

Suchomel, Milan

Nepravý Dionýsos : mezi literaturou a mytologií : prof. Milanu Kopeckému k šedesátinám

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. D, Řada literárněvědná. 1986, vol. 35, iss. D33, pp. 63-72

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/107583>

Access Date: 30. 11. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

MILAN SUCHOMEL

NEPRAVÝ DIONÝSOS

MEZI LITERATUROU A MYTOLOGIÍ
Prof. Milanu Kopeckému k šedesátinám

Nad *Láskou*, v pořadí patnáctou z třiceti próz Měsíce, tázal se Jindřich Vodák nevěřicně: „Bylo by možno, aby rozumný Mahen sadism nebo něco podobného nazýval láskou?“ Pozastavoval se nad tím, že „lásku, nejlíbeznější dar boží, představuje [Mahen] v divoké bakchanální noci za chroptění ubitých Kentaurů a Dryádů“¹.

Vodákovo čtení je jedno z možných, co Mahen napsal, je možno číst také tímto způsobem. Nemusíme sdílet Vodákovo pohoršení, nezbývá nám však než započítat je do historie textu a jeho čtenářských realizací. Jiné čtenáře je text schopen zneklidňovat jinak — a také pro ně se stávat hádankou.

Rozložíme-li hádanku na její prvky, nalezneme nejdříve v příběhu Kentaura a Dryády 19 narativních jednotek. Jsou to:

1. setkání Kentaura a Dryády
2. Dryádina výzva a příslib
3. Kentaur uposlechne výzvy
4. Kentaurovo milostné vyznání
5. Dryádina dvojznačná odpověď — výzva, doprovázená první násilnou akcí
6. Kentaur znovu uposlechne
7. Kentaurův další pokus chopit se (milostné) iniciativy a nezdár pokusu (pád)
8. Dryáda jásá nad Kentaurovým nezdarem a znovu ho týráním povzbuzuje k běhu
9. Kentaur znovu uposlechne
10. zdůrazněná výzva Dryády a zesílená doprovodná (násilná) akce
11. Kentaurův pád
12. Kentaurovo pozvednutí

¹ Mahen, J.: *Měsíc. Fantasie*. 1. vyd. Praha, S. Minařík 1920.

² Vodák, J.: *Fantasta*. Čas. 35, 1921, 4.2., s. 4.

13. Dryádin příkaz a doprovodný násilný čin
14. Kentaur uposlechně
15. Kentaur a Dryáda u cíle cesty
16. Kentaurův pád
17. Dryádina výzva a dvojnásobný doprovodný čin
18. Kentaur uposlechně
19. Dryáda bodne Kentaura do srdce a zachechtá se.

Rozlišili jsme devatenáct dílčích jednotek, z nichž se skládá příběh. Ale hned je znát, že s nimi nevystačíme. Především proto, že mají-li vyjmenované prvky fungovat jako narativní jednotky, musí se výčet změnit ve vztahy, nahromadění v uspořádání.

Čtenář snadno postřehne, že jednotky spolu korelují nejenom horizontálně, ale i vertikálně; horizontální korelace probíhá v časovém pořádku a v poměru příčiny a účinku, vertikální na základě podobnosti. Jednotky, které skládají kostru příběhu, spojují se v sekvence, v principu trojčlenné: Dryádina výzva — Kentaurovo uposlechnutí — Kentaurova vlastní iniciativa. Trojčlenná stavba se s příslušnými odchylkami opakuje sekvenci za sekvencí, proto můžeme jednotky rozepsat vodorovně i svisle:

