



Politika nebo poetika?

*Lituji, že jsem se nikdy neučil češtině.
Je zajímavé, jak velice se podobá polštině,
je v ní mnoho archaických ruských slov.*

V. I. Lenin, dopis matce, 2. března 1901

Tato kniha má své kořeny ve studiu slovanské literární teorie, jemuž jsem kdysi věnoval mnoho času a energie. V sedmdesátých a osmdesátých letech mělo toto téma značnou intelektuální přitažlivost. Šlo o *Sturm und Drang* v americké literární vědě, kdy byly zpochybněny tradiční modely této disciplíny a ověřovaly se nové interpretační i analytické postupy. V této bouřlivé době se slovanská poetika těšila mimořádné pozornosti. S ohledem na svá historická specifika prošla totiž podobným kvasem o něco dříve – v meziválečném období –, a tak se mohla aktivně podílet na pozdějším teoretickém dialogu, poskytnout náhledy a podněty i odborníkům na literaturu neslovanskou.

Neřekl bych však celou pravdu, kdybych tvrdil, že moje výpravy do říše formalismu a strukturalismu byly motivovány pouhou intelektuální zvědavostí. Musím přiznat, že nezaujatá „řízení po vědění“ byla jen jednou složkou mého bádání. Neméně silně mě přitahovala i politická stránka věci. Takové tvrzení patrně zní americkému čtenáři navýsost podivně. Jaké politické důsledky

může mít výklad či použití abstraktních literárněvědních pojmů? Navíc se jednalo o teorie, které si za své východisko vzaly právě autonomii literatury vůči všem ostatním oblastem lidské činnosti a politiku nevyjímaje. Slovesné umění, jež je v pojetí formalistů a strukturalistů podřízené samoučelné estetické funkci, pojmenovává skutečnost pouze nepřímou nebo obecně, a tak je zbaveno praktického významu. Pro tyto vědce nikdy nebylo podstatné, „co“ dílo sděluje, nýbrž „jak“ je toto sdělení uspořádáno. Vždyť co by mohlo být politického na složitých fonologických konstrukcích, nejrůznějších syntaktických paralelismech, případně narativních strukturách, jež běžní čtenáři vnímají prakticky jen bezděčně? Hned to vysvětlím.

Existují dva hlavní důvody, proč komunističtí teoretikové považovali takovou zjevně apolitickou literární vědu za podvratnou. Především strukturalismus jako mezioborové paradigma humanitních a společenských věd představoval reálnou alternativu oficiálnímu marxisticko-leninskému učení, a tím zpochybňoval jeho ideologickou výlučnost – *conditio sine qua non* komunisty řízené společnosti. A za druhé, ačkoli Pražský lingvistický kroužek byl svým členským složením mezinárodní, jeho spojení s českou kulturou bylo rovněž velice silné. Jen málo českých intelektuálů s ním během jeho dvacetiletého trvání nepřišlo do styku. Pravda, po komunistickém převratu v roce 1948 se Kroužek sám „dobrovolně“ rozpustil a jeho špičky se strukturalismu veřejně zřekly. Avšak strážci ideologické čistoty dobře věděli, jak obtížné je zcela vymýtit takovou hluboce zakořeněnou tradici. A jejich důvody k obavám nebyly zcela liché. Ne všichni významní členové Kroužku podstoupili po roce 1948 toto pokořující autodafé. Roman Jakobson a René Wellek opustili na sklonku třicátých let Československo, aby se nakonec usadili v Novém světě a pokračovali tam ve vědecké dráze přerušené německou okupací. Tito dva strukturalisté unikli „třídní spravedlnosti“ a zasloužili se o rozšíření myšlenek Kroužku po celém světě.

Podstatné je být včas na pravém místě! To platí nejen pro komické výstupy, ale i pro historické události. Zápletka mého příběhu vznikla v polovině šedesátých let, kdy došlo k nečekanému prolnutí domácích a zahraničních faktorů. Po desetiletí stalinského teroru železného objetí strany počalo poněkud ochabovat. A bylo zcela logické, že nová vědecká generace, živěná dosud jen mdlou dietou

leninské „teorie odrazu“, zatoužila ochutnat zakázané ovoce strukturalismu. Tento zájem však nebyl jen projevem nostalgie: stejně pošetilé jako naivní. Znenadání se strukturalismus stal posledním výkřikem módy v pařížských intelektuálních kruzích, ale i jinde. Dokonce i sovětsí vědci v Moskvě i Tartu začali pojednou vyjadřovat názory, které měly mnohem blíže k vědeckému programu Pražského lingvistického kroužku než k marxismu. A tak v jakémsi paradoxním obratu, tím, že navázali na meziválečný stav svého oboru, byli českoslovenští literární vědci pojednou schopni držet krok se zahraničním vývojem.

Ostřílení aparátčící rychle poznali, odkud vítr fouká, a chopili se díla. V monografii vydané roku 1966 si Ladislav Štoll, nejvyšší sudí marxistického literárního vkusu, při popisování reakčních světových názorů, které stály u kolébky strukturalismu, nebral servítky. Za hlavního původce tohoto lákavého kacírství označil právě již zmíněného Romana Jakobsona.¹⁷ Ale byl to hlas volajícího na poušti, neboť s postupnou liberalizací komunistického systému ztratila jeho slova téměř veškerou svou moc. A o dva roky později, s příchodem Pražského jara, zaměstnanci Ústavu pro českou a světovou literaturu ČSAV bez dlouhých cavyků vyhodili Štolla z jeho redi-telského místa a za nového šéfa si zvolili Felixe Vodičku, jednoho z mladších členů Kroužku. 6. mezinárodní sjezd slavistů, jenž se shodou okolností konal v Praze v srpnu 1968, se stal otevřenou oslavou Pražského lingvistického kroužku, jemuž předsedal zele-něný ďábel sám – Roman Jakobson. Když sjezd 13. srpna skončil, nikoho z účastníků by ani ve snu nenapadlo, že přesně za týden se ulicemi města budou valit tanky armád Varšavské smlouvy.

Rusům trvalo přes půl roku, než zemi plně ovládli. Teprve v dubnu 1969 se mohl pustit do práce nový a spolehlivý ústřední výbor KSČ, aby zahájil kýženou „normalizaci“. Bylo by nošením dříví do lesa líčit zde brutální potlačování československé kultury, jež následovalo. Aragonův výmluvný výrok o Československu jakožto o „Biafře ducha“ je asi nejvýstižnější charakteristikou barbarských činů, napáchaných přísluhovači Moskvy na vlastním národu.²¹ Obnovený strukturalismus a jeho stoupenci se stali jed-němi z obětí tohoto návratu k „normalitě“. Byli vykázáni ze svých akademických postů a jejich díla se ocitla na indexu. Stali se zkrátka občany druhého řádu. Štollovu hněvu však neunikli ani zrádní emigranti: celý náklad výboru z díla Jakobsonových esejů o poeti-

ce (polovinu z nich autor napsal během svého meziválečného pobytu v Praze), připravený k distribuci, skončil v roce 1969 ve stoupe. 37 Mohl bych pokračovat a k lepšímu dát i své osobní vzpomínky. Ale tato dnes již zpola zapomenutá fakta uvádím pouze proto, aby si čtenáři uvědomili, že před několika desetiletími nebylo studium slovanské literární teorie jen suchou vědou. Mělo v sobě náboj svěrázné politické angažovanosti, který je činil „poutavě“ vzrušující.

Výše nastiňená situace však byla svým způsobem poněkud paradoxní. Jestliže zájem o strukturalismus měl zřetelný politický nádech, jeho uplatnění při rozboru textů ho již mít nemohlo; metoda striktně oddělující poetiku od všech ostatních lidských činností může jen stěží osvětlit politickou funkci literatury. V dějinách vědy lze takový imanentní přístup ke slovesnému dílu považovat za nadměru užitečný heuristický nástroj, za radikální zvrát teoretického paradigmatu, jenž filologům umožnil vrhnout světlo na dosud opomíjené vlastnosti textu. V tom též tkví nesporný přínos formalisticko-strukturalistického odkazu této disciplíně. Ale vně svého historického rámce se použití těchto metod na aktuální slovesný materiál již tak adekvátním nejeví. Člověk nemusí být zrovna génus, aby se dovtípl, že to, co přitahovalo čtenáře k literatuře v husákovském Československu, nebyla složitá souhra poetických postupů či důmyslné narušování estetických norem zautomatizovaných jejich častým používáním. Lidé neriskovali svou existenci (nebo dokonce osobní svobodu), aby psali, opisovali a rozšiřovali literární díla jen kvůli jejich umělecké hodnotě. Ta byla čtena a oceňována především proto, že vyjadřovala opoziční politické názory, které vládla, nastolená sovětskými tanky, zakazovala.

