

situaci, která ji ztěžuje a v krajním případě i znemožňuje. Ba co více, čím obtížnější a neadekvátnější je překlad jedné neprostopující se části prostoru do jazyka druhého, tím větší hodnoty v informačním a sociálním ohledu tato paradoxní komunikace nabývá. Lze říci, že překlad nepřeložitelného přináší informaci vysokých hodnot. Vezměme si příklady: na jedné straně překlad mezi poměrně blízkými jazyky, a na druhé straně mezi jazyky zásadně odlišnými. V prvním případě bude překlad relativně snadný. Ve druhém bude spojen s nezbytnými obtížemi a povede k významové neurčitosti. Jestliže tedy v prvním případě půjde o překlad neuměleckého textu z jednoho přirozeného jazyka do druhého, vrátí nás zpětný překlad v jisté míře k původnímu smyslu. Pokud budeme mít na mysli překlad z jazyka poezie do jazyka hudby, stává se jednoznačně přesný překlad v principu nemožný. To se projeví i v ohromné variantnosti při zpětném překladu.²

Jazyková komunikace před námi vystává jako prostupování adekvátních a neadekvátních jazykových aktů plných napětí. Ba co více, nepochopení (rozhovor v nikoliv zcela identických jazycích) je neméně významotvorným mechanismem jako chápání. Naprosté vítězství jednoho z těchto pólů vede k rozkladu informace, která vzniká v poli jejich vzájemného napětí. Různé formy kontaktu — s obyčejnou jazykovou komunikací na jednom pólu a uměleckou na druhém — vystupují jako posuny od neutrálního bodu v centru buď směrem k lehkému porozumění, anebo naopak. Absolutní vítězství jednoho z těchto pólů je teoreticky nemožné a prakticky zhoubné. Situace, za níž se minimální jednotkou generování významu stává nikoliv jeden jazyk, ale jazyky dva, má řadu důsledků. Sama podoba intelektuálního aktu může být pak popsána termíny překladatelskými a formování významu jako překlad z jednoho jazyka do druhého, přičemž jazyková realita se považuje rovněž za svého druhu jazyk. Jí se připsuje strukturální organizovanost a potenciální možnost vystupovat jako obsah rozmanitých souborů výrazu.

2 Příklad překladu z jazyka umělecké prózy do jazyka filmového je jednou z nejkomplikovanějších realizací této druhé varianty, neboť přibuznost jazyka umělecké prózy a filmu je pouze domnělá. Obtíže se tu nezmenšují, ale naopak vzrůstají. Z ignorování tohoto poznatku plyne mnoho neúspěšných zfilmování literárních textů.

Postup vpřed se uskutečňuje dvojím způsobem. Naše smyslové orgány reagují na nevelké dávky vzruchů, které se na úrovni vědomí vnímají jako svého druhu nepřetržitý pohyb. V tomto smyslu je nerpřerušitelnost předvídatelnosti. Jejím protikladem je nerpřerušitelnost, změna, která se realizuje jako exploze. Předvídatelný vývoj je na tomto pozadí mnohem méně podstatnou formou pohybu.

Nerpřerušitelnost explozivních procesů však není jedinou cestou k něčemu novému. Přesto ale nemohou celé sféry kultury postupovat vpřed jinak než formou nepřetržitých změn. Nepřetržitě a explozivní procesy, které se jeví jako antiteze, existují přitom pouze ve vztahu k sobě navzájem. Likvidace jednoho pólu by vedla k vymizení druhého. Všechny explozivní dynamické procesy se realizují ve složitém dynamickém procesu s mechanizmy stabilizujícími. Nesmí nás uvést v omyl, že v historické realitě vystupují obě strany jako nepřátelé usilující o totální zničení druhého pólu. To by však kulturu uvrhlo do zkázy. Naštěstí to není uskutečnitelné. Dokonce i pokud jsou lidé pevně přesvědčeni, že realizují v praxi nějakou ideální teorii, zahrnuje praktická sféra i protichůdné tendence — mohou na sebe vzít zrůdnou podobu, ale nemohou být zničeny.