2	3			
5	6	4		
8	9	7		
10				
13	14	15	11	12
17	18	16		
19				

Čteme-li zápis, jak jdou jednotky za sebou, dostáváme sedm řad-sekvencí. Čteme-li svisle, dostáváme tři i více sloupců; tři jsou normovány, ale norma je porušována, něco může přibýt navíc a něco může být vynecháno. K první z řad je předraženo „setkání“, tato předražka pochopitelně ve všech ostatních řadách odpadá. Rozšířena je také pátá sekvence, mezi její druhý a třetí člen je vsunuta jednotka navíc, ojedinělá, nesrovnatelná s ostatními; vyskytne se jako příznak předělu tam, kde se příběh obrací k svému vrcholu a závěru. Kusá, pouze jednočlenná je poslední sekvence, protože vražedný čin pokračování nemožňuje, zbavuje Kentaura možnosti reagovat na předchozí akci Dryády. Pouze dvoučlenná je třetí sekvence, chybí v ní Kentaurova iniciativa. Také tato anomálie signalizuje jisté rozhraní: od čtvrté sekvence se kvalita třetího členu zásadně mění, iniciativa je nahrazena pádem, anti-iniciativou. Už v jednotce 7 byla tato výměna předjata. Tam byl pád ještě započten do Kentaurova milostného úskoku, ale už tehdy se vymkl z Kentaurova kalkulu a obrátil se proti němu. Třetí člen je ještě jednou vypuštěn v předposlední sekvenci, i když vlastně ne docela, protože Kentaurův skok do temnot není jen pasivním uposlechnutím, nýbrž znovu a naposled také projevem Kentaurovy vůle, naposled rozničené prvotní naděje, vzápětí ironicky dementované. Druhý člen chybí čtvrté sekvenci: pád, paskvil na iniciativu, přišel dřív, než stačil Kentaur uposlechnout. K přehodnocení dochází také v Dryádině sloupci: v první sekvenci se výzva rovná příslibu, od druhé jsou výzvy doprovázeny násilnými akcemi. Násilným akcím přibývá na důrazu, ztrácejí doprovodný ráz, v poslední se-

kvenci výzva odpadá, zůstává už jen násilí. Jednorázové vysunutí jednotky 12 je způsobeno tím, že „pozvednutí“, jinde po „pádu“ mlčky předpokládané, je zde zvlášť pojmenováno a nadto zvýrazněno ještě tak, že je od „pádu“ odděleno umístěním na začátek nového odstavce. S tím zároveň nastává změna v konci odstavců. Doposud vyznívaly poslušnou aktivitou Kentaurovou, odtud až do konce je silná koncová pozice obsazena násilnými akcemi Dryády, které i tím nabývají na důrazu.

Takto se v trojdobém příběhovém „metru“ rozvíjí rytmus příběhu. Pravidelnost a odchylky ve výstavbě zachovávají totožnost sekvencí a zároveň ji mění a převrací. Příběh se uskutečňuje opakováním a modifikacemi, do vědomí vstupuje konfrontace sourodých, ale netotožných prvků.

Rozhodnutí o smyslu příběhu spočívá ve vzdálenější korelaci, nežli jsou ty, které k sobě vážou prvky bezprostředně sousedící. Která je ta jedna událost, která rozhodne spor o smyslu příběhu? Není pochyb o tom, že je umístěna do protikladu začátku a konce, mezi Dryádinu (milostnou) výzvu a Dryádin (vražedný) čin. Konec je v křiklavém nepoměru k začátku a stejně frapantně kontrastuje s tím, co přislíbil titul. Ke všemu ještě cítíme znepokojivé napětí v samé finální akci: mezi Dryádiným činem a její reakcí na vlastní čin. („V posledním okamžiku vrazila Dryáda nůž přímo do jeho srdce! Vzpřímila se na hřbetě, zachechtala se...“³)

Ale k první vážné změně dochází už mezi čtvrtou a pátou narativní jednotkou, tedy na rozhraní první a druhé sekvence. Tam zasazuje Dryáda Kentaurovi první ránu. Co se mohlo na tomto místě jevit jako nahodilost, případně jako ženská vrtošivost a koketérie, projeví se pak jako pravidlo a nutnost. Změna nevypadá hned tak závažně, ale dalším vývojem se potvrzuje, zdůrazňuje, stupňuje a dovršuje. Sotva započatý vývoj jako by byl přerušen a zároveň pokračoval. Ale změna vrhá také zpětný stín, nejistota se přesouvá až k první Dryádině výzvě a také ona je zdvojnásobena: což si Dryáda už tam neosedlala Kentaura a neopatřila se vražednými nástroji („uchopila do jedné ruky větev vavřínu a do druhé obětí nůž“⁴)? Milostně vzplanutí se zdá přecházet ve vášeň rozeklanější a ničivější. Buď se příběh stává nemilostným, anebo není láska „nejlíbeznější dar boží“.

Celý příběh, všechno jednání vychází z Dryádiných podnětů, rozhodnutí a vůle. Dryáda je aktivní, Kentaur pasivní. Kentaur je poslušen Dryády, protože věří, že jejich vůle jsou totožné. Ale poslušnost se mění v podřízenost a Kentaur je snižován na pouhý nástroj, když ho Dryáda stále brutálněji šve k neznámému cíli. Dryádin skutečný zájem zůstane Kentaurovi až do konce utajen. Nevědoucí Kentaur nedokáže převést své chtění v účinné jednání, je ve hře lásky, života a smrti zcela odevzdán ženským verdiktům.

