

zjevení a s porozuměním a obdivem se odvolává na „jisté nadšence ve 13. a 14. století“, jejichž jedinou chybou bylo to, že hlásali „nové věčné evangelium“ příliš brzy.²²³ Lessingovy ideje se dočkaly silné odezvy a přes stoupence Saint-Simona Lessing pravděpodobně ovlivnil Augusta Comta a jeho učení o třech stádiích. Jáchymovský mýtus o nastávající epoše, která obnoví a dovrší dějiny, poznamenal i Fichteho, Hegela a Schellinga, třebaže z jiných důvodů. Přes ně pak tento eschatologický mýtus ovlivnil některé ruské spisovatele, zvláště Krasinského a jeho *Třetí království ducha* a Merežkovského, autora *Křesťanství Třetího zákona*.²²⁴ Samozřejmě že tady máme již co do činění s ideologiemi a napůl filosofickými fantaziemi, a ne už s eschatologickým očekáváním vlády Ducha svatého. Avšak ve všech těchto teoriích a fantaziích stále ještě můžeme zahlédnout mýtus o všeobecné obnově ve více či méně blízké době.

„Mýty moderního světa“

Ještě dnes se vyskytují určitá „mytická chování“. Nejedná se však o „přežitky“ archaické mentality; jisté aspekty a funkce mytického myšlení jsou prostě pro lidskou bytost určující. Některé „mýty moderního světa“ jsme už probírali při jiné příležitosti.²²⁵ Je to složitý a zajímavý problém; na několika stranách nelze rozvinout látku celé knihy. Omezíme se tedy jen na nástin některých aspektů „moderních mytologií“.

Viděli jsme, jak důležitý byl v archaických společnostech „návrát k počátkům“, který však lze vykonat mnoha způsoby. Toto kouzlo „původu“ přežívá i v evropských společnostech. Když tam mělo někdy dojít k nějaké obnově, chápala se či předkládala jako návrat k počátku. Reformace zahájila návrat k Bibli a toužila znovu zakusit situaci prvotní církve, tedy prvních křesťanských obcí. Francouzská revoluce si vzala za vzor Římany a Spartány. Inspirátoři a vůdcové

²²³ Srv. K. Löwith, *Meaning in History*, str. 208.

²²⁴ K. Löwith, tamt., str. 210, připomíná, že toto poslední dílo inspirovalo knihu *Das dritte Reich* německo-ruského autora H. Moellera van der Brucka. Srv. též J. Taubes, *Abendländische Eschatologien*, který srovnává Hegelovu filosofii dějin s filosofií dějin Jáchyma z Fiore.

²²⁵ M. Eliade, *Mýty, sny a mystéria*, str. 13–25.

první radikální a vítězné evropské revoluce, která byla znamením nejen konce jednoho režimu, ale celého historického cyklu, se považovali za obnovitele starých ctností, jež oslavovali Titus Livius a Plútarchos.

Na úsvitu moderního světa měl „původ“ téměř magické kouzlo. Doložit věrohodně vlastní „počátek“ zkrátka znamenalo pyšnit se vznešeným původem. „Svůj původ odvozujeme od Říma!“ hrdě opakovali rumunští intelektuálové v 18. a 19. století. Vědomí, že jsou potomstvem v latinské linii, se u nich pojilo s představou jisté mystické účasti na velkoleposti Říma. Maďarská inteligence zase nacházela potvrzení starobylosti, vznešenosti a dějinného poslání Maďarů v mýtu o původu Hunora a Magora a v hrdinské *sáze* o Arpádovi. Přelud „vznešeného původu“ vyvolal na počátku 19. století v celé střední a jihovýchodní Evropě skutečné nadšení pro národní dějiny, zvláště pro jejich nejstarší fáze. „Národ, který nemá dějiny (čti: nemá ‚historické doklady‘ nebo historiografii), jako by neexistoval!“ Tuto obavu vidíme ve všech národních dějepisech střední a východní Evropy. Takové nadšení pro národní dějiny bylo jistě důsledkem národního probuzení v této části Evropy a rychle se přeměnilo v nástroj propagandy a politického boje. Avšak touha prokázat „vznešený původ“ a „starobylost“ národa ovládala evropský jihovýchod natolik, že až na několik výjimek se všechny příslušné historiografie omezily na národní dějiny a nakonec skončily v kulturním provincialismu.

