

OKRADENEJ AUTOR SI ZA TO MŮŽE VŽDYCKY SÁM A NAVÍC MU NEDOCHÁZÍ, ŽE JEDINÝM CÍLEM KRITIKY JE ZNIČIT JEHO DÍLO

LITERÁRNÍ TEXT SE V OKAMŽIKU svýho dokončení většinou uvolňuje z pout autorský intencionality a vydává se na cestu prostorem, kterej je utvářenej sumou jednotlivějch čtenářskejch vědomí. Vydává se svádět čtenáře, aniž ví, kde se jeho čtenář nachází.²³⁶⁾ Z hlediska tvorby se kapitola „autor“ uzavírá, zatímco kapitoly „dílo“ a „příjemce díla“ se otevíraj. Autor se v tý osudový chvíli, která je okamžikem nenapravitelný ztráty, okamžikem nevratnýho rozhodnutí, stává bezmocným voyeuem, a právě tahle pozice často odhaluje jeho nitro líp než dílo samotný. Pýcha, radost, uspokojení či pochyby, s kterejma sleduje putování svýho textu, případně pózuje fotografům a poskytuje rozhovory (v nichž zhusta dílo dovysvětluje a ozřejmuje, aby oddálil okamžik definitivní ztráty, aby slastně vychutnával uskutečnění díla a přitom posunul chvíli jeho završení a faktickýho dokončení), nebo naopak lhostejnost a jistej nadhled, kdy se pro něho dílo stává uzavřenou kapitolou a jeho další osud je mu v podstatě jedno, navíc mimo jiný naznačujou i jeho postoj k literární kritice.

Literární kritika (tímhle pojmem rozumím všechny ty sračky dohromady: literární vědu, literární kritiku, literární historii i výuku literatury) má zvláštní postavení. Jejím údělem je, že tvoří, soudí a pohybuje se v prostoru už vytvořeným jinejma díly; jde teda o proces, kterej bych nazval „druhotná tvorba“. Tahleta odvozená tvorba má řadu omezení, kterejch si často není vědomá, nebo to aspoň úspěšně předstírá. Kritik se teda tváří v tvář uměleckýmu dílu ocitá v tom samým postavení jako etnolog zkoumající přírodní národy. Lévi-Strauss dobře cejtil, že jedinej relevantní postoj, kterej může badatel zaujmout vůči předmětu svýho zkoumání, je z etickýho (ale nakonec i vědeckýho, že) hlediska respekt k jinakosti; ještě ale u něho nejde o úplnou rezignaci na poznání, která by toho měla bejt logickým důsledkem. Lévinas chápe Jinýho né jako „objekt vztahu“, ale jako „nekonečnou vzdálenost“, a v tomto případě už je poznání nemožný, zbytečný a nepřipustný, protože znamená vždycky uchopení a ve svejch důsledcích i jakýsi zotročení Jinýho.²³⁸⁾ Všechny základní mocenský figury můžou vzniknout už mezi dvěma lidma, už dva jsou kolektiv, abych tak řek, proto taky Lévinasova etika začíná a končí u Jinýho-Druhýho, a v podstatě tím vyčerpává problematiku celýho kolektivního bytí.

Vztah kritiky k literatuře je zdánlivě naprosto jasnej: kritika napomáhá pochopení a uchopení literatury, jejímu utřídění a vymezení její role ve společnosti. Ve skutečnosti je ale literatura pouhou obětí kritiky, která skrzevá ni buduje svou říši, v který by literatura mohla koneckonců bejt nahrazená něčím úplně jiným — pochopitelně za splnění určitejch podmínek: musel by takovej fenomén bejt mýtizovatelný, patřičně šířitelný, manipulovatelný, dostatečně přitažlivej atakdál. Jak je vidět, literatura je k tomuhle procesu fakt ideální. „Literatura skutečně je předmětem kritiky, ale kritika nevyjadřuje literaturu. Kritika je způsob, jímž se neutvrzuje literatura, ale universita a tisk; kritika podporuje svou důležitostí tyto dvě mocné instituce, první

statickou, druhou dynamickou, obě však pevně organizované a orientované jedním směrem.“²³⁹) Tyhle ty Blanchotovy slova pořád platěj, i když v trochu jiným kontextu. Ostatně mám ten dojem, že kritici obecně neradi komentují své nejoblíbenější díla: jako by si dobře uvědomovali, že interpretace dodává dílu cosi falešného, že ruší rozkoš z četby. A hele, támhle se klátí prašnou silnicí starouš Cortázar. Tak co máš na srdci, brácho. „Ach, každý kritik je jen smutným koncem něčeho, co začalo jako chuť, jako rozkoš z kousání a žvýkání.“ No vida, tak to máme potvrzený z těch nejvyšších míst. Kritik vždycky tone v nejistotě. Tím, že tuhle nejistotu může maskovat nebo překřičet brilantností a suverenitou svejch soudů, nemůže zastřít fakt, že každěj autor, i ten nejposlednější, se může kritikovi, i tomu nejváženějšímu, vysmát do očí. Každěj autor může parafrázovat Gilbert-Lecomta: „Vedle mne jste všichni jenom kritici.“ Z čeho plyne tahleta naprosto zřejmá převaha autora nad všema, kteří se zmocňují jeho díla?

Literární dílo je výsledkem autorovy touhy po komunikaci. Tahle komunikace je nakonec jenom dvojí: buď chce tvůrce komunikovat se světem (teda se čtenářem nebo — nedej bože — jenom s kritikem), nebo jenom sám se sebou. Tyhle dva krajní póly pochopitelně většinou v určitým poměru koexistují, i když se poměrně často vyskytují i ve svejch extrémních polohách. Tak třeba autoři komerční literatury, ale nejenom oni, píšou pochopitelně na zakázku, převažuje u nich teda komunikace se světem; v těchhle případech jde o výrobek v ryze ekonomicko-řemeslným smyslu. Ostatně psaní na zakázku je patrně jevem mnohem častějším, než se obecně má za to: nakonec je těch, co na zakázku nepíšou, co je prachy a vůbec ty sračky kolem fakt nezajímaj, mizivá menšina. Taky kritik chce ale komunikovat jenom se světem, jeho práce je obrácená výhradně k Jinému; navíc mu chybí ten svobodnej vnitřní impuls, kterej se utváří v autorově vědomí (nebo spíš nevědomí), ta vnitřní představa díla, předjazykovéj psychickéj koncept, mlhavej zárodek autor-

ský intence. Kritik má sice taky takovej koncept, ale má ho posunutej do reálný roviny, jako základ mu slouží jiný dílo, jinej text, o kterým si sice v těch lepších případech taky vytváří jistou vnitřní představu, ale už bez té počáteční neurčitosti, bez toho mlžnýho oparu tajemství. Neboť vezte, krasavci a krasavice, že dílo, stejně jako život, je počatý z tajemství a k tajemství se vrací jako do hrobu. Právě ta kurva kritik se snaží tohleto tajemství zničit, „redukovat neznámé na známé, to znamená na každodenní a obyčejné“. ²⁴⁰) Naštěstí se mu to nikdy, alespoň u těch fakt dobrejch děl, hehe, nemůže podařit.

