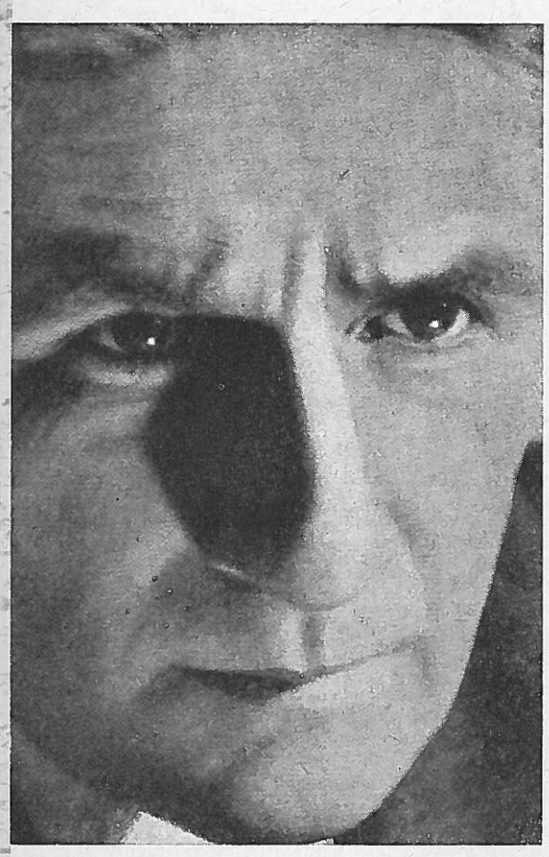
RIO PREISNER

MARGINÁLIE K DÍLU HERMANNA BROCHA



Generace lyriků, prozaiků a dramatiků, u jejichž kolébky zářilo trojhvězdí Wagner—Nietzsche—Dostojevský, se v německé literární historii označuje názvem, který v roce 1911 z Francie do Německa přenesl W. Worringer: expresionismus. Dorůstala v onom tolik cizím a skoro nepochopitelném „světě včerejška" před první světovou válkou. Tento „svět jistoty", jak jej v melancholické reminiscenci nazval Stefan Zweig, se však tragicky odcizil i lidem, kteří v něm dospěli, a to ve chvíli, kdy se mezi ně a pozůstalé vsunula přehrada světové války. Ta vtiskla tomu světu pečeť smrti, a to s pádností a neúprosností ortelu, který jako by zasáhl evropské lidstvo do hloubi podstat. Zasáhl opravdu?

Což nelze objevit logickou souvislost mezi těžkomyslnou letargií z konce století, onoho „hloupého" 19. století, a světovou válkou č. 1? A nelze protáhnout linii až k valpuržině noci slavných dvacátých let na prahu diktatur a koncentračních táborů, ba ještě dále k druhé světové a první atomové válce? Vždyť v onom zlatém věku jistoty a zlatého oběživa psal své první romány A. Gide, maloval T. Lautrec, vmetl do tváře měšťáka svou obžalobu Karl Kraus, utekl z Evropy Gauguin, vydal H. St. Chamberlain svůj spis o vyšší germánské rase, dávno před Sartrem napsal existenciální dramata Čechov, vydal Gorkij *Matku*, maloval Picasso slavného *Kytaristu* a kubistickou *Hlavu, Adama a Evu*, vyšly Burckhardtovy zlověstné *Úvahy o světových dějinách*, napsal Claudel *Pět velkých ód*, maloval Matisse, vydali T. S. Eliot a E. Pound své básně, vyšly německé překlady Kierkegaarda, které četl Kafka, hrál se Stravinského *Pták Ohnivák* a *Slavení jara*, Schönbergovy *Písně z Gurre*, G. Mahler dovršil své dílo . . . Kolik je zde už předznamenáno z duchovní tváře doby, kterou žijeme dnes, stále ještě i dnes, po svržení prvních atomových bomb. Kdo by však byl ochoten vzít na sebe i mravní důsledky a tíhu viny, jež nutně vyplývají z poznání takové strašlivé kontinuity?

Na záložce prvního vydání Brochových *Náměsíčníků* se tato trilogie velebila jako „nejhlubší analýza německého ducha za posledních čtyřicet let". Dva roky poté se v Německu dostal k moci Hitler a na básníkovu pronikavou analýzu se promptně zapomnělo. Bylo by ovšem iluzí domnívat se, že umělecké dílo je s to zabránit diktátorovi, aby se zmocnil vlády, zejména když tento „vůdce" pouze dokonale ztělesňuje nejskrytější touhy středoevropského maloměšťáka. Román byl znovu objeven po druhé světové válce spolu s dílem Franze Kafky, Alfreda Döblina, E. Barlacha, O. Loerka a jiných „zapomenutých" expresionistů. Toto znovuobjevování se však neděje přirozeným výběrem zákona času, je řízeno nejrůznějšími, mnohdy ani ne kulturními zájmy, a intelektuálský a buditelský romantismus moderních záchranců hodnot hrává při tom tragikomickou úlohu. A tak se tu a tam vracíme k zapomenutým básníkům, ale nijak neusilujeme o kontinuitu mnohem hlubší a širší, o jejich bezpečné uložení v širokém proudu evropské kulturní tradice, která zajisté nesahá pouze k pověstným létům dvacátým. Nicméně v expresionistech objevujeme básníky, které středoevropský maloměšťák bral tak vážně, že je doslova vraždil — pomalu i rychle. A vraždil je i tenkrát, když je zahrnoval páchnoucími vavříny, vzpomeňme jen Gerharda Hauptmanna.

„Svět včerejška" znamenal pro Hermanna Brocha Vídeň z konce století, tedy doby tzv. secese. V předválečné Vídni Hofmannsthala, Altenberga, Karl Krause vyrůstal však také jistý Adolf Schicklgruber, alias Hitler. Všechna velká města mají svá podsvětí, ve Vídni však jako by toto blouznilské podsvětí sahalo až po samé střechy paláců, ba až do předpokoje nepochopitelného c. k. úředníka Františka Josefa I. Ve znamenité studii *Hofmannsthal a jeho doba*, již lze číst skoro jako Brochovu zastřenou autobiografii, nazývá Broch Vídeň let 1870—1890 metropolí „vakua hodnot". Protože dosud nebyla napsána sociologie velkoměstských literátů, lze pouze tušit, že jde o druh lidí, jichž historie je poznamenána nestvůrnostmi duševního i tělesného života, které traumatisují evropskou kulturu už po generace. Ne náhodou právě ve Vídni, kde se soustřeďovalo literátství z celé střední Evropy, vznikla — v josefínských tradicích, — významná lékařská, zejména psychiatrická škola a Freudova psychoanalýza.

Hermann Broch se tam narodil 1. listopadu 1886. Jeho otec vlastnil textilní továrnu. Broch byl tedy buržoazní synek, patřil k tzv. druhé generaci (jako Werfel a Hofmannsthal), která užívala otcových peněz nikoli podle otcových představ. Otec si ovšem přál, aby syn později převzal továrnu. Syn se otcovi podvolil, neboť od mládí tíhnul k přírodním a exaktním vědám. Studoval na vídeňské technice, potom v Mühlhausenu na Vysoké škole textilní, zaučoval se v německých a českých textilkách. Učil se i česky u Kafkovy přítelkyně Mileny Jesenské. V roce 1906 odjíždí na studijní cestu do Ameriky. Dojmy z této cesty se obrážejí ještě v druhém díle *Náměsíčníků*. Od roku 1908 do roku 1927 pracoval Broch v otcově továrně. Po válce usiloval o konsolidaci rakouské republiky jako člen Smírčího úřadu pro potírání nezaměstnanosti. Zkušenosti z těchto působišť uplatnil v pozdějších studiích k psychologii davových a politických hnutí. Rok 1928 přináší však rozhodující obrat v Brochově životě: rozhodne se pro dráhu nezávislého spisovatele. Do roku 1931 horečně studuje na vídeňské universitě matematiku (u Hanse Hahna), filosofii (u Moritze Schlicka), psychologii (u Karla Bühlera). Občas přednáší též na vídeňské lidové universitě. V roce 1938 je zatčen gestapem v Alt-Aussee, očekává trest smrti, ale přispěním přátel v emigraci je propuštěn a odjíždí přes Skotsko do Ameriky. Tam přednáší na universitě v Princentonu a skoro všechen volný čas věnuje obětavé pomoci emigrantům. V roce 1949 se stěhuje do New Havenu, v roce 1950 je jmenován mimořádným profesorem na universitě v Yale a je navržen na Nobelovu cenu. Umírá na srdeční mrtvici 30. května 1951 v New Havenu.

V otcově továrně poznal Broch politickou a sociální tvářnost doby. Vzestup expresionistické generace je provázen politickým a organizačním rozmachem dělnictva. Pronikavé úspěchy sociální demokracie v Německu nezastavily ani Bismarckovy „zákony o socialistech". V roce 1890, kdy zákony pozbyly platnosti, získali sociální demokraté 35 mandátů. Nikdo však básnickými prostředky nezpodobil lépe vnitřní prázdnotu a skrytý rozpad tohoto hnutí před 1. světovou válkou než právě Broch v druhém díle *Náměsíčníků*. Brochův první velký román vznikal však až v letech 1928—31 (tiskem vyšel 1931—32). Předtím, kromě drobných příspěvků v časopise „Der Brenner" (v r. 1913), vydal Broch pouze v Bleiově časopise „Summa" *Metodologickou novelu* (v r. 1917). V „desetiletí" expresionismu se Broch umělecky projevil tedy jen menšími příspěvky po časopisech. Své první velké dílo začal psát — a to ještě na nátlak přátel — ve dvaačtyřiceti letech. *Náměsíčníci* jsou v jistém smyslu výrazem Brochova vítězství nad expresionismem.

Tajemství expresionismu tkví právě v dilematu: buď zvítězíš nad mou minotaurovskou podobou, nebo zahyneš v labyrintu. Expresionismus je vskutku krajně nebezpečný labyrint nejasných idejí a představ, sdružujících se do nejabsurdnějších protikladů, např. odpor k válce a zbožnění války, návrat k člověku (O Mensch!) a rozbití osoby (Wir sind), nenávist k technice a zbožnění strojů, čistá poezie a ideologické umění apod. Exaktní definice expresionismu dosud neexistuje a nebude asi existovat. Především nelze expresionismus chápat jako hnutí výhradně německé. Tvoří součást evropské „revoluce umění", která vypukla počátkem 20. století. A jako na každé revoluci se na něm podílí mnoho nepovolaných, mnoho vypočítavců a spekulantů. Ačkoliv už romantika skýtá nemálo nejasností, jež vyplývají spíš z kosmologických aspirací jejích systémů než z tvůrčí nevyhraněnosti jejích reprezentantů, expresionismus je hybridní ve své koncepci — ve srovnání s romantikou nepoměrně užší a nesystematičtější — protože je zatížen nesčetnými umělecky sterilními literátskými souputníky, kteří takříkajíc „kalí vodu". Potíže s definicí expresionismu vyplývají právě z tohoto jeho dvojakého charakteru: jako směru v nejhorším slova smyslu literátského, z jehož nížinných základů se však pozvedá několik velkých tvůrců, kteří ho daleko přerůstají. Není pochyb, že expresionismus je více než pouhý umělecký směr. Přináší „epochální obrat v dějinách umění" (F. Martini), k němuž arci nedošlo náhle a nečekaně. Filosofické předpoklady toho směru je třeba hledat již v 19. století: u Nietzscheho, Bergsona a Diltheye — tedy v iracionalismu, spiritualismu, v novém mýtu jako další variaci prastarého gnostického pokusu o sebepřekonání člověka. Expresionismus reaguje též na Husserla a Schelera a na ně navazující pravé křídlo neokantianismu (i s jeho hegeliánskými tendencemi). Za jeho vyvrcholení v oblasti ideové, jako vůbec za dovršení a zpečetění přízračného kvasu dvacátých let, lze pak považovat Heideggerův spis „Bytí a čas" (z roku 1927), který byl původně myšlen jako dovětek k Diltheyově filosofii života. Expresionismus se snaží pochopit i „světový názor" Goetha a romantiky. Filosofická výzbroj expresionismu nás však nesmí mýlit. Začteme-li se do jeho nesčetných konfúzních manifestů a provolání, zjistíme, že z těchto filosofů tam živoří jen několik stále omílaných pojmů (intuice, zření podstat, chaos, abstrakce), že jde ve většině případů o pouhé využití a zneužití filosofie — zcela v duchu rodícího se totálního ideologismu — pro literátský efekt, či jak by řekl Broch, pro špinavé cíle „nahrážkové revoluce maloměšťáka". Nepřekvapuje proto, že na expresionismus působili silně i pochybní myslitelé, jako např. Weininger, Klages, Spengler, Brod aj. I obvyklé dělení expresionismu na levé křídlo, ovlivněné Marxem, Hecklem, Darwinem, Freudem a pravé křídlo náboženských vizionářů a extatiků se vztahuje spíš na falanx literátů než na skutečné tvůrce. Döblin, Brecht, Kafka, Barlach, Jahnn ve svém díle zahrnují obě křídla a leccos navíc.

Na problematice expresionismu je tedy více než kde jinde patrné, že je součástí obsažnější

problematiky moderního umění vůbec. Ukázalo to však názorně teprve umění po druhé světové válce: že totiž někdejší protiklady moderních uměleckých směrů byly zdánlivé, a že všechny -ismy tvoří jednotnou strukturu „moderního umění", jehož rozpětí sahá od nejdrastičtějších naturalismů k nejsubtilnějšímu melancholickému platonismu, od služebného ideologismu až k hře absolutního slova a absolutní prózy a to vše často v díle jediného umělce.

Třemi mohutnými proudy, které se na mnoha místech prostupují, buduje Hermann Broch v kritických letech svou koncepci člověka, světa a umění:

Od roku 1928 trilogií *Náměsíčníci*, k níž se druží myšlenkový komplex teorie rozpadu hodnot a teorie o krizi kultury, zejména románu. Mocnou stavbu trilogie jako jakési pilíře podpírají novely, které Broch na konci života organicky skloubil v román *Nevinní*. Za intermezzo lze považovat román *Neznámá veličina*, který Broch později zavrhl, a hru „. . *neboť nevědí co činí*".

Od roku 1934 románem *Pokušitel*, k němuž se druží komplex teorie vědeckého a básnického poznání. Specifickým znakem druhého proudu je studium psychologie masových hnutí a Brochova politická aktivita.

Od roku 1936 románem *„Vergilova smrt"*, z části podníceným studiem Jamese Joyce a touhou po novém mýtu, především však prožitkem emigrace a války. Analýza maloměšťáctví vrcholí koncepcí *Nevinných*. Teorie hodnot dostává existenciální podtext problémem zachování osobnosti ve vakuu hodnot. Strach a „zlá" smrt „náměsíčníků" a „nevinných" je konfrontována s „dobrou" smrtí Vergila. Takto se logicky spojuje první a třetí tvůrčí popud Brochova díla. Na střední proud, jehož jádro tvoří teorie poznání, navazuje Broch ke konci života odklonem od mýtu k neopozitivistické teorii poznání.

Tyto tři proudy vyznačují zhruba též postup našeho dalšího rozboru.

Pasenov neboli romantika, první díl trilogie *Náměsíčníci* se odehrává v Berlíně roku 1888, tedy nedlouho před pádem Bismarcka. Broch převzal dějové schéma z Fontanova románu *Zmatky a bloudění* (Irrungen Wirrungen). Pasenov je vykořeněný junker, který — coby mladší syn — si nuceně „zvolil" důstojnickou dráhu. Mezi konzervativním otcem a synem dochází po tragické smrti staršího bratra k chorobnému napětí, v němž se obráží rozpad patriarchálního řádu. Pasenov se zamiluje do české dívky Růženy, není však schopen oprostit se od konvencí a stavovských předsudků a ožení se nakonec s Alžbětou, junkerskou dcerou, která miluje Pasenovova přítele, úspěšného podnikatele Bertranda. Druhý díl *Esch neboli anarchie* se přenáší do Porýní roku 1903. Účetní Esch marně usiluje o sociální vzestup a překonání pocitu osamělosti financováním varietních vystoupení a ožení se nakonec se starší majitelkou krčmy, vdovou Hentjenovou. Erotika je již mnohem agresívnější, smysly hrubší než v „romantickém" prvním díle. Ve stylu lze najít paralely s dílem H. Manna. Bertrand, který se mezitím dostal do čela loďařského koncernu, spáchá sebevraždu po Eschově udání, v němž je usvědčen z homosexuálních styků. Třetí díl *Huguenau neboli věcnost* s datem 1918 přináší konečný rozpad. Huguenau zběhne z armády, která byla kdysi smyslem a záštitou Pasenovova života, ubytuje se v alsaském městečku, rafinovaně ovládne velitele města Pasenova i Esche, do jehož domu se nastěhuje. V revolučních dnech zákeřně zavraždí Esche bajonetem, když předtím svedl jeho ženu. Uniká beztrestně do nitra Německa a na vdově po zavražděném nestoudně vymáhá peníze. Kladný protipól rozpadu společnosti, který Broch v románě komentuje obsírným esejem *Rozpad hodnot*, tvoří láska chassidského žida Nuchema k člence Armády spásy.

Rozpad postupuje tedy v jakýchsi třech kaskádách. Člověk stojící na rovině nižších hodnot hubí vždy člověka, který si uchovává povědomí (avšak pouze to!) vyšších hodnot. Rozpad probíhá zákonitě, ba zdá se, že neúprosná dějinná zákonitost se projevuje právě a jen v rozpadu, který je tajemně spojen se zlem. Vysvobození z jařma zákonu skýtá jedině čistá a obětavá láska. Každý z hrdinů se s touto osvobozující láskou v některém okamžiku života setká, ale všichni dávají přednost egoistickým cílům, jež vedou do záhuby. Pojmy „romantika — anarchie — věcnost" s daty 1888 — 1903—1918 znázorňují stupně rozpadu. Osmdesátá léta jsou nejen dobou „radostné apokalypsy" Vídně, nýbrž v širším měřítku i dobou, kdy se Evropa konstituovaným maloměšťáctvím odvrátila od vlastních kulturních tradic, „aniž si uvědomila vlastní nízkost (Gemeinheit)" — jak postřehl A. Weber. Evropský člověk začal klidně přihlížet největším brutalitám a naprostému bezpráví. — Také rok 1903 je zvolen s velkou prozíravostí. Zastupuje poslední desítiletí evropské nadvlády ve světě. Deset let poté se zhroutila. Příčinou zhroucení není jen krach mocensko-politický, nýbrž především ideový. Evropa po roce 1900 není už s to vytvářet ryzí ideje a vstupuje do období rafinovaného synkretismu. — Rok 1918 je rokem huguenauovské „démonické a náhražkové revoluce".