Vášní pro „vznešený původ“ lze rovněž vysvětlit rasistický mýtus o „árijství“, který se periodicky objevuje a cení na Západě, zejména v Německu. Společensko-politický kontext tohoto mýtu je dostatečně známý a nemusíme se jím zabývat. Co nás však zajímá, je to, že „Árijec“ zastupoval jak „primordiálního“ předka, tak i vznešeného „hrdinu“ se všemi ctnostmi, jež nedávaly spát těm, kdo se nemohli smířit s ideály společností vzniklých během revolucí let 1789 a 1848. „Árijec“ se stal příkladným vzorem k následování, aby se mohla obnovit rasová „čistota“, tělesná síla, vznešenost a hrdinská morálka slavných a tvůrčích „počátků“.

Pokud jde o marxistický komunismus, jeho eschatologické a milénaristické struktury jsou dostatečně zřejmé. Nedávno jsme jinde poznamenali, že Marx převzal jeden z velkých eschatologických mýtů asijsko-středomořského světa, mýtus o vykupitelské roli spravedlivého člověka (dnes proletariátu), jehož utrpení má změnit ontologický status světa. „Marxova beztrždní společnost a důsledné zrušení

dějinného napětí mají svou obdobu v mýtu o zlatém věku, jenž podle mnoha tradic charakterizuje počátek a konec historie. Marx tento úctyhodný mýtus obohatil o židovsko-křesťanskou mesiášskou ideologii: na jedné straně přisoudil proletariátu prorockou úlohu a soteriologické poslání, na straně druhé mu přiřkl úkol svést konečný boj mezi dobrem a zlem, který lze snadno přirovnat k apokalyptickému střetnutí Krista s Antikristem, s konečným vítězstvím prvního. Je dokonce významné, že Marx převzal eschatologickou židovsko-křesťanskou naději o *absolutním konci dějin*; odlišuje se tak od ostatních filosofů historie (například Croce a Ortegy y Gasset), pro něž dějinné napětí je nerozlučně spjata s lidským údělem, a proto nemůže být nikdy odstraněno.²²⁶

Mýty a hromadné sdělovací prostředky

Nedávné výzkumy ukázaly mytické struktury obrazů a chování, která společenstvím vnucují *hromadné sdělovací prostředky*. Tento jev se objevuje zvláště ve Spojených státech.²²⁷ Postavy *comic strips* (kreslených seriálů) představují moderní verzi mytologických či folklórních hrdinů. Ztělesňují ideál velké části společnosti do takové míry, že případné změny jejich chování nebo, ještě hůře, jejich smrt vyvolávají mezi čtenáři skutečné krize; ti pak prudce reagují, protestují a posílají autorům *comic strips* a šéfredaktorům novin telegramy po tisících. Jedna fantastická postava, Superman, se stala nesmírně populární zejména díky své dvojí totožnosti: Superman sice pochází z planety, která zmizela následkem nějaké katastrofy, a má zázračné schopnosti, na Zemi ale žije jako skromný novinář Clark Kent; je ostýchavý, neprůbojný a jeho kolegyně Lois Lane si s ním dělá, co chce. Tato ponižující kamufláž hrdiny, jehož schopnosti jsou doslova neomezené, je opakováním dobře známého mytického tématu. Půjdeme-li k jádru věci, uvidíme, že mýtus o Supermanovi uspokojuje skryté touhy moderního člověka, který ví, že je neschopný a omezený, sní ale o tom, že se jednoho dne ukáže jako „mimořádná osobnost“, jako „hrdina“.

²²⁶ M. Eliade, *Mýty, sny a mystéria*, str. 15.

²²⁷ Srv. např. C. Waugh, *The Comics*; S. Becker, *Comic Art in America*; U. Eco, *Il Mito di Superman*, str. 131–148.

Podobně by se dalo mluvit i o detektivce: na jedné straně jsme svědky příkladného boje mezi dobrem a zlem, mezi hrdinou (detektivem) a zločincem (moderním vtělením démona). Na druhé straně se čtenář nevědomým procesem projekce a identifikace účastní tajemství a dramatu, má pocit, jako by byl osobně vtažen do příkladné, to znamená nebezpečné a „hrdinské“ akce.

