

1/89

OBSAH

ČLÁNKY, STUDIE, ESEJE

Naše paní Vlasta Chramostová	1 - 6
Vaculíkovo téma /Vladimír Karfík/	6 - 25
Romantika historie a současný historický román /H. Rak/	25 - 39
Hra o představivost /Vladislav Voráček/	39 - 47
Účel světí prostředky? /Petr Fidelius/	47 - 55

RECENZE, ZPRÁVY

Masaryk v pohledu Václava Černého /Bohumír Janát/	55 - 59
Eva Kantůrková: Černá hvězda /Jiří Brabec/	59 - 64
Dva básníci	64 - 67
Ucho /Josef Vohryzek/	68 - 70
Celkové vydání Heideggerova díla /-iv-/	70 - 79
Living-Antigona v Praze	79 - 84
Ještě Living /H./	84 - 87

SUPERRECENZE

Mgtyáš Lebermayer v Plzeňské ulici /Tomáš Liška/	88 - 90
--	---------

NAŠE PANÍ VLASTA CHRAMOSTOVÁ

Jsme tady na návštěvě. V krásném dvojpokoji, jehož jedna část se vlní bělobou dámského budoáru a druhá, obklopená mlčným knihoven, se pro tuto chvíli proměnila nakupením ušáků, křesel, židlí, stoliček a polštářů v improvizované hlediště. Sedí nás tu asi dvacet, tlumeně šumí hovor jako ve skutečném hledišti před začátkem představení; ale místo neosobní atmosféry institucionalizovaného shromaždiště dýcháme ovzduší domova, teplo přátelského soukromí. Jsme na návštěvě.

Vstupuje hostitelka. Tiše prochází bílým pokojem, v jehož středu stojí ušák a moderní cestovní kufr. Jde o-d vypínače k vypínači, zhasíná lustry a velké stolní lampy s hedvábnými stínidly. Než zhasne lampu u toaletního stolku vpravo vzaďu, ještě se maličko upraví před zrcadlem. Pak bere do ruky bílý slunečník, otvírá ho, zvedá vysoko nad hlavu a sř pohledem vzhůru upřeným do krajkového nebe říká známá první slova Babičky, slova tvořící jemně ironizující titul večera: Dávno, dávno již tomu. Pozorně odkládá rozevřený slunečník na gauč (aby reflektor mohl promítat jeho krajkovou strukturu na čelní stěnu pokoje), vrací se k "hledišti" a u poslední svítící lampy vedle knihovny předčítá z desek dopisové motto. Zhasíná lampu - prudký štych světla po diagonále zprava - rychlý pohled k oknu: "Prší?" (stále jsme ještě v tomto pokoji? platí ta otázka nám?) - pak v kuželu světla zpět ke křeslu a kufru - zahaluje se zimomřivě do černého plédu: "Prší... Třetí týden už bez přestání šumí déšť..." Je říjen roku 1853, únava z cesty na formanském voze z Ďarmot do Vácova ponurem, deštivou, rozblácenou uherskou krajinou, horečná cesta do Prahy za umírajícím Hynkem.

Takto jsme vstoupili do inscenace monodramatu o posledních osmi letech života Boženy Němcové. František Pavlíček je napsal pro Vlastu Chramostovou "s myšlenkou na její úděl, zkušenost, charakter i uměleckou osobitost". Vlasta Chramostová je poprvé uvedla v pokojovém divadle na sklonku roku 1979.

Pavlíčkův text je montáž nejrozmanitějších prvků, od věcné informace přes lyrický popis, fiktivní monolog a dialog, autentickou citaci, mluvenou scénickou poznámku až k aktualizované glose. Text sleduje chronologii života Boženy Němcové od roku 1853 do její smrti, zabíráje emotivními vzpomínkovými střihy léta dětství a mládí. Tématem je biografie, lidský osud, nikoli dílo, z něhož sem vstupuje jen Babička jakožto tvořivý únik z bídy života do čistoty vzpomínky. Osobitou aktuálnost dostává Pavlíčkův text vnitřním učleněním biografické látky ke třem vrcholům, ke třem pohřbům, zneužitým tajnou rakouskou policií, k pohřbu Hynkovu, Havlíčkovu a Němcové samé. Zjednodušovali bychom však nekonvenční strukturu Pavlíčkova textu, kdybychom tyto významově aktualizované vrcholy chápali lineárně a neviděli, že autor s nimi pracuje jako s leitmotivy symfonické skladby.