„Romantikou" rozumí Broch „absolutizaci věcí pozemských", čímž skoro přesně vystihuje prométheovský proces imanence v německé idealistické filosofii, proces, který zasahuje hluboko i do filosofie 20. století. Projevuje se duchovním osaměním člověka ve světě zabsolutisovaných pojmů. Pasenov už není schopen najít živý vztah k druhému člověku. Rostoucí absolutisaci Já provází postupující abstrakce intersubjektivních vztahů, jež se mění v pouhou konvenci a prázdnou obřadnost. Růžena sice celou bytostí (i nekonvenčním jazykem) láme ledy konvence a ceremoniálu, ale Pasenov je beznadějně zaklet do mrtvého mechanismu ekonomických a společenských vztahů, jehož těžiště se z kostela přeneslo na — hřbitov. Pohyb tohoto mechanismu, jehož hybatelem je „absolutně chladný bůh" otáčející ozubeným kolem Borsigovy strojírny, směřuje totiž do nicoty. Dialektickým protikladem této mechanické kosmologie, vyrůstající z kartesianismu a chladného kalvínského blouznilství, je romantické „náměsíčnictví", přízračná obojakost religiozity a ateismu, pohanství a křesťanství v nitru jediného člověka. Zatím co Pasenov své odcizení halí do vojenského sukna, neboť v odcizení instinktivně cítí necudnou nahotu smrti, vyslovuje Bertrand již ono dialektické kredo všech gnostických iracionalistů: „Myslím . . ., že jenom po strašlivém znásobení cizoty, teprve když ji takříkajíc přeženeme do nekonečna, promění se ve svůj opak, v absolutní poznání . . .": onu naději v zázračný zrod „nového" na samém dně degradace (rozuměj: odcizení) člověka. Bertrandovo „absolutní poznání" má však, jak víme, podobu sebevraždy. Bertrand je z rodu Valéryho Pana Teste, a objevíme ho v mladých sebevrazích kolem A. Gida. Pasenov a Bertrand ztělesňují tak hloupost i „lest" svého století, obě janusovské tváře neschopnosti lásky. — Esch, reprezentant anarchismu, je mnohem složitější postava než Pasenov. Romantická dvojakost u něho opustila „systém" a stala se projevem vágní iracionality života. Ušlechtilé pohanství dostalo podobu animálnosti, kalvínský mechanismus nahradil pořádek v účtech. Podstata anarchismu tkví však v dialektickém vztahu sebevyzdvižení člověka na úroveň jakéhosi rebelského velekněze (Esch se stane hlavou sekty) a touhy po splynutí s neosobními „silami" světa. Eschovy myšlenky při tělesném styku s paní Hentjenovou předjímají už ono indické nicotání Vergila při styku s Plotií. Nejvýraznějším rysem anarchie pak je zneživotnění pojmů pravda, řád, oběť. Esch dosud nedospěl k jejich úplnému popření, ale není už s to dát jim existenciální obsah. Neustále o nich zlobně hovoří: „Pořádný člověk se obětuje, jinak není žádná naděje." Přitom jako udavač obětuje — druhého. Věcnost třetího dílu nelze zaměňovat s pojmem poexpresionistické literatury. Toto je věcnost rozvážně kalkulujícího vraha a katilinárského dobyvatele moci; tedy žádný „zdivočelý" maloměšťák, nýbrž člověk vášnivě, běsovsky lhostejný. V Huguenauovi se lidská osamělost dovršuje natolik, že už nemá komu co říci. To je třeba brát doslova: ani básník už nemá co říci a jeho forma se rozbíjí, výraz drolí, hledá útočiště ve verši, v aforismu, v eseji. Dospělo se k absolutnímu nulovému bodu odcizení, po němž pln nadějí toužil sebevrah Bertrand. (Podobné naděje v obrozující moc „nulového bodu" chovali po první světové válce „falešní proroci" druhu Ernsta Jüngera.) Huguenau nevěří však v osvobozující zázrak, zná jen zákon „neznámé moci" (srv. Eschovy abstraktní „síly"), která ho vsadila na kolej, již nelze opustit. Jedná z pouhé setrvačnosti, jako by bez vůle, jakýmsi temným instinktem (intuice a instinkt se v té době stanou mytickými kategoriemi noetiky). Stává se živoucím ohniskem rozpadu, věci kolem něho se potahují rzí nepotřebnosti. V jeho okolí umírá mrazivým vakuem lásky Hana Wedlingová, zatímco ve městě sálá žár ohňů. Poslední lidský cit, který lze u Huguenaua objevit, je strach podivně splývající s touhou po smrti, po nebytí. „Strach se mění v touhu, touha ve strach". Strach je leitmotivem *Náměsíčníků*, strach před „zlou" smrtí, přinášející konečné uzavření, zpečetění bezcílnosti, konečnou nihilizaci, konečné odlidštění, potvrzení a utvrzení zoufalství. Somnambulní ráz Huguenauových činů ho zdánlivě zprošťuje viny. Ale tato nevůle je ve skutečnosti antivůlí, negativní vůlí k moci, pro niž se jednou provždy rozhodl, neboť v ní objevil nejbezpečnější způsob, jak dojít ke konečnému vítězství, ke konečnému uzavření, ke konečné nihilizaci. Huguenau objevil rasantní sílu lhostejnosti, jež se stala jeho vášní. Provinil se tedy dvojnásob: lhostejností a vítězstvím lhostejnosti.

Poprvé v dějinách umění programově vyslovil požadavek umělecké totality — Goethe. Romantikové se o ni pokoušeli, ale ustrnuli v předčasných symbolech a předčasně uzavřených systémech. Rozvoj a specializace věd v druhé půli 19. století myšlenku totality potlačily. Teprve šok Ludendorffovy totální války a hrozba totálního zničení obnovily i v umění goethovskou koncepci totality, jež byla od počátku myšlena jako totalita románu. Moderní totální román vyrůstá tedy z prožitku negativní, zničující totality moderního světa válek, teprve na druhém místě jako náhrada chybějící syntézy stále více se odcizujících speciálních vědních oborů. Goethe si pod pojmem totalita představoval spíše všeobsažnou gnostickou syntézu kosmu, fysis, světa organického i neorganického. Moderní totální a universální román je zatížen více dějinami a tudíž i eschatologií. Na protikladu kosmos, fysis: dějinnost by bylo možno i upřesnit pojmy: totalita se víže k fysis, ke kosmu, universálnost k intersubjektivitě a dějinám . . .

Již v roce 1917 píše Broch v *Metodologické novele:* „Každé umělecké dílo . . . musí ve své jedinečnosti projevovat jednotu a universálnost všeho dění." Tento metodologický platonismus, jak bychom ho nazvali, je Brochovi pouze základem, z něhož vyrůstá teprve existenciálnost básnické vize. Na jedné straně si Broch stanovil metodu k vytváření lidských typů, na druhé však právě tento metodický postup zasahuje do hloubi existence básníka samého. Rozpad formy třetího dílu *Náměsíčníků* není pouhým metodickým prostředkem objektivního vyjádření rozpadu společnosti, je zároveň výrazem básníkovy existenciální (nikoliv tvůrčí) krize. Metoda není tvrzí, do níž by se básník utekl, aby mohl v bezpečí pozorovat dění světa a proměnit je v „hru skleněných perel". Básník sám se stal součástí metodické struktury, bez jeho bytostné účasti by nemohla vzniknout. Bezprostřední účast básníka na modelu světa (jež je též matkou románového esejismu), je jednou z příčin pozvolného mizení „vypravěče" v moderním románě. „Vypravěč" je vždy nějak v bezpečí, byť klamném, a toto bezpečí bylo právě velkou iluzí 19. století — éry klasických vypravěčů. Odvahu k rozbití románové formy načerpal Broch ovšem z expresionismu, příčiny rozbití byly však diametrálně různé. Expresionismus rozbíjel formu z explozivní extatičnosti, ze zalykající se snahy po vyjádření nadlidských prožitků, Brochovi se rozbíjí forma racionálním poznáním nevyjádřitelnosti „nulového bodu" úpadku společnosti na prahu totalitních režimů.

Svůj platónský model vypracoval Hermann Broch ve třech esejích: *Rozpad hodnot*, který prostupuje třetí díl *Náměsíčníků*, *Logika rozpadajícího se světa* (z r. 1931) a *Život bez platónské ideje* (z r. 1932). Brochův esej o rozpadu hodnot tvoří na jedné straně diskursivně monologickou formou (i lyrickými pasážemi) stylistický předstupeň jazyka *Vergilovy smrti*, na druhé straně v tzv. „exkursech" poukazuje na Brochovu exaktní

teorii poznání. Vstupní věta ústí do lapidárního: „Nevědí, proč umírají", čímž je dáno základní téma modelu. V moderním člověku se slučují heterogenní prvky: je katem a obětí současně. Tato schizofrenní situace vhání člověka do náruče „vůdců", kteří ji mají motivovat. Naše doba, vyvozuje Broch, ztratila styl. Projevuje se to zejména v architektuře, která poprvé v dějinách budí v pozorovateli pocit odporu a hnusu. Její nestylovost je poznamenána především neschopností vytvořit ornament. Éry, které mají ornament, jsou zároveň schopny mistrovat smrt, dávat jí smysl. Huguenauova „věcnost" je jen jiným výrazem pro tuto neschopnost, značí přímočaru spojnici k nicotě. V „logickém exkursu" se fenomenologický výklad přenáší do roviny kosmogonické. Kosmos není již — jako ve středověku — zakotven v Bohu, nýbrž v abstraktním nekonečnu, umožňujícím nekonečný řetěz otázek a jejich „radikální zvědečtění". Krok od monoteismu k abstrakci, jímž Broch charakterizuje zrod novověké filosofie, znamená také krok od středu hodnot k „nekonečné neutrálnosti absolutna". To zároveň umožnilo, aby každá jednotlivina v jakémsi logickém rozběsnění sebe sama domýšlela do krajnosti. Člověk se tím dostává do područí dílčích absolutizací. V „historickém exkursu", připomínajícím patos Novalisova eseje *Křesťanství nebo Evropa*, spatřuje Broch počátek rozpadu hodnot v renesanci. Středověk nebyl s to zadržet nekonečnou linii antinomického myšlení, linii, kterou předznamenal už Aristoteles, a chtě nechtě právě disputacemi o absolutnu a nekonečnosti antinomií připravoval zákonitý zvrat platonismu v positivismus, přesněji: obnažení positivistického jádra platonismu. Boží stát a obec křesťanů nahradila antinomie jedince, jeho zájmových skupin a státní moci. S protestantismem vstupuje do dějin fenomén činu, počínající znehodnocení slova, počínající oněmění světa. Středověký „čin" se vztahoval vždy k celé struktuře absolutních hodnot, nyní slouží čin „vehementnímu" prosazování bezvztažných dílčích hodnot. V „exkursu o filosofii náboženství" srovnává Broch proces dílčích absolutizací na vztahu katolicismu, protestantismu a židovství. Zatím co katolicismus skýtá prozatímní útočiště před důsledky nekonečného logicismu, žádá „absolutní" protestantismus od člověka, aby pohlédl do tváře strašnému, abstraktnímu bohu. Jedině tato dvě prozatímní řešení, zdůrazňuje Broch, zbavují člověka strachu. Židé pak budí hrůzu a odpor proto, že duchem a životem předznamenávají hrůzu věcí budoucích. Leibnizův pokus o vybudování bezpečné struktury hodnot byl odmítnut ve prospěch Kanta, apoštola „němé neutrálnosti", jež se stane údělem příštího věku. Třemi tezemi „noetického exkursu" utváří Broch svou teorii hodnot. Dějiny lidstva i život člověka jsou určeny hodnotami. Bez nich by se rozplynuly v mlhách. Čím více se však život člověka uskutečňuje v jedinečnosti Já, tím více se přibližuje k nejvyšší platónské ideji. Z toho plyne, že svět je pouhou produkcí „inteligibilního Já", a to i tehdy, když se tato produkce ztrácí v nekonečném relativistickém řetězu produkcí in inf. Podle Brocha vítězí platónská idea i zde, neboť produkce produkcí in inf. oduševňuje každou jednotlivinu světa světlem ideje. Toto tvrzení je ovšem zcela iracionální a Broch je si toho vědom. Podle něho však takto pojatá iracionalita vyvrací zlou radikalitu autonomního rozumu, pokud s ním udržuje rovnováhu. Tato rovnováha je, podle Brocha, v rukou individua. Ale právě u maloměšťáka dochází k porušení rovnováhy výkyvem k iracionalitě života a volnoběhem superracionality, obojí na bázi lhostejnosti . . .

Brochovu nepochybně idealistickou teorii rozpadu hodnot lze napadnout ze dvou stran: v pojmu „rozpadu" i v pojmu „hodnoty". *Rozpad* hodnot se Brochovi ztotožňuje s rozpadem celého světa, jeho dějin a společnosti. Tím se tento pojem odhaluje jako kategorie filosofie dějin. Jeho otcem je J. B. Vico, od něhož jej převzal Nietzsche, Dilthey, Spengler, Toynbee aj., ale objevíme ho už u romantických filosofů restaurace, zejména u Schellinga a Baadera. Vico nechápe ještě „rozpad" v bezprostředním vztahu k buržoazní společnosti a kultuře jako jeho žáci po francouzské revoluci. V jeho ideálním, takřka geometrickém modelu dějin, budovaném ve vědomém protikladu k ahistorickému kartesianismu na ztotožnění pravdy s dějinným faktem (předzvěst Hegla!), je rozpad součástí nekonečného cyklu vznikání a zanikání civilizací a má funkci ozdravující. U Vica je tedy „rozpad" skoro v antickém smyslu mravně neutrální fází věčného koloběhu dějin. Ale u Vica už najdeme ono brochovské kosmické „oduševnění" jednotlivin, i lidské Já produkující dějiny, usměrňované v poslední instanci „lstí" absolutního rozumu, jenž je předobrazem Brochovy „nekonečné abstrakce". Brochův pojem „rozpadu" bychom však nepochopili v celé rozeklanosti bez jeho zřejmé závislosti na buržoazní představě přímočarého pokroku, jehož je víceméně negativním obtiskem. Otcem této ideje je patrně Jáchym z Fiory, velký středověký sekularizátor dějin, ale důsledně se rozvinula teprve v 18. století u Condorceta a Turgota, později u Comta, který pokrok postavil na fundament „statistické" smrti. Právě smrt je oním čepem, kolem něhož se idea pokroku obrací v ideu rozpadu. Oběma společná je futuristická perspektiva — naprosto cizí např. antické historiografii. Ale teorie civilizačních cyklů, která se stále urputněji vtírá do buržoazní filosofie dějin, vážnost této perspektivy zase vyvrací. Stojí tedy oba pojmy přímočarého pokroku i rozpadu na jazýčku vah mezi antickým mýtem kosmických cyklů (do něhož jsou zahrnuty i málo významné dějiny lidstva) a představou dějinného smyslu a cíle. — Futuristická perspektiva nás pak přivádí k Brochově rozpadu *hodnot*. S touto představou se setkáme už u řeckých filosofů od Anaximandra přes Pythagorase k Platónovi a Aristotelovi. K hodnotě se takřka neodlučitelně pojí představa jejího „rozpadu". Dodnes však filosofie neodpověděla uspokojivě na otázku: Co je hodnota? Co je vyšší a nižší hodnota? Je-li celkem uspokojivě probádána oblast morálních hodnot, skoro neznámá je oblast hodnot estetických, nemluvě už o „absolutních hodnotách". Skutečný obsah Brochova pojmu hodnota vyvstane však teprve, když se ho použije ke kritice současné buržoazní společnosti, oné „noci" zlhostejnění a neutrálnosti, v níž jakoby upadaly v zapomenutí veškeré

hodnoty evropského lidstva „od Homéra po Goetha". Brochův pojem hodnoty není ani tak platónský jako psíše nietzscheovský. Broch si však vysvětloval Nietzscheovu teorii hodnot — značně závislou na Schopenhauerovi a Dühringovi — mylně. „Co znameá nihilismus?" ptá se Nietzsche. A odpovídá: „Znehodnocení nejvyšších hodnot. Není cíle, není odpovědi." U Nietzscheho není tedy už absolutních hodnot. Nietzsche převzal pojem hodnoty z liberalistické ekonomiky Bismarckova Německa, hodnota je u něho relativní, stanoví pomíjivé cíle a účely. Nietzsche také nehodlá obnovovat staré hodnoty. Odmítá jakoukoliv platónskou „metafysiku hodnot", jeho cílem není nejvyšší hodnota, jak se domnívá asi Broch, nýbrž nekonečné, bezcílné vznikání, dionysovský „věčný návrat". Nietzsche kritizuje buržoazní společnost — pokud tak činí — nikoliv z pozice „hodnot", nýbrž právě a jen z pozice své dionýsovské pozemské říše. Brochův pojem hodnoty vyplynul tedy z nepochopené podstaty Nietzscheovy kritiky doby, patrně i závislosti na Heideggerovi.

Náměsíčníky se Broch rázem postavil po bok největším prozaikům expresionistické generace: Kafkovi, Döblinovi, Barlachovi i svému velkému krajanovi Robertu Musilovi.

Franz Kafka stojí ve výrazném protikladu k Brochově dílu. Pro tuto protikladnost se Kafka stal majákem Brochova básnění i myšlení. Broch se v esejích o Kafkovi skoro nikdy nezmiňoval, ale ani plavci nehovoří přece o majáku, když vplouvají do přístavu. U Kafky neobjevíme Brochův svár vědeckého a básnického poznání, neboť je ryzím básníkem bez zvěstovatelských a spekulativních cílů. Kafka nehledá, nýbrž konstatuje. Lze však konstatovat, aniž se hledá? Od konce 18. století se začalo zdůrazňovat „hledání". Jeho hlasatelem byl zejména nevyzpytatelný Lessing. Od osvícenství se málokdo odvážil cokoliv konstatovat, leda své nekonečné odysseovské hledání. Kafka, v němž doznívá mnohé z josefinismu rakouských úřadů, jež zrodila velká náboženská krize 16. století, obrátil toto hledání naruby: konstatoval přímo dekretujícím způsobem. Jenže jeho konstatování bylo čirou esencí odvěkého hledání. Řečeno jinými slovy: Kafkův svět je přísně imanentní. Tato imanence je propastná svou průsvitnou samozřejmostí a dokonalostí. Přitom znakem imanence je právě její neprůhlednost, nedokonalost a nesamozřejmost. Paradox Kafkova díla tkví však právě v „dokonalé imanenci" (tolik připomínající Brochovo pozdní „pozemské absolutno"), ve zformované aporii bílé černi — dokonalost nedokonalá svou dokonalostí. Dokonalost labyrintu se projevuje tím, že z něho není východiska. Je tedy dokonalý proto, že člověk v něm do smrti hledá východisko. Ale Kafkův labyrintický imanentismus je blízek řeckému labyrintu, do něhož se vcházelo a z něhož se vycházelo bez obtíží, protože byl „průhledný" a všudypřítomný — řecké a římské děti ho malovaly na zeď —, každý vstup byl zároveň východiskem, každé východisko vstupem: dokonalý kosmos . . . — Cítíme, že o takovou dokonalost člověkovi nejde, neboť je to dokonalost smrti, jeho vlastní smrti. Nebylo dokonalejšího a většího básníka smrti, „zlé" smrti, než Kafka. Broch si to uvědomoval a snad ho Kafkovo dílo i přivedlo k *Vergilově smrti*. O interpretaci, k níž neustále provokuje Kafkovo dílo, lze snad říci toto: je to situace člověka před zaskleným oknem. Sklo je tak průsvitné, že nelze stanovit, je-li okno zaskleno či nikoliv, leda tak, že se do něho hodí kamenem. Jenže Kafka je takový mistr průsvitnosti, že okno — ač zasklené — vypadá tak, jako by sklo bylo už dávno rozbito, kámen dávno vržený. — Broch, který noetickým pojmem „pozemského absolutna" také směřoval ke kafkovské imanenci, v básnickém díle usilovně prosvětluje zanikající staré přicházejícím novým: místo průsvitnosti je u něho prosvětlenost jakési průběžné autointerpretace. *Vergilovu smrt* lze chápat i jako odpověď na „zlou" smrt anonymního K. Brochův etos pomoci září do temnoty jako osvětlené okno vedle Kafkova průsvitného okna.

Jestliže Franz Kafka je v mnohých bodech blízký Brochovi noetikovi, pak Döblin je zase blízký Brochovi básníkovi. Také Döblin přerůstá expresionismus substancí díla, jež chce více než pouhé umění. V tom je Döblin žákem Dostojevského. Nežádá pro umění svobodu, nýbrž zbraně, neboť je chápe jako ars militans. Útočněji než Broch a v diametrálním protikladu ke Kafkově průsvitnému imanentismu démonicky bije pěstí do nepropustných zdí světa „Diesseits". Vedle Joyce — a nezávisle na něm — je Döblin objevitelem simultánnosti v moderním románě, vizionářem oběti a smrti velkoměstského člověka. Brochův Huguenau a Döblinův Franz Biberkopf obrazí příbuznost i rozdílnost obou velkých prozaiků: Brochovu existenciální krizi na dně domýšleného rozpadu hodnot a Döblinovo nadlidské úsilí o dobytí transcendentna z hlubin nízkosti.