Dalo by se jistě namítnout, že česká literatura v tomto období nesla nezvykle těžké politické břemeno, což je patrné i z prosté skutečnosti, že se po rozpadu sovětského impéria stal novým prezidentem právě dramatik. A opatrný pozorovatel by z toho mohl vyvodit, že situace v sedmdesátých a osmdesátých letech nebyla zcela normální, a proto ji nelze použít za spolehlivý základ pro jakoukoli smysluplnou generalizaci úvahy o společenské roli literatury. Považuji za zbytečné zabývat se zde tím, co je možné považovat za „normální“. Používání tohoto slova československými komunisty naznačuje podle mého soudu jeho značnou pružnost. Normální, proč ne? Ale pro koho?

Ponecháme-li stranou takové sémantické hříčky, odpověď na

otázku, který úsek moderních československých dějin máme vlastně považovat za „normální“, zůstane i tak navýsost ošemetnou. Během jediného století zažili obyvatelé nevelkého území ve střední Evropě osm zcela zásadních politických zvrátů: (1) národní revoluce v roce 1918, která osvobodila Čechy a Slováky z habsburského područí a vedla k založení demokratické republiky; (2) německou okupaci českých zemí, vytvoření Protektorátu Čechy a Morava, a proměnu Slovenska ve vazalský stát Německa; (3) poválečný experiment s budováním mostu mezi Východem a Západem, jenž netrval ani tři roky; (4) komunistický převrat v roce 1948 a následný stalinský teror; (5) postupnou erozi totalitního režimu v polovině šedesátých let, jejímž vyvrcholením v roce 1968 bylo Pražské jaro; (6) „bratrskou pomoc“ sovětské armády a následnou přeměnu „socialismu s lidskou tváří“ v „socialismus s husí kůží“; (7) „sametovou revoluci“ v roce 1989 a (8) rozdělení Československa na dva samostatné státy v roce 1993. Jaký to závrtný kolotoč, na němž se žádný režim neudržel déle než jednu či dvě generace! A jak by vůbec mohla literatura zůstat stranou boje, jenž se někdy dotýkal samotné existence národa – téhož národa, který literatura do značné míry pomáhala vytvořit!

A tím se dostávám k jádru věci. Domnívám se totiž, že by bylo zásadním omylem považovat českou literaturu za esteticky neutrální strukturu, vtaženou do politické arény proti své vůli vrtkavostí dějin. Zdá se, že pravý opak je pravdou. Od dob národního obrození české písemnictví vždy veřejně vystupovalo jako politická síla. Dlužno připomenout, že s výjimkou Rusů neměl tehdy žádný slovanský národ vlastní stát a všichni ostatní Slované žili v několika mnohonárodnostních říších ovládaných mocnějšími sousedy. Vytrvalé usilování o změnu statu quo bylo inspirováno myšlenkou národní identity, kterou postuloval romantismus. Tento myšlenkový proud odmítl považovat lidské poznání za univerzální. Veškeré naše nejzákladnější postoje jsou utvářeny zvláštním kolektivním vědomím. To, kým jsme a jak jednáme, je podmíněno tím, co máme společného s ostatními příslušníky naší etnické skupiny: jazykem, kulturou, historií. Uvědomění si své etnické svébytnosti bylo politicky závažné zejména mezi národy, které své společenské postavení vnímaly jako méněcenné. Poskytlo jim totiž ideologickou platformu, z níž mohly vystupovat proti cizí nadvládě. A tak bylo počáteční zvyšování národního uvědomění brzy doplněno politickým poža-

dvkem autonomie, jenž vyvrcholil územním odštěpením a vytvořením národních států, v nichž by se dříve utlačované menšiny staly vládnoucími většinami.

To je v kostce příběh všech států, které ve střední a východní Evropě vznikly na troskách rakousko-uherské, německé a osmanské říše. I když obecný směr jejich vývoje byl v postatě stejný, místní podmínky daly vzniknout mnohým odchylnostem. V českých zemích, kde v 17. století byla domácí protestantská šlechta do značné míry nahrazena cizími katolickými spojenci vítězných Habsburků, citelně chyběla politická elita, která by se postavila do čela hnutí za národní sebeurčení. Její místo zaujali vzdělanci – skuteční iniciátoři myšlenky češství: filologové, historikové a spisovatelé.^{4/}

Ze všech profesních skupin zapojených do národního obrození to však byli právě čeští spisovatelé, kteří dokázali navázat nejtěsnější pouto s národem. Hlavní důvod k tomu byl především jazykový. Ačkoli zakladatel slavistiky Josef Dobrovský napsal své průkopnické dílo *Institutiones linguae slavicae dialecti veteris* latinsky a „otec národa“ František Palacký své monumentální *Geschichte von Böhmen* zčásti německy, aby oslovili co nejširší čtenářskou obec, spisovatelé tuto svobodu volby neměli. Neboť být českým literátem znamenalo psát česky, navzdory kvantitativnímu i kvalitativnímu omezení čtenářské obce, jež tato volba s sebou nutně přinášela. Aby překonali tento nedostatek, museli spisovatelé vůči svým čtenářům zaujmout zvláštní postoj: vzdělat je a povznést na takovou úroveň, aby se mohli plně zapojit do literárního života. To byl složitý úkol, který zahrnoval nejenom kultivaci jazyka, značně neduživého v důsledku omezeného užívání v minulých stoletích, stejně jako šíření dosud neznámých kulturních a duchovních hodnot, ale i obhajobu celého projektu národního obrození, jehož smyslupnost mnohým unikala.

Touto svou činností čeští spisovatelé získali postavení, jaké neměla žádná jiná profesní skupina: očekávalo se od nich, že jako svědomí národa se budou vyjadřovat ke všem důležitým veřejným záležitostem. A tak nebylo divu, že v 19. a 20. století jejich prohlášení často předcházela nebo stvrzovala všechny důležité politické události: například manifest českých spisovatelů z května 1917, který kritizoval prorakouské postoje českých poslanců v Říšské radě a požadoval národní nezávislost, nebo 4. sjezd Svazu československých spisovatelů v červenci 1967, jenž způsobem do té doby

nevídaným otevřeně napadal domácí a zahraniční politiku KSČ, a tak připravil půdu Pražskému jaru. Jiné kampaně, jichž se spisovatelé zúčastnili, jsou již méně slavné, nicméně jejich výskyt mému tvrzení nahrává. Mám na mysli například řadu článků v předních československých denících, které v listopadu 1952 bezvýhradně podpořily monstrproces s generálním tajemníkem KSČ Rudolfem Slánským a dalšími třinácti vysokými stranickými funkcionáři. Tyto ostudné články z per významných autorů měly posloužit jedinému účelu: posílit důvěryhodnost politicky motivované justiční vraždy. Zda byly tyto denunciacie psány dobrovolně nebo z donucení, není zde podstatné. Důležitým zůstává, že si straníční propagandisté, kteří kolem procesu rozpoutali mohutnou mediální kampaň, jasně uvědomovali význam hlasu spisovatelů pro ovlivňování veřejného mínění.

Moje hypotéza o těsném vztahu mezi českou literaturou a politikou není ovšem zdaleka původní a byla vyslovena i jinými autory. Domnívám se však, že se od nich liším způsobem svého přístupu. Na vysvětlenou dovolu mi uvést knihu Alfreda Frenche *Čeští spisovatelé a politika*, která se zabývá českou literární historií od konce druhé světové války až do začátku tzv. normalizace.^{5/} Jedná se o fundovanou studii, která podrobně sleduje veškeré peripetie českého politického života v nepříliš dávne minulosti a obratně a pečlivě určuje místo řady spisovatelů v tomto citlivém procesu. Této práci se nedá téměř nic vytknout, krom jedné maličkosti. Téměř vůbec se nezabývá tím, co je skutečnou doménou slovesného umění, totiž literárními texty. To neznamená, že by snad French literaturu jím sledovaného období ignoroval. Jeho kniha shrnuje mnohá témata literárních děl a uvádí spoustu citací. Ale ty slouží především jako důkaz společenské angažovanosti příslušných autorů nebo jako ilustrace dobové ideologické atmosféry. Spisovatelé jsou cenzurováni, vězněni nebo se stávají apologety režimu. Neustále něco prohlašují nebo odvolávají, vydávají provládní a protivládní rezoluce. Ale jejich literární tvorba je vedle těchto politických aktivit vždycky jen druhořadá. Ve Frenchově líčení jsou literární díla buď pasivní reflexí politických událostí, nebo společenskými komentáři, které by se rovněž daly vyjádřit jinak. Avšak nechci být k Frenchově knize přehnaně kritický, už jen proto, že se stala jedním z prvotních stimulů mého vlastního výzkumu. A byla to právě její omezení, jež vytýčila i směr mého

bádání: pojímat literaturu jako jeden z aktivních hlasů v polylogu, který tvoří moderní českou společnost.

