

Přednášku proslavil pan Josef Šafařík
dne 9. února 1967 v Klubu architektů v Praze.

Šafařík, Josef

Člověk ve věku stroje

© Josef Šafařík 1969.

*Tato přednáška není referát ani polemika, není
analýza ani vytyčování problémů. Je to jen
pokus vměstnat do několika myšlenek jisté
pocity a mentální stavy, které v nás vyvolává
éra stroje a které více zakoušíme, než je víme.*

*To ovšem neznamená, že nemohou být
vysloveny i myšlenkami jinými a v souvislostech
odlišných. Povahou věci i vymezeností času je
dáno, že mohu podat sotva víc než
fragmentární výběr, přičemž nelze ani zabírat
příliš do hloubky.*

Začátek se nabízí z rozličných stran. Omlouvám

*se, že začnu něčím, co s naší věcí zdánlivě
vůbec nesouvisí, ale ukáže se postupně, že to
s ní souvisí velmi úzce a že je to snad
v podstatě věc sama. Mám na mysli to, čemu se
říká *herecký paradox*. Ponechávám stranou, co
na něm zajímá literární vědu a uměleckou
kritiku. Chci se jím tu zabývat po té jeho
stránce, která vypoovídá o podivné proměně
člověkovy vztahu k jeho vlastnímu tělu.*

Bez tří roků je tomu dvě století, co Denis

*Diderot napsal knížku ve formě dialogu
s názvem *Herecký paradox*. Vytyčil v něm
zásady, kterých musí dbát dobrý herec, má-li
obstát na scéně divadla. Nepoložil si otázku,
nejsou-li to zásady, které nová doba předpisuje
člověku, má-li obstát na scéně světa. „Naprostý
nedostatek citovosti připravuje velké herce,“
říká Diderot. „Jestliže tekou slzy, padá pero
z ruky. Člověk se oddá citu a přestane
komponovat.“ Herecké slzy kanou z mozku.*

*Herec hrající srdcem bude ubohý a směšný;
místo tragedie sehraje frašku. Prostě „citovost
je sdružená se slabostí orgánů“. Citový člověk
patří do hlediště, ne na jeviště.*

Diderot sotva tušil, že odpiraje „citovému

*člověku“ autentickou existenci na jevišti
divadla, anticipuje dobu, která upře vůbec
člověku autentickou existenci na jevišti světa.
Nemohl vědět, že všechna lidskost divadla bude
nakonec v tom, že může člověku nabídnout
útočiště v hledišti, ale že divadlo světa je bez
hlediště, proto s nervovými klinikami, ústavy
chorych duchem, dokonce s dětskou psychiatrií.
Kde svět divadla má hlediště, divadlo světa má*

– summa summarum – hřbitov.

Herec tví je Diderotovi schopnost „klamat diváky napodobením“. Herec pláče jako nevěřící kněz, který káže o pašijích, jako svůdce u nohou ženy, kterou nemiluje, ale kterou chce svést; nebo jako kurtisána, která omdlévá ve vaší náruči, ačkoli necítí nic. Naopak herec, který svou roli nepředstírá, ale prožívá, je pomatenec. A Diderot připojuje drastický příklad z Plutarcha, kde se vypráví o herci, jenž se vžil do své role mstitel tak opravdově, že svého spoluherce zabil. „To byl blázen,“ dodává Diderot, „kterého měl tribun okamžitě poslat na Tarpejskou skálu.“

Co je tedy jádrem Diderotova hereckého paradoxu, proč paradox? Diderot se v něm soustřeďuje na otázku, zda herec má hrát mozkiem, anebo srdcem, což mu znamená, zda má „klamat“, anebo „bláznit“, vždy jde tedy o *herce jako člověka*, který dělá ze sebe, co není: krále, kupce, sedláka, kohokoliv. Zapamatujme si na chvíli, že Diderot zakládá svůj herecký paradox na protikladu *člověk – herec*, přičemž člověk (mimo divadlo) je mu existence *authentická*, kdežto herec (člověk na divadelní scéně) existence *problematická*, sporná, nevěrohodná.

Asi půlruha sta let po Diderotovi se narodil Luigi Pirandello. Na něm chci v krátkosti ukázat, jakou proměnu herecký paradox za tu dobu prodělal. Stačila by nám k tomu jediná z jeho her, a vlastně jediný výrok z ní, neboť jím je tato proměna dokonale vyjádřena a charakterisuje celé jeho dílo. Míním hru *Šest postav hledá autora*, která je vlastně hrou o hereckém paradoxu v proměně za sto padesát let po Diderotovi.

Měl-li Diderot svým hereckým paradoxem na mysli jen divadlo, Pirandello zpodobuje svou hrou vědomě již obecnou lidskou existenci své doby. Hrdiny jeho hry jsou herci a „postavy“, rozumějme: herci jsou tu oddělení od svých rolí, od svých masek, které vystupují samostatně jako „postavy“ vedle herců, takže tu dochází k jakési existenciální konfrontaci herce s jeho rolí, s jeho maskou. Přitom – připomínám – jde

o zpodobení obecné lidské existence, tj. herci jsme my, a postavy jsou naše profese, osoby, veřejné i soukromé funkce a role. Výrok, který je výstižnou formulací Pirandellova hereckého paradoxu, pronášá jedna z postav, když říká: Postava je vždycky *někdo*, ale člověk může být také *nikdo*, tj. může být jen herec. Tím říká: maska, profese, funkce, role je vždycky zjevně určena a zaručena, zpodobuje vždycky někoho, ale ten, kdo ji nosí a hraje, může být bez vlastní totožnosti, nikdo. V Pirandellově hře *Každý má svou pravdu* říká herečka: „Jsem, zač mě kdo má,“ tj. v jaké roli se komu jeví. Ve hře *Život, který jsem ti dala* matka nevezme na vědomí smrt svého syna a počíná si, jako by dlel stále v jejím domě: denně mu rozestýlá postel, vyměňuje květiny, strojí stůl. Žije s postavou nikoho, ale ta postava je *authentičtější* než lidé žíví, a chůva to vystihne výrokem, že to teď v domě je, jako by tu nikdo neměl života kromě něho – syna. V románě *Nebožák Matyáš Pascal* naopak jeho hrdina mystifikuje svět svou domnělou smrtí, dopustí, aby pod jeho jménem byl pohřben někdo jiný, a dále se pokouší existovat jen jako role, postava, maska nikoho.

Porovnejme: Stál-li Diderotův paradox na protikladu člověk – herec, kde člověk byl autentický, a herec problematický, paradox Pirandellův zná už jen protiklad herec – postava, herec – role, maska, přičemž role, postava, maska je existence *authentická*, kdežto herec zůstává existence *problematická* a přímo ilusorní. Co se stalo? Člověk vypadl! Pro Diderota – řekli jsme – herec je dosud člověk, který dělá ze sebe, co není; pro Pirandella člověk je už jen *herec*, tj. nikdo, maskující svou fiktivní existenci rolí, funkcí, profesí, „postavou“, aby se *jevil* někým. Paradox Diderotův je ještě zajištěn tradiční jistinou *člověka*, a proto je a stačí být *morální*; paradox Pirandellův – bez této jistiny – je již *existenciální*. Pro Diderota je ještě divadlo v tradičně zaručeném světě, kde herec je verifikovatelný člověkem. Pro Pirandella je již sám svět nezaručené divadlo, jehož „poslední realitou“, jedinou *authentickou* existencí je

postava, maska, funkce, role. Role koho? To je Pirandellovi otázka stejně nesmyslná jako dnešnímu fyzikovi otázka: Čeho vlnění? – když „vlnění“ je poslední realitou fyziky, přírodovědy. V Pirandellovi světě divadla a svět vědy se poznávají navzájem jako svět jeden a týž, jako herakleitovský svět proměn bez substancí, jevů bez podstaty, dění bez bytí, slovesa bez substantiva, rolí a funkcí bez bytostí. Stojí za zmínku, že Diderot neměl tušení o svém vlastním paradoxu osobním, jenž tkví v tom, že jako osvícenský učenec zakládal herecký paradox ještě na náboženském, morálním, „předvědeckém“ protikladu herce a člověka.

Pirandellem proměny hereckého paradoxu neskončily; jejich posledním cílem totiž je skončit s hereckým paradoxem samým, jak ve světě divadla, tak na divadle světa. Cíle bude dosaženo ve chvíli, kdy se zdaří vyloučit existenci problematickou a připustit jen existenci autentickou. Existenci autentickou je postava, maska; existenci problematickou ten, kdo ji nosí. Na scéně divadla je se jménem Edwarda Gordona Craiga, malíře, herce a režiséra narozeného jen pět let po Pirandellovi (1872), spojen hypotetický pokus rozřešit herecký paradox Hercem (s velkým H), totiž hercem-mechanickou loutkou, hercem-strojem, protože jak řekl Craig: „Člověk není materiál, jež bychom mohli používat s jistotou, neboť celá jeho přirozenost míří ke svobodě.“ Něco velmi podobného vyslovil fordismus a taylorismus pro svět průmyslové výroby. Henry Ford vysvětloval, že se mu podařilo přivést své továrny k dokonalosti a optimální výkonnosti tím, že – jak se vyjádřil – vypudil z nich všechno umění, čímž mínil, že nahradil živou bytost automatem. V témže smyslu hlásal Taylor, že ideálem průmyslové ekonomie je stroj, k jehož obsluze by stačila vycvičená opice nebo i člověk duševně méněcenný. Již John Ruskin napsal: „Lidé nejsou uzpůsobeni svou přirozeností pracovat s přesností stroje... Chcete-li z nich přesní nástroj udělat, musíte je odlidštit.“

Co Ruskin mínil jako výstrahu, z toho o několik desetiletí později futuristé udělali svůj umělecký program. Provozovali umění, aby pěstili v lidech vůli stát se mašinami. Vyvolávali rozruch představeními jako byl balet o Lokomotivě nebo o Roku 2000. V baletu o Lokomotivě byli tanečníci místo do kostýmů navlečení do válců, do komínů a maket strojových dílců a příslušně k tomu byla upravena i scéna. Záměrem podobných představení bylo – jak říkali – předvést stroj v jeho racionální přesnosti, rychlosti, brutalitě, exaktním rytmu a vsugerovat jej tak divákům jako autentickou existenci světa divadla i divadla světa. Mejercholdova biomechanika žádala na herci, aby znal sebe a všechny své pohyby, jako by byl mašinou zapojenou do větší mašiny, to jest do hry.

Futurismus byl taylorismus na jevišti a taylorismus byl futurismus ve fabrice. Zdálo by se, že tím herecký paradox došel k svému cíli: k mechanické loutce jako autentické existenci na scéně divadla i světa. Ano, dospěl k tomu... v manifestech. Vpravdě však neoslaben účinkuje dál, jeho ostří se neotupilo, naopak vyhrlo tak, že to, co bylo paradoxem, stává se absurditou. Nepochybně k tomu přispěla i válka. Futuristé horovali pro válku jako „jedinou hygienu světa“ – nu což, válka loutek hrůzu zrovna nenahání – jenže byla to právě válka strojů, která dala domnělé loutce až příliš kruté a surově pocítit tělo z masa a krve. Dnešní divadlo absurdity je divadlo loutek, zatížené mentálním komplexem z tohoto živého těla. Jeho herecký paradox lze vyjádřit slovy E. Ionesca [Notes et Contre-notes]: „Mám za to, že již chápu, co mně v divadle tak vadilo: že osoby na jevišti byly z masa a kostí. Jejich hmotná přítomnost rušila fikci.“ Ionesco nesnáší nejen herce, který svou roli žije, ale živého herce vůbec, ať je to rozumový herec Diderotův, nebo jako „šachová figurka manipulovaný herec Piscatorův či Brechtův.“ Z nemožnosti vystačit na divadle s Craigovou mechanickou loutkou bez pomoci živého herce vzniká absurdní divadlo se svou

komickou tragikou a tragickou komikou. Aby loutkové divadlo budilo ilusi živých postav, utajovalo nitě a dráty, na kterých loutky visely. Absurdní divadlo naopak „zviditelňuje nitě a dráty groteskou, karikaturou“ [Ionesco], aby se živé postavy jevily jako loutky.