V přednášce *Obraz světa v románě* (z r. 1933) a především v eseji *Zlo v systému uměleckých hodnot* přenáší Broch teorii rozpadu hodnot na pole filosofie umění. Broch podobně jako Döblin pochopil, že cílem umění není zhotovování „krásných" předmětů. „Krásný" předmět je kýč. Umělec má pracovat dobře, nikoliv „krásně". „Kýčař není člověk, který vyrábí méněcenné umění, není to břídil nebo paumělec . . . je to prostě špatný člověk, mravně zavržený člověk, je to zločinec, který usiluje o radikální zlo . . . je to svině". Kýč je zlo v říši umění. Za kýč považuje Broch každé umělecké dílo, které do mravního činu zatahuje efekt — „šokantnost", jak by řekl Friedrich Schlegel.

Závěr eseje o románě věnuje Broch analýze Musilova díla, v němž spatřuje pokus, o vytvoření transparentního, racionálně kontrapunktického básnictví (tedy jakousi analogii ke kontrapunktu hudby), jež by beze zbytku překonalo „radikální zlo" kýče. V Musilovi objevil Broch autora, na němž měřil rozpětí svého platonismu. Musilovi šlo o touž koincidenci vědeckého a básnického poznání. Na rozdíl od Brocha usiloval o totální identitu exaktního racionalismu a básnického poznání. Zatím co Broch ví o tajemné hodnotě „lyrického zbytku" na dně vší exaktnosti, Musil maximálně zužuje okruh „lyrického zbytku" a jeho konečným cílem je, dát mu rozměr pouhého bodu. Musilovo dílo je proto truchlivým dramatem hynoucí poezie. Truchlivým proto, že místa, z nichž se racionální metodě podařilo vypudit „lyrický

substrát", zaujalo skryté zoufalství. V Musilově kontrapunktické racionalizaci se zračí rozpor mezi surovinou „světa" a jejím uměleckým zpracováním, věčná tragédie mimesis. U Musila to vede ke křeči exaktnosti, ke křečovité aproximaci směrem k čiré „civilizaci", v níž vše „pozemské" je přehodnoceno (v tom vliv Nietzscheův), i sám člověk. Racionální proměna člověka, jeho přehodnocení ho zbavuje „vlastností"; výsledkem je čirý člověk, kterého Musil buduje jako antihumanistický protiklad k nenáviděnému Goethovi, muž bez vlastností, „nový" člověk, mapovaný se zaujetím citlivého, ale nezaujatého experimentátora. Tak zavilé gnostické zaujetí objevíme jen u pozdního Flauberta, je však v zárodečné podobě předznamenáno na prahu novověku u kartesiánsky ovlivněného kalvínismu. V Musilově díle experimentátor nahradil vyznavače. Původní chimérické bezpečí vypravěče realistického románu 19. století (jež nevylučovalo ohnivé zaujetí pro látku) nahradila experimentátorská necitelnost vůči bolesti a utrpení. Tato necitelnost je gruntem Musilovy fenomenologie války. Experimentátor hněte surovinu světa do podoby čiré neutrality. Musilovo nezaujaté racionalistické stanovisko je zrcadlovým obtiskem člověka bez vlastností. Nemít vlastnosti znamená být neutrální vůči dobru a zlu, ale též být na samém dně rozpadu hodnot, vstoupit do „světové noci" a navěky ji petrifikovat. Tím, že se Musil snaží o překonání rozpadu jakousi negativní psychologií, zprůhledněním člověka (analogie k průhlednosti Kafkova světa!), stává se sám obětí rozpadu, asi jako lékař, který si s experimentátorskou vášní naočkuje pacientovu smrtelnou chorobu. Taková experimentátorská vášeň je takřka obdobou středověkého flagelantství. Jestliže kýč, podle Brocha, znamená zničení uměleckého díla rovnicí „krása je dobrá i bez dobra", pak Musilův racionalismus ničí básnický fundament díla (zachovávajíc všecky spisovatelské ctnosti prózy 19. století) imoralistickou rovnicí „dobrého zla", s níž se v Musilově díle setkáváme na každém kroku.

Esej o *Zlu v systému uměleckých hodnot* obsahuje skoro beze zbytku Brochovu filosofii umění a tvoří pandant k eseji o *Rozpadu hodnot*. Broch požaduje od moderního umění vytvoření spásné totální kosmogonie, čímž je vyzdvihuje romanticky, přesněji schellingovsky nad pozitivistickou vědu a filosofii, ale zároveň si uvědomuje jeho strašlivý úpadek v éře kapitalismu. Proto buduje filosofii umění na dvou základních dobových antinomiích:

1. vysokých etických požadavků: krvelačnosti a bezpráví současné společnosti,
2. snahy o platónskou syntézu: pozitivistické posedlosti jednotlivinami.

Jen umění, jež by tyto antinomie překonalo, by dospělo k symbolické totální kosmogonii a pomohlo by překonat strach a zlou smrt. Zde se již Brochovi rýsuje smysl a úkol *Vergilovy smrti*. Ale pokročilý rozpad hodnot uvádí člověka do zmatku a rozervanosti. Už od 19. století, si pouze uvědomuje že žije v jakémsi stadiu onoho „už ne" a „ještě ne", jež tvoří východisko nové duchovní syntézy, která vyvrcholí racionálním systémem hodnot. V tomto eseji je Brochova závislost na špatně pochopené Nietzscheově „metafyzice hodnot" nejzřejmější. Nietzsche, jehož pojem hodnoty je zcela relativní, by nikdy neztotožnil hodnotu s úsilím o překonání smrti a iracionálna. Problém řešení vstupních antinomií je tedy abstrahován do procesu postupného racionálního zesystematičtění iracionality života a jeho iracionální budoucnosti. Cíl systému hodnot je aproximativní, v každém zformovaném dílčím (uměleckém) produktu se obráží sice absolutno, ale vše zformované dostává vzápětí opět podobu netvárnosti, iracionality, hrozby smrti. Sousedství smrti je však zároveň jedinou cestou osvobození od smrti. Broch chápe umělecké dílo jako záblesk světla v temnotách iracionálna, jako symbol bytí a věčnosti a vždy nového překonání strachu. Předpoklad i smysl uměleckého díla není tedy estetický, nýbrž etický . . .

Pět novel, jež tvoří základ pozdějšího Brochova rámcového románu *Nevinní*, vyrostlo ze světa Huguenauovy „věcnosti". Souhrně lze zatím říci, že Broch se v nich snažil zachytit nepostižitelnou tvář hitlerismu. Zde se ukazuje, že krize moderního románu vyrůstá vlastně ze ztráty lidské podoby evropského člověka. Umění hyne tam, kde není s to zachytit tvář společnosti, v níž a pro niž vzniká; a to nikoliv z neschopnosti, nýbrž z toho prostého důvodu, že tato tvář mizí už v objektivní realitě světa, v průhledném křišťálovém paláci nelidskosti. Dostojevský byl první, kdo v této křišťálové průhlednosti rozeznal strašlivé nebezpečí pro umění. Kafka se snažil zachytit její poslední postižitelné kontury. Broch konstruuje za tím účelem vědeckou metodologii platónského symbolismu. V boji s hydrou malomeštáctví stojí Broch bok po boku svému krajanovi Karlu Krausovi. Oběma je zřejmé, že malomeštáctví ohrožuje v prvé řadě ryzost slova a opravdovost mlčení. Oba si uvědomují, že zánik slova znamená triumf nekonečného žvástu. Kraus je však dalek jakéhokoliv noetického systému, reaguje instinktivně s rozhořčením, nad nímž slunce nezapadá. Brochovi je cizí jeho polemický furor, do něhož se vtělilo Krausovo takřka kassandrovské zoufalství. Oba si však uvědomují apokalyptickou mezní situaci, strašlivé osamění umělce, který už nemá bezpečné útočiště, z něhož by mohl podnikat výpady a zmocňovat se světa. Tváře lidí jsou jako zrcadla, v nichž vidí stále jen vlastní zpitvořenou podobu. —

Románem *Pokušitel* se Broch pokusil o zachycení tváře šosáctví. Dílo zrálo skoro dvacet let (od r. 1934 s dlouhým i přestávkami do roku 1951) a zachovalo se ve třech verzích. Broch je začal psát v Tyrolích a velehorská „pra-příroda" vstoupila do toho čtenářsky nejvděčnějšího Brochova díla. —

Starý venkovský lékař vypravuje tam o událostech ve vsi Kuppronu, jež je rozdělena na Horní a Dolní. Na jaře se v dolní vsi vynoří jakýsi Marius Ratti (jméno navozující představu kryšaře; není nám známo, věděl-li Broch, že Ratt bylo rodové jméno papeže Pia XI.), demagog podvodník a falešný prorok. Jeho pobočníkem se stane skřetovský tulák Wenzel (Goebbels). Ratti slíbí dolňákům, že objeví v horách zlato, vzbudí však nedůvěru horňáků, kteří vlastní jisté kutací výsady. Ratti podněcuje zároveň ke vzpouře proti strojům a velebí rukodělnou práci. Podaří se mu popudit dolňáky proti přičinlivému a zbožnému Wetchymu, který po léta žije ve vsi a zprostředkuje dolňákům nákup zemědělských strojů. Jeho vlivem se rozejdou i milenci Gibbert a těhotná Agata. V parném létě se situace vyhrotí. Odpůrci Rattiho se semknou kolem matky Gissony, selky z horní vsi. Matka Gissona marně varuje Rattiho v nočním rozhovoru, po němž Ratti inscenuje orgiastickou noc, při níž je rituálně zabita dívka Irmgarda, jejíž krev má prý usmířit rozhněvané duchy hor. Také Wetchy musí odejít ze vsi. Koncem listopadu zemře matka Gissona. V zimě se Agatě narodí dítě, jež je příslibem nového života.

Ústřední postavou nedokončeného díla (původně se mělo jmenovat *Demeter neboli uhranutí*) je matka Gissona, jejíž „filosofií srdce" se Broch příznačně rakouským způsobem oprostil od abstraktního platonismu první tvůrčí fáze. Protihráčem Gissony je podvodník a svůdce Ratti, hlasatel klagesovského mýtu země (podvodník a svůdce je prastará mýtická postava, již na prahu 20. století objevil znovu Kierkegaard), v němž se podivně mísí odpor k ženám, asexualita, s projevy běsovské nenávisti a krvelačnosti. Rituální vražda, k níž pod jeho vlivem dojde, vybavuje antisemitskou atmosféru zanikající rakouské monarchie. Ratti však vyslovuje a uskutečňuje pouze to, co si všichni tajně přejí. Humanistický, avšak nikoli ironicky laděný vypravěč, lékař, připomínající Zeitbloma z Doktora Fausta a lékaře ze Stiftrovy *Mappe meines Urgrossvaters*, který se před neplodnou vědou města chtěl utéci do hájemství původní moudrosti a objeví jen zkomírající, zkostnatělé pseudokřesťanství, chvílemi jako by sám podléhal magickému démonismu svůdce Rattiho. Ale vždy se vzchopí v blízkosti matky Gissony, neboť i jemu jde konec konců o překonání beztvarosti, němoty a orgiastického zapomnění, jež nabízí Ratti. Román je sice nedokončen, ale v symbolu dítěte, které se narodí Agatě, lze spatřovat jistou naději v nový řád hodnot, který zvítězí nad Rattiho svůdným zotročováním člověka. Symbol dítěte, živého i mrtvého, je jedním z leitmotivů Brochova díla. Objevíme ho už v *Náměsíčnících* (dětská rakvička) i v závěru *Vergilovy smrti*. Není to symbol křesťanský, připomíná Nietzscheho,*) který v herakleitovském dítěti spatřoval symbol úniku z dějin do „hry samočinně kroužícího kola", do ztraceného ráje věčného návratu. V každém případě to je pouhý básnický obraz, který zdaleka nevyvrací Rattiho démonologii. Mnohem účinnější — a v Brochově díle nejhlubší — je moudrost matky Gissony, zářící v nádherném rozhovoru s Rattim. V něm Broch dokonale vyhmátl podstatu Rattiho uzavřeného kruhového systému vědění, jež plodí strach, nenávist a otroctví: požadavkem smrtelné oběti za svět, který je už předem odsouzen k smrti. Proti tomuto „čarování v kruhu" klade matka Gissona realismus prostoty — „ . . . štěstí je pouze tam, kde strom je stromem a země zemí a člověk člověkem —" — čímž se mýtická Velká Matka Gissona ukazuje vlastně jako velká odstraňovatelka závoje mýtu, jako obnovovatelka bezprostředního poznání věci, jako vyznavačka konkrétna, jež je velké skandalon všech gnostických systémů. Tuto přímočarost a bezprostřednost umožňuje lidské srdce. „Kdo zná srdce, není . . . žádný kouzelník, nýbrž člověk poznání". Jakkoliv tedy jméno „Gisson" je anagramem pojmu „gnosis", je matka Gissona naprosto negnostická vyznavačka vědění srdce, jež nezná gnostické lsti. V srdci, té skutečnosti nejskutečnější pak je střed, který překonává i zlou smrt. „Naučila jsem se," praví matka Gissona, „že není třeba vstupovat do smrti umíráním, nýbrž žitím. Naučila jsem se, že nemám pohlížet k zemi, nýbrž do středu, a ten je tam, kde je srdce . . . ano, střed je tak silný že přesahuje počátek i konec."

Hofmannsthal tento nový realismus srdce zatím jen tušil, když v *Dopise lorda Chandose* napsal: „ . . . navázali bychom nový, předvídavý vztah k veškerému bytí, kdybychom začali myslet srdcem . . .". Srdce je Brochovi Archimedovým bodem v proměnlivosti světa, noetickým gruntem, z něhož lze obsáhnout celý vesmír. Bez pevného bodu není poznání. Také Brochem později zavržený román matematika *Neznámá veličina* (z r. 1933) se snažil najít odpověď na otázku: „Jakým způsobem poznat onu neznámou veličinu, jež se vymyká racionálnímu poznání?"

Brochův první teoretický pokus o řešení je obsažen ve studiích *Jednota vědeckého a básnického poznání* (z r. 1935), *Myšlenky k problému poznání v hudbě* (z r. 1934) a *Teoretické a hodnotící poznámky k psychoanalýze* (z r. 1936).

Brochovy dvě noetické studie vykazují vliv kartesiánského myšlení, umocněného Leibnizovým velkolepým pokusem o vytvoření harmonického „organon", v němž by racionální a iracionální složky systému hodnot a poznání byly uvedeny do rovnováhy. V oblasti teorie poznání se vždy usiluje o „spásný klid", na jehož okraji však číhá nezodpovězená otázka po smyslu omylu a zla. Broch ovšem už nemohl přijmout naivně osvícenský slepý optimismus „nejlepšího ze všech světů", dějiny ho přinutily pohlédnout do tváře radikálnímu zlu. Nicméně oba světy — harmonie poznání (v Logu) i zničení hodnot — stojí zatím proti sobě v neusmířeném, skoro manichejském protikladu. V eseji o psychoanalýze — jíž se Broch dlouho zabýval, a jejíž vliv najdeme už v *Náměsíčnících* a pak zejména v psychologii mas — se o psychoanalýze hovoří málo. Broch se tu obrací k Husserlově fenomenologii v její tenkrát ještě nevyhraněné podobě mezi noetickým idealismem a realismem. Broch uvítal Husserlovo úsilí o vytvoření „vědecké" filosofie pomocí absolutní logiky, jež by překonala psychologii „eidetickým" poznáním podstat věcí, jak se jeví v našem vědomí. Husserlova eidetická metoda nebyla tedy vzdálena Brochovu platónsky zabarvenému kartesianismu a termínem „čistá intuice" vyhovovala i Brochově (nikoliv již kartesiánské) snaze zapojit do metody poznání prvky uměleckého iracionálna. Broch (zcela ve

*) Symbol dítěte patří ke struktuře moderních uměleckých symbolů, jež lze jen s výhradami „vykládat" archetypy nehistorických symbolů „božských dětí" z mýtických epoch, jak to činí např. Kerényi. „Dítě" je též určujícím symbolem Goethova díla.

smyslu Husserlově) iracionalitu považuje za složku podřízenou logu, tedy za součást ryzí deskripce, za kategorii vpravdě matematickou. Nelze ho tudíž vinit z mýtického antiintelektualismu, k němuž dospěla pohusserlovská „filosofie života". Tragédií Husserla arci je, že proklamovaný „návrat k věcem" se přes „čisté vědomí" vrátil k Já abstraktního idealismu (a tím k nenáviděné psychologii). Brochova studie je pouze prvním náběhem k vybudování fenomenologického modelu poznání, který básník dovršuje až ke konci života.

Třetí verze *Pokušitele* je od počátku čtyřicátých let provázena intenzívním studiem psychologie mas, jež Broch podnikal z podnětu Rockefellerovy nadace. Lze se o nich zmínit jen náznakově, neboť jsou tak rozsáhlé, že by vyžadovaly zvláštní studie. K nejvýznamnějším pracím z toho oboru patří kromě několika obšírných programových zlomků kapitola z plánovaného díla *Diktatura humanity v totální demokracii* (z r. 1942—44), pojednání o *Strategickém imperialismu* (z r. 1946) a *Nástin teorie jevů davového šílenství* (posthumně). Broch měl v úmyslu v roce 1951 dokončit třísvazkovou *Psychologii mas*. Mimoto usiloval Broch v řadě manifestů o nové pojetí lidských práv jako součásti vědecké teorie humanity, která by byla s to kodifikovat vedle práv i lidské povinnosti.

V roce 1936 přerušil Broch práci na druhé verzi *Pokušitele* a napsal pro vídeňský rozhlas povídku *Vergilův návrat*, jež se stala základem (Ur-Vergil) největšího Brochova díla. „Co se děje jen kvůli kráse, není nic a je hodno zatracení", praví se ve *Vergilově návratu*. Broch patřil k těm vzácným literátům, kteří po Hitlerově „převzetí moci" pochopili skryté souvislosti mezi nihilistickým a bytostně estétským mumrajem dvacátých let a barbarstvím nacismu. Po „anšlusu" byl uvězněn gestapem a očekával trest smrti. Ve vězení se začal intenzívně obírat myšlenkou smrti, jež ho — podle vlastního přiznání — pronásledovala od dětství. Víme, že smrt byla ustavičně přítomna v Brochově dosavadním básnickém i myslitelském díle, smrt zlá, plná hrůzy a strachu. Po propuštění a v emigraci za druhé světové války se v něm však začala utvářet představa smrti dobré, zbavené strachu. Touto dobrou smrtí umírá Vergil. Přehodnocení smrti je nejvýznamnějším plodem Brochovy emigrace. Již Platón v líčení Sokratova procesu spojoval emigraci s mezní situací smrti. Z tohoto hlediska lze i německou (a rakouskou) literární emigraci rozdělit do tří skupin: na ty, jimž zlá smrt zastřela obzor života (jako např. Stefanu Zweigovi, Kurtu Tucholskému, Josefu Rothovi); na ty, kteří sebejistě a lhostejně navázali tam, odkud byli vypuzeni (jichž byla většina); a konečně na ty, kteří pochopili nezbytnost přehodnocení života a tedy i smrti (jichž byla mizivá menšina).