Ve svém úsilí jsem se však musel vypořádat s několika problémy. Za prvé jsem nebyl schopen nalézt ani vynalézt jediný model, jenž by dokázal popsat všechny podoby, jichž může nabývat prolínání poetického textu s jeho politickým kontextem. Během studia celé řady děl a jejich zaznamenaného přijetí jsem záhy poznal, že žádná přesná pravidla interakce těchto dvou sfér vlastně neexistují. I ta nejjemnější poetická forma může v určité situaci sloužit politickému záměru, zatímco politické činy mohou být do jisté míry motivovány estetickými zřeteli.⁶⁷ A zaměříme-li se právě na texty, vrtkavost dějin celou záležitost ještě zkomplikuje: alegorie napsaná s určitou společenskou intencí může lehce ztratit tento rozměr, je-li oddělena od situace, k níž se tak těsně přimyká. Na druhé straně „nevinné“ literární dílo může být politicky motivovanou alegorezí svévolně „nepochopeno“ a naplněno aktuálním významem, o němž se jejich autoři ani nesnilo. A to jsou jen ty nejzjevnější problémy.

Chycen v této teoretické pasti, rozhodl jsem se pro to nejrozumnější řešení, jež bylo po ruce. Vybral jsem si text, jehož umělecká hodnota a politické angažovanost byly obecně uznávány, a přistoupil jsem ke zkoumání jeho společenského působení. Havlova adaptace *Žebrácké opery* byla z mnoha důvodů zcela samozřejmou volbou. Především již proto, že jak původní hra Johna Gaye, tak její Brechtova verze z roku 1928 vyvolaly nejenom nadšené přijetí kritikou, ale i silnou politickou odezvu. Za druhé z toho důvodu, že od okamžiku podepsání Charty 77 se tento český dramatik stal jedním z uznávaných vůdců disidentského hnutí, a byl za své politické názory i několikrát vězněn. Takže svojí osobou tento autor názorně ztělesňuje skloubení uměleckých zájmů s politikou. A konečně řada esejů, v nichž Havel s obdivuhodnou přesností analyzoval společenskou patologii normalizovaného Československa, poskytuje jistý interpretační klíč k možnému chápání jeho uměleckých děl.

Původně jsem měl v úmyslu porovnat Gayův, Brechtův a Havlův text, vysledovat jejich podobnosti a rozdíly. Avšak tento plán se brzy ukázal jako příliš obsáhlý, neboť materiál, který přinesl, značně přesahoval rámec jedné kapitoly. Čtení druhotných pramenů o společenském přijetí tří „verzí“ této hry v naprosto odlišném prostředí mi totiž k mému překvapení nabídlo vodítko k přínosnému náhledu na Havlovu hru samu. Při jistém zjednodušení celé

věci lze říci, že hlavní účín *Žebrácké opery* ve všech jejích verzích je dán jejím satirickým porovnáním vládnoucí třídy se zločineckým podsvětím. Jak Sir Robert Walpole v roce 1728, tak německá buržoazie v roce 1928 přijali tuto nelichotivou analogii, ale otupili její etické důsledky dvojitou ironií, kterou William Empson nazval „komická falešnost“ (*comic primness*). Ano, morální principy zastávané vysokou společností jsou falešné, připustili bohorovně mocní v obou případech, ale to nás přece nemusí nikterak znepojuvat, protože tak tomu bylo na světě odnepaměti! Empson tvrdí, že britské nižší vrstvy tato odzbrojující „upřímnost“ ministerského předsedy Walpola velice potěšila. A tak Gayova hra, místo aby společnost polarizovala, napomohla k národnímu usmíření. Jiná situace však byla v předhitlerovském Německu, kde nacisté podle vzpomínek Hannah Arendtové zneužili doznání buržoazie k morálnímu upadku, aby tím ospravedlnili svůj program likvidace zkorumpovaného výmarského režimu. Reakce československých komunistů na Havlovu adaptaci *Žebrácké opery* byla zcela odlišná: zásadně odmítli jakoukoli podobnost mezi jejich vládou a postavami hry, současně však zakázali další inscenaci a potrestali původce tohoto rouhačství.

Hodlám však ukázat, že Havlovým hlavním úmyslem nebylo učinit vlastní vládu terčem takové nelichotivé analogie. Ta pouze poskytla pozadí dramatikovu soustavnému zkoumání otázky předstírání, kterou *Žebrácká opera* položila všem držitelům moci. A jejich odpovědi byly různé: někteří svou licoměrnost okázale stavěli na odív, jiní ji zapírali. Můžeme však snad některou z nich považovat za upřímnou? Empsonův pojem komické falešnosti naznačuje, že přinejmenším pokud jde o Walpola, určitě nikoli. Ten sice přiznal nemorálnost své vlády, ale nevzdal se ani úřadu, ani materiálních výhod z něho plynoucích. Proto jeho „přiznání“ bylo zřejmě pouhým strategickým manévrem. Rozhořčená reakce československých komunistických vůdců na Havlovu hru měla, jak prozrazuje jeden z dramatikových esejů, podobně falešný tón. Ačkoli jim k moci dopomohly sovětské tanky, svoji vládu v zemi legitimizovali marxisticko-leninskou ideologií. A tak vždy trvali na tom, že jejich vláda je výrazem neúprosné logiky dějin, podle níž socialismus musí nutně zvítězit nad kapitalismem. Podařilo se jim snad někdy někoho přesvědčit? S největší pravděpodobností nikoli, ale o to jim ani nešlo. Ideologická zástěrka byla straně dobrá jen

k tomu, aby, předstírala, řečeno slovy Havlovými, „že nic nepředstírá“. Ve skutečnosti ji vůbec nezajímalo, zda občané všem jejím povídačkám skutečně věří. Zcela postačovalo, že to jen předstírali. Silný bezpečnostní aparát tak jako tak zajišťoval, aby tuto hru nikdo nezkalil a neřekl, co si doopravdy myslí.

Vztah mezi mocnými a bezmocnými v okupovaném Československu silně připomíná zvláštní druh donucovacího mechanismu, pro nějž Gregory Bateson kdysi razil pojem „dvojitá vazba“ (*double bind*). Tato myšlenková past je podle něho založena na zmatení promluv různých logických typů: těch, které se vztahují k předmětům, a těch, které se vztahují k jiným promluvám. Požadavek vznesený na primární úrovni se dostává do konfliktu se stejně autoritativním protipožadavkem vysloveným na metaúrovni. Takto vzniklý logický paradox vede k vážnému komunikačnímu chaosu (Bateson hovoří dokonce o schizofrenii). Účastníci rozmluvy jsou neschopni komunikovat, protože nedokážou přesně určit logický typ výroku, na nějž mají odpovědět. Co to vlastně znamená? Jak jsem již uvedl výše, československá vláda nutila své občany předstírat, že z vlastní vůle podporují „diktaturu proletariátu“, a zároveň jim zakazovala veřejně vyslovovat, co si o tom myslí. Takže tak činili v soukromí – a s vervou. Svým přátelům a blízkým se nespokojení občané svěřovali, že nejsou poslušnými zbabělci, za jaké je úřady považují, a že ve skutečnosti vlastně nepředstírají, ale jen *předstírají*, že předstírají, a přitom zůstávají svobodnými občany.¹¹ A tak úřadům nezbyvalo než vyslat mezi lid armádu tajných agentů, kteří předstírali, že předstírání předstírají, aby tak odhalili všechny, kdo si dovolili vybočit z řady. A jak vysvětluji v poslední kapitole, hra na meta-předstírání ani zdaleka nekončila na této úrovni. Při této její složitosti bylo téměř nemožné odlišit kolaboranty od hrdinů, podpůrce režimu od jeho protivníků. Téměř nikdo v Československu nebyl ani jedno ani druhé – což vládě zcela vyhovovalo.

Jak se však Havlův text vyrovnává s touto prazvláštní společenskou situací? Na obecné rovině jeho hra popisuje mocenský boj mezi londýnskou policií a podsvětím. Ale toto téma je zúženo tím, že se soustřeďuje na diskurzivní strategii jednotlivých postav. A jaká to vybraná skupina manipulátorů: aby dosáhli svého, neustále jeden druhého podvádí, klame a podráždí! Avšak jak se hra rozvíjí, jejich cíle se stávají čím dál nejasnější. Při každém novém dramatickém zvratu se pochybnosti publika o výsledku tohoto

urputného zápasu – ale především o pravé identitě soupeřů – neustále prohlubují. Předstírají policisté, že jsou lupiči, aby prosadili zákon, nebo naopak? Jednoznačnou odpověď však divákům nedává ani překvapivé „rozuzlení“. Havel jím zřejmě naznačuje, že v této hře na předstírání nemůže vlastně nikdo zvítězit. Jeho *Žebrácká opera* tak zobrazuje komunikační zmatek, jenž byl československému publiku důvěrně znám z každodenního života.

