění vyslovuje jasně tzv. olomoucký homiliář: „Běda vám, již se smějete, neboť budete plakati... jsme v ubohosti, a v ubohosti se sluší spíše plakat než se smát. Narodí-li se hoch, co činí? Pláče. A proč pláče? Pláčem dozrává, že se narodil do ubohosti. Lidé se totiž rodí ke strádání a k práci. Neboť jest psáno: »Těžké jho je na synech lidských, ode dne jejich zrození až do dne jejich pohřbu.«*“ K tomu dodává František Graus: „*Lze si představit účinnější, morálku pro poddané, než kterou učí církev?*“ (Dějiny venkovského lidu v Čechách, 1953). Lze, pochopitelně, že lze. Lze přece vydávat porobu za svobodu, ubohost za velikost, otrockou práci za štěstí atd.

Jestliže si historik nepoloží otázku, zda, jak a v jaké míře mohlo křesťanské poselství zlidšťovat barbarskou skutečnost předkřesťanských Čech, nelze si to vysvětlit jinak než jeho fixním zaujetím pro určitý, zcela negativní smysl pojmu. Víme toho o předkřesťanských Čechách velice málo. Ale z toho, co známe o českých poměrech v počátcích křesťanských dob, lze si udělat představu o bezohledném, vražedném barbarství hord v pohanské předhistorii Čech. Kdyby tu nebylo apriorní ideologické zaujetí, muselo by přece historika trknout, že už sám fakt, že české dějiny začínají křesťanstvím, přinejmenším klade otázku, zda křesťanství neotevřelo dějinnou perspektivu tohoto národa. Nebo snad věří historik, že by se bez křesťanství otevřely české dějiny v témže historickém bodě díky – dejme tomu – změně osevnického systému?

Úkolem tohoto článku není polemika o významu křesťanství v počátcích českých dějin. Chci ukázat, jak historikové nekriticky manipulují s určitým ideologicky předurčeným významem slov. Kde zůstala přísná kritická výbava historikova, když vysvětlí, že o pohanství v Čechách nevíme téměř nic, že „*nejjaký konkrétní náboženský systém [...] z Kosmových zmínek nelze stanovit*“. A přece o pár řádek níže přesně ví, proč křesťanství u vládnoucího knížete a jeho rodu zvítězilo, a že upevňovalo jeho posici ideologicky i prakticky. „*Pro panovníka byl důležitou pomocí křesťanský monoteismus, který bezprostředně podpořoval jeho postavení. Ještě důležitější byla obecná tendence tehdejší křesťanské ideologie, která představovala věřícím tento pozemský život jako „údolí utrpení“, čas práce a strádání, po jehož zakončení očekává ty, kdo se řídí církevními pravidly, blaženost a věčný život v ráji.*“ Také výzvami k poslušnosti „*přímo jedinečným způsobem sloužilo upevňování daného společenského pořádku*“ (Zdeněk Fiala: Přemyslovské Čechy, 1965). Nevěda nic o pohanství, z čeho historik soudí, že se křesťanství lépe hodilo jako nástroj utlačování než pohanství? Má historik k dispozici více než

fakt, že křesťanství zvítězilo? Kdyby chtěl dokázat své důvody, musel by srovnáním křesťanského myšlení a předkřesťanské mythologie prokázat, v čem pohanství selhávalo jako ideologický nástroj poroby, aby naopak mohl ukázat, v čem se křesťanství tohoto úkolu ujalo lépe.

Nedotknutelných pojmů působí v české historiografii více, než může připomenout tento článek. K těm, které zůstávají zcela nedotčeny, patří pojem revoluce, jehož pozitivní obsah je prostě dán. Nejobvykleji má tento pojem sugerovat představu pokroku, radikálního obratu k novému a lepšímu a podobně, tedy také něco, co sotva připouští problematisaci. Tento uzavřený kruh neproblematických, o sebe se navzájem opírajících významů, které už nepotřebují dalšího zdůvodnění, to právě je příznakem rysem tabuisace.

Revoluce je pojem neredukovatelný. Nesmí nás plést, že má několik odstiňujících přívlastků. Jsou revoluce raně buržoasní, buržoasní, buržoasně demokratické atd. atd. Každá revoluce má své nejrevolučnější a naproti tomu zase nejméně revoluční křídlo, které v první, druhé nebo jiné fázi od revoluce odpadá, když, obvykle už v průběhu revoluce, nejrevolučnější křídlo revoluce zlomí. Značné těžkosti působilo a dodnes působí husitství. Není stále ještě rozhodnuto, jde-li jen o revoluční hnutí, nebo přímo o revoluci. V druhém případě pak znepokojuje historiky otázka, jde-li o jakýsi předstupeň buržoasní revoluce, nebo snad už o samu revoluci buržoasní. Nechtěl bych vyvolat dojem, že považuji revoluci za neexistující výmysl. O tom, že revoluce jsou, mě nenapadá pochybovat. Domnívám se, že naopak v tomto historiografickém pojetí přestává revoluce existovat, že v tomto pojetí je jenom jakousi ideální abstraktní normou, vůči níž se vztahuje třída i jedinec. S čím je například husitská revoluce vlastně identická? S programem Husovým? To připustí sotvakdo. S činností Žižkovou, například ve chvíli, kdy likviduje nejrevolučnější křídlo, anebo naopak s činností a programem tohoto radikálního křídla, které však, jak víme, leccos přehnalo? Je totožná s postojem umírněných? Sotva, vždyť odpadli; anebo s těmi, kteří to hnali doslova až na ostří nože? Všichni byli, jak se zdá, buď revoluci něco dlužni, anebo ji naopak přesáhli. Nakonec je to jen pomyslný bod nějaké podstatné sociální změny. Není divu, že se štípe a bude ještě štípat vlas tohoto problému, když zásadní, tedy revoluční změnu společenského řádu nelze vykázat ani ve výsledcích, a koneckonců ani v žádném programu husitství.

