



**Příběhy
pod
mikroskopem**

**Šest studií
o současné próze**

d Příběhy pod mikroskopem shrnují šest studií o současné próze, které napsali pracovníci Ústavu pro českou literaturu. Zaměřili se na prózu Hrabalovu, Skvoreckého, Kundarova, Vyskočilovu, Fuksovou a Putikovu. K rozboru si vybrali jen některé práce těchto autorů a sledují je z určitých pohledů. Věnují pozornost zejména otázce jazyka a stylu, pokoušejí se nalézt styčné body mezi literaturou a výtvarným uměním, mezi literaturou a hudbou, mezi prózou a publicistikou a určují funkci vyprávěče ve vztahu k vyprávěným příběhům. Jednotlivým problémem, který se vrací a je sledován ve všech statích, je analýza příběhů a jejich vnitřních zákonitostí, i když se každý z autorů snaží řešit tuto otázku po svém vlastním způsobu. Právě metodologická různorodost a plné zaujetí problémem jsou příčinou toho, že autoři ve svých statích přicházejí se skutečně novým, neotřelým pohledem na některé problémy naší současné prózy.



10

**Příběhy
pod mikroskopem
Šest studií
o současné próze**

Československý spisovatel / Praha 1966

prózy

Bohumila Hrabala
Josefa Škvoreckého
Milana Kundery
Ivana Vyskočila
Ladislava Fukse
Jaroslava Putíka

Příběhy pod mikroskopem

analyzují

Přemysl Blažíček
Radko Pytlík
Milan Blahynka
Vladimír Karfík
Aleš Haman
Jiří Opelík

Po pádu normativních představ, vyzdvihujících jako dobový ideál dějový, „historický“ společenský román, nastává v naší próze zajímavý proces. Spisovatelé si uvědomují svou sounáležitost k světové tradici, ověřují zákonitosti tvaru a žánru. Zvyšují pravdivost a intenzitu svých příběhů niternými záběry, přijímají od lyriky autentičnost prožitku a přímého účastenství, vyzbrojují se aforismy a myšlenkovými reflexemi. Autor a jeho vypravěč oscilují na pomezí vyprávěných příběhů, snaží se různým způsobem dodat svému vyprávění životní konkrétnost i nadosobní, symbolickou platnost.

Rozrušují se hranice žánru. Epika se léčí injekcemi komiky a paradoxu, revokuje fascinující přesnost popisu, navazuje kontakty s publicistikou a vypomáhá si sugestivní zápletkou detektivky a vědecko-fantastickými náměty.

Ironická skepse vůči smyšlenému příběhu upoutává pozornost na estetické bohatství hovorového jazyka a slangu, tradiční děj se mění v bezkonečný rozhovor.

Proti uniformitě předchozího období se dnešní stav zdá značně nepřehledný. Je naprosto nepochopitelný, nepostřehněme-li v něm úsilí o znovuoživení epické formy, blízké pocitům a myšlenkám dnešního člověka, tudíž i snahu využít sociální aktivitu tohoto literárního žánru.

Tato knížka ovšem nemůže zachytit situaci prózy v plné rozmanitosti žánrových útvarů. Má mnohem skromnější cíle. Všímá si osudu příběhů v tvorbě našich dnešních prozaiků, jejich vnitřních zákonitostí i vztahů k příbuzným žánrovým oblastem.

Knihy a autoři, kteří jsou zde jmenováni, nepředstavují v žádném případě nějaký kvalitativní výběr. Ve snaze vymezit si určitý problém, nevyhnuli se autoři studií i jistým jednostrannostem, plynoucím z toho, že si vědomě vytkli určité dílčí otázky a pobledy. Šlo o to vybmátnout jen některé rysy toho kterého autora, jeho stylu, kompozice, žánru, nikoliv o celkové portréty. Takovým jednostrannostem, da-

ným povahou materiálu či metodologickým zájmem těch, kteří do sborníku přispěli, se nelze vyhnout, nechceme-li se vzdát normální výměny názorů, která je součástí každého poznání.

Přes jistou neúplnost, danou i stavem vědeckého průzkumu současné literatury, stati soustředěné ve sborníku cosi sjednocuje. Jsou pokusem o problémový, syntetizující pohled na současnou tvorbu, pokusem najít hranice mezi vykladačstvím a hodnocením.

září 1964 – březen 1965

RADKO PYTLÍK

Hrabalovy konfrontace

Přemysl Blažíček

Bohumil Hrabal se odvrací od příběhu jakožto pevné kompoziční osy svých povídek tak rozhodně, že i na podkladě souhlasného celkového směřování moderní prózy to je pocítováno jakožto jeho osobitý rys. A to tím výrazněji, že jednotlivé epizody jeho povídek bývají naopak značně dějové. Na první pohled by se proto mohlo zdát, že Hrabalovy povídky jsou výlevem spontánního vypravěčského talentu, chrlicího jednu historku za druhou bez hlubší souvislosti a smyslu. Zjištěním, že jednotlivé výjevy a scény zde nestojí v náhodných sousedstvích, ale že se k sobě vážou na základě vzájemných konfrontací, vlastní otázky teprve začínají.

Hrabal spojuje jednotlivá slova a věty pokud možno souřadně, spojkou „a“ se to u něho hemží. Také v rovině fabulační se uplatňuje souřadnost. Neexistují jevy významné a nevýznamné, všechno je hodno pozornosti: smrt slavného motocyklového závodníka stejně jako dychtivost dvou učedníků, kteří se přišli podívat na jeho jízdu. Není také rozdíl mezi tím, co se rozvíjí jako přítomná skutečnost a mezi vzpomínáním a vyprávěním jednotlivých osob, které neustále přerušuje jednoduchou, volnou fabulí; obojí je podáno se stejnou konkrétností a detailností, na stejné rovině a může tak vstupovat do bohatých vzájemných vztahů. Hrabal v tomto zrealňování a zpřítomňování všeho, čeho se dotkne, bezstarostně překračuje hranice pravděpodobnosti, a tak např. přesně vidíme, co dělá a jak se tváří Armstrong hrající a zpívající v rádiu, jenž jako by z rádia vystoupil, aby byl uveden v přímý, bezprostřední vztah k tomu, co se odehrává v pokoji Gastona Košilky. V řadě povídek obrazy na stěně prolamují rám, který je odděluje od světa reality; nejsnáze ve fantasticky pomalovaném domku pana Nulíčka, v němž např.: „nad postelí mladá žena klečela a prala ve vodě potoka dršťky a podle vrbiček ujížděl muzikant...“ Určení „nad postelí“ je zde v jedné řadě s dalším „podle vrbiček“, i když jen druhé se týká obsahu malby,

kdežto první jejího umístění. Zde měl autor usnadněnu práci právě tím, že pan Nulíček sám už učinil své malby bezprostřední součástí všech pomalovaných ploch svého příbytku.

Ještě víckrát se budeme moci pro objasnění Hrabalova umění obrátit k obdobám s tvůrčí metodou kůžičkáře a malíře pana Nulíčka. Tak hned při druhém nutném předpokladu Hrabalových konfrontací: „A všechny stěny chlívků, kůlen i stavení, všechno bylo pomalované emailovými barvami a jeden obraz přecházel v druhý, aniž s ním souvisel.“ Také Hrabal nejenže radí své obrazy v jedné rovině, v jediném toku, ale činí to také tak, že si obrazy navzájem zachovávají jistou samostatnost, že jsou navzájem jasně ohraničené. Takže přesněji řečeno do sebe nepřecházejí, ale narážejí na sebe. Každá konfrontace uvádí do souvislosti jevy navzájem nesouvislé, odhaluje něco společného na evidentní rozdílnosti. Hrabal při tomto jasném ohraničování, osamostatňování jevů postupuje tak, že oslabuje výhodu, kterou má literatura ve srovnání s uměním, jemuž se věnuje pan Nulíček: možnosti vyjádřit časovou posloupnost. Když chce pan Nulíček znázornit tragédii mladíka, který seskakuje s jedoucím vagónu a který postupně přijde o obě ruce a nakonec padá s roztržitou hlavou, musí nakreslit cyklus patnácti obrázků. Také Hrabal používá tohoto zestatichtujícího postupu, také on celistvý výjev nějakého dění rozkládá na jeho izolované části. Co získá za cenu této ztráty? Udělá něco, co nenapadlo pana Nulíčka: jednotlivé obrazy cyklu od sebe odstříhne a vloží mezi ně obrazy jiných výjevů. Rozbílí dva či více celků na části, aby z nich složil celek nový – dělá koláže. Výtvarné umění nemůže vyjádřit věci v časové posloupnosti, ale může je vyjádřit najednou vedle sebe, což právě nedokáže literatura. Hrabal s nevýhodou výtvarného umění získává jeho výhodu. Tím, že rozloží dva nebo více výjevů na části, které navzájem proplete, jsou tyto výjevy vyjádřeny postupně a přece najednou, tj. postupně jsou uváděny jejich části, kdežto ony v celku jsou čtenářem vnímány současně.

„Prosím pravil pan notář a vstal, pročez si pohovoříme o formách testamentu, řekl a pak hovořil a přitom hleděl oknem na druhou stranu řeky, kde slunce donutilo barvy, aby se skoro vypařily. Teď tam přijela červená lodička se žlutými štráfy, lodička pomalovaná jak zmrzlinářský vozík, lodička pana Břichňáče, strojvedoucího na penzi, na přídi ta lodička byla popsána ozdobným písmem, na každém veslu byla rovněž tím ozdobným písmem napsaná celá adresa pana Břichňáče, který vesloval v dlouhých trenýrkách, na kterých u pasu byla vyšita hůlkovým písmem taky celá adresa pana Břichňáče, který měl na nohou cvičky, rovněž pečlivě popsané adresou, pan notář se díval a dál se kochal řekou a dál hovořil o poslední vůli, zatímco ta červená lodička házela červené reflexy po vodě a stromech, pan notář si připomenul, jak před lety celé město vítalo pana světicího biskupa z Litoměřic, nádraží bylo plné družiček, baldachýnů, korouhví, městské rady, muziky, avšak salónní vlak pana světicího biskupa byl opožděn a výpravčí hnál po průběžné koleji nákladní vlak, který řídil strojvedoucí pan Břichňáč, který když projel vjezdové návštěvidlo, vyklonil se z lokomotivy a požehnal perónu velikým křížem, který nakreslil rukou... a družičky začaly sypat kvítí a hudba začala hrát Tisíckrát pozdravujem Tebe... ale stanicí projížděl vlak s uhlím. Teď červená lodička zmizela za smuteční vrbou a přenesla všechny obrazy a všechny nápisy jinam... ,... proto i majetek může být měřítkem lásky rodičů k dětem, které na zděděné usedlosti budou hospodařit dál...‘ dopověděl pan notář.“

Vidíme zde všechny rysy a předpoklady konfrontace, o kterých jsme hovořili. Za prvé jsou konfrontovány tři výjevy zcela samostatné a jasně ohraničené: to, co se děje v kanceláři pana notáře, to, co pan notář vidí na řece, to, na co si vzpomíná. Za druhé: s předchozím dějem a jeho ústřední postavou je bezprostředně spjat jen výjev v kanceláři, zatímco lodička s panem Břichňáčem je z hlediska děje zcela vedlejší. A přece je jí věnována důkladná pozornost. Dokonce i výjev z minula, který vyvstal v notářově myslí

pouhou asociací při pohledu na pana Břichňáče, je zde rozvinut se stejnou detailní názorností jako přítomná realita. Místo aby byly hierarchizovány, řadí se k sobě všechny výjevy na stejné úrovni. A konečně za třetí jsou tyto výjevy navzájem propleteny, rozvíjejí se před čtenářem jakoby najednou a jsou tak pro něho nutně uvedeny do vzájemného vztahu. Tento vztah ovšem postrádá jasnost logických souvislostí mezi takovými výjevy, které vyjadřují jednotlivé etapy děje či duševního vývoje postavy. Co vyjadřuje tento vztah, jaký je smysl toho, že tři izolované výseky života byly před našimi zraky spojeny v jeden celek, není příliš zřejmé. A to také je příčina, proč čtenář zvyklý na tradiční typ prózy vidí v Hrabalových povídkách izolované výjevy, spojené jen vnějškově a náhodně.

Z naší ukázky je zjevné alespoň něco, co by bylo možno přehlédnout u celé povídky: určitá jednotná atmosféra, jakási – v daném případě téměř lyrická – sugestivnost. V rozporu s výsledným dojmem však vidíme, že po přímém lyrickém vyjádření citu zde není ani stopy, že celou pasáž charakterizuje naopak přísná věcnost a skoro by se dalo říci popisnost. Pan Břichňáč s lodičkou, to je přece popis, a také historika na nádraží je podána s pečlivou neosobní popisností. Popisnost v negativním slova smyslu znamená takový postup, který veden falešnou snahou po vnější úplnosti a věrojatnosti, dává vzniknout samoučelným pasážím, nevyjadřujícím nic kromě sebe samých. Co vyjadřují výjevy Hrabalových povídek kromě sebe samých, jaké náznaky jsou v nich skryty, jaký symbolický význam, jaký podtext? Nic, nic z těchto výdobytků moderního umění: scéna za scénou se vlečou, popisované se stejnoměrnou důkladností. „To je propracovaná práce na skle, co?“ řekla by paní Nulíčková.

Paní Nulíčkovou by výtka nemodernosti nezalekla, ona je na malířskou důkladnost svého syna hrdá. Není tajemství Hrabalovy sugestivnosti právě v tom, co se zdá být jeho slabinou? Úporné popisy pracovních úkonů z tzv. budovatelských románů neodradily Hrabala v povídce *Bambini di*

Praga od obrazu nočního mlácení obilí. Je zde jen popsáno, co se děje na mlátičce a kolem ní, a přece se čtenáře zmocňuje výrazný pocit radosti z práce i úlevy z jejího dokončení. Prosté vysvětlení celého tajemství je nám zde napovězeno, když čteme, že plevy chrlené do světelného proudu reflektorů „dávaly té noční směně fantastický detail“. Základní příčinou sugestivnosti Hrabalových povídek je kupení detailů (nechme zatím stranou určení „fantastický“), ona mimořádná konkrétnost, při níž jako by se všechno odehrávalo v bezprostřední blízkosti našich očí. Několik řádek za citovaným úryvkem z *Pana notáře* čteme: „Já bych chtěla, abyste dal do smlouvy, aby jednou měsíčně Ludvík, můj syn, zapřáhl koně do kočáru a odvezl mě na hřbitov do Křince . . .“, řekla rolnice, a jak jí slza běžela po tváři, z laciného pudru jí udělala u vrásčitých úst kašičku.“ Z předchozího textu víme, že rolnice je stará, takže přídavné jméno vrásčitý je zde nadbytečné, a upozornění na laciný pudr je z hlediska toho, co se zde odehrává, už úplně zbytečné. Tyto dva detaily však vyjadřují zcela určitou životní situaci, a o to Hrabalovi právě jde. Při příchodu rolnice a jejího manžela se dozvíme, že pan notář je znal už čtvrt století, když k němu přišli jako novomanželé (a zase hezky v detailech: „ona v selském a s modlitební knížkou, on ve štruktových rajtkách, holínkách a mysliveckém kloboučku, oba tenkrát důstojní jak králové“). „Dnes přišli zestaraní a oblečení po městsku.“ Co tato poslední věta obecně pojmenovává, to ony dva detaily *vyjadřují* s určitou citovou atmosférou jakési vyřazenosti. Cílem přitom není psychologický portrét. Detailní „popisy“ slouží bezprostředně vlastnímu záměru Hrabalových povídek: vzájemné konfrontaci různých životních situací a postojů s jejich konkrétní atmosférou. Tak např. v první kapitole probírané povídky je konfrontována notářova odvrácenost od života s hemživým, vířivým a trochu dryádnickým životem pod okny jeho kanceláře a zároveň s dychtivostí jeho mladé písařky po životě. V citovaném obsáhlejší úryvku z druhé kapitoly na sebe naráží atmosféra kanceláře, v níž se pro-

jednává závěť, s barevností slunečného dne u řeky, komičností majetnické mánie pana Břichňáče a nakonec s břeskounou humorností nezdařeného vítání pana biskupa. A také oba tyto poslední výjevy vstupují navzájem do kontrastního vztahu, neboť až do zrudnosti komická figurka pana Břichňáče z výjevu u řeky se v notářově vzpomínce objeví v plném lesku nikoliv objektu, ale strůjce komedie.

Snaha po detailnosti je základní příčinou Hrabalova charakteristického rozkládání výjevu na jednotlivé části. Proto Hrabal osamostatňuje detaily nejen v jejich časové posloupnosti, jak jsme si toho všimli, ale i v prostorovém celku. Je možno dosáhnout uměle účinku ostrého světelného kužele, který vyřízl jen určitý úsek ze scény nočního mlácení, a vytrhávat z celku detail po detailu. Je také možno nechat ve tmě souvislosti, bez nichž je určitý detail nepochopitelný, uvádět scény buď vůbec nemotivované, nebo motivované teprve dodatečně a alespoň na chvíli tak v čtenáři vyvolat úžas, jaký se zmocnil pohřebního průvodu, obracejícího se v závěru povídky Pohřeb na opozdilého hosta, jenž celý zažlucený jásavě nad hrobem volá: „Jachtink!“

Označení, kterými jsme se pokusili určit několik konfrontací v Panu notáři, jsou velmi obecná (jak mlhavý je už sám termín „atmosféra“), a přece jsou ještě příliš úzká a schematická. V povídce, založené na fabuli, má konkrétnost jednotlivých výjevů své mezí, protože tyto výjevy se musí ukázněně soustředit k rozvoji fabule. V Hrabalových povídkách, založených na konfrontaci, záleží naopak na tom, aby jednotlivé výjevy, z nich vyrůstající představy a s těmi opět spojené pocity byly co nejkonkrétnější, aby ze sebe vydaly co nejvíce ze své specifičnosti. To, co Hrabalovy povídky vyjadřují, je velmi vzdáleno myšlence, nějakému poznatku. Tím jsou jeho povídky také vzdáleny schematické, kterou nutně sebou myšlenky do uměleckého obrazu přinášejí jako daň své přesnosti. Jednotlivé představy Hrabalových povídek neslouží kresbě postav, rozvoji fabule, nejsou podřízeny myšlence, a proto se mohou co nejsvobodněji rozvinout ve své konkrétní jedinečnosti. Sdělo-

vací prostředek tohoto uměleckého záměru, jazyk, je však zároveň produktem a nástrojem myšlenkové abstrakce a schematizace. Lyrik ho může vychýlit směrem ke konkrétnosti a jedinečnosti obrazným pojmenováním, epik musí hledat možnosti v jazyce, odposlouchaném z jiných úst. Mnoho Hrabalových postav, majících výrazné zájmy a záliby, přináší do jeho povídek výrazy a slovní obraty, kterými jejich prostředí svým vyhraněným životním postojem ozvláštňuje jazyk. Řekne-li fotbalový nadšenec: „... vestrkal ten balón pod vingl“, přenesení do kontextu povídky určitou atmosféru pouhým slovním vyjádřením. Tuto konkrétní atmosféru v sobě může přenášet a vyzářovat ze sebe nejen slangová tvořivost, ale také charakteristické odborné výrazy. A tak se u Hrabala nejen slangové, ale i odborné výrazy motoristů, nimrodů, slévačů, kulisářů a dokonce i abstraktní pojmy právní či filosofické stávají nástrojem konkretizace. Zvláštní výrazy a obraty jsou ovšem jen nejvýraznějším projevem celkové Hrabalovy tendence ozvláštňovat jazyk svých postav příklonem k mluvené řeči.

Už několik desetiletí neplatí tvrzení, že moderní prózu vyznačuje přítomnost druhého, symbolického významu. Naopak, od výchozího okamžiku, kdy se druhý významový plán prosadil s plnou silou, charakterizuje vývoj prózy (včetně její symbolizující linie) úsilí o co největší věcnost a konkrétnost obrazu, o jeho zrealnění. Tím se zároveň konkretizuje a prohlubuje to, co obraz znamená. Ruce např. už nejsou prostě symbolem lidského bratrství; záleží na tom, jaké, či jsou a v jakém kontextu se objevují: jsou nabitý nejrozmanitějšími a nejprotikladnějšími významy. A tyto významy jsou s nimi spjaty tak pevně a bezprostředně, že jako by zmizely, ruce jsou ruce a nic víc. Vtip je jen v tom, že jednou to jsou žilnaté ruce stařeny, podruhé ruce řezníka Hyrmana s „prstíčky jak vuřtíčky“ atd. Hrabalovy povídky výrazně dokládají, že zrealnění obrazu prohlubuje a zintenzivňuje jeho významovou stránku. Dochází tak k napětí, které jsme u něho označili jako rozpor mezi věcností obrazu a sugestivností celkového dojmu. Všimněme

si tohoto napětí z jiného úhlu, z hlediska účasti autorova subjektu.

Schopenhauer uvádí rozdíl mezi zájmem turisty, vnímajícího z galerie velkolepý ruch na amsterodamské burze, a mezi bankéřem, jenž si nic z toho neuvědomuje, cele soustředěn na příkazy, které dává svému zástupci. Schopenhauer tímto příkladem naznačuje rozdíl mezi průměrným člověkem, pohlceným praktickými zájmy, a postojem geniálním. Tento vidoucí postoj nad praktickými účely však charakterizuje zvláště určitý druh geniality, či prostě talentu, je to postoj umělce. Ať už v lyrice takto umělec nazírá svá vnitřní hnutí přímo, nebo svůj životní postoj odhaluje v méně bezprostředním, ale názornějším obraze světa mimo sebe. I když tedy také lyrik nazírá sebe sama objektivně, svobodně, stále je zde jeho subjekt bezprostředně přítomen, kdežto v epice jako by zmizel a zůstalo jednání jiných lidí, zaznamenané nezúčastněným pozorovatelem.

Nespoutané postavy Hrabalových povídek jsou pokornými služebníky jeho konfrontací: v jednotlivé scéně jednotlivé postavy ztělesňují vždy určitý postoj, či spíše určitý rys lidského údělu. Právě proto však mají daleko k jednostranným schématům. Za prvé: v různých scénách může táž postava vyjadřovat zcela jiný rys, její jednota je rozbita, neboť Hrabalovi záleží na konfrontaci a ne na postavě a její celistvosti. Za druhé: dva rysy či postoje bývají konfrontovány nejen tak, že jsou ztělesněny dvěma postavami, ale často bývají odhaleny v jediné postavě; a opět – jak jsme viděli v povídce Pan notář na protikladu mladé a zestárlé rolnice, či na dvojí podobě strojvedoucího Břichňáče – nikoliv pro rozpornost psychologického portrétu, nikoliv kvůli postavě samé.

V povídce Smrt pana Baltisbergra mají hlavní slovo dvě postavy: beznohý bývalý motocyklový závodník, jemuž svět končí za hranicemi závodní dráhy, a strýc Pepin, pro kterého všechno je jen záminkou ke vzpomínkám na bohatýrské mládí. Vedoucí závodník Baltisbergr se zabil, „muž v kolečkové židli měl hlavu skloněnou a slzy mu kapaly na

deku“ a vedle něho ničeho nedbající strýc Pepin právě vzpomíná na své úspěchy u žen. Tak postavy, které se křížují v Hrabalových povídkách, přicházejí z navzájem odlehých světů se zraky fascinovanými svými navzájem odlišnými zájmy: a všem věnuje Hrabal pozornost stejně pečlivou a nezaújatou. V ostrých záběrech sleduje umírajícího Baltisbergra, ale zároveň neopomene podrobně zaznamenat hlášení traťového rozhlasu, v němž reportér právě nadšeně popisuje přistávání helikoptéry, „lehké a elegantní jak vodní vážka“. Neironizuje, konstatuje. Nemůže se přihodit tragédie tak hrozná, aby ji Hrabal nesledoval s pozorným a chtělo by se říci radostným zájmem onoho nezúčastněného diváka, o němž hovoří Schopenhauer. Jednou z příčin klamného dojmu, že Hrabal své postavy idealizuje, je to, že je pojímá takto z vnějšku a nadhledu. Čechovovský pohled do nitra např. alkoholu propadlého tanečního mistra z jedné kapitoly Bambini di Praga a jeho paralytického klavíristy by odhalil svět k zalknutí šedivý a ubohý. Z odstupu, mezi řadou dalších, rovnoprávných postav to jsou dva zajímavé, barevné kamínky v oslnivé mozaice.

Hrabal, jenž se nevměšuje mezi své postavy a dává všem rovným právem jít za jejich zájmy, je tedy epik; a právě pro schopnost předvést zároveň a velmi výrazně protichůdné životní postoje ne malý epik. Přitom je však pro Hrabalovy povídky příznačná monotematicnost a vyhraněné charakteristické ladění. Už to naznačuje, že autorův subjekt, jeho životní pocit se zde prosazuje s poměrně značnou bezprostředností. Jaký životní pocit? Či nejdříve: jakým způsobem konkrétně se prosazuje?

Neobvyčejná bohatost životního materiálu by mohla svádět k domněnce, že Hrabalova metoda konfrontací je vedena záměrem odhalit mnohostrannost lidského života. Hýřivá bohatost je tu nezbytná, ale Hrabalův pohled nesleduje její rozvíhavé směry, je soustředěn do bodu, v němž se všechno sráží. Vyhledává především kontrasty, neboť mezi nimi vzniká výboj nejsilnější. Ale ani to ještě nestačí k vyjádření intenzity životního pocitu, kterým je posedlý. –

Kočimu, jenž v nezvyklých proporcích koně namalovaného na zdi nepoznává svou Fuksu, odpovídá pan Nulíček stručně: „Umocnil jsem to.“ Nadsázka, bezohledně znásilňující v Hrabalových povídkách vnější realitu, vyjevuje její vnitřní podobu, tak totiž, jak se jeví očím Hrabalovým. Hrabal nedělá nic jiného, než že plně obnažuje kontrasty, které prostupují naše vnímání skutečností, které však jsou v tomto mdlém vědomí jakoby jen naznačeny a rozptýleny. To je příčina prvotního a základního čtenářského dojmu z Hrabalových povídek: neobyčejné životní zhuštěnosti. Nadsázka proniká neustále přímo do výjevů a scén Hrabalových povídek, ale ovládá také spojování těchto výjevů a scén. Nestává se zrovna často, avšak přece je možné, aby člen SNB zajistil ženicha, který ho v opilosti napadl, a aby zatím neméně opilá nevěsta koketovala s jiným mužem. Stejně se může stát, že se dívka oběsí na záchodku automatu, a už vůbec nic neobyčejného není na tom, že nějakému mladíkovi uteče snoubenka a on se někomu se svým žalem svěřuje. Jaká ale změna, když to všechno Hrabal spojí dohromady. Když se nic netušící mladík svěřuje se svým trápením výčepní v automatu, zatímco kousek od něho na odkládacím stole leží jeho mrtvá snoubenka, a když se potom v bláznivé a jako duha lehké scéně ocitá v lžákovi před automatem s opojenou nevěstou, která se na něho nakonec obrací se stejnou prosbou, jaká kdysi stála na začátku jeho lásky s právě vychládající jeho snoubenkou. Je to, jako by se před našimi užaslými zraky rozvíjel nějaký šílený sen.

Tady konečně není možné déle se vyhýbat terminu, který se vnucoval už při zmínce o koláži a který při několika svých vyznáních obdivně vyslovil Hrabal sám: surrealismus. Formulujeme ještě jednou, jen z nepatrně posunutého úhlu charakteristický rozpor Hrabalových povídek. Nezaujatá věčnost a propracovanost detailů, dílčích výjevů a naprosto volné zacházení s těmito detaily, kladenými do vzájemných nezvyklých souvislostí, což má za následek to, že při fotografické téměř věrnosti a reálnosti částí celkový

dojem je naopak fantastický, přízračný. To platí nejen o Hrabalových povídkách, ale předtím zvláště o surrealistických kolážích a podstatně části surrealistických výtvarných projevů vůbec. Suverénnost a volnost, s jakou si Hrabal podmaňuje přesně vyzozorovanou vnější realitu, odkazují k inspirujícím objevům surrealismu. Byl to náhodou právě výtvarník, Salvador Dali, kdo teoreticky upřesnil a prohloubil zdroj tohoto znásilňujícího postupu. A. Breton řekl o jeho metodě kritické paranoie: „Stojíme tu před novým, výslovnými důkazy podepřeným tvrzením všemohoucnosti touhy, která od počátku je jediným vyznáním víry surrealismu.“ Potud surrealismus. Co je tím zdrojem u Hrabala, čemu vlastně Hrabal tak bezohledně podřizuje všechno, čeho se dotkne?

Nadporučík Lukáš, jenž píše maďarské paničce o sblížení duší a o svém rozhořčení nad přízemností jejího manžela, přerušuje se hlasitými myšlenkami: „Ta ženská má poprsí, jen přímo do toho“, nebo „zde v hotelích to nepůjde, budu ji muset zatáhnout do Vídně“. Je to typický Haškův kontrast mezi předstíráním a iluzemi společenské konvence a mezi skutečným stavem věcí. V jediné vlastně Hrabalově povídce o lásce, Romanci, se pohybujeme na půdě zcela nesentimentální reality: „... Gaston cikánku objal, políbil ji, pak jí jel rukou po boku, jak to dělával Gérard Philipe. A cítil, jak cikánka si rukou střeží tu bankovku v gumě.“ Prostituuující se cikánce však její neustále připomínaná věčnost a praktičnost nebrání v upřímném citu, který zakomplexovaného Gastona Košilku postaví na nohy. Tento cit ovšem nemá nic společného s onou falešnou ideálností, kterou demaskoval Hašek. Svět falešných ideových, morálních a ideologických interpretací, se kterým se Hašek polemicky vyrovnává, Hrabal prostě ignoruje: ten do jeho povídek vůbec nevstupuje. Hrabalovy kontrasty nestavějí pravdu proti nepravdě, nebo povrch proti podstatě, oba póly jsou nejen – jak jsme už zjistili – stejně významné,

ale také stejně pravdivé. Totiž kromě několika případů, kdy se autorovi stalo apriorní tezi okázalé hledání „perličky na dně“ (už sama formulace „na dně“ je proti duchu Hrabalovy tvorby), jako např. u Jarmilky, která je navenek nevhledná, ale uvnitř ve své podstatě „kráska krásek“. Zde se najednou ocitáme zcela mimo půdu nesentimentální reálnosti a propadáme se až – ne k Rozárkám a ostatním dobrým lidem B. Němcové, ale k jejich moralistní karikatuře.