Sukcesivní procesy se přitom vyznačují značným potenciálem pokroku. V tomto ohledu je zajímavý poměr, v němž se nacházejí vědecké objevy a technické realizace. Největší vědecké myšlenky se v jistém smyslu podobají umění — jejich vznik má podobu exploze.

Vědecká realizace nových myšlenek se řídí zákony sukcesivní dynamiky. Proto mohou být vědecké metody nevčasné. I technika ovšem zná případy, kdy její možnosti nebyly plně pochopeny (například využití střelného prachu ve starověké Číně pouze k účelům ohňostrojové pyrotechniky). Vcelku se však technika vyznačuje tím, že praktické potřeby se pro ni stávají mohutnými stimulatory pokroku. Proto jsou také novinky v technice realizací očekávané, kdežto to nové ve vědě a umění je uskutečněním neočekávaného. Z toho vyplývá i dílčí důsledek, že v zavedeném frazeologismu „věda a technika“ se pod spojkou „a“ rozhodně neskrývá ideální harmonie, nýbrž hrana hlubokého konfliktu. V tomto ohledu je velmi příznačný postoj historiků školy *de la longue durée*. Jejich úsilím byly do historie uvedeny jako její rovnoprávné složky sukcesivní pomalé procesy. Rozvoj techniky, životního stylu a obchodu zatlačily do pozadí peripetie politického boje i jevy umění. Zajímavá je i novátorská kniha Jeana Delumeau *La civilisation de la Renaissance*,¹ věnovaná důkladnému rozboru právě těch sfér historické reality, které jsou organizovány postupnými dynamickými procesy. Autor se zabývá zeměpisnými objevy, úlohou technického pokroku, obchodu, změnami forem výroby, rozvojem financí. Technické vynálezy a dokonce i historické objevy zapadají do tohoto monumentálního obrazu vyvedeného Delumeauovou rukou, přičemž tento pohyb na sebe bere podobu plavného proudu široké mohutné řeky. Jednotlivec s jeho objevy a vynálezy se může realizovat pouze potud, pokud se poddává síle tohoto proudu. Minové pole plně nepředpověditelných míst explozí a jamí řeka s jejím mohutným, ale nesměřovatelným tokem — oba tyto obrazy se rodí ve vědomí historika, který se zabývá dynamickými procesy, explozivními i sukcesivními.

Vzájemná nezbytnost obou těchto strukturálních tendencí neruší, ale naopak zdůrazňuje jejich vzájemnou podmíněnost. Jedna se nemůže obejít bez druhé. Ze subjektivního hlediska každé z nich se však ta druhá jeví jako překážka, kterou je nutno překonat, a nepřítel, o jehož zničení je třeba usilovat. Z hlediska „explozivní“ pozice se ta druhá, protikladná, jeví jako ztělesnění celého komplexu subjektivních vlastností. Za krajní příklad může sloužit to, jak na evolucionisty (termín „postěpenovec“ / „postupář“ / pochází od Turgeněva) pohlíželi nihilisté anebo na liberály revolucionáři.

¹ Delumeau, J. *La civilisation de la Renaissance*. Paris: Arthaud, 1967. Příznačné je, že autor demonstrativně věnuje svou knihu civilizaci, a nikoliv kultuře. Tento protiklad bychom mohli vložit také jako antitezi procesů sukcesivních a explozivních.

Tentýž rozpor je ale možné přeložit i do jazyka romantické antiteze „génius a dav“. Bulwer-Lytton líčí dialog mezi opravdovým dandym a triviálním imitátorem dandyovství — dialog mezi géniem módy a jeho trapným napodobitelem:

„Správně“, přitakal Russelton, který se do rozhovoru o vztahu pravého dandyho k jeho krejčímu vmísil. „Správně, opravdu by spíše šel *džentlmen* než *frak*, každý jeho steh si dělá nároky na aristokratismus, a právě v tom spočívá ofensná vulgarita. Frak od Stulze poznáte neomylně, a už jenom proto by měl být zavržen. Pokud lze muže poznat podle neměnného, navíc nepřítliš originálního střihu jeho oděvu, nedá se už o něm nic dalšího říci. Člověk má dělat krejčího, a ne krejčí člověka.“