Zkoumání smyslu, teda jistý víceméně skrytý intencionality obsažený v díle, je vždycky nutně spojený s vytvářením novýho diskursu a takovej komentář potom vlastně jenom opakuje to, co je vyslovený v samotným díle, a to ještě v ideálním případě. V praxi se komentář víceméně jenom přibližuje původně vyslovenýmu: většinou se ale nechává unášet vlastní logikou, vlastním řádem, vlastníma cestama. Jasně, takovej postup může nakonec i bejt plodnej, pokud mu výchozí dílo slouží jako impuls, inspirace, odrazovej můstek. Jakmile si ale nárokuje schopnost interpretovat dílo, to znamená vydolovat z něho nějakěj, nakonec jakékoli, smysl a předat ho ostatním, vítězně ho pohodit do společný mísy (přičemž má takovej exeget navíc často pocit, že hází perly sviním), jakmile se objevuje takovýhle (sebe)vědomí vlastní schopnosti proniknout ke smyslu cizího díla, dochází pochopitelně už z principu k jeho deformaci a dezinterpretaci. Ba co víc, dochází k tomu, že dílo je cele nahrazený komentářem a až tenhleten komentář se stává součástí diskursu. Dílo samotný fakticky zmizí. Interpretace se tak stává nejenom „pomstou intelektu na umění,“ jak říká Sontagová, ale hlavně nástrojem nivelizace a normalizace umělecký tvorby: jenom na základě interpretace a ničeho jinýho se daj provádět taxonomický operace nutný k systemizaci něčeho tak těžko zachytitelnýho, jako je umění. Věda vůbec může vzniknout a fungovat vlastně jenom na základě interpretace v tom nej-

širším smyslu, interpretace světa. Dokonale tu platí Foucaultovo tvrzení, že vědění není odhalování, ale pouze interpretace.

Fukó ostatně navíc poukazuje na omezený možnosti i týchle interpretace, zvláště v oblasti literatury. Literaturu nechápe jako odraz lidský zkušenosti, jak to tradičně dělá literární kritika (případně jako odraz struktury v pojetí „nový kritiky“), ale jako zkušenost samu o sobě, na základě který se můžou rozvíjet jiný zkušenosti: zkušenost vylučování, poznání, trestu. Jde ale dál, za literaturu, a ukazuje, že zkušenost literatury je především zkušeností jazyka. V knize o Raymondu Rousselovi tvrdí, že dílo tohoto opomíjeného autora se točí kolem „spojení jazyka s oním neexistujícím prostorem, jenž pod povrchem věcí odděluje vnitřek jejich viditelné podoby od okraje jejich neviditelného jádra“.²⁴¹⁾ Transgresivní funkce jazyka (ovšemže ne každého jazyka, ale jazyka vědomě k tomuto účelu připraveného, jazyka poetického, ale poetického právě v Rousselově smyslu) teda spočívá v odhalení hranic jeho užití. Takhle negativně vymezený jazyk potom poukazuje na hranice myšlení samotného, a teda na neredukovatelnost světa na jakékoli myšlenkové či jazykové koncept. Proto ani v literárním díle se nedá hledat nějaký víc či míň zřejmý smysl, kterej by bylo možný zpřítomnit a předat dál; tragická zkušenost jazyka naopak v literatuře odhaluje, že každéj smysl je v ní nemožnej. Právě na to poukazuje taky Bataille a hlavně Blanchot: jeho „literární prostor“ je právě tím místem, kde se odhaluje absence smyslu v rámci celý lidský skutečnosti. Literatura tak demaskuje iluzi o poznatelnosti světa: její prostor je prázdný, je to „jazyk stojící co nejdále od sebe sama“.²⁴²⁾ Literatura teda paradoxně mívá největší odstup právě od svého výrobního prostředku. Spisovatelovo myšlení pak musí odkrejt prázdný prostor, kterej je prostorem jazyka. Strašná práce, když si to tak vezmem kolem a kolem, co? Roussel ví, že jazyk je jenom mašinérie, zcela bez citu, která nemilosrdně semele všechno, co se jí přiblíží na dosah. Pokud je ale jazyk odkázaný do patřičnejch mezí „poetickým“, nezávazným užitím,

pokud si nedělá nárok na komunikativnost, pokud nepředává žádnou explicitní informaci, stává se sám o sobě hrou a ztrácí alespoň částečně svou mechanickou moc; naopak jistou moc nad ním (a teda i nad produkovanou skutečností) získává ten, kdo tímhle způsobem s jazykem manipuluje. Jde teda o to nebejt manipulovanej jazykem, ale naopak sám s ním manipulovat. Takovou manipulací s jazykem se pak brzo odhalí jeho tragická podstata, jeho „pravda“, totiž ten nám už známej fakt, že namísto jakýhokoli smyslu (protože co je smysl jinýho než manifestace podstaty?), byť skrytýho, kterej by v něm měl bejt obsaženej, je jazyk beznadějně prázdněj, strojenej a umělej. Jazyk je pouhej stín toho husserlovskýho „konkrétního apriori“ přirozenýho světa, protože jenom pronásleduje věci, ale přitom se vždycky tváří, že je jejich zrcadlem, ne-li přímo ztělesněním. Je to zkrátka takovej věčnej simulant: nejenže věci žádným způsobem nereprezentuje, naopak přenáší prázdno, který vládne uvnitř jeho řádu, na věci samotný, a tím je pro člověka zbavuje smyslu. Přináší nám světlo, po kterým tak dychtíme, protože neumíme žít ve tmě: proto je taky městská civilizace osvětlená i v noci, proto plaší tmu; je to sice světlo prázdnoty, ale zato se dostane všude, i do těch nejmenších skulin. To je možná nakonec hlavní poslání jazyka, v tom spočívá jeho moc: oddělit nás od přirozenýho světa. Nietzsche tušil tuto skrytou touhu západního myšlení, a to nejsilnějc u filosofů, kteří se domnívaj, „že nějaké věci prokáží čest, když ji odhistorizují sub specie aeterni — když z ní udělají mumii. Všechno, čím se po tisíciletí filosofové zabývali, byly pojmové mumie, z jejich rukou nevyšlo nic skutečně živé. Tito pánové, modloslužebníci pojmů, při svém zbožňování usmrcují, vycpávají — jsou tím nebezpeční všemu živému“.²⁴³⁾ Baže.