Čtenáři je dáno o něco širší vědění, ale i on se vyzná mnohem víc v Kentaurovi, v jeho prostém a zaslepeném chtění než v Dryádě. Dryádou si ani čtenář není jist. Proto také Kentaura snadněji přijímá za podmět děje, přes nezdár jeho snah. Jiným důvodem je ovšem negativnost Dryádiní aktivity. Věc se postupně jeví tak, jako by už prvotní shoda byla jenom zdánlivá, ve skutečnosti že oba aktéři šli od samého začátku za protichůdnými cíli a ve zkoušce, kterou podstupují, osvědčí Dryáda převahu nad naivním Kentauřem. Čtenář

³ Mahen, J.: *Měsíc. Fantazie*. 2. vyd. Praha, Odeon 1968, s. 50.

⁴ Tamtéž, s. 49.

ví, že něco není v pořádku, ale nestačí si nepoměrně natolik srovnat, aby nezakusil závěr jako šok. Dryáda se stala Kentaurovým antipódem, ale záhadným, o nejasné totožnosti. Místo aby porušená rovnováha byla obnovena, je porušena znovu a ještě důkladněji, neuvolněné napětí pak dráždí, dokonce může vzbudit odpor. V systému „lšbezné lásky“ je vývoj od milostného příslibu k vraždě zapovězenou kombinací. Příběh se tedy změnil v jiný příběh. Mezi začátkem a koncem se vyměnily hodnoty, jenomže tou konečnou hodnotou si právě nejsme jisti. Pro Kentaura byla žádoucí hodnotou Dryáda. Dryáda zbavila Kentaura života. Co jeho smrti získala? Chtěla vůbec něco, věděla, co chce? Nebo je i ona nástrojem v rukou jiné, nadřazené síly?

V našem výčtu devatenácti narativních prvků chybí dosud motiv černého pardála. Vstupuje do příběhu pětkrát, a to pravidelně, vždy na konci odstavce, vždy jedinou větou a vždy ve stejné úpravě grafické, totiž uzavřen do závorek. Závorky naznačují, že je něčím navíc, že příběh Kentaura a Dryády by se dal číst i bez něho. Proto jsme se také mohli doposud bez něho obejít. Svým umístěním plní funkci motivické kadence či motivického rýmu, uzavírá vždy řadu či okruh a zrovna tak jako rým je už očekáván, jakmile byl jednou vzat na vědomí. Tento obligátní doprovod si vždy odpovídá tematicky a významově s předchozím odstavcem, vystupuje na jeho pozadí a sám mu za pozadí slouží, dává mu odraz, vybízí ke konfrontaci odstavce a odstavcového zakončení, odděleného motivu s příslušnou etapou příběhu. Zároveň mohou být ovšem motivické závěry („rýmová slova“) konfrontovány mezi sebou navzájem. Do lineární posloupnosti vnáší tedy tato oddělená jednotka simultaneitu, upozorňuje na něco, co tu už jednou, dvakrát, třikrát, čtyřikrát bylo. Obrací pohled od horizontály k vertikále. Tím však jen zesiluje, akcentuje, co v samých odstavcích a jejich sledu už stejně je: návratnost, opakování, která skoro převyšují pohyb vpřed. Příběh se sice žene kupředu jakoby nespoutaně, ve skutečnosti je všechna ta dynamika, prudkost, vášnivost, živelnost navozována prostředky lexikálními a syntaktickými. Patří k nim dynamická substantiva, příp. deverbativa (*smršť, let, skok*), expresivní slovesa (*hodila, zařičel, vrhl se, udeřila ho, zajásala, rozbodávala, zaúpěl, hnát se, svalil se, vrazila, zachechtala se*) expresivní adjektiva a adverbia (*úprkem, šleň, mohutný, nevyslovitelnou*), interjekční výrazy (*ó, u všech ďasů pod zemí, oj, ach*), celá slovní spojení (*jako smyslů zbavena, pěna a krev tekly z Kentaura*), apostrofy, zvolací věty, řečnické otázky, věty ukončené trojtečkou. Vesměs jsou to lexikální a syntaktické prostředky emotivní výpovědi, nikoli stavební prvky příběhu. Refrén černého pardála s konotacemi temnosti a dravosti zní ovšem jako zlověstná anticipace konců a čtenáře připravuje na nejhorší. Spolu s předjímáním posiluje však v čtenáři také povědomí krouživého pohybu, přítomného od začátku do konce. Už základní příběh se rozvíjí v kruzích, v cyklech, takže od časové posloupnosti a příčinné souvislosti uhýbá čtenářská pozornost k tomu, jak se znovu a znovu naplňuje a obměňuje jeden a týž vzorec. Sám vývoj vpřed je zajišťován ne tolik výměnou jedné kvality za druhou, jako stupňováním opakovaných kvalit až do závěrečného fortissima. Pardál i Kentaur s Dryádou jsou zahrnováni do širšího okruhu, než jaký obsáhne příběh, do kroužení, které bylo před jejich příběhem a podle všeho bude i po něm. Příběh se stává epizodou ve věčném navracení.