Věc je v tom, že historiky při těchto úvahách nezajímá život revoluce, její materie, život skupin a jedinců, jejich myšlení a činy, ale že jim nakonec běží jen o označení, kterým se má vlastní událost připodobnit události jiné, a s ní splynout v neurčitý abstraktní pojem takové či onaké revoluce. Z tohoto bludného kruhu není východisko.

Jak samozřejmě kladné předznamenání má revoluce pro posouzení společenských názorů a postojů osobnosti, ukázal dobře Josef Polišenský v předmluvě k nedávno vydaným pamětem G. Casanova (G. Casanova: *Historie mého života*, 1968).

Casanova, ačkoli nikdy nesdílel jakobínství, měl o revoluci zájem. „*Ojediněle dochází i on k závěru, že revoluce ve Francii byla logickým závěrem předchozího vývoje*,“ ale „*jako mnoho jiných povrchních osvícenců a materialistů byl Casanova vývojem revoluce ve Francii zklamán a poděšen. Jeho názory [...] nepřesahovaly reformismus.*“

Casanova tedy v konfrontaci s revolucí neobstál. Měl však aspoň dvě polehčující okolnosti. Jednak byl překvapen a postrašen ostrou protirevoluční politikou vlády Leopolda II., jednak žil „*mezi lidmi, kteří z třídního hlediska museli být pro udržení, starého řádu*“. *Z existenčních důvodů musel k nim patřit i Casanova.* „*Ža těchto okolností je Casanovova publicistická činnost proti revoluční Francii zcela pochopitelná.*“ Změna jeho postoje k francouzské revoluci je sice tragická, ale zcela zákonitá.

Je pozoruhodné, že pro Casanovův postoj k revoluci vzal autor v úvahu všechny možné okolnosti, zejména polehčující, a že tím vytvořil jakoby objektivní obraz jeho – z hlediska revoluce – rozporného postoje, ale že na jedinou okolnost přitom zcela zapomněl: totiž na revoluci samu. Nemohla mít na Casanovově obratu od kritika feudalismu ke kritikovi revoluce vinu sama revoluce? Co konkrétně kritisoval Casanova na revoluci? Právem? Neprávem? Proč by si historik zatěžoval hlavu takovými otázkami? Revoluce, která s ničím není identická, zejména pak ne s vlastními vinami, je jen zaklínadlo.

Dnešní historik, čerpající z kronikářova podání, nemá o některých událostech o mnoho víc znalostí než autor jeho pramene – starý kronikář. Přesto se historik v hodnocení události od kronikáře podstatně liší. Takzvanou defenestraci z roku 1419 líčí kronikář takto: „*A v tom, že by někdo s rathúzu na kněze kamenem lučil, kterýžto monstrancí s tělem božím nesl; a takž se skrze to všechna procesí velmi zbuřila, a vobořivše se na rathúz, i vybili sú, a purgmistra Jana Podvinského, Klimenta*

Šťastníka, Tomáška koželuha, konšelé Čeněk Patriarcha, Rehla drevník, Jan Humpolec, Václav Barbořin, Jan Ryba, Sasín, rychtář Niklásek, pacholci rychtářovi, Řieha valcháň, ten jest zamordován v kuchyni v rathúze – tyto všechny pány jmenované s některými ukrutně, ohavně a nemilostivě sú zmordovali, neb sú musili z voken na voštěpy a na sudlice, na meče a kordy doluov padati, a kterýž se tak neproklal, ale každého ihned dobili.“

Historik (Josef Macek: *Dějiny Prahy*, 1964), i když v mírnějších barvách, podává sukus události přibližně stejně. Hodnotí ji však takto: *„Bylo to velké vítězství revolučního lidu, před nímž byl nucen sklonit se i sám král. [...] Král Václav IV. patrně dobře tušil, jak hluboce zasáhla novoměstská defenestrace jeho pravomoc. [...] Do čtrnácti dnů byl raněn mrtvicí a [...] zemřel.“* Kronikář: *„A ihned po tom mordu osmnáctý den, [...] král Václav umřel.“*