Dvacátého září roku 19 před n. l. se vrací na smrt nemocný Vergilius s císařskou flotilou do Brundisia. Na nosítkách ho odnesou řvoucím davem postranními uličkami do císařského paláce. Nastává noc a Vergilius orficky sestupuje do jejích hlubin, jež jsou předzvěstí smrti. Ráno se ještě jednou probere k vědomí s pocitem „čehosi promeškaného" a v rozhovoru s přáteli oznámí, že hodlá spálit Aeneidu, jejíž rukopis je uložen v cestovní brašně. Své rozhodnutí odůvodňuje tím, že dílo nemá v sobě nic trvalého a skutečného, že je plodem povrchního esteticismu. V nádherném kontrapunktickém dialogu s césarem Augustem, z něhož přinášíme ukázky, se střetá idea umělecké pravdy, tj. odpovědnosti umělce za lidstvo a jeho svět, s ideou totalitního státu. Po něm Vergil umírá. Smrt mu však otvírá brány kosmu a stává se novým nevyslovitelným počátkem.

Broch rozdělil dílo do čtyř částí nazpůsob čtyř vět symfonie, které označil jmény čtyř živlů, utvářejících antický kosmos: voda (Příchod) — oheň (Sestup) — země (Očekávání) — éter (Návrat). Tyto čtyři části či „věty" jsou řazeny hierarchicky, v následující vyšší je vždy přehodnocena a obsažena předcházející nižší. V Brochově nadlidském úsilí proměnit takřka každou vteřinu osmnácti hodin Vergilova umírání v myšlenku se obráží básníkův boj o přehodnocení času a smrti. Na rozdíl od Joyce, který líčí v Odysseovi osmnáct hodin banalit s banálním člověkem, soustřeďuje Broch do osmnácti hodin podstatu života a myšlení jednoho z největších světových básníků. Brochovi ovšem nejde o historicky věrné vystižení Vergilia. Proti Joyceově „obyčejnému" člověku klade obraz člověka jako vrcholu pyramidy tvorů, tváří obráceného ke kosmu. Joyceův Bloom tvoří závěr renesančního kondotierského superčlověka, Brochův Vergilius je pokusem o restituci „Jedermanna". Broch zde nenavazuje na Hofmannsthala, jehož „Jedermann" je bližší Brochově neosobním noetickým modelům Já; k Vergilovi nepřistupuje smrt zvenčí, aby ho zbavila nepotřebného balastu konkrétního života a vsadila ho do jakési „obcené" věčnosti s náležitou odměnou či trestem. Brochův „Jedermann", ztělesněný Vergilem, si právě ve smrti zachovává a dovršuje přesný obrys konkrétního života, *svého* neopakovatelného života — a ve své jedinečné smrti je vzorem „komukoliv"; jeho nejhlubší a nám všem společné lidství je založeno v nejhlubší a nám všem společné jedinečnosti.

Forma i jazyk *Vergilovy smrti* jsou též jedinečné, takže literární vědě se tu nenabízí dost možností srovnání, což se projevuje v tápavých pokusech o jeho druhové zařazení. Někteří kritikové označují *Vergilovu smrt* za epos s různými přídomky jako „vědecký", „metafyzický", „lyricko-spekulativní", „spekulativně-lyrický", staví ho do protikladu k naturalistickému románu (v širším slova smyslu) a přirovnávají ho k Lucretiovi. Blíže pravdy, zdá se, jsou ti, co kladou *Vergilovu smrt* na rozhraní eposu a románu, neboť spojuje kruhovou epickou kosmičnost s reflektivností a zacíleností románu. Osmnáct hodin *Vergilovy smrti* není jen líčením uzavírajícího se kosmického kruhu, ale zároveň hledáním posledního smyslu života před branami smrti. Je to, jak říká Fritz Martini, „problematická meziforma"; problematická proto že se snaží spojit dva bytostně neslučitelné světy: přírody a dějin. Tímto úsilím navazuje román *Vergilova smrt* na nejhlubší tradice německé spekulace. Jsou v něm ozvuky blouznilských mystiků Jakuba Böhmeho, J. G. Hamanna, mladého Herdera, Hölderlina, Jeana Paula. V tomto smyslu lze *Vergilovu smrt* chápat spíš jako mohutný univerzalistický závěr gnostické epochy německé literatury než začátek nového.

Bojem o vyrovnání neslučitelných protikladů je poznamenán i jazyk *Vergilovy smrti*, plný dynamičnosti a vnitřního napětí. Na mnoha místech přechází v horečnatý, extatický styl, kódovaný leitmotivy, zřetězený systémem opakujících se pojmů. Ale Broch ani na nejvypjatějších místech neupadá do „automatického textu", jeho básnický jazyk je beze zbytku prostoupen myšlenkou, jež ho věrně provází do nejhlubších propastí noci. Joyceovu jazykovou revoluci, jež logicky směřuje k destrukci jazyka, se Broch snaží přehodnotit tím, že její výbušnou expanzívnost — Joyce vymýšlí „nová" slova — svírá neúprosným a bdělým, byť spekulativním myšlením. Nevymýšlí nová slova, nýbrž kombinuje z daného slovního materiálu. Kromě myšlenky ukázňuje Brochův jazyk i představa mluveného slova, příznačná pro epiku. Nezapomeňme, že *Ur-Vergil* byl určen pro rozhlas! Vizuální čtení, typické pro sériově vyráběný román, je jedním z faktorů rozpadu básnického jazyka. Koncem 19. století snil o hlasité recitaci veršů jediný básník: G. M. Hopkins, veliký obrozovatel moderní poezie. „Kdo pouze ví, že něco ví, nemůže to vyslovit; teprve když vědění samo sebe přesahuje, ztělesní se ve slově, teprve v nevyslovitelném se rodí jazyk." Tato Vergilova slova odpovídají nejen na otázku po vztahu jazyka a myšlení, ale také na krizi básnických zrazovatelů jazyka — a vlastně i na krizi třetího dílu *Náměsíčníků*. Destrukce básnického jazyka, zakrývaná poukazem na nevyslovitelné, má kořeny mnohem hlubší a rozvětvenější, je tak rozsáhlá jako duševní mravní bída evropského lidstva 20. století. Už v roce 1901 hovořil Fritz Mauthner v knize *Beiträge zu einer Kritik der Sprache* o naprostém rozpadu jazyka. Christian Morgenstern označil rozbití jazyka za typický znak měšťáctví. Překvapuje prostomyslnost, s jakou se bezmyšlenkovité jazykové experimenty už po dvě básnické generace vydávají za avantgardní přínos poezii, přičemž se úplně přehlíží spojitost této destrukce s obrovitým žvástem zaplavujícím evropskou společnost po více než půl století v podobě tisku, politických pseudomonologů, politických frází, nejoslovštějších katedrových řečí; se zánikem schopnosti živého dialogu (i na divadle!), s úpadkem soukromé korespondence, s mýtotvornou jazykovou ekvilibristikou pozdního existencialismu a jejím protipólem: strašlivého ochuzení a zprimitivnění slovníku mládeže. Toto vše a mnohé jiné vyvěrá z neschopnosti mlčení, odmlčení, jež je předpokladem všeho bohatství jazyka i myšlení, neboť je zároveň předpokladem slyšení a dialogu. Protože slovo nejen ztělesňuje myšlenku, nýbrž je ztělesněnou myšlenkou, nedílným celkem myšlenky a jejího vyjádření, ba ještě více: protože zpřítomňuje realitu v duchu člověka, vyzvedajíc ji z temnoty nepoznatelnosti, znamená každý svévolný experiment se slovem strašlivý zásah do struktury hmotné reality. Tuto neodlučitelnost slova od věcí, jejich těsný, takřka milostný svazek zná pouze opravdový básník. Tím se nevylučuje jazykový experiment vůbec, ale váže se na jedinou podmínku: že veškerý zápor vůči nedokonalosti věcí, jenž je obsažen v každém dokonalém básnickém slově, poukazuje na dokonalost vyšší, jež neničí věci, nýbrž je pozvedá. Destruktivní jazykový experiment však vychází z odcizení slova a věcí na jedné a slova a myšlenky na druhé straně. Užívá tedy slova zbaveného takříkajíc masa a krve, užívá stínů slov — a zrazuje myšlenku i realitu věcí. —

Analýzou stylu *Vergilovy smrti* byl zjištěn poměr 60 substantiv (z toho 49 abstrakt) proti 9 slovesům. Je to poměr typický pro moderní lyriku takového T. S. Eliota, R. M. Rilkeho S. J. Perse, G. Benna. Lyrický grunt *Vergilovy smrti* je nepopiratelný, je však mistrně kontrapunktován s reflexí, dialogem a výpravnou prózou . . . Boj o nevyslovitelné prožívá čtenář s sebou, ba jako by bez čtenářovy účasti ani nebylo možno ho dobojovat. Broch napsal vedle Th. Manna nejdelší věty v moderní německé próze (zejména v „adagiu" druhého dílu *Vergilovy smrti*). Na rozdíl od rafinovaných konstrukcí Th. Manna jsou Brochovy periody parataktické, řadí se v řetězce jakousi adicí, jež je unášena vnitřní dynamikou. Broch sám v této souvislosti hovoří o rovnici: věta =. myšlenka = vteřina. Táhlé větné závěry ukazují nejen vliv H. v. Hofmannsthala, ale i vliv antických rytmů. Hudebnost Brochova jazyka má kromě toho rysy wagnerovské.

Přesto hlavní iniciace je třeba hledat nikoliv v „klasické" rovině Nietzsche—Wagner—Th. Mann, nýbrž v manýristické rovině expresionistické prózy. Nejblíže Brochovi se zde proto jeví pozdní Barlach. Také Barlach se snaží o vyjádření nevyjádřitelného a uvědomuje si těžkomyslnou „němotu obrazů", na něž je odkázán; i Barlachův styl je poznamenán přemírou substantiv a abstrakt a tíhne k alegoričnosti a primátu slova nad větou (srv. Brochovy řetězy opakujících se slov) a zná skutečné (nikoliv předstírané) láskyplné zoufalství nad nedostatečností slova kroužícího kolem transcendentální skutečnosti. Broch (jako Barlach, Musil, Kafka, Döblin, Jahnn, Kraus) patří k posledním velkým uchovatelům důstojenství slova, kteří ve slově spatřovali zbraň proti rozpadu hodnot, zbraň, již nikdy neodhodili. „Vzešlo mi neslýchané poznání", píše Barlach, „že o všechno, co je tvé, o věci nejzazší i nejniternější . . . se můžeš bez ostychu a směle pokusit, neboť pro vše existuje výraz, ať už se to nazývá pekelným rájem nebo rajským peklem . . .". Věrnost slovu je předpokladem pravé básnické universální kosmogonie.

V roce 1936, tedy v roce *Ur-Vergila*, Broch v eseji *James Joyce a přítomnost* konfrontoval zrající *Vergilovu smrt* s *Odyseem*. Joyceův román četl poprvé v období existenciální krize po dokončení *Náměsíčníků* a byl mu zřejmě vzpruhou pro další práci, neboť v něm spatřoval důkaz toho, že i svět postupujícího rozpadu hodnot lze ještě v celistvosti zachytit uměleckým dílem.

Joyce poskytl Brochovi důkaz, že univerzální román je možný. Broch však šel jinou cestou: těžiště univerzialismu hledal v *centru* bytí, zatím co Joyce se pohyboval po *okraji* nekonečné kružnice. U Joyce mizel objekt ve výraze, u Brocha mizí výraz v hutnosti bytí. Joyceův jazyk se rozpadá v nesrozumitelné a nic neříkající, Brochův jazyk směřuje k nevyslovitelnosti a mlčení. Broch převzal od Joyce techniku tzv. „vnitřního monologu". Nebyl to Joyceův objev. Název pochází od Valéry Larbauda a Joyce na něj narazil

u Edouarda Dujardina. „Vnitřní monolog" má být potvrzením myšlenky Locka, Hegla, Schopenhauera, že neexistuje myšlení beze slov. Je však spíš důkazem opaku, neboť nesmírně zplošťuje symfoničnost lidského myšlení, jeho „akordy" rozvádí do jedné roviny. Primitivní naturalismus a empirismus 19. století se v něm nezapře. Joyceův vnitřní monolog předpokládá člověka tzv. Es-Mächte, jež v něm „hovoří" o prázdnotě lidského nitra. Přesněji: je to monolog jakési zdémoničtělé nelidské obecnosti, ozývající se z čistě vymeteného nitra člověka. (Franz Kafka se vnitřního monologu zřekl skoro úplně, Th. Mannovi slouží buď k rafinované autostylizaci nebo jako forma vzpomínání.) Vnitřní monolog je tedy danajským darem moderní próze: vypudil z románu hrdinu a vypravěče. Živého člověka zploštil do dvou dimenzí na způsob fotografie. Analogicky k „bytí k smrti" ho lze nazvat „mluvením k smrti". Vergilova smrt je kontrapunktována vztahem vnitřního monologu a dialogu. Brochův vnitřní monolog nadto má tři dimenze. Broch totiž rozřešil prastaré tajemství živého vnitřního monologu — dialogičností. To, co věděli velcí soliloquisté od Augustina po Shakespeara, že monolog ožívá dialogem s mocnostmi smrti a života, to vnesl i do *Vergilovy smrti*. Tento dialog se sférou dolní a horní umožnily Brochovi dvě archetypické objektivace: Plotia, vrůstající do mýtického světa archetypické „minulosti", pro sféru dolní; Lysanias, světlonoš poukazující na přicházející dobrou smrt, pro dějinnou sféru horní.

Laciného symbolismu z konce století se Broch vždy děsil. Postavami Plotie a Lysaniase ukázal, že pravdivost a životnost symbolu závisí na čemsi „třetím", totiž na vzájemném přibližování a ztotožňování reality a symbolu. Jakkoli *Vergilova smrt* je dílo s obsahem „symbolickým", nesou obě hlavní postavy, básník Vergilius a césar Augustus, nemálo historických rysů. Pojetí Vergila jako pravzoru básníka drceného mocí stále totálnějšího imperia, střetajícího se s masami římského proletariátu (zde zřejmý ohlas davových scén hitlerismu), s degenerovanou realitou věcí (sunt lacrimae rerum), prožívajícího obrovský konflikt Říma a Orientu v bitvě u Actia, tuto koncepci převzal Broch z klasické filologie; podobně i protiklad bludných homérských hrdinů a Aenea, vědomého si velkého dějinného poslání. I postava Augusta je budována s historickou věrností. Jeho impérium bylo malým kosmem a vlastně obrazem člověka: od vegetujících barbarských civilizací sahalo až k nejzjemnělejším kulturám. Zmatení jazyků, náboženství, zvyklostí nemá obdoby v dějinách lidstva. Augustus byl prvním z césarů, jemuž se vzdávaly božské pocty. Na svou osobu soustředil chaldejsko-perský mýtus slunce i etruskoorientální mýtus spasitele, jímž zastínil olympské bohy. Víme, že v senátu se na něho pěly litanie. Vergilův zájem o propuštění otroků je motivován spíše Brochovými studiemi psychologie moderních mas než římskou historií, protože Augustem nastává éra propuštěnců, jichž bylo mnoho ve vysokých úřadech i u dvora Augustova. Zato historicky doložené je Augustovo pokrytectví ve věcech finančních. Augustus pocházel z bankéřské rodiny a nahromadil majetek ve výši několika miliard sestercií. Pokrytecký vztah k penězům je znamením rozpadajícího se impéria a zvlášť ostře vystupuje např. u stoika Seneky, který okázale hlásá chudobu a lichvaří miliónovými částkami.

Hlavním motivem díla je prožitek smrti. Život a smrt stojí tu vedle sebe a tvoří skoro jednotu. Přesto je to jiná smrt, než jak ji líčí *Náměsíčníci* a novely *Nevinných*. Vergilovo umírání je k prasknutí naplněno životem, zatím co čilý a podnikavý život „náměsíčníků" působí přízračně. Smrt je tedy schopna život znehodnotit i pozvednout. Ve *Vergilově smrti* se Broch pokusil rozřešit tajemství tohoto dvojího účinku. S gnostickou zavilostí — v jakémsi protikladu k orfismu — se pokusil zkonstruovat model umírání, model „vznikání" smrti, jímž by zároveň přemohl strach a vyřešil otázku přehodnocení nesmyslné oběti (*Vergila* psal převážně za druhé světové války). Víme, že takovým modelem smrti je i dílo Kafkovo, Rilkovo, pozdního Werfla. První iniciace k němu vycházejí z Hofmannsthala. Není v něm hrůzy a děsu, nýbrž jakési ztišení a skoro radostné uchvácení. I rytmus prózy *Vergilovy smrti* obráží postupné „vznikání" smrti a připomíná houpavý pohyb plující loďky Charonovy. — Broch se však ve *Vergilově smrti* pokusil o nemožné: o vyrovnání aporií smrti. Od pojetí smrti jako jevu ryze biologického, přistupujícího k člověkovi zvenčí jako nezvratná nutnost, postupuje k pojetí smrti jako vyvrcholení a naplnění života, ba dovršení vnitřní svobody člověka. Kromě toho se snaží sloučit chápání smrti jako čehosi absolutně protipřirozeného, jako něčeho přirozeného a neutrálního i jako něčeho žádoucího. Nadto chce najít řešení rozporu mezi přísným odloučením života od smrti a axiologické přítomnosti smrti v lidském životě od chvíle zrození. Také zde se prosazuje iracionální jádro Brochova racionalismu, který věří v rovnici: absolutní poznání = nesmrtelnost člověka. „Kdo dokáže vše pochopit, ten ovládne čas a tím i smrt."

Broch odmítl tedy řešení náboženské, zejména křesťanské, i když v závěrečném mýtu použil některých křesťanských symbolů (matka, dítě). Avšak nevolil ani „řešení", jehož klasickým reprezentantem je R. M. Rilke (a raný Heidegger), řešení imanentistické. Myšlenka jako „smrt patří k životu; kdo pozná život, poznává i smrt", zakotvuje sice problém smrti v „pozemském", ale nikoliv ve smyslu imanentismu. Broch tím pouze překonal neoplatónskou představu smrti jako odloučení duše od těla a kosmu. Neztotožnil však smrt s nicotou, ani s imanentistickým „zrcadlem v zrcadle" in inf. jako Hofmannsthal, Rilke, George, ani s „oknem" jako Kafka . . . Naopak, Vergilovo umírání je proces stále mocnějšího dobývání hlubin i výšek kosmu.

Není pochyb, že tento „realismus" smrti vyplývá z realismu srdce, není však s to překlenout podstatný rozdíl mezi faktem smrti a zastřeností smrti. Nejpádnějším důkazem toho je, že *Vergilova smrt* si neví rady s fenoménem strachu. V dokonalém modelu smrti nemá strach ovšem místo, model se vytváří právě proto, aby nás zbavil strachu. Broch jej však pouze vyloučil ze systému a strach se utekl mezi řádky jako nezařaditelný „substrát". Totéž by se dalo říci o fenoménu bolesti a utrpení. Broch filosof se dostal do kruhu, básník Broch však nesmírnou silou imaginace naznačil východisko z kruhu v cestě od smrti zlé k smrti dobré, jež je vlastně smrtí zlé smrti. Brochův vývoj od koncepce zlé smrti k pokusu o její překonání „nejasnou cestou" (Holzweg) k dobré smrti a v neposlední řadě k mýtu má výraznou obdobu v Heideggerově „zvratu" (Kehre). Už Brochovo často citované vergilovské rozhraní „ještě ne" a „už ne", vyjadřující eschatologickou dobu nejistot a tápání před příchodem nového mýtu, je převzato z pozdního Heideggera.

Broch se teoreticky zabýval mýtem ve studiích „*Mýtické dědictví poezie*" (z r. 1945), „*O stylu mýtického věku*" (z r. 1947) a v úvodních statích eseje o Hofmannstahlovi. Byl přesně obeznámen s mytologickým bádáním Jungovy školy, osobně se znal s K. Kerényim, pozorně sledoval psychologizovaný mýtus Josefských románů Th. Manna . . . Naděje v nový mýtus se však ukázaly být nejen liché, ale přímo zhoubné.