Rovněž se prokázalo, jak *hromadné sdělovací prostředky* postavy mytizují, jak je mění v příkladný obraz. „Lloyd Warner nám vypráví o stvoření takové veřejné postavy v první části své knihy *The Living and the Dead*. Tisk a rádio vytvořily z Biggy Muldoona, politika z Yankee City, který se stal národním hrdinou, protože se nejrůznějším způsobem stavěl proti aristokracii z Hill Street, demagogický veřejný obraz vůdce lidového tažení proti opevněnému bohatství. Když pak měla veřejnost už dost tohoto obrazu, média ochotně proměnila Biggyho v darebáka, zkorumpovaného politika, který se snaží vytřískat osobní prospěch z veřejné bídy. Warner zdůrazňuje, že skutečný Biggy byl podstatně jiný než každý z těchto obrazů, ale byl vlastně nucen upravovat styl svého jednání, aby byl v souladu s jedním obrazem a potíral druhý.“²²⁸

Mytické chování lze odhalit i v posedlosti „úspěchem“, která je tak typická pro moderní společnost a která vyjadřuje temnou žádost překonat hranice lidské situace; v úniku do „Suburbie“, v němž můžeme rozpoznat touhu po „prvotní dokonalosti“; v citové vášnivosti, která charakterizuje už, co se nazývá „kultem posvátného auta“. Jak poznamenává Andrew Greelay, „stačí, abychom jen navštívili každoroční automobilovou výstavu, abychom si uvědomili, že to je navýsost ritualizované náboženské představení. Barvy, světla, hudba, bázeň ctitelů, přítomnost chrámových kněžek (manekýn), pompa a nádhera, opulentní utrácení peněz, tlačící se davy – to všechno by v každé jiné kultuře zcela jasně představovalo liturgickou bohoslužbu... Kult posvátného auta má své vyznavače a zasvěcence. Žádný gnostik neočekával orákulum netrpělivěji než automobilový ctitel první zvěsti o nových modelech. Právě v tomto čase ročního sezónního cyklu nabývají velekněží kultu – prodavači aut – na dů-

²²⁸ A. Greeley, *Myths, Symbols and Rituals in the Modern World*, XX, 3, str. 19.

ležitosti, protože nervózní veřejnost dychtivě očekává příchod nové formy spásy“.²²⁹

Méně jsme si však všimli toho, co by se dalo nazvat mýty elity, zvláště těch, které se vytvářejí kolem umělecké tvorby a její kulturního a společenského ohlasu. Je hned třeba říci, že tyto mýty se úspěšně prosadily mimo uzavřené kroužky zasvěcenců zvláště díky komplexu méněcennosti projevujícího se u veřejnosti i u oficiálních uměleckých kruhů. Agresivní nepochopení Rimbauda nebo van Gogha veřejností, kritiky a oficiálními představiteli umění, zničující následky, které měl zejména pro sběratele a muzea nežájem o novátorská hnutí, od impresionismu po kubismus a surrealismus, jsou tvrdou lekcí jak pro kritiky a veřejnost, tak i pro obchodníky s obrazy, vedení muzeí a sběratele. Dnes se bojí pouze toho, že nebudou dostatečně napřed, že včas nevytuší génia v díle, které je na první pohled nesrozumitelné. Možná že ještě nikdy v dějinách si nebyl umělec jist tak jako dnes, že čím bude odvážnější, ikonoklastičtější, absurdnější a nepochopitelnější, tím více ho lidé budou uznávat, velebit, hýčkat a uctívat. V některých zemích to došlo až tak daleko, že tu máme obrácený akademismus, akademismus „avantgardy“, a to do té míry, že každá umělecká zkušenost, která nebere zřetel na tento nový konformismus, riskuje, že ji ostatní zadusí nebo si jí nikdo nevšimne.

Mýtus o prokletém umělci, kterým bylo posedlé 19. století, se dnes přežil. Zvláště ve Spojených státech, ale i v západní Evropě přestala výstřednost a provokace už dávno umělce ohrožovat. Spíše se po něm žádá, aby odpovídal svému mytickému obrazu, tedy aby byl divný, neoblomný a „dělal něco nového“. V umění je to absolutní triumf permanentní revoluce. Nestačí už říkat, že všechno je dovoleno: každá novota je předem prohlášena za geniální a přirovnávána k novátorství van Gogha nebo Picassa, ať už se jedná o roztrhaný plakát nebo plechovku sardinek podepsanou umělcem.