„Správně, čert to vem!“ zvolal sir Willoughby, jehož oběd byl stejně špatný jako obědy u lorda Xxx. „Zcela správně! Já jsem vždycky přemlouval Schneiders, aby mi nešili podle módy, ale proti ní; aby nekopírovali mé fraky a kalhoty podle těch, jaké se šijí pro jiné, ale stříhali je podle tělesné konstrukce a rozhodně ne podle mustru rovnoramenného trojúhelníku. Jen se podívejte třeba na tento frak!“ Sir Willoughby se vzpřímil a znehybněl, abychom se mohli dosyta pokochat jeho oděvem.

„Frak!“ zvolal Russelton s výrazem prostoduchého údivu a s lehkým odpořem uchopil dvěma prsty okraj límce. „Říkáte frak, sire Willoughby? Podle vás je tento předmět frak?“²

Na sira Willoughbyho lze nahlížet z hlediska skutečného dandyovství jako na napodobitele a imitátora, kdežto z hlediska auditoria, které ho obklopuje, to je dandy bořící jazykové normy a vytvářející nové. Tak vzniká problém skutečné exploze a její imitace jako formy antiexplozivní struktury. Takový vztah panuje mezi Pečorinem a Grušnickým, mezi Lermontovem a Martynovem. Na tomto vztahu se buduje kritika, které Bělinskij vystavuje Marlinského. Vzájemná obvinění, která si předkládají lidé exploze a sukcesivisté, znějí originálničení a banálnost. Ze stagnace, která zavládla v ruské společnosti po porážce děkabristů, za cenzurních represí, v době Puškinovy smrti, z dobrovolné sebeizolace Baratynského se zrodila vlna domnělého novátorství. Především spisovatelé, kteří nejvíce odpovídali lacinému vkusu průměrného čtenáře, imitovali nejbouřlivější novátorství. Trivialita se stylizovala jako novátorství. Pečeť takové sebestylizace nesou i pozdní filmy Ejzenštejnovy. Ve složitých

² Bulwer-Lytton, E. G. *Pelem, ili priključenija džentlmena*. Moskva: Gosudarstvennoje izdatel'stvo chudožestvennoj literatury, 1958, s. 194–195. [Pozn. J. L.] Jde o překlad románu anglického prozaika a politika barona Lyttona (1803–1873). Viz Bulwer-Lytton, E. G. *Pelham, or, The adventures of a gentleman*. London: Colburn, 1828. [Pozn. M. Z.]

druhotných modelech si obviňovatelé vyměňují kordy jako Hamlet a Laert; odtud ostrovtipné:

Neblahá věc — slout proslulostí³.

Pasternak vlastně nazývá na Puškinovu představu o poetičnosti všedního a ve vysokém smyslu neměnného.

Pokud reagujeme na toto hodnocení, máme před sebou dvě stránky jednoho textu, které se bez sebe nedokážou obejít a neustále se střídají v jednotě dynamického rozvoje. V rozporné komplexnosti historického vývoje se aktivizuje postupně jedna nebo druhá forma. V současnosti prochází civilizace (včetně Ameriky i Ruska) obdobím generální diskreditace ideje expozice jako takové. Lidstvo prožilo v 18.–19. století proces, který je možné popsat jako radikalizaci metafory: sociokulturní procesy se ocitly pod vlivem představy o expozici nikoliv jako o filozofickém pojmu, ale v jejím vulgárním pojetí jako o výbuchu prachu, dynamitu nebo atomového jádra. Expozice jako fyzikální jev, který se jen metaforicky přenáší na jiné procesy, tak současněmu člověku splýnula s idejemi boření a stala se symbolem destrukce. Kdyby ale naše současná představa spočívaly na asociacích s epochami velkých objevů, renesance nebo umění vůbec, připomínal by nám pojem expozice spíše takové jevy jako zrození nového živého tvora či jakoukoliv jinou proměnu struktury života.