Přirozenýmu světu se radikálně přiblížíme jenom v nebytí. Proto i na horizontu jazyka se objevuje vstřícnej a povzbudivej Thanatův úsměv. Nepodlehl nakonec i Raymond Roussel jeho kouzlu? Není i jeho smrt řešení, který si zvolil na základě své zkušenosti s manipulací jazykem a na základě poznání, který

z toho vyvodil? Rousselův osud možná naznačuje, že právě takový příklady ospravedlňují literaturu jako činnost zbavující iluzí a umožňující zakusit radikální jednokolejnost světa. Ještě příznačnější je v tomhle ohledu pochopitelně Artaud a zvláště takovej Roger Gilbert-Lecomte. Ten to fakt dovedl dotáhnout do patřičnejch konců. Tomu už nestačí ani Rimbaudovo přesvědčení, že básník „přichází k neznámému, a i kdyby zešílel a skončil ztrátou rozumu a nechápal už své vidiny, přece je viděl! Ať zdechne ve svém hnusu nad neslýchanými a nepojmenovanými věcmi: přijdou jiní hrozní pracovníci; začnou na obzorech, kde on se zhroutil“.³¹⁸⁾ Ten je tak důslednej v praktikování své metafyziky nepřítomnosti, že se snaží i odnaučit číst a psát; ten tak touží po blaženým klidu prvotní nehybnosti, že jí nakonec v pětatřiceti dosáhne. Pro toho platí to, co Henry Miller napsal o van Goghových dopisech: „Toť vítězství jedince nad uměním!“³²⁰⁾ Taky pro Vysokou hru, hlavně teda pro Daumala a Gilbert-Lecomta, je umění jenom odrazovej můstek k vítězství nad sebou samým; umění může a musí bejt odvržený, protože tu je jaksi navíc, to podstatný se odehrává jinde. „Jediný tvůrčí akt, který mohu promýšlet, je sebeutváření v každém okamžiku.“³²¹⁾ Oběma jde především o prožitou zkušenost (takovou zkušeností se ale za jistejch podmínek může stát i literatura a umění), o vnímání světa všema smysly, celým tělem, o zpochybnění navyklýho způsobu vidění, cítění a nakonec hlavně myšlení. „Vidět jako slepý, slyšet jako hluchý, čichat jako beznosý, ochutnávat jako němý, hmatat jako bezruký.“³²²⁾ Občas se stopa, závan takovýho vidění světa objeví v umění, ale většinou právě jenom závan; proto je třeba jít hloubějc, tam, kam umění nedosáhne. Chyba není jenom v nedostatečnej schopnostech jednotlivějch umělců, v chabosti jejich talentu či génia, ale taky v nedostatečnosti umění jako takovýho, v jeho náhražkovitosti a jednostrannosti.

Přirozenej svět je ve své jednotě dokonalou hramonií hmoty, bytí a nicoty. „A pohyb v tomto kruhu by byl navěky dokonalý,

nebyť lidstva, vzpírajícího se přeměně a pokoušejícího se žít na vlastní pěst...³³⁴⁾ Obecně se má za to, že lidstvo bylo součástí tohoto přirozeného světa do vzniku řecko-židovské kultury, která začala svět civilizovat. Klidně bych to ale posunul někam dál, ke starším Egypťanům, Sumerům a jiným velkým civilizacím. Primitivní člověk žil ještě v souladu se svou podstatou; každá organizovaná společnost ale ze svých členů produkuje materiál, kterej je formovanej hlavně tím, co z podstaty vytvářej smysly, mozek a paměť skrzevá výchovu, morálku, kulturu, skrzevá všechny ty mimikry nutný k přežití, skrzevá hypnotismus prostředí; to všechno tlumí srážky mezi přírodním a společenským v člověku, uspává ho a furt dává za pravdu tomu společenskému. V celý lidský kultuře teda proběhl proces, kterej bysme mohli nazvat kolonizace individua kolektivním duchem. Individuálnímu duchu je upíraná potřeba bejt aspoň sám v sobě mimo zákon. Individuum má navíc tendenci přece jenom spíš ke stagnaci, zatímco kolektiv k pohybu vpřed, k pokroku. Ale veškerý bytí přitom jako takový skrytě směřuje k původnímu nebytí, z kterého vzešlo. To je teda propletenec, co? Proto je třeba pro Freuda veškerá lidská kultura projevem obecný neurózy, která je vyvolávaná především potlačováním instinktů. Taky z toho se pak odvíjí celej ten systém všeobecný schizofrenie, kterej rozděluje nejenom život, ale skutečnost vůbec. Nakonec nejde o nic jinýho, pokud se z toho chcem dostat, než usilovat o popření duality, snažit se alespoň o krátký záblesky harmonie. Udělat v sobě takový to prázdno a tomu naslouchat. Gurdžijev vtloukal svým žákům do palice: „Člověk musí dosáhnout toho, že neexistuje; musí dosáhnout toho, že nemůže nic ztratit, protože nemá co ztratit.“³³⁹⁾ To jsem se ale zase dostal někam, kam jsem nechtěl, že? Tak zpátky k tématu.

Literárněvědní analýza může — jako každá analýza — v díle najít jenom to, co do něho sama vloží. Literární kritika stojí tvář v tvář stejný krizi jako všechny vědy, jako samotnej pojem vědy, filosofie, západní kultura. Jednou z příčin týhle krize je

rostoucí posedlost všechno pojmenovat, zařadit a klasifikovat, posedlost a potřeba, kterou věda ostatně sama uznává a dokonce se jí (někdy nevědomky) chlubí.²⁴⁵⁾ Tahleta potřeba ale není spjatá se společenskou objednávkou, fuj, ať mi huba upadne, to je teda nechutnej výraz: věda v našem pojetí si totiž vytváří vlastní autoreferenční systémy, který jsou vystavěny na sebestřednosti a sebestřednosti. Tyhle systémy si vystačej samy o sobě, ani nakonec nepotřebujou udržovat žádnou vazbu na skutečnost, možná i proto, že její entropii správně chápou jako princip, kterej svojí nezvládnutelnou chaotičností a mnohotvárností stojí proti jejich umělému řádu. Skutečnost se totiž vzpírá každému pokusu o byť i opatrný nasazení obojku: už jenom skutečnost lidského těla je ve své komplexnosti a polysémii tak nepostižitelná, a přitom výmluvná, že je schopná popřít veškerý ideje a koncepty o něm (či spíš proti němu) vytvářené. Tělo je zdrojem pravdy, jako je mozek „strojem na výrobu lží“.³⁴⁴⁾ Věda nakonec v jistém smyslu bojuje proti světu, stejně jako literární kritika se v jistém smyslu staví proti dílu. Proto taky vědecký kongresy a konference a podobný akce působěj tak směšně a trapně, zvlášť v oblasti humanitních věd: jejich účastníci jsou navíc nadaní jakousi zvláštní imunitou proti pocitu zbytečnosti svého konání, proti nelegitimitě svého statutu. (Někdy musím vyzkoušet, jak budou tihle chytráci reagovat, když jim tam člověk vystoupí s blábolem, s upřímným blekotáním od srdce, jakoby s tím slavným jazykem těla, to jest s jedinou relevantní výpovědí. Bude jim to asi srdečně jedno, ale příjemný překvapení nejsou vyloučený.) Navíc je jasný, že zvlášť filosofie a humanitní vědy vůbec postupujou vpřed jenom svejma prohrama, jenom potíráním jednoho směru druhým, jedný zmatený a nedonošený teorie jinou podobnou. Ostatně „kde je metoda, není pravda,“ praví Gadamer. A kde není metoda, není věda. I když Feyerabend se bez metody klidně obejde, a přitom na vědu v podstatě nedá dopustit. Už ten d'áblík Nýče někde předchází Fukóta (neboli Fukó z něho opisuje), když říká, že „fakta neexistují,

pouze interpretace“ a že k samotný podstatě interpretace patří „znásilňování, upravování, zkracování, vypouštění, vycpávání, dobásňování, falšování“. Takže jediný relevantní poznání je potom rozpoznání týchletý situace, kdy poznání je nutně jenom interpretací jinejch interpretací, přičemž hned někde na začátku tohohle procesu je interpretace skutečnosti skrzevá jazyk a ještě předtím interpretace téhož skrzevá myšlení.