Je načase opravit chybný Vodákův výklad, jako by Kentaur s Dryádou byli někoho ubili, dříve než jejich vlastní příběh započal: „[...] zachroptění ubi-

tých Kentauřem a Dryádou.“ U Mahena je to jinak. Ocituje celý odstavec, kterým je příběh exponován: „Bylo po bakchanále. Dva mrtví leželi za oltářem, na němž dohasínaly poslední oběti. Na pokraji vinice svíjelo se klubko lidí, kteří už nevěděli, co činí, růže topily se ve víně a kněží chroptěli, ubiti napolo thyrso bakchantek. — Velký černý pardál vyhoupl se neslyšně s ohromnou kostí mezi bílými zuby na stůl před oltářem. Jediný Kentaur a jediná Dryáda byli ještě netknuti bohem a jeho dary.“⁵ Co již bylo v chodu, co pro jiné už skončilo, v tom Kentaur a Dryáda pokračují, když na ně přišla řada. Před jejich příběhem bezprostředně předcházela slavnost bakchanálií. Jí byl celý příběh až po svůj vražedný závěr předurčen. Co se už událo obecně, udá se ještě jednou zvlášť. Kentaur převezme úlohu kněží, případně mrtvých za oltářem, Dryáda úlohu bakchantek. Slavnost pokračuje dalším kolem.

V citátu právě uvedeném byl pojmenován hledaný hybatel příběhu, iniciátor iniciativ Dryádiných a Kentauřových. Je jím „bůh“: Bakchos-Dionýsos. Jak kentauři, tak nymfy, mezi nimi i dryády, patřivali k jeho doprovodu.

Dionýsos byl záhadný, „cizí“ bůh, odlišný od ostatních Olympanů, jako by mezi ně byl zabloudil z jiných, archaičtějších časů. Slavnosti na jeho počest byly orgiastickou směsí rozkoše a krutosti, vrcholily extrémními stavy extáze, šílenství, posedlosti, pomnutí smyslu. Tyto stavy mohly být vykládány i jako trest i jako dar, vedly k smrti i k poznání. Dionýsos je také bůh nad jiné proměnlivý, ambivalentní, vyjadřuje alternativu života a smrti i jejich paradoxní jednotu, životní energii, která se přelévá přes všechny hranice a hrozí stát se rozkladnou silou. Zrozen ze smrtelné ženy, byl lidem blíže než jiní bohové a umožňoval lidem přibližovat se božství. Už dvojí, vlastně trojí zrození Dionýsovo (z matky, z Diova stehna, potřetí poté, co byl jako dítě rozsápan Titány) připomíná iniciační schéma. V iniciačních obřadech je novic „usmrčen“, aby se mohl „znovuzrodit“ do vyššího stupně bytí. Iniciací dochází ke změně v samé podstatě, a tedy ke zrození nové bytosti, a smrt je v tomto procesu nevyhnutelným mezistupněm. Extáze prokazuje, že bůh vstoupil do zasloučenosti a že člověk je — aspoň dočasně — zajedno s bohem. Uvolňuje se, překračuje lidský rozměr, nabývá svobody a spontaneity jinak nedosažitelných lidským bytostem. V extázi je smrtelník zbaven vědomí sebe i pozemských omezení, překračuje hranice zákazů, tabu, pravidel a konvencí, prolomuje etický a sociální řád. Proto vyvolával Dionýsos odpor a byl pronásledován on i jeho stoupenci. Ohrožoval vládu olympského náboženství a jeho institucí, byl nebezpečný zavedenému životnímu stylu. Byl nebezpečný i svým vyznavačům, protože po opojení přichází vystrizlivění, za vzestupem pád, za vystupňovaným životem smrt. Dionýsos však sestupuje až do podsvětí a jeho sestup je zase návratem k původním základům a zdrojům existence, a tedy očištěním, zrozením, novým životem.⁶

V takovém kontextovém osvětlení ztrácí Mahenův příběh lásky a násilné smrti svou nepochopitelnost a pohoršlivost. Nejen to, inverze od lásky k vraždě může být viděna jako vystupňování životních sil až po samu mez, za níž je

⁵ Tamtéž.