Jedním z předpokladů toho, že jinak se Hrabalovy postavy tak naprosto vymykají běžným etickým kritériím, je skutečnost, že se v nich vedle sebe zcela dobře snášejí rysy, které by se z hlediska této etiky měly vylučovat, nebo by mezi nimi mělo být alespoň nějaké napětí, boj. Zde k vysvětlení nepostačí konstatovat, že Hrabal své postavy odpsychologizoval, protože stejná nerozpornost charakterizuje i kontrasty mezi různými postavami a totéž lze říci o ostatních kontrastech Hrabalových povídek. Lidská existence je zde vybudována na neustálých protikladech mezi radostí a bolestí, něžností a krutostí, vznešeností a nízkostí, komikou a tragičnem, životem a smrtí, ale nikoliv na boji mezi nimi. Neustálá přítomnost protikladných pólů je vyjádřením prostého stavu, nikoliv dramatického napětí a sváru. Zároveň však nelze hovořit ani o jednotě těchto pólů, o nějakém jejich dialektickém vztahu. Všechny jejich vztah se omezuje na to, že na sebe svou protikladností narážejí a že tak jeden druhý v čemsi podstatném ozřejmují.

Každý pokus formulovat jednou větou, co vlastně kontrétně Hrabalovy kontrasty vyjadřují, musí skončit nezdařením. Hrabal nevychází z určitého poznání, které by bylo možno sdělit buďto pomocí kontrastů, nebo také jinak; kontrasty mu nejsou formou, kterou by chtěl vyjádřit nějaký obsah. Sledujeme-li všechny varianty jeho kontrastních konfrontací od slovních hříček přes způsob, v němž – opět v různých variantách – postava říká opak toho, co si myslí („Hrůza! radoval se kloboučník“) až po základní významový kontrast celé povídky, zjistíme, že všechny tyto

různé způsoby a jejich různá zaměření a smysl do jediné charakteristiky nezahrneme; že jediné, co je všem společné, je právě jen forma kontrastu. Takže lze říci, že tato forma sama, tento princip autorova vidění skutečnosti je tím vlastním, co je zde vyjadřováno. Je možné pokusit se určit, jaký kontrast především přitahuje Hrabalovu pozornost a podobně, jaký určitý způsob kontrastu u něho převažuje, avšak s vědomím zkreslení a jednostrannosti, kterých se dopouštíme.

Nejdůležitějším z Hrabalových způsobů a zaměření kontrastu, kromě hlavní linie, kterou sledujeme, je komika. Kontrast je nutný předpoklad komična vůbec. Smích, který v nás vyvolá škobrtnutí a pád člověka, je způsoben protikladem mezi jeho vážností a nedůstojností jeho momentální pozice. Pád při hře nebo dokonce pád úmyslný v nás většinou smích nevyvolá, zatímco komičnost je stupňována tím více, čím se např. postižený právě choval slavnostněji a patetičtěji. Spisovatel, kterému jde o komický dojem, nestačí, aby prostě takový pád popsal; musí před čtenářem zpřítomnit celý kontrast, oba jeho póly. Pády řezníka Hyrmana v povídce *Bambini di Praga* jsou založeny na rozporu mezi úsilím pana Hyrmana udržet si svou lidskou důstojnost a mezi „silami, které si přály, aby on, majitel kvetoucího řeznictví a uzenářství, se svalil na náměstí na záda“. Zvláštnost ve srovnání s ostatními Hrabalovými kontrasty spočívá jednak v tom, že oba póly nebývají rovnoměrně vyjádřeny, že jeden je jen naznačen; a hlavně: jde zde o skutečný rozpor, oba póly se navzájem více méně vylučují. Vrazit si srp do hlavy není komické, komičnost vzniká teprve reakcí postiženého pana Burgána a jeho rodiny, která je v naprostém rozporu s vážností zranění a s reakcí normálního člověka, ztělesněného zde postavou vypravěče. Ovšem, vrazit si srp do hlavy tak, aby v ní zůstal a při běhu „trčel z lebky jak kosárek“, to už je trochu moc. Nadsázka (která vymaňuje dění z hranic reálnosti, takže vše nebereme docela doopravdy) přispívá k dalšímu nezbytnému předpokladu komična. Je jím onen Hrabalův charak-

teristický odstup nezúčastněného diváka. Jestliže jsme citově zainteresováni, jestliže je v nás vyvolána např. hrůza či soucit, náš smích umlká. Avšak „přihlížejte životu jako lhostejný divák: mnoho dramát se změní v komedii“.

Citát z Bergsona zároveň připomíná, že komično, založené na kontrastech, je samo o sobě jedním z pólů kontrastu. Mnoho Hrabalových komických scén vyrůstá z velmi drastických situací. Kromě útrap a hrůz, které jsou součástí komického, je však v Hrabalových povídkách tragično, jež by do komického nezvratil ani nezdolný elán rodiny Burgánových a jež stojí nepohnutě vedle vši bláznivé veselosti jako její protipól. I ty útrapy a hrůzy v komických scénách, které jsou přímou součástí komična, se tak zároveň stávají součástí, svědectvím tohoto skrytějšího, jen zřídka plně obnažovaného, ale neméně přítomného tragična. V povídce *Bambini di Praga* se vypráví, jak se mecenáš Hlávka probíral v hrobce a znovu hladý zahynul, pan Viktor mámi z opuštěného truhláře Kotátka poslední jeho peníze, opilý pan učitel se svalil do žlábků záchodu a jiný opilec na něho močí, pan Nulíček předvádí své děsivé obrazové cykly o smrti, dozorce pan Bloudek vypráví tragické příběhy bláznů atd., ale to všechno je obklopeno zřeštěnou komičností života rozvíjejícího se kolem reprezentantů pojišťovny *Opora* v stáří a především jejího dirigenta, velkorysého milence života. Přichází však závěr, tj. nejen neobratný autorův pokus o reálnou motivaci překvapivého dějového zvratu, ale to, co po něm následuje. Hlídač volá za zatčeným panem dirigentem slova, která před chvílí ještě nic netušící pan dirigent sám v okouzlení vyslovil: „Neodcházejte ještě! Jen se podívejte na tu krásnou noc! Na ten šišatej měsíc a na tu kapustu plnou rosy! Vraťte se! Jen se podívejte, jak krásná je noc!“ Po této kruté ironii přichází poslední věta povídky, uzavírající na zahradě blázince celý bohatý obraz radosti ze života: „V srdci budovy kdosi strašlivě zanaříkal.“ Závěr předchodí obraz neruší, nic nemění na právu všech dirigentů, Viktorů, Nadjí, Juříčků, Nulíčků radovat se ze života, jenom plně odhaluje, že onen zlověstný tón,

přehlušovaný stále halasným veselím, je – a byl v celé povídce – zde a nevyhladitelný. Pan notář, odvrácený od života a zároveň se jím kochající, je donucen v závěru povídky vystoupit ze svého diváctví. Když se snažil okénkem dostat do trafiky epileptickým záchvatem postiženého válečného invalidy, na jehož ohňometem zžehnutou tvář se vždy bál podívat, padl a „obličejem ležel na tváři trafikanta, tváří válkou tak zřízené, jako by ji na chvilku někdo strčil do vroucího oleje“. Tyto dvě na sobě ležící tváře, oběti i obdivovatele života, které jako by byly jen jedním z obrazů zrcadlení ve vodní hladině, prostupujících celou povídku, jsou jedinou tváří člověka. Scéna z jiného závěru: křik zlatníka Dubovského z Tanečních hodin pro starší a pokročilé, jemuž se zapíchlo do krku péro z pohovky, na níž se milovala jeho dcera se svým snoubencem, kteří však nebohého zvědavce neslyšeli, protože křičeli také; dvojjediný křik rozkoše a bolesti.

Smích Hrabalových povídek se zvrací ve škleb, komičnost v grotesknost. Důvěrně nám známý každodenní pořádaný svět praktických cílů a lopotného snažení se při pohledu zachycujícím zblízka každý detail, avšak zároveň z obzíravého nezúčastněného odstupů, jeví jako zřeštěný mumraj, jehož neustálé změny nesledují žádný směr, v němž není cíle ani žádného uklidňujícího smyslu. To podle W. Kaysera je právě znakem grotesknosti, že se náhle odhalilo jako cizí a příšerné něco, co jsme znali důvěrně a domácky. „Je to *náš* svět, který se změnil.“ A nejsou to jen podmínky lidského života, jeho smrtelnost, jeho bezmoc, není to jen náš svět, jsme to my uvnitř sebe samých, co vzbuzuje úděs. „Pánové, s jakou chutí já zarycnu takový koze do krku nůž!“ volá pan Nulíček a se stejnou rozkoší maluje své „variace na neštěstí, variace dotažený do smrti“ a vychutnává úděs tuhnoucích reprezentantů pojišťovny. Jenomže pan Nulíček se svým sadismem je výplodem Hrabalovy fantazie, s rozkoší předvádějící čtenářům tuto postavu; Hrabalovy povídky samy jsou krvelačnými variacemi. Hostinská řeže řízky ze své dcery pověšené na háku,

páchají se sebevraždy, obnažuje se odpudivá lidská tělesnost, a my fascinováni – jako ti reprezentanti pojišťovny – nemůžeme odtrhnout svůj zděšený a chtivý pohled.

Ani zde však nelze říci, že komické je na povrchu a příšerné pod ním jakožto jeho podstata, obojí se rovnoprávně doplňuje; proto nejsou Hrabalovy povídky v pravém slova smyslu groteskami, groteskno je jen jednou z jejich poloh. A dokonce ani hrůznost sama o sobě zde nepůsobí depreseivně, neboť se nejen dobře snáší s chutí do života: je její součástí. Vůle žít, zběsilá, nezadržitelná touha, bezúčelná, sama v sobě nacházející jediný smysl, rvavá i lyricky teskná, je tím, co nám sugerují Hrabalovy povídky. Posedlost, jejíž nezaměnitelná hrabalovská podoba spočívá v tom, že se žíví i na krutosti, zrůdnosti, bolesti, stárnutí a umírání, neboť to všechno je projevem života neméně než něžnost, slast a láska. Není v ničem z toho jednotlivě, v ničem pevném, ale ve vztahu mezi nimi: čím vzdálenější projevy jsou najednou zpřítomněny, tím oslnivější jiskření. I smrt, která v nesčíslných variantách prochází Hrabalovými povídkami, se tak stává ostnem života, neboť dává nejsilněji pocítit a uvědomit si to, čeho je protipólem, a svou neodvratnou hrozbou nás nejprudčeji vrhá do toho, čeho nás zbavuje.

Hospoda je charakteristickým dějištěm Hrabalových povídek a ti, kteří zde sedávají u piva, bývalí živnostníci, slévači, stěhováci, pošťáci, kulisáci, jejich charakteristickými postavami. Není proto divu, že část kritiky Hrabalovi vytýkala figurky „malého českého člověka“ a přitakávající, příliš shovívavý poměr k nim. Avšak posedlost, plně se vkládající do života bez ohledu na to, co se má a co přináší praktický užitek, která charakterizuje skutečné hrdiny Hrabalových povídek a kterou autor uznal za vhodné označit novotvarem a dát ho do titulu jedné knihy, ta právě je v nejpříkřejším nepřátelství s malicherným, opatrnickým maloměšťačtívím. I tam, kde řada Hrabalových postav sleduje malicherné a sobecké zájmy, nevytváří Hrabal onen

v české literatuře tradiční úsměvně shovívavý obraz jejich malého světa. Nejsou to žánrové obrázky, ale zásadní výpověď o člověku. Znovu se setkáváme s napětím mezi obrazem a jeho celkovým smyslem, na něž jsme z několika stran narazili a které se nám zde jeví jako protiklad mezi malostí námětu a velikostí tématu.

Výrazněji a významněji se však Hrabal vymyká z jiné tradice, která je jen zdánlivě protichůdná onomu kondelíkovskému životnímu postoji. Kondelíkové neradi chodili pro vlast na barikády, ale neměli nic proti tomu, aby všechen, hlavně duchovní život byl podřízen vlasteneckým idejím. Jestliže Hrabalovy prózy působí, zvláště v kontextu poválečné naší literatury, něčím nezvykle, pak je to totální negace, naprostá lhostejnost k ideologickému pojetí člověka. Hrabal vkročil do prostředí lidových vrstev, právě do toho prostředí, jehož jednu složku naše poválečná literatura v souladu s celým společenským životem zbožnila a k nepoznání zkreslila, nikoliv s protiiluzivním záměrem Haškovým, ani ne proto, aby ho idealizoval, ale aby – v zanesených stopách B. Němcové – odhalil pozitivní jádro životní filosofie těchto vrstev. Jeví se mu samozřejmě trochu jinak než jí, blíží polemickému obrazu Haškovu: život je tím jediným, co má pro člověka cenu. Je pravda, že stejně jako jiné nadosobní požadavky také potřeby národa a společenského pokroku nemusí člověka nutně snižovat na pouhý jejich nástroj, že se mohou naopak v určité situaci stát mocným životním podnětem. Avšak to není oblast zájmu B. Hrabala; svět jeho postav je hmatatelnější, reálnější. Pan dirigent, který by asi neměl příliš chuti ze své napěchované peněženky dát něco pro iluzorní potřeby vlasti, říká ze svého hlediska za všechny: „Tohle bych chtěl ještě jednou ve svém životě zažít . . ., lásku jako trám. Všechny prachy bych za to dal!“

Hranice vyprávění

[Nad Škvoreckého Zbabělci]

Radko Pytlík

I
Motivy, líčící džezový hudební projev, jsou v tvorbě Josefa Škvoreckého zpravidla kompozičním vyvrcho-
lením celého příběhu:

„Potom, k půlnoci, nasadili tklivý a sentimentální slow-fox a saxofonista rozvzlykal altový saxofon nejkonzentrovanejším sentimentem, jehož je schopen tento, nejdokona-
lejší plod nástrojového šlechtění, a Emöke přestala zpívat a začal jsem mluvit já, odněkud z povědomí nesčetných blues, která mě kdy vzrušovala, nořily se mi verše v troj-
verších, jako se vynořují černým kytaristům, rozsvíceným alkoholem, jako já byl rozsvícen vínem, a říkal jsem Emöke do šťastného, líbezného ouška verše jediného blues, které jsem kdy na světě složil, podmalované tím venkovským saxofonistou, jenž ani neznal tajemství černošské synkopy a proměňoval saxofon v kvílivý nástroj cukerinového sentimentu, zkrásnělého primitivní a odvěkou krásou té křečovitě, alkoholické chvíle, v níž alkohol, nepřítel, ale mnohem spíše také přítel člověka dává mu zvědět pravdu o sobě samém, pravdu o Emöke.“ (Legenda Emöke; str. 48–49)

Na tento citát v textu navazuje parafráze klasického černošského blues, zachovávající jeho původní trojveršovou strukturu – opakované zvolání a odpověď – i jeho melancholickou intonaci.

Čelné postavení mají hudební motivy i v románu Zbabělci. Motiv džezové exaltace vyjadřuje zde hrdinův životní pocit i jeho postoj k okolnímu dění:

„Ale pak, když jsem přišel ke svému sólu, řekl jsem si já vůl a mám jenom Irenu a miluju jenom Irenu a Irena je lepší než všechny ostatní holky a Irena je důležitější než všechno a zdálo se mi, že nějak hrdinně umřu a Ireně to bude imponovat, a že by bylo fajn hrdinně umřít, ale tak, aby to Irena věděla, a byl jsem si úplně jist, že Irenu miluju, protože to bylo velké blaho, být si tímhle úplně jist.“ (15)¹

¹ Všechny citáty, označené pouze číslem stránky, jsou z prvního vydání Zbabělců (Čs. spisovatel, 1958).

Jde většinou o rozsáhlou monologickou výpověď, jež je charakterizována oslabením větných přízvuků a mezivětných předělů, takže ve svém celkovém vyznění působí jako monotónní, jednotvárné plynutí. Tento dojem je zesílen oslabením vnitřního členění promluvy a nepřehledným odstupňováním větné závislosti. Navzdory svému důležitému postavení jsou tyto motivy významově málo zatíženy: ličí se v nich nerozlišené, globální pocity, jež jsou spíše *exaltací a vyznáním než intelektuální analýzou*.

Monotónní opakování rytmických konstant spolu s oslabením významové výstavby dává plně vyznít intonační, melodické stránce věty. Vzniká intonace neobyčejně naléhavosti, připomínající litanii nebo biblické žalmy, zdůrazňující na pravidelném rytmickém podkladě paralelismus zvukových přeryvů, intonace skrývající vzrušenou expresivitu hlasu a témbrem pravidelným rozložením přízvukových center a odevzdaným klidem závěrečných kadencí.

Okolnost, že rytmus nekoliduje s melodií, ale přímo podmiňuje jistý způsob rozvíjení intonační linie, připomíná vlastnosti hudby. Tento typ monologické výpovědi lze, alespoň metaforicky, přirovnat k typu džezové hudby, kterou parafrázuje, *k černošskému blues*.

Abychom se dobrali pramenů džezové inspirace Josefa Škvoreckého, museli bychom rozvést tuto paralelu v obšírné muzikologické pojednání.² Zmíňme se alespoň o mystickém kultickém původu černošské hudby, k jejímž nejstarším druhům blues patří. Jeho předchůdci nejsou známi. Snad to byly trestanecké a pracovní písně, tzv. hollery, a ještě před nimi náboženské písně černých lidí, spirituály. Budeme-li hledat prapůvod amerikanizovaných a evropeizovaných spirituálů, dojdeme až k africkým mýtům a písním, zpívaným

² Autor je spolu s hudebním teoretikem Lubomírem Dorůzkou vydavatelem řady důležitých džezových publikací. Na jiném místě, v čl. Nesrozumitelný Faulkner (Světová lit. 1963, č. 3) zmiňuje se o existenci tzv. literárního sluchu, jenž je přepokladem pro estetické vnímání díla: „Jenomže literatura se přece dokonce ani neskládá z racionálních významů slov, ale přinejmenším z poloviny také z jejich významů emocionálních a asociačních, ve zvláštním spojení slov, jímž vznikají nové kvality citu, fantazie, krásy, rozkoše a mnohovýznamného smyslu.“

a vytleskávaným při kultovních slavnostech, spojených s extatickými erotickými orgiemi (woo-doo).

V Legendě Emöke, v níž básnická oslava mýtu tvoří přirozenou obranu touhy vůči nepřátelskému světu násilí a polovzdělanosti, vůči všední a mrtvé banalitě okamžiku, je asociace, navozená přítomností hudebního motivu blues, klíčem k pochopení smyslu celého příběhu.

Může se však zdát přehnané odvolávat se při rozboru moderní prózy na mytický původ folklórní kultury, která je výrazem primitivní, pudové podstaty člověka. Omezme své srovnání na *strukturní a funkční vlastnosti blues*. Blues jsou charakterizována pravidelným, monotónním a většinou pomalým rytmem. Na rytmickém půdorysu, jenž sám o sobě působí melancholicky aktualizací pravidelného časového sledu, jeho uplývání a prchání, se výrazně rýsuje melodie, nesená lidským hlasem, nebo nástrojem, jenž se hlasové technice přizpůsobuje (blue-tóny, vibrací, glissandem apod.). Ostře nasazený, hrdelně zabarvený hlas, jehož melodie je více než kantilénou výkřikem, lomí se v náhlém, až křečovitém spádu do melancholické hloubky tzv. blue intonace.

Důležitým znakem černošského blues je jeho *blížkost mluvenému slovu*, intonaci hovorového projevu. Poetika či spíše estetika této hudby tkví v bezprostřednosti citu, v okamžité tvůrčí inspiraci, která vychází z drobných radostí všedního života i z chmurných, baladických nálad.

Zatímco spirituály a náboženské písně jsou exaltací kultického celku, je blues nejdůvěrnější niternou *zповědí jedince*, jeho melancholické nostalgie, pramenící z osamocení, beznaděje, nebo, přeskočíme-li již přímo do slovníku Danny Smiřického, „lidských trablů“.

Džezová inspirace nezasahuje jen vnitřní strukturu prózy, ale je klíčem k pochopení její estetické účinnosti. Základní vlastností džezu, již se liší a vymyká z tradice evropské hudby, je totiž *improvizace*. Tento tvůrčí postup nevyplývá jen z lhostejnosti k technice a z nedostatku formální vázanosti, ale je spíše výrazem zvláštního vztahu zpěváka (či kazatele) k publiku, které je nejen svědkem, ale i bezděčným

účastníkem tvůrčího činu.³ Mnozí autoři dokonce hovoří o tom, že v džezu mizí rozdíl mezi autorem a interpretem, že interpret, nebo spíše aranžér, tvoří tím, že improvizuje, že rozvíjí již hotový motiv, převzatý odjinud (z náboženské, lidové či taneční melodie).

Z těchto a podobných důvodů inspiruje se džezem celá poválečná americká generace (tzv. beatnici – slovo beat připomíná horečnatý rytmus džezu). Všimněme si, jak jeden z jejich příslušníků líčí objev nezachytitelného motivu, jenž je současně vnitřním principem džezové hudby a současně apelem k nalezení emocionálního kontaktu s publikem:

„Teda člověče, ten altkař včera večer, ten To měl – když to našel, tak to držel; jakživ jsem neviděl chlapa, který by To tak dlouho udržel.“ Chtěl jsem vědět co znamená „to“.
„Ale no“ – Dean se zasmál – „to se mě ptáš na nezvažitelné! Tady je chlápek a tamhle jsou všichni, že? On má vyslovit, co mají všichni na srdci. Začne první chorus, potom shrne svoje nápady, lidí, áno, áno, ale dostane To, a potom se postaví svému osudu a musí hrát tak, aby se s ním vyrovnal. Najednou někdo uprostřed chorusu To dostane, každý se podívá a ví; poslouchají, on To zvedne a nese. Čas se zastaví, vyplňuje prázdný prostor podstatou našich životů, zpověďmi svých napjatých vnitřností, upamatováním nápadů, obnovováním toho, co hrál před tím. Musí hrát přes mosty a vracet se a udělat to s takovým nekonečným cítem dušezpytu pro tu skladbu chvíle, aby každý poznal, že nezáleží na TOM.“ (J. Kerouac: Na cestě, Svět. lit. 1959, č. 6.)

Americká „džezová“ generace chce obrodit tradiční lite-

rární útvar spontánností a bezprostředností džezové exaltace. Problém formy pro ni neexistuje. Improvizace umožňuje „vypsat“ se svobodně ze svých pocitů, byť nezávisle na tradici, byť by se tato závislost projevovala jen negací, parodicky. S tím souvisí i rozrušení citové hladiny individua. V literárním vyznání zmíněného prozaika čteme: „Poddej se každému dojmu, otevři se, naslouchej. Buď zamilován do života. To, co cítíš, si najde vlastní výraz. Vydej se jak chceš z nejhlubější hloubi. Piš, co se ti zlíbí beze dna ze dna myslí, nevyslovitelné vize člověka. Na poezii není času, jen přesně to co je...“.

Pojmenovat ono nevyřčené, jež je mostem mezi zjištěným citovým stavem a literárním výrazem, jistě není lehké. Jde o celý trs významů, které u různých autorů nabývají různých odstínů. Od navození kontaktu se čtenářem líčením prchavých citových extází sahají až k pokusům vyjádřit mytickou hloubku života.

Jedním z nejvýraznějších rysů této literatury je odpor k anglosaské puritánské tradici, k cizí, automatizované tváři moderní civilizace, ke konformismu a morálnímu pokrytectví. Džez je pro tuto generaci výrazem krajní spontánnosti, touhy po ideálech, neuskutečnitelných ve věku ztracených iluzí. Možno jej právem nazvat romantikou dvacátého století.

Z emotivního bohatství černošské hudby je třeba zvýdihnout též vysoký stupeň *osobní angažovanosti*, s níž tvůrce vystupuje na veřejnost. „Nikdy bych nenapsal ani jediné blues, kdybych byl bílý. Blues nemůžete psát, musíte je cítit. Je to nálada, v níž jste,“ píše černý hudebník. Svrchovaně osobní a osobitý výraz citu nabývá ve své umělecké realizaci rysy nadosobní, funkční. Je přehodnocován pou-tem sociability, jež spojuje hudebníka s publikem, tvůrce s vnímatelem. Příslušníci „džezové generace“ se záměrně obracejí ke svým příznivcům a k mládeži, přičemž nutně počítají s tím, že jejich umělecké projevy se setkají s ne- libostí starší, „otcovské“ generace. Citujeme opět z vyprávění Danny Smiřického: „...řvali jsme fortissimo, až se

³ Sociální smysl této improvizace popisuje saxofonista Mezzrow; líčí extázi hudební produkce, v níž citový stav hudebníka koresponduje s citovou hladinou obecnstva:

„Začínalo mi být blažené a nabyl jsem strašně sebejistoty: Mohl jsem do svého saxofonu nabrat všechno zlé a nebezpečné na světě, zahrát to v perfektní harmonii a přinést tím všem sklíčeným a zoufalým lidem mír, radost a odpočinek. Začal jsem saxofonem kázat o spasení a v čele hříšníků jsem se vydal k nebeské slávě.“

Blízký vztah hudebníka k obecnstvu, který zřejmě navazuje na primitivní mytické formy lidového umění, osvětluje nesmírnou oblibu této hudby v složitě moderní civilizaci i sklony k téměř kultickému obdivování džezových hvězd zvláště mezi mládeží.

krácející občané z kostela ohlíželi, a viděli jsme, jak vrtí hlavama a huby jim povídají: že to může někdo poslouchat, ale ti pod náma (mládež, pozn. R. P.) to poslouchali, a neposlouchali to, polykali to, vstřebávali to do sebe...“⁴

Od hudebnosti jako příznaku Škvoreckého monologické výpovědi vede přímá cesta k vyprávění jako celku. Také ono je laděno podle monotónní intonační osnovy, v níž „myšlení na Irenu, pražský dixieland a holku, kterou potkám“, hraje roli hudebního předznamenání i leitmotivu, jenž v kompozici díla působí jako rytmická konstanta. Rysem pravidelného opakování a hojnými paralelismy vyznačují se i jiné složky. (Vzpomeňme námátkou stereotypních závěrů jednotlivých kapitol, budících dojem neustálých návratů do jedné základní polohy.) Motivy stálosti a trvání se promítají do stylu i do kompozice díla.⁵

Intonační a rytmická poloha vyprávění určuje i charakter hrdiny a vypravěče. Vypravěč Zbabělců Danny Smiřický je mluvčím protektorátní džezové generace. Jeho monologická výpověď je ve vrcholných okamžicích výrazem touhy tehdejších mladých lidí osvobodit se ze stísněných poměrů a získat alespoň v hudbě možnost k svobodnému vyžití. Láska k džezu je romantickým únikem ze zakletí protektorátního strachu, i vzpourou proti měšťácké přizpůsobivosti. Jí se měří hodnoty okolního světa, jejichž zahnívání a krize jsou již navýsost patrné; ona živí odpor k pseudorevoluční aktivitě, k neupřímnosti a frázi, ona se stává výrazem spíše tušených než uvědomělých sympatií s dělnými lidmi i součástí jeho názorové orientace. (Srovn. scénu, v níž si Danny

⁴ V druhém vydání Zbabělců (1964) podtrhuje Škvorecký buřičský význam džezové hudby, což zřejmě souvisí nejen s pronikáním vlivů nové americké literatury, ale i se studiem černošského folklóru, který se živí duchem vzpoury. V motu uvádí například citát z paměti Mezzrowa, v němž se líčí protiměšťácký, provokativní nástup tzv. chicagského džezu. Smyslem těchto i jiných doplňků je zdůraznit, že džezový nonkonformismus může za jistých okolností nabýt významu společenské revolty.

⁵ Tato studie byla dokončena počátkem listopadu 1964. Ve stejné době přinesl časopis Plamen článek Zdeňka Heřmana Próza džezem křtěná (1964, č. 11), v níž je rovněž uvedena paralela mezi blues a intonací Škvoreckého věty, vznesená spíše z hlediska muzikologického. (Heřman považuje dějové scény románu za projev rytmu boogi-woogi.)

uvědomuje své sympatie k rudoarmějcům prostřednictvím jejich lidové hudby.) Ke své oddanosti a lásce k džezu se Danny hlásí s bezohlednou upřímností, jež je zároveň opozicí k maloměšťáckému opatrnictví: „Pro ně (měšťáky – pozn. R. P.) jsme byli flákači a džez byla výstřednost a bláznivina. Ale pro nás ne. Pro nás to byl život. A pro mě jediný život. Jediný možný a nejlepší.“

Danny se upřímně vyznává i z rozporů své generační vrstvy.

Láska k džezu, která je jejím citovým bohatstvím, zároveň do značné míry omezuje její zkušenost. Spád dějinych událostí je zastihl nepřipraveny, takže v nich syrová skutečnost života vyvolává spíše rozpaky a vnitřní zmatek než uspokojení. Teprve poznenáhlu, pod tlakem svého „revolučního“ příběhu, procitají z romantického snění.

II

Typ monologické výpovědi, který jsme analyzovali, je dominantním melodickým příznakem mnohem složitější výstavby textu. Podle slov autora samého jde o román-analýzu životního pocitu, jehož šíře přerůstá rámec určité nálady, o příběh, jenž je situován uprostřed převratných společenských událostí. Rozvíjení monotónní intonační linie se střídá s dramatickým spádem dějů, plynulé tempo monologické přechází volně v úsečné, hovorové dialogy dějových scén. Jak ještě ukážeme, je strohý civilismus dialogů nástrojem depatetizace a demystifikace skutečnosti, zahalené legendou a oslavným patosem.⁶

Napětí obou zdánlivě protikladných postupů, hudební exaltace a úsečného dialogu, je vyrovnáváno *vypravěčem*. Hlavní postava Zbabělců, Danny, není jen objektem, ale

⁶ Označujeme melodickou intonaci za hlavní příznak Škvoreckého stylu, neboť je vyvrcholením Dannyho niterné zpovědi; soudě podle frekvence nemá ovšem kvantitativní převahu. Na námitku, zda tedy nepřeceňujeme význam tohoto příznaku pro rozbor celého díla, lze odpovědět slovy Lea Spitzera: „Teoretik má začít rozbor díla poukazem na to, co ho ohromilo, ne čekat na výsledky kompletního vyčíslení.“

i subjektem líčení. Osoby a události nazíráme pod zorným úhlem jeho vidění, jeho pocitů, jeho názoru na svět: Zdá se, že osobní stanovisko vypravěče je někdy důležitější než věcný obsah sdělení.

Vyprávění v první osobě, tzv. *ich Erzählung*, je jedním z nejužívanějších postupů moderní prózy. Jeho zvláštním případem je způsob, kdy autor splývá s vypravěčem-postavou, aniž si vyhrazuje právo její pocity zevně komentovat, hodnotit, nebo soudit. Svět niterných pocitů je podáván s autentičností prožitků, svědectví, zpovědi. Subjektivizované vyprávění, udržující se kdysi jen v rámci vyhraněných žánrů a forem (např. v romantické citové konfesi, v dopisovém románu) rozšiřuje svou oblast působení i na příběh. Přesunem vyprávěného do minulosti získává dílo epický charakter, přičemž si zachovává plnou subjektivní angažovanost. Užitím tohoto způsobu vyprávění vzniká dojem „jako by zdroje umění nespočívaly ve fikci a fantazii, ale v životě samém, v opravdovosti prožitku.“ (Marcel Proust)

Škvoreckého Danny vypráví svůj příběh jako *skutečnou událost*, jako by šlo o přímé sdělení, o vypsání vlastních prožitků.⁷ Akcent na „autobiografickou“ věrohodnost, nahou pravdu, či holou skutečnost, je v současné próze namířen proti konvenční literární stylizaci, která užitím tradičních témat a postupů docházela k neosobní „objektivitě“ uměleckého výrazu. Autentičnost a subjektivnost výpovědi je tedy současně i snahou odlišit se od konformní prózy a strnulých fabulačních schémat předchozích let. Jen naprostá upřímnost vyznání je s to rozrušit automatismus vnímání „zvnějšnělé skutečnosti“; proto vypravěč stupňuje vyznavačství své zpovědi až k jistému *exhibicionismu a smyslovému rozkošnictví*. Hledá kontakt se čtenářem na podkladě důvěrně sdělené intimní zkušenosti.