Kritik může najít svou svobodu snad jenom tehdá, pokud se zbaví svého altruismu a bude komunikovat jenom sám se sebou. To by ostatně mělo bejt podstatný při vnímání umění vůbec. Čumět na cizí obrazy proto, aby si člověk namaloval ten svůj. Poslouchat muziku proto, aby vymyslel a proved vlastní kusy. Číst proto, aby podrobil zkoumání nabízený ideje a třeba i na jejich základě napsal to svoje dílo. Umění musí kurva vybízet k činu, teda k tvorbě, jinak nemá cenu. Literární kritika je ale založená právě na tom, že je sdělením pro Jinýho, a to na základě Jinýho, nikdy Téhož; jinejma slovy, kritika je vždycky intertextuální (zatímco dílo jen v určitejch případech). Tvrzení, že „nezbytným genetickým předpokladem literatury je literatura — literatura se nutně rodí z literatury“, ²⁴⁶⁾ je zavádějící (nezbytným předpokladem literatury je jenom jazyk) a navíc směřuje k mýtizaci a zbožštění literatury jako hermetickýho, výlučnýho systému. Jo, takovým systémem literatura fakt je — ale jenom z pohledu literární kritiky.

Pro autora komunikujícího jenom se sebou by pak literární tvorba mohla bejt životem samým, rozkoší, o který mluví Roland Barthes.²⁴⁷⁾ Takovej autor pak pochopitelně literární kritiku nepotřebuje, ale nepotřebuje nakonec ani čtenáře, a dokonce ani dílo samotný, z kterýho se vlastně stává jenom nutnej, ale tak trochu zbytečnej výsledek aktu tvorby. Akt tvorby je totiž tím, co by pro takovýho autora mělo mít zdaleka největší význam. Možná bysme nakonec měli dílem nazývat jenom proces jeho vzniku, jenom dílo, který konáme sami na sobě, jenom proceduru, kdy autor sám sebe činí dílem; jakýkoli další

užití pojmu „dílo“ po jeho dokončení a uvedení do oběhu neoznačuje už dílo autora, ale autora + kritika + čtenáře, a navíc to je jenom výsledek toho pravého a skutečného Díla, jojo, přesně v tom podělaném alchymicko-esoterickém smyslu to myslím. Nicméně i to zbytečný dílo-produkt, o který jde kritice i čtenářstvu, je teda, jak vidno, autorovi fakticky zcizený. Každý autor stojí po dokončení díla před dvojí volbou: buď vyšle svůj výrobek na cestu světem, a tím svolí k jeho zcizení (aniž si to většinou uvědomuje nebo přiznává), nebo si dílo ponechá, případně zničí. Takový zničení, třeba vlastního textu, je nakonec jedinej důslednej a logickej postup, pokud se autor chce vyhnout jeho dezinterpretaci. Právě takzvaný „dynamický chápání smyslu díla“, který je někdy považovaný za největší přínos pražského strukturalismu, vede k inflaci (dez)interpretací. Každýmu takovej smysl, jakej si zaslouží. Jasně: ale každěj z nich je nabytej nepoctivě, každěj z nich je ukradenej. Nikdo ze čtenářů či kritiků za něho nemusel ničím zaplatit, každému z nich takříkajíc spadl do klína. „Nechci poznat nic, za co jsem nezaplatil,“²⁴⁸⁾ říká Daumal. A vznik díla je zaplaceněj jenom a pouze prací, utrpením či rozkoší autora, nikoho jinýho. Pokud dnešní poststrukturalisti celkem správně tvrděj, že „z artefaktu vnímáme jen to, k čemu nás naše individuální zkušenost přiměje“,²⁴⁹⁾ dá se z mýho úhlu pohledu říct, že v ideálním případě by se dal — na základě totožný zkušenosti — zcizit ten samej význam, kterej má dílo pro autora. I v tomhle případě by ale šlo o totožnost jenom částečnou: chybí jí to hlavní, ten konkrétní, aktivní a fyzickej prožitek tvorby, kterej je autorovým privilegiem. Proto se do toho kurva taky pouští, né? Aby si užil činu, né? Aby byl, né aby měl. Teda v těch lepších případech, že.

Tenhleten ryze fyzickej a materiální aspekt vzniku díla ovšem naznačuje, že umění je život a život je umění, jinejma slovy: není žádný umění, je jenom život. „Nejsem žádný umělec — jak nehorázné je myslet si to sám o sobě,“ napsal van Gogh

kdesi, asi v nějakým tom dopise.²⁵⁰⁾ Dá se to říct i takhle po baudrillardovsku: umění je všude, všechno je teda umění. Pokud se ale umění staví na jednu stranu a všechno ostatní na druhou, pak je to jenom uměle vytvořenej diskurs, mýtizovaná a ideologizovaná nadstavba, která se vkrádá mezi autora a dílo, a to právě proto, aby oboje mohla zařadit do systému svých klasifikací, to znamená do systému kontroly. Protože „chování lidí je určováno nikoliv tím, co se skutečně stalo, ale interpretací toho, co se stalo“.²⁵¹⁾ Ostatně ne náhodou se vznik pojmu umění (teda jeho oddělení od řemesel) klade do doby končící renesance, do doby, v který se roděj moderní struktury naší analytický civilizace, založený na rozvoji vědeckejch nebo pseudovědeckejch systémů. Idea Umění jako možnosti povznýst se nad každodennost a uniknout všednosti je ideou ryze náboženskou; je to léčka, která má za úkol nabízet řešení tam, kde žádný řešení nejsou, jak to ostatně dělá každý institucionalizovaný náboženství. Jejím úkolem a cílem je permanentně nás svádět falešným směrem. To, co říká Merleau-Ponty o malířství, dokonale platí i o takový hudbě či literatuře: „V Muzeu je ke skutečné hodnotě děl připojována falešná vážnost, a to tím, že díla jsou odtrhována od náhodnosti prostředí, v němž vznikla, a že se nám vnucuje představa, že umělcova ruka je vždy vedena osudem.“²⁵²⁾ Dobrý, ale hele co se stane, když ta naše postmoderní generace tuhleto léčku aspoň částečně prohlídne: silou systému, jeho setrvačností a pudem sebezáchovy je takzvaná postmoderna, která žádnou postmodernou není, když už tak antimodernou, vřazená do dějin umění (i když postuluje jejich konec nebo spíš faktickou neexistenci), je umístěná do Muzea, označená jako poslední fáze avantgardy a na druhý straně obviněná z eklekticismu, plytkosti a dalších hříchů — dokonalá ukázka těch nejúčinnějších forem diskreditace.