⁶ O povaze Dionýsova božství srov. Eliade, M., *A History of Religious Ideas*. Vol. 1. Chicago, The University of Chicago Press 1978, zvláště v kap. *Dionysus, or Bliss Recovered*.

zkáza, ale také jako pokus o nesmrtelnost. Spojení lásky a smrti není pak vůbec náhodné a libovolné. Dryáda jako by štvála a trýznila Kentaura jen pro své pochybné potěšení; teprve při vstupu do posledního příběhového cyklu se dovidáme, že štvance snad měla jakýsi cíl: „Konečně tam byli! Zarazili se. Pod nimi v hloubce sta metrů řvalo moře,“ čteme na začátku posledního odstavce. Těsně předtím zazněl naposledy „motivický rým“: „(Oj, černý pardále, jsme už na konci světa?)“⁷ V posledním odstavci už chybí. Rytmičtý impuls vyzněl do prázdna, katastrofa přerušila pravidelný postup, realizace byla zne-možněna. Akord cíle a konce, rozhraní, mezní situace je modulován v několika polohách: konec pevniny a začátek moře, život a smrt, svět a ne-svět (anebo svět a jiný svět). V jediný obsáhlý kruh je spjat také začátek a konec prózy, protože také výchozí prostor rituální slavnosti byl rozhraním života a smrti a něco končilo, něco začínalo.

Nebyl v Kenturovi, v podobě napůl zvířecí a napůl lidské, zabit sám bůh?

Lidé se domnívali, píše James Frazer, že „pomocí určitých magických obřadů mohou pomoci bohu, který byl principem života, v jeho boji s nepřátelským principem smrti. Představovali si, že mohou obnovit jeho umdlévající síly a že jej dokonce mohou opět vzkřísit. Obřady, které za tím účelem vykonávali, byly v podstatě dramatickým předváděním oněch přírodních pochodů, které chtěli usnadnit; je totiž známou zásadou magie, že lze dosáhnout jakéhokoliv kýženého výsledku prostě tím, že jej napodobíme. A protože si nyní oscilaci mezi růstem a rozpadem, mezi plozením a smrtí vysvětlovali sňatkem, smrtí a opětným zrozením, nebo vzkříšením bohů, soustřeďovala se jejich náboženská či spíše magická dramata ve velké míře právě na tato témata. Předváděla zúrodnující spojení sil plodnosti, žalostnou smrt alespoň jednoho z božských partnerů a jeho radostné vzkříšení.“⁸

A na jiném místě: „[...] aby se božský život neustále udržoval při síle a nebyl dotčen slabostí stáří, bylo zcela přirozené, že dříve než byl usmrčen, byly jeho plodné síly povzbuzeny, aby je bylo možno předat v plné aktivitě jeho následníku, novému bohu nebo vtělení nového boha, který v představách lidí nepochybně ihned zaujal místo zabitého.“⁹

Radostné vzkříšení u Mahena nevidět — ale sám kruhový pohyb, kterým se příběh uskutečňuje, vtaňování do cyklů stále širších a obsažnějších zbavuje smrt její naprosté moci. Žádný konec není konečný. Připomeneme si, že „staří Řekové nepojímali a neprožívali svět v kategoriích změny a vývoje, nýbrž jako setrvánání v klidu nebo navrácení ve velkém kruhu“.¹⁰ Kroužení nezačíná a nekončí, bylo předtím, bude potom, s ním přestává omezující vláda lineárního času a tíseň individuálního smrtelného údělu. Rituál přemostuje rozdíl mezi časem lineárním a cyklickým, časem každodennosti a časem sakrálním. Člověk je uchvácen a stojí před tajemstvím skutečnosti: před láskou, smrtí, životem, koloběhem života a smrti, přírodního dění, ročních dob, pohybem nebeských těles. Vrací se k nim, napodobuje zažitou situaci rituálně a je znovu uchvacován a svým uchvácením pevněji poután k svému bytí. Spoluprožíváním obřadového děje hromadí v sobě energii a vitalitu. Podřízenost cyklické-

⁷ Mahen, J.: cit. dílo, s. 50.