V pohádkovém světě loutkového jeviště byla živá bytost existencí autentickou, a loutka existencí ilusorní, na absurdním jevišti strojové civilisace je tomu naopak.

Proměny hereckého paradoxu mohli byste zajisté demonstrovat i na jiných jménech a ismech, než jsem uvedl, s výjimkou ovšem Diderota. Mám však za to, že výsledek a etapy, jimiž byste prošli, nebyly by vcelku jiné. Sledujme i příslušné proměny mentální: diderotovský herecký paradox *moralisuje*, protože má ještě člověka jako autentickou existenci; pirandellovský paradox existenciálně *filosofuje*, protože se mu člověk ztratil v problematické existenci herce; futuristický paradox *mystifikuje* pomyslným rozřešením paradoxu v mechanické loutce; a konečně paradox absurdity *šokuje*, neboť se ukázalo, že domnělá loutka nemá tělo z pilin, ale z masa a krve.

Je nedorozuměním vidět v absurdním divadle pouhé groteskní divadlo loutek. Loutka nešokuje, divadlo absurdity však šokuje, a šokuje i tehdy, když rozesmává. A šokuje tím, že na těch jeho zviditelněných nitích a drátech nevisí loutky, ale živá těla. Hrůza a často odpor, jež budí, není hrůza z loutky, to je trochu prostoduché, ale je to hrůza z loutky v živém těle, hrůza ze zmrzačeného a zpotvořeného člověka. Postavy absurdní scény vedou nesmyslnou existenci loutek, ale svým utrpením a bédami jsou to lidé. Absurdnost je v nesmyslnosti jejich utrpení. Otrěsnost tohoto divadla je prostě v tom, že na svých nitích a drátech předvádí nepochopitelný, idiotský mumraj lidí jako živých oběšenů.

Závěr tohoto krátkého sledu proměn hereckého paradoxu je trochu podivný: říká, že živému tělu je stále více zatěžko uhájit v tomto světě svou autentickou existenci. Je to závěr přímo

protismyslný, víme-li, že snad žádná jiná doba nevypěstila takový kult těla a nevěnuje tělu tolik péče jako doba moderní. Jak si to srovnat? Jde snad divadlo a vůbec umění svou vlastní cestou, a svět také svou? Začnu teď z jiného konce.

Kdosi odhadl, že asi tři čtvrtiny obyvatel zeměkoule vděčí za svou existenci průmyslové civilizaci, a že tedy – nebyt vědy a techniky – jen tak asi čtvrtina dnešního počtu lidí na světě byl by patrně limit lidské populace na Zemi v podmínkách přírodních. Je lhostejno, nakolik je odhad správný, nebo nesprávný: sama závislost dnešní lidské existence na továrně je sotva sporná.

Jsme s dostatek poučení, že člověk, kterého stačila uživit sama příroda, není tíž člověk, kterého musí živit stroj. Zhruba a naší zkušeností nejbližší máme si to představit jako rozdíl mezi svým dětstvím a dospělostí. Podle této představy příroda je jakási – někdy víc, někdy málo – starostlivá kojna a zároveň chůva, která dává svým přírodním dětem žít pohádkami, kdežto my máme co činit s tvrdou, střízlivou skutečností. Ponecháme-li stranou, v čem všem toto přirovnání kulhá – neboť i přírodní člověk má své dětství a dospělost a přírodní společnost své vývojové stupně – jedno zůstává nepochybné: že „stroj-živitel“ žádá od člověka jiné ponětí skutečnosti než pouhá „příroda-živitelka“.

Bez zřetele na to, kdo a z jakých pohnutek k tomuto novému ponětí skutečnosti docházel a stroje vynalézal, je očividné, že dříve či později musí si je osvojit všichni, kdo chtějí v dnešním světě obstát a nezahynout hladem nebo neschopností ochrany a obrany. A přece – třebaže se tato strojová skutečnost ukládá dnešnímu lidstvu silou takřka živelnou, silou holé nutnosti sebezáchovné, nelze nevidět, že ji člověk nepřijímá spontánně celou svou bytostí, ale ve stavu jakési duševní rozpolcenosti, tj. přijímá ji více z rozumových důvodů než z pudu své lidské, bytostné sebezáchovy.

Uvedu příklad: uvažme něco tak

všednodenního a samozřejmého jako je *museum* krásných umění, konzervace starých kultur, kult uměleckých hodnot vytvořených dávnými společnostmi a zeměmi – vpravdě jde o kuriosum, symptomatické právě jen pro civilisaci vědeckotechnickou. V míře, v jaké industrialisujeme svět, zachraňujeme do muzeí a paláců umění dílo kultur, které svou průmyslovou civilisací vyvracíme a popíráme. Museum umění – v nejšířším významu slova od architektury přes výtvarnictví a písemnictví k hudbě – stává se tak jakýmsi zrcadlem, nastaveným naší rozdrožené osobnosti: vstupujeme tam, abychom se na jedné straně sytili hodnotami umění, a zároveň na druhé straně kritisovali a odmítali bludy, které to umění vytvořily.

Co se z minulých kultur octne v museu, octne se tam jako „umění“, ale tyto kultury jako umění nevznikaly a umění v našem smyslu neměly a neznaly. Santayana nazval umění (poesii) náboženstvím, v které se nevěří. Náboženské kultury byly vždy více nebo méně spojeny s životem v přírodních podmínkách, totiž s přírodou jako bezprostřední živitelkou. V přírodních podmínkách neobjevuje se mentální rozestup mezi žitím a živěním, mezi bytím a živobytím. Zrod umění jako umění věští, že takový rozestup počíná. Umělec jako autonomní existence rodí se za renesance; to je jeden pól rozestupu. Druhý se vynořuje v reformaci. Na renesanci vynález „umění“ odpovídá reformace vynálezem „vážné práce“, činnosti zhola živobytné, ikonoklasmem puritánské Beruřsmoral. Až se později tento pól vyhrotí z morální ctnosti v holou ekonomickou nezbytnost, posteskně si Max Weber, autor Ethiky protestantismu a ducha kapitalismu: „Puritán *chtěl* povolání mít, my je už *musíme* mít.“

Autonomní umění, vypadlé ze záruk náboženských, ohlíží se po jiné záruce své autentické existence, a objevuje takto vědu. V *Italském umění* upozorňuje Max Dvořák: „Neměli bychom zapomínat, že u kolébky naší technické a přírodovědecké civilizace stály

původně umělecké zájmy.“ Stejně ovšem je pravda, že časem také pól druhý, ekonomický, objevil ve vědě svého ručitele, a tím dochází k oné zvláštní podvojnosti, která tak charakterisuje novověkou kulturní historii evropskou. Pod společným jmenovatelem kultury skrývá vnitřní napětí, antagonismus a svár, jevící se napovrch v tradičním dělení na tak zvané duchovědy s uměním na straně jedné a přírodní vědy s technikou na straně druhé, na větev humanitní a větev technickou, krátce na protivu bytostného a mechanického.

Je pochopitelné, že se s rostoucí potřebností stroje a s jeho technickými zázraky stává pozice „duchověd“ stále problematičtější a jejich předmět vágnější. Vedle věd exaktních figurují takřka jen jako „věda“ v uvozovkách, protože konečně vyřešení všech otázek – i tak zvaných humanitních – se očekává od věd technických, jež jediné jsou s to vrátit lidstvu ztracený ráj.

Již Galilei, a po něm další, vyslovil axiom, který se měl stát ústředním dogmatem novověku a který v kantovské formulaci zní: V každé vědě je tolik vědeckosti, kolik je v ní matematiky. Nelze se proto divit, že nakonec každá věda usiluje najít v čísle svůj poslední argument. Duchovědy počínají pociťovat nelibě svůj přídomek a také ony touží stát se exaktní přírodovědou.

Na exaktnosti je něco fascinujícího, tedy něco, co by zrovna mělo radit k obezřetnosti. Jeví se, jako by byla samým extraktem rozumu, ale extrakt rozumu nemusí být ještě rozumnost; je to spíše strohá *rozumovost*, která se má k *rozumnosti* jako stroj k živému organismu. Lidi opojila představa, že exaktnost je bájný Prométheův oheň, který znovu uloupili bohům – a s ním klíč ke všem tajemstvím. Nic už nestojí v cestě, aby zasedli na jejich olympanský trůn. Bylo třeba výbuchu v Hirošimě, aby i poslednímu světlo, že exaktnost není záruka, že se člověk nezbláznil nebo lidsky nezvrhl.

Rozumnost je ctnost, charakter, lidská hodnota; rozumovost je hrubá neosobní síla, brutální kalkul. Rozumnost je svoboda, která se ptá, co je nutné; rozumovost je nespoutanost,

lhostejná k otázce, co je dovolené. Rozumnost je rozum, který se táže věcí, čím je; rozumovost je nerozum, který ukládá věcem, čím mají být. Rozumnost je rozum znající své přirozené meze, proto připustí jen tolik rozumovosti, kolik snese hmota, aby zůstala hmotnou, život, aby zůstal živým, a člověk, aby zůstal lidským. Rozum není samozvaná, nikomu nezodpovědná mocnost, je to optimum vztahů a vazeb v organismu, výsledný stav rovnováhy, stability, harmonie a zdraví. Přirozené hranice rozumu jsou právě ony hranice, jimiž jsou utvářeny a formovány konkrétní věci smyslového světa, živé i neživé přírody. Mez rozumu je vytyčena mezemi věcí, přirozenými tvary světa, proto rozum, jakmile překročí hranici svou, rozruší tím hranice věcí, poruší jejich přirozený běh a upře věcem a bytostem natolik reálnost, živoucnost a lidství, nakolik se vzpírají rozumovosti. Rozumnost je přirozený režim živého organismu, vládá, která vládne, aniž o tom kdo ví; rozumovost však je byrokrat, mimo něhož nikdo nic neví, nic není a nic nemůže. Novodobý režim rozumovosti nazval Unamuno novou inkvisicí. Příroda naučila lidi rozumnosti; má-li jejich živění převzít stroj, znamená to snad, že se rozum musí rozumnosti zřít?

Nemálo lidí má exaktnost za nástroj nevíry proti víře, moudrosti proti hlouposti, důkazu proti dogmatu, myšlenky proti vášni. Ale rozumovost je onen rozum, o němž Bernard Shaw řekl, že není než druhem vášně, a sama exaktnost nikterak nevylučuje absurdnost. Klidně vám předloží k věření třeba tohle: „Jestliže mezihvězdné rakety dosáhnou rychlosti, která se bude blížit rychlosti světla, pak by cesta, která by pro pozorovatele zůstávající na Zemi trvala celé generace, nemusila pro mezihvězdné cestovatele trvat déle než několik let nebo ještě méně.“ Takový je totiž „důsledek teorie relativity, na nějž upozornil Langevin“. [Pául Labérenne, O původu světů] Kosmické vozidlo o rychlosti blízké rychlosti světla není prý již mimo dosah lidských možností. Uvažte tedy: pošlou vás

třeba jako třicetiletého na studijní cestu do vesmíru, rozloučíte se se svým synkem batoletem, a když se za dva roky vrátíte, uvítají vás už jen vaši pravnucci a prapravnuci.

Absurdnost je umocněna ještě tím, že disproporce stárnutí je podle teorie relativity myslitelná i obráceně, protože záleží jen na nás, vzhledem ke kterému tělesu rychlost uvažujeme. Tohle vše není v rozporu s rozumovostí vtělenou do stroje, ale rozum vtělený do živého těla ví, že je to nonsens.