Literárnímu dílu teda dává smysl jenom proces jeho vzniku, už to tu omílám poněkolkátý; základem tohohle procesu nakonec není jazyk, ale jakási fyzicko-psychická entita, vágně

se formující v mysli, intuitivní tušení tvaru, ten předjazykový koncept, o kterém mluví Merleau-Ponty;²⁵³⁾ jazyk se ale stává základem pro všechny další vnímatele díla. Právě absence jazyka v počáteční fázi zrodu díla poskytuje autorovi jako jedinému možnost cejtít ho, aspoň na chvíli, ještě autenticky, bez té fatální jazykový determinace, který se už pozdějc nevyhne při jeho formování do tvaru a který se pochopitelně nevyhnou ani příjemci díla. V průběhu tvorby a během působení hotového díla teda dochází k dvojímu posunu: mezi tím, co autor chce říct, a tím, co pak skutečně říká, a mezi tím, co autor říká, a tím, co si čtenář (kritik) myslí, že autor říká. Tenhle dvojí nesoulad je způsobenej samotným charakterem jazyka, přesnějc řečený jeho sociálností, konvenčností a neúprosnou afirmativností,²⁵⁴⁾ ale taky tíhou tradice a kulturních významů, který na sebe přímo jednotlivý slova během vývoje civilizace berou. Moh bych si, inspirovanej myslím džínovým magnátem, na tomhle místě povzdechnout: Kolik jazyka, kolik kultury mezi skutečností a náma!

Dílo je nakonec autorovi vlastně zcizený třikrát: nejdřív při formování předjazykového konceptu do tvaru, teda jazykem, pak kritikou a navíc ještě čtenářem (a je lhostejný, jestli se kritikou nechá ovlivnit nebo ne). Navíc je tvar né snad to, co pozvedá událost k jejímu významu, jak si myslel třeba takovej Dilthey, ale naopak jenom nepřesná, nevýrazná napodobenina faktu, fenoménu nebo události; ubohost týhle napodobeniny je v literatuře způsobená mimo jiný neschopností jazyka vyjádřit skutečnost v plným znění, abych tak řek. „Nejvyšší hodnoty psychického života jsou mlčenlivé,“ měl kdesi výjimečně pravdu ten chcípák Sartre.²⁵⁵⁾ Jasně, slyším to remcání: tak teda dobře, tvar teda pozvedá událost k jejímu významu — ale pro koho zase, he? Zase jenom pro ten poblblej kolektiv, kterej potřebuje nacpat nějaký význam, vždycky ale náhražkovéj, mýtizovanéj, falešnej, do všeho, co se octne v jeho silovém poli.

Na jistou mezeru mezi autorem a materializovaným dílem ostatně poukazuje i ten zaprodanec Mukařovskej při vymezení pojmu nezáměrnosti v umění a vůbec soustředěností na „významotvorný proces, kterým dílo vzniklo“;²⁵⁶⁾ příliš ale zdůrazňuje roli vnímatele, a poskytuje mu tak prostor, aby dílo domýšlel za autora. Strukturalisti správně poukazují na materiálnost a znakovost literárního díla. Jo, dobrý, dílo je věc, ale věc mrtvá v okamžiku svého dovršení. Autor ji udržoval při životě aktem tvoření, svou fyzickou činností; jakmile tenhle proces končí, dílo je z hlediska autora (a jenom to je pro nás určující) jakýmsi zhmotněním vydaný energie. Dílo samotný nemusí a nemělo by být vrcholem a cílem tvůrčího snažení. To už ale věděli i ruští formalisti: „...umění je způsob prožívat děláni věcí, ale to, co je uděláno, není v umění důležité.“²⁵⁷⁾ Jediným smyslem literárního díla je teda proces autorovýho sebeutváření, provádění Díla na něm samotným. Autor si může říkat tvůrce jenom tehda, když u něho skrzevá dílo dochází k Dílu. Když tak ale člověk pozoruje všechny ty literáty, jak jim jde fakt jenom o prachy a o ten kousek slávy, jak jsou ješitný, jak se mezi sebou nesnášej, jak na sebe žárlej, jak se pomlouvaj a vůbec jaký to jsou parchanti, je mu celkem jasný, že moc těch tvůrců mezi nima asi nebude.

Strukturalismus pražský školy nakonec bere dílu jeho svobodu, líp řečený ten nejasnej obrys svobody, kterej stojí u zrodu díla, a svobodu plynoucí z rozkoše tvorby (i když částečně zcizený proradností a bezmocností jazyka), a dává ji všanc vykladačům a čtenářům, kterejm dává iluzi práva na smysl.²⁵⁸⁾ Tohle právo má ale jenom a pouze samotnej autor. Takzvaný dynamický chápání smyslu díla umožňuje paradoxně né to, co pražskej (neo)strukturalismus sám požaduje, totiž aby si každej vybral z díla smysl podle svejch schopností a zásluh, ale podsouváním historicko-sociálních hledisek při vnímání díla naopak usnadňuje situaci, kdy se mezi autora a dílo a mezi dílo a čtenáře vkrádá literární kritika s celým svým arsenálem

často vykonstruovanejších a protichůdnejších postupů, argumentů a metod; neodbytně se tak vybavuje obraz hejna supů kroužících nad ještě teplou mrtvolou.

Tohleto se netýká pochopitelně jenom literatury, ale celého umění a kultury vůbec. Tam, kde se nemaká s jazykem, má autor k tvorbě asi trochu blíž, ten bezprostřední prožitek je tam možná intenzivnější a zcizení díla není tak evidentní. Dlouho se mi zdálo, že třeba taková muzika by mohla mít v podstatě čistý ruce. Ale když jeden vidí, jaký uřvaný nebo vyčpělý sračky produkují čtyři pětiny rockovejších kapel nebo co se stalo ze starejších frajerů typu Stounů, když si uvědomí třeba jenom tu jejich strašlivou schopnost ukazovat se s různěma rádoby odvázaněma politikama, přičemž nakonec není jasný, kdo komu vlastně leze do prdele, protože obě strany se snažej bejt aspoň trochu jako ta druhá (Havel v džínách, Jagger v kvádru), jak jim potom věřit na pódiu? Je vůbec pozoruhodný, že slavný se nechávaj vidět zase jenom se slavnejma, jako bysme tady my ostatní byli zbytečně. Proč někdy nepřijedete taky za mnou, za Láďou do paneláku, zmrdi, he? Je to v týhle muzice našich mladejších ideálů všechno jenom cynickej kšeft, jasně, v podstatě se nám smějou. Maj nakonec recht. Nejlepší je, když se různí tihleti baviči vychloubaj, jak šíleně tvrdě pracujou, aby nám mohli co nejdřív naservírovat ty svý úžasný opusy v co nejlepší kvalitě. Ale tahle obecná tendence k všeobecný prostituci by asi neměla zakrejšvat fakt, že pořád ještě může docházet k novějším věcem, jako jsou raveový dýchánky a podobný akce. Jenže zase: obecný zákonitosti kolektivního přežívání jsou tak perverzní, že i tohleto všechno je nový a autentický a ulitlý a případně podvratný jenom chvilku, rok dva, pak je to převálcovaný zas něčím jiným, pak už to není in, už to sežere moloch komerce, už se z toho stane snobárna, už se to zase zkurví, uuaaáááá.