Co rozbilo Brochovi iluzi nového mýtu? Odpověď na to dává Brochův poslední román *Nevinní:* zkušenost s nacismem a psychologií se vymykající obraz maloměšťáka, který je jeho původcem a reprezentantem. Román *Nevinní* je po formální a strukturální stránce ještě svérázněji než *Vergilova smrt*. Broch v něm spojil pět povídek z ranného období *Náměsíčníků* se šesti novými (*Příměr o hlase, Balada o včelaři, Vyprávění služky Zerliny, Čtyři projevy profesora Zachariáše, Balada o kuplířce, Koupená matka*). Povídky začlenil do lyrického rámce t. z. v. „hlasů" ozývajících se ve třech intervalech vždy po deseti letech (1913 až 1923 až 1933). Obdoba s chronologií *Náměsíčníků* je zřejmá . . .

Děj se odehrává ve středoněmeckém městečku. Holandský obchodník diamanty A. (Andreas), spekulant bez mravních zábran, přijíždí do Německa, aby se na inflace obohatil. Nastěhuje se do podnájmu k staré baronce Elvíře W., kterou tyranizuje její frigidní a sadistická dcera Hildegarda. Skutečným otcem Hildegardy je zesnulý pan v. Juna (Juan), někdejší milenec baronky Elvíry i její služebné Zerliny. Neplodná Zerlina závidí baronce dceru, nenápadně však obě ženy ovládá. Jakmile Zerlina zpozoruje, že mezi A. a Hildegardou by mohlo dojít k mileneckému vztahu, seznámí A. s pradlenou Melitou. Ale Hildegarda vžene Melitu rafinovaným způsobem do sebevraždy a v perverzní milostné noci zbaví A. mužské potence. A. koupí poté na Zerlinino naléhání baronce lovecký zámeček, v němž se kdysi scházel pan v. Juno s Zerlinou. A. tloustne, zahrnut Zerlininou hmotnou péčí, ztrácí zájem o svět. Jedné zimy ho však navštíví starý včelař Leberecht Endeguth, Melitin otčím, probudí v A.-ovi svědomí, načež A., vědom si své viny, se zastřelí. Po jeho smrti Zerlina otráví baronku. Román končí obrazem Hildegardy ubírající se do kostela po náměstí vyzdobeném hákovými kříži.

Románový cyklus *Nevinní* navazuje tedy na svět Huguenauovy věcnosti a rozpad hodnot dospívá v něm k naprostému vakuu. Hlavní postava románu A. je reprezentantem běsovského maloměšťáka, jehož život i smrt anticipuje povídka *Plachtit v lehkém vánku:* Maloměšťák je vítězným „novým" člověkem, který vytlačil prostého a lidského „Jadermanna" i renesanční Fausty, Dony Juany a Dony Quijoty. Jeho filosofickým a uměleckým objevitelem byl Dostojevský a Nietzsche. Oba na něm vyzkoušeli své psychologické mistrovství a oba přitom poznali nedostatečnost psychologických kategorií a nutnost návratu k etosu hodnot. Broch kráčí v jejich stopách. K vykreslení fenoménu maloměšťáka používá složitého přediva symbolů, které nastoupily na místo mýtu. — Také zlá smrt se v *Nevinných* vrací dovršena do podoby absolutní lhostejnosti, jež praví: „Člověk se může klidně zabít." Zlá smrt ústí do konečné, absolutní smrti. Nitro maloměšťáka obráží kakofonické klubko překřikujících se hlasů, klubko, jež chce být vyplivnuto. Lidství maloměšťáka je natolik zpředmětněno, že je lze „metodicky konstruovat". Jeho hodnotu lze matematicky vypočíst, neboť se připodobnila hodnotě náhodného předmětu. V maloměšťákovi se tedy hrůzným způsobem matematizují ontologické principy, které od dob Aristotelových byly založeny na představě nematematisovatelného pohybu. (Zde kdesi je snad skryto i strašlivé tajemství lidské loutky.) A.-ovu absolutní lhostejnost kontrapunktuje Broch kalkulujícím běsovstvím typicky středoevropské postavy profesora matematiky (!) Zachariáše. V A. a Z. stojí proti sobě pravé a levé křídlo maloměšťáctví: loutkovitá lhostejnost a zvířecké běsovství, superracionalismus a iracionalita.

Ve *Čtyřech proslovech profesora Zachariáše* analýza maloměšťáctví vrcholí čtyřmi apoteózami smrti: z hybridní touhy po nekonečnu, z nemohoucnosti lásky (Wagner!), z nekonečného hnusu, z nadšení válkou. Tato zlá smrt posedá a zotročuje život u samých jeho kořenů. Milostná scéna A. s Hildegardou (nejodpornější, jaká kdy byla napsaná, jak se vyjádřil sám básník) ztělesňuje axiologickou přítomnost zlé smrti v životě maloměšťáka. Jejich milování je vlastně umíráním — jaký protiklad k umírání Vergila! — výrazem touhy po iracionálnu, po nebytí, po blaženém zkamenění. Po této noci se A. změní v neživou loutku. A jako všecky loutky potřebuje vůdce, který by ho zavedl do vytoužené „říše" mrtvých.

Maloměšťák se nikdy necítí vinen. Jeho náhražková nevinnost (jíž se koneckonců vyznačuje i Kafkův K.) zvětšuje skutečnou vinu do nadlidských rozměrů. A protože „Za viny se platí životem", jak se praví na počátku románu, přichází smrt v podobě komtura z Dona Juana. Je to zlá smrt, jež je od počátku přítomna v životě maloměšťáka jako Hildegarda v A-ově posteli a jež není s to jeho vinu vykoupit, pouze ji zpečetit. V tom Broch řeší problém A-ovy viny podobně jako Kafka vinu K-ovu či delikventů z *Kárného tábora*. Ve znamenité povídce *Kamenný host* účtuje Broch s A-ovým maloměšťáctvím. Motiv Dona Juana, jímž Broch navazuje na symboliku Hermanna Hesse (*Stepní vlk, Cesta do země východní*) či staršího Mörikeho (v dřevorubeckých symbolech vidí interpreti dokonce motivy z Kalevaly), je tu pojat ryze mozartovsky: jako zúčtování s romantikou, s posedlostí Já, s blouznilstvím všeho druhu. Soudcem i zvěstovatelem ortelu je Melitin otčím, „otec včel" a dřevorubec Leberecht Endeguth, postava, která v průběhu děje nabývá stále abstraktnějších a mýtičtějších rysů. Pouhá jeho otcovská přítomnost přinutí A. — toho syna ná-

hražkové matky — k sebeobvinění a sebeodsouzení. Nejhlubší podstatu své viny odkryje A. ve vlastní lhostejnosti: „a tak svou nejhlubší a nejzatratitelnější vinu vidím v nepřetržité lhostejnosti . . .“

Brochův odklon od mýtu se výrazně projevuje i v odvrácení pozornosti od neosobních „Es-Mächte“ k problému zachování osobnosti tváří v tvář těmto silám. Nejmarkantněji o tom svědčí studie *Hofmannsthal und seine Zeit* z r. 1951.

Po odmítnutí mýtu přehodnocuje Broch ke konci života v noetických studiích ranou kritiku sekularizace hodnot. Broch rozeznal vakuum hodnot dříve, než se uskutečnilo v hmotné podobě druhé světové války, a objevil jeho nejhlubší příčinu ve ztrátě obecného metafyzického smyslu i povědomí transcendentálního smyslu dějin.

Podstatu Brochovy existenciální krize z třicátých let lze snad spatřovat v nepřiznané touze po obrozující nihilizaci, avšak ke konci života, kdy se Broch přesvědčil o chimeričnosti víry v nesmrtelného Fénixe, nešel vyšlapanou cestou módního umění z konce novověku, nýbrž se snažil překonat nulový bod modelem dobré smrti a odklonem od mýtu k neopozitivistickému „otevřenému“ systému. Pokusil se o to ve studiích *Systém jako zvládnutí světa*, *O syntaktických a kognitivních jednotkách* (obě z pozůstalosti) a *Politika — souhrn* (z r. 1951).

Základní kategorií Brochova filosofického myšlení a uměleckého snažení je totalita. Východiskem, z něhož k ní směřoval, byla pak existenciální a dějinná antinomie, vyjádřená rozhraním „už ne: ještě ne“. Cestu, jíž se ubíral, předznamenal už Platón snahou o vytvoření absolutního statického systému na matematických principech. Překážkou na této cestě byl živý člověk. Broch se ji pokusil odstranit modelem „absolutního člověka“, nevědomky však dospěl k loutce. Přehlédl totiž, že sama cesta k pozemskému absolutnu se všemi konflikty je vlastně ne-cestou. Mezi absolutním systémem a živým člověkem zeje nepřekročitelná propast nesouměřitelnosti. Také pokus o překonání času simultaneitou, jenž provází úsilí o totalitu, nutně ztroskotal na nesmazatelném dějinném stigmatu živého člověka. Platonism — přes všechen neopozitivismus (který se chtě nechtě via kartesianism k němu vrací) — se stal Brochovi osudným: zavedl ho do slepé uličky. Nepodařilo se mu najít „místo“, kde se shromažďuje vše minulé i možné budoucí, místo, které by dalo obsah a smysl rozhraní „už ne: ještě ne“, aniž by zahubilo člověka, jehož pomíjivá existence je vázaná na čas a prostor; nepodařilo se mu najít „něco“, co by pozvedlo člověka právě v jeho slabosti a skrze ni, co by ho — smrtelného — zachránilo i za cenu smrti, nepodařilo se mu najít ono *konkrétní* absolutno, jež dělí všechny idealistické gnostiky. Platonik a pozitivista Broch by nikdy nepřipustil možnost, že totalita, po níž se pídil, by mohla být obsažena v záslužném sebeodvrácení a nikoliv sebevyzdvižení člověka (do černého prostoru absolutna), totiž v láskyplném odvrácení od sebe k druhému, v rozevření, jež odevzdává poslední zásoby „Já“ druhému, což se může arci dít jen v čase. Neboť čas je matečním louhem intersubjektivity, jenom v čase je možné setkání s druhým, a tak také jedině v čase může uzrát totalita simultánní věčnosti.

Proti platónské totalitě lze namítnout, že vůbec není jasné, co totalita vlastně je. Nelze proto také vyvozovat, co by z ní člověk měl, kdyby ji získal. Z praxe moderních přírodních věd vyplývá spíše, že každý vědecký objev implikuje ztrátu toho, co nebylo objeveno, co zůstalo v temnotě, co bylo opomenuto a co by třebas mnohonásobně převyšovalo objevené. Není to spíš tak, jako by totalita hledala nemohoucího člověka, ba jako by byla předpokladem všeho dílčího (sebebohatšího a seberozvětvenějšího) nalézání? Jako by už samo hledání bylo vlastně „darem“ totality, ba více: i sama představa totality byla umožněna jakousi „nad-totalitou“, stojící nedosažiteně mimo? Jako by dosažením totality teprve začínal skutečný úkol člověka . . .

Brochova filosofie obrazí totalitní ráz moderního vědeckého, zejména přírodovědeckého bádání (zdá se, že v přírodních vědách nastává opět doba velkých kosmogonií), jímž se na vyšší rovině obnovuje universalismus romantické přírodní filosofie z první půle 19. století. Představa světa se ve svých příčinách a následcích stále více zaokrouhluje a — uzavírá. Brochovo „pozemské absolutno“ je blízké existenciálním prožitkům němoty světa, jak je měl např. Camus. Jestliže ještě na počátku 19. století myslitelé do obrazu světa mohli vsazovat představu boha-hodináře, boha-demiurga apod., pak dnešní přírodní vědy tuto představu krok za krokem — řekli bychom: skoro zákonitě — vylučují. Přinášejí přímo matematický důkaz toho, že Bůh nepatří k „totalitě“ světa. V tomto smyslu snad lze nejlépe pochopit myšlenkovou poctivost Brochovy pozdní neopozitivistické fáze.

Z delší studie.

HERMANN BROCH

Z VERGILOVY SMRTI

Proč by to tak nemělo zůstat? navždy tak zůstat? proč by se takový hravě blažený stav měl kdy změnit? A nic takového se také nedělo. Ba, bylo možno si myslet, že i události v komnatě, ačkoliv plynou dále, neobsahují v sobě pražádnou změnu. Nicméně bohatly, rozpínaly se a rozpínaly. Smírný van bytí byl těhotný vůní květin, napojený závanem octa, ale zároveň se rozrůstal a pořádky světa se rozšeptaly plny vlahé svěžesti; bylo v tom zdokonalení, a podivné bylo jen, že tomu bylo kdy jinak, že tomu mohlo být kdy jinak. Všem věcem se nyní dostalo náležitého místa, zřejmě aby si je uchovaly navždy. Nespoutaně, avšak měkce splynula komnata s krajem, nespoutaně se vzpínaly květiny na luzích, přerůstaly veškeré domy, prorazily koruny stromů, objaly se s větvemi stromů; lidé se hemžili malí mezi rostlinami, odpočívali v jejich stínu, opírali se o stvoly a jako ony byli nevýslovně průzrační, ba skvoucí. Také lékaře Charondase, který pořád ještě stál u okna, bylo vidět tam v reji nymf, jak se s uctivě zadumaným výrazem stále ještě probírá plavým vousem v tučné tváři, užívaje zrcadla vše zrcadlícího: mechovité prameny, prýštící z ještě hebčího spánku, rašící jahodník, který sporým stínem chvějně omalovával mechovou vlhkost, vše se zrcadlilo žhoucí a vyprahlé v poledním slunci, zrcadlil se jalovec, i plný ostnatých plodů kaštan, a zrcadlíce zrcadlené visely nalité hrozny na zrající révě, ó, blízkost zrcadlení, lehkost zrcadlení, ó, jak blízké, jak lehké bylo sám se stát jedním z těch, být jedním z těch, co tam prodlévají, družně střežit stáda, v klenutém kamenoloubí družně lisovat tíhu šťavnatých hroznů. Ó, průsvitné průsvitnělo, a přesto si uchovávalo vlastní bytí; k nerozeznání jsou šat a pokožka lidská, a duše člověka byla přítomna v nejzazším povrchu i v nejneviditelnější, ač viditelné rodné hlubině lidských srdcí, z jejichž pulzující nekonečnosti vzhlížela. Nekonečné setkání se uskutečňovalo, setkání, jež nikdy už nemělo skončit, úzkostně lákající. Vůně vavřínu, vůně květin se klenula nad řekami, rozprostírala se od háje k háji, unášela tiché volání těch, kteří se radostně dorozumívali, a města, soumračná ve světelné dálce, odvrhla jména, takže byla jako něžně chvějivý opar. Má otrok ještě po ruce mléko, aby se jak náleží obětovala miska zlatému obrazu Priapa? Rudožhoucí zlato, ponořené do mléka, tak se to jevilo v zrcadlení, jevilo se obklopené říčním lemem potoků, zasvěcených Heraklovi, jevilo se obklopené bakchantskou révou, apollinským vavřínem a myrtou, jež je drahá Venuši, ale nad vodstvem se skláněly jilmy, smáčejíce hroty svých listů, a z jednoho kmene vystoupila Plotia a kráčela po mostech; lehkonohá se blížila, provázena motýly a nehlučně švitořícím ptactvem, prošla hladinou příručního zrcadla, prošla tou rozevírající se a opět se zavírající hládí, prošla zlatě žhoucími duhovými arkádami a po slonovinových mléčných stezkách a stanula v jisté vzdálenosti od něho, jenž se opíral o jilmová ramena svícnu. „Plotie Herie,“ pravil s náležitou uhlazeností, neboť se s ní přec dříve ještě nesetkal. Skláněla jakoby na pozdrav hlavu, vlas se jí hvězdně třpytil nocí a bez ohledu na značnou vzdálenost, jež byla mezi nimi, si podali ruce, tak bezprostředně a vroucně, že to proudilo sem a tam, příval obou jejich životů. Avšak mohl to být ještě klam, a bylo třeba se přesvědčit: „Přivedla tě sem náhoda?“ — „Nikoli,“ odvětila, „náš osud je spjat od počátku.“ Ruce byly spojeny, jeho vložené do jejích, její do jeho, ó, bylo k nerozeznání, které patří jemu a které jí, ale protože sám jako by byl mnohovětvený a podoben větvoví jilmů a také protože hravými prsty byl s to obejmout květy a plody, vyrážející ze stromu, odpověď ještě nedostačovala a bylo třeba tázat se dále: „Ale ty pocházíš z jiného stromu a mělas předalekou cestu, abys dospěla až sem?“ — „Prošla jsem zrcadlem,“ řekla a toto vysvětlení muselo stačit; ano přišla zrcadlem, prošla zrcadlem, které zdvojnásobuje světlo, a zdvojnásobeny pronikly svazky kořenů dolů až k prameni osudové jednoty, aby z pramene opět vzkypěly k nové jednomnohosti, k nové mnohojednotě, k novému stvoření. Ó, krásný povrchu země! Tam vůkol bylo poledne i večer, putovala tam stáda líným kolébavým krokem, postával tam skot s nízko svěšenou hlavou, se slintavou tlamou a jazykem u zurčícího žlebu pod bujným vrbovým křovím, tam v šťavnatých loukách, tam u chladivých studánek, tam chtěli putovat ruku v ruce. „Přišlas, Plotie, poslechnout si zas báseň?“ Nyní se Plotie usmála, docela pomalu se usmála: začalo to v očích, sklouzlo k něžně prosvítajícím skráním, jako by to mělo zachvátit i jemné žil-