Pro historika je novoměstská defenestrace z 30. července 1419 vítězstvím revolučního lidu, pro kronikáře je to mord. Kronikář zdůrazňuje, že tentokrát, *„v tu chvíli nebrali jim toho, což sú na sobě měli“*. Historik však čin ospravedlňuje poukazem na pohnutky, které k němu vedly: *„Revoluční lid ovšem dal okázale najevo, že podnikl útok proti Novoměstské radnici nikoli proto, aby loupil a kořistil, nýbrž aby ztrestal boží nepřátele, vykořisťovatele.“*

„Hned po defenestraci,“ píše historik, *„bylo vydáno svolání k majetným vrstvám i k podruhům [...], aby se všichni dostavili se zbraněmi k radnici. Tak se revoluční zástup rozrostl a zmohutněl. [...] Před Novoměstskou radnicí se šla poprvé velická obec, [...] Až dosud byla obec shromážděním toliko zámožných měšťanů, [...] V roce 1419 však se práva účasti na shromážděních obce dostalo i podruhům, nemajetným. Velická obec byla výrazem důrazné demokratizace pražského veřejného života.“* Kronikář: *„A pak všechny usedlé i podruhy na rathúz svolavše pod ztracením hrdla a vyhnáním z města (a proto mnozí jsú zutiekali z města) obec pak čtyři hajtmany sobě volila...“* Jak demokraticky se asi odbývala volba, když účastníci volby byli svoláni pod ztracením hrdla, lze si dobře představit.

František Graus (*Naše živá i mrtvá minulost*, 1968) připomíná, že *„minulost nás ovlivňuje nejen vědomě – uvědomělou částí –, ale i svou částí nepoznanou, neuvědomělou“*. Často *„dochází k mylnému ztotožňování poznávané části minulosti (nadále ‚historie‘) s její částí, která je nám kladena za vzor (nadále ‚tradice‘) s celou minulostí“*. Myslím si, a příkladem rozdílného výkladu tzv. novoměstské defenestrace chci svoje mínění podepřít, že před českou historiografií leží především úkol, jak se vyrovnat s interpretací známé minulosti. Na naši přítomnost nepůsobí nepříznivě „nepoznaná část minulosti“, ale minulost špatně interpretovaná, špatné pochopení minulosti.

Vím, co má na mysli František Graus, když útočí na takové pojetí historie, v němž minulost byla zredukováána na určitou summu pokrokových tradic. Tato Nejedlého koncepce dějin však není scestná tím, že minulost chápe jako tradici, je chybná v redukci této tradice a v takové její interpretaci, která se hodí do vládnoucího ideologického schématu. Nebylo tomu přece tak, jak říká Graus, že pokrokové tradice byly ztotožněny s celou minulostí. Vědělo se přece také o minulosti nežádoucí, velmi dobře se o ní vědělo a byla ostře odmítána se všemi neblahými důsledky pro ty, kdo by pro sebe takovou minulost chtěli považovat za tradici.

Postulovat, aby historik převzal celou minulost jako dědictví (hrůzné i vznešené), je trochu vágní požadavek, nezpřesníme-li představu o tom, co považujeme v minulosti za hrůzné a co za vznešené. V dějinách se odehrává svár mezi dobrým a zlým, mezi násilím a myšlenkou, pravdou a lží. Jako národní celek se stáváme dědici obojích těchto sil a všeho myšlení. A tu, když část národa začíná s údivem tušit, že se stala dědicem zlého, násilí a lži, přichází historik a nabádá, že musíme dědit minulost celou, nejen její vznešenou část, ale i její část hrůznou. Co s tím? Je to aktuální požadavek v takové situaci? Kronikář (mimochodem stoupenec kalicha, a tedy vypravěč, kterého nelze podezírat z nepřátelské zaujatosti) vidí určitou událost jako mord, zatímco historik ji nazve velkým vítězstvím revolučního lidu. Kronikář si dobře uvědomuje, že lidé se scházejí pod hrozbou ztráty hrdla, a historik to vidí jako výraz demokratisace, i když důrazné. Je samozřejmé, že jsem svůj příklad zvolil jako symptomatický úkaz, který by bylo možno doložit desítkami jiných příkladů. Na tomto místě slabosti české marxistické historiografie se mi zdá užitečné postulovat, aby minulost byla chápána jako tradice. Minulost není uzavřená a jednou provždy hotová. Vracíme-li se k ní, tedy tak, že skrze sebe otvíráme její smysl do budoucnosti. Působí-li v naší přítomné dějinné chvíli, působí tím, že tuto přítomnou chvíli chápeme v dimensi minulého a budoucího. Přitom směr, smysl této dimense záleží na nás. Smysl dějin není jednou provždy dán, vždycky znovu se tvoří. Naším úkolem je účast na jeho tvorbě a z toho také vyplývá naše odpovědnost za něj. Jen tak můžeme také přijímat dědictví minulosti. Dědictví hrůzné a vznešené nestačí prostě převzít, musíme je převzít s vědomím, že je dědíme jako vinu (to hrůzné) a jako tradici (to dobré). Tradice je tu proto, abychom na ni navazovali, hrůznou minulost přijímáme s lítostí jako vinu. Smysl