⁷ Je zajímavé, že tento literární postup je velmi často příznačný pro hudební citění autora-vypravěče a počítá s existencí jakéhosi „literárního sluchu“. Šklovskij uvádí např. citát z Rozanovových konfesí: „... abych v témž okamžiku, kdy tekou slzy a duše je pohnuta, cítil nezvyklým uchem posluchače, že tekou literárně, muzikálně, jen je zaplat, a přece jsem je jenom proto zapisoval.“ (Teorie prózy, Praha 1948, str. 229)

Autobiografický ráz vyprávění, které se nespokojuje s tradičními tématy a snaží se o niterný záběr života, způsobuje na druhé straně i nutné omezení ve výběru fakt a realii. Pro silnou emocionální účinnost výrazu ocitá se mnohdy v rozporu s normami obecné mravnosti či historické úplnosti. Vzniká dojem, jako by citový obsah doby byl postaven do protikladu k jejím racionálním formám.

Akcent na „hodnověrnost“ Dannyho zpovědi není však jen přímým důsledkem upřímnosti mládí (autor napsal knihu ve čtyřiaadvaceti letech); má svůj význam strukturní. Vlastním tématem Zbabělců není totiž niterná analýza, ale *parodie na „hrdinské“ chování maloměšťáků ve chvíli dějinného převratu*. Rozvlněná hladina subjektivizovaného vyprávění hraje roli citlivé zrcadlovky, v níž se odráží ostrá krize hodnot na přelomu protektorátu a revoluce. Dannyho spontánní a bezohledná vnitřní pravdivost je prostředkem k odhalení „odcizené“ vnějšnosti fráží, dogmat a pojmů, především pojmů hrdinství a revoluční aktivity, jenž je v ústech měšťáckých kolaborantů jen zástěrkou k zakrytí zbabělosti a hříchů z okupace: „mnoho lidí mělo zájem o revoluci a mnoho pánů na ní mělo zájem a mnoho pánů se potřebovalo očistit.“ (36)

Společensko-kritický aspekt Dannyho vyprávění, zesílený v druhém vydání rozvedením některých epizodních postav (jako je např. starosta Prudivý), vysvítá zejména zřetelně tam, kde jsou konfrontovány „autentické“ zážitky Dannyho s pateticky zvnějšnělým, odosobněným „historickým“ obrazem; „... pod momentkou chudáka Hroba, klečícího za rozbitým bunkrem s pancerafaustem v ruce, vymyslela nepochopitelná Bertíkova fantazie moto: Ni zisk, ni slávu – nic než Národ! Bylo vidět, že Berta byl syn svého otce. Ale fotka Hroba vypadala dojemně. Vzpomněl jsem si na tu scénu včera a vystoupily mi slzy do očí. Jestli někdo, tak tenhle za něco stál, ale nechťelo se mi říci o něm, třeba jen v duchu, vlastenec. To si nezasloužil.“ (346)

Všimněme si, že k parodickému zvratu dochází věcným a strážlivým líčením fakt a okolností. Propast mezi skuteč-

nou událostí a jejím dodatečně vytvářeným patetickým výkladem je ve vyprávění odhalena nikoliv vnitřní motivací, ale jakoby náhodnou, paradoxní konfrontací fakt, výroků a jednání.

Škvoreckého vypravěč nás činí svědky své všední každodennosti, stavěje pompézní slávu a historický význam událostí do nepřímého, umělecko však výrazného kontrastu k *monotónní, zoufale všední banalitě dní*.⁸ Téma každodennosti rozšiřuje kompoziční osnovu knihy o celý trs dalších témat a významů. Detailně podrobná Dannyho výpověď svědčí např. o jisté zálibě v líčení biologické stránky života, o citové jednoduchosti, kroužící v okruhu základních životních účelů, o neujasněných touhách a trpkých zklamáních, a je obohacována přítomností motivů existenciálních.

Rovina každodennosti je přitom konfrontována s tématem mravní a ideologické kritiky jakoby mimoděk, bez zjevného záměru. Tím získává konfrontace značný epický prostor, životní pravdivost a přesvědčivost. Zaslouhou nesmírně přesného líčení Dannyho pocitů, zabíhajícího až do nejvšednějších, nejbanálnějších detailů, je měšťácká mentalita obnažována nejen ideologicky, ale na *bázi každodenních životních úkonů*, kdy se zmenšuje možnost cokoliv předstírat a okázale zahalovat.

Nezvyklá věcnost a střízlivost pozorování, posunující vyprávění na hranici dokumentu, detailní popis banalit všedního života a v neposlední míře i užití „autentického“ jazyka protektorátní mládeže způsobily, že dobová kritika nepochopila knihu jako odvážný a do jisté míry riskantní pokus o prolomení norem literárních a estetických, ale jako mravní a ideologický lapsus. Teprve později si kritika uvědomila, že každá nová a nezvyklá stylizace, tedy i „zdůrazněná“ upřímnost, je součástí *estetické a sémantické* struktury díla a může být jen v rámci této struktury správně interpretována.⁹

⁸ Srov. Josef Vohryzek: Zbabělci po šesti letech, Host do domu 1964.

⁹ Konfrontace různých „biologických“ detailů s vnějšími událostmi se ovšem někdy vymyká z rámce daného kriticko-společenského tématu a je spíše kontrastním obrazem jistých existenciálních pocitů na jejich společensko-historickém pozadí.

„Cynismus“ vypravěčova podání zdůrazňují i vulgarismy a slangové výrazy. Tyto výrazy nejsou jen nositelem autentické „neliterárnosti“ (i když právě u neotřelých slov lze počítat s tím, že ukazují velmi bezprostředně ke skutečnosti mimoliterární), nejsou jen důkazem tvrdé, drsné tvářnosti života. Jsou provokativním gestem, strhávajícím roušku z pečlivě utajovaných měšťáckých mýtů.

Protože polohou svého vyprávění zůstává Danny měšťákům nablízku, vyjadřuje svůj odpor k jejich „revoluční“ aktivitě s *karikující nenávistí*. Citová melancholie, pocit marnosti, jež jsou navozeny celistvostí a stylovou jednotou vyprávění, jsou básnickým umocněním ostře kritického nároku: „Vlajky visely z kostela a spořitelny a vypadaly jako 28. října v poledne. Z těch vlajek na mě padla marnost. Skoro se mi zdálo, že ze všech domů voní pečené husy. To je ono. A zaručeně budou píct. Tak to chodí. Strach, sláva, kutálka, řeči a husaknedlíkzelí. Zas to bude tak. Vůbec nic se v tom ovšem nezmění. Pár vzrušených dní a pak zase ta kaše, pořád stejná a lepkavá a tahavá. A krkání po obědě.“ (75)

Parodii na měšťáky však možnosti vypravěče ve Škvoreckého románu nekončí. V rozboru Sterna upozorňuje Šklovskij, že román vněšyžetový, román zpověď, mění se snadno v román parodický, ale že vztah mezi vypravěčem a tématem nebývá vždy stejně přímočarý. Někdy vypravěč postupuje jakoby proti tématu. (Vypravěč Tristrama Shandyho například svou zastírací technikou ironizuje námět, jímž jsou „život a názory“.) Také mnohé jiné příklady ze světové prózy svědčí o tom, že princip vyprávění ztělesněný postavou – vypravěčem – nelze chápat jen v souvislosti s odhalením tématu.¹⁰

¹⁰ Vypravěč Zpovědi hochštaplera Krulla přijímá v dějové linii psychologii mezinárodního hotelového zloděje (což svědčí jak o dokonalosti uměleckého včiťování autora, tak o rafinovaném využití pikareskního schématu), zatímco svým těžkým, ornamentálním stylem, plným secesní vážnosti a reflexivnosti se autor od svého hrdiny ironicky distancuje. Také Haškova Švejka lze pochopit jen jako složitou, groteskně ironickou masku, která jej povyšuje nad absurditu doby, ačkoliv přitom zůstává jejím typickým představitelem.

Kdyby se Škvoreckého Danny v duchu výchovných požadků na literaturu změnil v čítankového hrdinu a byl jen a jen kritikem svých měšťáckých protějšků, nikdy by nemohl nazírat s tak zničující negací. Smysl vypravěčovy ironie tkví totiž v tom, že sám sebe stylizuje jako floutka, páška, dandyho a své pocity vyslovuje s provokativní naivitou, cynickou samolibostí a se zálibou ve filmové vnějškovosti. Zdá se, že rysy pubertální chvástavosti, touhy po snadném, lehkém životě, po dívkách, kavárnách a dixielandu, zkrátka všechno, co na sebe s „cynickou“ upřímností vyznává, je vlastně jen maskou, v níž vypravěč do jisté míry *karikuje i sama sebe*, vlastní povrchnost a nejasnost, aby na rozezklané, lomící se hladině dospívajícího charakteru lépe vynikla nicota hodnot, které dožily svůj věk.

Masku rozeznáváme ne podle toho, co napovrch představuje, ale podle toho, co skrývá.

Klíčovým místem pro rozeznání pravé povahy Dannyho, která se odkrývá jen náznakem a nápovědí, je scéna zobrazující první setkání s Irenou na kostelecké poště. Je významným kompozičním uzlem, neboť nezdařená láska k Ireně je vlastně jakýmsi paralelním „vnitřním“ tématem celého románu. Danny se jeví Ireně, jejímu omezenému ženskému mozečku, jako cynik, jemuž nic není svaté, tím méně „hrdinství“ kosteleckých občanů. Líčí toto setkání s notnou dávkou sebeironie. Irena však není schopna pochopit jeho názory, neboť jsou zpitvořeny grimasou, napodobující filmový clarkgableovský úsměv. Danny je zklamán milostným neúspěchem, ale protože se Irenu bojí ztratit, pokračuje v zastírací hře. Jakoby zábleskem odhaluje tajemství své masky: „Byl bych rád věděl, jestli je na světě aspoň jedna, která by pochopila. Nejenom, co člověk říká, ale i to, co tím myslí. A že tím myslí něco jiného, než třeba říká.“ (54)

Z pocitu nepochopení roste u něho trvalý komplex melancholie, provázený pocitem vyrazení, osamocení, neschopnosti prožívat radost: Všechno, co jsem si pamatoval, byly všelijaké nepříjemnosti a nesnáze a pocity, říká na jednom místě své zповědi.

K cynické masce, pronásledované nemožností citové rezonance, která stupňuje hrdinovu nechuť k měšťákům v nedočkavou, až zběsilou nenávist a vztek, pojí se i jistý nihilismus, jímž „rozhořčený mladý muž“ získává převahu nad dobou i okolím: „Před chvílí mi bylo dobře a příjemno a teď jsem byl najednou otráven. Aspoň že mám džez. Ale ani to v té chvíli nepomohlo. Aspoň půjdem do Prahy na universitu. Nepomohlo to. Sakra. Aspoň Irena! Nic. Bylo mi úplně tupě. Hrůza mě zachvátila. Bylo mi jako kdybych ochrnl a oslepl a už nikdy neměl vidět, vlastně cítit, nic, ani příjemné, ani nepříjemné, jenom tuhou, tupou monotónnost života bez výhledu. Honem! Těšit se na něco! Mít z něčeho radost! Milovat něco! Nebo mít na něco vztek. Ale nic!“ (75)

V románu padesátých let sloužila psychologie hrdiny většinou jen k motivaci činu a rozhodnutí. Na tom bylo založeno rozvíjení dějové linie i „vnitřní“ hrdinův vývoj. Škvoreckého vypravěč zobrazuje svět *evokací vlastních představ*. Rezignuje tudíž na vnější vztahy. Neplýtvá energií na to, aby se „vysvětlil“, motivoval, aby odhalil případné rozpory mezi vlastními výroky a jednáním. Jeho „hrdinství“ spočívá ve vnitřní, mravní opravdovosti zповědi, nemá jednoznačnost činu a navenek se může jevit jako zcela „nehrdinské“, pasivní.

Odpsychologizováním hrdiny a uvolněním přímé závislosti postavy na realizaci syžetu vrací se příběh k některým základním epickým momentům, jež jsou příznačné pro moderní prózu.

Schopnost spojovat myšlenky a události s intenzivním lyrickým cítěním přírody a kosmu, jež je charakteristickým rysem vypravěčova podání, dává této epice nový životní prostor. Bezprostřední cítění je vlastně jen impulsem k evokaci hlubšího životního zážitku, filosofie či mýtu, jímž hrdina-vypravěč reaguje na banalitu bytí. Monotónním rozvíjením epické linie se aktualizuje *motivo času*, jenž je zároveň pojítkem přítomnosti a zároveň vzbuzuje pocit osudově neúprosného plynutí.

Obraznost vypravěče opírá se dále o rekonstrukci událostí v paměti. Parodický, kritický plán je překrýván plánem širším, všestrannějším, uměním vypravěče vnímat svět prostřednictvím vzpomínky a kouzelné nostalgie snění.

Znovu si připomeňme náladu blues, o níž jsme se zmínili při hledání pramenů Škvoreckého džezové inspirace: „... zdálo se mi, že přede mnou není už nic tak skvělého, nic tak senzačního, nic tak nazlátlého a v zlatých rámech vzpomínek. To všechno, co jsem prožil, bylo hezké a šťastné. To, co jsem zrovna žil, ta lítost a zoufalství, v němž jsem vězel, bylo blbé. Ale sotva jsem to prožil, už to bylo krásné. Takové to bylo vždycky. Věděl jsem to. Věděl jsem to zatraceně dobře, že člověk nemůže být nikdy šťastný, protože štěstí je skrz naskrz věcí minulosti.“ (309)

Vrcholný estetický účín vyprávění spočívá tedy v nostalgii, s níž je opěvována krása okamžiku, jenž prchá, i marňost touhy, snažící se zadržet nezadržitelnou proměnu hodnot vnitřní opravdovostí citu. Nejvlastnější hodnoty života spočívají v jeho *jednotě, celistvosti, v touze po harmonii*.¹¹

Monotónní epická linie, vyznačená v hudebním vyznění věty, je spolu s maskou vypravěče nejdůležitějším činitelem významové výstavby románu. Pochopíme-li stále a stále opakovaný motiv „takový byl život: džez, dívky a vzpomínky“ jako dominantní znak vypravěčovy sebeironické masky, *spojující v sobě nostalgii snění s přesností a věcností pozorování*, získáme klíč k celému dílu. Jednota života a upřímnost zpovědi, epicky vyjádřená vypravěčem, jeho vzpomínkou, sněním a sebepozorováním, kontrastuje s vnější, *konjunkturální*, a tudíž zcela *absurdní aktivitou přerodu*, s „hrdinským“ patosem, jenž zakrývá mravní nicotu vnější přízpusobivostí.

Škvoreckého román je pokusem využít subjektivizovaného vyprávění k zobrazení mravního charakteru člověka stojícího na rozhraní dvou epoch. Vypravěč, oscilující mezi

¹¹ Subjektivizace času motivuje nejen rozčlenění epického celku (8 dní rovná se 8 kapitol), ale je i osnovou kompozice. Nejkratší kapitola (pondělí, které strávil Danny na lůžku) je sice dějově nejchudší, ale významově téměř nejbohatší.

pólem snu a životní každodennosti, vyvolává *hodnotící* aktivitu, jejíž zásluhou nabývá dějinný převrat charakteru mravní zkoušky.

III

Tajemství evokace niterných pocitů patří k nejvýraznějším rysům moderní epiky. Je magickým zaklínadlem, jehož mocí se probouzí sám génius epiky, „mohutný a majestátní duch, expanzivní, bohatý na život, široký jako moře, vlnící se ve své jednotvárnosti, současně velkolepý a přesný, zpěvný a moudře rozvážný“ (Th. Mann). Zvýznamnění intimní každodennosti, využití subjektivně angažované zpovědi k zobrazení společenského dění nebo postavení člověka ve světě bývá velmi často skutečně vyprávěním v prvé osobě, ztotožněním vypravěče a autora románu. V současné situaci románu, která je charakterizována „ztrátou vypravěče“, atomizací skutečnosti a jejím odcizením člověku, je tento způsob vyprávění pokusem najít nové možnosti, obrodit románový žánr. Na rozdíl od románu předchozí epochy nerozděluje se vyprávění na oblast intimní a veřejnou, občanskou a sentimentální. Překonává se i omezení psychologických postupů, jež spočívá v izolaci psychického stavu jedince od společenských vztahů. Autentičnost osobního zážitku vytváří novou dimenzi pravdivosti, která překonává možnosti dosavadní literární tradice.¹² Hodnotící akcent získaný subjektivizací vyprávění se zvyšuje sebeironickou maskou, hrou mezi přibližováním a distancí, již se autor k vypravěči hlásí a současně se mu vysmívá.

Epickou aktivitu takového postupu lze kombinovat s historickým syžetem, když se vyprávění zaměřuje ke klíčovým okamžikům, k převratným událostem, znamenajícím zlom dvou epoch. (Srovn. např. Böllovu novelu První a poslední

¹² Je známo, že např. Babel psal většinu svých črt ze sbírky Rudá jízda podle skutečných historických faktů a z vlastní zkušenosti. To nikterak neoslabuje, nýbrž naopak zesiluje význam jeho básnického umění.

den války.) Také Škvorecký soustřeďuje Dannyho vyznání k historickým dnům, 4.–11. 5. 1945, které vyznačují konec nacistické okupace a příchod Rudé armády.

Šíře tohoto záběru ovšem přesahuje hranice parodického námětu i zvoleného vypravěčského postupu. Román – analýza životního pocitu stává se pod tlakem zobrazeného historického dění analýzou doby, románem, v němž chtě nechtě vyvstávají nečekaní hrdinové: dějinné události. V těchto i podobných případech, užijeme-li slov Th. Manna, „má dílo vlastní ctižádost, která může autorovu daleko převyšovat“. (Spisovatel a společnost str. 225) Je třeba říci, že Dannyho citová zpověď není jen nezávaznou snovou evokací. Zvláště na některých místech, jako jsou vzpomínky z dětství na židovského učitele, nebo vložené vyprávění Lexy o milostném setkání s nacisticky smýšlející dívkou, objevuje se hodnotící akcent, reagující na dějinnou skutečnost prostřednictvím společensko-mravních kategorií, jako je např. soucit, svědomí apod. Pozorujeme-li Dannyho vyprávění z tohoto úhlu, zjistíme, že téma mravní zkoušky netýká se jen zakřiveného obrazu měšťáků, ale i vypravěče samého. Dannyho pocity jsou zároveň i výrazem jeho vlastních rozpaků i rozporů, objevujících se spolu s revolučními událostmi. Příběh nám totiž odkrývá momenty, jež nestačí zakrýt ani dandyovská maska, ani dávka sebeironie, zesměšňující naivní chlapeckou ohraňčenost Dannyho názorů. Právě v okamžiku, kdy nemůže nepozorovat růst nové spontánní energie, kdy se ocitá mezi osvobozenými zajatci, běženci a rudoarmejci, zrazuje ho nedostatek spontánnosti, cizí jeho zjitřené citlivosti. „Ano, bylo to samozřejmě dobré, že je po Němcích, ale neměl jsem z toho zdaleka tak bláznivou radost, abych dokázal řvát. Nemohl jsem se k tomu donutit. Nebyl jsem dost spontánní.“

Neschopnost účastnit se spontánně davového hnutí, jež je vyvoláno dějinnou proměnou, jistě souvisí s Dannyho pocity „trablí“ v milostném ohledu. Je tu ovšem i jiná stránka věci. Škvoreckého hrdinovi tváří v tvář nové skutečnosti náhle chybí obranná, sebeironická maska. Své individu-

alistické citění, postoj diváka stojícího stranou, pociťuje jako osudové rozpolcení, jako bolestně tragické vyřazení: „Vždycky jsem musel někam jít, když se mi chtělo zůstat, a vždycky jsem musel zůstat, když by bylo skvělé někam jít. Do všeho mi vždycky něco přišlo, ale to jsem byl já. Ano, snad jsem na to doopravdy nebyl udělán, ani na lásku, ani na štěstí, ani na nic. Byl jsem udělán na to nějak si to odžít. Nějak si to odžít a vidět to a být v tom.“

Nějak si to odžít. Trpce prožívat zakletí svého, pocitového okruhu. Jako by byl Danny svou senzibilitou dohnán k tomu, aby svůj životní pocit vyjádřil melancholií a nostalgií, spojenou se ztrátou všeho špatného, ale i krásného v životě, který odchází, a aby tuto náladu přenášel i na čas, který přijde. Nějak si to odžít a vidět to. Jako by pro schopnost přesně pozorovat ztrácel možnost svobodně vyžít svůj pocit, v určitém okamžiku a v jisté situaci, možnost, která se otevírá jen *splynutím vlastních prožitků s prožitkem druhých*: „Anebo jsem byl jen sám a trpěl jsem depresivní melancholií, jak tomu říkali, a život měl nějaký smysl, jenže já jsem byl jen živoucí mrtvola. Všichni jsme byli živoucí mrtvolky. Já, pan Kaldoun, pan Moutelík. Udělali ze mě živoucí mrtvolu, a bůhví, neviděl jsem, jestli je někde nějaká živá voda, která mě vrátí životu.“ (335)

V jeho spíše tušených než uvědomělých sympatiích k novému životu není zachycena radost, nýbrž stesk. Stesk nejen z minulosti, ale i z budoucnosti, stesk z osamocení, který se může jevit i jako skrytá, romantická a neuskutečnitelná touha *po nových sociálních kontaktech, po nových životních formách*: „... mně se v této chvíli po něčem hrozně zastesklo, nevěděl jsem po čem, po životě snad, čert ví, nebo po Ireně, po životě nějak jiném než byl tenhle“. (356)

Převládající motiv nostalgie je výrazem napětí mezi monotónní intonací, která je dominantním znakem vyprávění, a mezi dynamismem společenského pohybu, který nutně, jako reakce na povahu příběhu a líčené životní zkušenosti, do díla vstupuje.

Nejde ovšem o to, abychom kladli na tohoto hrdinu tra-

diční požadavky „přerodu“.¹³ Danny, vydaný svým bezprostředním pocitům a zakletý melancholií protektorátní, totálně nasazené mládeže, nemohl zradit Dannyho – vypravěče kostelecké revoluce. A Danny vypravěč i vypravěčská maska, plnicí svou roli vůči parodovanému tématu, nemohl se radikálně přerodit, aniž by ztratil sám sebe.¹⁴

Stane se, že ctižádost příběhu překračuje hranice vyprávění.

Ve víru revolučních dějů snímá Danny masku svého dandy, dokonce zjevněji a výrazněji než v ohledu milostném. Příběh realizuje motiv „skutečného“ skrytého hrdinství, motiv běžící po strohé dějové linii, která už neparoduje „hru na revoluci“, ale nese rysy chlapecké romantiky. Jakmile z „revolučního“ sklepení vyleze začerněný, gangsterský Přema, od okamžiku, kdy se „jde do toho“, až po vyřízení německého tanku a stydlivé zamlčení vlastního jména před osvoboditeli má vývoj syžetu povahu dobrodružné četby. Psychologická motivace Dannyho „skrytého hrdinství“ spočívá většinou ve vágních stereotypech jako „chtělo se mi, zachtělo se mi být přítom“ apod.¹⁵

Stržen bojem, opojen jeho rušností, rytmem a rizikem dobrodružství, zapomíná Danny na svou melancholickou náladu, dokonce i na Irenu. Je to jen okamžité ohlušení, nikoli zlom vnitřní, povahový. Jakmile vlna vzrušení opadne, objevuje se opět základní citový stav, nostalgická melancholie. Život po revoluci se mu dále jeví jen jako „nová, nově marná kapitola věčně stejného života“.

Evokace životní stálosti, která pomáhá distancovat se od

¹³ Krátkozrakost takového požadavku, nečinícího rozdíl mezi vyjádřením tendence v agitce a v uměleckém díle, vystihl Bertolt Brecht. V doslovu ke své hře napsal, že není důležité, zda Matka Kuráž pochopí, jakou bídu jí přinesla válka. Důležité je, aby to pochopil divák.

¹⁴ Vystihl to Z. Heřman v citovaném článku: „Vypravěč odkrývá celou svou osobnost, aniž by vlastně chtěl. Nemůže jinak: skladba je v proudu a jeho improvizace, jeho sólo ho zrazuje.“

¹⁵ Tzv. autentické vyprávění nevylučuje samo o sobě dějovou fabuli. Ba naopak. Důvěra ve vyprávění, získaná věrností detailu, je často nejlepší předpokladem pro volné rozvíjení fabule. To znala poetika pohádek, a chceme-li zůstat v rámci já-vyprávění, i příhody Barona Prášila.

příliš snadného společenského a mravního přerodu, vzdaluje Dannyho dynamismu události, bere mu možnost stejně bezprostředně, spontánně, a tudíž i přesně nazírat na hybné síly dění. Dav se mu mění v bezvarou masu. Odcizené, mytizované se mu jeví i síly, s nimiž chce sympatizovat (komunisté zde vystupují jako moudří, dobří démoni), odcizená, mytizovaná je i víra v budoucnost. (Oni, mladí, to zařídí lépe – 264 a d.)

Dynamismus společenských zvrátů cítí Danny jako osudovou nutnost, kterou třeba brát tak, jak je, kterou možno přijmout, ale s níž se nelze vnitřně ztotožnit.

Z hlediska vnitřní struktury díla vzniká *rozpor mezi hranicemi námětu a vypravěčského postupu*. *Vypravěčova nostalgie, založená na pocitu stálosti, neměnné trvalosti života, není s to vystihnout dynamickou povahu skutečnosti, aniž by způsobila odtržení složky dějové od pocitové, nazi-rací.*¹⁶

Drama vnitřního přerodu hrdiny, bohatá dialektika individuálních a kolektivních pocitů, nabývá povahu moralismu, mění se v sled morálních postojů.

Mnohovýznamností svého vypravěčského podání, dramatickým, byť i problematickým laděním příběhu ve vztahu k dobovému pozadí, nastoluje Škvorecký otázky, které jeho dílu dávají novou aktuální platnost. Je to především lidská složitost vypravěče, jeho „nehrdinská“ pocitová intimita, která je obranou proti zjednodušujícím schématům, iluzím a frázím, proti velikášskému patosu společenské proměny. „Neboť sám člověk je tajemství,“ praví Thomas Mann, „a každá lidskost spočívá v úctě před tajemstvím člověka.“

Důsledkem takového přístupu je sklon vidět mravní a charakterovou jistotu v akcentu na *stálost, životní a pudo-*

¹⁶ Tento rys snad souvisí i s okolnostmi, kdy román vznikl; je datován říjen 1948–1949, vychází až v roce 1958. Bylo lze předpokládat, že společensko-kritický osten, namířený proti měšťáckým mýtům, bude pochopen jako výsměch mýtům a iluzím vůbec. Dannyho činy mají potvrdit logiku vyprávění, mají působit jako mravní ospravedlnění jeho „neangažovanosti“, rozpolcenosti, neuvědomělosti. V druhém vydání je tento apologetický ráz ještě zesílen (srov. str. 241, 2. v.)

vou podstatu člověka, což bývá spojeno někdy s mytizací
hybných sil společenských.

Básnický sugestivním položením otázky vybízí tak Škvoreckého román k prověření dobových iluzí o samozřejmosti a samočinnosti dějinného pokroku, iluzí, které jsou vzhledem k současným vědeckým poznatkům neudržitelné. Zároveň však dílo svou rozporností ukazuje i na to, že dynamickou skutečnost nelze vidět jako nehybnou moralitu, ani jako realizaci abstraktních ideálů, ale jako konkrétní předmětnou lidskou činnost. Bez bezprostředního vztahu v této předmětné praxi nelze porozumět ani událostem a činům, odhalujícím smysl společenského dění.

Ve vývoji naší poválečné literatury je Škvoreckého román významným mezníkem. S nebývalou intenzitou nastoluje hodnoty pravdivosti, upřímnosti a citové spontánnosti literárního výrazu, a svou subjektivní angažovaností je přímou polemikou s ilustrativním „zobrazováním“ objektivních historických dějů a společenských autorit, jak bylo zvykem v padesátých letech.

Z výdobytků moderního vypravěčství vytěžil Škvorecký umění jemně odstínit duševní stavy ve chvíli nejvyšší rozjítřenosti, v okamžiku citového dospívání. Jeho Danny není silný v tom, „jak promítá navenek předmět svých tužeb, ale v tom, jak se pokouší vyloupnout z uplynulých let pevnou usedlinu zvyků, vášní, které by mohl považovat za charakteristické a stálé“ (M. Proust). Připomeňme ještě tvořivou schopnost vypravěče, jeho umění prolnout nostalgickou melancholií a evokací minulosti vzrušenou bezprostřední citovostí, která je vyjádřena láskou k dzezu, k cítění mladého člověka, a která je vyslovována splývavou melodií jeho hudebně laděné věty: „Vstal jsem, pozdvihl jsem slavnostně saxofon a rozvzlykal jsem se na počest vítězství a konce války, na počest tohoto města a všech jeho krásných dívek a na počest veliké, bezedné, věčné, pitomé, krásné lásky.“ (363)

V tom smyslu vede Škvoreckého román nadále svůj dialog mezi pravdou a krásou jako každé umělecké dílo.

Milana Kundera hra na vypravěče

Milan Blahynka

I

Všechny povídky první prozaické knížky Milana Kundery, triptychu Směšné lásky (Čs. spisovatel, edice Život kolem nás, malá řada, 1963), jsou vyprávěny v první osobě. Ve všech je vysunut do popředí vypravěč: nereferuje o událostech jako jejich *svědek*, ale jako přímý *účastník*, ba dokonce jako iniciátor, hybatel, *strůjce* příběhu.

Syžet záleží ve všech třech povídkách v odhalování podivné konečné bezmoci tohoto strůjcovství, ať už jde o nastrojení pomsty (Já truchlivý bůh) či pouhého nezávazného pobavení (Nikdo se nebude smát), nebo naplnění milostné touhy (Sestřičko mých sestřiček).