ky, které se tam rýsovaly, a docela zvolna zcela nepozorovaně to přešlo do rtů, které se zachvěly jako pod polibkem, než se rozevřely k úsměvu a odhalily okraj zubů, okraj kostry, slonovinový skalnatý okraj pozemského v lidském. Takový zůstal úsměv a setrval v tváři, pobřežní úsměv pozemskosti, pobřežní úsměv věčnosti, a byl jako jiskření stříbronekonečného slunečného moře, které se s úsměvem změnilo v slovo: „Chci stále u tebe zůstat, navždy." — „Zůstaň u mne, Plotie, nikdy tě neopustím, stále tě budu chránit." Prosba to byla a přísaha srdce a zároveň také už splnění, neboť Plotia, aniž udělala krok, přistoupila poněkud blíže a nejzazší větve rozložitých jilmů se dotkly jejích ramen. „Zůstaň a spočiň, Plotie, spočiň v mém stínu;" formovalo se to sice v jeho ústech, jeho ústa to vyslovila, a přesto, zdálo se, to vyslovilo větvoví, vylouplo se to z větvoví, jemuž jako by se dotykem s ženou dostalo daru řeči. A tak bylo jen správné, že přivinula tvář k listnatým ratolestem a zaševelila do nich odpověď: „Jsi mi domovem, je mi domovem tvůj stín, který mě halí k odpočinku." — „Jsi mi domovem, Plotie, a jakmile ucítím v sobě tvé spočinutí, navždy spočinu v tobě." Posadila se na brašnu, a přestože byla lehounká jako vzduch, takže se kožené víko brašny neprohnulo ani o zlomek coulu, proplétaly se její ruce s jeho rukama tělesně a přilnavě, a jeho prsty přešťastné ucítily měkké rysy její tváře, když ji jako chlapec pohřbila ve svých rukou. Tak seděla, pod klenutím stínu seděla, a byli jedno bytí, jež vyrůstalo z jejich rukou, vyrůstalo do neproměnnosti, už jen dýchající tušení hmatu a mnohost. Jakkoli to bylo tělesné, směšující se dech a krev, směšující se bytí, přesto otrok bez odporu procházel jejich společenstvím, jako by byl a jako by paže jich obou byly jen nejéteričtějším vzduchem —, chtěl je od sebe odloučit? Marné namáhání, jejich ruce byly i nadále do sebe složené, do sebe spletené, do sebe vrostlé, sjednotily se navždy, ba i prsten, který seděl na Plotiině prstu, byl společným majetkem nerozeznatelné jednoty rukou. Bylo tedy nutno otroka pokárat, a Plotia, opět zastíněna jeho postavou, to vyřkla: „Odejdi," řekla, „odejdi od nás; žádná smrt nás nemůže rozdělit." Ale otrok ji neposlouchal a neustoupil, ba sklonil se k uchu naslouchajícího: „Nesmíš se vracet; boj se zvířat!" Jakých zvířat? stád u napajedel? sněžného býka neblahé Pasifay, který dlí tam u krav? nebo kozlů, kteří tam skotačí a páří se s kozami? Panovo polední ticho se němě rozhostilo nad květinovými háji, a přesto se už smrákalo, neboť faunové zahájili svůj rej, dusali kopyty a těžké pohlavní údy měli tuhé a vztyčené. Soumračně jasný byl zpěv nebeských dálav nad rejdištěm, soumračně jasně to válo, chladnokameně crčela mechová mokř v slujích, soumračně zapomenutá, ovrkávaná stínila křoviska vchod, na ně dopadal větší stín hor, větší a tmavší; večer líbezný a bolný, sladce bláhová, sladce vznešená prostnost. Je to snad obrat? je to snad návrat? A opět dala odpověď Plotia: „Nikdy ti nebudu pouhým obrazem vzpomínky, ó, můj Vergile, i když mě poznáváš, vždy mě vidíš poprvé." „Ó, jsi domov, domov jsi bez návratu." „Domov najdeš až u cíle, k němuž, Vergile, ještě musíš putovat," přerušil ho otrok a podával mu nádherně sukovitou měditepanou poutnickou hůl, „nesluší ti prodlévat, a není ti dovoleno vzpomínání; vezmi hůl, sevři ji v ruce a putuj!" Bylo to důtklivé vyzvání, a kdyby byl uposlechl, dorazil by s holí v ruce k tmavému údolí, v jehož houštinách skryta raší zlatá snítka; vskutku, bylo to jako naléhavý rozkaz, který by nutil k bezpodmínečné poslušnosti, kdyby hůl nebyla jako zázrakem uvízla v Plotiiných lehounkých rukou, nedosažitelná pro otroka, a bylo to také jako blaženství prapůvodního, bezpamětného poznání, jako prapůvodní poznání skrze ženu: „Ó, Plotie, tvůj osud je i mým, neboť v něm mě poznáváš." „Klam," řekl otrok přísně a se stínovou námahou se snažil vykroutit jí hůl z rukou, „klam je to; ženin osud je minulost, tvůj však, Vergile, je budoucnost, a žádný člověk zatížený minulostí ti ho nemůže ulehčit." Vážně zaznělo napomenutí, mířilo proti hebké, květnaté svěžesti dění a zasáhlo ho do hloubi srdce: osudová budoucnost muže, osudová minulost ženy — byly pro něho vždy neslučitelné bez ohledu na vytoužené štěstí, a nyní se to nanovo zvedalo jako přehrada mezi Plotií a jím. Kde je skutečnost? u otroka, u Plotie? A Plotie řekla: „Vezmi můj osud, Vergile, zformuj minulé, aby se v tobě stalo naší budoucností." — „Klam," opakoval otrok, „jsi žena; mnohé jsi už provázela, co kulhali o holi." — „Ach," dýchla Plotia, zdolána tolikerou krutou přísností, a toho krátkého upadnutí do něžné bezbrannosti využil otrok k tomu, aby se zmocnil hole a rozdělil jí korunu stromu, takže tam s oslnivou palčivostí a polední neurvalostí vniklo sluneční světlo. Vyplašil tím arci také opice, které tam nahoře v listí hrály chlípnou hru sebeukájení a s tenkým vřískotem nyní odskákaly, což obnovilo opět jas dne; všichni v komnatě smíchem častovali přistižené opice a lékař vytáčel za nimi zrcadlo, jako by chtěl ještě jednou

zachytit vše, co světlo zaplašilo, nebo aspoň zesměšnit, neboť zatímco zvířata odplouvala vzduchem, citoval: „Dokonce vlk měj z oveček strach, nechť na tvrdém dubu rodí se zlatá kdoule a vzkvétají narcisem olše, z tamaryškové kůry se hustý vylévej jantar. Buď Tityr si hotový Orfeus, Orfeus hotový v lesích a Arion s delfíny v moři . . ." Tu také Plotia přemohla malodušnost; ještě vřeleji vtiskla své ruce do jeho a pohledem ukázala k rozevřenému světlu: „Se světlem slyším tvou báseň, Vergile." — „Mou báseň? i ta je minulost." — „Slyším, co jsi nevyzpíval." — „Ó, Plotie, jsi schopna slyšet zoufání? Co nevyzpíváš a nedotvoříš, je pouhé zoufalství, nic než pouhé hledání bez naděje, bez cíle, a zpěv je jen jeho marností." — „Hledáš v sobě temnoty, jejichž jas tě formuje, a ta naděje tě nikdy neopustí, vždy se ti splní, budeš-li mi nablízku." Rázem, v mžiku tu byla nepřetržitá budoucnost, rázem se vnořilo zrcadlení do zrcadlení. Jeho ruce spočinuly na jejích ňadrech, jejichž hroty dotykem ztuhly — vedla mu ruku? — a zapředen v něžné vnímání jejího těla slyšel, jak Plotia říká: „Báseň nedostihne, co jsi nevyzpíval, větší než zformované je formující, jež formuje i tebe, nedostižně daleko od tebe, neboť jsi jím ty sám, ale v mé blízkosti jsi blízek sám sobě a tak je dostihuješ." Nejen její tvář, nejen její ňadra se formovala v jeho ruce, ne, i její neviditelné srdce, přimykající se k laskajícímu objetí. A on se zeptal: „Jsi tvar, jímž jsem se stal? jsi tvarem mého vznikání?" — „Jsem v tobě a přesto do mne vnikáš; tvůj osud roste ve mně, a proto tě poznávám v nevyzpívaném příštím." — „Ó, Plotie, tys cíl, nedostižný." — „Jsem soumrak, jsem slůj, která tě přijme k jasu." — „Domov, neobjevitelný domov, to jsi." — „Mé vědění a tvé bytí tě očekávají; pojď, najdeš mě." — „V tvém vědění tkví neobjevitelné, tkví budoucí." — „Spočívajíc nesu tvůj osud; v mém vědění je tvůj cíl." — „Dej mi také svůj budoucí osud, abych jej nesl s tebou." — „Nemám žádný." — „Dej mi také svůj cíl, abych jej hledal s tebou." — „Nemám žádný." — „Plotie, ó, Plotie, jak tě nalézt? jak tě hledat v neobjevitelném?" — „Nehledej mou budoucnost, vezmi na sebe můj počátek; věz o něm a on se stane nepřetržitou budoucností ve skutečnosti naší přítomné chvíle." Ó, hlase, ó, řeči! hovořili ještě? šeptali ještě? nebo se snad již odmlčel rozhovor, srozumitelný už jen jim v průzračnosti vzájemně se upoutávajících těl, vzájemně upoutána průzračnost jejich duší? Ó, duše, žijící pouze pro nevyzpívané a nedotvořené, pro budoucí tvar, do něhož se má zformovat osud! Ó, duše, utvářející se k nesmrtelnosti, a proto v touze po druhovi, aby sama v sobě poznala cíl! Ó, návrate, ó, věčná bezčasovosti společného bytí, uzavřená v proplétajících se rukou! Tišeji zurčely vody, tišeji studny, a velmi tiše to šeptalo v jeho duši, v jeho srdci, v jeho dechu, velmi tiše to šeptalo v něm a z něho: „Miluji tě." — „Miluji tě," vrátilo se to tak neslyšně, jako by to byl pouze němý stisk jejích rukou. A se splývajícíma rukama, se splývajícími dušemi, on opřen ve větvoví stromu, ona sedíc mu na brašně, nehýbali se, nehnuli se ani o píď z místa a přesto se blížili k sobě, neboť je pozvedala síla, zmenšujíc vzdálenost mezi nimi a sklenujíc jilmoví a převislou, zpola přistřiženou révu v přiléhavé loubí, v zlatozeleně prosvětlenou slůj, v níž brzy nebylo místa pro nikoho jiného: bylo to jako listnatá obdoba roklinaté sluje, uchystané pro Didonu a Aenea ke krátkému, ach, tak krátkému štěstí. Ach, šálí tedy zlatozelená průsvitnost listí? — je to klam? Zlatově se to skvělo, žádnou zlatou snítku nebylo však vidět, žádný zlatistý zvuk se neozval v houští, ach, a dvojici heroů byl dán jen jediný okamžik skutečného štěstí, jen jediný okamžik, v němž Didonina osudová minulost se směla spojit s Aeneovou osudovou budoucností, vybledla dávná podoba milence mládí, předčasně zesnulého Sychea, vybledla příští podoba italické vlády, vytčená osudovým výrokem bohů, obé přepodobněno a připodobněno ve věčně trvající prchavou přítomnost jejich spojení, jejich skutečnosti, ale jen na dobu této jediné chvíle, a už zastíněno mnohookou, mnohojazykou, mnohotlamou, mnohokřídlou, temnoty brázdící obryní Famou, jež milence strašlivě rozhání a pokrývá hanbou. Ó, má se tu nyní stát totéž? má je postihnout stejný úděl? smí to být? nejsou už přespříliš spojeni a přespříliš připodobněni nevývratné skutečnosti, aby se jim něco takového ještě mohlo přihodit? Veliký se prostíral Plotiin úsměv nad krajinou, takřka zádumčivý jarou nehybností, a krajina, úsměvně zprůhledněla, zhloubená minulostí, těhotná budoucností, ploduchtivá odhalovala svůj vznik, zrozená a rodící. Listy a květy, plody, kůra a země se dotkly jeho prstů, a vždy to byla Plotia, jíž se dotýkal, vždy to byla Plotiina duše, jež se usmívala skrze nekonečné vrstvy kraje. Avšak z koruny stromu se ozval hlas Lysaniasův: „Vrať se domů do úsměvu počátku, vrať se domů do úsměvného objetí, v němž ses kdys ukryl!" — „Neotáčej se," varoval opět otrokův hlas

a jemu odpovídal hlas lékařův, přidušeně nabádající ke klidu: „Buď tiše; už se nemůže otočit.“ Ačkoliv vzápětí krajina trochu potemněla, neztratila skoro nic ze svého průzračného jasu a nedotčen tichým zšeřením vytrvával Plotiin úsměv, Plotiin sybilsky úsměvný hlas, z hloubi krajiny vyslovující ji samu: „Cílem jsem ti byla od počátku, nikdy návratem, a pro mne jsi bezejmenný, neboť tě miluji; bezejmenný jako dítě jsi pro mne, vznikající duše.“ „Ó, Plotie, svým jménem ses mi stala sama sebou, a protože tě miluji, rozhodl jsem se pro tvé bytí.“ — „Prchni,“ varoval otrokův hlas s poslední, skoro strachuplnou naléhavostí. Ale větve se již tak hustě obepnuly vínem, uzavřely se natolik v temně stinnou slůj, že útěk se zdál takřka nemožným, a on ani nechtěl prchat, ba ani by už neutrhl zlatou snítku, kdyby mu ji byl otrok teď ukázal: pokojné bylo milovat Plotii, pokojná byla blízkost její ženské nahosti, pokojné bylo hledět větvovím tam k lesnímu lemu polí a ke květnatým hájům, v nichž žádný vlk nečíhá na stáda, žádné osidlo nečeká na jelena, v nichž Pan a pastýř, nymfa a dryáda dovádějí uchváceni jásavou radostí a jalůvka, bázlivě hledajíc býka, zdolána touhou odpočívá u zurčící strouhy. Nic strachuplného, nic strach nahánějícího nebylo tam možno postřehnout; i hlava hada, ovíjejícího se zeleně světélkujícími závity kol kmene, byla něžná a její pohled, zlatoskvoucí a provázený přeněžnými jazýčky, budil důvěru. Kolkolem se spřádalo líbezné soumračení — kdo by prchal! Ne, nechtěl prchat, ne, rozhodl se, a bylo to rozhodnutí, jež sluje láska, větší než milovaná bytost, neboť v ní jímá a chápe nejen viditelné, nýbrž i neviditelné: „Nikdy víc neuprchnu, nikdy víc ti neuprchnu, Plotie, ó, nikdy tě neopustím.“ Blíž byla nyní Plotie a chladný byl její dech: „Jsi mi blízký, tys byl a jsi rozhodnutí, očekávám tě.“ „Ano, bylo to rozhodnutí, a náhle zcela jasně a zřetelně cítil Plotiin prsten na svém prstě, snad sám od sebe přeputoval k němu, snad byl jí samou potají nastrčen k svazku, k spojení, k sladkosti bez konce. Neboť minulost a budoucnost se stékají v prstenu k nekončícímu nyní, k stále se obnovujícímu osudovému vědění a k stále se obnovujícímu obrozování: „Domovem rozhodnutí jsi mi, Plotie; přišlas a vše se nám stalo věkověčnou přítomností domova.“ — „Vejdeš do mne, milovaný?“ — „Jsi domov, do něhož navraceje se vnikám.“ — „Ano,“ — a bylo to jako vání — „ano, máš si mě žádat.“ A bylo-li zprvu podivné, že to vyslovila tak přímo, bylo to nicméně správné, muselo to být správné, protože v okamžiku žádostivosti se vyrovnává minulost s budoucností, protože v tom skoro strnulém zastavení byl založen beztvářný velký úsměv lásky, průzračná jasnost nevývratného průběhu, a protože tím byla podmíněna nutnost, ba přímo sladká nutnost nazývat věci pravým jménem; neobyčejné i všední určovalo dění, obojí mělo být ze zahalenosti vyvoláno do nepokrytého výrazu a to platilo i pro něho: „Proud tvého bytí směřuje ke mně, Plotie, mimo čas a navěky, a já velice po tobě toužím.“ Jako závoj však od něho poodsedla, nebo lépe, byla od něho odváta: „Tak pošli pryč Alexise.“ Alexise, vskutku! uprostřed krajiny, v křepčícím reji vzrušených satyrů stál Alexis u okna, plavokadeřavý, bělošíjný, v krátké tunice tam stál a snil do rozplývání, tam k dalekým horám, jejichž vrcholky pluly nad slunným oparem obzoru, a nad ním se klenula bílá kvetoucí snítka s přídechem nachu. „Pošli ho pryč,“ prosila Plotia „pošli ho pryč, nedívej se za ním, zadržuješ ho zrakem.“ Poslat ho pryč? smí poslat pryč člověka, jehož osud, ach, jehož osudovou budoucnost vzal na sebe a jejž za to miloval? Pak by musel poslat pryč i něžného Cabese, který má dar básníka — smí se to? neznamená to snižovat lidský osud v náhodu? Neznamená to měnit budoucnost v minulost? V bezprostřední skutečnosti nahého dění nezbýval ovšem čas na váhavé rozmýšlení a touto nahoprůzračnou bezprostředností naléhala Plotia: „Netoužíš snad po mých ňadrech víc než támhle po chlapcových hyždích?“ Alexis, o němž padl takový soud, se nehýbal, ani když ho posměšně tiše oslovil lékařův hlas: „Líbezný chlapče, nedůvěřuj tolik své nachové barvě,“ ani potom nedal ničím najevo, že slyšel a že rozuměl, naopak snil dále do krajiny, zasněn do květinových hájů v poledním žáru a do stinného údolí, kde z větví drnáku splýval posvátný stín, jenž podoben chladnému večeru tišil vzduch, jinošsky snil do jasu nehybné průzračnosti; ale když Plotia jako by v hlubokém mírném úděsu zavolala na milence své prahnoucí duše, svého prahnoucího těla, když vykřikla: „Vergile!“ — přes všechnu tichost výkřik děsu i vítězství —, tu zmizela postava jinocha, jako by vsáta sluncem, rozpuštěna, v éter proměněna, a Plotia s úsměvným povzdechem úlevy se usmála vzhůru: „Nemeškej, milovaný.“ — „Ó, Plotie, ó, milovaná.“ Jakoby na její pokyn se větvoví sevřelo v neproniknutelné, neprůhledné houští, a on — tažen jejíma rukama poklekl, klesl — klečel ruce v jejích rukou, a líbal jí hroty ňader. A do sebe vzneslí, pozvednuti povznášející mocí, vznášejíce se zářivou silou do sebe tryskajícího zahledění, tak byli odnášeni, nadnášeni a lehounce unášeni, lehounce ukládáni na lože, a ačkoliv neodložili šat, leželi nazí pokožka na pokožce, leželi nazí duše na duši, leželi do sebe vplývající, přesto nehybní touhou, zatímco kolem nich neslyšně ve hvězdné tíze, avšak stále mocněji a zřejměji se rozléhalo slunečné hřmění svět naplňujícího světla; paměť minulosti a paměť budoucnosti vyhasly v bezpamětnou cudnost. Tak leželi nehnutě, ústa přitisknuta na ústa, a jazyk jim kmital tuhý jako větrný vrcholek stromu; tak leželi, když tu její rty chvějně šeptly do jeho rtů: „Nesmíme; lékař nás pozoruje.“ Tak je přece jen nechrání hustá clona. Jak je to možné? jakým způsobem pronikají pohledy hustým křovím? A přece, a přece je tomu tak! Aniž tmavozelené loubí i jen trochu prořídlo, lože stálo volně vystavené a vydané na pospas pohledům; nebylo možno se ubránit pohledům, ubránit se posměšně napřaženým prstům, jež zdobené mnoha vrstvami prstenů ze všech stran ukazovaly na lože, nebylo možno se ubránit opicím, jež v zdivočelém křepčení s úšklebky metaly oříšky, ubránit se chlípnému pošilhávání blaženě mečících kozlů, a nad tím se s chechtotem kmitl obrovitý netopýrnatý stín, nebylo možno se ubránit stínu Famy, stínu její hrůzné, zahanbující obří postavy, škodolibě a hrůzně s chechtotem rozhlašující, co se stalo a nestalo; „Nesmějí šoustat, nesmějí; jen césar smí!“ Ó, nebylo možno se ubránit hluku, ubránit se zvučení světla, ubránit oslňující mnohovrstevnosti světla, a ještě dříve, než bylo možno na to vše odpovědět, ba dříve ještě, než mohl vyhledat Plotiin pohled, dříve než mohl pozvednout ústa od jejích úst, proměnila se i ona v smích, vysmekla se mu slonovinově hladká jako chladnokamenný smích, odvála jako světelným větrem unášený list a usedla opět na brašnu. Chtěla tím ukonejšit hrozbu hlukem se ohlašující? Nepodařilo se — odříkání není dostačující oběť —, vzpoura světla se nikterak neukonejšila a hřmění neustávalo; naopak bylo zřetelnější a zřetelnější, bylo bouřlivější a bouřlivější, vyplnilo veškeru říš viditelného, vyplnilo háje a horstva, komnatu a vodstva a rozbouřilo se tak přemocně, že lidé přerušili veškeré práce a stáli jak v ustrnutí, ba více, řadili se dokonce do zástupu, jako by se před hromově blížící mocí nikdo nesměl od druhého lišit — ó, strašné a přemocné bylo to napjaté přibližování, a konečně, ó, konečně se rozlétly dveře do krajiny, sluhové se postavili na stráž vedle obou křídel a mezi nimi vznešená a přitom lidská, majestátní a přitom drobná vstoupila posvátná osoba Augusta do komnaty rychlými kroky.