Rozumnost je imunita proti šílenosti; rozumovost zřejmě tuto imunitu nemá.

Rozumovost se dovolává mé schopnosti víry, nikoli nevíry. Bez rozpaků mě žádá, abych věřil, že vše živé vzniklo z neživého, třebaže pro to není jediného dokladu, a současně po mně chce, abych věřil v opak toho, totiž že živé vzniká jen z živého, omne vivum ex ovo, ale přitom mě táž rozumovost nabádá, abych věřil opět v opak, že totiž v dohledné době živé vznikne z neživého – v laboratořích vědy.

Rozum je mluvěcí člověka; rozumovost se propůjčí za mluvěcího čehokoliv, vyjma člověka.

Roku 1747 si Karel Linné, jeden z otců novodobé přírodovědy, stěžuje v dopise kolegovi, jaké má u lidí potíže s tvrzením, že jsou jenom druh zvířat, a připojuje výzvu: „Žádám vás a celý svět, aby mi ukázal rodový znak, jímž by bylo možno rozlišovat mezi člověkem a opicí.“ Samotný dopis zřejmě mu za ten znak nestačil. Člověk se tedy liší od zvířete rozumem, aby si uvědomil, že se od zvířete neliší. Člověk je – podle toho – živočich s vědeckými argumenty.

Ale už Leonardo da Vinci, když byl rozřezal na dva tucty lidských těl, prohlásil člověka za druh zvířete a jeho duši doporučil mnichům.

Je zvláštní, jak člověk může oslepnout pro základní fakt, že při práci je jeho duch, který popíraje ducha, dokazuje ducha, ale rozkládá a popírá tělo. Že vyloučí-li nitro, atomisuje tělo, a co nakonec zůstane, je duch se svými vzorci a formulemi, mentálně vyvtělený z těla, mentálně bez těla. Takto vskutku exaktně analytický duch přírodní vědy prospěje

za poznáním těla vyloučením ducha a proběhne jako atomisace těla, jako mentální ztráta těla. Absolvující tento kurs exaktnosti, máme dokonalé zákony živých i neživých věcí přírody, těchto věcí samých však již nemáme. Pátrajíce po atomech jako počátku těla, počátku rození a života, poučili jsme se jen o smrti a rozpadu těla, o konci života. Rozumovost začíná poznání života smrtí: pitvou, analysou, rozkladem. Atomismus hledí na svět z hrobu.

Čím se liší od pohledu dávného eremity, meditujícího v pustině nad holou lebkou o posledních věcech člověka? Ale liší se, a příkře, protože eremita věřil, že jeho lidské vtělení ani hrob nezničí, zatímco my, atomisovaní vědou, nikoli vědomím smrtelné viny, již žádnou takovou jistotu nemáme. K té smrtelné vině: pro svědomí je živění bez vytáček zabíjení; pro rozumovost je to masný průmysl. A dnes běda nám, kdyby nebyl! Avšak stejně běda, že je!

Eremita věděl, že ať se s ním stane cokoli, jeho lidská podstata zůstane nedotčena; my víme, že ať se s námi stane cokoli, platnost vzorce dvě a dvě jsou čtyři zůstane nedotčena. Věda obrátila jeho jistotu v blud, ale její vzorce lhostejně míjejí hrob, v němž zaživa ležíme. V kursu rozumovosti jsme utrpěli smrtelný úraz a v tomto mentálním traumatu smrti nevíme, proč ještě žijeme, ba ani co jsme a zda vůbec jsme. Je to stav, který jedna z postav Beckettovy hry [Čekání na Godota] vyjadřuje slovy: „Jednoho dne se narodíme, jednoho dne zemřeme, jednoho a téhož dne, v jedné a téže vteřině.“ Je to doba, říká se tam, kdy „žena rodí rozkročmo nad hrobem“.

Věda představuje pro nás fatální paradox: zatímco vynakládá enormní úsilí, aby nás materiálně zabezpečila proti smrti, dává nás mentálně zcela bezbranné smrti napospas. Takřka lze říci, že nás živí vlastním tělem. Graham Greene říká: „Lidské tělo se dnes považuje za spotřební materiál, za něco, co je předurčeno k rozmetání atomovou bombou, krátce za jakousi anonymní mrtvolu.“
[Vom Paradox des Christentums]

Ten přímo rituální kult těla, který dnes podněcuje věda, platí tělu jako živé oběti, kterou musí věda odvádět božstvu rozumovosti. Je to jako apotheosa vojáka, zasvěceného smrti. Proměnamí hereckého paradoxu jako by umění připomínalo vědět, že se lidské manko její bilance nedá zaretušovat exaktním kalkulem. Závěrečná rovnice vždy nezvratně prokáže, že dvě a dvě jsou čtyři; avšak je-li řeč o lidech, nebo už jen o atomech – toto flasko precisi transakce žádá z rovnice nezaznamenaná. Nejdepresivnější moment mentální ztráty těla, utrpené ve škole exaktnosti, je inverse časoprostoru, času a prostoru reálného v abstraktní, organického v mechanický, a s tím spojené vědomí či pocit ztracenosti v nekonečném prázdnu, jež vše živé i neživé stravuje bez možnosti obrany v nic. Toho byl přírodní člověk ušetřen. Příroda není v čase a prostoru, příroda se všemi svými živými tvory a věcmi je časem a prostorem; časoprostor je její organická struktura a prodělává přirozený organický proces s ní, tj. vzniká, zraje, stárne, rozpadá se v prvotní chaos a znovu regeneruje jako zrno padlé do země. Přírodnímu člověku, neodcizenému rozumovostí přirodě ani sobě, se nemohlo stát, aby se považoval za ekvivalent, za rovnomocninu časoprostorového prázdna, které pomíjivě zaujímá – jak si to představuje mysl naše, tj. nemohlo se mu stát, aby sebe chápal jako pouhý jev, jehož podstatou je prázdno, které po něm zůstane. Jeho mysl byla uchráněna toho, aby reálné, konkrétní věci světa mentálně poztrácela a prázdno po nich substancialisovala; a v sobě neviděl pouhý fantom, prostoupený skrz naskrz prázdnotou, zvenčí i zevnitř v prázdnotě utopený a nakonec jí beze zbytku strávený.
Napadá mi tu rozdíl mezi plavcem a utopencem; dokud plavec – jak říkáme – nevy pustil duši, neutonul. Dokud tělo má nitro, moře jím nemůže prostoupit a rozložit je, atomisovat. To právě je na přírodní vědě fatální: že eliminujíc duši, aby nám zabezpečila tělo, mění nás v mentální utopence v bezbřehém prázdnu prostoru a času.

Připomeňme si živé oběsence absurdního divadla. Martin Esslin říká o Ionescovi [Das Theater des Absurden], že každý pocit existence je u něho prosáklý vědomím smrti. Svět, v němž bytosti a věci jsou jen ekvivalenty prázdna, které pomíjivě zaujímají, je svět v mentalitě chaosu a destrukce, devalvace hodnot a sesutí jejich přirozené hierarchie; je to svět desiluse, kde všechna mnohotvárnost a kvalita věcí, osobitost a charakter bytostí jsou „prohlédány“ jako fikce a klamy, a všechn řád a kult jako lichá konvence a smluvená hra.

Roger Caillois líčí analogický stav u společností přírodních jako mezidobí od smrti krále do nastolení krále nového. Píše o tom [L'homme et le sacré]: „Běh času je zvrácen. Lidé se rodí jako starci a umírají jako děti. Mysl lidí v této době je ovládána jen dvěma věcmi: neřestí a bláznovstvím... Dav, zvěděv o smrti krále, páše všechno, co v době normální platí za zločinné a špatné: loupí, pálí, zabíjí, zatímco ženy se veřejně prostitují. Doba této suspense řádu je přesně doba, po kterou se rozkládá mrtvé tělo krále, kdy tedy smrt nabyla vrchu a obrací svět v chaos. Neboť král je ručitel, zachovatel, Conservateur...“ transcendentní záruka živého těla, organického řádu, přirozené hierarchie hodnot.

Jenomže tento stav mentálního rozkladu těla trvá u tak zvaných přírodních primitivů několik dní, ne století.

Kde živé tělo bylo existencí autentickou, umění – řečeno se Santayanou – bylo náboženstvím, v které se věří. Od chvíle, co je živé tělo existencí problematickou, z umění je „umění“: náboženství, v které se nevěří. Umění zaplatilo svou autonomii nevírou v sebe. Když umělec hledal, co by mu zaručilo ztracenou autentičnost, zhlédl se v číslo, byl uhranut exaktností. Číslo je pro umění kritérium problematické, protože – jak to říká dnes Henri Matisse – přesnost není pravda. Živé tělo – a tím ani umění – si nelibuje v exaktnosti, proto číslo nemůže být klíčem k jeho tajemství. „Tělo“, které svou existenci vsadilo na číslo, je stroj. Proto exaktnost nemohla splnit to, oč ji

umělec za renesance požádal: zaručit mu autentičnost těla, zaručit mu autentickou existenci; naopak stala se ručitelkou civilisace strojové. Dnes, za hegemonie exaktnosti, je již každému samozřejmá autentičnost stroje a problematicčnost umění, ale všude v minulých kulturách bylo tomu obráceně: umění bylo autentické, kdežto stroj byl hračka, ať již zábavná, nebo čertovská; příznačné je, že největší uplatnění nacházel ve válkách. Naše mentální inverze je již tak úpná, že nikoho nenapadne ptát se na skutečnost – řekněme – motocyklu, ale kdekdo se ptá na skutečnost uměleckého díla, třebaže motocykl i dílo umění jsou rovnako umělé výtvořiny lidské. To vede k paradoxu, že na příklad výroba klavíru platí za činnost reálnou, objektivní, kdežto hra na klavír za činnost iluzivní. To je jako říci, že smyslem reálné existence je existovat fiktivně. Připomíná to naše chápání vztahu těla a duše a je to vskutku víc než pouhý příměr.

Ve vulkanicky rozpuklém duchu Leonardově (1452-1519) jako by bylo v zárodku předznamenáno drama novodobé kultury evropské. Umění a stroj si rozdělují Leonardovu bytost jako později i nás. Umění je duše, která v kursu exaktnosti přišla o tělo, a stroj je tělo, které v kursu exaktnosti přišlo o duši.

Jen rozumovost člověka bez identity v živém těle, která usiluje identifikovat se ve své vlastní kreaci – v mechanickém agregátu – mohla dospět k představě těla jako stroje. René Descartes (1596-1650), vynálezce analytické geometrie a jeden z porodníků racionalistického věku, pokouší se ještě při tom zároku zachovat člověku duši, duši ovšem bez těla, nepochopitelně spárovanou s tělem-strojem bez duše. Je to různorodé spežnění, které pádí, aniž jeden o druhém ví. Mluví se o dualismu a přehlíží se, že je tu někdo třetí, kdo toto hybridní dvojice pomyslně zplodil a za ně mluví: sama rozumovost, která jednou mluví za duši, pro kterou tělo není („myslím, proto jsem“), a podruhé za tělo, pro které duše není (stroj). U Descartesa „duše byla očištěna od vší hmoty – a chudák na tu operaci umřela“; zbývá

dopovědět, že také tělo, „očistěné od vši duše“ – chudák na tu operaci umřelo. Jen co bylo neživé, a co tedy smrt minula bez povšimnutí, zákrok přečkalo: rozumovost inkarnovaná ve stroji.

Ovšemže tato smrt duše a těla je „jen“ mentální, ale to říká, že je trvale přítomna jako trauma lidské mysli, z počátku jen myslí intelektuála, zatímco prostý člověk je této smrti ušetřen a pudově se jí brání – aspoň do té chvíle, než je nadobro vytržen z přírody a než svou existencí upadne v úplnou závislost na stroji. Ještě za Diderota (1713-1784) byla jistota lidské identity v živém těle taková, že ji Diderot mohl vzít za prostě danou a postavit na ní – pro osvícenského racionalistu paradoxní – paradox herce a člověka, techniky a emocionality, stroje a charakteru.