Ani v jedné ze tří povídek prvního sešitu Směšných lásek nedochází vypravěč svého cíle:

„Chtěl jsem učinit Apostola šťastným, Janě se pomstít a sebe povyrazit. Nepodařilo se mi ani jedno, ani druhé, a dokonce ani to třetí.“ (Já truchlivý bůh)

„Byl jsem si jist, že mi nemůže nijak uniknout. Smím-li to říci hodně cynicky: Byl jsem přesvědčen, že ji mám v jejím špatném manželství uschovánu jako maso v ledničce.“ Hned při prvním setkání, na které přichází hrdina pln opojné sebedůvěry (hraje se právě dílo, kterým překonal tvůrčí krizi), jistota se zcela rozpadne, ukáže se „potupná definitiva sebeklamu“. (Sestřičko mých sestřiček)

„Najednou jsem chápal, že je to jen moje iluze, když jsem si myslel, že si sami osedláváme příběhy a řídíme jejich běh . . .“ (Nikdo se nebude smát)

Ve všech třech povídkách prvních Směšných lásek uniká kýžený výsledek navzdory perfektní a – jak se zdá – maximálně přiměřené přípravě i strůjcově (vypravěčově) značně intelektuální či tvůrčí převaze, která nakonec není nic platná.

Nezdar není způsoben mezerou nebo zakolísáním ve favoritově výkonu, nějakou momentální indispozicí. Vypravěči také nehledají neúspěch svých akcí v sobě, ve svých taktických chybách či v mylných předpokladech, ale naopak v *divné povaze* lásky a života. Ze svých příběhů rádi odvozují

momenty poznání obecnějšího, fabuli neustále provází komentář, z děje jakoby odstředivou silou neustále „odskakují“ úvahy o přátelství, lásce, stárnutí atd. V kontextu těchto úvah nabývá i samo vysmeknutí příběhu z moci svého iniciátora obecného významu: poukazuje na ironický nesoulad štěstí a vědění, vědění a lásky, nevypočitatelnost lásky vůbec, nevyvratitelnost fámy ap. Čím však více vypravěč obrací čtenářskou pozornost od sebe k podivné šalebnosti lásky a života, tím více na sebe mimoděk upozorňuje.

Kdo to vlastně je vypravěč Kunderovy prózy?

Jaký je vztah mezi ním a autorem?

Proč autor vypráví jeho prostřednictvím a čeho tím skutečně docíluje?

II

Nacionálie vypravěčů prvního sešitu Směšných lásek (musíme od nich vyjít, i když samozřejmě nacionálie neříkají ještě ani o lidech ani o postavách mnoho) nejsou ve všech povídkách podány ve stejné míře. Nejméně jich má povídka nejstarší, Já truchlivý bůh, nejvíce povídka v knížce poslední a také nejmladší, Nikdo se nebude smát.

O vypravěči první povídky se dovídáme, že bydlí v Brně, že studoval klasické gymnasium, že hraje na klavír, ale nijak zvlášť dobře; známe jeho jméno (Adolf), ne však příjmení. Nedovídáme se nic o jeho povolání, jen to, že je to zaměstnání za plat: jeho polovičku by vypravěč rád obětoval za náklonnost konzervatoristky Jany Malátové – plat ostatně není zřejmě nijak vysoký, jinak by vypravěč pravděpodobně neodvážel domnělého aténského dirigenta a Janu do svého bytu tramvají, když přece tento způsob dopravy nesl v sobě značné riziko odhalení celého plánu. Deduktivně bychom mohli odvodit ještě jiné údaje, například věk: ten je aspoň přibližně dán tím, že vypravěč studoval klasické gymnasium (tj. navštěvoval školu před školskou reformou), dále přátelstvím s bývalým řeckým partyzánem ap. Více než tyto

údaje, obsažené ve vyprávění nebo aspoň vypočitatelné z něho, vypovídá o vypravěči způsob jeho „pomsty“ a způsob vyprávění: máme zřetelně co činit s příslušníkem inteligence některého netechnického oboru; je to svobodný mladý muž kolem třicítky, jeho zaměstnání nespotřebovává jeho fantazii a energii.

Údaje do občanského průkazu nebo dotazníku dalšího vypravěče (z povídky Sestřičko mých sestřiček) nemusíme většinou už rekonstruovat, stačí je z textu přímo opsat: Jméno sice neznáme, zato však povídka uvádí kromě vypravěčova bydliště (opět Brno) také přesně věk (třiatřicet let) a profesi: hudební skladatel, zaměstnán v rozhlasu. Se stejnou otevřeností vypráví smutný hrdina povídky o sobě i to, na co formuláře nepamatují žádnou rubrikou: dovídáme se, jak úspěšný skladatel si najednou uvědomuje, že je v tvůrčí krizi, jak tuto krizi překonává a jak nakonec zjišťuje, že se v inspirátorce své obrody úplně mýlil.

Třetí z řady vypravěčů je vypraven do občanského života všemi dokumenty, jak se sluší a patří. Jmenuje se Klíma, je odborným asistentem na vysoké škole, přednáší dějiny moderního umění, píše do výtvarnických časopisů a sám o sobě říká, že je výtvarný teoretik. Bydlí v Praze (je dokonce uvedena přesná adresa), ale stále bydliště má v Lito-myšli (opět uvedena přesná adresa), kde má maminku, kamarády a vzpomínky na tatínka; můžeme si snadno vypočítat, že je stár rovněž třiatřicet let, atd.

Každý z vypravěčů má tedy jiné, ale vždy intelektuální povolání.

Všichni jsou přibližně stejného věku, svobodní mladí muži; každý z nich má svůj mládenecký pokoj, svou „sladkou noru“, kam chodí ženy; mnoho žen.

Všichni jsou obdařeni činorodou fantazií, není u nich daleko od nápadu k činu. Všichni slastně milují život, ať už s opovržením k „upoceným opisovačům života“, ať prostřednictvím své tvůrčí práce.

Všichni vyprávějí o svém soukromém životě, v němž má první místo láska, nenahraditelná erotickým dobrodružstvím

(Já truchlivý bůh), obroditelka a inspirátorka (Sestřičko mých sestřiček), „jediná a nejdůležitější pozice“ (Nikdo se nebude smát), jak se alespoň zdá.

Dva ze tří vypravěčů charakterizuje vážný a opravdový vztah k práci; dva ze tří rádi mystifikují. Mystifikace a vážný vztah k dílu se nevyklučuje. Verbis expressis to říká Klíma: „Mohu si cokoli vymýšlet, dělat si z lidí blázny, provádět mystifikace a taškařiny – a nemám pocit lháře a nemám špatné svědomí; ty lži, chceš-li jim tak říkat, to jsem já sám, takový, jaký jsem, takovou lži nic nepředstírám, lži mluvím vlastně pravdu. Ale jsou věci, kde lhát nemohu. Jsou věci, do nichž jsem pronikl, jejichž smysl jsem pochopil, které miluju a беру vážně. A tam se žertovat nedá. Tam kdybych lhal, potupil bych sám sebe, a to po mně nechťej, to neudělám.“

Postava asistenta Klímy je pokusem o syntézu lehkomyšlného mystifikátora z povídky úvodní a vážného hudebního skladatele z povídky druhé. Povídka Nikdo se nebude smát pokouší se vůbec o úhrnnější poznání než povídky předešlé. K lásce z povídky první přistupuje v povídce druhé tvorba a v třetí povídce veřejný život. Počet konkrétních dat o vypravěči je přímo úměrný tomuto postupnému zabírání životních pásem.

Diference mezi vypravěči jsou přesto diferencemi odstínu, situace, fáze, stupně, tj. diferencemi, které jen zvýrazňují to, co vypravěče spojuje; to, co dává opakujícímu se nahořklému poznání (které u Kundery přichází pravidelně místo očekávaného uspokojení) společnou a v podstatě jednotnou základnu – společenskou, psychologickou, názorovou. Poznání života je rozloženo do dvou stupňů: poznání vypravěčovo a poznání vypravěče.

III

Jestliže bydlíště vypravěčů Směšných lásek je jednou Praha a dvakrát Brno, mimoděk si vzpomeneme, že autor žije v Brně a v Praze.

Jestliže jeden vypravěč působí na vysoké škole a píše studie o umění a druhý se uplatňuje jako tvořivý umělec, nelze nemyslet na Kunderu, který rovněž přednáší na vysoké škole (byť jiného uměleckého směru), píše studie a uplatňuje se v umění i původní tvorbou (samozřejmě v jiných uměleckých druzích).

Mezi autorem a vypravěči Směšných lásek je vztah podobnosti, nikoli totožnosti. Je to však podobnost jiná než mezi vypravěči navzájem.

To, co v Kunderově bohaté a diferencované osobnosti najdeme pohromadě (původní tvorba i esejistika, živý zájem o celou řadu uměleckých odvětví od všech hlavních druhů literatury přes divadlo a hudbu až k umění výtvarnému), v Kunderových vypravěčích žije odděleně: jeden je tvořivý umělec, druhý teoretik, třetí (o němž z hlediska povolání nevíme nic bližšího) se aspoň dovede vzrušit týmiž fakty jako autor, např. tím, že se v Brně léta nehrál Wagner ap.

Z hlediska geneze je každý vypravěč zosobněním některé vrstvy autorovy zkušenosti; odtud také jeho relativní jednostrannost.

Z hlediska svého postavení mezi autorem a čtenářem má vypravěč blízko k herci. Hra a herecká fikce, která místy přerůstá až v mystifikaci, je ve Směšných láskách téměř všudepřítomná. Vypravěč Adolfek přemluví svého řeckého přítele, aby sehrál roli aténskému dirigenta, a sám hraje se zřejmým požitkem roli překladatele z řečtiny; asistent Klíma si hraje na neviditelného a nepolapitelného, potom se přehraje na zuřícího žárlivce a do své hry s panem Záturckým vtahuje také paní Marii a Kláru, před uličním výborem sehraje (to už z obavy o svou lásku, ale pořád ještě s chutí a provokativně vůči mračnopozorství napomínačů) úložku mnohem většího a cyničtějšího dončuánka, než jím je; ba dokonce i seriózní hudební skladatel má chvíli, kdy si zahraje: „Nemluvte mi o hudbě!“ vztyčil jsem se na posteli a přerušil ji farizejsky. Ano, farizejsky: protože jsem chtěl mluvit o hudbě, o hudbě, na kterou jsem zanevřel a bez které jsem nemohl žít.“

Herecké převtělování postav Směšných lásek (které je jenom pokračováním inkarnací autora do figur vypravěčů) má v jednotlivých případech vždy svůj konkrétní motiv: jednou je to prostředek pomsty, jindy prostředek úniku před grafomanským pronásledovatelem, ještě jindy prostředek k vyvolání patřičného dojmu (skromnosti); téměř vždy však zároveň skýtá rozkoš ze hry. Autor sám napsal, že Směšné lásky (první sešit) vznikaly zároveň s dramatem Majitelé klíčů a že se jimi při klopotné práci dramatikově chtěl bavit¹; hra na vypravěče, která je v próze jistě nejrozvinutějším dokladem tohoto záměru, nese ovšem v sobě obecný smysl hry, jak ho definoval Schiller svým „mezi všemi stavy člověka je právě hra a jen hra to, co jej činí úplným“, „jen tam je celý člověk, kde si hraje“.² Už v tomto bodě má Kunderova próza ovšem velmi aktuální polemický smysl: provokují-li Kunderovi vypravěči svým herectvím a šaškovstvím všechnu smrtelně vážnou a zachmuřenou hloupost světa (ať už je zosobněna konzervatoristkou Janou, podvodnou melancholičkou Kamilou, švadlenkou Klárou nebo celým jedním uličním výborem), sama Kunderova poetika (zavedení vypravěče do vztahu autor-čtenář) probouzí ve čtenáři smysl pro hru, tj. v poslední instanci pro to, bez čeho člověk není úplný. V souhlase s tradicí tohoto ironického vypravěčství v české literatuře (Vančura, John) Kundera prosazuje svými vypravěči (bez ohledu na krutou hořkost svých melancholických anekdot, snad navzdory této hořkosti) životní pohodu, „dobrou míru“, dobře věda, že v našem národě, tak bohatě obdařeném dobrovolnými poučovatelí, je třeba „dobrou míru“ neustále žít a podněcovat; proti moralistnímu hodnocení, v němž se „kupodivu“ shodne Klára z byvší „lepší“ rodiny s falešnými obránci socialistické morálky, Kundera hájí právo na výmysl, fantazii a humor – i přesto, že zná jejich smutný a prozaický rub i „důsledky“.

¹ Malý interview, rub přebalu 1. vydání Směšných lásek (1963).

² Friedrich Schiller, Estetická výchova. Bibliotéka Henriada č. 308 až 322, Praha 1942, str. 77 a 79.

IV

Kromě svého nejobecnějšího smyslu v českém národním kontextu (vypravěči jako zosobnění hry polemicky namířené proti asketické přísnosti) má Kunderovo vyprávění prostřednictvím vypravěče ještě další významy.

Když Kundera psal o svém pojetí modernosti, poznamenal, že ctí upřímně moderní americkou prózu, ale že je mu bližší například Thomas Mann nebo i Robert Musil.³ U Thomase Manna, jehož Krull jako by stál modelem Kunderovým vypravěčům mystifikátorům a s nímž Kundera sdílí horoucí lásku k hudbě a leccos jiného, čteme v páté kapitole jeho „románu románu“ Jak jsem psal Doktora Fausta tento autorský výklad smyslu vypravěčovy postavy: „Když jsem začal onoho nedělního rána psát, měl jsem jistě jasnou a přehlednou představu o knize, pokud jde o její děj a události...; vyznal jsem se v ní natolik, že jsem byl s to pracovat ihned s komplexem jejích motivů in toto, dát začátkům ihned hlubinnou perspektivu celku a *brát životopisce* námětem tak rozechvělého a naplněného, že ve své stísněnosti neustále předjímá děje pozdní a ztrácí se v nich. Jeho rozechvění bylo však i mým rozechvěním, *parodoval jsem své vlastní zaujetí, a tato role pro mne znamenala ulebčení, protože jsem mohl nechat psát jiného, nebyl jsem tedy přímo odpovědný, ač jsem byl tolik odhodlán být přímý a dát na pospas skutečnost a životní tajemství.*“⁴ Také Kundera hraje vypravěče proto, že *tato role* pro něho znamená *ulebčení*: vypravěč vložený jako spojující článek mezi autorem a čtenářem spojuje v sobě totiž výhody autora a postavy (jsa méně než autor a více než postava), spojuje nejosobnější zkušenost (vypráví o tom, co sám prožil) s odstupem (když vypráví, zná už konec, příběh je už uzavřen). Tam, kde autor vypráví sám bez prostřednictví vypravěče, nemůže být tak jednostranný, jako může být jednostranný vypravěč:

³ Malý interview, rub přebalu prvního vydání Směšných lásek (1963).

⁴ Thomas Mann, Jak jsem psal Doktora Fausta. Praha 1962, překlad Dagmar Eisnerové, str. 30. (Kurzívou jsem podtrhl sám, mb.)

koriguje ho jen děj, buď má ve svých úvahách pravdu nebo ne, buď o ní dokáže přesvědčit nebo ne, zatímco jednostrannost vypravěče, který není totožný s autorem, je čtenářským vědomím (hra na vypravěče je přinutíla pracovat na plné obrátky) neustále sledována, hlídána, korigována. Tak vypravěčovy úvahy (v povídce Já truchlivý bůh) o srdci, které je „samo pravděpodobně dost hloupé, a proto také straní hloupým“, neustále procházejí korekturou čtenářova vědomí, jež zaregistrovalo předtím vypravěčovu podrážděnost (vypravěč na ni navíc sám upozorňuje); čtenář hodnotí podobné výroky zcela automaticky jako výpovědi dvojí platnosti: vypovídají jednak o věci samé, a to přímo a se značným subjektivním zkreslením (není tajeno, „počítá se“ s ním, a tím je už zpolovičky korigováno), jednak o svém původci, o tom ovšem nepřímě, jakoby bezděčně, a tedy o to přesvědčivěji. Životní tajemství, o něž jde Kunderovi jako Mannovi, nedefinovatelné jednoduchými větami a poučkami, ozvláštňuje se tak a ozřejmuje oklikou. Přibližujeme se k jeho pochopení jen tehdy, čteme-li text vypravěčův v jeho plné společenskopsychologické podmíněnosti a ohraničené platnosti, tj. se zřetelem na vypravěče a jeho situaci.

Vypravěčem se do povídek zavádí rovina vysloveně zkusných a prozatímních soudů, komentářů o příbězích i životě, pozorování vysloveně osobních, experiment, stanovisko, které se musí hájit: hudební skladatel o nich v povídce Sestřičko mých sestřiček diskutuje s manželskou dvojicí lékařů osvětářského pohledu na umění, asistent Klíma o ně vede při se svou švadlenkou Klárou. Namísto epicky vševědoucího autora (jehož vševědoucnost je ostatně vždycky fikcí) nastupuje vypravěč, jehož obzor je zřetelně a neskrývaně ohraničen, omezen psychologii společenské vrstvy, k níž patří, ale nejen tím, nýbrž i pravidly hry, kterou si zvolil. Víme však, s kým máme tu čest, a také známe pravidla zvolené hry: vypravěčův soud o životě, lásce a jejich zvláštěnostech a paradoxech, byť jakkoli nedostatečný, má před úplnějšími a méně jednostrannými výpověďmi z prózy bez vysunutého vypravěče výhodu v tom, že je to soud pode-

psaný, neanonymní, vědomě a veřejně jednostranný, krytý především osobní zkušeností z vyprávěného příběhu, a tedy kontrolovatelný.

Život tím není o nic méně krutý, hořké jádro poznání, k němuž místo k naplnění své tužby dospívají u Kundera vypravěči, ani v nejmenším nezesládlo, vyvracet fámou nebo náladu neztratilo na marnosti, ale cesta poznání až k nemilosrdným koncům přesto skýtá „jakousi útěchu“. Štěstí je člověku ve Směšných láskách odepřeno, přesněji: je vyhrazeno jen naivní nevědomosti, dojímavé hlouposti (Já truchlivý bůh), jindy hlouposti v její zkostnatělé poučovatelské formě (Sestřičko mých sestřiček). Stejně tak láska. Za těchto okolností zbývá jen vždy nová a vždy táž cesta touhy, na jejímž konci nečeká láska, ale poznání, snad *consolatio philosophiae*.

Nezapomínejme, že tento důsledně skeptický závěr Směšných lásek, nenaplnitelných ani za cenu směšnosti (Já truchlivý bůh), ani za cenu velkého tvůrčího vzepětí (Sestřičko mých sestřiček), ani za cenu obětování všeho (Nikdo se nebude smát), je závěr vypravěčů, ne přímo autorův. Autor prozatím přesným společenským zařazením vypravěčů tento závěr zrelativizoval, odkázal do psychologie zcela určité vrstvy: o ní a teprve skrze ni ať vypovídá. Na druhé straně je vypravěčova argumentace co nejuplněnější, touží překonat svou podmíněnost, autor hraje roli vypravěče s nasazením „sebe sama“ bez výhod. „Ať už zpívá o čem zpívá / sebe básník zpívá.“ (Člověk zahrada širá)

POZNÁMKA

Stať byla ukončena a odevzdána redakci sborníku před vydáním Druhého sešitu směšných lásek. V něm Kunderova „hra na vypravěče“ vrcholí a v poslední povídce se autor už prostřednictvím vypravěče vzdal, vypráví bez jeho „pomoci“, přímo. O Druhém sešitě jsem psal v článku Lásky bez lásky (Rudé právo, roč. 46, č. 338, 6. 12. 1965, str. 2) a v recenzi (Impuls, roč. 1, č. 1, 12. 1. 1966, str. 50). M. B.

Patologie jazyka

Vladimír Karfík

Nádražíčko se jmenuje Habřiny. Je z rodu nádražíček samotářů. Odevšad je tam daleko a nejdále asi z Habřin. Ale cestující veřejnosti, která projíždí nádražíčkem Habřiny, se jméno Habřiny nikterak netýká.

Zprvu se nádražíčko jmenovalo Konečná, protože Konečná je nejbliže – hodinu cesty. Ale to se cestující veřejnosti týkalo. Průvodčí křičel: „Konečná!“ a nezasvěcení vystupovali, ačkoli jeli třeba do Malého Hrádku nebo Bohánků. Dali na průvodčího. Zmýlení si pak stěžovali. Na Konečnou, která není konečná.

Tak musel průvodčí křičet, „Konečná, ale pozor, to není konečná!“

To však cestující veřejnost opět mátl. Lidé vystupovali, aby se optali, co se stalo průvodčímu, že křičí „konečná, ale pozor, to není konečná!“, nebo aby se na vlastní oči přesvědčili. A vlak jim zase ujel.

Z dob, kdy se nádražíčko jmenovalo Konečná, je vedle nádražní budovy ještě ubytovací hostinec. Ten je nyní zavřený, není ho třeba, nádražíčko se jmenuje Habřiny. Cestující veřejnost zvítězila.

Obyvatelé osady Konečná ale na znamení protestu chodí od těch dob na dráhu na zastávku Krásně, která je o 5 km dál než nádražíčko Habřiny. Obyvatelé osady Habřiny na zastávku Jahodnice, protože je o 6 km blíže než nádražíčko Habřiny. Na nádražíčko Habřiny občas přijdou obyvatelé Sviňar a Poťouchů, kteréžto osady jsou blíže než Habřiny, ale dále než Konečná. Ti ze Sviňar žádali, aby se nádražíčko jmenovalo Sviňary, ti z Poťouchů, aby se jmenovalo Poťouchy. Ale přišlo vyrozumění, že správa drah trvá na Habřinách, protože je to jméno pro nádražíčko mravné.“

Tak otvírá Ivan Vyskočil povídku Habřiny aneb Vítězství držadla. V povídce tvoří uvedené odstavce pouhou expozici, která chce na první pohled budít smích. Z vyzkoušených a nikdy neselhávajících prostředků humoru užívá způsob stálého komplikování jednoduchého a prostého děje znovu a znovu vznikajícím nedorozuměním. Ale je tomu opravdu tak, když smysl povídky je jinde?

Sama povídka není humoristickým vyprávěním. Její vlastní obsah, zamyšlení nad situací, v níž člověk, který je zvyklý setkávat se s věcmi, z nichž každá má své místo a svou funkci a tím i svůj smysl, je postaven před věc, nad jejímž smyslem zůstává rozum stát, vůbec není k smíchu.

Expozice povídky není jenom úvodním motivem, který by navozoval náladu humoristické povídky. Toto zdánlivě samoučelné kroužení okolo názvu nádraží má v širším myšlenkovém kontextu Vyskočilových próz hlubší smysl. Je etudou na téma funkce jazyka. Otvírá nám oblast jazyka, jíž věnuje Vyskočil mimořádnou pozornost.* U Vyskočila je jak v dramatických pracích, tak v povídkách nápadná frekvence detailů, jejichž směšnost se často neodvozuje ze situací jako spíš z jazyka. V posledních pracích, zejména v nesmyslných hovorech skupiny lidí v Posledním dnu, analyzuje jeho funkci.

Pozornost, kterou věnoval Vyskočil jazyku, není ojedinělá. „Svět kadencí ohluchl. Jsem přesvědčen, že se už události neodehrávají, nýbrž že napořád samostatně pracují klišé. Kdyby se však události neohlížejíce se na klišé přece jen odehrávaly, jakmile se klišé rozbíjí, bude po událostech veta. Věc zahnívá od řeči. Doba už smrdí frází.“ Půlstoletí starý Krausův aforismus vznikl sice z jeho mimořádné alergie k žurnalistické demagogii pro její rostoucí moc nad lidmi a nad děním, ale neplatí jenom na ni. Má obecnější smysl. Je určen jazyku, na němž lze zejména v uplynulém století pozorovat stále zřetelnější stopy narušení vztahů mezi jevem a jeho slovním vyjádřením.

Jednou ze základních vlastností jazyka je schopnost ne pouze pojmenovat skutečnost a zmocnit se jí, učinit ji poznatelnou pro člověka, ale zároveň vytvářet vlastní svět významů, které se se skutečností nekryjí nikdy přesně, ale mají schopnost vytvářet fiktivní svět. Na této vlastnosti jazyka je také založena existence umělecké literatury.

Učini-li někdo předmětem umělecké analýzy jazyk, ne-

* (Nekladu si za cíl charakterizovat celou rozlohu Vyskočilovy tvorby, všímám si jen její jedné podstatné části)

znamená to, že jeho volba padla na jeden z možných předmětů analýzy člověka, ale že padla na takový předmět, na němž lze postihnout jeho charakter, jeho myšlení a jednání. Časté užívání jazykových znaků vede někdy až k tomu, že se z nich vytrácí původní obsah. Norbert Wiener označuje tento stav za přirozený, převaha frází je už v povaze informace. Je tu ještě jeden jev, který je dnes předmětem umělecké analýzy: „opotřebení“ jazyka, jež vede k rozměňování obsahu. Jinde hovoří Wiener o tom, že „jazyk může prostě zápolit s tendencí přírody narušovat jeho stavbu nebo se záměrnými snahami lidí komolit jeho význam“. Je to jev, který je trvale přítomen v dosavadním vývoji, ale který dosahuje obludných rozměrů teprve v našem věku. Jazyk působí v roli jakési měny, na jejíž jednotky se přepočítává skutečnost, lidské myšlení a city. Jako měna, musí mít i jazyk krytí. Inflace slov vede ke ztrátě jejich obsahu. Tady připomínáme už citovaný Krausův – aforistický obraz důsledků fabrické masové výroby falešného vědomí, výroby nepravdivých slov, trvale porušujících rovnováhu mezi jevem a jeho slovním vyjádřením.

Literatura zejména v posledním století věnuje proto trvalou pozornost kritice funkcí jazyka. Důvodem je stále silnější pocit, že jazyk svým zprostředkovatelským charakterem umožňuje prohlubovat odstup nebo nesoulad mezi skutečností a jejím pojmenováním. Jazyka se nadužívá a zneužívá, mnohá jeho slova jsou už nepodobná tomu, co měla původně vyjadřovat. Na tento stav jazyka reagovala literatura nonsensu se zvláštní carollovskou směsí snu a logiky, morgenternovská slovní komika, hra s bezobsažností slovní výpovědi, se zvukem, kafkovské věčné pojmenování, použité bez rozdílu pro děje povahy reálné i pro děje povahy ireálné, dadaistické osvobozování slov ze zkonvencionalizovaných spojení. Krajní negací „nepřesného“ a zprofanovaného jazyka jsou nesémantické texty.

Kritika jazyka se nejčastěji objevuje v satirické literatuře a zejména v jazykové komice proto, že mezi její základní zdroje patří komické využití konvenčnosti jazykových zna-

ků. Jazyková konvence, nepřiléhavost jazyka ke skutečnosti byla vždy zdrojem komického účinku. Situace, kdy se v groteskním zobrazení jazyk „osamostatňuje“ tak, že se nezsměšňuje jeho jednotlivé vlastnosti, ale zesměšňuje se celý systém jazyka, je charakteristická pro minulé a zejména pro toto století.

Osamostatněním jazyka rozumíme stav, kdy – zjednodušeně řečeno – nejsou předmětem zesměšnění děje, situace, ale kdy se stává předmětem zesměšnění sám jazyk. Často se užívalo pro tento jev označení bezpředmětná komika slov. Nešlo však nikdy o bezpředmětnou komiku.

„Předmětnost“ jazyka jako prostředku běžného dorozumění je od okamžiku, kdy překročí hranice věci a jevů, souvisejících s ukájením nejelementárnějších potřeb životních, jenom zdánlivá. O. Sus na příkladě vyslychajícího Flanderky z Osudů dobrého vojáka Švejka provedl důkaz, že „bezpředmětná“ komika slov vyrůstá ze zdánlivě nasyceného jazyka tehdy, když se zamění nerealita za realitu a s ní se pak dál operuje jako se skutečností. Taková analýza slouží k demaskování falešné skutečnosti a je možné ji provádět na všech projevech, stavějících na počátku neskutečnou tezi, s níž pak operují, jako by byla skutečností.

O bezpředmětné komice nelze mluvit nejen proto, že komika slov nemůže být bezpředmětná, má-li svůj předmět – jazyk, ale zejména proto, že jazyk zprostředkovává v každém případě vztahy se skutečností. Jazyková komika pak neulpívá na jazyce, ale skrze něj směřuje ke skutečnosti. Ani dadaismus ani raný jazykový humor Voskovce a Weřicha nebyly pouhou slovní ekvilibristikou. Jazyková komika Osvobozených navíc aktualizovala situační komiku a směřovala stále výrazněji k vyhocenému satirickému cíli. Jako jeden příklad za všechny může sloužit situace, kdy dva hladoví klauni otevřou bednu s granáty, jež vidí poprvé, a čtou značku Krupp Essen doslova.

Dnešní jazyková komika už nespočívá v osvobozování slov ze zkonvencionalizovaných vztahů, ve hře se slovy, nýbrž v odhalení prázdnoty těchto vztahů. Zpodobuje stav,

kdy světy i lidé spolu hovoří jenom zdánlivě, protože si každý vede svou. Těžisko komiky, která využívala jazyka, se přesouvá z užití slov, která se v kontextu jeví jako komická, z jednotlivých slovních spojení k využití celého jazykového systému jako groteskní paraboly systému vztahů člověka a světa. Uvedme jako příklad poslední Beckettovy dramatické texty nebo nesémantickou poezii.

Funkce jazykové komiky a analýzy není jen v poznání a odhalování mechanismů, automatismů, konvencí a paradoxů jako jednotlivých rozporů uvnitř jazyka, ale právě v postižení nedostatků jazyka jako univerzálního prostředku dorozumění. Přitom ony „nedostatky“ jazyka nespočívají v něm samém, ale jsou způsobovány mimojazykovými příčinami. Mezi nejzjevnější patří zneužití jazyka.

Prvním, kdo důsledně využil jazyka jako groteskní paraboly společnosti a jejích vztahů, je Ionesco. Z českého dramatu využívá vedle Vyskočila parabolicky analýzy jazyka jako obrazu konkrétního světa Václav Havel v Zahradní slavnosti a Vyrozumění.

Groteskní využití jazykové komiky má v moderním umění širokou platnost. Stává se prostředkem kritiky jazyka, kritikou jazyka směřuje ke kritice myšlení, a ta není ničím jiným než kritikou člověka.

Dialog, monolog, „mluvení“ nejsou jenom činitelem, který zprostředkovává „výměnu informací“ a umožňuje tím existenci lidského společenství. Jazyk prokazuje zároveň samostatnou existenci. Stejnou schopnost jako má jazyk básnického díla – stvořit fiktivní svět, má i prosté lidské mluvení. I ono je schopno vytvářet vlastní svět, v němž se uskutečňuje „druhý“ život člověka, pro leckoho jediný pravý a jediný skutečný.

U Hrabala je relace mezi světem, který vytváří jeho hrdinové mluvením, a světem, v němž zrovna žijí svůj skutečný život, zhruba taková, že svět mluvený (nejvýrazněji je to patrné v Tanečních hodinách pro starší a pokročilé) je trans-

formací minulostního zážitku, vzpomínky a celé řady údajů rozličné povahy, čerpaných z různých kontextů – od lidového vyprávění až k údajům intelektuální povahy – v určité pojetí života. Filosofie života, vyjádřená montáží příhod, příběhů, vzpomínek, smyslových dat i zprostředkovaných zpráv, se uskutečňuje vyprávěním a působí jako výpověď o dosavadním životě vypravěčově. Směřuje prosazením tohoto „druhého“ života, jímž je život přehodnocený, k vlastnímu lidskému sebeuskutečnění. Není to zřejmě výpověď zcela autentická z hlediska skutečného běhu života, je však naprosto autentická z hlediska představy vypravěče o jeho životě, jak *měl vypadat a jak tedy konec konců vypadal*.