Význam tohoto kulturního fenoménu je tím větší, že možná poprvé dějinách umění neexistuje napětí mezi umělci, kritiky, sběrateli a veřejností. Všichni se vždy shodnou, a to ještě před tím, než vznikne nové dílo nebo se objeví nějaký neznámý umělec. Jde o jediné: nemuset si jednou přiznat, že jsem nepochopil význam nové umělecké zkušenosti.

²²⁹ Tamt., str. 24.

Co se týče této mytologie moderních elit, omezíme se jen na několik postřehů. Především musíme upozornit na vykupitelskou funkci „obtížnosti“, jak se s ní setkáváme zvláště v dílech moderního umění. Jestliže elita projevuje nadšení nad *Finnegans Wake*, nad atonální hudbou nebo tašismem, je to také proto, že taková díla představují uzavřené světy, hermetické vesmíry, kam může člověk proniknout jen za cenu ohromných obtíží srovnatelných se zasvěcovacími zkouškami archaických a tradičních společností. Na jedné straně máme pocit „iniciace“, která jinak z moderního světa téměř zmizela, na druhé straně se dává najevo těm „druhým“, „mase“, že tu jde o příslušnost k vybrané menšině; už ne k „aristokracii“ (moderní elity tíhnou k levici), ale ke gnosi, která má tu přednost, že je jak duchovní, tak i sekulární, a že se staví jak proti oficiálním hodnotám, tak i proti tradičním církvím. Kultem extravagantní originality, obtížnosti a nesrozumitelnosti dávají elity najevo svůj odstup od banálního světa svých rodičů, přičemž se však bouří proti některým moderním filozofiím beznaděje.

Fascinace obtížností, ba dokonce nesrozumitelností uměleckých děl v podstatě prozrazuje touhu po odhalení nového, skrytého, dosud nepoznaného smyslu světa a lidského života. Člověk sní o tom, že bude „zasvěcen“, že bude schopen nahlédnout skrytý smysl všech těch destrukcí uměleckého jazyka, všech těch „originálních“ prožitků, které na první pohled nemají už nic společného s uměním. Roztrhané plakáty, prázdná plátna, ožehnutá a profezaná nožem, „umělecké předměty“, které při vernisáži vybuchují, improvizovaná představení, při nichž se losuje, co mají herci říkat, to všechno *musí mít nějaký význam*, stejně jako některá nesrozumitelná slova z *Finnegans Wake* mají pro zasvěcence vícero významů a jistou podivnou krásu, když zjistí, že se odvozují od novořeckých nebo svahilských slov znetvořených nepatřičnými souhláskami a obohacených tajemnými narážkami na slovní hříčky, které mohou vzniknout, když se tato slova vyslovují nahlas a rychle.

Samozřejmě že všechny autentické revoluční zkušenosti moderního umění jsou odrazem jistých aspektů duchovní krize nebo prostě krize poznání a umělecké tvorby. Nás však zde zajímá právě to, že „elity“ nacházejí v extravaganci a nepochopitelnosti moderních děl možnost iniciační gnóse. Na troskách a záhadách se tu staví „nový svět“, svět téměř soukromý, který je jen pro mne a pro několik málo zasvěcenců. Kouzlo obtížnosti a nesrozumitelnosti je však takové, že

se velmi rychle zmocní i „veřejnosti“ a ta se pak bezvýhradně hlásí k objevům elity.

Destrukci uměleckého jazyka dokonal kubismus, dadaismus a surrealismus, dodekafonie a „musique concrète“, James Joyce, Beckett a Ionesco. Dnes už jsou jen epigoni, kteří se horlivě snaží rozbít to, co už bylo zničeno. Jak už jsme se totiž zmínili v předchozí kapitole, skuteční tvůrci se nechtějí usadit v sutinách. Všechno ukazuje k tomu, že redukce „uměleckého světa“ na prvotní stav *materia prima* je jen jedním momentem složitějšího procesu; stejně jako v cyklických pojetích archaických a tradičních společností následuje po „chaosu“, po zhroucení všech forem do nerozlišenosti stavu *materia prima*, nové stvoření srovnatelné s kosmogonií.