To však není samozřejmě vše. Havlův text by mohl klidně být považován jen za obratné umělecké zpracování diskurzivní strategie, typické pro „normalizované“ Československo. Ale měla by taková dramatická mimesis společenský dopad? Autorův teoretický esej o nástrahách modernismu z roku 1967 nabízí podle mne na tuto otázku určitou odpověď. Umění má podle Havla původ v obecně lidském herním instinktu. Avšak hra sama je založena na stejném logickém paradoxu jako Batesonova dvojitá vazba. Hrajeme-li si, předvádíme na jedné úrovni něco, o čem na na úrovni vyšší signalizujeme, že to, co děláme, nemyslíme nijak vážně. Havel tvrdí, že modernistická estetika přivádí tento paradox ad absurdum. Umění této epochy chce být více než hrou, a proto se programově staví proti všem stávajícím uměleckým konvencím, neboť jsou pro ně jen a jen umělecké. Takový program však vede k protikladným výsledkům. Moderní dílo se buď stává natolik utilitárním, že se vymkne veškerým uměleckým kritériím a stane se něčím jiným: například politickou propagandou. Tak je tomu i v případě Fučíkovy *Reportáže, psané na oprátce*, o níž pojednávám ve čtvrté kapitole. Nebo naopak: moderní dílo porušuje umělecké normy tak rafinovaně, že se stává hrou pouze pro několik málo zasvěcenců, čímž de facto podvrací původní protiherní impuls, který mu dal vzniknout. Havel se ptá, zda z této slepé uličky existuje východisko. Jenom cestou sebereflexe: uvědoměním si protikladů, které stojí u základů umění a uzamykají modernismus do jeho začarovaného kruhu. Je sice pravda, uzavírá autor, že taková sebereflexe není všelékem, který by umění automaticky ochránil před všemi jeho budoucími sebeklamy. Ale určitě nám může napomoci, abychom chyby minulosti neopakovali.

Podle mého soudu Havlova verze *Žebrácké opery* tento estetický postoj přenáší do politiky. Jako drama je hravým zobrazením určité diskurzivní strategie, s níž bylo československé publikum důvěrně obeznámeno ještě dříve, než vstoupilo do divadla, nebo si pře-

četlo jeho text. Komunikací o komunikačním chaosu je však tato hra také metapromluvou, která odhaluje vnitřní protiklady primární komunikace a její naprostou bezvýhodnost, která není protagonistům ani zdaleka zřejmá. V tomto rámci je problém dvojité vazby předložen k analýze těm, kdo jsou v ní lapeni již na její primární úrovni. Z tohoto pohledu *Žebrácká opera* není jenom svobodnou uměleckou hrou, ale i politickým gestem, výzvou spoluobčanům, aby vystoupili z tohoto zakletého kruhu a podrobili svou situaci kritické analýze.

Vlastní analýze Havlovy hry jsem zde věnoval tolik místa proto, že je pro můj celkový přístup typická. Byla to konec konců první kapitola, kterou jsem napsal, a proto *nolens volens* poskytla teoretický impetus pro celou knihu. *Žebrácká opera* zobrazuje zvláštní způsob užívání jazyka, jenž byl, alespoň podle mých osobních zkušeností, pro husákovské Československo příznačný. Záměrem této hry bylo však nejenom napodobovat, ale i ovlivňovat, rozetnout dvojitou vazbu, které podle Havlova názoru v totalitním systému neunikl nikdo. A tak jsem začal pátrat po dalších textech, které by v jiných historických situacích mohly podobně aktivně ovlivňovat svůj společenský kontext. Kdyby se mi podařilo nalézt jich dostatek, mohl bych se pokusit o jakousi historickou typologii diskurzivních strategií, které umožňovaly literárním textům z různých období vstupovat do dialogu se společenským prostředím, jež je obklopovalo.

Avšak brzy jsem poznal, že můj plán je neproveditelný. Především proto, že literární historie nemusí držet krok s dějinami společnosti. Texty mohou nejen opožděně reagovat na minulé události, ale i předjímat situace, jež teprve nastanou. Za druhé, díla bývají čtena znovu a znovu, tedy i v kontextech naprosto odlišných od oněch, v němž vznikla. Často se stává, že při takovém opožděném přijetí literární text může nabýt výrazně politickou roli, což samozřejmě zásadně ruší apriorní ideu o bezproblémovém lineárním vývoji, která měla mé studii vtisknout formální rámec. A konečně, čím více jsem nashromáždil textů, které se k mému záměru hodily, tím silněji jsem si počal uvědomovat, jak neurčité jsou hranice literatury. Tato kategorie je společenským konstruktem, založeným na nikdy jasně nevyřčeném a neustále se měnícím konsensu mezi členy určitého kolektivu, a proto tvrdošijně vzdoruje jakékoli analytické definici. A protože mi v první řadě nešlo o estetickou hodnotu zkou-

maných textů, ale o jejich politický dopad, pojal jsem záhy nedůvěru k představě literatury jako jediného rozlišujícího předmětu mé knihy. Terminologická krize vyvrcholila, když jsem se rozhodl zahrnout (z důvodů, které záhy vysvětlím) do své knihy text, který nemohl být považován za literární podle žádných myslitelných kritérií. A tak jsem se po dlouhém duševním boji a s těžkým srdcem rozhodl terminologii změnit. O tomto pojmovém obratu svědčí i podtitul mé knihy „Česká fikce v politickém kontextu“.

Jsem si však dobře vědom, že ani pojem „fikce“ není zdaleka prost všech problémů. Vědci, kteří ho systematicky používají, nikdy neopomenou zdůraznit jeho značnou sémantickou šíři. V obecném jazyce „fikce“ znamená totéž co „zdání“, „výmysl“, „smyšlenka“ či „klam“. Ale v odborné terminologii označuje velice specifický mluvní akt: pseudotvrzení, za jehož pravdivostí si řečník nikterak nestojí. Vraťme se zpátky k *Žebrácké opeře*: všechno, co se dozvídáme o Peachumovi či Macheathovi, nemá žádnou pravdivostní hodnotu, protože tyto postavy jsou pouhými výplody Gayovy fantazie. Přesto je třeba zdůraznit, že jeho „tvrzení“ nejsou lži (přinejmenším v běžném slova smyslu). Autor je nevyslovuje proto, aby podvedl publikum kvůli jakémusi očividnému zisku, ale aby je zapojil do společensky tolerované hry na „slovesnou tvorbu“. A ono tak ochotně odloží nevěru v to, co slyší, aby se s potěšením zapojilo do fiktivního univerza, které tato promluva vytváří.

Takové chápání fikce, navržené v sedmdesátých letech teoretiky mluvního aktu, má svůj přirozený půvab. Je však možno stanovit rozdíl mezi fikcí a nonfikcí tak přísně, jak se o to snažil John Searle a jeho následovníci? Je hranice mezi pravdou, lží a fikcí tak nepřekročitelná, že k jejich vzájemnému odlišení postačují jednoduchá logická kritéria? Dovoďte mi, abych do této věci vnesl trochu zmatku. Čtenář si snadno představí, že ve Španělsku šestnáctého století se kupříkladu tvrzení „žena X je čarodějnice“ řídilo čtyřmi searleovskými pravidly nonfikce. Mluvčí by si stál za pravdivostí svého výroku; byl by schopen své tvrzení doložit důkazy; jeho tvrzení by nebylo pro veřejnost samozřejmé; mluvčí sám by byl přesvědčen o pravdivosti svého výroku.^{8/} Protože však čarodějnice, jak je nám známo již od dětství, žijí pouze v pohádkách, bude dnes tento výrok jen málokdo považovat za nonfiktivní. Jak lze tento rozpor vysvětlit? Pokud patříme k určité skupině (ať už etnické, společenské či profesní), sdílíme s jejími členy určitý světový názor,

vnímání všeho kolem nás. Jako bychom svět pozorovali z jakési zvláštní perspektivy. A ačkoli můžeme myslet to, co říkáme, zcela upřímně, a naše výroky mohou ostatním členům skupiny, vybaveným stejným operačním systémem, připadat naprosto pravdivé, nečlenové s nekompatibilním prohlížečem by nás mohli klidně považovat za pisatele fikce. Situace se může ještě více zkomplikovat, stanou-li se dvě skupiny konkurenty. Za těchto okolností cizí světový názor již není považován jen za nevinný sebeklam, omluvitelnou chybu, ale za něco mnohem horšího. Je viděn jako nástroj mocenské hry, skloubený soubor mystifikací, jenž je vnucován jedné skupině jen kvůli prosazení zájmů druhých na její úkor, jako exkulpační mechanismus podporující zcela nelegitimní nároky.