Mluvení je prostředkem prezentovat sebe samého tak, jakým by býval chtěl být, jakým by dovedl být, jakým tedy byl a jaký tedy vlastně je. Mluvením se člověk znovu utváří podle svých představ – a po zákonech svobodné tvorby. Mluvení má váhu života.

U Vyskočila se rovněž setkáváme se záměrem, který chce mluvením prosadit svůj účel. Rozdíl mezi ním a Hrabalem je především v účelu. U Hrabala má mluvení – přehodnocený život – váhu skutečného života. U Vyskočila má někdy mluvení větší váhu než život. Hrabalovi vypravěči si v mluvení *přetvářejí* svůj život podle svých ideálů, Vyskočilovi hrdinové vyjadřují deformované životní situace a svým mluvením navíc ještě zakřivují dráhy svých skutečných osudů.

Vyskočilova konfrontace jazyka a skutečnosti vede hrdiny důsledně k *uskutečňování* jejich představ a výpovědí v jejich životním příběhu, vede je od *mluvení* až k fyzickému *jednání*. Vyskočil nestaví existující skutečnost *vedle* představ, aby je porovnal, zatahuje promluvy do jednání lidí tak, aby podle nich jednali. Nezůstává jen u deformací jazyka, dává jazyku ožít, určuje mu podstatný podíl na tvorbě děje povídek.

Řada Vyskočilových povídek proto končí tragicky smrtí. K tragédii vede Vyskočil své postavy cestou přísně logicky domyšlených výroků, chybně pochopených určitých sdělení, záměn partnera apod.

V povídce Ohromný fór hraje skupina lidí, z nichž každý je „někým“ jenom iluzí o své příslušnosti k uměleckému světu. Jejich iluze je tak silná a nakažlivá, že i mistr zednický, který je v jejich společnosti trpěn jenom proto, že jim upravuje byty, si mezi nimi musí připadat jako architekt. Všichni jsou schopni dokonale se pohybovat ve vymyšleném světě snobských řečí. Jeden ze společnosti vymyslíl v baru „ohromný fór“. Napadlo ho chtít po kravatáři, který jim nabízel ke koupi kravaty, oprátku. Když mu ji kravatář nabídl, nedal se překvapit a přijal nabídnutou hru.

„To je fór, ohromný fór, smrták, . . . kdo to nepochopí, at vypadne!“ Všichni skuteční hráči této hry, ti, kteří brali vážněji svou hru, své mluvení než vlastní všední život, protože je neuspokojoval, „pochopili ten ohromný fór“. Oprátka se stala ve světě jejich mluvení a chvástání prvním skutečným předmětem. Oprátka učinila jejich fiktivní svět světem skutečným, třebaže se do světa své fikce musili vlomit za cenu vlastního života. Jediný pan Čílek, vypravěč, tichý a trpělivý společník nepochopil. Byl jediný, kdo vždy kazil svou prostoduchostí iluzionistické tlachání, kdo nikdy plně nepochopil, že skutečný svět není to, co prožíváme, čeho se dotýkáme, ale to, co mluvíme, hrajeme, pseudoskutečnost, založená na „ohromném fóru“.

Vztah mezi skutečným světem, který málokoho uspokojuje, a světem mluvení přestává být tehdy idylický, když se postaví do protikladu k právě existujícímu, nad právě existující. Když nejde o přehodnocení prožitého, tedy minulostního, ale když jde o dualitu, v níž se dá přednost fikci a v níž se s fikcí zachází, jako by byla skutečností. Ohromný fór se vzal doslova a skončil tragicky. Vyskočil vyšel z logiky jednání hráčů a dovedl je ke groteskní záměně života za smrt.

O záměnu života za umírání jde i v jiných situacích, zejména v takových, které jsou založeny na nedorozumění. V povídce Uzdravení konstruuje Vyskočil příběh, jehož výsledná situace je přímo protikladná hrdinovu volnému úsilí, regulovanému jednoznačným výkladem objektivních dat,

který je blízký metodě „chybného čtení“. Hrdina povídky hyne na důsledky svého úsilí získat absolutní zdraví dodržováním hesel reklamy a zdravotnické osvěty. Když se ze zdravého muže stával churavější člověk, rozhodl se podle hypotézy: „nejzdravější krajina je ona krajina, kde poměr mezi počtem obyvatelstva tam žijícího a mezi počtem obyvatelstva tam pohřbeného je co největší“ přesídlit do obce, kde na 312 obyvatel žijících je pohřbeno na místním hřbitově jen pět nebožtíků. Chybným čtením hypotézy – četl v ní to, co v ní chtěl mít – došlo k nedorozumění. Nebožtíci nebyli pochováni na místním hřbitově, protože místní klima nesloužilo ani nebožtíkům, odnášela je spodní voda. Ocitl se v krajině, kde stůňou všichni, kde „by stonal i doktor, kdyby tu byl. Stonal by, nemohl by pomáhat a nebylo by mu pomoci“.

Dialog, jímž vcházejí lidé ve vzájemný styk a jímž se dorozumívají, obsahuje vždycky vedle možnosti dorozumění i možnost nedorozumění. Jazyk, kterým partneři hovoří, nemusí vyjadřovat vždy to, co vyjadřovat má. Je to proto, že jazyk je buď „nedokonalý“ a je pak nepřesným odleskem skutečnosti, kterou chce hovořící sdělit, nebo vyjadřuje natolik subjektivní představy o světě, že se s ním naprosto nekryjí. V tom, že si každý účastník dialogu „osmysluje“ jazyk poněkud jinak, spočívá základ nedorozumění a konfliktů.

Dialogy, na nichž zakládá Vyskočil své povídky, jsou detailními analytickými studiemi z patologie dialogu. Mají zvláštní ovzduší jakési neskutečné skutečnosti. Onu neskutečnou skutečnost způsobuje laboratorní podoba dialogů, jejich precizní konstrukce budovaná v neskutečné nebo aspoň nepravděpodobné rovině a jejich *skutečné důsledky*, jež „nastávají“ v uzlových bodech příběhů.

Vyskočil „patologické“ dialogy nebo i monologické výpovědi „zhmotňuje“ prostřednictvím reálných detailů, jimiž jsou nasyceny, nebo tím, že je položí celé do nejběžnějšího banálního děje. Ve vrcholech povídek vede dialog – dotud působící ireálným dojmem – k tragickému vyústění, zpra-

vidla ke smrti. Vytváří tím druhý bod, v němž se neskutečný dialog protíná se skutečností.

Ve Studnici Jakubově hledá majitel automobilu účel, smysl svých jízd. Neví kam jet, hledá někoho, kdo by to věděl. Sveze ženu, která neví, kam by chtěla jet, udává jediný směr, pryč. Rozhovor, který se mezi nimi rozvine, je plný nedorozumění, jež vznikají z toho, že každý z obou partnerů je vláčen svou představou. Automobilista má nejasnou touhu po životní rovnováze, kterou narušuje nesoulad mezi prostředky k životu a životním smyslem, ženu pronásleduje představa, že musí vypovědět své stesky muži, který ji opustil.

Vztah mezi nimi, jejich rozhovor, se míjí smyslem, protože žena jedná s majitelem automobilu, jako by byl jejím mužem, a automobilista nenachází ve vztahu, který právě navázal, vyrovnání svého „civilizačního“ rozporu. Utíká z tohoto setkání, ale neuteče, i když zůstane sám, je dál v zajetí nesmyslného rozhovoru. Ukončuje nyní už nadpochyby neskutečný rozhovor teprve tragickou havárií, která je však skutečná: „V šeru a rozčilení jsem nevzpomněl, že ulice končí vysokou zdí.“

Vyskočil chápe dialog ne jako pouhou výměnu sdělení, ale jako výraz soupeření o nic méně krutého než skutečný boj. Nejsou v průběhu hovorů znát na těle modřiny a šrámy – ty se vrývají jinam – ale konečné vítězství jednoho má za následek porážku druhého. Ta porážka často vystupuje z roviny mluvení a stává se doslovnou. Vypovídá o tom jiná demonstrace z patologie dialogu, povídka Neuvěřitelný vzestup Alberta Uruka, studie střetání představ. Pro svou fabuli by mohla být povídka považována za mírně hyperbolizovaný obraz poměrů v českém divadelnictví, kdy se ředitelem divadla stává právník, který měl divadlo dosud v referátu jako pracovník finančního odboru na ministerstvu. Kdy hraje svou roli, že je Urukovým spolužákem z gymnasia (také kdykoli s Urukem mluví, nedokáže odehnat životní otázku, jak ta Kotová mohla být tak vyvinutá už v tercii). Proto také angažuje za režiséra právě jeho, ačkoli by mohl

angažovat kohokoli jiného. Volí Uruka, protože ho zná a ví, že v divadle nikdy nedělal a že se na něho může proto spolehnout. Nepřivede ho do nepříjemností tím, že by prosazoval nějaký umělecký názor.

Albert Uruk začal být skutečným člověkem v okamžiku, kdy se mu „udělala představa“. Tím se ovšem začal také jeho stav stále zhoršovat. Cítil po létech klidného života, že „představy se dokonce pohybují, strkají do mne a chtějí své. Abych s nimi vyrukoval při zkouškách, abych je uskutečnil“. Začalo to být na něm znát. Stal se podezřelým. Okolí ho sledovalo a vypalovalo na něj nástrahy. „Jestli se chytím. Jestli budu odporovat nebo navrhopvat.“ Uruk se nechtěl účastnit zápasu. Věděl, že když podlehne a dá se vyprovokovat k odpovědi na otázku, ke sdělení svého názoru, své představy, vstoupí do arény a může prohrát. Otevře-li se dialogu, nastane takový stav: „derou se do mne ušima i očima a ven lezou ústy. Snažím se všechno vysvětlit, přesvědčit je, ale nikdo mne neposlouchá a já už jsem tak vyčerpán, že sám nevím, co jsem to vlastně chtěl“.

Obranu před světem zkouší Vyskočil v izolaci představ svého hrdiny, v izolaci jeho vnitřního světa od světa, který ho obklopoval, který se do něho dral ušima i očima a ven lezl ústy.

Dosud nevycházely jeho ústy jeho myšlenky, jeho slova, ale cizí myšlenky a cizí slova. „Všechny obelstím. Ano. I sebe obelstím. Takhle: Když si zacpu uši a když zavřu oči, tak nebude na zkoušce a v divadle nic vidět a nic slyšet, bude mi, jako když nejsou. Tak to bude, dokud mne nezačnou bít. A to bude nějaký den trvat. Nebudu nic vidět a nebudu nic slyšet, nic nepřátelského do mne nevleze, nic nezažene moje představy a neotráví studnu chuti.“

Se svou výzbrojí viděl bytnou jako archivní kopii z němeého filmu, zbavenou nálezavosti. Byla to dokonalá obrana před dialogem, v němž na jedné straně stojí představa režiséra Uruka a na druhé straně představy herců jako nesmiřitelné protiklady, jako číhající sokové. Tady zřetelně nejde o pouhé střetání slov, za slovním dialogem se skrývá

střetání soupeřů. „Dialog není jen výměna slov. Není jen záležitost intelektu. V dialogu se vybavují nálady a city, chtění a perspektivy. Dialektické chápání dialogu lze rozšířit na veškeré lidské konání, na lidskou existenci.“ (Vyskočil)

Uruk měl proti konfliktním situacím dvojí obranu: první spočívala v tom, že nechal promlouvat druhou stranu, aniž se sám účastnil. Byl při tom vlečen představami partnerů a nemohl prosadit svou vůli. Druhá obrana spočívala v tom, že učinil ze svého partu v dialogu monologickou výpověď, nereagující na výpověď partnera. Oba způsoby obrany rušily dialog – v první hovořil jen soupeř, v druhé jenom on sám. Zrušil tím vzájemný kontakt obou výpovědí, který směřoval ke střetnutí a vedl k Urukově porážce.

Od tohoto okamžiku se vytváří paradoxní situace. V uměle vytvořené izolaci od rutinérství plného malichernosti a lapálií, jimiž se vybíjí Urukovo okolí, dozrávají v Urukovi jako ve skleníku jeho vlastní umělecké představy. Malicherné reakce okolí se vybíjejí na nezranitelném Urukovi jako na stěně, která je neodráží. Na celodivadelní schůzi je podroben drtivé kritice. Neslyší ji, a když je vyzván, aby odpověděl, „začíná Albert Uruk mluvit s ohromným zaujetím o komedii Hlídači. Nic nevysvětluje, neobhazuje, neobviňuje, jako by s ním všichni souhlasili, jako by nikdo proti němu nic neřekl. To nikdo nečekal. Všeobecné ohromení a vyjevení. Po chvíli se jednotlivci i skupiny dostávají do prudkých osobních sporů. Albert Uruk zůstává mimo tyto hádky“.

Reakce se vybíjí a pohasnou. Splývání představ o práci s její realizací bylo zprvu jen fiktivní. Herci byli jen v Urukově fantazii jiní. „Takoví, jaké potřebuji, po jakých toužím. V mé hlavě, v mých představách se vzájemně setkáváme a rozumíme si jako staří přátelé.“

Časem dojde ke skutečnému splynutí představy a skutečnosti. Sok nemůže soupeřit, jeho způsoby obrany i útoku selhávají, nemůže se prosadit. Soupeř zas neslyší, je bezpečně vyzbrojen vatou do uší a černými brýlemi. Která

strana je v tomto soupeření poražena? Ta, která se sama připraví o možnost naslouchat, aby mohla reagovat, nebo ta, plně uzpůsobená k boji? Vítězí ten, kdo přerušil dialog, protože tím přerušil boj. Strana, která si nezacpala uši, nemožnou vnutit soupeři svůj názor, musí přijímat názor opačný. A tady dochází také k splynutí režijního plánu s hereckou realizací. Uruk vítězí.

Spor tím však nekončí. Urukovo vítězství je jenom dočasné. Soupeř mění taktiku, vyrve Urukovi jeho představu, přivlastní si ji. Uruk se stává bezmocným, vata v uších, která osvědčila svou funkci v přeměně dialogického soupeření v monologický útok, se stává v jiné situaci bezprostřední příčinou jeho zkázy. Ředitel divadla může využít toho, že Uruk neslyší hluk jeho auta, a v noci ho zezadu na volné silnici, kde si s ním dal schůzku, srazí a zabije.

Neuvěřitelný vzestup Alberta Uruka je mimo svůj konkrétní děj studií marných pokusů vymknout se malichernému, ale reálnému zápasu tím, že zápasící hrdina přeruší v dialogu kontakty a rozruší tak jeho dialektickou povahu. Situace se nevyvíjí mimoděk, hrdina do jejich bizarních podob nevstupuje náhodou, rozrušování dialogu vychází z hrdinova volního úsilí, a proto musí být jeho důsledky nutně tragické.

Vyskočil zkoumá své téma dál. Nachází jiný způsob rozhovoru, který už má jenom jeho formální znaky. Poslední den, „nedivadlo“, které je montáží monologických textů, je nejvýraznějším pokusem o groteskní obraz funkce jazyka.

Skupina lidí je postavena před fakt, že od zítřka úředním výnosem končí platnost lidské řeči a že mají poslední možnost se vymluvit. Míra nedorozumění mezi lidmi, kteří si chtějí všechno říci, je v tomto mluvení tak veliká, a míra kontaktu při existenci společného a srozumitelného jazyka tak malá, že se ani po zrušení lidské řeči nemůže podstatněji měnit.

Mluvením jednotlivých účastníků rozhovoru, z nichž toho má každý „tolik, tolik na srdci“, jsou nesmyslné historky, které nemají vztah k tomu, co bylo předtím řečeno, ani

k tomu, o čem bude řeč dále. Montáž tohoto mluvení několika lidí má vnější podobu dialogu, přerušovaného většími monologickými celky.

V klasickém dramatu sloužil monolog k tlumočení myšlenek, citů hrdiny a dialog k jejich střetání a pohybu děje. V něm se střetaly výpovědi tak, že na sebe repliky navazovaly – vycházely z replik předcházejících a nesly v sobě zároveň jádro repliky následující. Charakter dialogu se v moderní literatuře často mění. Jsou-li věcně spolu nesouvisející výpovědi dvou postav vyjádřeny formou dialogu, pak zjevný nesoulad mezi obsahem výpovědi a zvolenou formou zdůrazňuje vzájemné neporozumění, distanci mezi rozmlouvajícími. Dialog spěje kupředu monologickými výpověďmi, v nichž si každý vede svou bez ohledu na partnera. Takového dialogu není použito samoučelně, slouží k podtržení nesouvislosti vztahů.

Vyskočilovy dialogy v Posledním dni jsou složeny z navzájem nesouvisejících výroků a vyprávění. Tyto výroky, příběhy, příhody a vyprávění postrádají vnitřní souvislosti, dokonce většinou nemají souvislost žádnou, kromě nutkání mluvit, nemají logiku vnitřní významové výstavby, jsou nesmyslné vzdor tomu, že obsahují často věcné údaje z příhod, které se zhusta stávají.

Ohromení vzbudí v kruhu besedujících naprosto všední příhoda, které se běžně nepřikládá žádný význam, v níž pan Etáž líčí, jak mu vítr odfoukl na mostě klobouk, třebaže ho přítel Arnošt ubezpečoval, že se to nemůže stát, a jak mu dnes ráno volal týž Arnošt, že ztratil rukavice, a jak on, pan Etáž, „od té doby oka nezamhouřil“. Ohromení vyjadřuje Vyskočil řadou klišé většinou nepřiměřených sdělené příhodě. Na povídání o klobouku a rukavicích reagují besedující: „To víte, život se s nikým nemazlí“, „Každý máme něco“, „Všichni jsme konec konců jenom lidi“, „No hleďme, kdo by se toho nadál“, „Musíme být připraveni na všechno“, „Nechce někdo kafičko?“ Stejnou účast, třebaže není označena jako ohromení, vyvolávají naprosto neobvyklé, nesmyslné příběhy, které nezačínají ani nekončí, třebaže

ba o „takových pilných a pracovitých chlapečkách“, co velice systematicky rozřukali kladívečky činžák.

Vyskočil staví rozmluvu lidí, kteří toho mají tolik, tolik na srdci, z nejbanálnějších příhod, úsloví, rčení tak, že jejich vzájemné sousedství zvýrazňuje jak jejich nesmyslnost, tak jejich nesouvislost. Tato mozaika z drobných detailů není jediným kompozičním principem Vyskočilových próz. Známe z povídky Síla vůle i princip opačné funkce banálního detailu: takovou výstavbu obłudně přesného dějového schématu, jemuž by mohlo dát smysl jen monumentální finále. Přesné dějové schéma však směřuje k závěru, jímž je nepředstavitelně banální výstup. Výsledkem tohoto střetnutí je pak nebývalá disparátnost prostředků a cíle. Nesmyslná banalita cíle bezohledně odhaluje samoučelnost „propracovaných“ forem jednání.

Celý mechanismus organizačního zajištění výchovné školní produkce, precizně vylíčený s maximální mírou dokumentárnosti, je libovolně použitelnou formou, lhostejnou ke smyslu cíle, k němuž je použita. Po pravdě řečeno je obsah produkce šarlatána podružný, protože školní produkce splní své poslání vždy, bude-li fungovat organizační mechanismus jejího zajištění, neboť ten je vlastně jejím smyslem. Produkce se také setkala s naprostým úspěchem, protože ani soudruh Kabíček nevybočil z formy, uvedl své vystoupení promluvou obdivuhodně využívající frázi a klíše o síle vůle a doložil ji tím, že levá psala „Čtete denní tisk“ a pravá zároveň „Mladí ležáci, staří žebráci“ a navíc nikdo z žáků nepřestoupil speciální přání soudruha ředitele, aby se nelezlo po náradí. Požadavek „ať nikdo neleze na náradí“, jímž s. ředitel končí každý výklad, tvoří tak jakýsi leitmotiv povídky a je to jediné, co v ní má určitý konkrétní smysl.

V Posledním dni vrcholí mluvení groteskním příběhem Jakuba Voreina, který založil svoji existenci na tom, že se dal ochotně nést nepochopitelnými silami, aniž se ptal po jakémkoli smyslu počínání, které vykonával na pokyn imaginární síly, skrývající se za neosobní částici SE. („U nás rozhoduje a jeho jméno je SE. U nás SE rozhoduje a SE za-

mítá, SE nařizuje a SE nalézá a rovněž SE ztrácí. Tím jsme chráněni veškerých chyb a omylů, neboť SE nemůže chybovat, aniž se SE může mýlit.“)

To, co „lezlo ústy“ Jakuba Voreina, bylo jenom to, co se do něho dralo „ušima i očima“, nikdy to nebyl jeho jazyk. Způsobil-li proto cokoliv, nikdy za to nenesl vinu. Je obrazem dokonalého odosobnění: „Nechci mluvit o sobě, ale já jsem měl náležitě přiměřené dětství. Záhy jsem ztratil své drahé rodiče. Mí drazí rodiče byli totiž tak nenápadní, a tak vůči mně nezaujatí, že jsem je přestal záhy rozlišovat od jiných, jim podobných nerodičů, a tak jsem je ztratil. Tak se mi od mých drahých rodičů dostalo náležité výchovy. Ovšem nevím, jestli ti, kdo mne tu celou dobu vychovávali jako mí drazí rodiče, byli stále jedni a titíž mí drazí rodiče. Stejně jako nevím, jestli ten, koho tak náležitě vychovávali jako mne, jsem byl vždycky já. Ale krev se nezapře. A mléko taky ne. A což teprv škola. Škola, škola, škola mi byla velikou školou!“

Jeho odpověď na otázku „Rozumíš tomu, Jakube Voreine?“ je vždy taková: „Ano, řekl jsem, nerozumím.“ Neposkyvrněnost Jakuba Voreina je zpověď odosobněného, odlidštěného člověka, podobného baktérii („člověk je smrtelný, bakterie je živá, že? Bakterie – to je vlastně malé SE, že? Za nic nemůže. Jo, jo, s bakterií se *nedomluvíš*.“)

Otřesná, jednoznačná zpověď má velmi rozdílnou reakci u těch, kteří jí naslouchali. Vyrůstá z nepochopení: každý slyší jen něco a tím něčím je vždycky jen to, co chce slyšet, co je schopen slyšet, na co je „naladěný“: „Paní Gamová zatleská a zvolá: Výborně pane Voreine, výborně! Velice dobře vám rozumím. Jenom mám takové podezření, že jste tu svou krásnou řeč o poézii a o svatbách říkal jen proto, že víte, jak právě já miluju poézii a svatby. Já bych se vdávala furt, vid' Bedřichu. Tak na poslední své svatbě jsem měla... A paní Gamová promluví o šatech, které měla, nebo jaké chce mít na své svatbě. Pan Gama řekne: Ale miláčku, jaképak poézie a svatby, tím jsme přetížení. Pan Vorein mluvil přece jen a jen o telefoněch. A v tom s ním kupří-

kladu plně souhlasím, že telefonní síť je přetížena. Pamatuješ přece, jak jsme kupříkladu byli na dovolené v Úbici a já jsem volal sem k nám do bytu. Prosím, celé odpoledne jsem volal a nikdo to tady nebral! . . . Na telefon není spolehnutí. Plně s vámi souhlasím pane Voreine. Nebo jindy, volám paní Dádě . . . Pan Gama pokračuje ve svých vzpomínkách na to, jak, kdy a co telefonoval. Pan Betas řekne: Byla to opravdu zajímavá kytička vzpomínek, kterou nás tu počastoval pan Vorein. A nejdůležitější pro nás je, myslím, ten pán, co té dámě šeptal v posteli ty sprostárničky. Víte, celou tu dobu, co jste o tom povídal, na to musím myslet. No, to je neuvěřitelné, jaké sprostárničky si takový chlap troufne říkat dámě. Já sice nejsem žádný anděl, ale být tou dámou v té posteli, tak toho chlapa na místě žaluju. Třeba jak říkal . . . Pan Deltan řekne: Jacípak prasečinky, žádní prasečinky. Přece jste jasně slyšel, že panu Voreinovi pošla dogo. Zvířata, a ne prasečinky, to je, oč tu běží. Tak třeba já. Já, pane, jsem měl pět let čtyři andulky, kvůli kterým jsem byl patnáct let členem předsednictva Spolku chovatelů exotického ptactva. Pětkrát čtyři je dvacet krát patnáct je skoro tři sta! Umíte si vůbec představit, kolik takový spolek spotřebuje zoubu? Jak ti ptáčkové takhle zobají a takhle mávají křídélky a takhle . . . Paní Gamová zatleská a zvolá: Pane Voreine, pane Voreine, prosím vás, řekněte sám, že jste vyprávěl o poézii a o svatbách. Prosím vás, zastaňte se mne! Pan Vorein řekne: To je asi omyl, milostivá, já jsem přece vůbec nemluvil. Paní Gamová řekne panu Gamovi vítězně: Tak vidíš Adolfe, že jsem měla pravdu!“

Po této demonstraci už zbývá jenom si položit otázku: K čemu je tedy řeč? Paní Gamová vidí ovšem situaci optimisticky: „Ono se tou vyhláškou nic nemění.“ Toto zjištění je přesné. Méně si už lidé sotva mohou porozumět. Ze slov paní Gamové však nezní útěcha, ale pocit právě opačný.

Vztahy, do nichž člověk vstupuje, mají své formy. Ty jsou často tuhé a setrvačné, mají schopnost působit dál, i když se již přežily, bez obsahu, samy. Lidé se v nich pohybují a jednají mezi sebou, aniž mají vlastně o čem.

Vyskočilovy prózy a literárně dramatické útvary patří nejspíš do oblasti grotesky. Nepochází v nich zpravidla k proměně člověka a jeho zevních lidských znaků, jak je známe z klasické grotesky. Vyskočil sleduje proměnu člověka, probíhající téměř nepozorovaně, takovou, která nezanechává stop na jeho normální podobě, normálním jednání. Shledává rysy odlišnosti člověka v jeho normálním stavu. Demonstruje automatismy, pohlcující lidskost.

Krajním pólem proměny lidského mechanismu je notoricky známá demonstrace motomorfózy z Autostopu – proměna člověka v automobil. Netkne se ovšem lidské podoby člověka, poznamená jen některé jeho vnější projevy (troubení), ale zato určí jeho vnitřní podstatu. Na této demonstraci motomorfózy je nejdůležitější Vyskočilovo pojetí lidských deformací. Sama přednáška docenta Járy Macka by byla pouhým výkladem o motomorfóze, nebyla by její analýzou. Tou je teprve celek se svou druhou, tentokrát přímou demonstrací, v níž je divák svědkem analogické proměny toho, kdo vykládá, v to, o čem vykládá.

Analýza celého jevu směřuje k závěru, že člověk není jenom objektem, deformovaným vnějšími nepojmenovatelnými silami, ale subjektem, který se na vlastní deformaci sám podílí.

Paradox života jako strukturní princip literárního tvaru

Aleš Haman

Kniha Ladislava Fukse Pan Theodor Mundstock patří k nejúspěšnějším prózám posledních let. Kritiky o ní nešetřily chválou a svorně ji označily za významný tvůrčí čin. Shoda stanovisek však nesahala dále než po toto obecné konstatování. Smysl díla hledal každý z recenzentů někde jinde. V podstatě lze jejich názory shrnout do dvou stanovisek.

První z nich vychází z tragického pojetí ústřední postavy a vidí v díle výraz sympatie s úsilím člověka o transformaci skutečnosti, byť bylo toto úsilí nicotné a marné. Kritik v Hostu do domu, jenž toto stanovisko zformuloval nejvýrazněji, nejprve soudí Mundstockův iluzionismus („K znehodnocené objektivitě přibývá znehodnocený subjekt“) a pak dospívá k závěru, že pan Mundstock se „přizpůsobil tomu, co na něj bylo sesláno, aby to překonal. Umírá jako tragický hrdina . . . fantazie sama o sobě je útěk a svět daný není ještě svět lidský. Pan Mundstock zvítězil, protože nasetrval na tom, co je dáno a předurčeno . . . Vyřazený a ubitý člověk Mundstock našel odvahu zbavit skutečnost smyšlenek.“ S tímto pojetím koresponduje do jisté míry i názor kritika v Plameni: „Čím pak naplnil pan Mundstock důstojně smysl svého života? – Vynalezl svůj postup, svoji metodu, svoji cestu nocí a po ní neústupně šel; ve svém postupu pan Mundstock udělal, co mohl.“ Liší se ovšem v názoru na vyústění příběhu; smrt Mundstockovu považuje za prvek technický: „Smrt pana Mundstocka je z rodu smrtí pádem s koně nebo nachlazením, když nám hrdina prošel peklem problémů životních a tak splnil, co umělec od něho chtěl . . . Náhodná smrt je jenom tečkou za naplněným smyslem lidského života v určitých podmínkách.“

Proti těmto názorům na Mundstocka jako tragického protagonistu lze postavit pojetí kritiků v Literárních novinách a v Kulturní tvorbě, kteří vyzdvihli spíše groteskní než tragické prvky ústřední postavy: „Mundstock, těšitel nešťastných, slaboch utlačený tvrdým světem, neschopný čelit mu reálně a prakticky, je směšná a ubohá figurka.“ Tím se ovšem mění výklad smyslu celého díla. Například kritik

v Kulturní tvorbě se domnívá, že „zavěrem, v němž dal Fuks svému Mundstockovi umřít smrtí Jiřího Ortena, zahynout pod koly německého automobilu, demaskoval autor i onu protiiluzivní iluzi svého hrdiny. Mundstock zahyne vlastně na přesné dodržování své propočítané metody.“ Obdobně i recenzent v Literárních novinách vidí v Mundstockovi postavu, kterou Fuks „soudí“, ale neodsuzuje, „postavu“, jež nevychovává svým kladnohrdinstvím ani bojovností, ale groteskností svého tragického osudu.

Jak vysvítá z citátu, vedou oba přístupy k rozdílným interpretacím. Jedno hledisko chápe Mundstocka jako apotheózu tragické velikosti člověka, druhá naopak ho vykládá v podstatě jako případ groteskní degradace člověka „dokopaného až za . . . nejzazší, nelidskou mez“. Různost obou hledisek se zakládá na různém výkladu základního momentu tematického (životní metoda pana Mundstocka) a fabulačního (jeho náhodná tragická smrt).

To jsou skutečně dva nejvýraznější prvky celého příběhu. Ale kromě nich je vybudován ještě z celé řady dalších prvků a jejich strukturálních vztahů (jazykových, motivických, fabulačních, tematických a emocionálních), které dotvářejí celkový smysl tvaru. Právě z těchto strukturálních funkčních vztahů chceme vyjít, abychom se pokusili zjistit, jaká je vlastně skutečnost díla.