⁸ Frazer, J. G.: *Zlatá ratolest*, Praha, Odeon 1977, s. 333—334.

⁹ Tamtéž, s. 579.

¹⁰ Gurevič, A. J.: *Kategorie středověké kultury*, Praha, Mladá fronta 1978, s. 29.

mu pohybu času pokládá Lotman¹¹ za hlavní vlastnost textového mechanismu, který dává vzniknout mýtu, a Eliade¹² ujišťuje, že v logice mýtického rituálu je souhlas, sjednocování protikladů. *Coincidentia oppositorum* je mýtickým modelem, patří ke struktuře božstva, které střídavě ukazuje svou dobrodějnou a hrozivou tvář, tvůrčí a ničitelkou podobu. Vyjadřuje paradox božské skutečnosti a dokonalosti. Rituální oběť je ztotožněna se *sacrum* a sdílí s ním opakovaný akt stvoření. Očišťuje od zla, odvrací hrozbu, přemáhá tíseň, zažehňuje nebezpečí. I smrt je k tomu, aby se mohlo žít, aby se život mohl obnovovat.

Poslední vzepětí a konečný zvrát jsou v Mahenově próze podány takto: „Kupředu! — vykřikla Dryáda a přilnula ke hřbetu Kentauru celým tělem. Zapotácel se Kentaur nevyslovitelnou rozkoší, zavřel oči a pak rozehnal se mohutným skokem do temnot. Ach! V posledním okamžiku vrazila Dryáda nůž přímo do jeho srdce!“¹³ Tuto vrcholnou chvíli jako by parafrázoval Nietzsche ve *Zrození tragédie*; ale dost možná je tomu naopak: „[...] v téže vteřině, kdy jsme zcela protékáni nekonečnou slastí života, kdy jsme se takřka proměnili v tuto slast a kdy, dionyssky opojeni, tušíme v ní věčnost, v téže vteřině jsme probodáváni jakoby zuřivým ostnem, ježto nás mučí pomíjející-rostoucí bolest.“ Také Nietzscheho komentář se podobá vysvětlení, jehož se dobral náš rozbor: „Přes všechen strach a soucit jsme šťastni svým životem, nikoli jakožto individua, leč jako žijoucí celek a souhrn, jehož tvůrčí slast nás pojala do sebe.“¹⁴

Nietzsche vykládá, že řecká tragédie pojednávala v nejstarších dobách jen o utrpení Dionýsově, až po Euripida nepřestal být Dionýsos tragickým hrdinou a všechny postavy řecké scény, jako Prométeus a Oidipos, jsou pouze masky tohoto prvotního héra. Pokud byli Řekové mladí, byli pesimističtí, teprve v dobách rozkladu a slabošství propadli optimismu, nadvládě rozumnosti, teoretického a praktického utilitarismu. Lidské věci začínají životní strážní, nikoli krásou, teprve ohyzdnost a disharmonie vedou k estetické slasti, a to tak, že v estetické hře se tvoří a hned zas rozbíjí individuální svět. Utrpení, které zakouší Dionýsos, je utrpení individuace, oddělení, rozdělení. Sem klade Nietzsche poznatek o jednotě všeho jsoucna: individuace je přijímána za prazáklad všeho zla a umění vyjadřuje radostnou naději, že lze prolomit její zakletý kruh. Dionýsos je nevinný bůh, který nemoralizuje a neuvažuje a který proto nejvíce trpí, že má v sobě nejvíce protiv. Osвобоjuje se ze své tísně, ze svého nadbytku a ze svého utrpení. Naděje zasněžená směřovala k Dionýsovu „obrození, v němž jest nám tušiti konec individuace [...]“,¹⁵ a také umění tuší, že bude opět dosaženo jednoty.

Dionýsos vybízí k porušení zákazů, k překročení hranice, sjednocuje všechny, kdo přestoupili stanovenou mez. Mahen ho následuje, ale jeho místo je na neklidné hranici, která přestala být závazná. Není uznávána, není však možno uzákonit novou rovnováhu za ní. Trvalý stav nerovnováhy, prodloužované a obnovované krize je jediným možným a dosažitelným výsledkem.

¹¹ Lotman, Ju. M.: *Statji po tipologii kultury*. Vypusk II. Tartu, Tartuskij gosudarstvennyj universitet 1973, s. 9.