V Leonardově době sotva kdo mohl tušit, že jeho schisoidní vášně pro umění a stroj anticipuje bytostné dilemma člověka, kterého bude stroj žít, absurdní dilemma mezi žitím jako snem a živením jako skutečnem, mezi ilusivností bytí a realitou živobytí. Že se otvírá éra, v níž se člověk, aby se uživil, musí proměnit v nástroj své obživy, a naopak chce-li žít, musí živořit. V tomto smyslu kapitál a kultura jsou dva protilehlé pojmy, kterými lze v nejúspornější zkratce opsat až ke dnu lidské bytosti rozjizvenou historii porenasanění měšťácké společnosti.

Rozum se zrodil z živého těla člověka a dorozuměl se s ním. Rozumovost, která mentálně o tělo přišla, usiluje vtělit se do stroje jako do kreace sobě vlastní. Toto úsilí však ztroskotává stále v půli cesty: na jedné straně vzniká stroj jako výtvar rozumovosti, na druhé straně však rozumovost zůstává uvězněna dále v těle živém, sobě nevlastním, nezbadatelném, nezvládnutém. Připomíná to zápas náboženského flagelanta s vlastním tělem a stačilo patrně zracionalisovat jeho etiku v ekonomii, aby se z této klausurní mentality zrodila mentalita exaktně technická. Byl to tuším Uhlhorn, který řekl, že ve stroji je něco puritánského.

Takový je – zhruba – rodopis hereckého paradoxu. Jeho podstatou je technický duch, který ve stroji být nemůže a v živém těle být nechce. Nebo dáme-li slovo i druhé straně, herecký paradox je živé tělo, které duši mít nemůže a mechanický mozek mít nechce.

Již Diderotova rada herci byla lecke rozumovosti technikovi, podle které se měl odnaučit citění, prožívání atd. a předělat své tělo v poslušný nástroj, který nahodilým rozmarem, náladovostí, afektem, indisposicí neohrozí přesně předurčený průběh jeho role na jevišti. Stroj jako inkarnát rozumovosti „ví a umí“, proto dokonale funguje; herec má být jako stroj, který ví a umí, proto dokonale hraje. Člověk však je bytost, která neví a musí, proto „nedokonale“ žije, a to je osudný handicap ve světě precisního běhu stroje vylučujícího každou nahodilost.

Herecký paradox jako obecnou situaci člověka ve věku stroje si ozřejmíme, uvědomíme-li si mentální totožnost divadelní postavy a stroje.

Jako na scéně divadla je *postava* existence *authentická a živý herec* existence *problematická*, tak na scéně světa je *stroj* existence *authentická a člověk* existence *problematická*. Co lze říci o postavě a její roli, lze doslova říci o stroji a jeho funkci. Postava je beze zbytku dána svou rolí, kterou od začátku do konce ví a umí, je cele uzavřena, splněna, předpověděna v kulisách jeviště, které jsou pro ni „celý svět“, universum; nepřichází před rolí z neznáma, neodchází po ní do neznáma, neexistuje pro ni „zákulisi“, tj. netranscenduje scénu, netrápí ji otázky odkud a kam a proč, pro ni zdvižení a spuštění opony obemýká absolutno, neptá se tedy, co je před a co je potom. Postava je automatismem role zabezpečena před každou nahodilostí, rizikem rozhodování, vědomím odpovědnosti, hlasem svědomí, hrozbou osudu. Je existencí bez bytí, krev z ní neteče, smrt ji mívá bez povšimnutí. Postava uniká smrti za cenu; že se vzdává těla; stroj uniká smrti za cenu, že se vzdává duše.

Postava je mentálně tím, čím je stroj materiálně. Přitahují se navzájem a „touží“

spojit se v mechanickou loutku.

Tato loutka, toť ona záruka za člověka, kterou je vpsledku s to dát věda umělci, vypadlému za renesance z kosmu myhtotvorného a hledajícimu v exaktní vědě a precisi technice ručitele umění jako autonomní lidské existence. Ti, kdo vytýkají modernímu člověku sklon k loutkové existenci, přehlížejí v něm moment úniku z mentality smrti. Jde o východisko z dvojího, protisměrného tlaku, který na nás mentálně vykonává režim exaktní vědy a precisi techniky a který se v našem vědomí projevuje jednak jako existence zajišťovaná proti smrti materiálně, jednak jako stav mentální bezbrannosti vůči smrti. Věda materiálně živí tělo, jež mentálně atomisuje, hubí. Za tuto mentální ztrátu těla nabízí mechanickou prothesu v technice. V nadšení nad dokonalostí této prothesy dává nám milosrdně zapomínat, že nám předtím uřezala živé údy.

Konec konců exaktní věda sama napomáhá člověku k tomuto východisku. Jestliže vznikla na počátku novověku, aby poznáním nahradila člověku ztrátu víry, přesunuje postupem času své těžiště stále víc z teorie do praxe, z experimentu pro poznání do experimentu pro poučku, z university do továrny. Zdá-li se dnes, že v některých vědních disciplínách teorie opět nabývá vrchu, pak proto, že „nic není praktičtější než správná teorie“. Učení, že podstatou, poslední realitou všeho živého i neživého jsou elementární korpuskule, ať již jim říkáme atomy, či jinak, vzpírají se lidé brát na vědomí jako poznání, nevzpírají se však přijímat je – sumárně řečeno – jako „technologii“, jako návod k vyrábění a technice, jako prostředek k živení a zabezpečení. Pudově utlumujeme ve svém vědomí vědu jako sebezpoznání, jako pravdu o světě a o sobě, a akceptujeme ji více jako „poznatky“, poučky, regule k zajišťování existence. Spíš než k poznání světa slouží věda k dobývání světa. Snad lze i říci, že dobývání světa je jí kriteriem poznání.

Odtud zdánlivě protismyslná averse člověka

vědeckotechnické éry vůči všem hlubším otázkám a vůči problematice člověkovy existence ve světě, proti domyšlení vědy do posledních, světónázorových důsledků.

Odtud i pejorativní přízvuč na slově filosofie; téměř se mi chce říci: odtud i vůle žít navzdory poznání a pravdě. Ostatně poznáním není ve vědě mýněna pravda, nýbrž teorie, což je rozdíl podstatný, neboť klade-li pravda otázku *kdo, co, proč*, teorie se zajímá především o otázku *jak*, o techniku, o provedení, o interpretaci. A manipuluj po libosti s bezpočtem *jak*, nikdy ti z toho nevyjde *kdo a proč*. Člověk není teorie.

Ale v tom je privilej loutky: její existování vystačí s interpretací, vystačí s otázkou *jak*.

Přitažlivost loutky je v úniku z pravdy existence do pouhé techniky existence. Loutka je beze zbytku začleněna do hry, do dění jeviště, a přece je bez nejmenšího vnitřního vztahu k ostatním loutkám a také bez ponětí o smyslu hry samé: vytváří obraz „funkční společnosti“, kde všichni přesně spolupracují, aniž se navzájem jako lidé vnímají. Každý je totálně zapojen, a přitom totálně osamocen; každý se účastní, aniž je účastný; jeho „účást“ je řízena signály loutkáře, bez jakékoli pohnutky vnitřní, bytostné. Na dané znamení objímá, aniž miluje; na dané znamení zabíjí, aniž nenávidí. Je vinen, aniž se provinil; je vyznamenán, aniž se vyznamenal. Je mimo dobro a zlo: nemá svědomí, má instrukce; nemá pravdu, má informace; nemá duši, má nitě a drátky. Jaká úleva!

Ale věda by nemohla zodpovědět člověku otázku *kdo je a proč je* už pro ty navršené pyramidy poznatků a jejich neustávající lavinovitě množení, takže není vědomí, jež by je obsáhlo, není lidské myslí, jež by věděla a pochopila, co v úhrnu znamenají a co z toho plyne pro člověka, život, svět. Každý máme zlomeček vědění, aniž víme čeho vědění, každý jsme fragment existence, aniž chápeme čeho existence, a věda dokonce kvalifikuje takovou otázku jako nesmyslnou, mluvic o jevech bez podstat, o proměnách bez substancí, o dění bez

bytostí. Každý jsme pouhou rolí, nevíme jaké hry, každý jsme pouhou funkcí, nevíme jaké mašinerie. Všechno vědění vědy slouží nakonec jen k tomu, aby bylo rozdrobeno a uzavřeno do rolí a funkcí, jako dílčí informace vloženo do mechanismů a automatů, které svou existenci přesně odehrávají, nežijí a neumírají, jenom fungují a havarují. Věda poznává pro „informaci“ stroje.

Ideálem je kybernet – mechanický manekýn, herec-nadloutka. Všecko exaktně ví, protože nic necítí; všecko přesně provede, protože nežije; je dokonalý, protože je nikdo, všecko vyřeší, protože o nic nejde; je vševědoucí, protože nevědoucí – jako ryzí matematika.

Ale třeba říci, že přes všechn technický pokrok a náš sklon k loutkové existenci nehrozí zatím nebezpečí, že by se svět proměnil v jeviště mechanických loutek a kybernetických homunkulů. Myslí si to i sami kybernetikové, alespoň ti rozumní, když už ne ti jen rozumoví. Vždyť – domyšleno do konce – v takovém světě by na příklad ani mrkev nerostla jako dosud, tj. iracionálně, neuvědoměle, prostě jak pánbůh dá, ale rostla by a prospívala „informovaně“, tj. napojena na síť káblů, trubek, ciferníků, obrazovek, děrných štítků a křovic čeho ještě – a zrovna tak vášeň kybernetického Othella na scéně budoucího divadla nebo psychofysické procesy kosmického turisty či kteréhokoli jiného agregátu. Všechno, kosmonaut, Othello i mrkev byly by pouhé role, funkce, které by přesně odehráli, aniž by co prožili, což značí, že mezi inteligencí kosmonauta, Othella a mrkve nebylo by rozdílu – nebylo by proč, neboť všichni by jednali do puntíku přesně tak, jak by byli „informováni“ a „manipulováni“... Ovšem otázka *kým?*

Ale není třeba tu otázku zodpovídat, protože takový svět nehrozí, chrání nás před ním právě herecký paradox, totiž chrání nás to, že se exaktnost, rozumovost nemůže vtělit do stroje – jak by chtěla – a musí zatím zůstat v živém těle, třebaš nechce. Díky tomu nejsme kyberneti a mechanické loutky, ale oni jsou naše výtvoři. Pokud jde o nás, je pořád naděje, že živé tělo

přivede rozumovost opět k rozumu. Již to vlastně dělá, trochu drastickým a výstředním způsobem, ale patrně to jinak nejde.