V literárněkritickém dědictví Bělinského je obsažena překvapivá myšlenka, které si jako první povšiml N. I. Mordovčenko.⁴ Mám na mysli rozlišení géníů a talentů, a tedy literatury a publicistiky. Géníové — tvůrci umění — se nedají v jejich vlastní tvorbě předpovědět a nepodléhají regulačnímu působení kritiky. Mezi géníem a čtenářem je přitom vždy (řečeno výrazem Puškinovým) jakási „nepřekročitelná hranice“. To, že čtenář nepochopí geniální dílo, není žádná výjimka, nýbrž norma. Z toho mohl Bělinskij učinit odvážný závěr: géníus, který tvoří pro věčnost a potomstvo, nejenže nemusí být pro současníky pochopitelný, ale může být právě pro ně dokonce naprosto neužitečný. Jeho užitek zůstává skryt v historické perspektivě. Současník však potřebuje takové umění, jaké by pro něj bylo přijatelné už dnes, byť by nebylo tak hluboké a věčné. Tuto

3 Překlad prvního verše básně „Byť znamenitým nekrasivo“ (viz Pasternak, B. *Stichotvorenija i poemy*. Moskva — Leningrad: Sovetskij pisatel' 1965, s. 447) je uváděn v dopisud nepublikovaném překladu Emanuela Frynty (opis překladu je uchován v archivu Jiřího Honzíka). [Pozn. M. Z.]

4 Mordovčenko, N. I. Bělinskij — teoretik i organizátoraturaľnoj školy. In: *Belinskij i literatura jego vremeni*. Moskva — Leningrad: Gosudarstvennoje izdatel'stvo chudožestvennoj literatury, 1950.

myšlenku lze dobře vyložit antitezí procesů explozivních a sukcesivních. A vyplývá z ní ještě jeden zvláštní rys. Aby mohl být proces přijatelný pro současníky, musí mít sukcesivní charakter; současník ovšem zároveň táhne k momentům explozivním, alespoň pokud jde o umění. Čtenář by si přál, aby jeho autor byl géníem, ale přitom by zároveň chtěl, aby jeho díla byla pochopitelná. Tak vznikají Kukolnikové a Benediktovové — spisovatelé, kteří zaujímají místa géníů, ale jsou jejich pouhými imitacemi. Takový „dostupný géníus“ těší čtenáře uchopitelností své tvorby a kritika svou předpověditelností. Skutečnost, že dokáže s jistotou předpovědět budoucí dráhu takového spisovatele, má kritik sklon připsat svému pronikavému úsudku. V tomto smyslu je možné vyložit prózu Marlinského jako antitezi k próze Meriméeově nebo Lermontovově, jako svého druhu orientaci na jistou úroveň čtenáře. V tomto případě je to tím zajímavější, že romantická pozice Marlinského jej stavěla „nad vulgárnost“ a žádala si spojit jeho romantismus se Sternovým posměskem nad čtenářem. Nelze přitom redukovat problém na konfrontaci jednoho uměleckého směru s druhým, neboť taková dvojstupňovost skutečné expozice se projevuje v různých etapách vývoje umění a nepřísluší pouze umění. Právě Bělinskij při formování naturalní školy principiálně deklaroval spisovatele tohoto směru jako beletristy, kteří vytvářejí umění, takové umění, jaké čtenář potřebuje a jaké odpovídá jeho úrovni chápání. Mezi literaturou a beletristikou je stejný odstup jako mezi momentem expozice a na jejím základě vznikající novou etapou sukcesivního vývoje. Podobné procesy probíhají i v oblasti poznání. S jistotou mírou přibližnosti je lze označit jako rozlišení teoretické vědy a techniky.