Ticho uvítalo posvátného; jen ptáci švitořili ve ztichlé krajině, jen holubi na okenní římse se čepýřili, kolébali a vrkali nerušeně dále. Bouře se přehnala, ale svět se už nezbarvil, neboť nad ním a nad jeho němotou jako nehnutý a strnulý pozůstatek bouře viselo šerosvitné soumračení a umlčovalo barvy tichem. A třebaže chladný průvan z tmavokamenné chodby, který sem zavál dokořán otevřenými dveřmi, na chvíli znovu třesavě rozkýval ampuli, uklidnilo se i to, a vše čekalo na Augustovo slovo.

„Nechte nás o samotě.“

Kráčejíce pozpátku, jak se sluší před majestátem vladaře, ale také před majestátem smrti, opustili přítomní jeden po druhém a s uctivými úklonami komnatu, i krajina jako by se účastnila uctívání, propustila všeliké stvoření za svého okrsku, ba sama vybledla natolik, že si zachovala sice základní obrys, ale stále více ztrácela na hmotnosti, a nakonec byla už jen pouhým náznakem, podobna perokresbě, načrtnuté do vesmíru několika tahy; stromy, háje, květiny, jeskyně se zjednodušily v pouhé črty, tenkými čarami se klenuly mosty mezi nepostřehnutelnými břehy, zbaveny barev, zbaveny stínů, zbaveny světla, neboť i soumračení se proměnilo v papírovou, zetlelou, skoro nevýraznou běl, a vytřeštěné, bezbarvé oko nebes bylo prázdné, bylo jen prázdným snovým smutkem.

Nebylo však možno pochybovat o zjevu Augusta, stál před ním na dosah ruky, dobře známá podoba trochu malé, téměř titěrné, nicméně majestátní postavy s pořád ještě skoro chlapeckou tváří pod šedivějícími už, krátce přistřiženými vlasy, a on řekl: „Protože ses nechtěl obtěžovat ke mně, nezbývalo, než abych tě navštívil sám; vítám tě na italické půdě.“

Podivné, že se teď mezi nimi má zapříst rozhovor, ale okolní hmatatelnost, s níž se však zároveň objevil pocit choroby, usnadňovala mluvení: „Svými lékaři jsi mě přinutil k té nemohoucnosti, Octaviane Auguste, ale zároveň mě za to odměňuješ příchodem.“

„Je to první volná chvíle, která se mi po přistání naskytla, a jsem rád, že ji mohu věnovat tobě. Brundisium mně a mým věrným vždy přinášelo štěstí.“

„V Brundisiu jsi jako devatenáctiletý jinoch po příchodu z Apollonie převzal dědictví

po božském otci, v Brundisiu jsi uzavřel smlouvu s odpůrci, která ti otevřela cestu k požehnané vládě; trvalo to jen pět let, vzpomínám si."

„Oněch pět let, jež uplynulo mezi Culexem a Bukolikami; Culexe jsi věnoval mně, Bukoliky Asiniu Polliovi, který tudíž pochodil mnohem lépe, i když si to zasloužil, zrovna jako si Maecenas zasloužil věnování Georgik, neboť bez těch dvou by smlouva v Brundisiu sotva dopadla tak příznivě."

Co znamená tichý úsměv, jímž césar provází svá slova? proč mluví o věnováních? césarova slova nikdy nejsou bez významu a bez záměru; bude tedy lépe odvést ho od básní: „Z Brundisia jsi vytáhl proti Antoniovi v Řecku; kdybychom se vrátili o pouhé dva týdny dříve, mohl jsi oslavit výročí vítězství u Aktia zde, na jeho počátku."

„Nato pak Aktijský břeh jsem trojskými oživil hrami . . .' Tak nějak jsi to přece vyjádřil v Aeneidě. Je to tak správně?"

„Naprosto; tvá paměť je obdivuhodná." César se nedal odvést od básně.

Po chvíli řekl: „Zítra jsou mé narozeniny."

„Požehnaný den pro celý svět a požehnaný den pro římský stát; kéž ti bohové udělí a zachovají věčné mládí."

„Ba právě, příteli, a protože za tři týdny oslavíme také tvoje narozeniny, dovol, abych ti popřál totéž. Oběma nechť se nám dostane věčného mládí, ostatně ve svých jednapadesáti vypadáš tak mladě, že by ti nikdo nevěřil těch sedm let, o které jsi starší. Ovšem tím, že se nemůžeš vydat na další cestu, jsi mi dnes zahrál pěkný kousek; musím velmi brzo vyrazit, abych byl v Římě ne-li dříve, tedy aspoň k zítřejším večerním slavnostem, a doufal jsem, že tě vezmu s sebou."

„Je to rozloučení, Octaviane, a ty to víš."

Odpověděl poněkud nevrlým posunkem: „Rozloučení, zajisté, rozloučení nanejvýš na tři týdny; na své narozeniny budeš dávno v Římě, ale bylo by krásnější, kdybys mi k narozeninám už předčítal něco z Aeneidy, krásnější než všecky ty blahopřejné státní ceremonie, jimž se tam musím podrobit. Na pozítří jsem zas nařídil velké hry."

César se přišel rozloučit, ale především chce odnést Aeneidu a jedno i druhé se snaží zakrýt mnoha slovy. Zmocňuje se tak skutečnost neskutečného? nebo se tu neskutečnost prohřešuje proti skutečnosti? Ó, také césar žije v neskutečnosti a světlo — což slunce už tolik pokročilo? — potemnělo: „Tvým životem je povinnost, césare, ale láska Říma, jež tě očekává, je ti odměnou."

V césarově jinak nepřístupné tváři se objevilo cosi velmi upřímného: „Livia mě očekává a shledání s přáteli mě oblaží."

Kdo vpravdě miluje ženu, dovede být také přítelem a pomocníkem lidí; nejinak tomu asi je u Augusta: „Šťastný člověk, jehož poctíš svým přátelstvím, Octaviane."

„Přátelství obšťastňuje, Vergile."

Opět to znělo upřímně a vřele, takže byla skoro naděje, že nebude ukládat o rukopisy: „Jsem ti vděčný, Octaviane."

„To je příliš mnoho a příliš málo, Vergile, neboť přátelství nespočívá na vděčnosti."

„Protože tys byl vždy dávající, otvírá se ostatním jen cesta k vděčnosti."

„Z milosti bohů jsem měl to štěstí, že jsem přátelům často prospěl, ale ještě větší milostí bylo najít přátele."

„Tím více jsou ti zavázáni díkem."

„Jsi zavázán pouze k tomu, abys splácel podle svých sil, a to jsi svým bytím a působením dělal dosud štědře . . . proč jsi změnil názor? proč mluvíš o prázdné vděčnosti, jež si zřejmě nechce být vědoma žádných závazků?"

„Můj názor se nezměnil, ó, césare, i když nemohu souhlasit s tím, že to, co jsem vykonal, bylo kdy dostatečnou splátkou."

„Byl jsi vždycky příliš skromný, Vergile, a nebyla to falešná skromnost; je mi jasné, že hodnoty zlehčuješ úmyslně, abys nám je nakonec za zády odňal."

Teď to vyslovil, ach, teď to vyslovil — neomylně a tvrdě míří césar k cíli, a nic mu nezabrání v tom, aby rukopisy neuloupil: „Octaviane, nech mi mou báseň!"

„Ba právě, Vergile, to je ono . . . Lucius Varius a Plotius Tucca mě řekli o tvém děsivém úmyslu, a nechtěl jsem tomu věřit jako oni . . . ty opravdu chceš zničit svá díla?"

Mlčení se rozhostilo v komnatě, přísné mlčení, které se bledými a tence vyznačenými obrysy

soustřeďovalo v césarově zamyšlené a přísné tváři. Mimo prostor naříkalo cosi tichounce a tak tence a přímočaře jako vráska mezi Augustovýma očima, jejichž pohled na něm utkvíval.

„Mlčíš," řekl césar, „a to tedy znamená, že vskutku chceš svůj dar podržet . . . uvaž, Vergile, je to Aeneida! tví přátelé jsou velice zarmoucení, a já, ty to víš, já se k nim počítám."

„Ó, Auguste, je to kvůli našemu přátelství; nenaléhej."

„Přátelství? . . . mluvíš, jako bychom my, tvoji přátelé, nebyli hodni tvého daru."

Césarovy rty hovořily a odpovídaly skoro bez pohnutí, ačkoliv mohl a jistě také chtěl dát rukopis prostě odnést: s nerozbornou tvrdostí a tvrdostí a přísností se týčila kolkolem forma bytí, a jestliže se průběh věcí podvolí Augustově vůli, zapadne do ní i to.

„Ó, Auguste, to spíš má báseň, spíše já sám nejsem hoden svých přátel. Ale abys mi zas nevytýkal falešnou skromnost; vím, že je to veliká báseň, i když nepatrná vedle homérských zpěvů."

„Pokud to uznáváš, nemůžeš popřít, že tvůj ničivý plán je zločinný."

„Co se děje na rozkaz bohů, není zločin."

„Uhýbáš, Vergile, kdo je v neprávu, rád se zaštítí vůlí bohů; ale já jsem ještě nikdy neslyšel, že by přikazovali zničení veřejných hodnot."

„Zdaleka nedostačuje."

„Poslyš, Vergile, už dávno jsi ztratil právo takto soudit. Před více než deseti roky jsi mě seznámil s plánem Aeneidy, a snad si vzpomeneš, s jakou upřímnou radostí jsme všichni, kdo při tom byli, souhlasili s tebou a s tvým záměrem. Část po části jsi nám v následujících letech předčítal svou báseň, a když jsi — ó, jak často — propadal malomyslnosti před velikostí záměru a mohutností stavby, napřimoval ses opět naším obdivem, ne, obdivem všeho římského národa; uvaž, že velké části díla jsou už obecně známy, že římský národ ví o existenci této básně, o existenci básně, která jej oslavuje tak, jak to neučinila ještě žádná báseň, a že národ má právo, nezadatelné právo být obdarován dovršeným dílem. Není to už tvoje dílo, je to dílo nás všech, ano, v tomto smyslu jsme na něm všichni pracovali, a v neposlední řadě je to dílo římského národa a jeho velikosti."

Ještě víc potemnělo světlo; skoro jako by se zatmívalo slunce.

„Byla to moje slabost, že jsem ukazoval nehotovou věc, nejistota a ješitnost umělce. Ale bylo to také z lásky k tobě, Octaviane."

V césarových očích se zableskло cosi důvěrně důvěřivého; bylo to chlapecké, takřka záludné: „Nazýváš svou báseň nedokonalou? nehotovou? Mohl bys nebo měl jsi ji tedy udělat lépe?"

„Je to tak, jak říkáš."

Opět se důvěrně důvěřivě zableskло v nepřístupné tváři, a nyní ke všemu ještě trochu vítězoslavně: „Všichni známe tvou malomyslnost a zoufalství, Vergile, a rozumí se, že dnes, kdy tu ležíš nemocen, na tebe doléhají zvlášť zle; ale ty jich mimoto chceš tuze lstivě využít ke svým temným, aspoň mně ještě stále temným úmyslům . . ."

„Není to ta malomyslnost, na niž myslíš a před níž jsi mě vpravdě nejednou zachránil, Octaviane, není to malomyslnost před věcmi nezvládnutými a nezvládnutelnými . . . ne, přehlížím svůj život a vidím, co jsem neučinil."

„S tím se musíš smířit . . . každý lidský život a každé lidské dílo nese s sebou ve skrytu zbytek toho, co se nevykonalo; tím údělem jsme poznamenáni všichni." Řekl to smutně.

Tiše se kývala ampule, ačkoliv se nepohnul ani vánek; tiše cinkal stříbrný řetěz: přidalo se k zatmění slunce zemětřesení? Nebylo v tom děsu; tělo bylo jako tiše se houpající člun, jako člun, který se chystá vyplout, a césar Augustus na břehu přátelsky pomáhá, zatím co hladina širého moře, hladká a nezčeřená, zrcadlí v hládi šerosvit a zvedá se celou plochou.

A přívětivě pravil Augustus, též nedbaje zemětřesení: „Poslechni mě, Vergile, poslechni přítele a zároveň znalce svého díla: tvá báseň je plná nejvznešenějšího poznání; rozprostírá se v ní Řím, obsáhl jsi Řím v jeho bozích, v jeho válečnících, v jeho občanech, obsáhl jsi jeho slávu i zbožnost, obsáhl jsi celistvý okrsek římský a obsáhl jsi římské časy, sahající až k mocným trojským předkům, neboť jsi zachytil vše . . . není ti to dostatečným poznáním?"

„Zachytil? zachytil . . . ó, zachytil . . . ano, vše jsem chtěl zachytit, vše, co se stalo, vše, co se stane . . . proto se to nemohlo zdařit."

„Podařilo se ti to, můj Vergile."

„Netrpělivě jsem toužil po poznání . . . a proto jsem chtěl zapsat vše . . . neboť to je poezie; ach, netrpělivá, chtivá touha po poznání, a výše nepronikne . . .“

„Souhlasím s tebou, Vergile, to je poezie; objímá veškerý život, a proto je božská.“

César nechápal, nikdo nechápe pravdu, nikdo neví, že krása je zdánlivé božství, že božské zdání je pouhou předsíní božství.

„K poznání života není třeba poezie, ó, césare . . . pro římský okrsek, pro římské časy, jak jsi to nazval, jsou mi Sallust a Livius směrodatnější než mé zpěvy, a jestliže jsem mohl nebo lépe měl být jedním z nich, takové dílo, jaké napsal úctyhodný Varro, je pro poznání rolnictví nekonečně důležitější než moje Georgiky . . . co jsme my básníci vedle toho! Nechci snižovat nikoho ze svých kolegů, ale pouhými oslavami se nedosáhne ničeho, nejméně pak poznání.“

„Každý přispívá svou hřivnou k poznání života, každé vytvořené dílo to dělá, i moje dílo; avšak velikost básnického poznání a tudíž i tvá velikost, Vergile, tkví v tom, že veškerý život shrnuje, jak jsem řekl, do jediné vize, do jediného díla, do jediného pohledu.“

Napsat, vše napsat, co se děje uvnitř i navenek, a přesto to nevede k ničemu: „Ach, Auguste, také já jsem si kdysi myslel, že to, právě to je úkolem básníkova poznání . . . a tak se mé dílo vydalo za poznáním, aniž se stalo poznáním, aniž je poznáním . . .“

„Musím se tě tedy ještě jednou zeptat, Vergile, o jaký cíl jsi svou poezii usiloval, když jím nemělo být poznání života.“

„Poznání smrti.“ — Bylo to jako opětné shledání, jako opětné poznání, jako návrat k osvícení, a vyslovil to rychle, jako z jakéhosi oslnění.

Odmlčeli se; tiché zemětřesné kyvadlo bytí se zastavilo, nicméně césar toho stále ještě nedbal, zdálo se spíš, že se ho ta slova přece jen dotkla. A trvalo drahnou chvíli, než odpověděl: „Smrt patří k životu; kdo pozná život, pozná i smrt.“

Země se už nepohybovala, člun klidně klouzal, a třebaže se dýchání v plicích, hrdle a nose opět velmi ztížilo, dýchalo srdce, a srdce vědělo, že se v něm neustále spřádá dýchající van duše, van, pouhý van, avšak tak silný, že by takřka mohl burácet světem a vyvracet skály. Kdy, ó, kdy? někde dýchá dovršitel, někde už žije, dosud nezrozen, ale již dýchá; bývalo kdysi stvoření, bude jednou náhody zbavený zázrak. A v zanikajícím zšeření, v dalekodálné dálce, na východě se znovu objevila hvězda.

„Jednou přijde den, jenž bude mít opět poznání; jeho bytím bude svět vykoupen k poznání.“

„Rád bych, aby ses omezil na pozemštější úkoly; kladeš si nadzemské úkoly a na ty mi zbývá už příliš málo života.“

„Jsou to úkoly vykupitele.“

„Ale myslíš při tom na mě . . . či snad nikoli?“

„Vykupitel přemáhá smrt, a v jistém smyslu jsi přemohl smrt, když jsi přinesl mír.“

„To není odpověď, neboť jsem uzavřel mír v pomíjejícnosti, v pomíjejícnosti jsem ho musel zajistit, pomíjivá je jeho podstata . . . domníváš se tudíž, že zvládneš podle všeho jen pomíjející úkoly?“

„Spása přichází vždy v pomíjejícnosti, Auguste, vykupitel je vždy pomíjející a smrtelný; a to nutně; jen jeho hlas přichází z nepomíjejícnosti, jen jemu vděčí za to, že smí burcovat v člověku vše, co je nesmrtelné a dožaduje se spásy. Tys však svým činem už urovnal půdu božské obnově světa, a bude to tvůj svět, jenž uslyší onen hlas.“

„Proč tedy popíráš, že jsem povolán k poslednímu kroku, který je ještě třeba učinit? proč popíráš, že mé dílo, jemuž aspoň přiznáváš přípravnou hodnotu, bude ještě povoláno k tomu, aby přineslo světu konečnou spásu? proč popíráš, že symbol, který neustále vidíš v mém díle, nese už sám v sobě skutečnost? proč popíráš, že já, jenž jsem k svému dílu přispěl aspoň prvním činem, budu zároveň schopen činu poznání?“

„Nepopírám to, Octaviane; jsi symbolem boha a symbolem římského národa. Nikdy bys k tomu nebyl povolán, kdyby tvá symboličnost neobsahovala zároveň rysy svého pravzoru. Spíše než v komkoliv jiném může v tobě jednou uzrát čin poznání. Dosud na to prostě ještě nenastal čas.“

„Vergile, ty mi tu zacházíš s časem trochu příliš štědře, ovšem jen pokud se to týká mne; sobě a vlastním záměrům kladeš podstatně kratší lhůty . . . řekni tedy raději rovnou, že si nemám tenhle vykupitelský podnik osobovat.“ Mělo to znít vesele, ale nepopiratelně v tom doznívalo nevražívé rozhořčení.

„I vykupitel a jeho pravda, dokonce i on je svázán s časným předivem poznání, přijde, až uzraje čas.“

„Hádankovitá je často hloubka tvého díla, Vergile, ale ty také mluvíš v hádankách.“

„Pro lásku lidí, pro lásku lidstva se vykupitel sám obětuje, smrtí sám sebe změní v čin poznání, v čin, který vmete do vesmíru, aby se z toho nejskutečnějšího zjevení služebnosti a pomoci obnovilo a rozvinulo všechno stvoření.“

César si úže přitáhl tógu: „Dal jsem život do služeb svého díla, do služeb obecného blaha, do služeb státu. Moje touha po oběti se tím naplňuje. Doporučuji ti, abys to učinil též.“

Co tu ještě sem tam mezi nimi probíhalo, to už nebylo nic, byla to prázdná slova či vlastně už ani ne slova, a míhala se prázdným prostorem, který už ani nebyl prostorem. Neuvěřitelnou nicotou bylo vše a bez přechodů.

„Tvůj život je čin, césare, čin pro obecnost a v obecnosti, a dal ses beze zbytku v oběť. Bohové tě vybrali pro tu oběť, pověřili tě jí, vyznamenali tě pro ni, a tím ses jim připodobnil více než kterýkoli jiný smrtelník.“

„Jakou oběť si tedy ještě přeješ? každé opravdové dílo si žádá celého člověka a celého života; ani u tebe, pokud mohu soudit, tomu nebylo jinak, a klidně to také můžeš označit za oběť.“

Mnohovrstevnost bytí vybledla do netvárnosti, jež zeje za každou prázdnotou; nebylo už vidět obrys, ba ani nejprchavější náznak obrysu — kde se tady měli ještě setkat? „Vše, co jsem konal, bylo sobectví, zdaleka to nebyl čin, tím méně oběť.“

„Pak si vezmi příklad ze mne; splať svůj dluh, dej lidu to, nač má nárok, dej mu své dílo.“

„Jako každé dílo i toto se zrodilo ze slepoty . . . z klamné slepoty . . . cokoliv vytvoříme . . . je pouhé dílo slepoty . . . k opravdové slepotě se nám nedostává pokory . . .“

„Tedy také mně, mému dílu?“

Rychlé ostré kroky —, Augustus stanul u lože:

„Vergile . . .“

„Ano, Auguste.“

„Ty mě nenávidíš.“

„Octaviane!“

„Neříkej mi Octaviane, když mě nenávidíš!“

„Já . . . já že tě nenávidím?“

„A jak mě nenávidíš!“ Césarův hlas byl pronikavý a ostrý.