Rozumovost byla – pro někoho dosud je – dogmatická víra, že jen rozumové je skutečné a že iracionálně není dosud neprobádané, nepoznané racionálně, anebo pouhá iluze, fikce, o kterou není třeba dbát. Jako na příklad pro chemika, pro kterého láska byla

„ve skutečnosti“ jen promenáda molekul – jak se vyjádřil, a co nadto – právě sama láska pouhé oblužení myslí, halucinace. Moudré je to asi tak jako představa, že od pasu nahoru jsme skuteční a od pasu dolů ilusorní. Ale třeba

doznat, že strategický plán rozumovosti na dobytí iracionálna byl vskutku založen na takové představě. Toto dobývání proběhlo pochopitelně poněkud jinak, než plánoval exaktní dobyvatel: zatímco on zbrojil proti přírodě v polovici horní, příroda zbrojila proti němu v polovici dolní; on ji chtěl udolat svou zbytnelou hlavou, a zatím ona udolala jeho hlavu zbytnělým pohlavím. A tak navzdory dogmatu, že jen vše rozumové je skutečné, svět jednoho dne zvěděl, že má nového světápána:

libido! Energii neexaktní, neměřitelnou, iracionální, a přitom vůbec ne ilusorní a subjektivní, naopak skutečnější a účinnější než cokoli v člověku a v jeho životě: sílu všemocnou, nediskutovatelnou, ignorující všechnu bohorovnou rozumovost a samo člověkovu já a halící se do nic neříkajícího neutra „ono“. Proti racionálnímu kralování všerozumu – iracionální vzdorokrál pansexus. Pansexualismus se takto jeví jako vzpoura těla proti cizokrálí, tj. proti vládě exaktnosti v jeho říši. Vzpoura brutální až děsivá, ale patrně

právě takový je také útlak samozvaného mocipána. Vždyť – nezapomínejme – tento despota nedělá nic laskavějšího, než že svého hostitele mentálně pitvá a rozkládá, zažíva klade do hrobu. Ve vědě a technice chtěla rozumovost usvědčit přírodu z životního diletantismu; v pansexualismu naopak příroda usvědčuje rozumovost z životního diletantismu.

A rozumovost před novým světápánem nejen

kapituluje, ale dokonce se mu nabízí za advokáta: vzniká freudismus, psychoanalýza, věda paradoxní, bizarní, kapitulantská, v níž racionálně obhajuje primát a všemoc irracionální. Paradox je umocněn v grotesku, děje-li se obhajoba ve jménu humanity, přičemž irracionálně se ztotožní s animalitou. Pak rozumovost se stává advokátem zvířete v člověku proti člověku, a to ve jménu lidskosti. Rozum zde dostává funkci nástroje k ukojení zvířete, je institucí ochrany zvířat v člověku. Tento groteskní přesun je způsoben tím, že se nevidí věc hlavní: pansexualismus jako vzpoura živého těla, které duši mít nemůže a mechanický mozek mít nechce. Počíná-li si tento rebel často podivočeně, pak asi proto, že ho sama rozumovost připravila o rozumnost. Nazývat ho za to zvířeckým znamená ubližovat zvířeti. Zvíře neví, že je zvíře; je rozumné a vědoucí svými instinkty. Kdyby mělo rozum, zvrhlo by se ve zrůdu. Proto člověk nemůže být zvíře právě pro svůj rozum; je buď člověk, anebo zrůda.

Moderní věda počala s ukvapenou premisou, že rozumové je eo ipso rozumné, kdežto nerozumové je zpravidla nerozumné. Pudovost je sice nerozumová, ale zpravidla, tj. v přirozených podmínkách, není nerozumná; vždyť od ní, tj. od živého těla, se rozum učil rozumnosti. Naopak rozumovost, tj. rozum vypadlý ze symbiosy s živým tělem, ztrácí snadno míru rozumnosti. Úsilí rozumovosti racionalisovat irracionálně vedlo k tomu, že irracionálně bylo připraveno o rozumnost, že bylo desorientováno, anarchisováno, diabolisováno. Pansexualismus je odpověď živého těla mechanické loutce, popření její autentické existence. Lidské prazkušnosti jsou tyto souvislosti známy od nepaměti. Na příklad jak v mythu biblickém, tak v řeckém je zřetězení rozumovosti – stromu poznání – s diabolisací sexu a mentální ztrátou těla, tj. s vědomím smrti, zcela evidentní. Pro Genesi to není třeba zvlášť dokládat. A pokud se týče mythu prométheovského, pak třeba říci, že náš prométheovský kult je osvícensko-romantický,

nikoli antický. Max Pohlenz v knize o řecké tragedii říká, že Prométheus Aischylův by se v Prométheovi Goetheho nebo Shelleyho stěží poznal, a Werner Jaeger [Paideia] dovozuje, že Aischylos viděl osudnost Prométheova činu spíše v jeho problematice blahodárnosti pro lidi než v samém faktu neposlušnosti vůči bohům. Oba myty, biblický i řecký, říkají v jádře totéž. Adam zví, že jeho tělo jest jen prach a v prach se obrátí, Prométheovi, přikovanému ke skále, dravec rozežírá tělo zaživa. S cyklem prométheovským je spojena báj o Pandoře, řecké Evě, první ženě vůbec, kterou bozi seslali na zemi jako trest za Prométheův přečin. Pandora nesla skříňku, v níž bylo uzavřeno všechno zlo, bědy a běsi světa, a ti zaplavili lidstvo, když skříňku otevřela. Tedy rozumovost, mentalita smrti, diabolisace pudovosti – táž zde jako tam. Rozdíl je jen v tom, že Prométheus se smířil s bohy, čímž řecké náboženství přišlo o ďábla, zatímco k vyrovnání poklesu Adamova bylo třeba Spasitele – lásky, která zbavila rozum pýchy, tělo ďábla a duši smrti.

Staré kultury – zdá se – dovedly si lépe poradit s hereckým paradoxem, řešily jej ve prospěch člověka, nikoli ve prospěch mechanické loutky. Ovšem třeba dodat, že nemusely přinášet lidské oběti božstvu stroje. Proto měly tělo a proto jejich umění bylo náboženstvím, v které se věří. Co nás přitahuje v uměleckých sbírkách k tomuto umění, toť právě asi tušení authenticity těla, bez níž není identity člověka. Člověk si tam chodí takřka ověřovat své lidství.

Sigmund Freud nachází pudovost diabolisovanou již rozumovostí, inkvisitorem v hábitu ať puritánském, nebo ekonomickém. Příznačné pro něho je, že nečiní rozdílu mezi erotickým a sexuálním, což je vlastně rozdíl mezi lidským a animálním, a říká-li erós, míní vždy jen sexus, a to anarchisovaný, diabolisovaný, tj. ve stavu, v jakém se u zvířete nevyskytuje; v sexu nachází totiž – jak doslova vyjmenovává – vedle pudu života a agrese také pud smrti, pud k sadismu a masochismu, pud

k destrukci a sebezničení. [Das Unbehagen in der Kultur] Domovskou příslušnost jeho proslulého oidipovského komplexu třeba hledat na vídeňské nervové klinice, ne ve starověkých Athénách. Oidipus byl neštěstím stíhaný člověk, který v zápase s osudem vyrostl v heroa. Oidipův komplex je psychopathologická diagnosa lidského typu 20. století, kterou ovšem Freud zobecňuje na platnou vždy a všude, tedy i ve starověkých Athénách i u divochů a logicky také již u kojenců a snad i embryí.

Nechci tento moment dále rozvádět, dovedl by nás daleko od našeho tematu a není na to ani čas, ale rád bych upozornil aspoň na něco. Ti, kdo vycházejí z pouhé strojovosti nebo z pouhé biologičnosti, charakterisují naši éru jako amorální, jako cosi mimo dobro a zlo. Nejsou si vědomi hereckého paradoxu, tj. té skutečnosti, že jsme v živém těle, které duši mít nemůže a strojový mozek mít nechce, a že proto ethické hodnoty nejsou anulovány, ale zvráceny.

Lehce se Diderotovi řeklo, že prožívání je slabost, jejíž místo je v hledišti, ne na jevišti; jenže bez prožívání ztrácí dobré a zlé svou bytostnou, charakterotvornou potenci a redukuje se na ekonomii, kalkul, užitečnost, techniku, která snad stačí zaručit dokonalou souhru loutek na jevišti divadla, žalostně však nedostačuje zaručit lidské soužití živých bytostí na jevišti světa. Na tomto jevišti bez hlediště nemá citovost, kam by se legálně utekla, a je tedy pod diktátem ekonomismu a rozumovosti vystavena desorientaci, deformaci, pathologisaci, anarchisaci. Tato diabolisace irracionálna neznamená nic menšího, než že zlo zůstává reálné, autentické, a dobro se stává ilusorní, problematické. V Sartrově hře *Ďábel a pánubůh* se praví: „Není nebe, není peklo, je jen země.“ K tomu třeba – jeho terminologií – říci: Je-li nebe nad zemí, je peklo pod zemí a na zemi zápasí dobro se zlem. Avšak není-li nebe nad zemí, je peklo na zemi, zlo je skutečné, dobro fiktivní. A sotva kdo jiný to dokládá výmluvněji a doličněji než právě Sartre celým svým dílem. V jiné jeho hře říká kdosi: Peklo + to jsou ti druzí. – Ano, pokus uspořádat lidskou

společnost jako souhru loutek mění již sám vztah lidí, vzájemný styk živých bytostí, v inferno. Zlo authentické, dobro problematické, toť herecký paradox v ethice.

V knize o známém dramatikovi absurdního divadla, Jeanu Genêtovi, je to sám Sartre, který – zdá se – privileguje zlo jako existenci authentickou. Neměl jsem tu knihu v rukou, ale píše prý tam: „Zabít se je též rozhodnutí. Genêt zvolil život. Řekl všem navzdory: „Budu Zlodějem“ (s velkým Z). Hluboce se obdivuji tomuto dítěti, které si bez slabosti poručilo ve věku, kdy jsme my nanejvýš dokázali dělat podlízavé šašky, abychom se zalíbili... Z absurdního rozhodnutí se zrodil o dvacet let později básník Jean Genêt.“ [Divadlo, 1966] Od dobra nelze zřejmě nic účinného čekat, je ilusorní; jen zlo dovedené až do posledních důsledků může rozhodnout: o konci, nebo počátku; o smrti, nebo znovuzrození. Odtud – podle Sartra – Genêtova životní devisa, a ovšem nejen Genêtova: „Je třeba žít zlo až do smrti.“ Tu všemoc zla a bezmoc dobra vyznává jedna z postav Artaudova absurdního divadla slovy: „Zločin již není, je jen čin.“ Ale jsou to slova patřičného již stáří a původu: dal je do vínku novému věku současník Leonardův –

Macchiavelli.

Aspoň ještě dvě svědectví. Jeden z největších románových utopistů technického věku, H. G. Wells, zanechal nám jako závěť útlou knížku nazvanou *Rozum v koncích*, v níž čteme toto zoufalé vyznání: „Autor nemá nezvratných důkazů, kterými by přesvědčil čtenáře, že nemá být krutý nebo nízký nebo zbabělý.“ Ve světě, v němž je stroj authentický a člověk problematický, je zlo authentické a dobro problematické; a to zlo není v nějaké abstrakci, je ve zracionalisované, a tím diabolisované samé přirozenosti člověka. Arthur Miller v předmluvě své hry *Po pádu* napsal: „Tato hra je pohled na člověka a na jeho přirozenost jakožto na jediný pramen zla, jež čím dál víc hrozí zahubit lidstvo...Mělo by už být jasné, že žádná společnost ani žádná politické zřízení nemají na zlo monopoli. Je také jasné, že

jediným společným jmenovatelem všech zločinů je lidská bytost.“

O diabolisaci a pathologisaci moderního umění
a kultury není třeba ztrácet slov. Americký divadelní publicista J. W. Krutch napsal [European Theories of the Drama, sborník], že lidský duch cestou z Elsinoru do Skienu – rozumějme: od Shakespearova *Hamleta* k Ibsenovu Oswaldu ve *Strašidlech* – vyměnil prince za mrzáky a bohy za choroby. Hrdinové atomového věku jako by se rodili jen ze zla a nemoci: ze zločinu, z neřesti, z paralysy. Jen tak jsou autentičtí..., jsou autentičtí, když „se rozkládá tělo krále a smrt nabyla vrchu“.