Východiskem nám bude základní materiál, jazyk díla. I zběžný pohled na jazyk Fuksovy knížky nám odhalí některé vztahy, které vytvářejí její strukturu. Například intonační výstavba je charakterizována především dvěma vlastnostmi: častou frekvencí rozplývané závěrečné kadence promluvových celků (vznačované často i interpunkčně) a časté použití emocionálně aktualizovaných kadencí zvolacích a tázacích. Konečně třetí výraznou vlastností je přechod k zvukovému uspořádání, naznačujícímu stavbu volného verše. Tyto tři rysy můžeme považovat za stylově příznačné pro intonaci Fuksovy prózy.

Rozplývané závěry promluvových celků mají několikerou funkci. Jednak vyznačují přeryvy mezi jednotlivými promlu-

vami, jednak označují kratší časové předěly ve fiktivním dění a konečně, a to především, dávají textu vyznívat do ztracena, v neurčitou nápoověď. Celkový účinek směřuje k vyvolání dojmu fragmentárnosti, úryvkovitosti a náznakovosti.

Lomený charakter intonační linie podporují také aktualizací kadence tázacích a zvolacích vět, a také grafické členění připomínající volný verš se jeví při bližším pohledu jako zvýraznění „nepravých“ intonačních předělů (v němž však lze jen stěží shledávat vnitřní rytmickou či melodickou strukturu volného verše), a tedy rozpojovací plynulost textu. Ostatně i kdybychom připustili možnost vzniku veršové struktury na daných místech, ani tehdy by to nebylo v rozporu s fragmentarizací textu, protože teorie verše¹ mluví při výkladu o volném verši o „trhání významové sounáležitosti veršů“ a o rytmické rozkolísanosti, vyvolávající pocit nejistoty o závazném metrickém impulsu, pocit zklamaného očekávání.

K fragmentarizaci intonační linie a k její nepravděpodobnosti přispívá také syntaktické členění, v němž se střídají složité hypotaktické celky o různé délce promluvových úseků s krátkými jednoduchými větami, nežádka graficky vyzdvíženými jako samostatné jednotky (odstavce).

To všechno působí k tomu, že už intonační linie navozuje pocit fragmentárnosti, nesouvislosti, nebo přesněji *jakési skryté souvislosti, jakéhosi neznámého rytmu, jenž se vyjevuje jen v útržkovitých fragmentech*, a že vytváří nepravidelný obrazec rozmanitých kadencí a tempa.

Syntaktická výstavba však nepůsobí jen na linii intonační, ale sama je nositelkou poetického, tj. existenciálně reprezentativního smyslu. Příznačným rysem Fuksovy syntaxe totiž je, že jejich přísně logických schémat je využíváno nikoliv k objasnění, ale k zatemnění výpovědi.

„Když přišel z nákupu, byla téměř tma, a tak hned v předšince rozsvítil. Objevil se jeho stín, a než se odvážil pohlédnout zpět na dveře, stín se vrhl na dopisní schránku a pak

¹ Srvn. Hrabák: Úvod do teorie verše.

do pokoje. Jeho stín stiskl knoflík lampy, roztrhl obálku a přehlédl první a poslední řádku. Klesl do křesla u psacího stolu a jeho oči ustrnuly na Kolumbově plachetnici na ble-
dém stínidle lampy.“

Ukazuje se tu, jak autor využívá těžké syntaktické formule (koordinace vět s predikátem ve třetí osobě jednotného čísla, vytvářející *zdání* totožnosti podmětu) k znejasnění výpo-
vědi tím, že prostě střídá, aniž by to nějak naznačil, podmět predikace: jednou je to fyzická podoba pana Mundstocka, podruhé je to jeho stín.

Jindy zase je využito disproporce mezi syntaktickou formu-
lulí a věcně logickou významovou souvislostí, kterou impli-
kuje. Tak vzniká neustálá oscilace mezi světem představ a
věcným světem obklopujícím protagonistu, vyvolaná syntak-
tickou vazbou těchto dvou sfér, která je prostě přiřazuje
vedle sebe.

S tím souvisí i časté používání jednočlenných vět a apo-
siopezi *uvolňující syntaktickou, a tím i výrokovou souvislost*.
Tento postup je příznačný zejména pro první polovinu Fuk-
sovy knihy.

Po stránce lexikální se dílo vyznačuje dvěma hlavními
vlastnostmi: je to za prvé celkový spisovný ráz lexika, se
sklonem ke knižnosti („Nastává míjení podivuhodných vě-
cí...“), tvořící vlastní fond, na jehož pozadí se odrážejí
jednotlivé stylisticky diferenciované prvky. Z nich je pře-
devším třeba uvést – a to je druhý příznačný rys lexikální
výstavby Fuksovy knihy – použití hebrejských výrazů, vy-
tvářejících na spisovném pozadí zvláštní vrstvu, působící
na neodborníka zvukovou a vizuální zvláštností svého tva-
ru, nikoliv jeho lexikálně sémantickou funkcí. Protějškem
k tomuto exkluzivnímu jazykovému prostředku je na druhé
straně hovorový ráz slovních projevů některých postav
(Šternovi), vytvářející specifické ovzduší banálních každo-
denních životních kontaktů. Kontrast těchto dvou rovin
budí dojem kontrapunktického uspořádání.

Důležitou složkou lexikální výstavby je také ironická
záměna významů: „A babička *zaplesala*: Tak se na to,

pane Mundstock, příliš nedívají, to vědí, dneska.“ Tato
problematika však už přesahuje rámeček roviny jazykové a
bude o ní řeč při charakteristice emocionální výstavby Fuk-
sovy prózy.

Souhrnně můžeme o jazyce Fuksova díla říci, že vytváří
ovzduší fragmentarizovaného kontextu s lomenou intonační
linií, uvolněnou nebo posunutou syntaktickou stavbou a se
stylisticky kontrapunktickou lexikou.

Přejdeme nyní k rovině motivické. Jedním z charakteris-
tických rysů Fuksovy knížky je výrazné uplatnění určitých
motivů jako nositelů estetické informace, která prostupuje
celým dílem. Základním motivem, tvořícím osu díla, je
motiv Kolumbovy plachetnice na otáčivém stínidle lampy.
Na něm se nejvýrazněji ukazuje způsob autorovy práce
s motivem a jeho funkční začlenění do struktury díla. Motiv,
vystupující v nepravidelných intervalech do popředí, nabý-
vá s každým novým použitím výraznější podoby, mění se
z popisného detailu v šifru, jejíž rozluštění je skryto
v kontextu díla. Po uvedení do díla na samém začátku se
záhy objevuje např. v souvislosti s úvahou pana Mund-
stocka o východisku z hrůzy života: „Lampa, co na ní pluje
loď po moři bez začátku a konce, protože se točí dokola,
mohu do ní skočit a odplout v stínidle lampy?“

Ve druhé polovině knížky vystupuje tento motiv stále
více do popředí ve své dvojznačnosti. Kolumbova pla-
chetnice se objevuje v momentu, kdy pan Mundstock na-
cvičuje transport do koncentráku, prolíná scénou, kdy pro-
žívá ve svých představách první noc na žalární pryčně,
i scénou, kdy ho probouzejí ze smrtelných mrákot gestapáci:
„Tu první vtrhne zpět do pokojíku a třískne do lampy, z je-
jíhož stínidla pluje plachetnice z doby Kolumba, lampa se
převrhne a zhasne.“ Frekvence tohoto motivu prudce stoupá
v závěrečné fázi, poté, když pan Mundstock obdržel před-
volání k transportu: „Na stínidle lampy pluje Kolumbova
plachetnice stále blíž svému cíli. – Je pozdě k ránu. Na
stole svítí lampa, na jejímž stínidle pluje Kolumbova pla-
chetnice... Je pozdě k ránu. Na stole svítí lampa, na

jejímž stínidle klidně pluje loď stále blíž a blíž svému cíli.“ Estetická funkce tohoto motivu, jeho dvojznačnost (na jedné straně věcný detail, na druhé straně šifra poznávacích možností a představivosti člověka), naznačuje celkový princip motivické výstavby díla.

Druhým základním motivem, který prostupuje celou skladbou, je motiv dlažby a prachu. I tady dochází ke kontaminaci přímého významu věcného a významu přeneseného, podobenství člověka a života, připomínajícího biblický výrok „prach jsi a v prach se obrátíš“. Prach a smetí jako motivické prvky vystupují do popředí zejména ve scéně uzavírající předchozí tápání paně Mundstockovo, ve scéně úklidu Mečířské ulice, při němž protagonista objeví metodu, jak vměstnat na svou kárku všechno smetí a špínu ulice, aniž by jím byl zavalen a udolán. Tady nalézáme také klíč k dešifraci alegorického smyslu tohoto motivu: „Vzpomínal, že když ještě chodil o vysokých svátcích do Staronové synagogy, aby slyšel kázat starce, slychával z jeho úst příběh o prachu a hvězdě... Rozmnožit chci tvé sémě tak jako hvězdy na nebi a jako písek na břehu moře. A rabbi Jehuda bar Elai to prý vysvětloval: Tento národ je srovnáván s prachem a je srovnáván s hvězdami. Klesá-li, pak klesá až do prachu, zvedá-li se, pak se pozdvihuje k hvězdám...“ A v závěrečné scéně, kdy mrtvý pan Mundstock už leží bezmocně na dlažbě a v prachu se tento motiv objevuje znovu: „Žlutá židovská hvězda, kterou má na tmavomodrém kabátě, je celá od prachu zaprášená, ale kupodivu, není na ní ani stopy krve.“

Podstatný tu není jen sám alegorický význam motivů, ale neustálé balancování mezi přímým a přeneseným významem, jež komplikuje vztahy motivů v kontextu, a tak neustále vyvolává pochybnost o skutečném smyslu výpovědi.

Autor sám tento postup charakterizoval: „Detaily mají funkci jak samy o sobě, tak ve vzájemném zřetězování; dožívají tak podtext a kniha druhý a snad i třetí plán... Metoda, v níž má každý detail několikerou existenci, rezo-

nanční metoda. Detail v celku díla různě a několikrát rezonuje, a tak se umocňuje.“

Tato rezonance spočívá v podstatě v tom, že určitý motiv je v kontextu osvětlen vždy z určitého hlediska – jednou z hlediska jeho věcné platnosti, podruhé z hlediska jeho přeneseného významu, aniž by byl předěl mezi těmito hledisky zřetelně vyznačen. Tak se stává, že ve věcném významu je vždy přítomen přenesený a naopak. Ani předchozí, ani přítomný, ale teprve většinou následný kontext nám pomáhá blíže určit povahu významu, upozorňuje nás na jeho nejednoznačnost, když už jsme ho přešli a teprve zpětně si vybavujeme jeho souvislost. Odtud rezonance motivů, která je vlastně jejich zpětnou aktualizací. Vzniká tak jakýsi imaginární řetězec, jehož následující články jako by uvolňovaly články předchozí z jejich věcné souvislosti – řetězec, který se sám rozpojuje. Otázku smyslu tohoto uspořádání zatím ponecháme – obdobně jako při výkladu o jazykové výstavbě – otevřenou. Pokusíme se ji upřesnit v další strukturní rovině díla, totiž ve výstavbě fabulační.

Jakým způsobem staví Fuks fiktivní svět svého příběhu? Je to vůbec příběh, který má souvislou fabuli? Nebo je to skupenství epizod, v němž se prolínají různé časové a prostorové roviny, skupenství, připomínající spíše lyrickou prezentaci dojmů než epickou produkci událostí či dramatickou projekci činů?

Příznačnou ukázkou je 2. kapitola, přinášející scénu setkání pana Mundstocka s hospodyní jakéhosi známého, která se k němu připojí na ulici a prochází s ním parkem. Scéna je zobrazena z hlediska protagonisty, trpícího schizofrenickým rozštěpením osobnosti. A tak se v ní stýkají na téže úrovni představy i fakta vnějšího světa v závratné směsici, v níž člověk ztrácí orientaci. Osu scény tvoří úsilí pana Mundstocka identifikovat ženu, která se s ním dala do řeči. Avšak když se mu to konečně podaří, zjistíme, že celá scénka vlastně proběhla jako jeho mdlobný sen, z něhož se v závěru probouzí na chodníku uprostřed davu zvědavců. Časové i prostorové údaje jsou tu kontaminovány tak, že

vzniká – obdobně jako při vazbě motivů – spleť vzájemně se popírajících vztahů, uvádějících v pochybnost samu podstatu světa, v němž se pohybuje protagonista.

Tento moment je zdůrazněn i při výstavbě postav, především samotného pana Mundstocka a jeho stínového dvojníka Mona. I tady je účelem znejasnit, smazat pomocí imaginárních rozhovorů pana Mundstocka s Monem pevné kontury postavy, zrušit hranice mezi fiktivním zdáním a fiktivním jevem uvnitř příběhu.

Celý svět příběhu je vybudován na tomto vidění, ve kterém autor využil poznatků o schizofrenické psychopatii. Ostatní postavy zalidňují příběh jen dotud, pokud se promítají v zážitcích a ve vnitřním světě pana Mundstocka. Jsou tedy modelovány převážně z vnějších projevů, promluv a činů (zase mnohdy jen náznakových); jejich vnitřní svět zůstává protagonistovi skryt, může se o něm pouze dohadovat.

Centralizovanou výstavbu příběhu určuje způsob jeho fiktivní výstavby: převahu má nevlastní přímá řeč a řeč polo-přímá, tedy prostředky, stírající hranice mezi objektivní vypravěčskou „zprávou“² a monologem. Teprve v druhé části příběhu se počíná prosazovat neosobní „zpráva“. Je přitom příznačné, že v této „zprávě“ autorský subjekt „vstupuje“ do vyprávění jednak v podobě poetických líčení (např. úvod závěrečné kapitoly líčící cestu pana Mundstocka ulicemi města – zde také přechází k volnému verši), jednak v podobě charakteristik či poznámek přesahujících rámec stylizace protagonisty: „Na mysl mu přijdou slova filosofa, která snad kdysi četl: „jsme-li, není smrti, je-li smrt, nejsme.“ Jde tu o citát z filosofického díla, uvedený bez jakékoliv předběžné motivace jako součást vědomí protagonisty, jehož celkový charakter je však vzdálen takovému filosofickému myšlení.

Tyto prvky naznačují, jakkoli se to zdá paradoxní, že

² K označení prostředků fiktivní výstavby užíváme terminologii Doleželovy práce *Styl moderní české prózy* a K. Hamburgerové, *Die Logik der Dichtung*.

autorova schopnost tvorby fiktivních subjektů je tu oslabena. Porovnáme-li totiž sugestivní podání schizofrenických stavů protagonistových v první části knihy a jeho obraz po vnitřní proměně, kterou prošel po nalezení vlastní životní metody, objevíme, jak se tato postava stává náhle abstraktnější, obecnější.

Centralizovanou výstavbu příběhu naznačuje také formální charakter dialogů, které nejsou určeny k tomu, aby rozvíjely fabuli, ani – v podstatě – k tomu, aby individualizovaly jednotlivé postavy v určitých situacích, ale hlavně k tomu, aby vytvářely atmosféru příběhu, atmosféru nejistoty a mystifikace. Náznovým příkladem jsou zejména scény u Šternů. Navenek mají podobu besedy, konverzace, přecházející stále více v jakousi „anketu“, v níž roli informátora, odpovídajícího na dotazy, hraje pan Mundstock se svými vymyšlenými zprávami, jimiž dodává útěchy nejen svým přátelům, ale nakonec i sobě samému, protože fantazie mu pomáhá potlačit vlastní bolest a strach. Avšak smyslem těchto scén není zobrazení psychiky židovské rodiny, ani psychiky pana Mundstocka, ale problematizace pravdy, problematizace pojetí skutečnosti. To ostatně je zdůrazněno ve scéně vykládání karet, v níž pan Mundstock vykládá svým přátelům ne to, co je čeká, ale to, po čem skrytě touží, ne to, co tuší, ale to, co chtějí slyšet. Protože když to slyší z úst druhého, nabývá to pro ně věcné hodnoty a realita se stává zlým preludem. Tento prvek, zasahující už do roviny tematické, se objevuje v nezastřené podobě i ve druhé části díla, ve scéně návštěvy pana Mundstocka u mrtvého přítele Moše Hause a jeho schovanky, žijící v preludním snu o prozatímnosti pozemského života a o skutečném životě ve snu.

Na těchto příkladech se ukazuje, že ani fabule nemá jednoznačný charakter. Že tu nejde o uzavřený příběh sám o sobě, ale o příběh-symbol, jehož smysl je skryt v dalším plánu. Tomu nasvědčuje i scéna u rabína, jejíž základ tvoří starobylé podobenství z talmudu. Nejednoznačnost příběhu se projevuje i v rozdílném uspořádání jednotlivých jeho

složek. Prvních osm kapitol má celkem obdobnou stavbu: končí závěrečnou pointou, uvádějící na pravou míru protagonistovy halucinace. Charakteristický je např. závěr sedmé kapitoly, v níž se líčí Mundstockova návštěva u rabína: jeho zážitek času, který strávil na návštěvě, je nakonec korigován jím samým: „Když vyšel před dům, podobný strážidelnému zámku . . ., zjistil, že vůbec neuteklo tolik času, jak se mu zdálo, když vstoupil do setmělé pracovny a zastavil se před psacím stolem. Mohl tam pobýt nanejvýš hodinu.“

Naproti tomu ve druhé části díla, od chvíle, kdy pan Mundstock objevil svou metodu, tyto pointující závěry jsou nahrazeny pointami jiného druhu, opačného významu. Například závěr osmnácté kapitoly, uzavírající scénu návštěvy gestapáků v Mundstockově bytě, vypadá takto: „paní Čížková, smrtelně bleďá, se naopak v duchu panu Mundstockovi obdivuje. Jak se drží, jak je pevný, jak je klidný a usměvavý, jako by u něho ani nebyla domovní prohlídka“. Zvláštní zabarvení, k němuž se ještě vrátíme, je dáno pointováním v opačném smyslu než v první polovině knihy — napětím mezi představou paní Čížkové a vlastním zdrojem vnitřních pocitů pana Mundstocka, o němž ona nemá tušení.

Rozdíl mezi první a druhou polovinou příběhu není však dán jenom tímto pointováním. Projevuje se i v odlišném uspořádání jednotlivých scén. V první části jsou řazeny spíše jako fragmentární úryvky, relativně samostatné (obdobně jako v druhé Fuksově knížce, *Mí černovlasí bratři*, která vznikala před příběhem o panu Mundstockovi), a proto také oddělené pointami. Druhá část naproti tomu je již spojena těsněji hlavně proto, že scény se vyznačují gradací, ústící v závěru – smrti pana Mundstocka, která tvoří pointu celého příběhu. Gradace tu tedy tvoří vnitřní pojítko odlišující druhou část knihy od první.

S tím souvisí i časová kompozice příběhu odehrávajícího se v rozmezí od podzimu 1941 do začátku léta 1942. (Historická lokalizace tu působí jen jako strukturální prvek, nemá smysl sama o sobě.) Příznačné je, že v první polovině pří-

běhu jsou scény soustředěny v podstatě kolem dvou fabulačních center krátkého časového rozpětí – návštěvy u Šternů a návštěvy u rabína, kdežto ve druhé části tvoří plynulý řetězec pokrývající obsáhlejší časovou rozlohu.

V rovině fabulační můžeme tedy sledovat pohyb v uspořádání, a to jak z hlediska významového, tak z hlediska skladebního, od fragmentarizovaného kontextu ke kontextu figurativnímu, soustředěnému k jediné figuře a k jedinému problému.

V souvislosti s tímto uspořádáním příběhu mění se i charakter jeho stavebních prvků. Jestliže pro první polovinu bylo charakteristické uspořádání příběhů do scének, v nichž šlo o osvětlení okolností děje (retrospektivní životopis pana Mundstocka), pak ve druhé části místo okolností počíná vystupovat do popředí povaha činů pana Mundstocka, jimiž realizuje svou životní metodu. Prosté scénky se tímto posunem funkce proměňují v situace, příběh nabývá na *dramatičnosti*.

Přejdeme nyní k další strukturální rovině díla, k rovině tematické. Co tvoří vlastně téma Fuksovy knihy? To je otázka, která má, jak ukazují rozdílné kritické soudy připomenuté v úvodu, zásadní význam. Ji se dostáváme do oblasti, v níž se upřesňuje výsledný estetický smysl díla jako výslednice strukturálních vztahů daného tvaru.

Látka, z níž je vyráběn námět, i téma Fuksovy prózy, ji na první pohled zařazuje do kategorie judaistik. Kritikové se na základě toho pokoušeli určit její paralely v domácím i světovém kontextu (Weil, Schwarz-Bart). Ale celkem všichni přitom rozpoznali, že židovská látka je tu – přestože příběh je konkrétně dějinně lokalizován – symbolem obecnějšího smyslu. Opět se tu setkáváme s významovou ambivalencí, která zřejmě tvoří strukturální princip celého díla.

Židovství, jak naznačují četné pasáže, je tu jen symbolickou podobou něčeho, co má platnost všelidskou. A tento obecný problém, charakterizovaný v osudu židovského národa, tvoří hlavní tematickou osnovu díla. Povšimněme si nyní, co vlastně pro Fukse židovství znamená: „Kdyby mu nebylo

tak lehce, myslil by si, ach keře, stojí na jednom místě, nikdo je nepodezírá, nehrozí transportem, za nějaký týden na ně napadne snížek . . . a na jaře, až vysvitne slunce, vyrazí listečky a vykvetou, budou se dívat na lidi, pozorovat tramvaje, ptáky na svých větvích, děti skotačící, a o nějaké válce a pěrzekuci, která se rozmohla mezi lidmi . . . Ovšem jsou to keře, nemusí se vykázat původem . . . oč jsou šťastnější než člověk, u kterého se všechno sleduje a zkoumá . . .“

„Copak žijeme, abychom se navzájem hlídali? Je to snad smysl života?“

Nejvýmluvnější je však scénka schizofrenického rozštěpení pana Mundstocka. Tady nalézáme klíč, jenž nám pomáhá dešifrovat symbolický smysl. K rozštěpení protagonistovu dochází poté, když je surově vyhozen z práce, jenom proto, že je žid. Ukazuje se, že samo židovství je pro Fukse symbolem lidské diskriminace, ovládající náš svět, odcizující podle autorova pocitu člověka člověku a ztrpčující život již beztak trpký a hořký poznáním pomíjivosti lidského života. („Nemilosrdný čas, který uchvátil jeho ubohý život.“) Diskriminace, beroucí člověku to poslední, co mu zbývá v jeho tragickém údělu, naději. „Představoval si, že ten hoch má před sebou krásnou, jasnou budoucnost, jejíž představa se mu jako z učarování pojila s takovým nějakým křehkým růžovým porcelánem, s takovou zvláštní pohádkovou růžovou barvou, budoucnost, k níž mu přispěje skromným dílem, člověk, který sám nemá ženu ani děti . . . před třemi roky mu však Němci jediným kopnutím všechno rozbili.“

Z malého bezvýznamného človíčka, jenž si budoval svůj drobný svět nadějí, se pod nesnesitelným tlakem světa stává patologický případ, schizofrenik, bizarní podivín, zbavený proti své vůli kontaktu s realitou a zahnaný do trýznivých fantazií, vyvolávajících nejistotu a pochybnost o reálnosti a logice lidského světa.

Východiskem z tohoto kritického stavu se stává objevení metody. Tímto momentem vystupuje do popředí další tematický prvek, prvek řádu, logického pořádku věcí, kterým se pan Mundstock snaží zvládnout svou životní situaci, tj.

situaci, která je zdrojem jeho psychické deprivace. Objevení metody má pro pana Mundstocka charakter životního činu, řešení životní problematiky, nalezení řádu a smyslu života. To mu umožňuje obstát ve zkoušce, kterou mu život připravil. Tento moment zkoušky vystupuje zvláště výrazně do popředí v pasáži, umístěné do středu díla (a zdůrazňující tak i jeho záměrnou organizaci). Je to situace, kdy pan Mundstock se ocitá tváří v tvář chaosu špíny a smetí: „Žádný z nich, kteří tu právě přecházeli, netušili, co se v něm odehrává, před jakou hroznou skutečností ten pán v obnošeném kabátě se žlutou hvězdou s vozičkem stojí, že jemu tady jde o bytí a nebytí.“

Nalezení metody jako vyřešení základního životního problému ostatně sám autor nápadně zdůrazňuje: „V čem spočíval způsob pana Theodora Mundstocka? V kolosálním nalézání všech možných situací, v podrobných, do všech jednotlivostí vypracovaných postupech pro všechny tyto situace i jakékoli možné eventuality a v nevidané vytrvalém praktickém výcviku. V tom, jak uchopil a promyslel skutečnost a přitom ji oprostil od vši fantasmie, domněnek a smyšlenek. V tom.“

Jde o nalezení věcného postoje ke skutečnosti, smíření se stavem věcí a přizpůsobení, které se samo jeví jako čin.

„ . . . on žil tady a s tím bylo třeba se smířit. Smířit? Ovšemže. Otázky jako mohl-li něco dělat, byly v jeho případě nesmyslné. Byl starý ubitý člověk. Nemělo ani cenu říkat, že neměl revolver, aby mohl do ulic. Nepotřeboval se před nikým omlouvat, hájit, ani před Steinerem a Knapem, dvěma mladými Židy, kteří uprchli na Slovensko k povstalcům, byl vskutku starý, ubitý člověk. Vznikla otázka, zda ke smíření s židovským osudem takového ubitého člověka, jakým byl donedávna on, nebylo třeba více odvahy než k útěku z nacistického Micrajimu.“

A tu vzniká otázka: jak to vlastně myslel Fuks s činem pana Mundstocka? Měl to být, jak se domnívala jedna část kritiky, soucitný soud jeho bezmocností, nebo naopak, jak tvrdili druzí, apoteóza lidské aktivity za každých podmínek?

Ze strukturní výstavby tvaru vyplývá, že součástí Fuksovy umělecké výpovědi vskutku je prvek etický, prvek mravního soudu. Podporuje to i vedlejší moment satirický, vyjádřený figurkou pana Kopyta, „sběratele“ majetku židovských rodin poslaných do koncentráku.

Ale předmětem tohoto soudu není pan Mundstock, nýbrž jeho anonymní protihráč, svět odcizených lidských vztahů, který svým apatickým mechanismem člověka drtí. „Bezduchý stroj, který nemá soucit. Zná jen vlastní páky a soukolí.“ Přece jen však nejde jen o svět. Důležitým momentem se stává – jak ještě uvidíme – i metoda pana Mundstocka, jeho vymyšlené přizpůsobení odcizenému světu, které ho odcizuje jemu samému i jeho okolí. Tu teprve můžeme plně pochopit paradoxní funkci pointy osmnácté kapitoly, o níž tu byla již zmínka. Klid, který obdivuje na panu Mundstockovi jeho dobromyslná sousedka, je klidem iluzorním, získaným za cenu rezignace na kontakt se skutečností příběhu. Pan Mundstock v zajetí své metody, svých příprav, svého budování obranného systému vůči nepřátelství vnějšího světa, se uzavírá do sebe, do svých představ; okolní svět pro něho přestává existovat. Nebezpečí represálií, které hrozí jemu i sousedům po atentátu na Heydricha, k němu, jenž ztratil svou *otevřenost* vůči světu, vůbec nedolehne. A proto může být klidný.

Zjištěním paradoxní povahy protagonistova myšlení a jednání se už dostáváme do sféry emocionální výstavby díla. Také v této strukturní rovině můžeme sledovat skryté napětí prolínající celým dílem. Klíčem k rozluštění emocionálního účinku je právě *paradox*. Celý příběh je uveden citátem z talmudu, v němž se vyzdvihuje soucit, sympatie, dobré srdce jako základní emocionální hodnota. A také ve scéně u moudrého rabína, kde je pan Mundstock vyléčen ze své iluze mesiášství, je znovu vyzdvížen cit jako vrcholná lidská kvalita.

„Olam chésed jibáneh. Svět musí být vybudován na lásce. Musíme umět lidem ukázat, že je máme rádi, a rozdávát jim svou lásku. Ne pouze v době, kdy se nám samotným

dobře vede a jsme šťastni a spokojeni, to bychom lidem asi nikdy příliš mnoho lásky nerozdali. V době, kdy sami strádáme a trpíme . . .“

A nyní si povšimněme způsobu, jakým tato emocionální kvalita funguje ve struktuře díla. V první části, až do momentu, kdy pan Mundstock objeví svou metodu, je hlavní složkou emocionální výstavby *tragika* lidského utrpení a lidské nicoty, skrývající v sobě, uvnitř, paradoxní zdroj naděje, která umožňuje člověku přežít, a co víc, nalézt v sobě i zdroj soucitu, lásky, která i na troskách nadějí nalezne sílu dodávat posilu druhým i za cenu vlastní bolesti.

„Je známo, řekl (Mundstock), že všechno na světě časem přebolí. I ty nejsmutnější věci, které člověka potkají, časem ztratí svou, jak se říká, příchut' smutku, takže už nepadne do duše člověka ani kapka žalu . . . Trochu se zarazil, neboť si vzpomněl, že ho cestou k nim napadlo zeptat se na Ruth Krausovou a kapka žalu mu padla do duše, ba víc než pouhá jediná kapka, ale cosi v jeho nitru jako by ji rychle setřelo, mluvil dál.“

Paradox je tu uzavřen do nitra protagonistova, v jeho rozštěpené psychice, která ho vede k tomu, aby navenek vystupoval jako utěšovatel a uvnitř trpěl mučivými pochybnostmi a vědomím iluzornosti svých útěšných slov.

Emocionální ovzduší se však podstatně mění ve druhé části knihy, kde pan Mundstock realizuje svou metodu. Převládající složkou se stává *ironie* a *groteska*. Už jen samo opakování a zdůrazňování metodičnosti, praktičnosti a plánovitosti vyvolává ironickou atmosféru, zvýrazněnou stylistickou okázalostí a groteskním nepoměrem protagonistových představ o koncentráku (esesman vykající své oběti atd.).

Avšak těžiště ironického a groteskního paradoxu spočívá přímo v samém dění, ve scénkách, kdy pan Mundstock se snaží donutit dobromyslného řezníka, aby ho udeřil, nebo kdy nacvičuje svou smrt a je zachráněn gestapáky, kteří vtrhnou do jeho bytu, atd. Základem tohoto paradoxu, zdrojem grotesknosti je právě Mundstockova metoda. Para-

dox vystupuje z protagonistova nitra a realizuje se přímo ve skutečnosti příběhu. Není náhodné, že v okamžiku, kdy pan Mundstock vymýšlí svůj postup, mizí schizofrenický stín Mon, aby se objevil až v samém závěru, kdy pan Mundstock posledním zábleskem vědomí poznává svůj životní omyl. Ironie a groteska zatlačují do pozadí tragiku, která se stává podtextem emocionality v této druhé části.