..... Až dosud jsme se věnovali vztahům momentů exploze a sukcesivního vývoje jako dvou etap střídajících se jedna po druhé. Vztahují se však navzájem i v synchronním prostoru nejen tím, že po sobě následují, ale i tím, že fungují i v jediném synchronním mechanismu. Kultura jako složitý celek se skládá z vrstev o různé vývojové rychlosti, takže na jakémkoliv synchronním řezu je patrná současná přítomnost jejich různých stadií. Exploze v jedné vrstvě mohou být spojeny se sukcesivním vývojem v druhé. To však nevylučuje ani jejich vzájemné ovlivňování. Dynamika procesů ve sféře jazyka a politiky či mravnosti a módy představuje různé rychlosti jejich pohybu. A ačkoliv rychlejší procesy mohou ty pomalejší urychlovat, a ty si pak mohou přisvojovat identifikační názvy těch rychlejších, a urychlovat tím svůj vývoj, není jejich dynamika synchronní. Ještě podstatnější je, když se explozivní a sukcesivní procesy synchronně spojují v různých sférách kultury. Problém se ještě komplikuje tím, že si přitom přisvojují neadekvátní sebe-identifikace. To badatele obvykle mylí. Redukují pak synchronii na strukturální jednotu, a agresi jakékoliv sebeidentifikace považují za její nastolení. Nejprve vlna sebeidentifikací a potom druhá vlna badatelské terminologie uměle unifikuji proces a uhlazují rozporné struktury. Přitom však právě tyto rozpory jsou základem dynamických mechanismů. Jak sukcesivní, tak explozivní procesy v synchronních strukturách plní důležité funkce: jedny zajišťují kontinuitu a druhé originalitu. Z pohledu současníků se tyto tendence pociťují jako navzájem

nepřátelské a boj mezi nimi se popisuje v kategoriích zničujícího válečného střetu. Ve skutečnosti jsou to však dvě stránky jediného spojitého mechanismu, jeho synchronní struktury. Agresivita jedné z nich nezahlušuje, ale naopak stimuluje rozvoj té druhé.

Tak například agresivita směru Karamzin — Žukovskij na počátku 19. století stimulovala agresivitu a rozvoj směru Šiškov — Katěnin — Grigorjev. Vítězné tažení „antiromantismu“ Balzakova a Flaubertova bylo synchronně vázáno na rozkvět romantismu Hugova.

Protínání různě organizovaných struktur je zdrojem dynamiky. Umělecký text, pokud si pro auditorium uchovává aktivitu, je vlastně dynamický systém. Tradiční strukturalismus vycházel z principu sformulovaného už ruskými formalisty: na text se má pohlížet jako na uzavřený autonomní synchronně organizovaný systém. Je izolován nejen v čase od minulosti do budoucnosti, ale i v prostoru — od auditoria do všeho, co se rozprostírá mimo ně.

Současná etapa strukturální sémiotické analýzy tyto principy dále komplikuje. V čase se text vnímá jako svého druhu filmový snímek, „mrtvolka“, uměle zabrzděný moment mezi minulostí a budoucností. Vztah minulosti a budoucnosti přitom není symetrický. Minulost tu vystupuje ve dvou podobách: vnitřní — jako bezprostřední paměť ztělesněná v její niterné struktuře, v její nevyhnutelné rozpornosti, v imanentním boji s vlastním vnitřním synchronismem, a vnějškové — ve vztahu k mimotextové paměti. Když se dívák v myšlenkách situuje do té současnosti, která je realizována v textu (například v *daném* obrazu) v momentě, kdy se na něj dívá, obrátí svůj pohled do minulosti, která se jako kužel opírá svým vrcholem o současnost. Při pohledu do budoucnosti se auditorium noří do svazku možností, mezi nimiž ještě nedošlo k potenciální volbě. To, že budoucnost není známa, umožňuje připsat význam čemukoliv. Ani ta pověstná Čechova puška, z níž, pokud se objeví na počátku dramatu, se musí podle autorova názoru na jeho konci vystřelit, nevystřelí zdaleka vždy. Čechovo pravidlo mělo smysl pouze v rámci určitého žánru, který se navíc už zabydlel v ustrnulých formách. Ve skutečnosti právě to, že se neví, zda se z pušky vystřelí, nebo ne, a půjde-li o smrtelnou ránu, nebo jenom o její napodobení pádem plechovky, dodává tomu momentu na syžetové významnosti.