Na první pohled se moje rozšíření pojmu fikce do ideologické oblasti může zdát násilné. „Ideologická“ fikce se od „estetické“ nepochybně liší v jednom důležitém ohledu. Je totiž do značné míry spontánní. Během procesu akulturace je nám vštěpován určitý světový názor. Ideologie se stává naší druhou přirozeností a právě to zapříčiňuje, že nevidíme svéráznost našich vlastních společenských zvyklostí. Oproti tomu estetická fikce je zřetelně úmyslná. Jsme ochotni přehlédnout sémiotické konvence nonfiktivního jazyka, abychom skočili rovnýma nohama do říše „jakoby“, kde je vše možné a na ničem ve skutečnosti nezáleží. To je sice pravda, ale já sám netvrdím nic jiného. Snažím se jen poukázat na fakt, že oprávnění k účasti v této hře nezávazných *ilokucí* (účelových mluvních aktů) není lidstvu nikterak vrozené, ale je ve své podstatě čistě ideologické. Bylo například zcela neznámé středověké Evropě, jak dokládá často uváděný příběh o pobouřených divácích pašijové hry, kteří ukamenovali herce představujícího Jidáše. Stejně jako je v některých moderních společnostech dodnes nepřijatelná představa, že by umělci měli být „osvobozeni od pravdy“ a psát vše, co je napadne. Proces se dvěma sovětskými spisovateli Andrejem Siňavským a Juliem Danielelem v roce 1966, kteří byli posláni do pracovního tábora za to, že ve svých dílech hanobili svou socialistickou vlast, a *fatwa* vyhlášená ajatoláhem Chomejním v roce 1989 nad Salmanem Rushdiem, autorem světově proslulé románové „blasfémie“, jsou jen dva nechvalně známé příklady skutečné relativity pojmu fikce.

Tyto komplikace neuvádím bezdůvodně, neboť to, co jsem nazval ideologickými fikcemi, bylo nedílnou součástí mého záměru. Nejvlivnější a nejrozšířenější světový názor 20. století stál u kolébky některých z textů, jimiž se v této knize zabývám. Marxismus-leninismus, duchovní dědic německého romantismu, vždycky zdůrazňoval, že protirečí-li fakta jeho velkolepému společenskohistorickému schématu, tím hůře pro ně. U myšlenkového proudu, který programově vstoupil do světa nikoli proto, aby ho vykládal, nýbrž aby ho změnil, to samozřejmě nepřekvapí. A ačkoli byl marxismus-leninismus značně vynalézavý při hledání předpojatosti a předsudků druhých, nikdy nerozpoznal své vlastní pošetilosti a sebe sama prohlásil nikoli za „falešné vědomí“ jedné třídy, ale za vše zahrnující „objektivní“ vědu. „Seriózní“ společnosti, založené na tomto komunistickém učení, nikdy neoplývaly přílišnými sympatiemi vůči svobodné hře představitosti, i kdyby vystupovala jen jako fikce. V omezujícím rámci socialistického realismu by tento pojem byl asi stejně sotva srozumitelný. Autoři, hlásící se k tomuto základnímu tvůrčímu směru, by patrně považovali za osobní selhání, kdyby jejich čtenáři nevěřili tomu, co píší, a neuklidnilo by je ani následné odložení této nevěry. Neboť zachycení konkrétní dějinné skutečnosti v její revoluční proměně nemůže být než pravdivé. Jinak se uvidí!

Lze však tezi o prvenství ideologie vztáhnout i na čistě literární texty (a ty tvoří jasnou většinu v mé knize), tedy na fikce v přesně vymezeném, searleovském slova smyslu? Tato díla údajně vytvářejí spíše jakýsi možný než skutečný svět, a právě jako taková se nedají sešňerovat do žádné ideologické svěrací kazajky. Pragmaticky vzato, jsem ochoten souhlasit s tím, že za jistých podmínek jsou některé texty méně přístupné politickému výkladu než jiné, neboť kdyby byly všechny stejně politické, byla by tato kategorie zbytečná. Ale jak jsem již uvedl dříve, každá interpretace je především kontextualizací, a proto společenská funkce každého díla je určována pouze situací, do níž je promítnuto. A protože všechny texty lze rekontextualizovat ad infinitum, jeden a týž text je možno číst za zcela odlišných okolností mnoha vzájemně neslučitelnými způsoby. Když například Milan Kundera kdysi tvrdil, že *Žert* rozhodně není politickým románem, ale milostným příběhem, měl jistě pravdu; avšak jeho autorský záměr nebyl v šedesátých letech bohužel recenzenty vůbec pochopen.⁹¹ Nicméně Kunderův výklad se ještě

klidně může stát – a proč by ne? – normativním pro příští generace, zcela zmatené lavinou ironie valící se tímto románem.

Moje kniha, jak ostatně její podtitul naznačuje, se především zaměřuje na politický dopad analyzovaných textů. Tato volba není náhodná, protože česká literatura se již od dob národního obrození tak či onak účastnila politického zápasu. Z tohoto zorného úhlu je potom možno předpokládat, že jakákoli umělecká fikce schopná strhnout veřejné mínění buď k podpoře, nebo odmítnutí určitého statu quo, tak činí z nějakého ideologického stanoviska. Přesvědčování veřejnosti – a nebojme si to přiznat – není než vnučováním jisté ideologické fikce. Monolitické a všeobsahující učení marxismu-leninismu je asi nejvyhraněnější formou, jakou takový kolektivní mýtus může nabýt. „Duševní software“ nabízený autory, kteří se upsali méně kategorickým typům světového názoru, je rozhodně „měkčí“ a sestává často jen z jakési intuitivní hodnotové hierarchie či zobecňujících postojů. A to samé platí o spisovatelích, kteří se, jako třeba Karel Čapek, pokusili vyhnout osidlům jedné jediné ideologie tím, že veškeré světové názory považovali za rovnocenné. Tento relativismus vysvětluje Čapkovu zálibu v technice polyperspektivního vyprávění, kterou zavedl jako novinku v některých svých románech. Ale ve svých „*fictions-engagés*“, například v *Knize apokryfů*, obhajuje, byť zvláštním způsobem, svůj vlastní ideologický a politický program před veřejnými postoji těch, s nimiž nesouhlasil.

Jako Caesarova Galie, tak i tato kniha sestává ze tří částí: dvě po tomto úvodu následující kapitoly se zabývají Haškovými a Čapkovými díly z meziválečného období, prostřední tři zkoumají texty z období, které je vymezeno německou a sovětskou okupací, a kapitola poslední, věnovaná Havlově hře, se zaměřuje na společenskou roli fikce v sedmdesátých letech. Nedokončený Haškův román *Osudy dobrého vojáka Švejka*, napsaný v letech 1920-1923, je text, jenž v české kultuře zaujímá velice významné postavení. Najde se jen velmi málo lidí, kteří by ho vůbec nečetli. A navíc Haškův plebejský hrdina se svým silným odporem k povznesenému idealismu a transcendentálním hodnotám vůbec bývá často vnímán jako nejvěrnější ztělesnění české národní povahy. Má interpretace však nachází paralelu mezi dobrým vojákem a řeckým kynikem Díoogenem ze Sinópe a ukazuje, že tyto dvě postavy jsou typickými indi-

vidualisty, vzdorujícími všem pokusům společnosti o jejich přeměnu v poslušné občany. Jejich výzva autoritě je však nepřímá, hravá. Namísto prosazování vlastních politických nároků nebo filosofických tvrzení oba podvracejí ideu moci či pravdy nevázanou hrou, homonymicko-synonymickým posunem slovních znaků, které ze stejného činí různé a z různého stejné.

Vzhledem k nápadné odlišnosti společností, jejichž základní hodnoty tito dva hrdinové popírají – Athény v 5. stol. př. n. l. a Rakousko-Uhersko ve 20. století – nemohly být stejné ani jejich diskurzivní strategie, jichž užívají k maření pro ně nežádoucí společenské kontroly. A Griceův logický rozbor rozhovoru mi umožnil nastínit rozdíl mezi Díoogenovou a Švejkovou sémiotickou sebeobranou. Oba sice odmítají dodržovat kooperativní principy zdárné konverzace, avšak první tak činí otevřeně: „vyhýbáním se“ a „přezíráním“ konverzačních maxim, kdežto druhý to naopak činí natolik nenápadně, že jeho nařízení si nejsou nikdy jisti, zda jeho porušování maxim není spíše zaviněno duševní méněcenností než záměrným podvracením jejich autority. Toto a rovněž Švejkova vášnivá záliba vyprávět dlouhé historky, které se jen okrajově týkají mluvních situace, v níž jsou uváděny, z něj činí nevyzpytatelného účastníka rozhovoru, účastníka zcela imunního vůči rozkazům nadřízených.