Vlastní emocionální osnovou díla se však stává paradox, jenž převrací v opak záměry a představy protagonistovy. Ve chvílích, kdy se cítí nejvíce osamocen, je nejbližší lidskému pochopení a soucítu (scény u Šternů, rozhovory s Čížkovými, s mladými šmelináři) a naopak, v okamžiku, kdy se domnívá, že našel prostředek k záchraně, kdy se rozhodne přizpůsobit se apatickému mechanismu zracionalizovaného světa, propadá odcizení; východisko z něho objeví – zase paradoxně – teprve v okamžiku smrti v úzkostném rozštěpení nitra, jímž se znovu vrací na scénu stínový dvojník Mon a jakoby splývá se „stínkem, který se zděšeně chvěje na dlažbě vedle mrtvého muže“ a který vrhá symbolický dědic Mundstockova osudu, chlapec *Šimon*.

A to už dospíváme k antropologickým axiomům, k životnímu pocitu autorovu. Z dosavadního rozboru vyplynulo, že základním principem, na němž je Fuksova próza vybudována, je *princip skrytého napětí*, projevujícího se nikoliv v samém fiktivním světě příběhu jako zápletky, ale provázející ho jako podtext, který mu dodává symbolicky mnohoznačný charakter. Všimněme si jen – v jazykové rovině se tento princip projevuje jako „skrytá souvislost, neznámý rytmus, jenž se vyjevuje jen v útržkovitých fragmentech“ (str. 87); v rovině motivické jako „imaginární řetězec, jehož následující články jako by uvolňovaly články předchozí z jejich věcné souvislosti“ (str. 91); v rovině fabulační jako „pohyb... od fragmentarizovaného kontextu ke kontextu figurativnímu, soustředěnému k jediné figuře, k jedinému problému“ (str. 95); v rovině tematické jako paradox otevřenosti a uzavřenosti člověka vůči světu a konečně v rovině emocionální jako skryté napětí tragická a

groteskna. Všechny tyto strukturní rysy pomáhají vytvářet *druhový charakter díla*, připomínající svou neustálou mystifikační tendencí, směřováním stylizace a autentičnosti, prolínáním významů a tvarů lyrický prostor divadelní scény absurdního dramatu.

Z druhého hlediska je pak důležité, že Fuks zvolil pro svou prózu vnější podobu vyprávění ve 3. osobě, kterou ovšem podstatně modifikoval použitím vnitřního monologu, imaginárního dialogu atd. Tento fakt totiž svědčí o tom, že v základě autorova životního pocitu spočívá představa srovnatelné a sdělitelné antropologické esence, která umožňuje člověku integrovat v sobě život druhých a stylizovat se do jejich podoby (například do podoby pana Mundstocka). Přitom ovšem je třeba vidět, že tato lidská esence má u Fukse charakter *ideální*, abstraktní. To způsobuje, že autor nejde ve své stylizaci do detailů, nevytváří jedinečnou fiktivní postavu v co možná nejširší rozloze jejich životních projevů, nýbrž tvoří *charakter*, tj. abstrahuje. Odtud pak vyplývá i symbolická povaha příběhu, daná skrytým napětím mezi jevem a jeho symbolickou platností.

Důležitým příznakem tohoto životního pocitu zpředměněného v příběhu pana Mundstocka je jistě psychologické zaměření autorovo, nejen umělecké, ale i odborné. Psychologicky vzdělaný autor sám v interviewu o svém díle užívá termínu *Empfindung*, vcítění, když mluví o své metodě: „Ne, nejsem Žid a opravdu nemohu mluvit o autopsii na vlastní kůži, mohu však mluvit o *Empfindung*... vcítění v bolest druhého.“

To však jsou jen vnější příznaky, které nepostihují samu podstatu věci. Tu je třeba hledat přímo v díle samém, ve funkčních vztazích jeho struktury.

Vraťme se znovu k svým závěrům. Dospěli jsme k názoru, že charakterizační postup autorův, tj. postup abstrahující, předpokládá také do jisté míry nějaké ideální východisko. Na první pohled se zdá, že toto východisko je jasné – že je to cit, hodnota dobrého srdce, o níž mluví motto knihy. Ale to samo ještě nestačí. To je příliš abstraktní představa,

kteřá obsáhne nejen dílo Fuksovo, ale i jiných jeho vrstevníků i předchůdců. Je třeba jít ještě hloub, do vlastní struktury díla, abychom mohli konkretizovat samotnou představu dobrého srdce, esenci, z níž tato hodnota vzniká.

A tu, když znovu přehlédneme celé dílo, vyvstává před námi *sjednocující princip strukturních vztahů, princip osudového paradoxu, osudové náhody*. Vzpomeňme jen na scénku, kdy pan Mundstock stanul na prahu svého objevu; praví se tam: „Tak začal památný pátek, nešťastnější den pana Theodora Mundstocka. A pak se začal naplňovat jeho osud.“ Také ve scénce, kdy mu posel přináší předvolání k transportu, hraje kdesi rádio předeheru k Verdiho *Sile osudu* atd. – Na tomto principu je vybudováno celé Fuksovo dílo jako struktura znaků, systemizujících a schematizujících v prozaické podobě absurdního dramatu paradox života jako zákonitost osudové náhody, tvořící v jeho představě život a zdroj nejistoty člověka. Systém a schéma této zákonitosti spočívají právě v *paradoxu*.

Pokud člověk prožívá tuto nejistotu, pokud je s to pročitit tragiku své náhodné existence, potud v něm také klíčí zárodek pochopení, schopnost soucítění a vcítění, která je ve Fuksově představě základním zákonem lidského soužití (tj. rezonance a zrcadlení člověka v životech druhých a naopak). Vzpomeňme jen – „Svět *musí* být vybudován na lásce.“ Tento moment rezonance naznačený v postavě stínového dvojníka Mona jako by připomínal sartrvskou ideu existenciální projekce člověka – já jsem ten druhý – tvořící zdroj jeho svobody i nejistoty o sobě samém. Člověk touží zbavit se své věčné nejistoty, překonat svou nicotnou náhodnost, nalézt zdroj trvalé jistoty, identifikovat se. Vytváří proto systémy, vymýšlí metody, jimiž chce spoutat a zadržet prchavou náhodnost času. Ale jistota systému a metod se nakonec, tváří v tvář tragickému údělu, ukazuje stejně pomíjivou jako člověk sám.

Fuksův Pan Mundstock má v sobě groteskní tragiku věčného, kichotského kolumbovství, neúnavného hledačství jistoty, pravdy, skutečnosti, která nakonec vždy uniká.

A právě z této tragické nejistoty, z tragického napětí vyrůstá v životním pocitu autorově patos – což doslovně znamená bolest, utrpení, které je matkou soucítu. Fuksův ideál dobrého srdce vyrůstá z pocitu tragické bytosti člověka.

Vraťme se ještě jednou ke kritickým názorům citovaným v úvodu a porovnejme s nimi závěry, k nimž jsme právě došli. Zjistíme, že v každém z těchto názorů je kus skutečnosti díla. Jeden názor v něm vidí patos lidského úsilí o transformaci reality a ponechává stranou jeho groteskní aspekt. Druhý názor zase vyzdvihuje groteskní prvky, v nichž spatřuje autorův mravní soud bezmocnosti, který – byť účastný – má podle něho aktivizační funkci výchovnou. Oba momenty lze jistě v díle nalézt. Ale ani jeden sám o sobě nevyčerpává podstatu jeho poetické hodnoty, reprezentující existenciální smysl. Ovšem právě tato skutečnost, že z celku díla lze vytěžit řadu různých konkretizací, nasvědčuje, že se autorovi podařilo dovést paradoxní princip svého díla až tam, kde přestává být intelektuální hříčkou a stává se tvůrčím činem, integrujícím v sobě paradox života.

**Otevřený
prozaický systém**

(In margine Putíkovy beletristiky)

Jiří Opelík

Bítevní pole současné prózy se táhne od obzoru po obzor. Hranečnický mezi žánry a druhy jsou smeteny, závořy striktních předpisů, ať je stanovila klasicistní teorie literatury, ať normativní kulturní politika, rozbity, už se nevybírání clo na čáře, kde se stýkají celé velké oblasti, z nichž se skládá národní nebo světové písemnictví, i vědecká díla bývají vnímána jakožto díla umělecká. Maximální otevřenost dnešní prozaické praxe vůči podnětům a vlivům, přicházejícím odjinud než ze sféry tradičně považované za doménu prózy, patří k jejím konstitutivním znakům.

Od šedesátých let minulého století existuje živá výměna hodnot mezi beletrií a publicistikou, výměna, která se ustavičně stupňuje. Nejživější bývá, jak je pochopitelné, v letech, kdy je společenská struktura v pohybu. Zvláště přesvědčivá je v tomto ohledu řeč moderní české prózy; mnozí, kdo pro ni v meziválečném období otevírali nové cesty, onu souvztažnost svým dílem přímo ztělesňují, například Ivan Olbracht, Karel Čapek, Jaroslav Kratochvíl, Jiří Weil. Dvacátá i třicátá léta jsou zatím také posledním obdobím, v němž ke kontaktu (popřípadě i k pokusům o syntézu) došlo „velkoryse“, tj. programově, v početných pokusech mnoha autorů a s platnými výsledky. Dnes se česká próza i žurnalistika znovu dostávají do tvůrčího kontaktu.

Jedním z autorů tohoto hraničního území je Jaroslav Putík. Má za sebou čtyři knihy reportáží, popřípadě dokumentárních montáží,¹ jeho poslední tři knihy² jsou však už

¹ *Pod egyptským púlměsícem* (Mladá fronta, Praha 1957), *One day in Czechoslovakia* (přel. J. R. Kavanová, SNTL, Praha 1958; je to propagační brožura určená pro Světovou výstavu v Bruselu), *Svědění*. Případ profesora Oppenheimera (Mladá fronta, Praha 1958), *Dálky* (SNPL, Praha 1962). Na okraj svého *Svědění* Putík prohlásil: „Nepsal jsem *Svědění* jako dokument, nechtěl jsem ani napsat reportáž, ale celkem uvědoměle jsem porušil vyhraněné hranice žánrů, abych vytvořil dramatický obraz, jen volně spojený s doslovnou skutečností.“ A jinde: „... to, co bude čtenář číst, není snad překlad procesních spisů, ale *volná autorova invence*.“ Tato invence však nikde neopouští hranice dané dokumentárním materiálem, který je jejím stimulem; proto je možno považovat *Svědění*, vycházíme-li z protikladu publicistiky a umělecké prózy, nejvýš za hraniční útvar mezi oběma oblastmi, který bude muset být analyzován zvlášť.

² *Zed* (1962), *Indicie* (1963), *Pozvání k soudu* (1964), všechny v nakladatelství Mladá fronta, Praha.

běžně přijímány a vykládány, ostatně ve shodě s autorovým záměrem, jako knihy beletristické. Právě ony budou předmětem rozborů, které následují. Putíkova novela *Zed'* byla, s negativním akcentem, charakterizována jako „próza publicistova“; jakkoliv s tímto přízvukem nesouhlasíme – vzbudil také oprávněnou polemiku –, nemožno tomuto označení upřít určité opodstatnění, potud ovšem, pokud se jím míní autorovo tvůrčí východisko. Prozaik-publicista.

Mezi drobnými prózami *Pozvání k soudu* je jedna (*Před svítáním přišel ke mně ďábel*), která je v podstatě variací na pradávno literární téma, přitom se však ani rázem, ani záměrem z povídkového celku nijak nevymyká. Také v ní jde samozřejmě o smlouvu člověka s ďáblem, nicméně obsah smlouvy je nový: smrtelník se zavazuje, že „se nebude do ničeho míchat“. Konflikt vzniká odtud, že se hrdina přece jenom zaplete do spletitého morálně-politického sporu. Ale jak teď z něho ven, aby dohoda nebyla porušena? „Najednou se mi vyjasnilo. Je to vlastně jednoduché a přišel bych na to sám, nemusel mě ani budít, lekat a tahat za uši. Nejzákladnější, nejbahnatější postup: případu se chopím s plnou energií, vyslechnu obě strany, všechny uklidním, sepiši protokol, nic nerozhodnu, spisy pošlu *naboru*, ať ukáží, co umějí, hahaha.“ Aktualizace námětu je očividná a stejně jasné jsou i její pohnutky. Jádrem výpovědi je totiž závěrečná morálka, útočící na časové nemoci, jež brání realizaci socialistických vztahů mezi lidmi a jimiž jsou lhostejnost, neangažovanost, pohodlnost, obezlička. Vše, co této pointě předchází, je konstrukce jen a jen v jejích službách; historika je cele přizpůsobena a podřízena rozuzlení „spisy pošlu nahoru“ a poučení z něho vyplývajícímu, jen tato přípravná role je příběhu určena. Přitom je třeba poukázat i na přímočaré užití a vyznění základního obrazu: stává se rovnou přívrstvem jistého vztahu ke skutečnosti – ďábel vnukl znění smlouvy, proto lhostejnost a obezlička jsou postoje přímo ďábelské, takové aspoň mohou mít v lidské praxi důsledky

a tak je třeba je rovněž pojmenovat. Povídka se tedy rozpadla na dvě nerovnoměrné a nerovnocenné části: syžet a závěrečnou morálku. Delší syžet je ve službách nerozsáhlého moralizujícího úseku, má smysl jedině v tom, že připravuje předem danou (podle autorova přesvědčení společensky prospěšnou) pointu. Fabule je však oslabena i jinak. Základem je *daný, hotový* příběh o smlouvě mezi člověkem a ďáblem; autorovým úkolem pak není (nemusí být) vymýšlet zbrusu nový, samostatný, svébytný děj, stačí obměnit, aktualizovat předlohu, obecný vzor³ – hlavní síly jsou soustředěny k vtipné, výchovně účinné morálce. Dalo by se říci, že aktualizací prvku (který bývá považován za jeden z typických znaků *krásné* literatury) posiluje beletristickou tvářnost celé prózy, a týmž směrem že působí i jistá fantastičnost námětu (jednou z figur je ďábel) – tato tendence je ovšem vzápětí paralyzována zmíněnou už přímočarostí základního obrazu: „nadpřirozená“ (ovšem komicky traktovaná) figura nakonec slouží jako pouhé pojmenování „nepřirozené“, reálné lidské vlastnosti, která je ironicky odsouzena; tímto moralizujícím závěrem ve službách dne shoduje se Putíkova povídka s běžnou praxí publicistiky. Dějem tedy Putík pouze *manipuluje* jakožto *pomocnou složkou* podřízenou *exemplárnímu celku*, ovšem *složkou nezbytnou* k upoutání čtenářského zájmu.

Strukturálně připomíná Putíkova drobná próza prozaický útvar známý už ve starověku a v evropských literaturách rozšířený hlavně v raném středověku (v českém písemnictví

³ K aktualizaci stačí přecasto vtipný *nápad* („stačí“ nemá degradující příděch), což je v souladu s mimořádnou rolí, kterou Putík ve svých krátkých prózách nápadu obecně přiděluje. Každá z Putíkových próz připomíná hru v kuželky: vše záleží na zacílení a na energii vložené do vrhu. Koule pak už letí sama, nevybočujíc ze své dráhy. Právě tou koulí je u Putíka nápad: „příběhová“ část jeho próz (tj. část před morálkou) se dá na něj redukovat: nápad, který běží jakoby sám ze sebe – autor je pak o to lepší hráč, oč zdařileji dokáže sugerovat tuto samovolnost pohybu, jež musí být ve skutečnosti dílem racionalistického výmyslu a fantazijního výpočtu; nápad, který běží po své jedinečné přímce a nekřiví se s jinými, ale potom, dohnán do krajnosti, dokáže porazit hodně kuželek – s jejich počtem roste pak i hodnota jednotlivé prózy. Putíkova povídka = bilance jednoho nápadu + závěrečná morálka.

zdomácnělý ve 14. století), totiž „příběh sloužící za doklad“, řecky zvaný *paradeigma*, latinsky (běžněji) *exemplum*. „*Exemplum* neboli příklad je krátké vypravování (případně bajka, parabola apod.), jehož lze užití jako ilustrace nebo důkazu na podepření výkladu náboženského nebo mravoučného. Jak patrně z této definice, jde o literární druh, jehož hlavními pěstiteli mohou být lidé, zabývající se ex professo propagací nějaké nauky, tedy především kazatelé a kněží, a ti také skutečně nejvíce přispěli k jeho rozvoji. Účel *exempla* je dvojitý: jednak usnadnit kazatelům přípravu kázání, jednak a hlavně učiniti vysoké pravdy dogmatické a mravní věřícím snáze srozumitelnými a přístupnými, dobré podnítiti k větší horlivosti a pobloudivým usnadnit návrat na správnou cestu, jakož i upoutati pozornost posluchačstva a udržovati ji až do konce kázání.“⁴ Poslední bádání definuje *exemplum* jako „tu část kázání nebo moralizujícího díla vůbec, která formou krátkého, k tomu účelu stylisticky upraveného, zajímavého a konkrétního příběhu induktivně dokazuje obecnou tezi“.⁵ Podstatným znakem pozdějších *exemplum* byla (aspoň jistá) emancipace od kazatelství a relativní osamostatnění vypravěčské, popřípadě zábavné funkce.

Ač nemůžeme uvažovat o vědomém návazání na tradice česko-latinské středověké literatury, můžeme Putíkovy prózy, obsažené v *Pozvání k soudu*, považovat za renesanci starého útvaru, za *exempla moderní české prózy*, oscilující mezi zábavností a moralizátorstvím na jedné a beletrii a žurnalistikou na druhé straně.⁶ Zábavnost, rozuměj komičnost, tvoří účinnou zástěrku moralizování, jakousi záruku hladkého čtenářského přijetí – vzhledem k racionalistickému autorskému typu, jímž Putík je, jde o komiku ironickou;

⁴ Jan Vilikovský v Doslovu k výboru *Próza z doby Karla IV.*, ELK, Praha 1938, str. 251.

⁵ Eduard Petřů v Úvodu k vydání *Olomouckých povídek*, SPN, Praha 1957, str. 7.

⁶ Tímto druhem se sice povídkový soubor *Pozvání k soudu* nevyčerpává, přesto je však *exemplum* jeho základní, určující formou, která svými rysy poznamenala prakticky všechna čísla svazku.

právě s její pomocí bývá morálka často vyslovena nepřímou, tj. ironizováním negativního životního postoje či záporné lidské vlastnosti. Mluvit u Putíka o renesanci tradiční formy není, přihlédneme-li k jeho dosavadní tvorbě, nikterak násilné: Putík oživuje útvary žurnalistické beletristiky běžné a cílevědomě, například v *Indiciích* má oddíl složený z *miscel* (*Miscelky*), formy v české literatuře dlouho už neviděné (znamená drobnou časopiseckou nebo novinářskou zprávu v rubrice rozmanitostí). Přirozená je také laicizace *exempla*, jeho „pokles“ z vysoké oblasti homiletické do nízké oblasti užití beletrie, popřípadě vůbec publicistiky, neboť i funkci někdejších propagátorů a popularizátorů ex professo převzali dnes jako součást své práce vlastně profesionální žurnalisté.

Vilikovský napsal, že „jako *exemplum* dá se použití vypravování všeho druhu, jen když je v něm vedle prvku výpravného obsaženo i naučení mravní či náboženské, jež lze aplikovati na člověka... Nejdůležitější prameny, z nichž kazatelé *exempla* brali, byly jednak bible a díla otců a spisovatelů církevních, apokryfy a legendy...“ Není divu, že i celý jeden oddíl *Pozvání k soudu* je složen z apokryfů. Představovala-li povídka *Před svítáním přišel ke mně ďábel* jednoduchý případ novodobého *exempla*, jehož morálka je přímočará a očividná a vyplývá z nekomplikované historky, zastupují autorovy apokryfy jeho prózy spletitějšího záměru a o několika rovinách. Nebo pak přestává Putíkův apokryf být *exemplum*? Bude proto zřejmě prospěšné rozebrat, aspoň obrysově, i tento případ, například prózu *O třech mládencích v peci ohnivě*.

I zde obměňuje Putík danou látku, konkrétně notoricky známý starozákonní příběh z 3. kapitoly Daniela; teprve zná-li čtenář kanonizovaný text, může na jeho pozadí náležitě vyniknout Putíkova modernizovaná a aktualizovaná apokryfní verze. Základ obojího znění je společný: Sidrach, Mizach a Abdenágo odmítají, podle ustanovení zákonnodárců Izraele, klanět se obrovskému zlatému pomníku, který si postavil král Nabuchodonozor, a hrozí jim za to smrt.

Nyní se však původní a aktualizovaná verze už rozcházejí. Putík přikomponovává novou figuru, která dokonce přebírá úlohu hlavní postavy a která je totožná s vypravěčem; ten v dialogu s králem důvtipnou argumentací odvrátí od svých přátel pohromu. Už sám zákaz klanět se soše a obrazu interpretuje autor jinak, se záměrně průhlednými odkazy na období kultu osobnosti („Nemohl jsem králi říci, co jsem měl na mysli: že takové příkázání zabraňuje lidem dělat ze sebe bohy a modly a že není nic nestálejšího než kámen, bronz a zlato“); tohoto pravého výkladu se však vypravěč nemůže držet, a využívá proto k záchraně tří mláďenců zvyklostí a atmosféry příznačné právě pro dobu kultu („I prosil jsem Hospodina, aby mi vnukl odpověď. A bůh mi vložil do úst tato falešná slova: – Bylo třeba čekat, nejmocnější, až přijde pravý král králů a pravý bůh, totiž ty, králi Nabuchodonozore! Všichni Izraelští to vědí, a proto nevěř, že by se ti tři mládenci protivili“). V Putíkově apokryfu tedy k zázraku učiněnému Hospodínem vůbec nedojde, a je také vyloženo, proč ne, nebo naopak, proč Starý zákon o zázraku mluví: z naléhavých potřeb věroučných („Ve svatých knihách je tato příhoda vylíčena poněkud jinak v zájmu upevnění naší svaté víry, nahlodané babylónskou nevěrou. Mohu však potvrdit, že král, když na sklonku svých let dostal do rukou svitek schválený radou starších, v němž se píše, že tři mládenci vyšli neporušeni z pece ohnivé, velice se smál a byl milostivě naladěný“). Úlohy se vyměnily: za pravý text je prohlášen text apokryfní, podvržený, kdežto původní, sankcionovaný text je ukázán jako falešný; je rozlišena realita a pseudorealita, věci jsou polidštěny, strženy ze sféry božské do sféry lidské, jsou odhaleny politické motivy ideologických zkreslení – s jízlivou ironií.⁷ Vedle reality a pseudoreality situované

⁷ Svými apokryfy navazuje Putík evidentně na čapkovskou tradici (Apokryfy, 1932, posmrtně *Knihy apokryfů*, 1945), nicméně se od Karla Čapka liší. Čapek často tvoří tam, kde Putík v podstatě obměňuje a využívá; pro Čapka je apokryf záležitostí bohaté fabulační invence, konstrukce zcela nového příběhu, překvapivé hry s danými postavami, zatímco Putík soustřeďuje své síly spíše na samo nové a aktuální rozuzlení, na časovou pointu. Čapek historií zfamiliárňuje, hledá za ní –

do doby Nabuchodonozorovy je tak v Putíkově povídce konstituována, jako relativní celistvost, další skutečností rovina, totiž autorova současnost. Zdánlivě nehybná a jednolitá realita je tedy rozložena v řadu vrstev, mezi nimiž fungují rozličné, autorem postupně odhalované vztahy a existuje určitá, autorem v průběhu děje objeňovaná hierarchie. Je tedy první důsledek aktualizace starého syžetu *noetický*, a to s tím cílem, aby se mezi různými rovinami skutečnosti vyhledala ta „normální“, „přirozená“, tj. lidská, nejadektivnější potřebám člověka. Avšak s tímto poznávacím zřetelem jde ruku v ruce znova zřetel *moralizující*. Morálka vyplývá z *racionalizace věroučného příběhu*: věci je třeba pojímat racionalisticky, neboť jen tak jsme s to odhalit jejich skutečnou podobu a pravé hybatele – jinak zajdeme na iluze a fantomy. Je tedy Putíkova próza O třech mláďencích v peci ohnivé také *návodem* k zcela určitému vidění světa, *poučením*, jakou metodou se zmocňovat jeho rozmanitosti.

Putíkovy apokryfy a s nimi vůbec všechny složitější prózy Pozvání k soudu nelze tedy redukovat na útvar formou a funkcí příbuzný s exemplem, nelze je také nazvat rafinovaným či maskovaným exemplem. Ale je-li dovoleno vést analogii se stavem v českém středověkém písemnictví, kdy byla exempla podávána často tak, že přímo fungovala jako samostatná, poučně zábavná četba, anebo kdy se popřípadě stávala zárodkem pozdější renesanční novely, pak rejstřík Putíkových drobných próz silně připomíná zmíněné rozpětí exemplové literatury. Na jednom pólu jeho povídkové tvorby stojí exemplum v čisté podobě, na druhém svébytná povídka, která však něčím exemplum připomíná. V čem tkví sjednocující osobitost obou mezních případů a všech mezičlánků? Jde o zvláštní *syntézu, spájající beletristické, obrazné postupy s publicistickými funkcemi, o útvar žurnalistické beletrie*. Epika tu je i není vedlejší: má připravit půdu

v souladu se svou filosofií – osobní pohnutky, jedincův život, drama subjektu, kdežto Putík vidí všechny, i ty nejsoukromější jevy zasaženy magnetickým polem politiky a ideologie.

pro závěrečnou morálku, která vyplývá z potřeb dne, v tom je její role bezpochyby pomocná (autor často jen obměňuje hotovou látku nebo exploatuje cizí podněty – i tady se podobá středověké literatuře, která si otázku originality nekladla –, jež potřebuje k uskutečnění svého záměru, například, v kapitole 6, prózu Franze Kafky), zároveň je však výpravny prvek nezbytným lákadlem, vzbuzujícím čtenářovu zvědavost a napětí (jak třeba autor obměnil starý a dobře známý motiv apod.). Někdy ovšem nabývá sám příběh na závažnosti a svěbytnosti tím, že se stává nositelem určité funkce, která potom podstatně ovlivňuje, ba určuje vyznění vždy přítomné moralizující pointy (například v analyzovaném apokryfu O třech mládencích v peci ohnivé dominuje takto poznávací funkce, která určila i tvářnost finálového poučení, nabádavého návodu). Ukazuje se, že je to právě rozdílné položení těžiska v jednotlivých povídkách (jednou na morálku, jednou mimo ni), nebo jinými slovy rozdílná míra samostatnosti výsledné morálky (poučení je příběhem pohlceno různou měrou, šev mezi příběhem a morálkou je různě výrazný), co je příčinou vnitřní diferenciacce Putíkovy drobné prózy, povídky a mikropovídky.

Indicie vyšly před Pozváním k soudu, dnes je z hlediska logiky autorova vývoje můžeme označit spíše za *předobraz* jeho knihy pozdější (proto postačí zmínit se o nich stručně). Rozhodně se toto tvrzení týká kompozice: oba soubory shodně třídí zařazené práce podle jejich rázu (formy a zaměření) do několika kapitol, jakýchsi prozaických cyklů na způsob cyklů básnických, v nichž jednotlivé, relativně samostatné práce, navzájem sdruženy, posilují svou významovou platnost, sčítají (optimálně: násobí) svůj účín (v *Indiciích* mají kapitoly ještě své zvláštní názvy, v *Pozvání k soudu* už autor vystačil s jejich prostým očíslováním). Ale i jinak jsou *Indicie* předobrazem, je to jakési *Pozvání k soudu* en miniature. Jde opět o *braniční* útvar, a to jak podstatou, tak určením. Určením to jsou krátké útvary *žurnalistické beletrie*, které mají svůj *raison d'être* především v novinách a které Putík pěstuje cílevědomě a s obzvláštním smyslem

pro jejich rozmanitost – na tomto ožívování a objevování nemožno neocenit příkladnou podnětnost pro současnou českou prózu (jejíž stav na tomto poli není zrovna povzbudivý). Putík pěstuje aforismy, miscely, kurzívky, anekdoty, paradoxy, exempla, využívá ustálené formy interviewu, výpisků, curricula vitae. Svou podstatou jsou to vesměs kratičké práce, jejich základním rysem je *adresná jednostrannost: do jednostrannosti vybraněná reakce na přítomnost* (týká-li se téma minulosti, pak je rozhodující aktuální smysl z tématu plynoucí, ne ono samo o sobě), která čtenáře *záměrně provokuje k zaujetí určitého postoje*, tj. nesnáší lhostejnost nebo netečnost. Tak se ve všech číslech souboru nepřímo vyskytuje *autorská morálka*, která je – podobně jako v prózách *Pozvání k soudu* – všudypřítomná: výzva k angažovanosti na realitě a tedy k jejímu pravdivému poznání (mnoho místa věnuje Putík zlu prostřednosti, jehož kořeny nalézá v přizpůsobivosti, v zbabělé konformitě i s poměry člověku nepřijatelnými). Morální poučení se ovšem vyslovuje, a to velice často, i přímo; ocitujme pro ilustraci aspoň dvě z nejkratších prací *Indicií*: „Dne 12. července roku 1950 lehl popelem Zlatý pavilón v Kjótu. K činu se přiznal mladý novic buddhistické sekty, jež po dlouhou řadu generací pečovala o tento skvost japonského stavitelství. Na otázku, proč tak učinil, novic odpověděl: Neustále mě poučovali, jak je krásný a jak ho musím milovat.“ (Pyroman) – „Saadi, vznešený a moudrý, tys to řekl první, že poznaná pravda má povznášet ducha a nikoliv spálit svět. Kéž by se více četli klasici.“ (Saadi) Tato všudypřítomnost morálky, přímo či nepřímo vyjádřené, odkazuje na typus *exemplové literatury*, pojaté ovšem tak, jak o ní už byla řeč, tj. v celé její šíři a variabilitě. A je pak zcela vedlejší, zda jsou jednotlivá čísla *Indicií* založena na příběhu nebo na úvaze, zda podávají pouhý záznam nebo usilují o poetický účín, zda zužitkovávají reálná fakta nebo jsou čirou hrou obrazotvornosti, zda ústí nabádavě nebo anekdoticky, zda prostě vyprávějí nebo zda používají dialogické formy atd., nic z toho ani neproměňuje základní tvářnost Putíkových drob-

ných útvarů, ani nerozhoduje o jejich vlastní hodnotě.

Dalo-li by se říci, že oba Putíkovy svazky drobných próz oscilují mezi beletrií a publicistikou, pak je v Indiciích řada čísel (hlavně ve 4. oddílu Okamžiky), která navíc oscilují mezi poezií a publicistikou, takže je můžeme nazvat *publicistickými básněmi v próze*:

„Sedím na podnoží u tří sloupů delfské rotundy.

Když zvrátím hlavu, visí nade mnou černá stěna Parnasu.

Svítlí obrovský měsíc, hořce voní olivy a odkudsi zalétají poryvy kouře z hořících sosnových polen.

Slabounce si pozpěvují prameny posvátné Kastelie, ze spánku pípají ptáci a dole v hlubokém údolí štěkají psi.