Jejím vstupem je monologické téma mateřské cesty za umírajícím Hynkem, disharmonicky zakončené zprávou o Hynkově pohřbu, nazíraném z policejního zákulisí. Teprve tady vstupuje do hry "společenská realita", intimní téma je v nejneočekávanějším okamžiku ostře zpolitizováno. Skladba se rozvírá do větší šíře, intimní monologu je vystřídána dialogem básnířky se světem. I tyto dialogické sekvence jsou tři a mají svá vlastní témata: rozhovor s Johankou (Karolinou Světlou - téma rozchodu s pražskou měšťanskou společností, scéna s páterem Štulcem - téma práva ženy na svobodu citu, hádka s Němcem - téma manželského vztahu. Ucelená pasáž Johančiny návštěvy navazuje bezprostředně na sekvenci Hynkova pohřbu a je vzpomínkovou reminiscencí jakoby jemným smyčcovým tahem převedena k tématu Babičky, které v tichých ozvěnách prolíná celým textem, aby na tomto vrcholném místě bylo rozbito strohou účetnickou rozvahou, porovnávající honorář spisovatelky, opísovače a konfidentky. Skladatelským vrcholem je následující scéna s páterem Štulcem. Neproběhně souvisle, je do ní zasazena zpráva o Havlíčkově pohřbu, tedy vlastně centrální motiv hry, který je invokován předčasným vstupem poslední části tohoto motivu, pohřbem Němcové. Vtip složitého motivického

vedení spočívá navíc v tom, že demaskuje pokryteckou emfází Štulcovu, jemuž se do karatelského hřmění proti nemravné Němcové pletou vlastní panegyrika nad její rakví. Stejně silně je pak scéna se Štulkem i zakončena, totiž blasfemickou parafází veřejné zpovědi Němcové, kterou na ní Štule vymáhal. Fiktivní zpověď je vzápětí umocněna zpovědí autentickou: obsáhlou citací známého dopisu Boženy Němcové muži, v němž spisovatelka po zklamání manželském i mileneckém, po poznání nedostatečnosti lásky k dětem i národu vyslovuje svou vizi nezištné lásky k Lidstvu, Kráse, Dobru a Pravdě. A tady autor kompozice zasahuje naposledy tvrdým zvratem do surové manželské hádky, v níž si Němec ulevuje nejtriviálnějšími nadávkami i ranami. Vše, co následuje, je už jen ozvěnou horečné vstupní cesty za umírajícím Hynkem.

Dialog skončil ranou pěstí a rozvírá se osamělý monolog umírání v sychravém pokojíku litomyšlského hotelu U modré hvězdy. Pohřeb Němcové už nemusí být kompozičně rozpracováván: všechno se slilo do jediného disharmonického tónu "královského pohřbívání".

Pavličkova hra je, když si vybavíme nesčetná literární, dramatická a filmová zpracování biografie Boženy Němcové (včetně Vávrova filmu na Pavličkův scénář), dosud nejsilnější transkripce tématu. Díky Vlastě Chramostové stává se pak divadelní večer, vytvořený na této předloze, srovnatelný s uměleckým významem básnické skladby Halasovy a Seifertovy.

V pokojovém prostoru, který byl popsán na začátku této zprávy, je představení vytvořeno z gesta a hlasu jediné herečky a ze světla čtyř reflektorů. Herecký úkol nespočíval tu tedy jen ve vytvoření postavy Němcové, ale i všech jejích dialogických partnerů a vypravěčské a komentátorské role. Životní situace, charakter prostoru i záměr textu přitom neustále akcentují hereččinu civilitu - hereččina výpověď je hluboce osobně angažovaná, my diváci to víme, jsme tu právě proto, že to víme. Tato mnohostranná ambivalence identifikací znásobuje divadelnost zážitku, v němž se stále pohybujeme na pomezí fikce a skutečnosti.