Neurčitost budoucnosti má však přece jen své — byť i poněkud rozostřené — hranice. Vylučuje se z ní to, co do ní v rámci daného systému rozhodně vstoupit nemůže. Budoucnost vyvstává jako prostor možných stavů. Vztah mezi současností a budoucností vystupuje přitom právě v této podobě. Současnost je zábleskem ještě nedotvořeného významového prostranství. Potenciálně v sobě

zahrnuje všechny možnosti vývojových cest budoucnosti. K tomu je nutno ještě zdůraznit, že výběr jedné z těchto cest nezávisí ani na zákonech příčinnosti, ani na pravděpodobnosti — v okamžiku exploze zůstávají tyto mechanismy zcela vypnuty. Volba budoucnosti se realizuje jako proces náhodný. To mu propůjčuje velmi vysoký stupeň informativnosti. Okamžik volby zároveň znamená i přerušení těch cest, kterým bylo souzeno zůstat pouze potenciálně možnými, ale také okamžik, kdy zákony kauzálních spojů znovu vstupují v platnost.

Okamžik exploze je zároveň místem výjimečného vzrůstu informativnosti celého systému. Vývojová křivka tu přeskakuje na zcela novou dráhu, nepředvídatelnou a mnohem komplexnější. Dominantním prvkem, který vzniká v důsledku exploze a určuje budoucí pohyb, se může stát kterýkoliv prvek ze systému, anebo dokonce z jiného systému, který byl explozí náhodně vtažen do spleti možností budoucího pohybu. V následující etapě bude už ale vytvářet předvídatelný řetězec událostí. Smrt vojíka při náhodném střetu se střepinou granátu přerušuje celý řetěz potenciale možných událostí budoucnosti. Starší z bratrů Turgeněvových zemřel na počátku své tvůrčí dráhy na náhodnou nemoc. Tento (podle Ključelbekerových slov) geniální mladík, jehož talent by zřejmě snesl srovnání s talentem Puškinovým, mohl zanechat patrnou stopu v ruské literatuře. Můžeme si tu připomenout Puškinova slova o Lenském:

Ta jeho umlčená lyra
mohla svým mocným, vášním hlasem
oslovit příští století.¹

Když z historického procesu škrtáme moment nepředvídatelnosti, činíme jej zcela nadbytečným. Z hlediska nositele Rozumu, který přenáší na proces vnější hledisko (a může to být Bůh, Hegel nebo kterýkoliv jiný filozof, jenž ovládne „jedinou vědeckou metodu“), je pak pohyb sám zbaven informativnosti. Všechny pokusy o prognózy budoucnosti v jejích kardinálních explozivních momentech demonstrují nemožnost jednoznačného předvídání radikálních historických zvratů. Historický proces můžeme srovnat s experimentem. Není to však pokus, jímž učitel fyziky před svou třídou demonstruje předem dobře známý výsledek. Je to experiment, který podstupuje vědec proto, aby odhalil zákonitosti, jež mu známy nejsou. Z našeho

¹ Puškin, A. S. *Polnoje sobranije sočinenij. (Boľšoje akademičeskaje izdanije v 17 tomach)*, t. XI. Leningrad: Akademia nauk SSSR, 1949, s. 41. Toto trojverší je uváděno v novém překladu Jiřího Honzíka. [Pozn. M. Z.]

hlediska není Hlavním Experimentátorem pedagog, nýbrž badatel, který se snaží proniknout ke spontánní informaci svého pokusu.

Okamžik, kdy se vyčerpá exploze, je bodem zvratu celého procesu. Ve sféře historie je to nejen výchozí moment budoucího rozvoje, ale i místo sebepoznání. Pak nastupují historické mechanismy, které musí historii vysvětlit, co se vlastně stalo.