KULTURA JE NEMORÁLNÍ, UMĚNÍ JE NEMORÁLNÍ, LITERATURA JE NEMORÁLNÍ A NEJHORŠÍ JSOU TY ZKUNDĚNÝ KATEDRÁLY

KOLEKTIVNÍ HYPNOTISMUS VYZDVIHUJE na pomyslnéj piedestál takový sračky, že je to někdy fakt k nevíře. Za kulturu jsou vydávány věci, díla a činnosti, který s ní nemaj vůbec nic společnýho, který jsou jenom kolektivní masturbací s nabubřelou formou a dokonale prázdným obsahem. Pokud prohlásí velkovýpravník Bata, že plesem v opeře se do Čech vrací kulturní tradice, dal by se odzívnout jako pomýlenej kapitalista, jako typickej produkt poměrů, v kterejch maj hlavní slovo zbohatlíci nebo v lepším případě fanatici práce a úspěchu, kteří jaksi v palici nemaj místo pro nic jinýho. Jenomže takzvaní intelektuálové nejsou o nic lepší, spíš naopak. Ty jsou tak fascinovaní a uhrazený kulturou a uměním, že sežerou kdejaký hovno, který jim nabídnou v patřičným balení a na patřičným místě. Kdo z nich si přizná, že koncerty vážný muziky jsou trapný a směšný? Samotná muzika nemusí bejt špatná, i když takovejch osmdesát procent jsou taky pěkný sračky — v tomhle případě je vliv tý fakt konzervativní tradice asi vůbec nejsilnější: tyhle hodnoty byly

totiž tak dlouho a masívně přeceňovaný, že to chce asi ještě nějaký čas, než to setrvačností dojde ke zdravý selekci —, ale celej ten ritualizovanej obřad návštěvy koncertu je prostě nechutnej, všechny ty róby, kvádra, nedej bože smokingy, dyť je to žalovatelný, když tam člověka nepustěj normálně lidsky oblečenýho nebo i špinavýho a smradlavýho. Existujou snad kurva taky nějaký lidský práva, ne? Nebo ty jsou jenom pro ty vyžehlený? A teď do toho načínčanýho publika ty vážný muzikanti, divokej dirigent ušlechtilýho vzhledu, všechno je to takový umělecký, že. Fakt k blití.

Ale není to jenom klasická muzika, ty davy lidí před obrazama a sochama v muzeích a galeriích, teda pochopitelně jenom před těma slavnějma, taky o něčem vypovídaj. Umění je touhle konzumací nejenom zbožštělý, ale najednou taky strašlivě konformní. Plno těchhle návštěvníků si navíc v duchu myslí, že třeba úplně černej obraz je prostě pitomost, ale málokdo to řekne ostatním a málokdo to hlavně obhájí. Ještě vzácnější je, když někdo pohaní někoho známějšího, řekněme takovýho Cézanna, na jménu nakonec nezáleží. Nebo když pomluví nějaký ty starý šutry někde v Řecku, očumovaný turistama. Mluvím furt o intelektuálech a jim podobnejch, bacha na to. Normální zdравej chlap klidně řekne, že se mu to a to nelíbí, že je to nuda, sračka nebo rovnou svinstvo. Naše kultura to ale dopracovala tak daleko, že bez rozdílu obdivuje prostě všechno, co pokládá za svý takzvaný dědictví, od pazourku po posranej hajzlpapír vystavenej někde ve vitríně. Jsme zase u toho, ale z opačného konce: když je všechno umění, umění mizí. Navíc plno takzvaných uměleckejch a kulturních památek není nic jinýho než prostý a sprostý produkty moci. Zvlášť ve středověku vlastně o umění v tom aspoň trochu svobodným smyslu ani nemůžem mluvit: naprostá většina uměleckejch děl vzniká na zakázku církve nebo šlechty, maj předem daný témata a lišej se nakonec jenom dokonalostí řemeslnýho zpracování. Umění prostě naprosto bezostyšně slouží moci. Takovej zkund Racine byl normální královskej nohsled,

posera, přicmrdávač: ono je to taky nakonec na jeho hrách vidět. Jo, jasně, slyším to až sem, nedá se to takhle brát, historickéj kontext atakdál. Hovno: proč to nevidět dnešním okem?

Před několika lety mě při pohledu na nějakou tu katedrálu někde ve Frankrajchu fakt nekecám normálně najednou přepadla úzkost a strašlivej pocit marnosti. Takový námahy, takovýho materiálu jenom proto, aby nějakej zasranej biskup moh každou neděli vylízt ve zlatým ornátu a blekotat tam ty svý nesmysly? Dyť to není možný, sem si říkal, to jim nikdo nedoved zatrhnout tipec? Dyť pro normální magory, který to stavěli nebo v příslušný díře a okolí jenom bydleli, to muselo bejt něco příšernýho, obludnýho a monstrózního, sem si říkal. Dyť to pro několik generací bylo jenom zasraný staveniště a každej musel vidět, jak to vzniká, co to sežere materiálu a práce a všeho, každému muselo bejt jasný, že v tom není nic posvátnýho, sem si říkal. Nevěřím tomu, že středověký obyvatelstvo bylo fakt tak zbožný, jak se většinou tvrdívá: ostatně při různých těch povstáních proti vrchnosti to většinou odskákali i flandáci a celá tahleta francouzská revoluce byla vysloveně proticírkevní. Katedrály a jim podobný objekty jsou podle mýho zkrátka nechutný, zbytečný a nemorální a měly by bejt zbořený nebo využitý nějakým rozumným způsobem. Ale místo toho jsou obdivovaný a patřičně ošetřovaný; měly by bejt hanbou naší civilizace, ale jsou její chloubou. A tak je to skoro se vším, že. Ani v tý Ázii na tom nejsou s těmahle zlatejma Buddhama o moc líp. To ani nemluvím o těch zkurvenejch pyramidách: dyť to jsou hotový zkamenělý koncentráky. Jó, na pohled je to někdy docela hezký. Nicméně zbourat.