Výklady Haškova románu jsou zpravidla zajedno v tom, že jeho negativní hrdina je produktem určitého dějinného procesu: stále silnějšího odcizení českého národa habsburské monarchii. Jestliže ještě v roce 1848 mohl František Palacký vidět budoucnost své země ve federalizovaném rakouském mocnářství, nevstřícnost c. a k. vlády vůči českým národnostním požadavkům přesvědčila jeho dědice o tom, že skutečné autonomie již nelze v rámci Rakouska-Uherska dosáhnout. Neoblíbenost první světové války mezi českým obyvatelstvem, jež pocítovalo, že do ní bylo vtaženo proti své vůli, tento sentiment nesounáležitosti jen prohlubovala. A tak čeští vykladači „mazaného ulejšáka“ považují Švejka za zosobnění „pasivní“ rezistence národa vůči dostředivým silám rakouského státu, představovaným rozbujelou civilní a vojenskou byrokracií, která hodlala udržet české země v habsburském soustátí. Toto pojetí díla však nemůže vysvětlit nesmírnou Švejkovu popularitu mimo jeho původní kontext. Tato postava podle mého názoru přesahuje okamžik svého zrození, protože Švejkův protiautoritářský postoj

nabídl model chování, jenž byl jeho krajany hromadně napodobován od čtyřicátých let, kdy se v jejich vlasti dostaly k moci totalitní režimy. Švejkovy diskurzivní strategie jim poskytly užitečný návod, jak odolávat ustavičnému tlaku, jenž je měl přimět ke spolupráci s režimy, považovanými většinou národa za nepřátelské.

Jestliže v kontextu české meziválečné literatury Haškův román představuje krajní pól individualistického kompetitivního hodnotového systému, je dílo Karla Čapka jeho pravým opakem. Ač byl Čapek jen o sedm let mladší než Hašek, patřil již k další generaci spisovatelů, jejichž umělecká dráha se plně rozvinula teprve v nové republice. Vlekly politický boj Čechů sice vyvrcholil založením vlastního státu, ale k jeho zdárnému rozvoji nestačilo jen vytvořit funkční administrativu. Bylo rovněž třeba občanům pomoci nalézt vstřícný postoj vůči státu, jenž jim byl doposud tak cizí. Tomuto nelehkému úkolu Čapek věnoval většinu svého talentu i energie. Od roku 1918 až do své smrti v roce 1938 byl zaníceným a věrným zastáncem československé vlády a liberální demokracie, kterou v jeho očích představovala. Nemohu zde uvádět podrobný výčet společenských iniciativ a petic, které organizoval, či polemik s ideology nejrůznějšího ražení, do nichž se pouštěl. V muži, „který to chtěl spravit láskou a rozumem“, ukřižovaném mezi „nenávist na pravici [a] nenávist na levici“, jehož obraz Čapek poskytl v jednom ze svých apokryfů, lze snadno odhalit Čapkův vlastní, nepříliš ironický autoportrét.^{10/} Čapek nikdy neváhal dát své pero do služeb veřejné věci, o jejíž správnosti byl přesvědčen. A *Knihy apokryfů*, zešířka rozkročená mezi literaturou a politikou, je ukázkovým případem jeho angažovanosti.

Výše jsem se již zmínil o Čapkově pluralistickém pohledu na svět a poukázal jsem rovněž na to, jak autorovi pomohl nalézt narativní postup, který uplatnil v některých ze svých románů. Obecně lze říci, že Čapek považoval za typickou vlastnost umění jeho pozoruhodnou axiologickou neutralitu, schopnost zachytit veškeré lidské hodnoty jako rovnocenné. To samozřejmě není zdaleka nový náhled, ale parafráze tradičního kantovského postulátu o nezaujaté povaze estetického soudu. Podle tohoto pojetí je však umění a priori vyloučeno z jakékoli politické angažovanosti. A právě v *Knize apokryfů* Čapek tento zákaz obchází. To však není jediný důvod, proč jsem se rozhodl zabývat se právě touto knihou. Uvědomil jsem si také, že dnešnímu čtenáři se zřejmě zcela vytrácí poli-

tický rozměr apokryfů. Vnímá tyto krátké povídky pouze jako vtipné parodie tradičních příběhů, tvořících kulturní dědictví Západu. Jejich další sdělení mu ovšem zůstává utajeno. A sice z jednoduchého důvodu. Apokryfy vyřizovaly svou politickou agendu nepřímou, prostřednictvím analogií, což bylo umožněno tím, že téměř všechny byly nejprve otištěny v Lidových novinách. Pozorný čtenář si je mohl lehce dát do souvislosti s politickým zpravodajstvím tohoto deníku. Ačkoli v nich často vystupují takové úctyhodné postavy jako Archimédés nebo Ježíš, v původním kontextu byly apokryfy vtaženy do každodenní politiky a umožňovaly autorovi vyjadřovat se k palčivým veřejným otázkám.

Navzdory své přitažlivosti měl Čapkův ideál kooperativního hodnotového systému jistá praktická omezení. Mohlo se mu dařit pouze tehdy, když se s ním ztotožnili i ostatní. A ačkoli první československá republika byla liberálním státem, nedokázala nikdy uspokojivě vyřešit všechny problémy příslušníků národnostních menšin, kteří se stali jejími občany po první světové válce. Mám na mysli především asi tři miliony Němců, kteří se nikdy zcela nesmířili se svým novým menšinovým statutem. Otázkou zůstává, zda jejich požadavkům mohlo být plně vyhověno. Politický vzestup nacismu s jeho extrémním nacionalismem k tomu však rozhodně nepřispěl. A uchopení moci Hitlerem v roce 1933 naznačovalo, že československo-německé vztahy vyústí do konfliktu. Prezident Beneš – obratný diplomat, zaujatý myšlenkou evropské kolektivní bezpečnosti – založil obranu své země na vojenském spojení se západními demokraciemi (především s Francií). Avšak vystavena Hitlerovu agresivnímu vyděračství, solidarita demokratických spojenců zůstala jen zbožným přáním. Hanebná mnichovská konference z roku 1938 odzvonila umíráčkem demokracii v Čapkově vlasti na dalších padesát let.

Tři ústřední kapitoly knihy jsou věnovány textům, které se zrodily takřikajíc z lůna marxisticko-leninské ideologie. Mnichovská tragédie radikálně proměnila československou politickou scénu, z čehož měla největší bezprostřední užitek KSČ. Ostudná kapitulace před Hitlerem zdiskreditovala v očích většiny národa nejenom vládnoucí liberální politickou reprezentaci a její západní spojence, ale i samotnou ideu demokracie. Znenadání – po kruté zkušenosti s nacistickou brutalitou – se komunistická alternativa, schopná účinně zabránit německému revanšismu, počala jevit jako všeobec-

ně přijatelná. Tento pocit byl ještě podpořen skutečností, že větší na Československa byla osvobozena Rudou armádou. A tak když Francie a Anglie selhaly, komunistický Sovětský svaz dokázal, že pouze on disponuje vojenskou silou schopnou zajistit územní celistvost republiky. A kdo mohl lépe přeorientovat československou zahraniční politiku na Východ než KSČ, jejíž soudružské vztahy s Moskvou trvaly již bezmála čtvrt století?

Poválečné nadšení komunismem bylo navíc posilováno propagandistickou kampaní KSČ, což mě přivádí k tématu kapitoly věnované Fučíkově *Reportáži, psané na oprátce*. Tato kniha, napsaná tajně ve vězení pražského Gestapa, propašovaná ven a vydaná až po osvobození, je dodnes předmětem vášnivého sporu. Jablkem sváru je historie rukopisu (cenzurovaného pokoutně autorovým přítelem Ladislavem Štollem) a Fučíkovo chování ve vězení. *Reportáž* je podle mého soudu skvělým příkladem gesta uměleckého sebeopření – podle Havla velice typického pro moderní estetiku. Fučík zavrhl metodu tradiční literární mimeze, která mlhavou fantazií nahrazuje jasná fakta, a tak rázně vykročil z říše fikce. Jeho kniha má být faktografií, věrným popisem sebeobětování v boji s nacistickými okupanty. A právě tímto svým nárokem na pravdu se *Reportáž* výborně hodila k propagandistickým účelům.

Výše jsem již poukázal nejenom na to, že protiklad fikce/nonfikce je ideologicky založený, ale že i kritéria faktičnosti se výrazně liší od jedné skupiny ke druhé. Fučíkovým světovým názorem, jak sám rád přiznává, byl marxismus-leninismus, a tato robustní ideologie vtiskla jeho próze nerasmazatelnou stopu. Vnímáme-li ji jako vyprávění, je historicko-materialistický příběh o společenském vývoji strukturován podle žánru romance. Je to příběh pádu z blaženosti do neštěstí, ale se šťastným koncem: proletariát rozpozná svoji pravou identitu a revolucí znovuoobnoví dřívější harmonii. Živena touhou po spravedlnosti čisté a prosté, je marxisticko-leninská vize světa naprosto disjunktivní: hrdinové se od padouchů oddělují jako zrna od plev. Fučíkova *Reportáž* se vskutku *summo genere* drží svého ideologického modelu. Je komponována jako romance – ale s jedním pozoruhodným momentem, jehož si literární vědci zatím nepovšimli. Její první polovina odráží nejslavnější romantický příběh západní civilizace: ukřižování a zmrtvýchvstání Ježíše Krista. A tak nepřekvapí, že kdykoli očití svědkové nebo historikové napadají pravdivost Fučíkovy zprávy, lze obvykle zjistit, že

autor překrucoval fakta jen proto, aby nenarušil biblický vzor, který jeho „nonfikce“ sledovala.