To se netýká jen umění. Je objeovávána
„positivní úloha zla“ v dějinách i v prostředcích k utopím. Jestliže se společnosti minulé domnívaly, že své základy mohou stavět jen na lidských ctnostech, společnosti moderní mají za chytřejší a spolehlivější stavět je na lidských slabostech a neřestech. Herbert Marcuse, pokoušející se o syntézu Marxe a Freuda, ale oproti Freudovi jasně rozlišující mezi erodem (lidstvím) a jen sexem (animalitou), zjišťuje, že průmyslová společnost už sama sebou „zeslabuje erotickou energii a zesiluje sexuální“ a že „sexus je začleněn do pracovního procesu a veřejných vztahů“. [Výňatky Plamen, 1966]

Vzpouira živého těla proti stroji dosáhla aspoň toho, že animalisovaný sexus byl uznán za stejně autentický jako stroj. Tím autentická existence industriální éry dospívá ke konečné podobě: k sexualisovanému stroji, k animalisované loutce. Na Olympu průmyslového věku zasedla vedle modly-stroje modla sex-bomba. Stroj na rozkoš budí rozkoš ze stroje a rytmus stroje incituje rytmus rozkoše. Herecký paradox dospěl do podoby, v níž sice obě složky – rozumovost a sexus, stroj a animál, kalkul a orgasmus – jsou konečně autentické, ale problematické a pochybené zůstává jejich spojení. Je to totiž spřežení hybridní, kuplířské, mefistovské, jak to ví do nepaměti prazkoušenost lidská.

Rozumovost je rozum s atrofickým srdcem, s „neautentickým citem“; bez prostřednictví

srdce je pohlaví anarchisováno rozumem a rozum je připraven o rozumnost pohlavím. Již mythos biblický i prométheovský vyjevil, proč při maximu potence mozkové a pohlavní může být člověk nejbliží smrti. Heraldický štít naší doby se spřežením sex-bomby a bomby atomové nemá, co by nám vyjevil jiného. Jenže my mluvíme o vzestupu.

Svět dospěl k něčemu, co by nás mělo šokovat
víc než všechny ostatní absurdnosti dohromady: k dětské psychiatrii! Děti jsou společensky špatně adaptované – zní vysvětlení. Co se tím míní? J. P. Sartre se vyznal z obdivu k dítěti, které bez slabosti řeklo navzdory všem: Budu zlodějem! Sartre není estét, je moralista.

Považoval to dítě za dobře, nebo špatně společensky adaptované? Šlo o dítě matkou odložené; ale které dítě není dnes tak či onak odložené? Jsou-li klientelou dětské psychiatrie děti společensky nepřizpůsobené, pak tedy čemu vlastně nepřizpůsobené? Mašínismu? Pansexualismu? Morálnímu anarchismu? Anebo jde o děti již příliš zmašínované, sexualisované, diabolisované? Málo dospělé, anebo přespříliš dospělé? Co vůbec znamená adaptace pro nás dospělé, ve věku stroje, v jehož morálním kodexu je zlo autentické a dobro donquijotské? Jak je to vlastně s tou adaptací? Rozeznáváme vůbec ještě dvě strany?

Nejsme sami již tak adaptovaní a zmanipulovaní, že vnímáme stranu jen jednu?

Kultura je adaptace společnosti na člověka;
průmyslová civilizace je adaptace člověka na stroj. Starořeckému Demokritovi, kterého uctíváme jako otce atomismu, se připisuje výrok: „Toto pravím o veškerenstvu... Člověk je to, co všichni víme.“ Kde všichni vědí, co je člověk, může být člověk mírou všech věcí a vzniká kultura. Za atomismu našeho říká psychiatr Binswanger [Traum und Existenz]: „Na otázku, kdo vlastně ‚my lidé‘ jsme a co jsme, nebyla ještě žádná doba tak neschopná dát odpověď jako doba naše.“ – Ale protože děkdo je schopen dát odpověď na otázku, co je to čtyřtaktní motor, vzniká průmyslová civilizace, kde motor je mírou věcí i lidí.

Aspoň k hrubému dokreslení námětu naší přednášky chci připojit ještě několik slov o *náhodě* v režimu stroje. Stroj sám lze chápat jako zařízení směřující k vyloučení náhody a nebýt hereckého paradoxu, tj. nebýt komplikací způsobených v mechanickém světě živým tělem, živou bytostí, byl by tento svět – aspoň hypoteticky – náhody prost; ovšem za tu cenu, že by byl také prost živých tvorů. Abychom lépe porozuměli sami sobě, porovnejme, jak se – oproti nám – chrání proti náhodě člověk přírodní, který dobrodiní stroje nezná, protože je to příroda, která ho živí...

V článku nazvaném *Člověk archaický*

{Seelenprobleme der Gegenwart} C. G. Jung koriguje Lévy-Bruhlův názor o „prelogické mentalitě“ tak zvaných primitivů a říká, že rozdíl není v logice, ale ve východisku.

Vmysleme se v člověka přírodního, pro kterého fyzické a psychické není rozdílem objektivního a subjektivního, reálného a fiktivního, tj. *opustíme na chvíli stroj jako východisko své*, a naše logika bude dále postupovat shodně s jeho. Namítneme snad, že primitiv vychází z fantomu, kdežto my z reálné zkušenosti? Kdyby tomu tak bylo, řešení bylo by velice lehké a vlastně už hotové. Ale také člověk přírodní vychází ze zkušenosti – a tím nastává pro nás pravá obtíž. Vytkneme-li mu jeho předsudky, dokáže nám snadno, že naše nejsou menší. Uvedu jeden z Jungových příkladů.

Tři domorodé ženy jdou k řece pro vodu; tam krokodýl polapí prostřední z nich a stáhne ji pod vodu. Náš výklad bude: že krokodýl polapil zrovna ženu prostřední, je čirá náhoda. A že vůbec krokodýl polapil ženu, je zcela přirozené, protože krokodýl si někdy počíná i na člověka. Tím jsme se s celým případem vypořádali. Avšak z celé této vzrušující příhody jsme vlastně nevysvětlili zhora nic. Právem prohlásí domorodec tento výklad za povrchní, nebo přímo za absurdní, protože stal-li se tento případ náhodou, mohl se zrovna tak náhodou nestat. Náhoda není zde tedy žádným vysvětlením, protože se stejně hodí na oba případy. Evropan si neuvědomuje, jak málo

takovým výkladem vypoví; je to jeho velký předsudek. Domorodec uvažuje jinak; krokodýlové zpravidla lidi nepožírají. To je fakt, jako je fakt, že na Sahaře zpravidla neprší.

Krokodýl je plaché, lehce zastrašitelné zvíře. Vzhledem k bezpočtu krokodýlů je počet jejich

lidských obětí mizivý. Je to tedy něco nečekaného a nepřirozeného, když krokodýl napadne člověka, neboť to není v jeho povaze a zpravidla to nedělá. Jak vidno, primitiv se neopírá o zkušenost méně než my, ani jeho

logika není horší než naše. My řekneme náhoda, a to je jako něčíc nic. Avšak primitiv

chce vysvětlení; a jestliže se stane něco mimo pravidlo, mimo obvyklý běh věcí, hledá

vysvětlení v oné oblasti, ze které – podle jeho zkušenosti – pravidelný běh věcí může být

porušen, přerušen, odchýlen: ve sféře psychické, v záměru, úmyslu, v aktu volním, a tím pak

jeho výklad je logický. Ať již chápe tento zásah neosobně a mluví o mana, orenda, wakan,

manitou a jinak ještě, nebo ať jej zakouší personifikovaný v démony, duchy, bohy, kteří

representují tuto duševní sílu sami, nebo ji jen vlastní a zprostředkují, může vždy hledat

za „náhodou“ úmysl, záměr, něčí vůli.

Krokodýl polapil ženu a vybral si ženu prostřední, protože byl vykonavatelem právě

takového záměru. Komu ten záměr přisoudit, zda mana, démonu, božstvu nebo čarujícimu

člověku, je tu pro nás otázka podřadná. Co je hlavní a základní a co se nemá přehlédnout, je

elementární pud, který udržuje na lidské úrovni všechno dění, zasahující člověka, a tím – děj se

co děj – zachovává člověka člověkem, zaručuje jeho lidskou totožnost, realitu.

Uvažme: shodli-li vítr člověku na hlavu cihlu ze střechy a zabije ho, povíme náhoda! Co tím

říkáme? Říkáme, že stejně ta cihla mohla nespadnout, a když už spadla, mohla stejně

nahodile spadnout místo na člověka třeba na psa nebo prostě na dlažbu chodníku. To

znamená, že-při této příhodě pro člověka tak osudně člověk nefiguroval vůbec jako člověk,

jako bytost, jako *někdo*, ale byl redukován na *něco*, na věc, na kus škváry. Neboť cihla

padajíc „náhodou“ na člověka místo na dlaždici, padala na člověka jako na dlaždici. Čím tato příhoda nejvíc drtí a zmalomyslnuje, je právě okolnost, že anuluje člověka jako člověka, protože cihla, zabíjejíc člověka, nezabíjela člověka, ale jen se srazila s jinou cihlou. Všimněme si, že náhoda tu navodila situaci hereckého paradoxu: cihla je tu existencí autentickou, kdežto člověk existencí ilusorní; člověk je tu v roli cihly a mimo tuto roli je *nikdo*. A to je na náhodě nesnesitelné. A víc – to je na náhodě *nevěrohodné* a přímo nepravdivé, ať jde o náhodu „nešťastnou“, nebo „šťastnou“: že mění člověka ve fantom a jeho život v nesmysl. Když krokodýl stáhl pod vodu domorodou ženu, přičítal to přírodní člověk úmyslu démona; když u nás při praní prádla spadlo děvče do rybníka a utonulo, našla si lidová obrazivost vysvětlení v úmyslu démona-vodníka. Nepodceňujme to jako volnou hru nevyužitě a zahálející lidské fantasie; je to víc, nesmírně víc: je to instinkt lidského rodu, základní potřeba člověka uchovat si své člověčenství, realitu a autentičnost své existence v tomto světě, neboť démon, ať v podobě jakékoli – krokodýla, vodníka, větru – cokoli vám činí, činí vám to jako člověku, a ne jako morčeti nebo cihle. Doba, pro níž autentickou existencí je stroj, odkazuje tuto potřebu na „pohádky“. Pak arci také bytost lidská je existence už jen pohádková.

Budiž, lidská fantasie vymýšlí fantomy! Dělá-li to však z holé nutnosti, aby se člověk sám nestal fantomem, pak přinejmenším s touto terminologií není něco v pořádku. Vodník je fantasma, nepochybně. A trojúhelník ne? Je někde mimo lidskou mysl bezrozměrný bod, jednorozměrná přímka, dvojrozměrná plocha? A číslo? O čisté matematice bylo řečeno, že by ji dovedl lidský intelekt celou vyvinout sám ze sebe, uzavřen ve věži ze sloní, bez jakékoli zkušenosti o vnějším světě. Pak tedy matematika je zrovna tak subjektivita rozumu, jako vodník subjektivita obrazivé duše. Že se matematika universálně osvědčuje a člověk by dnes bez ní zahynul? A bez vodníka nehynie?

Na tomto světě zřejmě platí pravidlo: něco za něco. Nemůžeš získávat na jedné straně, a neztrácet na druhé. Dokud lidská mysl vytvářela hastrmany, nebyla ovšem s to vytvářet dynamu a nukleární bomby, ale také nevěděla nic o „krisi identity“, o rozpadu lidské osobnosti, člověka nesoužila otázkou *kdo je a proč je*, ani ve snu ho nenapadlo považovat se za loutku z pilin, za chuchvalec atomů. Od chvíle, co hotoví turbíny a tanky, člověk si již není jist svým člověčenstvím.

Vodník je fantasma obyvatele přírody; číslo je fantasma dobyvatele přírody. V tomto smyslu moderní umění na obou svých pólech – abstraktním i figurativním, či v polaritě strojovosti a tělovosti podle Herberta Reada [A Concise History of Modern Sculpture] – vypovídá totéž a spor je mezi ně vnášen zvenčí. Mondrianovy čtverce neútočí na Chagallovy povětrné postavy, ale mříví někam jinam: vyrovnávají staré, od renesance nevyřízené účty mezi štětcem a pravítkem, mezi věřením a měřením, mezi uměním a vědou, a demonstrují „fantasma“ jako společného jmenovatele obou. Umění vrací vědě její pomyslnou záruku.