Tento zážitek neruší nic vnějšně divadelního, především ne maskérské připodobňování tváři a habitu herecké postavy. I kostým - dlouhé černé šaty z matného hedvábí a černý sameťový kabátek - je dnešní společenský civil, citlivě zvolený tak, aby asocioval dobovou módu. Boženou Němcovou stává se herečka jen vnitřní intenzitou svého zážitku Němcové, intenzitou tak silnou, že jí musíme uvěřit, a tak niternou, že pro nás stále zůstává Vlastou Chramostovou. Toto herectví ne vnějších charakterizací, ale herectví duše (těžko postižitelné slovním popisem), je otevřeno všem proměnám, které předpisuje text hry, aniž se herečka musí pitovřit do jejich podob. Neboť zázrak herectví je právě v tom: vystupňovanou intenzitou individuálního bytí ovládnout diváka tak sugestivně, že mu mohu namluvit, že jsem tím, kým se vlastní intenzitou prožitku v daném okamžiku cítím být. Od tohoto duchovního jádra hereckého projevu vychází síla proměňující vše, co je v okruhu hercova jednání, v povolný nástroj jeho vůle. Zatímco však v neutrálním, k proměně určeném jevištním prostoru má hercovo gesto absolutní platnost, v pokojovém divadle, jehož prostor je přesně funkčně dán a má punc nezaměnitelné jedinečnosti, se prostor proměňuje i zůstává týž, podoben tak herci, jehož individuální podoba i zůstává, i se proměňuje. Nijak proto nevádí poměrná přepychovost pokojového "jeviště", na němž se odehrává životní příběh zbídačelé spisovatelky, my dokonce víc uvěříme hereččinu slovu a gestu chudoby, když rekvizita (např. kufr či ubrus) splynou se stylem reálného pokoje, než kdyby naši představivost nadbíhaly naturalistickou ošumělostí.

A přece je v této inscenaci jeden prvek, který by vlastně měl rušit pokojovou intimitu, protože sem byl přenesen ze skutečného jeviště: světlo reflektoru. Plní tu všechny své hlavní jevištní úkoly, dramatizuje a rytmitizuje prostor, fází scény, vyznačuje emoční předěly; jeho zapojení je tak soustavné a důrazné, že se stává hlavním mimohereckým výrazovým prvkem inscenace. Důvod, proč tato intenzivní technika v malém, citlivém prostoru neruší, je velmi prostý: reflektory jsou umístěny na zemi a jejich světelný proud nepřesahuje rovinu našich očí.

Výsledkem je navíc expresivní efekt spodního osvětlení, regulovaný proměnami postavení herečky v kuželu světla. Přibližným hereččinou tváře do těsné blízkosti zdroje, umístěného u nohou diváků, je dosaženo dokonce i filmového efektu velkého detailu obličeje, světlem omlazeného do dívčí dychtivosti.

Ale zadržme hovor o prostoru a reflektorech a vraťme se k Paní tohoto večera. Jak jenom zachytit sílu výrazu, který jakoby stále uhýbal slídivosti očí a sluchu a tiskl tok slov a gest přímo do duše. Ano, vidím její obličej pohybem sledující pohyb rozzářených krajin vzpomínek za oknem vlaku, vidím ji vystupovat na pražském peróně, přitáhnout pléd, uchopit kufr, bezradně se otočit na místě, vidím zlomené gesto unavené ruky, přivolávající "fiakr s poloslepým grošákem: Všeobecná nemocnice. Rychleji. Ať jede rychleji!" - pak spěšné kroky ke gauči, kde leží umírající synek, jehož existenci vytváří jen soustředěním pohledu, něhou gesta a tišivou hlasovou intonací. Pak oči i gesto strnou: "Sestřičko! Doktore!," křičí a běží slepě proti divákům, pryč, pryč, až do úplné tmy, kde všechno končí a tichne. Pauza - zvolna se rozsvěcí protisvětlo a Paní, stojíc těsně vedle diváků, komentuje bolest, kterou ještě před několika vteřinami rozehrála do prudké gradace.

Mám pokračovat dál? Jenže jakým jazykem pojmenovat ty jemné nuance výrazu, pavučinové předěly nálad a významů, když Paní nevytrhne ani jedinou sóle-scénu, aby nás ohromila, pouze nás pevně svírá v magickém kruhu své vize? Odkud se vzala Johanka, odkud páter Štulec - jen z jemného posunu hlasového tónu a přízvuku, jen z šátku přehozeného přes židli a potom uchopeného do ruky? (Jemnost gestace je podle mého soudu porušena jen u charakteristiky Němce: příliš časté opakování gesta rukou, nervózně sražených za zády, působí v tomto kontextu všíravě.)