Další vývoj tedy zase vrací naše vědomí k výchozímu bodu exploze. Dění nabývá nového bytí, odrážejícího se v představách pozorovatele. Přitom dochází k zásadní transformaci události. To, k čemu, jak jsme viděli, došlo, vystupuje před námi jako jediné možné. Nepředvídatelnost je ve vědomí pozorovatele vystřídána zákonitostí. Z jeho hlediska byla volba fixní, „objektivně“ ji předurčoval celý kauzální postup předchozích událostí.

Právě k takovému procesu dochází, když složitý propletenec kauzálně podmíněných a náhodných událostí, jemuž se říká „historie“, se stává předmětem popisu nejprve u současníků a pak i u historiků. Tato dvojí vrstva popisu směřuje k tomu, aby události zbavila jakékoliv náhodnosti. Záměna téhož typu se snadno uskutečňuje v těch vrstvách historie, kde vládné sukcesivita a kde explozivní události mají minimální úlohu. Jsou to ty vrstvy historie, v nichž se za prvé dění rozvíjí co nejpomaleji a za druhé jedinec hraje co nejmenší úlohu. Historická líčení badatelů francouzské školy *l'histoire nouvelle* nabízejí nejlepší výsledky při studiu pomalých a sukcesivních procesů. Obraz se zapisuje do historie pod jménem umělcovým, kdežto značky automobilů podle firem a názvů modelů. V Čechovově povídce „Cestující první třídy“ (Passažir I-go klassa) je hrdina, známý inženýr, který za svůj život postavil nemálo mostů, autor řady technických objevů, pobouřen tím, že jeho jméno nikdo nezná:

Za svůj život jsem postavil v Rusku asi dvacet báječných mostů, ve třech městech jsem zavedl vodovod, pracoval jsem v Rusku, v Anglii, v Belgii... Za druhé jsem napsal mnoho odborných pojednání ze svého oboru [...] a přišel jsem na metodu získávání některých organických kyselin, takže mé jméno najdete ve všech zahraničních učebnicích chemie. [...] Nebudu namáhat vaši pozornost vypočítáváním všeho, oč jsem se zasloužil a co jsem vykonal. Stačí, když Vám řeknu, že toho je víc, než dokázal mnohý proslulý člověk. A co z toho? Jsem už starý, za chvíli natáhnu brčka, že ano, ale proslulostí jsem si získal tolik co tamhle ten černý pes, co běží po náspu.²

² Čechov, A. P. Cestující první třídy. In *vyž. Humoresky*. Praha: Lidové nakladatelství, 1979, s. 282, přel. Jaroslav Hulák.

Dále se hrdina povídky rozhořčuje nad tím, že jeho milénka, provinční operetní zpěvačka bez špetky talentu, „stvoření naprosto ne talentované, necitlivé, ba ubohé!“, je mnohem známější než on a její jméno se co chvíli objevuje v novinách. A hrdina hned začne vyprávět tuhle epizodu:

Tenkrát se u nás konalo slavnostní zahájení dopravy po nově postaveném mostě. [...] Tak, říkal jsem si, teď si na mně lidi vykoukají oči. Kam-pak bych se schoval? Ale to byly, vážený pane, bohužel zbytečné obavy.

Nikdo mu nevěnoval pozornost. „Diváky náhle proběhla vlna rozruchu: šš ... šš ... šš ... Tváře se rozjasnily, ramena zavrtěla. Tak už mě uviděli, myslím si. Ale chyba lávky!“³ Oživení způsobil příchod zpěvačky, o níž svému společenství právé s takovou ironií vyprávěl. Hrdina povídky si všímá nevzdělanosti a nekulturnosti davu. Dostává se přitom ovšem do komické situace, protože sám nikdy nic neslyšel o svém protějšku, o němž brzy zjistí, že je to významný vědec. Vypravěč si stěžuje na nespravedlnost. Kořeny toho, co Čechové povísim, není jen prchavost a nekulturnost veřejnosti. Jde o to, že tvorba dokonce i špatné zpěvačky je ze své přirozenosti osobní, zatímco práce dokonce i dobrého inženýra se rozplývá v celkovém anonymním pokroku techniky. Kdyby se most zřítíl, jméno inženýra by si jistě zapamatovali, protože to by byla mimořádná událost. Dobrý most se rozplyne v celkovém proudu úrovně techniky. Jeho kvalita, pokud nejsou zcela výjimečné, si nikdo ani nevšimne. Rozvoj techniky je předvídatelný, což dokazují například zdražila díla z oblasti vědecké fantastiky. Pokud se ten či onen objev nezačlení do procesu sukcesivního rozvoje, technika se ho nezmocní.