Krise moderního umění nás zde zajímá jen druhotně. Přesto se však musíme na chvíli zamyslet nad situací a rolí literatury, zvláště literatury epické, protože má jistý vztah k mytologii a mytickému chování. Víme, že epické vyprávění a román, stejně jako ostatní literární žánry, jsou na jiné úrovni a s jinými záměry pokračováním mytologického narativu. V obou případech jde o vyprávění důležitého příběhu, řady dramatických událostí, které se odehrály ve více či méně bájně minulosti. Bylo by zbytečné si připomínat dlouhý a složitý proces, během něhož se „mytologická látka“ proměnila v „syté“ epické vyprávění. Je však třeba zdůraznit, že vyprávěcí próza a zvláště román převzaly v moderních společnostech roli, kterou v tradičních a lidových společnostech hrálo přednášení mýtů a bájí. Vskutku lze u některých moderních románů vypracovat jejich „mytickou“ strukturu, ukázat přetrvávání velkých mytologických témat a postav v literatuře. (To lze ověřit zvláště u témat iniciace, zkoušek, kterými musí projít hrdina-vykupitel, jeho bojů s nestvůrami, u mytologií ženy a bohatství.) Z tohoto hlediska lze tedy říci, že moderní vášeň pro romány prozrazuje touhu po poznání co největšího množství „mytologických příběhů“, desakralizovaných či prostě skrytých pod „profánním“ vyjádřením.

Jinou významnou skutečností je to, že lidé mají potřebu čist „příběhy“ a vyprávění, které můžeme nazvat paradigmatickými, protože se odehrávají podle tradičního vzoru. Ať je současná krize románu jakkoli vážná, přesto se zdá, že potřeba vstoupit do „cizích“ světů a sledovat peripetie nějakého „příběhu“ tkví v podstatě lidské existence, a proto ji nelze obejít. Tuto potřebu lze jen obtížně definovat, protože je jednak touhou komunikovat s „jinými“, „neznámými“

a účastnit se jejich dramát a nadějí, jednak potřebou poznat, co *se mohlo stát*. Jen stěží si dokážeme představit nějakého člověka, kterého by nefascinovalo „vyprávění“, povídání o významných událostech, o tom, co se přihodilo lidem obdařeným „dvojí skutečností“ literárních postav (jež jsou odrazem historické a psychologické skutečnosti členů moderní společnosti, ale zároveň disponují magickou mocí vymyšlené postavy).

„Vystoupení z času“, které nastává při čtení – zvláště při čtení románu –, je pak tím, co nejvíce spojuje funkci literatury s rolí mytologie. Čas, který „prožíváme“ při čtení románu, není určité tím, který se v tradiční společnosti obnovuje při poslouchání mýtu. V obou případech však lidé „opouštějí“ historický a osobní čas a noří se do bájného, trans-historického času. Čtenář se setkává s podivným, neskutečným časem, jehož rytmy se nekonečně různí, neboť každé vyprávění má svůj vlastní, zvláštní a výlučný čas. Román nemá přístup k prvotnímu času mýtů, ale nakolik romanopisec vypráví uvěřitelný příběh, používá *zdánlivě historický*, ale zhuštěný nebo protahovaný čas, který však disponuje všemi možnostmi fantastických světů.

V literatuře cítíme daleko silněji než v ostatních uměních vzpouru proti historickému času, touhu vstoupit do jiných časových rytmtů, než jsou ty, v nichž musíme žít a pracovat. Můžeme se ptát, zda bude tato touha překonat vlastní historický a osobní čas a vnořit se do „cizího“, extatického nebo fantastického času někdy vymýcena. Pokud přetrvává, můžeme říci, že v moderním člověku stále zůstávají přinejmenším jisté zbytky „mytologického chování“. Jeho stopy se ukazují i v touze po znovunalezení intenzity, se kterou člověk zakoušel nebo poznával něco *poprvé*, po obnovení dávné minulosti, blažené doby „počátků“.

Jak se dalo čekat, jde i tady stále o stejný boj proti času, o stejnou naději, že se zbavíme zátěže „mrtvého času“, času, který drtí a zabíjí.