¹² Eliade, M.: *Traktat o historii religii*. Warszawa, Książka i Wiedza 1966, s. 412 n.

¹³ Mahen, J.: cit. dílo, s. 50.

¹⁴ Nietzsche, B.: *Zrození tragédie*. Praha, Nakladatelství Aloisa Srdce 1923, s. 86.

¹⁵ Tamtéž, s. 58.

Kentaur a Dryáda ve svém rozdělení a ve své jednotě konotují tento zneklidňující stav. Dryáda je polobůh, Kentaur je polozvíře, svou druhou polovinou se každý z nich potkává s člověkem, který je také poloviční bytost, něco mezi zvířetem a bohem. Něco nedotaženého a neúplného, co touží po jednotě a docelení, mimo jiné i láskou.

V nietzschovském dionýství tkví individuace a její překonávání, v mahenovském nepřekonaná dualita.

Transfer hodnot prochází *Láskou* v několika fázích a stupních. Teprve jejich souhrnem je určeno paradigma textu. Protiklad pohlaví, ze všech nejviditelnější, vyzývá ke spojení. Je zaměněn za protiklad očekávaného spojení a realizované rozluky, a to radikální, protože smrtelné a zvolené jedním z partnerů. Mýtická *coincidentia oppositorum* rozpouští protiklad pohlaví a neutralizuje i rozpor života a smrti v syntéze vzkříšení. Destrukce není než předstupněm a podmínkou regenerace. Nezmíšen trvá protiklad mahenovské duality.

Protože jde o literaturu, nikoli o pravý mýtus, nejsou s přechodem na další stupně předchozí zapomenuty, denotát prvního stupně nemizí beze stop. Zatímco mýtus je zaměřen k invariantnosti, poezie významy variuje. Jak pronikáme do cyklů a polarit bytí a vesmíru, nevzdalujeme se lásce. I ve vztahu pohlaví se vyjevuje základní dvojpólovost lidské existence. Součástí *erotu* je *daimonion* a nejenom mýtus, ale i moderní psychiatrie¹⁶ varuje před jeho nedbáním. Je ničitelský a je tvůrčí, hrozí podrobit si svého nositele a slibuje ho docelit. Potlačujeme-li *daimonion*, omezujeme i lásku, a nejen to, vymítaný ďábel je zbavován dohledu a ponechán sobě. Stává se zdrojem nepřátelství a agresivity, ale i přizpůsobení a nudy. Klad se nemůže prosadit bez záporu. Věděl to také Rilke: „Opustí-li mne moji ďáblí, bojím se, že s nimi odletí i moji andělé.“

Jenomže roztržka, kterou drobná Mahenova próza končí, není jen vzájemné vyvažování, dionýsko-apollinská komplementarita. Má důvod a původ v Mahenovi, je sebevýrazem a nutností, ale je také konstrukcí a abstrakcí. Ukázalo se už, že živelnost a dramatický spád je víc dílem rétoriky než postav a jejich autonomního jednání. Oslabení postav je vysvětlitelné tím, že jsou posednuty jinou, mocnější silou. Ani ona není však samovolné rozpoutání, samo sobě nevypočítatelné, nevědomé si, kde skončí, kam přenesa a do čeho uvrhne unášené jedince. Běží připraveným korytem, ale to vede do ztracena. Akt iniciace je nezavršen, samozřejmost zasněžení, přerodu, uvolnění chybí. Dionýství je nepravé. Už v *Lásce* se dá uhodnout pozdější Mahenovo sebepoznání: „[...] šlo o napolo pochopený výraz doby, který směřoval k větším hodnotám, než jaké jsme zachytili.“¹⁷ Protiklad slibu a zrady je schválně křiklavý, vyvěrá z permanentního neklidu a krize, a má dráždit přespřílišný klid, líbeznost, idylu: „[...] protože idylickými dobami trpí hodně každá skupina, která má smysl pro akci a nemůže se probíti na druhou stranu.“¹⁸ Zvláštní patos této prózičky, ale i příznačný Mahenův dualismus pochází z nezachytitelnosti hodnot, z nemožnosti probít se, dostat se přes hranici.

¹⁶ May, R.: *Mitość i Wola*. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy 1978.

¹⁷ Mahen, J.: *Za oponou umění a života*. Výbor usp. Vladimír Justl. Praha, Československý spisovatel 1961, s. 112.

¹⁸ Tamtéž, s. 105.