Tedy svět stvořený z ničeho? Z ničeho, to jest ze strašné herecké dřiny v pasti těsného prostoru, z něhož není nikam úniku pro malý výdech, kde hraješ tři, čtyři, pět postav, stavíš si scénu, zapaluješ a zhasínáš svíčky, hlídáš každý krok, abys byl nebo nebyl v kuželu světla! Je-li někde skryto tajemství intenzity a bohatosti hereckého výkonu Paní, je to v tom-

to božském aktu totálního stvoření všeho, co jest: světa i člověka v něm. Prastará pravda, o níž nic nechtějí vědět armády scénografů, vymýšlejících pro herce prostory jak umělé líhně pro kuřata. Armády dělníků stloukají ty dřevěné a jutevé posady a armády režisérů horečně vymýšlejí, co má herec v těch posadách dělat, aby jednal jakoby autenticky. A tady Paní převrací na bok kufr, pokrývá ho ubrusem a staví na něj šálek, z kterého ještě před chvílí sama pila - a je to tvrdohlavý snílek Božena Němcová, přijímající před stotřiceti lety ve svém chudém pražském bytě rozpačitou měšťku Karolinu Světlou. Zázrak absolutního hereckého divadla - které by ovšem nevzniklo bez inteligence, tvořivé fantazie a neomylné citlivosti skrytého demiurga-režiséra.

Scénická vize bolestného osudu ženské hrdosti končí, už zbývá jen její "královské pohřbívání" - "Tady by opět měla mohutným dechem zaznít hudba. Velebný Vyšehrad. Ale za hřbitovní zdi je hluboké ticho. Spalovací motor bude patentován až za třiaadvacet let." Tiché zablesknutí brutální asociace nás vrhá do současnosti. "Zpráva o pohřbívání v Čechách" se uzavírá.

Pak hostitelka rozsvítí jedno po druhém pokojová světla a maličko poklidí. Na stěnu bílého budoáru, k posmrtné masce Boženy Němcové, zavěsí snítku okrasného bodláku, jímž Němcová prve dekorovala rakev Havlíčkovu. Tak - ještě tam postavit hrací skříňku, otevřít ji, rozezvučí se tichá, idylická melodie. A hostitelka odchází, zanechávajíc nás v měkké náruči něžně ironizujícího tónového dovětku.

Díky, Paní - bylo to krásné, až to k víře není.

VACULÍKOVÉ TÉMA

Nad Sekyrou poznamenal Ivan Klíma, že "literatura, to je pro Vaculíka svět viděný mýma očima, můj příběh, mé zážitky, mé pocity - zatím nic víc". To nic víc musíme ovšem dnes číst trochu jinak, zdá se, že to bude všechno a navždy. Klíma tehdy

postřehl, že toto vidění platí i pro prvotinu Rušný dům. Pod literární konvencí a úpornou snahou uvést do souladu skutečnost s autorovým projektem je v Rušném domě skryt týž vypravěč, s nímž se později setkáme v Sekyře. Tam se přestal skrývat za někoho jiného, hrál svou roli v širším příběhu, který spínal život generací.

V Morčatech se Ludvík Vaculík překvapivě obsadil do nezvyklé role bankovního úředníka. Poprvé tu hrdina příběhu vystupuje jako někdo, kým autor nikdy nebyl. V Rušném domě měl jenom jiné jméno, životní příběh i povolání patřily autorovi. Přesto se Vaculík v Morčatech odchýlil od principu, který si vypracoval v Sekyře, jen zdánlivě. Určitá stylizace vypravěče v Morčatech jde na vrub příběhu, základní vlastnosti si vypravěč ponechává, s vědomím ovšem, že "jen nepatrně jsem se každý den odchýlil a jsem celý život jinde", a zejména s důsledky tohoto poznání. Ani po Morčatech není třeba korigovat starou Klímovu charakteristiku.

Už po Sekyře Vaculík napsal, že si je vědom úskalí otevřené výpovědi, autor je v ní ztotožněn s hrdinou a do jeho života vstupují lidé, které tam nezval: "věděl jsem od prvního momentu, že zkažení psychoanalytikové mohou z mého textu přečíst o mně věci, jež nemám v úmyslu zrovna jim svěřovat, ale nešlo to kroutit a schválně maskovat."