Je zajímavý, jak vidí tyhle věci takovej Dubuffet, kterej sice věří v kulturu, ale rozhodně né v tu kolektivní. Je mu jasný, že stát usiluje o vertikální podobu kultury, o pevně strukturovanou pyramidu, ale že skutečný kultuře může prospívat jenom horizontální, diversifikovaný uspořádání. Ze státního pojetí kultury taky plyne vynášení umělců na základě vykonstruovanejch, per-

manentně oficializovanejch a posvěcovanejch hodnot a kritérií a jejich mýtizace a všeobecný prosazování všema prostředky. Toník Artaudů to ale věděl už dávno: „Když se dnes mluví o kultuře, mají tím všechny vlády na mysli otevírání nových škol, vydávání dalších knih a zřizování nových tiskáren, zatímco k dovršení skutečné kultury by bylo třeba zavřít školy, zbořit muzea, spálit knihy a zničit rotačky.“²⁸⁵⁾ Společnost totiž chápe kulturu jako něco, co jí patří, co bylo vytvořený k její větší slávě: ale všechno, co je vytvářený na základě tohotole principu, je neodvratně mýtizovaný, ideologický a ve svých důsledcích nemorální. „Přiznávat umělecké produkci společensky záslužný charakter, činit z ní honorovanou společenskou funkci, znamená hrubě falsifikovat její smysl, neboť umělecká produkce je funkcí ryze individuální, to znamená antagonistickou vzhledem ke každé funkci společenské.“⁴¹⁰⁾ Kulturní, sportovní a jiný podobný „společenský akce“ se stávají monstrózníma podnikama, který neodvolatelně ztrácej právo na existenci, protože už dávno ztratily lidský měřítko, maj jenom obludný měřítko společenský. Individuální z nich vymizelo, je zašlapaný do země, nikoho nezajímá. Jsou to už jenom spektakly, který maj simulovat jakousi slavnost, ale právě jenom simulovat, maj diváctvo přinutit k pasivnímu očumování a zbožňování herců, fotbalistů, politiků. Jasně, jde o moderní rituály, který utvrzujou kolektivního ducha stejně jako ty starý, původní, jestli to tak jde říct. Jenže ty starý měly lidskej rozměr, neplatilo v nich to fatální oddělení herců od diváků, svým způsobem nabízely aktivní spoluúčast pro všechny zúčastněný, a proto v sobě měly jakousi individuální morálku, která těm nověm beznadějně chybí. To je největší mínus týhleto moderní doby: z pohledu individua je nemorální. Cíleně a cynicky rozpouští individuální v kolektivním.

I takový divadlo, pokud nemá vyloženě magickej charakter, což v Okcidentu bejvá strašlivá výjimka, je směšnou hrou na skutečnost, která se navíc většinou tváří vážně, a když chce bejt nevážná, zhusta bejvá jenom trapná. Co to je za podivný

klade za cíl, proti obecnému přesvědčení, omezovat a unifikovat tvořivé dění. Kultura je ve své podstatě eliminační, a proto ochuzující.“⁴¹¹⁾ Podle Bělohradského, kterej to má zase od jiných, jak známo, je naše kultura kulturou písma. Už v tom je ale vidět její usurpační, výběrovej, represivní, elitářskej a restriktivní charakter. Kultura se do tý míry vzdaluje samotný tvorbě, že nakonec obě stojej na opačnejch pólech. Bez písma by pro nás kultura neexistovala, bez písma bysme byli úplně v hajzlu. Jo, naše okcidentální civilizace je založená na písmu, ale právě na kultuře je nejvíc vidět, jakěj to je průser. „Představa západního člověka, že kultura je záležitostí knih, obrazů a historických památek, je dětinská. Je pravděpodobné, že myšlenkově nejvyvinutějšími národy byly ty, které o tom po sobě nezanechaly žádné stopy — a možná žádné stopy vůbec — a u nichž myšlení nemělo jinou formu vyjádření než ústní.“⁴¹²⁾ To je přece ono, fix! Právě existence a široký využívání písma vede k tomu, že lidský myšlení postupně dokonale podlehlo koncepčnímu a diskursivnímu modelu, kterej chápe jednotlivý věci jako fragmenty, vytrhuje je z integrální skutečnosti, dělí tuhle skutečnost na sektory a ty označuje jednotlivěma pojmy. Tohle dělení se pochopitelně furt mění a vyvíjí, ale ten řetězec, ta tkanina skutečnosti už nikdy nezůstává neporušená, v našem vědomí se vždycky objevuje potrhaná a jednotlivý kousky navíc už vůbec neodpovídaj původnímu materiálu. Průser je v tom, že naše myšlení vydává tuhle fragmentárnost za celistvost, úporně se snaží těmhletěm útržkům dodat zdání hladkýho a neporušenýho sametu či čeho, a to za pomoci analogie, podobnosti, přirovnání, protikladnosti a dalších osvědčenejch postupů. Přitom by stačilo jenom přihlásit se k tý fragmentárnosti, dyť kurva o nic jinýho nejde.

Kultura navíc nemluví jazykem ulice. Když někdo začne mluvit v hospodě o kultuře jazykem kultury, tak se mu chlapi vysmějou nebo mu rovnou někdo jednu natáhne. Mezi kulturou a lidma je totiž propast, kterou si ani jedna strana moc nechce přiznat. Tahleta propast je ale spíš jazyková a formální než

obsahová. Až kultura začne mluvit jazykem ulice a zbaví se svý nabubřelosti, může zasáhnout netušeně široký vrstvy, jak se to povedlo dejme tomu takovému rocku, protože jeho jazyk není jazykem úlitby, alespoň občas. Jakmile se ale tenhle jazyk změní nebo jakmile se vědomí ulice (mladejch) posune, jde i klasicej rock do hajzlu. Jazyk oficiální kultury je ale zatím pořád jazykem moci, nedá se nic dělat. Vykladači umění vždycky mluvěj z mocenskejch pozic, a jejich mínění je proto prosazovaný jako jediný správný; navíc redukujou pojem kultury na znalosti o kultuře a na užití určitýho předem danýho slovníku. Dubufefák píše, že každej vykladač nebo profesor jenom konzervuje to, co je passé. Takovej profesůrek je jenom přestárlej žák, kterej jedněma dveřma ze školy vyleze a druhejma se do ní vrací a místo toho, aby se věnoval dospělý, to znamená tvůrčí činnosti, omílá jenom převzatý ideje, dělá zase to samý, co dělal jako žák. Tenhle bludnej kruh pochopitelně neumožňuje žádnou velkou tvořivost a dynamiku. „Profesor pouze registruje, sjednocuje a potvrzuje převahu, určuje, kdy, kde a za jakých okolností se tato převaha určitýho způsobu umělecké produkce konala. Renesanční architekti opovrhovali gotikou, Art Nouveau nesnášel renesanci: profesor však oslavuje stejně zapáleně oboje, protože mu jde jen o ducha převahy a jeho oslavu.“⁴¹³⁾ To samý dělá historik, kterej taky vybírá z šílený masy událostí jednak ty, který se mu hoděj do krámu, aby dějiny měly jakous takous (uměle vytvořenou) fazónu, a jednak ty, který jsou pro něho významnější než ostatní. Kritérium významnosti je ale tak irrelevantní, že ani historici sami se často radši nepovažujou za vědce: jejich metody jsou příliš pochybný. Dějiny jsou navíc uměle valorizovaný a dramatizovaný: ve skutečnosti probíhá většina takzvaných historickéjch událostí bez patosu, skoro nepozorovaně. Den, kterej je pro historika a pro dějiny svátkem, je pro ty, kteří ho žili nebo žijou, dokonale všední. Historická událost musí bejt zkrátka určitým způsobem vyrobená a patřičně posvěcená. O mechanismech tohohle procesu už ale víme svý, he?