Christologická paralela v *Reportáži* se stranickým ideologům nezamlouvala nejenom kvůli jejich ateismu. Zamýšleli totiž spojit Fučíkovu mučednickou smrt s naprosto odlišným mýtem, jež jistý britský literární vědec kdysi charakterizoval jako osobitou představu Čechů, že mučednictví bylo v jejich dějinách tou jedinou možností, jak uhájit svou národní svébytnost.^{11/} Z této perspektivy *Reportáž* naroubovala pozoruhodně dovedně marxisticko-leninskou romanci o konečném vítězství proletářů na mytologický kmen ryze domácí tradice obětování vlastního života k záchraně vlasti před německou zhoubou. Čteme-li *Reportáž* tímto způsobem, lze ji skutečně považovat za Fučíkovu přihlášku do dobročinného spolku českých národních mučedníků, založeného v 10. století knížetem Václavem. Ale Julek této prastaré hře přidal zcela novou ideologickou orientaci. Nebyl totiž jen osamělým vlastencem srdnatě čelícím cizácké převaze, ale i zosobněním komunistické obrany národa, poté co jej zbabělá buržoazie bez boje vydala Hitlerovi. Vzhledem k tomu, že hrdinských činů (napříč celým českým politickým spektrem) bylo vskutku pomálu, Fučíkovy motáky napomohly straně významnou měrou odůvodnit její mocenské požadavky tím, že představila sebe samu jako jedinou politickou sílu, připravenou hájit do poslední kapky krve nezávislost národa.^{12/} V kontextu marxisticko-leninské ideologie *Reportáž* představuje tezi, pól absolutního kladu. Fučíkův život i jeho smrt se staly zářným příkladem komunistické mládeže a jeho kniha hlubokým zdrojem inspirace pro komunistické spisovatele, jako byl Milan Kundera, jehož panegyrikon *Poslední máj* z roku 1955 na třiceti stránkách opěvuje jednu malou epizodu z *Reportáže*. S tím se však dialekticky osnova ideologie rozhodně nemohla spokojit.

Podivuhodný svět romance musí být obydlen nejenom nadživotními hrdiny ale i zavrženíhodnými padouchy. Straniční ideologové znali dobře pravidla svého žánru. Leč vzhledem k očividné nevěrohodnosti literární mimesis jim žádné zobrazení zla nemohlo být dost dobré. Ničemové museli být skuteční, a nebo ještě lépe, více než skuteční. A neblaze proslulé politické procesy z padesátých let, pečlivě zinscenované bezpečnostními složkami, jim dodaly vše potřebné. V kapitole „Poetika politického procesu“ se zabývám zřejmě nejpodivuhodnější ze všech československých ideologických

fikcí: procesem s Rudolfem Slánským a jeho třinácti „spolupachatelů“, jenž skončil vynesením jedenácti rozsudků smrti. Ale činím tak z velice zvláštního úhlu. To, co mě na tomto případě zajímá, je jeho poiesis, neboli to, jak byl tento text udělán. Vzhledem k „projekční“ povaze těchto procesů to však není sémantický aspekt mimesis, který zkoumám, ale její *pragma*: ne vztah originálu a kopie, ale mimetická rivalita mezi členy komunistického hnutí, která podle mne vyvolala tento hon na čarodějnice. Inspirován René Girardem, přistoupil jsem k procesu se Slánským jako k příkladu obecně lidského rituálu obětování beránka a popisuji jak různé fáze tohoto procesu (výběr obětí, jim přisuzované vlastnosti, konečné naložení s nimi atd.), tak i jeho společenské funkce. Ze žánrového hlediska se tyto procesy jeví jako jakési „démonografie“, sbírky zcela negativních charakteristik – antiteze hagiografií komunistických hrdinů – jako hůl, kterou bylo možno bít kohokoli, kdo se odchýlil, byť jen zdánlivě, od generální linie strany.

To, co na těchto justičních vraždách většinu pozorovatelů zejména znepokojuje, je podivný nedostatek jakékoli jasně přispatelné viny – jako by za to, co se stalo, nebyl přímo zodpovědný nikdo a současně všichni. Proto se často rýsovala paralela s groteskním světem Kafkových próz, kde je spravedlnost stejně nevyzpytatelná. A právě na ni jsem se soustředil v poslední části kapitoly. Vycházím z lingvisticky orientované analýzy Kafkova díla, nastínil jsem zde několik rovin podobností mezi stylem slavného pražského autora a rétorikou provázející pražský proces. Z tropologického hlediska hraje obraz *anticipace*, *prolepse*, klíčovou roli v obou případech. Zdá se, jako by obvinění byli odsouzeni již v okamžiku svého zatčení a soudní jednání bylo zcela zbytečné. Toto splnutí jazykové příčiny a následku lze rovněž zkoumat z perspektivy teorie mluvního aktu. Aby určitý výrok měl následek v reálném světě, musí se podrobit určitým jazykovým konvencím. Nemůžeme například slibovat věci, které se vymykají našim možnostem, protože takový slib by postrádal ilokuční sílu, byl by nevydařený. Rezoluce „pobouřených“ československých pracujících – jež nelze ani vyčíst – od samého začátku procesu požadující pro „zrádce“ nejvyšší trest, jsou dobrými příklady takových pseudoilokucí, které by neměly mít perlokuční, tj. mimojazykový efekt. Ale jako by ho měly, protože jedenáct rozsudků smrti bylo vyneseno. Podvolili se soudci hlasu lidu, nebo uposlechli příkazu politbyra, nebo snad uvěřili,

jak někteří později tvrdili, sebeobviňujícím doznáním obžalovaných? Tyto a podobné otázky, které po více než desetiletí platily za tabu, bylo stále velice obtížné zodpovědět i poté, když se v polovině šedesátých let konečně poodhrnula rouška tajemství zahalující tento případ.

Proces se Slánským stejně jako další procesy s komunistickými funkcionáři z počátku padesátých let sehrály významnou roli ve vnitrostranických bojích vyvolaných generační změnou o desetiletí později. Pro mladé reformátory (kteří se soustředili kolem Alexandra Dubčeka) byly tyto procesy příhodným nástrojem k vyšachování starého vedení, jehož značná část se podílela na justičních vraždách svých soudruhů. A právě *Žert* Milana Kundery otázku potlačované viny z minulosti položil veřejně v roce 1967 s dosud nevídanou silou. Jak si někteří recenzenti povšimli, jedná se o antiideologický román. Všichni jeho čtyři hlavní vypravěči se plně ztotožňují s jasně formulovanými společenskými utopiemi, které podpořily, ne-li zapříčinily komunistický převrat v roce 1948. Avšak v šedesátých letech se mladické sny o spravedlivém světě rozplynuly v šedi nové skutečnosti. Světový názor, jenž dával smysl jejich životům, se jim rozpadl. Připraveni o jakoukoli nadindividuální oporu, octli se ve vzduchoprázdnu a symbolicky umírají v polovině svých životů. Nicméně jeden z hrdinů, komunistický student Ludvík, tomuto osudu unikne. Kvůli nevinnému žertu byl vyloučen ze strany a odveden k „černým baronům“ na Ostravsko. Tak se odcizí svým někdejšími soudruhům i jejich utopii a jediným motivem jeho života se stává pomsta na hlavním původci jeho utrpení. Ta se však zvrtné v nový žert. Uplynulá léta od základů proměnila charakter československé společnosti a v nových poměrech se Ludvíkova opožděná msta ukazuje jako zcela absurdní.

Na první pohled se může zdát, že poselství *Žertu* je prosté: zločiny minulosti nelze potrestat. Neboť to, co se stalo, nelze odestát a jediným rozumným řešením je na všechno zapomenout (jako to činí i Ludvík na konci knihy). Avšak Kundera sám se k minulosti staví kupodivu zcela jinak. Jako by jeho román zvedl rukavici hrozenou mu věčnou ironií dějin a zažertoval si na jejich účet. Při psaní knihy se totiž vrátil do vlastní minulosti. *Žert* rekapituluje řadu motivů z jeho lyrické poezie padesátých let – silně poplatné době. Toto opakování slouží velice zvláštnímu účelu: umožňuje Kunderovi-prozaikovi zničit některé z mýtů, které Kundera-básník

pomáhal budovat. Obraz Fučíka, objevující se v několika klíčových pasážích *Žertu*, je dobrým příkladem tohoto dekonstruktivistického postupu. O Kunderově básni z roku 1955, oslavující komunistického mučedníka, již byla řeč výše. V jeho románovém zpodobení je však Fučík nejenom zobrazen jako symbol stalinského teroru, téměř spolupachatel Ludvíkovy kalvárie, ale jeho hrdinství je podrobena přísnému hodnocení. Spíše než jako hrdina je Fučík v *Žertu* líčen jako labilní narcista, připravený ohrozit životy druhých, jen aby mohl potomkům zanechat svůj sebeoslavný portrét. A tak Kundera přetavuje své dřívější ideologické iluze v román o bláhovosti všech ideologií.