„Ó, Octaviane . . .“

„Mlč . . . nenávidíš mě více než kterýkoliv jiný člověk na zemi a více než kteréhokoliv jiného člověka, protože mi více než kterémukoliv jinému závidíš.“

„To není pravda . . . to není pravda . . .“

„Nelži; je to pravda . . .“

„Je to nepravda . . . je to nepravda . . .“

„Je to pravda . . .“ — vztekle trhala ruka rozhořčeného vavřínové lístky ověnčených svícnů—, „ano, je to pravda . . . ano, nenávidíš mě, protože sám jsi napěchován královskými myšlenkami, ale jsi příliš slabý, aby ses i jen ve snách pokusil o jejich uskutečnění, nenávidíš mě, protože jsi neměl jinou volbu než své královské myšlenky vtěsnat do básně, aby ses aspoň tam ukázal mocnějším než tví králové; nenávidíš mě, protože jsem se dopracoval všeho, co sis přál pro sebe, a že tím přesto tak opovrhuji, že jsem si dokonce mohl dovolit odmítnout říšskou korunu, nenávidíš mě, protože mě činíš odpovědným za vlastní nemohoucnost . . .“

„Octaviane, poslyš . . .“

„Nechci nic slyšet . . .“

César křičel a podivné, velmi podivné bylo: čím více a čím hlasitěji křičel, tím více se obohacoval svět; opět se vynořilo mnohovrstvené bytí viditelného, opět ožila šerá odumřelost, a bylo to jako naděje.

„Octaviane, poslyš mě . . .“

„K čemu, řekni, k čemu . . . nejprve jsi s falešnou skromností licoměrně pošpinil vlastní dílo, abys tím snáze mohl znectít i moje dílo, potom jsi je chtěl snížit v jakýsi povětrný a sym-

bolický a ke všemu ještě slepý přelud, ba více ještě, pohanil jsi tím římský národ a víru jeho otců, která se ti nelíbí, protože ji vyjadřuje mé dílo, a kterou chceš rozhodně a nutně zreformovat, a protože velmi dobře víš, že se ti to nepodaří, protože dobře víš, že se ti to ani nemůže podařit, protože velmi dobře víš, že budu vždycky mocnější než ty a že musím být vždy mocnější, protože velmi dobře víš, že nestačíš na to, abys mě přemohl, utíkáš se nakonec mimo svět, do jakéhosi nadzemského kdovíkde, kam ani já, ani kdo jiný nemůže dospět, a chceš mi pověsit na krk jakéhosi spasitele, který neexistuje a nikdy nebude existovat, který mě však má přemoci místo tebe . . . znám tě, Vergile, zdáš se mírný a rád se necháváš lidem uctívat jako nejčistší a nejctnostnější muž, ale ve skutečnosti se tvá naoko tak čistá duše stále třese nenávistí a zákeřností, ano, opakuji, třese se nejpodlejší zákeřností . . .“

Není pochyb, posvátný se rozlítil a propadal hněvu stále víc. A přesto bylo podivně dobré, že se to dělo, tak podivně dobré, ó, tak dobré, že je to ještě možné, a jako by se v neviditelnu ukázala neviditelná pevnina, onen neviditelný pevný grunt, odkud se opět vzklenou neviditelné mosty, mosty lidskosti a člověčenství, sdružující soupeřská slova, spájející soupeřské pohledy, takže slovo i pohled opět dostanou smysl, mosty lidského setkání!

„Je ti lhostejné, jestli tvoje nebo moje dílo přeroste život a smrt, je ti to lhostejné v tvé nenávisti . . .“

„Octaviane, vezmi si báseň!“

„Nechci ji, nestojím o ni, nepotřebuju ji; můžeš si ji nechat.“

„Octaviane, vezmi si tu báseň!“ Všechna papírová vetchost, všechna papírová sinavá běl zmizela z venkovního světla; nad krajinou se to mihotalo skoro jako slonovina.

„Nechci už o tvé slátanině nic vědět . .. dělej si s ní, co chceš; já ji nepotřebuju.“

„Není to žádná slátanina.“

César se zastavil a zašilhal k brašně: „Pro mě to je slátanina; ty sám jsi to tak ocejchoval.“

„Víš, že byla určena pro tebe, když jsem ji psal, že jsem na tebe neustále myslel, že ses vtělil do té práce a stále jsi přítomen v básni, která platila tobě . . .“

„To sis předstíral, a tím také mně. Ba, máš pravdu, že mě nazýváš slepým, slepým jako právě narozené kotě, neboť moje víra v tebe byla trestuhodnou slepotou, bylo trestuhodné, že jsem tobě a tvému pokrytectví tak dlouho důvěřoval!“

„Nebyl jsem pokrytcem.“

„A jestli jsi jím nebyl, pak právě proto nenávidíš teď i své dílo, jež nese mé rysy.“

„Dokončím je pro tebe.“

„A to ti mám ještě věřit!?“ Opět zašilhal césar k brašně a bylo to nepříjemné; ale teď se už na tom nedalo nic změnit.

„Musíš mi věřit, Octaviane.“

Ó, i ta nejprchavější vteřina, která se odpoutá od lidské duše, aby zmizela v propasti časů, je větší ve své nepostižitelnosti než jakékoliv dílo, a od césarovy duše se nyní odpoutala taková vteřina, vteřina přátelství, vteřina náklonnosti, vteřina lásky, a bylo ji jasně cítit, ačkoliv řekl pouze: „Rozmyslíme si to.“

A pak přišlo to nejtěžší: „Vezmi rukopis do Říma, Octaviane, . . . s pomocí bohů se tam s ním zase shledám.“

César pokýval hlavou a po dobu tohoto přikývnutí zavládl veliký klid, klid sblížení, jež vychází ze srdce jako závan a skrze věci neviditelné vždy znovu dospívá k lidskému srdci, obrovitá moc ticha: hnědý trámový strop se opět změnil v les, z něhož vzešel, vavřínová vůně věnců se opět změnila ve vůni nejodlehlejšího, nejskrytějšího stínu, který spočívá na dně prosluněných listnatých roklí, ovíván zurčením pramenů, tichým jako vanoucí tón mechové flétny, přesto klidným a pevným, přesto dubově těžkým, a závan nevyzpytatelnosti srdce se podobal věčnému souvědění.

Tu Augustus dvakrát zatleskal a vmžiku se komnata začala opět plnit lidmi, přemnoha lidmi, kteří zřejmě za dveřmi pouze čekali na toto znamení. Plotius Tucca a Lucius Varius byli mezi nimi, ale také lékař s pomocníky; a také otroka bylo opět vidět zcela zřetelně v řadě ostatních otroků. Jen Plotia chyběla, ačkoliv určitě neodešla. Ale možná, že se jen polekala té spousty lidí a někde se tu skryla.

César však řekl: „Kdybych mluvil před shromážděným lidem, nasadil bych pronikavější a silnější tóny; ale protože stojím před přáteli, které miluji a kteří uvažují jako já, vybízím je pouze, aby se radovali se mnou, neboť náš básník se rozhodl, že hned, jak se uzdraví, tedy velmi brzo, bude pokračovat v práci na Aeneidě . . .“

Miluje opravdu Augustus své přátele? myslí si, že k nim mluví jinak než k lidu, který řídí a který přece vůbec nemiluje, ale ten projev se nijak neliší od zahajovací řeči k lidu, a teď také velmi umně vsunul pauzu, aby účinek slov dozrál a náležitě se projevil na přítomných.

Jako na zavolanou se ozval Lucius Varius: „Věděli jsme, že se ti to podaří, ó, Auguste; všechno požehnání přichází od tebe.“

„Zvěstuji jen vůli římského národa, k němuž všichni náležíme; z jeho příkazu a z příkazu bohů jsem tlumočil nárok na Aeneidu, a Vergil ve své lásce k národu toto vlastnické právo, toto nevývratné a věčné vlastnické právo uznal.“

Ale otrok, stojící s kamennou lokajskou tváří tam mezi ostatními, nepozorovaně a jistě také nikým neslyšen dodal: „Cesta k pravé svobodě se otevřela a lid se jí bude ubírat; věčná je pouze cesta.“

„Jsem zástupcem lidu,“ pokračoval Augustus s onou pokryteckou přívětivostí, jejíž průvodní srdečnosti přece jen nebylo možno nepodlehnout, „pouhým zástupcem, zde i jinde, a také to Vergil uznal; jsem hrdý na toto uznání, a velmi šťasten, neboť dík tomuto uznání mi bude báseň předána do pečlivého opatrovnictví . . .“

„Báseň je tvoje, Octaviane.“

„Jen pokud jsem zástupcem římského lidu; jiní mají soukromý majetek, já nikoli, a ty to víš.“

S malou, z věnců vytrženou vavřínovou snítkou v neklidných prstech, tak tam stál Augustus u svícnu obepínán vavřínem, ovíván vavřínem, zastíněn vavřínem, krásný a jemný a majestátní, ale co říkal, byla — ačkoliv tomu věřil — pustá lež, neboť kdekdo věděl, že všemi silami a s nejlepším úspěchem giganticky rozmnožuje juliánské rodinné jmění. A správně řekl otrok, aniž ho naštěstí kdo slyšel: „Lžeš, césare.“ Nebo to snad Augustus, takto oslovený přece jen zaslechl, když se s očima upřenýma na brašnu s rukopisy teď jakoby oplátkou usmál?

„Ať už ji přijmeš z jakéhokoliv pověření, Octaviane, báseň jsem ti věnoval; musím si však za to od tebe vyprosit jistou milost.“

„Podmínky, Vergile? . . . myslel jsem, že je to myšleno jako dar k narozeninám . . .“

„Je to bezpodmínečný dar; sám rozhodneš, jestli milost, již si od tebe vyprošuji, udělíš, nebo ne.“

„Řekni tedy podmínky; předem se jim podřizuji. Vzpomeň si však na vlastní slova, Vergile—“ v césarových očích se opět lstivě a přívětivě zablesklo —, „šetř poraženého a nasaď uzdu své pýše.“

„Budoucnost,“ řekl otrok v davu.

Ano, tak to bylo míněno; budoucnost, nezměrná a hluboká budoucnost člověka a jeho ctnosti, budoucnost pokory —, ale do jaké povrchní přítomnosti ji Octavian opět lstivě převedl. A přesto mu Aeneida musí, přesto mu má patřit: „Omezil jsi propouštění otroků, Auguste; dovol, aby mí otroci mohli svobodně odejít.“

„Cože? hned?“

Jaká divná otázka! hned nebo ne hned —, není to totéž?: „Ne hned Auguste, zato hned po mé smrti; tak jsem to stanovil v závěti, a prosím tě, abys to rozhodnutí ze své strany potvrdil.“

„Samozřejmě že to udělám . . . ale uvaž, Vergile, bude s tím rozhodnutím souhlasit tvůj nevlastní bratr, který, pokud vím, hospodaří na tvých Andech? uvedeš ho do nesnází, když mu naráz odejmeš všechny otroky . . .“

„Můj nevlastní bratr Proculus si už poradí. Kromě toho je dobrý člověk, a lidé u něho zůstanou i jako propuštěnci.“

„Dobrá, to není moje věc; na mně je jen, abych podepsal . . . opravdu, Vergile, jestli tohle byla jediná podmínka, kterou jsi měl, mohli jsme si ušetřit dlouhé jednání!“

„Možná, že to k něčemu bylo dobré, Octaviane.“

„Ano, bylo to dobré—“ přátelsky a vážně přikývl Augustus —, „bylo to dobré, přes všechen čas, o který jsi mě tím připravil.“

„Ale ještě závět, Octaviane . . .“

„Jestli se nemýlím, jednu jsi už kdysi dávno uložil u mého archiváře . . .“

„Ano, ale teď se musí doplnit . . .“

„Kvůli těm otrokům? Jen žádný spěch; to můžeš zrovna tak dobře zařídit v Římě.“

„I jinak se musí ještě leccos pozměnit; nechci to odkládat.“

„Když jde o tebe, tak spěcháš, když jde o mne, tak ne . . . ovšem, o naléhavosti své listiny rozhoduješ jedině ty sám, a nesmím ani ti nechci bránit v tom, abys ji nyní sepsal; ale kvůli tomu se tady už nemohu déle zdržovat a nezbývá mi, než tě poprosit, abys mi ji pak předal nebo poslal, já ji pak ověřím a potvrdím pečetí . . .“

„Plotius nebo Lucius nebo oba společně ti závěť přinesou, Auguste, díky.“

„Čas kvapí, můj Vergile; cítím, jak netrpělivě mě tam už očekávají . . . zejména protože Vipsanius Agrippa už asi mezitím dorazil . . . musím jít . . .“

„Musíš . . .“

Komnata se pojednou záhadně vyprázdnila; zůstali zcela sami.

„Bohužel . . . musím jít.“

„Mé myšlenky tě provázejí, Octaviane.“

„Tvé myšlenky a tvá báseň.“

César pokynul a vykouzleni z prázdnoty stanuli vedle brašny dva otroci s rukama na držadlech.

„Tihle ji odnesou?“

Lehce a rychle se Augustus přiblížil k loži, a když se nad ním skoro nepozorovaně sklonil, byl z něho zase Octavian: „Bereme ji do opatrování, Vergile, neodnášíme ji, vezmi toto jako zástavu.“ A položil na přikrývku vavřínovou snítku, kterou držel v prstech.

„Octaviane . . .“

„Ano, Vergile . . .“

„Děkuji ti za mnohé.“

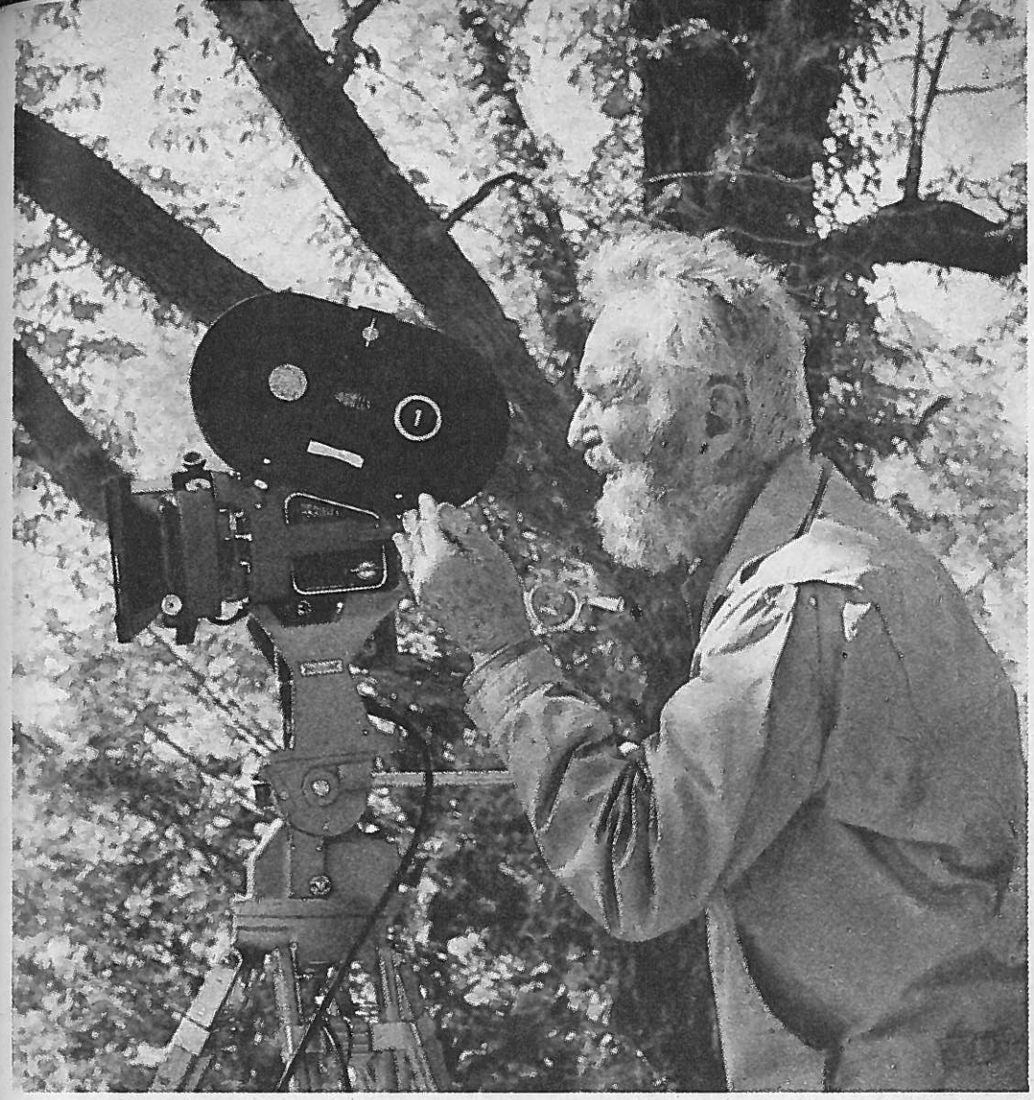
„Já děkuji tobě, Vergile.“

Otroci zvedli brašnu, a když s ní vykročili, zavzlykal kdosi nepříliš hlasitě, avšak divoce a pln horoucnosti, s jakou se většinou setkáváme, jen když do lidského života znenadání pronikne věčnost, třeba tenkrát, když nosiči vyzvednou na ramena rakev, aby ji vynesli z pokoje, takže pozůstalí náhle vnímají tíhu nezvratnosti, jež se nyní dovršuje. Byl to onen vzlyk věčnosti, který vysíláme za rakví, výkřik věčnosti, a vycházel z široké, mocné hrudi Plotiuse Tuccy, z jeho dobré a mocné lidské duše, z jeho dojatého a mocného srdce, vyslaný za brašnou s rukopisy, kterou odnášeli ke dveřím a jež byla vlastně rakví, dětskou rakví, životní rakví.

A vtom se slunce opět zatmělo.

Když stanul ve dveřích, Augustus se ještě jednou obrátil; ještě jednou přátelský pohled vyhledal, ještě jednou se setkaly jejich zraky: „Kéž tvé oči na mně stále spočívají, můj Vergile,“ řekl Octavian stojící mezi rozevřenými dveřními křídly, zde ještě Octavian, aby vzápětí, štíhlý a panovačný, odkvapil jako césar; v patách za ním měkce a na těžkých tlapách následoval zlatoplavý lev, následovala rakev, a množství přítomných se přidalo k nim.

Přeložil Rio Preisner



FRANTIŠEK VRBA

FOTOGRAF STEICHEN

Souzvuky a kontrasty, podle nichž jsme vybrali a uspořádali ukázky z životního díla amerického fotografa Edwarda Steichena, se pokoušejí vystihnout rozmanitost, mnohotvárnost i tvůrčí filosofii jednoho z průkopníků, kteří pozdvihli fotografii na umění rovnocenné oborům tradičních Múz.

Není ovšem možno na několika stránkách zachytit historický vývoj tohoto jedinečného díla, jako to udělal Edward Steichen sám v publikaci Život ve fotografii *(A Life in Photography), kterou loni vydalo nakladatelství Doubleday & Company ve spolupráci s newyorským Muzeem moderního umění. Autor v ní doprovodil vzpo-*