Fuzen neustále rostoucím nevysvětlitelným vzrušením jsem najednou vstal a objal zlábkovaný mramorový sloup, z něhož dýchalo teplo.

U srdce mi píchlo.

Uštknutí krásy.“

(Uštknutí krásy)

Po přečtení této ukázky se dá namítnout, že přívlastek „publicistický“ je zhola zbytečný a že postačí termín básně v próze. Nejde o hru slov, nýbrž o snahu postihnout osobitost Putíkových kratičkových próz. Jsou tu okolnosti, které užití uvedeného přívlastku opravňují. Autor staví na faktu, popisuje vlastně autentický cestovatelský zážitek, reálie jsou ověřitelné. Autor poslední větou svůj konkrétní raport zobecňuje v tom směru, že odhaluje smysl předchozího textu, shrnuje, aby bezprostředně ovlivnil čtenáře, totiž „zagitoval“ ho pro krásu. Autor spoluurčuje ráz prózy kontextem, do něhož ji vsazuje: v tomto případě mezi žurnalistickou beletrií. Jednotlivé, izolované funkce literárního díla jsou samy o sobě irelevantní pro přiřazení díla k určitému druhu nebo žánru; teprve *v soubře s ostatními funkcemi* nabývají na příznakovosti, stávají se *relevantními*.

Začteme-li se do Putíkovy první beletristické práce, do novely *Zed'*⁸ (když proti ní postavíme Svědomí, ukáže se názorně, že dramatická kompozice ještě z non-fiction literatury beletrie nedělá), pak je nám za chvíli jasno: tady nemáme co činit s útvarem oscilujícím mezi dvěma póly, jde zcela zřetelně o případ z oblasti tzv. krásného písemnictví. Těžkosti začnou teprve tehdy, když chceme ráz této útlé knížky blíže určit: je něčím zvláštní a neobvyklá, vymyká (vymykala) se z dobového úzu – ostatně proto o ni po vydání vznikla polemika mezi M. Jungmannem a J. Janů (v Literárních novinách 1962, č. 36 a 39), na kterou pak ve svých recenzích reagovalo i několik dalších kritiků.

Základem novely je určitá *braniční situace*, v níž se hlavní hrdina ocitá po vysvobození z koncentráku. Vládne tu jakési interregnum: je stejně daleko k životu jako k smrti, vyrovnané jsou vůle k žití a touha skoncovat s utrpením, a Putík je dokonce natolik důsledný v obrazu této rovnovážnosti, až ji materializuje, až i ústřední postavu rozštěpuje na dvě samostatné individuality (dělá z ní schizofrenika), z nichž každá ztělesňuje určitý vyhraněný životní postoj. U Putíka však jevy nebývají motivovány jednoznačně a přímočaře, nalézáme je vždy v průsečíku několika příčin, jakoby v uzlu jakéhosi trojrozměrného pletiva. Základní meznou situací ve *Zdi* pojal totiž autor – a tento záměr kotvil zřejmě v nejhlubších základech jeho prózy – jako *svár* dvou protikladných principů, jako nelitostný niterný zápas, z něhož musí vzejít vítěz: buď život, buď smrt; i proto potřeboval Putík dosáhnout dvojjednosti své postavy, aby tento svár mohl vůbec uskutečnit. Žádný z obou postojů Putík nediskriminoval, nehandicapoval, protože je přesvědčen o jejich reálnosti; existují dnes a existovaly včera, jejich svár zplodila historie, není autorovou smyšlenkou. První princip říká: Je třeba především být, existovat, vydržet

⁸ „Zed' jsem začal psát před mnoha lety, přesněji řečeno už v roce 1945 a potom ještě několikrát. Avšak teprve v roce 1961 jsem si sedl k věci doopravdy. Mezitím mi vyšly tři jiné knihy, ale přesto považuji Zed' za jakousi opožděnou prvotinu.“ Autor o své knize *Zed'*, v nakladatelském bulletinu *Mladé fronty* Knihy čtyř týdnů, 1962.

děj se co děj, přetrvat; někdo ovšem bude nutně „odepsán jako amortizovaná položka“, to je předpoklad nezničitelnosti života. Druhý princip tvrdí: Je třeba nejen prostě, nýbrž i aktivně být, být angažován na světě, tj. vzdorovat, zápasit, toužit. Jde tedy, mimo jiné, i o dvojí pojetí nutnosti (a tím nepřímou i svobody): první z nich nevyklučuje pád do lhostejnosti, nudy, odosobnění, podle Putíka jediných znaků „toho *druhého*“ světa, smrti. Proto ztělesnitel prvního principu umírá, nepřeleze onu symbolickou zeď, postavenou v Putíkově próze; nezburcoval na pomoc ani sebe, ani druhé, zůstal bez lidského zázemí. Naproti tomu nositel druhého principu v předsmrtné křeči zoufale bojuje – a zůstává naživu, protože opřen o lásku, domov, soudružství, o všechny ty podle autora stále a pozitivní jistoty, jimž Putík vzdává hold: už tím, že právě jejich přítomnost dokáže zachránit život člověka. Základní situace je tedy podána dynamicky, vyjevuje se, rozložena na řadu drobnějších časových úseků, jako proces hrdinova rozpomínání a zmrtvýchvstání; protože se jazýček vah nakonec, po všech peripetiích, vychýlil k pólu života, protože angažovanost zatlačila netečnost, musel jeden z komplementárních dvojníků zahynout – vítězstvím nezískal hrdina jen život, nýbrž i svou jedinečnou, ztracenou tvář.

Svým postupem chtěl Putík záměrně obnažit základní ideový konflikt Zdi, a vše proto podřídil tomuto cíli. Vytvořil tak *jednostranný prozaický typ*⁹ – taková jednostrannost je ovšem ve vývoji literatury stejně běžná jako naopak typologická komplexnost –, který „obíhá okolo . . . otázky“ a tím jak na tvůrčím procesu, tak na tématu preferuje jeho *intelektuální stránku*. V tomto racionalistickém typu je rozhodující rovina *úvahového konfliktu*; hodnota prózy spočívá pak v tom, jaké problémy objevuje a jaké otázky vede na soubor, jaká dobrodružství myšlenky dokáže zosnovat, jak provokuje čtenáře k přemýšlení. Oba svářející se životní

⁹ Jednostrannost záměru vedla Putíka i k neobyčejné *ekonomičnosti* stylové výstavby; všude vládne strohá funkčnost, užití a výskyt určitých prostředků bývá hned několikrát motivován.

postoje jsou ve Zdi skutečně do značné míry zintelektualizovány, převedeny do řeči pojmů, abstrakcí, úvah, tedy monologů a dialogů s filosofickým podtextem, z nichž má nakonec vykristalizovat pravda. Po zákonu tohoto prozaického typu se konflikt prosazuje především střetnutím stanovisek, tj. sporem, *bádáním*¹⁰ (prostřednictvím dialogu vedeného ve všech jeho podobách, tj. v podobě základní, ztlumené i nestejnorodé, a prostřednictvím vnitřního monologu) – rozhovory v novele vedené se vracejí k původnímu významu řeckého dialektikē. Tato jistá abstraktnost však ještě neimplikuje tezovitost, v níž se charaktery stávají pouhými věšáky na ideje a něco a priori rozhodnutého jen ex post ilustrují. Putík se u svého dvojjediného, rozpolceného hrdiny bezesporu soustředil na to, co se odehrává v jeho vědomí (dokonale to ovšem motivuje: hrdina je upoután na lože), přitom však nositele obou protichůdných principů individualizoval, dal jim vlastní minulost (zde otevřel jakési možnosti pro epiku) a přisoudil jim rozdílné nároky na budoucnost, přikomponoval řadu postav sice jen plošně zachycených, avšak s ústřední postavou těsně spjatých, a celou situaci nazřel v jedinečném historickém rámci května až června 1945 (retrospektivně příběh sahá až po rok 1938); jsou to tedy živí lidé jedinečných osudů,¹¹ kteří zde diskutují a svářejí se, s proměnlivými šancemi na výhru; determinantou je tedy *napětí mezi úvahami a postavami*, mezi sférou reflexivní a figurální.

¹⁰ Termín *bádání* přenášíme ze staročeské literatury (viz zde už str. 110). Považujeme jej za vhodnější než označení *disputace*, které se také a z týchž zdrojů nabízí, a to proto, že *disputace* znamená jistou formalizaci a tím degradaci námětu a argumentace. O různých typech disputací (dialogů) z hlediska vývoje starého českého písemnictví viz Emil Pražák: *Hádání Prahy s Horou a Rozmlouvání o Čechách ve vzájemném vztahu a ve vývoji českého dialogu*, *Listy filologické* 88, 1965, svazek druhý, str. 204 n., zvláště str. 223–224. Zde též odkaz na časté užívání formy *soudního řízení* ve středověkých „sporech“, což v příspěvku o autoru Pozvání k *soudu* nemožno nezaznamenat.

¹¹ Ve zmíněné polemice o Zeď J. Janů případně poznamenal: „Hrdina Zdi je podle mého soudu prokazatelně natolik z masa a krve, nakolik je to požadavkem pro umělecký přístup k námětu, a především má svou charakteristiku, již lze sledovat až do nejmenšího vlášení jeho osobní reaktivity.“ Pro a proti 62, *Čs. spisovatel*, Praha 1963, str. 54.

Jiným výrazem vyhraněné jednostrannosti je *ztráta syžetu*, opuštění obrazivého systému. Ve Zdi se opravdu skoro nic neděje, příběh je veden jako ponorná řeka jen zřídka-kdy se vynořující a ve struktuře díla představuje složku podřízenou, pomocnou. O tom, jak vcelku probíhal děj, je možno se dohadovat – proto stačí náznaky, dokonce i mlhavost, avšak o idejích ne, ideové hodnoty musejí být konečnů stanoveny nedvojsmyslně, přesně. Tak jako Putík neevokoval srážku činů, ale sáhl raději po formě úvahového sporu, analogicky postavil svou knížku nikoli na syžetu, nýbrž na situaci – je to ostatně jen přirozený důsledek pojetí osnovného konfliktu jako střetnutí ideového. Na první pohled se může zdát, že rezignace na spleť a zajímavě se rozvíjející děj a koncentrace na jedinou meznou situaci musí vést k ochuzení a zúžení tvůrčí základny, na níž je knížka vybudována. Pravda je však, aspoň tady, opačná; právě opuštění tradiční cesty otevřelo bránu dokořán novým možnostem, přinutilo autora k vynalézavosti v náročném spisovatelském problému, *jak zainteresovat* čtenáře, kterého nestrhne dobrodružství zjištěné myšlenky samo o sobě a který, aspoň v české literatuře, je uvyklý konvencím jiného druhu. První past nastražil Putík už rovnou v intelektuální rovině. Sestrojil takovou situaci, s jakou se čtenář běžně setkává v praktickém životě: je přítomen krvavě vážnému sporu dvou lidí a už samým tímto faktem přinucen vmísit se do diskuse, zaujmout stanovisko. Putík vlastně počítá se čtenářem jako s třetím (latentním ovšem) účastníkem dialogu. Tato forma zároveň dobře zrcadlí jiný z charakteristických rysů Putíkovy novely: její *objektivní* ráz, její *protiiluzivnost*. Autor nechce, aby se čtenář do jeho figur vcítoval nebo se s nimi ztotožnil, nýbrž aby se od nich distancoval a s tímto odstupem aby získal schopnost *zaujmout vlastní postoj*. Vedle toho zainteresovává Putík svého čtenáře i emocionálně, a to prostřednictvím monologické formy. Proces zmrtvýchvstání tu někdo vypravuje jako vlastní zážitek, nic z druhé ruky – zpovědní ráz si vždycky víc podmaňuje a zavazuje svého posluchače než text vy-

právěný v 3. osobě.¹² Konečně okolnost, že vedle ich-formy užívá autor i dialogizovaného vnitřního monologu, prozrazuje, že kromě uvedených prostředků sahá i po prostředcích objevených psychologickou prózou. Putík pracuje *introspektivní* metodou. Odhaluje složení lidského vědomí, jeho vrstvy vědomé i podvědomé, kroky jisté i tápavé, mžikové prolínání vzpomínek a drásavé přítomnosti, a využívá všech těchto nuancí při vedení sporu v schizofrenikově nitru. Místy však autor přece jen čtenáře ponechává v nejistotě, zda se svářejí dvě bytosti v jednom rozpolceném člověku či zda jde skutečně o dva debatéry či zda nepřechází jeden způsob obrazu v druhý (kolísání mezi stavem schizofrenickým a normálním); i tato nejistota vzrušuje, má značnou emotivní sílu.

Vytvořit postavu schizofrenika, to byl vůbec od Putíka šťastný tah, protože si tím rozřešil ne jeden technický problém své novely. Umožnil si především pohled na hlavního hrdinu *jak zevnitř, tak zvenku*: spojit subjektivní konfesi s objektivním pozorováním a uchopit tak postavu komplexněji, totálněji.¹³ Zároveň s tím si umožnil stavět do těsného sousedství postupy natolik rozdílné (například styl dokumentární a vzápětí nato lyrický, nebo styl vypravěčský a hned vedle až referátově výkladový), že by mu jinak snadno mohla být uštědřena výtky metodického eklekticismu nebo že by mohl být oprávněně obviněn z malé věrojatnosti

¹² I pro samého Putíka je empirický základ Zdi bezesporu záležitostí nejosobnější zkušenosti: jako pracovník ilegální skupiny komunistické mládeže byl roku 1942 zatčen a vězněn v Litoměřicích, Golnově, Berlíně, Landesbergu na Lechu a v koncentračním táboře Dachau.

¹³ Existuje i rozlišení mezi vypravěčem a centrální postavou. O tom psala ve své kritice R. Grebeníčková: „V raportu hrdinově o stavech, situaci, předmětném okolí, v evokaci minulých prožitků, v myšlenkových pochodech, citových procesech atd. je latentně přítomen i vyprávěč. Z napětí mezi skrytým vyprávěčem a postavou, která v první osobě líčí své nápady, reakce a nálady, čerpají se možnosti k nepřímé charakteristice hrdinově. V momentech, kdy odstup mezi hrdinou, zaznamenávajícím svou situaci, a postojem vyprávěče je patrný, vzniká i lehká ironizace hrdiny. Těchto míst je ve Zdi celá řada a jsou to právě ona, která propůjčují Putíkově postavě mírně tragikomický, mírně chaplinovský ráz, činí ji čtenáři tím bližší, čím více je zřejma vyprávěčova distance od této osoby a čím více jsou připouštěny její slabosti.“ Pro a proti '62, Čs. spisovatel, Praha 1963, str. 56.

celé situace. Tato *možná, kdykoliv uskutečnitelná stylová rozmanitost* Putíkovy *Zdi*, a stejně tak i *možná využitelnost rozličných prozaických principů* (zde metod psychologické prózy) usnadňují autorovi reálně předvést všechny zákruty úvahového konfliktu: je dalším dokladem *otevřenosti* Putíkova prozaického systému.

Zdí vládne od začátku do konce humanistický zřetel: Kdo je člověk? Jaký smysl má jeho existence? Má jeho život nějaké jistoty? A má-li, pak v čem tkvějí? Prospívá člověku, stává-li se něčeho nástrojem? Jaké jsou zdroje socialistického humanismu? Odpovědi na tyto otázky jsou odpověďmi na *otázky doby*. Střídání letopočtů nijak nezrušilo časovost těchto otázek, naopak posílilo jejich naléhavost: po strašlivé válce „vývoj techniky vytyčil před člověkem problém zrozený z jeho vlastní moci: existence člověka závisí na jeho vlastním rozhodnutí“ (R. Garaudy). Otázky předložené Putíkovou novelou přerostly rámeček let, do něhož je kniha svými událostmi sevřena, a dotýkají se ideových, mravních, politických, společenských jevů celé naší složité současnosti; dotýkají se jich o to důrazněji, že jednotlivé jevy pozorujeme u Putíka nejdřív v zrcadle okupační doby, načež teprve tento obraz vyvolává na naší sítnici a z naší aktivity nový obraz týchž věcí a otázek, vřazených však nyní už do dnešních souvislostí. Důležitým významotvorným činitelem se tak v Putíkově próze stala *transparentnost*: schopnost minulého tématu nést na sobě prosvítající kresbu dějů současných, kresbu, která nakonec obraz historie zcela překryje a sama se stává vlastním námětem i obsahem díla.

Připomenutými rysy se však časovost *Zdi* zdaleka nevyčerpává; má v Putíkově tvorbě *několik vrstev*, nabývá platnosti širší i užší, týká se věcí mimoliterárních i speciálně literárních – autor má svou dobu vsutku, tak říkájíc, v krvi. Dokazuje to *skrytá polemičnost* v novele obsažená; je to polemičnost natolik nepřímá, nakolik jí Putík nechce přehlušit pozitivní záměr i význam celé práce. Aktuální už je sám fakt, že se Putík snaží odpovídat na otázky doby v nové historické situaci, totiž po krachu období kultu osob-

nosti, které si je vůbec nepřipouštělo, anebo je kladlo ve zkarikované podobě. Aktuální je Zeď i tím, že na tyto základní otázky odpovídá odlišně od jejich jiného vlivného a rozšířeného řešení, to jest od řešení, jak je přináší existencialismus. Konečně je Putíkova novela aktuální rovněž tím, že popírá falešné pojetí časovosti uměleckého díla, ať ještě přetrvávající z let nedávno minulých, kdy o aktuálnosti rozhodoval prakticky kalendář, časové situování námětu, ať už běžné právě dnes, kdy „ony nejobyčejnější a zároveň největší lidské hodnoty jsou trochu opomíjeny“, neboť „vycházejí ve srovnání s ohromujícími výboji vědy nebo vojenské techniky zkrátka“ (Putík v nakladatelském bulletinu *Mladé fronty*). Vnuká se tu ještě poznámka, že je jen logické, dospívá-li autor tak skrz naskrz časový, jako je Jaroslav Putík, k metodě otevřeného uměleckého systému, jak o něm byla řeč výše; taková otevřenost aktuální tvorbě jen vyhovuje, není-li dokonce předpokladem jejích úspěchů.

Po tomto pokusu stanovit konstitutivní znaky a s nimi i zvláštní osobitost Putíkovy *Zdi* zbývá vlastně – v tomto příspěvku – vykonat už jen dvojí: stručně vymezit shodné a diferencní rysy autorovy novely na jedné a obou jeho svazků drobné prózy na druhé straně, a pak stanovit Putíkovo souvislost s tradicemi moderní české prózy.

Putíkova beletrie je vysloveně disonantním útvarem s pozitivním a časovým záměrem. Autor proklamuje základní lidské hodnoty a jistoty a vydobývá je ze zápasu protikladných principů – tak reaguje na otázky doby (ve *Zdi*); jinde zase kritiku pahodnot dovršuje pozitivní morálkou, která předchází text neguje a vyvozuje z něho poučení – tak reaguje na otázky dne (v *Indiciích* a v *Pozvání k soudu*). Navzájem antinomické jsou i další dva konstitutivní znaky Putíkova beletristického útvaru: jednostrannost a zároveň s ní otevřenost. Jednostrannost je dána už jistou abstraktností (rezignací na obrazivý princip, na syžet, která jednou vede k žurnalistické beletristice, postavené na napětí mezi

obraznými postupy a publicistickými funkcemi, podruhé k úvahové próze, založené na napětí mezi reflexivní a figurální složkou), stejně však vzniká vyhoceně protiiluzivním (objektivním) rázem, který čtenáři brání ztotožnit se s autorovými postavami a naopak ho, apelem na racionální stránku jeho bytosti, nutí zaujmout osobní a osobitý postoj k realitě. Otevřenost Putíkovy metody dovoluje zase autorovi užít mnoho podnětů a objevů odjinud, ať z publicistiky, ať z krásné prózy (vždy tu klopýtáme i o souvislost s jistými útvary staročeského písemnictví, byť jakkoliv nezáměrnou a paradoxní), umožňuje mu postavit vedle sebe mnoho stylů, aby mohl s maximální přesností sledovat svět myšlenky a rytmus nových obsahů; a také autorova jednostrannost získává touto otevřeností na diferencovanosti a rozpětí. Zbývá-li ještě co připomenout zvlášť, pak je to Putíkova všudypřítomná, jedinečná ironie.

Putíkova beletristika koresponduje s dílem mnoha autorů moderní prózy české i evropské, jejichž podněty pak ve své tvorbě přetavuje (za všechny jmenujme hlavně K. Čapka, F. Kafku, B. Brechta). Je však rozdíl mezi vztahem, vlivem, a mezi návazností, rozuměj podobností typologickou a z toho plynoucí obdobnou funkcí v dobovém literárním kontextu. V tomto smyslu navazuje Putík opravdu organicky a přímo na prozaické dílo Jiřího Weila. Oba patří k iniciátorským zjevům, kterým se daří postavit vejce na špičku, je jim však za to odepřena krása brilantnosti a vznešenost definitivnosti. Otvírají moderní české próze brány nových možností, a to oba shodně směrem jednak k publicistice, jednak k nesyžetové, dialogické próze; a oba tak činí proto, aby humanizovali svět vytyčením hraniční čáry mezi lidskými hodnotami a pahodnotami a dobralí se přitom pozitivních životních jistot, jež mají tak prostá jména jako domov, láska, soudružství, svoboda.¹⁴ Když je pak naleznou, mívají přitom své jediné patetické chvíle.

¹⁴ O základních znacích Weilovy prózy, především jeho povídek, viz Jiří Opélik v doslovu k výboru z Weilovy povídkové tvorby *Hodina pravdy, hodina zkoušky*, Čs. spisovatel, Praha 1966, str. 191–206.

Bibliografie

BOHUMIL HRABAL

(narozen 28. 3. 1914 v Brně-Židenicích)

- Hovory lidí. *Spolek čs. bibliofilů, Praha 1956.*
 Perlička na dně. *Hovory. Čs. spisovatel, Praha 1963. 2. doplněné vyd. tamže, 1964.*
 Pábitelé. *Povídky. Edice Boje, sv. 128, Mladá fronta, Praha 1964. 2. rozšířené vydání tamže 1964.*
 Taneční hodiny pro starší a pokročilé. *Malá řada edice Život kolem nás, sv. 8, Čs. spisovatel, Praha 1964. 2. vyd. varianta, tamže 1964. 3. vydání tamže 1965.*
 Ostře sledované vlaky. *Malá řada edice Život kolem nás, sv. 12, Čs. spisovatel, Praha 1965. 2. vydání tamže 1965.*
 Koptetina. *Ilustrovala Jitka Kolínská. Knibovníčka Mateřidousky sv. 13, Mladá fronta, Praha 1965.*
 Inzerát na dům, ve kterém již nechci bydlet. *Edice Boje, str. 140, Mladá fronta, Praha 1965.*
 Automat Svět. *Výbor z povídek. Ilustroval Jiří Kolář. Doslov Emanuela Frynty. Knížnice Máj, Mladá fronta aj., Praha 1966.*

JOSEF ŠKVORECKÝ

(narozen 27. 9. 1924 v Náchodě)

- Zbabělci. *Edice Žatva, sv. 250, Československý spisovatel, Praha 1958. 2. (pozměněné) vydání tamže 1964.*
 Legenda Eměke. *Československý spisovatel, Praha 1963. 2. vyd. tamže 1965.*
 Píseň zapomenutých let. *Ilustroval Jiří Šlitr. OLK Olomouc 1963.*
 Sedmírámenný svícen. *Ilustroval František Hudeček. Svaz protifašistických bojovníků – Naše vojsko, edice Živé knihy, sv. 53, Praha 1964. 2. vyd. tamže 1965.*
 Ze života lepší společnosti. *Ilustroval Lubomír Štěpán. Mladá fronta, Praha 1965.*
 Nápad čtenáře detektivek. *Kresby Vratislava Hlavatého. Otázky a názory sv. 55, Československý spisovatel, Praha 1965.*

MILAN KUNDERA

(narozen 1. 4. 1929 v Brně)

- Člověk zahrada širá. *Verše. Edice České básně, sv. 119, Československý spisovatel, Praha 1953.*

Poslední máj. *Báseň. Edice České básně, sv. 141, Československý spisovatel, 1955. 2., opr. vyd. Klub přátel poezie, výběrová řada sv. 1, 1961. 3. vyd. Malá edice poezie, Československý spisovatel, 1963.*

Monology. *Kníha o lásce. Edice České básně, sv. 168, Československý spisovatel, Praha 1957. 2., přepracované vyd. tamže 1964. 3. vyd. Malá edice poezie, Československý spisovatel, Praha 1965.*

Umění románu. *Cesta Vladislava Vanúry za velkou epikou. Edice Dilna, sv. 2, Československý spisovatel, Praha 1960. 2. vyd. tamže 1961.*

Majitelé klíčů. *Hra o jednom dějství se čtyřmi vizemi. Příloha časopisu Divadlo, 1961, č. 9. Knížně s autorovým doslovem a s režijní poznámkou Otomara Krejčí edice Divadlo, sv. 35, Orbis, Praha 1962. 2. vyd. s doslovem Jána Roznera a s dokumenty o inscenacích edice Hry, Čs. spisovatel, Praha 1964.*

Směšné lásky. *Tři melancholické anekdoty. Malá řada edice Život kolem nás, sv. 1, Československý spisovatel, Praha 1963.*

Druhý sešit směšných lásek. *Malá řada edice Život kolem nás, sv. 16, Československý spisovatel, Praha 1965.*

IVAN VYSKOČIL

(narozen 29. 4. 1929 v Praze)

Autostop. (S V. Havlem) ČDLJ, Praha 1961.

Faust, Markéta, služka a já. (S J. Suchým) ČDLJ, Praha 1961.

Vždyť přece létat je tak snadné. *Edice Mladé cesty, prozaická řada, sv. 5, Mladá fronta, 1963. 2. vyd. edice Boje, sv. 132, Mladá fronta, Praha 1964.*

Bublíny nad městem. *Ilustrovala Hana Štěpánová. Knížnice Mateřídoušky, sv. 16, Mladá fronta, Praha 1964.*

Kosti. *Edice Boje sv. 141. Mladá fronta, Praha 1966.*

LADISLAV FUKS

(narozen 24. 9. 1923 v Praze)

Zámek Kynžvart. – Historie a přítomnost. *Krajské nakladatelství, Karlovy Vary, 1958.*

Pan Theodor Mundstock. *Edice Žatva, sv. 289, Československý spisovatel, Praha 1963.*

Mí černovlasí bratři. *Edice Žatva, sv. 298, Československý spisovatel, Praha 1964.*

JAROSLAV PUTÍK

(narozen 25. 7. 1923 v Mostě)

Sovětský svaz – světová velmoc míru. *SCSP, 1950.*

Pod egyptským pŭlměsícem. *Edice Otázky dneška sv. 50, Mladá fronta, Praha 1957.*

Den v Československu. (Též německy, anglicky a francouzsky.) *Státní nakladatelství technické literatury, 1958.*

Svědomy. *Případ profesora Oppenheimera. Edice Otázky dneška, sv. 56, Mladá fronta, 1959. 2. vyd. tamže sv. 59, 1960. 3. vyd. tamže 1963.*

Dálky. *Edice Racek, sv. 6, Státní nakladatelství politické literatury, Praha 1962. 2. vyd. tamže 1964.*

Zeď. *Mladá fronta, 1962.*

Indicie. *Ilustroval Jiří Rathbouský. Mladá fronta, 1963.*

Pozvání k soudu. *Kníha zповědi. Mladá fronta, edice Boje, sv. 133, 1964. 2. vyd. tamže, 1966.*

Obsah

Úvod	7
Hrabalovy konfrontace Přemysl Blažíček	9
Hranice vyprávění (Nad Škvoreckého Zbabělci) Radko Pytlík	29
Milana Kundery hra na vypravěče Milan Blahynka	51
Patologie jazyka Vladimír Karfík	63
Paradox života jako strukturální princip literárního tvaru Aleš Haman	83
Otevřený prozaický systém (In margine Putíkovy beletristiky) Jiří Opelík	105
Bibliografie	125

d / edice dílna / svazek dvacátý čtvrtý
řídí A. M. Piša

Příběhy pod mikroskopem

**Šest studií
o současné próze**

Napsali pracovníci Ústavu pro českou literaturu Milan Blahynka, Přemysl Blažiček, Aleš Haman, Vladimír Karfík, Jiří Opelík a Radko Pytlík. Redigoval Radko Pytlík, který je i autorem úvodu. Bibliografii sestavil Milan Blahynka. Obálku, vazbu a předsádku navrhl a typograficky upravil Zdeněk Seydl. Vydal jako svou 2597. publikaci Československý spisovatel v Praze roku 1966. Vydání první. Odpovědní redaktoři Ota-
kar Mohyla a Věra Pašková. Vytiskl Tisk, n. p., Brno, provoz 2. Stran 132. AA 6,37, VA 6,98, D-02*60123. Náklad 1600 výtisků. 12/16.

22-110-66

Kčs 10,50 - I

Die Mikroorganismen
Kultur

Die Mikroorganismen sind die kleinsten Lebewesen, die wir kennen. Sie sind überall zu finden, in der Luft, im Wasser, im Boden und auch auf unserem Körper. Sie sind für das Leben auf der Erde unverzichtbar, denn sie sind die Grundlage für alle Nahrungsketten. Ohne Mikroorganismen gäbe es keine Pflanzen, keine Tiere und auch keine Menschen. Sie sind also die Basis für alles Leben auf der Erde.

d Edice Dílna, věnovaná literární teorii a kritice, přináší původní i přeložené studie a eseje o živých problémech moderní literatury. V Dílně vyšly dosud tyto svazky:

- 1 / Literatura velké iniciativy
- 2 / Milan Kundera, Umění románu
- 3 / Jan Petrmichl, Patnáct let české literatury
- 4 / Ernst Fischer, Skutečnost a mystifikace
- 5 / Mojmir Grygar, Umění reportáže
- 6 / Vladimír Dněprov, Problémy realismu
- 7 / Jan Kopecký, Nedokončené zápasy
- 8 / Jiří Hájek, Osudy a cíle
- 9 / Thomas Mann, Jak jsem psal Doktora Fausta
- 10 / Jiří Levý, Umění překladu
- 11 / Eva Strohsová, Zrození moderny
- 12 / Alexander Matuška, Člověk proti zkáze
- 13 / Dmitrij Zatonckij, Dvacáté století
- 14 / Louis Aragon, Básník a skutečnost
- 15 / Květuše Hyršlová, Západoněmecký poločas
- 16 / Zdeněk Mathauser, Umění poezie
- 17 / Carlo Salinari, O moderní italské literatuře
- 18 / Jan Kott, Shakespearovské črty
- 19 / Claude Roy, Eseje o francouzské literatuře
- 20 / Roger Garaudy, Realismus bez břehů
- 21 / Vadim Kozinov, Zrození románu
- 22 / Miroslav Červenka, Symboly, písně a mýty
- 23 / Miroslav Drozda, Babel, Leonov, Solženicyn

22-110-66

12/16

KĚs 10,50 - 1