Objektivní, subjektivní, to už dnes člověku o člověku nic neříká. Živíme se – dovoluňte mi tu terminologii – živíme se realismem, a žijeme surrealismem (nebo také sousrealismem, jak říká Hans Sedlmayr). Přijímáme „fantomatickou“ existenci s pudovou naléhavostí, bez ohledu na slovní distinkce a definice realismu a iluzionismu. Autonomní rozum se zřejmě unáhlil, když si vyhradil pravomoc vytyčit precizní hranice mezi reálným a ilusorním, objektivním a subjektivním. Dnes nikdo neví, o co skutečně ve vědě jde. Arci, o čem se nedá říci totéž? Člověk se odhodlává žít intenzivně, bez zábran, doopravdy, a nedbá již, jakou cedulku mu kdo na to přilepí, do jaké skutečnosti přihrádky ho zařadí, jakou dávku chorobnosti či zdraví mu naměří, jakou známku z mravů mu nasolí.

Přírodní primitiv, pokud z něho ještě něco zbylo, nás fascinuje. Je to stoprocentní bytí

a nahodilé živobytí; my jsme stoprocentní živobytí a žádné bytí. Primitiv je totální bytí ohrožené nahodilostí obživa; my jsme totální obživa a jako bytí nahodilost sama: stejně jako náhodou jsme, mohli jsme náhodou nebyť, a jsme tedy, jako bychom nebyli. V režimu vědy a techniky představuje člověk bizarní paradox: *s vědomím totální zákonitosti žije nejistotou totální nahodilosti.*

Člověk přírodní žije v organickém společenství; je kolektivní v bytí i živobytí. My jsme v živobytí kolektivní a v bytí osamocení; napěchování na sebe se živíme, a přitom osamělí žijeme. „Lidé,“ řekl Pirandello, „jsou ostrovy, k nimž nelze přistáti.“ Je něco zlověstného v tom, když živení představuje tuhý řád, a žití žádný řád.

Nazveme-li vědu expertem zákonitosti, pak náboženské kultury byly expertem nahodilosti. Paradox totální nejistoty v režimu totální zákonitosti dává porozumět paradoxu dalšímu: že pod vládou vědců-expertů zákonitost – kvete pověřčivost a s ní pokoutní živnost samozvaných expertů nahodilosti-osudu, tj. kartárek, hadačů, zaklínačů, jasnovidců, zázračných doktorů..., jak dosud nekvetla, nemluví o vysokém kursu spiritismu, okultismu, všemožných tajných nauk a podobných věcí.

Jung připomíná: „Co poví na příklad astronom na to, že dnes se sestavuje přinejmenším tisíckrát víc horoskopů než před třemi sty lety? Co poví pedagog na to, že dnešní svět není ani o jednu jedinou pověru chudší ve srovnání s antikou?“

Zkusme jednou učinit „historické srovnání“ po této stránce, pro člověka doslova osudové! Ne podle toho, co a jak lidé jedli, v čem jezdili, čím svítili, čím a jak se pobíjeli, ale podle toho, jak čelili démonu náhody, životní marnosti a nesmyslnosti, mentalitě nejistoty a strachu, triviálnímu faktu, že cihla padajíc na člověka je existence autentická a člověk existence ilusorní. Kdyby Helén nebo Hebrej srovnával svou dobu s naší, jistěže by stanul v úžasu nad výkony našich expertů zákonitosti, vědců a inženýrů. Brzy by se však začal pít po

našich expertech náhody-osudu. Jak by to dopadlo? Pokoutní pisálek horoskopů vedle Aischyla a Sofokla! Negramotná cikánka vedle Izaiáše a Jeremiáše!

Člověk, nenalézaje dnes experty náhody „nahofé“, v chrámech a posvátných hájích, hledá je a také nalézá „dole“, v morbidním šeru čarodějnických kuchyní. Kartářka je kuplířka a kurtisána osudu tam, kde není Aischylů a Izaiášů, expertů osudu. Čarodějka slibuje člověku skrze demony a temné moci to, co je mu odpíráno skrze bohy: svědectví jeho bytí, jeho člověčenství.

Profesor Zdeněk Nejedlý se pohoršuje v r. 1919

nad epidemií duchaření a píše: „Je prostě neuvěřitelné, kdo všechno dnes této chorobě podléhá, jaci jednotlivci a jaké společnosti.

Kdybych chtěl uvádět jména, užasl by jistě každý dosud zdravý člověk, do jakého prostředí se tato choroba dostala, jak ani vědecká střízlivost, ani jiné tak zvané vzdělání proti ní nechrání, neboť jí propadají i lidé, kteří by měli být první v řadě těch, kdož jsou povoláni ji léčit.“ [Z české kultury]

Kdo je povolán ji léčit? Kdyby to byla vědecká střízlivost a technická odlidštěnost, pak by myslím taková Amerika musela být této choroby prosta; a zatím jí napadena ze všech zemí nejvíc.

Kdo se s jistotou může mít za člověka nepověřčivého? Totální zákonitost všeho dění je umělá a děravá síť, navléknutá na člověkově nahé nitro, která praská a trhá se bezpočtukrát za den, v každý okamžik, kdy démon náhody stane nám z čista jasna tvář v tvář a my se zachvějeme nejistotou příští vteřiny, která nám sugeruje, že tento náš krok, toto naše rozhodnutí, tento náš počín, myšlenka, slovo – je moment osudový, kdy je v sázce něco, co činí život životem, kdy je snad v sázce život sám.

A věříme ve znamení, vyhlížíme, tušíme je v nejnepatrnějších příhodách, v rozbité sklenici, v zapraskání skříně, v klopýtnutí o práh, v padající hvězdě, v živém snu, a nosíme amulet, uctíváme fetiš, zaklepáváme na dřevo přízrak a věšíme si talisman do svého vozidla.

Není třeba pokračovat ve výčtu toho, co každý z nás ví a dělá – ať chce, nebo nechce. Každý záchvěv pověrčivosti v naší mysli, toť přivolávání experta náhody-osudu proti nemohoucnosti rozumu, vědy a techniky pomoci člověku ve chvílích nejtěžších, nejrozhodnějších, nejosudnějších. Každý záchvěv pověrčivosti, toť imaginární návštěva doupěte čarodějčína, kterému pokoutně dáváme přednost, protože jako lidé vzdělaní a osvěceni jsme prohlédli bludy kultur, jejichž díla uctíváme v památnících umění jako svůj národní poklad. „Přírodní primitiv“ byl břídlí ve fyzice, ale svůj lidský osud měl pevně ve svých rukou; proto asi neměl ani žádnou psychologii. My jsme naopak nedostiční ve fyzice i v psychologii – v pitvách těla i duše, ale o náš osud metá los slepá náhoda.

Tento herakleitovský rozteklý svět nevychází z paradoxů; na příklad všechno je hmota, a nic pevnina. Panta rhei, všecko teče, svět je zvlněný oceán bez břehů: pak tedy není jiné existence než trošečnické! Pak i plavba luxusní lodi na plně obrátky je plavba ztroskotanců, protože busola ukazuje nikam a kormidlo – natoč jak natoč – vede loď k jedinému cíli: k jínu maělströmu. Tato loď rovná se vraku bez busoly, bez kormidla, bez motorů, hnanému kam se větru zachce.

Míra ztroskotání neměří se stavem plavidla, měří se beznadějí v pevninu. Přepychová loď bez víry v přístaviště je potápějící se vrak. To není pouhé podobenství; chování lidí to dosvědčí. Ubožáci na vratkém voru, doufající v pás země na obzoru, mají víru ve svůj vor. Ta víra je tmelí ve společenství jednoho a téhož osudu a každým ohrožením plavidla cítí se všichni stejně ohroženi: vypadlý hřebík, protržená smyčka, prasklé břevno... vzbuzuje prvního jako posledního. Avšak loď – i zázračnou technikou vybavená – mění se v přelud těm, pro něž pevnina pozbyla skutečnosti. Lhostejno pod jakou vlajkou pluje, jaké jméno nese: jedno ani druhé neznamenaá již společný osud, nic již lidi nepojí a netmelí. Loď – pojmenuj ji státem, národem, vlastní, kulturou,

humanitou – stala se prázdným pojmem, pomyslem, abstrakcí... a ztroskotanec drží se jen své kóje jako jediné reality. Co je mu po tom, plní-li se podpalubí vodou, když jeho kajuta je suchá? Co je mu po tom, vniká-li již do kabiny sousedovy? Dokud nevníká do jeho, neztrácí pocit zajištěné existence, třebaš loď se potápí. A fakt, že loď se stala pouhým pojmem, abstrakcí, svědčí, že loď se potápí. Ztroskotance to neznepokojuje, neboť on se potápí se „zajištěnou existencí“. Dokud voda nesmáčí stěny jeho kumbálu, je ztroskotání lodi a s ním všechno zlo světa nanejvýš theorie, misantropie, demagogie nebo zábavné potlachání při kávě či pivu. Stačí však, aby dravý živel začal prosakovat pod prahem jeho dveří, a najednou „ví“, že ne jeho kumbál, ale svět se hroutí. A teď ovšem jak to, že to nikdo nechápe a každý klidně lapí u kávy či piva? Dobývání vesmíru, toho moře prázdnoty, má – jako naše rozpolcená existence – dva aspekty, které se zpravidla k nerozeznání směšují: živobytný a bytostný. Ten prvý je spojen se snahou ulehčit přelidněné Zemi, získat nové zdroje surovin, zavést atraktivnější druh turistiky nebo účinnější způsob válečení atd.; ten druhý vyvěrá z pocitu tonutí v bezednu prostoru a času a z niterného puzení ubránit se tomuto všežravému nekonečnému Nic v našem vědomí a životním pocitu. V prvním jde o dobývání nebeských těles jako pokračující dobývání přírody a je to záležitost precisního kalkulu a techniky; v druhém jde o „dobývání duše“: o hledání člověkovy identity, o jeho elementární sebeobranu proti žiravině nevíry v cokoli jsoucí, o uhájení jeho authenticity a domovské příslušnosti v tomto světě. A to je něco, o čem mluvit nahlas nepatří dnes k dobrému tónu, neboť je to jako připomínat provaz v domě oběšenčově. Vždyt není-li již živá bytost existencí authentickou, pak slova jako „život“ a „duše“ jsou mystifikující. A je to sám zakladatel kybernetiky Norbert Wiener, který nám radí nahradit je adekvátnějšími, a sám to činí aplikací pojmu *entropie*, jenž nám dovoluje chápat živý organismus a stroj stejně,

totiž jako agregáty působící proti růstu entropie, a tím oddalující – třebaš mizivě – tak zvanou tepelnou smrt vesmíru.

Je až dojmavé, a pro vědu příznačné, s jakou starostlivostí nás hledí uchránit hypotetické smrti v pomyslné nedozírné budoucnosti, aniž bere na vědomí, že člověk již utrpěl – jejím přispěním – smrtelný úraz, při němž duše přišla o tělo a stala se tak fantomem, a tělo přišlo o duši a rozpadlo se v atomický prach. Věda hledá prostředky proti smrti, když nás mentálně pohřbila; a Norbert Wiener mluví i za ní, když říká – shodně se vším existencialistickým povědomím dneška – že jsme se narodili, abychom zemřeli.