Ono to souvisí i s vytvářením různých těch mýtizovanejších „otázek“ a „problémů“. Tak třeba problémy postarších domorodejších intelektuálů: identita českého národa a jeho místo v Evropě, komunismus v nás a jak se ho nemůžeme zbavit, poslání kultury v budování českého státu atakdál — sračky, sračky, který se táhnou už od těch různých Masaříků, Čapků, Peroutků a který nikoho normálního nezajímají. Když se třeba mluví o neblahém dědictví totality, o jakýsi vnitřní svobodě (ta vnější je už prej v pohodě), který na rozdíl od vyspělejších címanů na západ od Aše, hehe, ještě nejsme schopní dosáhnout, zkrátka o takzvaném postkomunistickém člověkově v nás, není mi jasné, o čem je vlastně řeč: řek bych, že o těch, co to pouštějí z huby, o těch, co dřív asi byli komunistami, a teď jsou teda postkomunistami.

LESK A BÍDA SUBJEKTU, TEORIE, PRAXE A ILUZE SUBVERSE A JAKÝ TO PRO NÁS MÁ ASI TAK DŮSLEDKY ANEB TAK ZATÍM PÁ, MILÁNKOVÉ, A NĚKDY ZASE NASHLE

V ENDA BĚLOHRADSKEJCH (ale taky Honzík Patočků, Hanka Arendtovic a další kluci a holky, s kterejma kamarádím) vidí základní rys dnešní doby ve „zrychlující se banalizaci lidského vědomí“, ³⁹⁹⁾ která odmítá „neslužebnost všednímu dni“ nebo jí přímo opovrhne. Dobrý, ale není to trochu nemístný zjednodušení? Nejsme na druhý straně taky svědkama sílícího vědomí o nebezpečí banalizace života a odporu proti ní? Masmediální kultura pochopitelně přináší jistou nivelizaci a deformaci života, ale měli bysme taky vidět, že i protitlak je mnohem silnější než kdykoli předtím. Bohéma a avantgarda na přelomu a počátku století byly jevy nesrovnatelně okrajovější, než je tomu dneska. Šedesátý léta byly dobou, kdy došlo ke skutečnému posunu vědomí směrem k debanalizaci života, nebo alespoň k uvědomění si týhle banalizace. V západní kultuře se tenkrát odehrál proces, kterej nebyl sice ani zdaleka masovej, jak se někdy tvrdí, ale rozhodně zasáhl mnohem širší vrstvy než avantgardní výboje hrstky intelektuálů. Je pravda, že „avantgarda“ je furt ještě

jakoby výsadou nemnoha zasvěcenejších; ale jde o to, co si pod tím pojmem představit: ne nadarmo takovej Gilles Lipovetskej tvrdí, že pojem avantgardy je už nejmíň půl století prázdněj.⁴⁰⁰⁾ Ti frajeři, co si myslej, že rozuměj dnešnímu avantgardnímu umění, by si měli na palici vylejt škopek studený vody a ochladit si trochu mozek: rotuje jim to tam zbytečně moc rychle.

Neschopnost avantgardy tvořit aktuální díla plyne ale taky z toho, že samotnej pojem aktuálního díla ztrácí význam: aktuální je v umění už jenom to, co neguje samu jeho podstatu, co ho ozřejmuje ve světle radikální demystifikace, co ukazuje na jeho bezmocnost nebo dokonce na jeho lokajskou funkci. Úkolem dnešního umění a literatury zvlášť teda nemůže bejt nic jinýho než desakralizace světa na základě radikálního mimosystémovýho myšlení, jak je to vlastní některejm dílům nový filosofie. Splývání takzvaný krásný literatury s filosofií či myšlením o jazyce je potom jenom logickej důsledek požadavků, který tenhleten novej úkol před literaturu klade.

Pokud jsme teda byli od konce padesátejších let svědkama procesu, při kterým padaly šupiny z očí nejenom umělcům a myslitelům, ale taky a zejména poměrně široký vrstvě víceméně nesystémově smýšlejících individuí, neměli bysme zapomínat, že to bylo období, v kterým se začaly sklízet plody toho, co začalo klíčit mnohem dřív. Současně ale probíhal proces opačnej, proces mnohem širší a v jistým smyslu mocnější: proces unifikace světa a myšlení jeho obyvatel. Proto i dnešní antropologie je antropologie bez exotismu; dnešní svět je čím dál víc světem bez diferenciací, světem stále globálnějším a banálnějším. Je den ode dne těžší nalízt geografický i myšlenkový oblasti, který nejsou trvale deformovaný působením naší civilizace. Ona sama se tak stává novým universálním náboženstvím. Ne ne, Béd'ô, Bůh není mrtvej. Žije a furt je to náš nejhorší nepřítel.

Nepochybně tady ale působí zákon akce a reakce: sílící tlak kolektivního ducha západní společnosti vyvolává taky sílící (možná přímo úměrně) reakci v myšlení individuálním, vede ke

zvýšenému úsilí odhalit pozadí a mechanismus tohohle tlaku, nějak se z něho vymanit. Je to nerovnej boj, kterej globálně zůstane asi ještě dlouho bez vítěze. Individuální mimosystémový myšlení, který je vzhledem ke kolektivnímu duchu společnosti vždycky subversivní, má asi největšího nepřítele v nevědomý a nejasný touze většiny lidí bejt součástí víceméně pevně hierarchizovaného řádu, i když to s sebou nese jakousi nesvobodu, protože v takhle uspořádaným světě, ve světě druhý přírody, nachází tahleta většina vedle materiálního blahobytu taky pocit bezpečí před světem přirozeným: před svou animalitou, před absolutní netečností, krutostí a neproniknutelností přírody. Tahle nejasná touha kdykoli mít k dispozici nějaký útočiště, tahle neschopnost odpovědně naložit se svou suverenitou, tohleto neustálý couvání před strašákem vlastní svobody, to všechno je hybnou silou pronikání kolektivního ducha do individuálního vědomí, anexe jedinečného a přírodního v člověku krz společenský a kolektivní, šíření banality kolektivního ducha jako jediného, vševládnoucího principu společenského života. Kolektivní duch navíc vytváří modelovej pocit, že společnost sama svou podstatou je předurčená k růstu a že tenhle růst se dá zvládnout jenom celkovou vyšší organizovaností všech aspektů lidský existence, a to pochopitelně nejenom tý kolektivní a institucionální, ale taky a zvlášť existence individuální. Individuální je tak v zájmu celý společnosti a jejího růstu podřizovaný kolektivnímu. Mýtus pokroku slouží k rozbití jinýho mýtu: mýtu individuální svobody. To už sem ale všechno někde předtím říkal, né?

K rozbití mýtu individuální svobody taky slouží, a asi mnohem účinněj, i simulovaný dosažení týhle svobody, který se děje v Baudrillardový době postsociální. Důsledkem tohohle vývoje je situace, kdy neexistuje jinej princip regulace života a chodu společnosti než tolerance, jak tvrdí Gilles Lipovetsky, a je mu přitom víceméně jasný, že je to iluze,⁴⁰¹⁾ nebo všeobecný podlehnutí systému přeludů a zdání podle Bodrijára.⁴⁰²⁾ Pak ale