Připojíme ještě jeden výhled k obřadu obětování, jemuž jsme přihlíželi; s ním přibude ještě jeden mahenovský rozpor.

Deset let předtím, než si Mahen v předmluvě k *Měsíci* stěžoval na *vichr Jediné Myšlenky*, který ničivě vane českou poezií, povšimli si téže zhouby bratří Čapkové, velice mladí tehdy, nebylo jim víc než jedenadvacet a čtyřia dvacet let: „Je to zvláštní, co se u nás podniká s historií: je to jakési revakcinování národních hrdinů ideovostí; a následkem toho vočkování se z nich všeobecně stávají jakási obětní, oltářní zvířata...“¹⁹ Pro nás je tento výrok obzvláště zajímavý z toho důvodu, že jím končí stať o čerstvé novince české dramatické tvorby, právě uvedeném Mahenově *Janošíkovi*. „[...] v táboře horských chlapců“, představují si Čapkové, „jistě převládalo veliké spontánní veselí, neboť zde byla volnost, zde bylo mládí [...] Veškerá mladost a šťastnost byla jakoby ztělesněna v horských chlapcích, pro něž nebyla pouta morálky, společnosti, vlastnictví, povinnosti. Bylo to mladé, bezstarostné božství na horách [...]“²⁰ Tato představa se valně neliší od dionýského člověka Nietzscheova, který zpívá a křepče projevuje se jako článek vyšší pospolitosti, zpívá a tančí, odnaučiv se mluvit a chodit. To je Janošík ze závěru dramatu, „tančící rek, tak poetický, tak krásný, tak mladý“,²¹ Janošík pod šibenicí, tragický hrdina, který však nemá nic společného s Janošíkem předchozích čtyř dějství. Takový byl asi historický Janošík, než ho Mahen zliterárnil, zmoralizoval, zideologizoval a tím oddramatizoval. „U Mahena je to historie českého člověka, jeho morálky, jeho evangelictví a jeho mravního poslání [...] Mahenův Janošík, jenž nechtěl nikoho zabít, zabil někoho lepšího, než byl sám: pravého Janošíka.“²²

Co kriticky nalézal Mahen v české literatuře, bylo nalezeno přímo v něm.

¹⁹ Čapek, K.: *O umění a kultuře I*. Spisy XVII. Sestavili Emanuel Macek a Miloš Pohorský, edičně připravila Zina Trochová. Praha, Československý spisovatel 1984, s. 155.

²⁰ Tamtéž, s. 154.

²¹ Tamtéž, s. 155.

²² Tamtéž.

DER UNECHTE DIONYSOS Zwischen Literatur und Mythologie

Durch eine Analyse der Kurzprosa „Láska“ (Die Liebe) aus der Sammlung „Měsíc“ (Der Mond; 1920) gelangt der Artikel zu allgemeineren Erkenntnissen über den Charakter des Werkes von Jiří Mahen.

Das Paradigma des Textes ist durch einen Komplex einiger fortlaufender Oppositionen bestimmt, durch die der Wertentransfer verwirklicht wird. Der ursprüngliche Gegensatz des Geschlechtes ist durch den Gegensatz der erwarteten Verbindung und der realisierten Trennung ersetzt: Nach Driades Aufruf zur Liebe folgt der Tod des Zentauren aus der Hand Driades. Die mythische coincidentia oppositorum neutralisiert sowohl den Gegensatz des Geschlechtes als auch den Widerspruch von Leben und Tod, wenn die Geschichte an der Oberfläche zum Bestandteil des Rituals wird, nachdem hinter den sichtbaren Gestalten als eigentlicher Initiator des Geschehens der Gott Dionysos enthüllt worden ist. Zur Ritualisierung der Geschichte trägt maßgeblich die vertikale Anordnung der narrativen Einheiten bei und infolgedessen die Gleichstellung der zyklischen mit der linearen Zeit. Die Geschichte wird zu einer Episode in der ewigen Rückkehr. Im Vergleich mit Nietzsches Dionysentum, in dessen Grundlage Individuation und deren Überwindung beruhen, ist das Dionysentum Mahens durch eine unüberwundene Dualität charakterisiert. Der Akt der „Initiation“ ist unerfüllt, das charakteristische Pathos Mahens entspringt aus der Unmöglichkeit, die Grenzen zu überwinden, aus der Nichtrealisierung der Umwandlung des Freiwerdens, aus der Unmöglichkeit, die geahnten Werte festzuhalten.