[Kybernetika a společnost] Řeč kultur byla zrovna opačná. Je-li věda pohled na svět ze dna hrobu, kultura je pohled na svět z kolébky, proto snad nám může někdy připadat dětinská, ale její řeč zní: narodili jsme se, abychom žili. Kultura rodily tělo pro život; strojová civilizace rodí tělo pro smrt. Kultura je vtělení duše, a tím předurčení těla k životu; je to mentalita stvoření světa. Strojová civilizace je vyvtělení duše, a tím předurčení těla k smrti. Popření duše nevypudí nitro z těla; jen v něm uhnízdí smrt. A je-li duše napadena smrtí, tělo se mentálně rozpadá, atomisuje.

Může znít paradoxně, že náhrobek je počátkem kultur; ale jen ti, kteří se narodili pro život, mají kult mrtvých, nikoli ti, kdo se narodili pro smrt a mentálně již v hrobě leží. Kultura klíčí z náhrobku, jako květ a plod klíčí ze semena uloženého do země, lidmi opatrovaného a přírodou či bohy oživeného. Na egyptskou kulturu přišpendlil Elie Faure pochmurnou vinětu: „pohřební“; Egyptan však vzdoroval rozpadu těla i mrtvého, zatímco nám se tělo mentálně rozpadá již zaživa. Právě egyptská kultura je nejméně pohřební ze všech; mumifikace je pravý opak pohřbu v našem významu slova: nepohřbívá, zachovává!

A vskutku dovedla zachovat egyptskou kulturu při životě po pět tisíciletí. Pohřební v nejvlastnějším slova smyslu je naše civilizace: mentálně mortifikuje a pohřbívá člověka od

chvilě, kdy se narodí. Slyšeli jsme již: žena tu rodí rozkročmo nad hrobem a člověkoovo tělo je zaživa anonymní mrtvolou. Naše tělo není „v podstatě“ než amorfni chuchvalec atomického prachu a naše kultura není než zvířeny mrak jepicovitých ismů. Kultura je vždy „v podstatě“ to, co je tělo. Je-li tělo agregát bez duše, je kultura fantom bez těla.

Nejsou-li slova „život“ a „duše“ vědecká, a tedy adekvátní naší existenci, a naše tělo je totožné se strojem, pak ovšem také smrtelnost je něco pro nás „neadekvátního“, protože stroj nemře. Avšak běda! Entropie, toť také jen synonymum smrti, „tepelné smrti“, smrti exaktně vyčíslené. Entropie racionalisuje smrt, odlidštuje ji, odepírá tělo i smrti, a poslední gesto lidských rukou, zaměřené k věčnosti, svěřuje číselníku umělé ruce, obíhající v bludném kruhu. Umírat lidsky je mnohde ještě i dnes umírat s křížkem v rukou. Umírat entropicky je umírat s teploměrem v podpaždí: herecký paradox i ve smrti. V kulturách stroj nebyl důstojný člověka – v technické civilizaci člověk není důstojný stroje. Tam sama smrt svěřila pro člověka, zde je vedena za svědka proti němu – jako pouhý energetický kalkul. A přece se pozastavuji nad „teplnou smrtí“ jako výměrem entropie, který si na rozumovosti vynutilo živé tělo, v němž rozumovost zůstává zakleta, třebaš touží vtělit se ve svou kreaci – v mechanický agregát, který jen funguje a havaruje, ale neumírá. Jak vidno, pokouší mne myšlenka, že v entropii – „tepelné smrti“ je zašit herecký paradox v rozměru kosmickém; že prostě traumatizování mentální ztrátou těla promítáme své trauma do celého vesmíru. V entropickém vesmíru člověk je existence nejnepravděpodobnější, vskutku neauthentická, kdežto chaotickeé nic je existence nejpravděpodobnější, authentická, „skutečná“.

Co – z tohoto hlediska – znamená „dobývat vesmír“?

Od Země se může člověk odpoutat jen strojem, a tu vyvstává potíž, daná tím, že rozumovost se dokáže vyvtělit z živého těla a vtělit do stroje jen pomyslně. Člověk vstoupí svým rozumem

do stroje a svým životem zůstane v těle. Herecký paradox zasáhne všudypřítomně i zde a letec na něj reaguje zcela stejně jako třeba divadelník Craig. Zrovna v těchto dnech jsem četl v novinách noticku o americkém zkušebním pilotu, který řekl, že z hlediska budoucích úkolů při létání má člověk chybnou konstrukci; a to snad ani nemínil lety do vesmíru.

Vskutku, živé tělo – navzdory všemu technickému pokroku – je zaoštalé, který zarputile vyznává názor ptolemaiovský, geocentrický, a biolog Adolf Portmann nás ujišťuje, že lidské tělo ptolemaiovcem zůstane, dokud člověk člověkem zůstane. Neboť struktura tělesného organismu – i s protoplasmou jako limitně poznatelným základem – je od počátku ve své celosti vřazena v geocentrické prostředí a jako organická součást natolik vrostlá ve svět, že všechno dějství tělesného organismu je orientováno stroje geocentricky. A tedy i naše mysl a obrazivost, ať se kamkoli zatoulají, neodpoutají se od prvotních zážitků vázaných na Zemi jako svou pravou vlast. [Biologie und Geist]

Jsmo proto svědky, jak kopernikánsko-einsteinovský intelekt, pomyslně vtělený do stroje, ale fakticky stále vázaný na živé tělo, může konat své kosmické cesty jen v těle zataveném do konzervy pozemského láku. A tak to, co se z jedné strany jeví jako zvesmírnění, odzdemštění člověka, jeví se z druhé strany jako export a rozvoz geocentrismu po vesmíru. Vyvážíme ptolemaiovský názor v einsteinovském balení. Živé tělo jako ptolemaiovec je neauthentické ve vesmíru kopernikánsko-einsteinovském, v němž authentický je stroj, a může tam být propašováno jen v této kamufláži.

Co je to tedy dobývat nekonečný vesmír? Nekonečno je ztráta míry. V atomu nacházíme sluneční soustavu a ve sluneční soustavě atom. Není již proč mít za šíleného básníka, který našel veš zvicí krávy. Byl to tuším Thomas Mann, kdo – zahleděv se očima svého románového hrdiny na jiskřící noční nebe –

neviděl než kapku krve kolující v těle nepředstavitelné bytosti. Astronomům se protáhly dálky na miliardy světelných roků, fysikům se zkrátily na miliontinu milimetru. Co je rozdíl mezi představou o skutečnosti? Co je ve mně, co mimo mne? Co ve slově? Lidská řeč je šita na lidskou míru; jak můžeme vědět, o čem mluvíme, když člověka jako míru ztratíme? Jaký význam mohou mít člověka slova, když člověk nemá význam? Je-li člověk neauthentický v tomto světě, jak mohou být smysluplná jeho slova o tomto světě?

Pokouším se uhádnout okamžik, kdy člověk – marnotratný syn a tulák po hvězdách – stane za sto, dvě stě světelných let zven a s hlavou pokleslou na neznámé pusté planetě v hlubinách prostoru a času, a najednou pochopí: Sta světelných roků urval jsem nekonečno, a stále mi zbývá dobyt celé nekonečno, a tak tomu bude za další sta a tisíce let, tak tomu bude vždy, vždy zbudě k dobývání nekonečno. A zase nějaké slunce a měsíc budou mu dělit čas na den a noc, zase bude uléhat pod klenbou hvězd a povolovat dotíravým otázkám, které odmítáme jako nesmyslné, protože za tisíciletí nerozřešené; ale ony zůstávají nerozřešené, protože jsou věčné, a každá doba a společnost, každý člověk si je musí řešit a zodpovídat sám za sebe, a jak si je zodpoví, takový je a takový je svět. Nám se zdají zbytečné, „neauthentické“, „neadekvátní“, protože to jsou otázky bytí člověka, nikoli dobytí světa. Proto nezodpovědět je znamená také je zodpovědět.

A pak ten poutník pochopí i své živé tělo, jeho zavilou a nemlvnou moudrost, pochopí, že tělo je dávnou v cili, za kterým se on marně pachtí, neboť dobylo na nekonečném prázdnu to jediné, co lze a co je nutno na něm dobyt, aby se člověk stal člověkem: pevný bod, střed světa, těžiště prostoru a času; pochopí, že v tom oceánu bez břehů má jediné jisté kotviště v zeměstřednosti těla.

Dobýt nekonečno, toť objevit zase člověka jako míru věcí. Nekonečno se nedobývá, s nekonečnem se člověk dorozumívá. Ale jako skalpel živé tělo, tak kosmický projektil

rozpitvává organismus světa, a s pitvaným se nedorozumíváme.

V básniku, rapsódu, umělci-„mythotvorci“ se člověk dorozuměl, člověk celý, nerozpuštěný a nerozpočtený, v živé tělo vtělený a jím k životu i smrti zmoudřelý. Tak tomu je vždy ve dnech stvoření světa, v okamžiku vtělení slova, ve chvíli vzniku umění autentického živým tělem, umění, v které se věří a kterým končí herecký paradox.

Mythus vypráví o věčném návratu, ale rozpad není návrat, analýza nepřivede k početí. Ano, příroda spějí k hrobu, spěje ke kolébce; avšak fénix nevzlétá z čírého popelu. Co činí hrob kolébkou, nejsou atomy, je símě, je uzralý plod života, je dovršené dílo ducha. Můžeme proto po pravdě říci, že příroda se nevrací. Smrtí předává jen štafetu života, plod, své dílo, aby dále „inspirovalo“, klíčilo, rostlo, zrálo a umírajíc předalo opět pochodeň dál. Příroda se tedy nevrací; to jen my, analyzující se a pitvající, co roste, vracíme se směrem, kde se nekličí, neroste, nezraje..., vracíme se k hrobu bez kolébky, k popelu bez vzplanutí, k smrti bez znovuzrození. Vyměnili jsme cestu lidskou za entropickou, bytostný růst za kalkul. Neschopni svět stvořit a obývat, jali jsme se ho dobývat a konsumovat. Odtud *stařec* jako obtížný makabrický přežilec, proděravělá loutka z pilin vyhozená na smetiště, odpudivá, dotěrná přítomnost smrti: on – stařec, kdysi rapsód, prorok, apoštol, světec, který ve všech kulturách byl hradbou, valem proti smrti, za nímž bezpečně rostla a zrála pokolení nová! Odtud poloouzafalý nedomyšlený slogan Mládí vpřed!, křížácká výprava dětí proti smrti. Protože co je vpřed? Vpřed je přece smrt, rozpad v atomický prach, spáleníště bez fénixe, hrob bez žmrtvýchvstání, entropie! Odtud mládí desorientované, anarchisované, diabolisované smrtí, protože k smrti nedospělé, nedozrálé, nezmoudřelé, nevykoupené. Mládí, od kterého se čeká plod, když se mu dříve nedalo kvést. Kde stárí je bez plodů, šminkuje se mládím, ale kde se stárí dělá mladým, tam je mládí přestárlé. Stárí bez plodů předstírá květ

a mládí bez květu předstírá plod – líc a rub jedné a téže sterility: símě nevzkličí, duše se nevtělí, člověk se nenarodí, svět se nestvoří. Slyšeli jsme: když se rozkládá mrtvé tělo krále, rád světa je rozrušen a běh času zvrácen, lidé se rodí jako starci a umírají jako děti.

V básníku, v umělci marnotratný syn se rozpomíná na kolébku; jat předtuchou, že se miji cílem, protože se minul počátkem, obrací zrak zpět. Svítá mu, že pro samo dobývání světa ztratil schopnost svět obývat – svět stvořit, v živé tělo se vtělit, jako člověk pro život se narodit.

Dilemma člověk-stroj pro člověka, kterého stroj živí, je fatální a představuje mučivou šarádu a nejtěžší úkol, jaký kdy spočinul na bedrech lidí. Na jednom však se, myslím, shodneme všichni: společnosti, která si přivodí těžkosti tím, že chce být nejen strojová, ale i lidská, budou ty těžkosti přičteny k *šarádě, mučivé šarádě*.

Josef Šafařík