Momentem exploze je vyznačen počátek druhé etapy. V procesech, které se uskutečňují za aktivní spoluúčasti mechanismů sebeuvědomění, je to okamžik přelomu. Vědomí se vlastně přenáší nazpět, do chvíle, která předcházela explozi, a retrospektivně vkládá smysl do všeho, co se událo. Proces, který proběhl v realitě, je nahrazen jeho modelem, jenž vznikl ve vědomí účastníka aktu. Dochází k retrospektivní transformaci. Událost je prohlášena za něco nemožného. Náhodnému jevu se připisuje váha čehosi zákonitého a nezbytného. A v této podobě se události zapisují do paměti historika. Dostávají se k němu už v transformované podobě ovlivněné prvotním výběrem paměti. Obzvlášť důležité přitom je, že v těchto událostech jsou izolovány všechny náhody, exploze je transformována v zákonitý

3 Tamitěž, s. 283.

lineární vývoj. Pokud se připustí, že by mohlo jít o explozi, sám tento pojem zásadně promění svůj obsah: vloží do něj představu o energii a rychlosti události, to, jak překonávají odpor protichůdných sil, avšak rozhodně vyloučí ideu nepředvídanosti výsledků výběru jedné z mnoha možností. Z pojmu exploze se tak vyloučí moment informativnosti a zamění se fatalismem.

Pohled historika je druhotným procesem, retrospektivní transformací. Historik pohlíží na událost pohledem směřujícím ze současnosti do minulosti. Sám tento pohled transformuje objekt popisu. Pro pouhého pozorovatele chaotický obraz události opouští ruce historika už jako druhotně organizovaný. Historik obvykle vychází z nezbytnosti toho, co se událo. Jeho tvůrčí aktivita se projevuje v něčem jiném: z nadbytku faktů uchovaných v paměti konstruuje kontinuální linii, vedoucí nejspolehlivěji k závěrečnému bodu. Tento bod zaměřený na nahodilosti, překrýtvý vrstvou svévolných předpokladů a kvazipřesvědčivých kauzálních spojů, nabývá pod perem historika téměř mystického rázu. Spatřuje se v něm triumf božského nebo historického předurčení, nositel smyslu všeho předcházejícího procesu. Do historie se zavádí pojem cíle, který je jí objektivně naprosto cizí. Ignác z Loyoly se odvažoval tvrdit, že účel světů prostředky, ale tento princip byl velmi rozšířený ještě před příchodem jezuitů a řídili se jím lidé, kteří o jezuitech nikdy neslyšeli ani na ně nepomysleli. Na tomto pojmu spočívá všechno ospravedlňování historie a vnášení Vysokého Smyslu do jejích koncepcí. Je však pouhým nástrojem historie, nikoliv instrumentem jejího poznání. A nikoliv náhodou každou podobnou událost — „sůl soli historie“ — zruší následující exploze, a odsoudí ji tak k zapomnění.

V okamžiku exploze jsou eschatologické ideje, takové jako potvrzení Posledního soudu, světové revoluce, bez ohledu na to, zda začínají v Paříži, nebo v Petrohradě, anebo jiné analogické fakty významné nikoliv tím, že v nich vzplane „poslední bitva“, po níž má následovat království Boží na zemi, ale tím, že vyvolávají neslýchané vzepětí lidových sil a vnější dynamiku do zdánlivě nehybných vrstev historie. Člověk má ve zvyku hodnotit tyto momenty podle svých kategorií, kladných i záporných. Historik má mít dost na tom, že na ně poukáže a učiní je předmětem bádání s takovou mírou objektivnosti, jaké je schopen.