Tricetitisícový náklad prvního vydání *Žertu* představoval nikoli zanedbatelný příspěvek k bolestnému sebezpytování, jež ovládlo československou politickou scénu v polovině šedesátých let. Vítězství Dubčekova proreformního křídla v lednu 1968 vedlo ke zrušení cenzury – po dvaceti letech byla znovunastolena svoboda slova. Není možné zde stručně vylíčit kakofonii protichůdných hlasů, která náhle propukla v médiích. Otázkou však zůstalo, jak dalece bude obrozená KSČ ochotna odčinit zločiny minulosti. Neboť bylo nad slunce jasné, že stalinský teror neběsnil jenom v komunistických řadách, ale zaměřil se především na „třídního nepřítele“, o náhodných obětech ani nemluvě. Potlačí KSČ vzpomínku na ně a odsune ji do věčného zapomnění? Nebo si z nich vezme historické poučení, vzdá se své vedoucí úlohy ve společnosti a začne spolu s ostatními soutěžit o politickou moc ve svobodných volbách? Osm měsíců očividně nestačilo k tomu, aby se vnitřně rozpolcená strana nějak rozhodla. A její váhání se jí tváří v tvář armádám varšavské smlouvy 21. srpna 1968 stalo osudným. Dubčekovo vedení, zatčené a odvečené do Moskvy, souhlasilo v sebevražedném gestu s „dočasným“ rozmístěním jednotek Sovětské armády na československém území. Reformní socialismus upadl na svoji „lidskou tvář“, aby již nikdy nevstal.

Rozhodnutí uzavřít tuto knihu rozborem Havlovy hry bylo do značné míry náhodné. Text mé práce se stával pro běžné akademické nakladatelství až příliš objemným. Kdyby mohla být kniha delší, jistě bych do ní zahrnul i jiné texty z nedávné minulosti. Vaculíkův *Český snář* vydaný v samizdatu na počátku osmdesátých let je skvělým příkladem nelegitimní kategorie „fiktivní nonfikce“, která mě tak silně přitahuje.^{13/} Tento román připomíná autorův

soukromý deník a nabízí i velké množství intimních informací. Autor – jenž byl tehdy pod přísným dohledem Státní bezpečnosti – je (jak se dozvídáme z textu) pravidelně předvoláván kvůli své disidentské činnosti na policii, kde tvrdošjně odmítá vypovídat. Čtenáři okamžitě vytane na mysli, zda tento deník/román neobsahuje právě ony informace, jež Vaculík odmítal poskytnout příslušným úřadům, nebo zda je to jen obratná fikce, která vlastně jen opakuje to, co policie už dávno ví odjinud. Také Vaculíkovy každoměsíční fejetony – často sřízavé, ale vždy vtipné poznámky na okraj významných i méně významných událostí uplynulého období, které vycházely v různých samizdatových periodikách – by mou knihu nepochybně mohly obohatit o další podnětný námět. Zbývá mi jen doufat, že se ještě někdy k těmto textům dostanu.

Období po roce 1989 se jeví být záměrem mého zkoumání jako daleko méně příznivé. Není pochyb o tom, že se politický význam literatury pomalu, ale jistě vytrácí. Základní důvody tohoto jevu jsou nasnadě. Ideologické boje se dnes svádějí spíše na půdě parlamentu než na stránkách knih. A aktuální informace objevující se každý den ve všech novinách jsou, až na několik vzácných výjimek, prosty jakékoli literární hodnoty. Toto dosud nevídané oddělení poetiky od politiky odráží do jisté míry zvláštní povahu sametové revoluce jakožto společenské změny vyvolané spíš naprostým vyčerpáním komunistické utopie než nějakou novou a podnětnou ideologickou fikcí. Kapitalistická ekonomika, kterou tato revoluce pomohla znovunastolit, proměnila knihy ve zboží. A pro tržně orientované nakladatele je zisk jediným kritériem úspěchu. Nejprodejnější jsou dnes knihy přitahující co možná nejširší čtenářskou obec – senzační nonfikce, kutilské příručky a dobrodružné romány. Seriózní literární periodika byla první obětí této změny vkusu. Literární noviny, kdysi hlavní platforma vzájemného ovlivňování poetiky a politiky, jež se v době své největší slávy mohly chlubit více než čtvrtmilionovým nákladem, spadly zhruba na pět procent tohoto čísla, s Damoklovým mečem bankrotu nepříjemně nízko nad hlavou. Ale nejdůležitější je, že literaturu pomalu vytlačuje její nejvážnější konkurent – vizuální média. Jak každý starostlivý rodič ví až příliš dobře, u televize jejich dítě zažije více legrace než u knihy. To dnes platí v téměř stejné míře v Evropě jako ve Spojených státech. Co přinese budoucnost? Získá české písemnictví navzdory všem očekáváním svoje někdejší privilegované postavení a opět se

proměnění v respektovanou společenskou instituci? Nebo jsme svědky jeho konečného úpadku, postupného rozkladu „Gutenbergovy galaxie“, na nějž Marshall McLuhan narážel již před čtyřiceti lety?¹⁴ Pro mne toto rozhodně není jen řečnická otázka!

Poznámky:

- 1) Ladislav Štoll, *O tvar a strukturu v slovesném umění: K metodologii a světonázorovým východiskům ruské formální školy a pražského literárního strukturalismu*, Praha 1966.
- 2) Souhrnné pojednání o čistkách, které následovaly po sovětské okupaci v roce 1968, viz in Karel Kaplan, *Political Persecution in Czechoslovakia, 1948-1972*, Köln 1983, str. 27-40.
- 3) Texty jsou však mnohem odolnější, než by se na první pohled mohlo zdát. Jakobsonovu příteli, slovenskému básníku Lacovi Novomeskému, se podařilo tajně získat dva výtisky této „ztracené“ knihy a zaslat je jejímu autorovi do Spojených států. Potom byla trochu upravena, aby se vyloučily problémy s autorskými právy, a Ladislav Matějka ji přetiskl ve svých Michigan Slavic Contributions pod názvem *Studies in Verbal Art: Texts in Czech and Slovak*, Ann Arbor 1971.
- 4) Stručný přehled českého nacionalistického myšlení viz in Ernest Gellner, *Nationalism*, New York 1997, str. 96-101.
- 5) A. French, *Czech Writers and Politics: 1945-1969*, Boulder 1982.
- 6) V této souvislosti kritikové zpravidla citují ad hoc učiněnou poznámku Waltera Benjaminina o fašismu, jenž estetizuje politiku, a komunismu, jenž politizuje umění („The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction“, in *Illuminations*, překl. H. Zohn, New York 1968, str. 242). Tato snadno zapamatovatelná dichotomie je podle mého názoru zavádějící. Jak ukazuji v kapitole o Fučíkovi, komunisté rovněž zestetizovali politiku. Vzhledem ke společným romantickým kořenům obou těchto totalitních směrů na tom není nic překvapivého. O (kon)fuzi umění a politiky německých romantiků viz práci Carla Schmitta, *Political Romanticism*, přel. G. Oakes, Cambridge, Mass. 1986, str. 123-127.
- 7) S pojmem „metapředstírání“, jež užívám v eseji o Havlovi, přišel Gaston Bachelard v práci *La dialectique de la durée*, Paris 1936, str. 105-128. Havel znal Bachelardovo dílo a zřejmě si ho i cenil, protože zařadil šestou kapitolu *La dialectique*, „Les superpositions temporelles“, která podrobně analyzuje problém „předstírání předstírání“ s ohledem na naše vnímání času, do jím redigovaného sborníku. (*Podoby: Literární sborník*, Praha 1967, str. 193-207.)

- 8) Viz například in John Searle, „The Logical Status of Fictional Discourse“, *New Literary History* 6, 1975, str. 319-332.
- 9) Milan Kundera, „Author's Preface“, in *The Joke*, přel. M. H. Heim, London 1982, s. XI.
- 10) Karel Čapek, *Knihy apokryfů*, Praha 1945, str. 126.
- 11) Robert R. Pynsent, *Questions of Identity: Czech and Slovak Ideas of Nationality and Personality*, Budapest 1994, str. 147-210.
- 12) Podtitul monografie Vojtěcha Mastného *The Czechs under Nazi Rule: The Failure of National Resistance, 1939-1942*, New York 1971, výstižně charakterizuje neutěšený stav českého protinacistického odboje v době, kdy se do něho Fučík zapojil.
- 13) Ludvík Vaculík, *Český snář*, Toronto 1983; též Brno, nakl. Atlantis 1990.
- 14) Marshall McLuhan, *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man*, Toronto 1962, str. 278-279.