Poslední Vaculíkova kniha Český snář (sny roku 1979) je ještě nezastřenější než Sekyra. Autor se nejen neskrývá za někoho jiného, ani se neukrývá mezi postavy románového děje, které mohou být konec konců pouhou románovou fikcí, třeba vypadají, jako kdyby byly z jeho života, ale odhodlává se k nejtěžšímu gestu: osou knihy činí nezastřeně sebe, svůj život, a do něho teprve dává vstupovat všemu ostatnímu - lidem, věcem, myšlenkám.

Český snář obráží situaci, kdy autor nemyslí v první řadě na to, jak napsat román, co a jak jím vyjádřit, ale myslí na cosi mnohem základnějšího: jak dnes žít svůj život. Sám to v úvaze o fejetonech a deníkovém záznamu formuluje až provokativně: "Tam (rozuměj ve fejetonech) myslím na čtenáře, tady na sebe. Čtenář mých fejetonů, bude-li náhodou číst tyto zápisy, může být znechu-

cen: tak který obraz platí a jaký jsem? Jsem jeden." Pochybnosti, které se ho začaly zmocňovat při redakci textu, zahání otázkou: "Je mi bližší příští čtenářova četba, nebo můj minulý život?"

Velmi nápadně je Vaculík básníkem jazyka, v celém dosavadním díle velice myslel na jazyk, styl a formu. Po Rušném domě, který respektuje tradiční požadavky na výstavbu románového příběhu, je příběh Sekyry veden mnohem složitěji, rafinovaněji a jeho smysl je zaklet do osobitého jazyka. Už v úvodu je záměrně vytvořeno napětí mezi rámcovým příběhem, který je až anekdotický (román je začat a zakončen jako vyprávění o návštěvě mladšího bratra na Moravě, a závěrečná věta románu "Příště navštívím bratra, který je na Slovensku" anekdotičnost jen podtrhuje), a mezi tragickou výpovědí o tom, jak člověk, chtěje osvobodit sebe i jiné, pracuje na ještě větším zotročení.

Největší formové úsilí je v Sekyře věnováno jednak práci s epickým časem, jehož prolínání a náhlé přeskoky dopředu i dozadu zasahují až do jednotlivých vět, jednak jazykovému stylu. S jednotlivými vrstvami jazykového stylu nakládá autor podobně jako s epickým časem, prolíná je násilnicky i v nejmenších celcích, v jednotlivých promluvách. Originalita Vaculíkova básnického jazyka nespočívá především v estetickém ozvláštnění, ale v promyšlené hře významů.

Morčata znamenají oproštění kompoziční i jazykové, nápadné a ostentativní: autor předstírá, jako by psal knížku pro děti. Je to ovšem figl. Máme v dobré paměti obdobný kompoziční trik v Sekyře: návštěva bratra jako motivace a základní prvek vnější kompozice knihy. V Sekyře není tohoto parodického způsobu využito ve vnitřní výstavbě románu. Zato v Morčatech Vaculík využívá parodických postupů důsledně, parodie zasahuje až do syntaxe a slovníku. Tím větší je pak napětí mezi oproštěnou formou s rafinovanými primitivismy a fatálností poselství.

Kritika si všimla, že dvě kapitoly se v Sekyře vymykají z jazykového stylu knihy, jsou to ty, v nichž Vaculík umisťuje vyprávění do Prahy. Autor tehdy na výtky odpověděl: "Je to věc odstupu. Od dětství odstup mám, od Prahy a svého nynějšího způsobu života ne. Nejraději bych byl ty pražské události vypustil. Jenže to je vlastní život vypravěčův, s nímž chodí

po rodném kraji a z něhož také díl viny dává otci. Takže to tam být muselo, nějak. Jenže jakmile mluvíš o Praze a o novínách, musíš užít slova porada, plenárka - a cítíš úplně sám na jazyku, jak se ti jazyk znechutil. Je v tom však předsudek a alergie. Opravdová schopnost by i toto překonala. V mém případě nástraha je už v tom, že ten nechutný pražský svět stojí proti krásnému, barvitému světu dětství a venkova. A pak: na poli a v lese dějí se věci a nemusí při tom padnout věta. V našem prostředí se však méně skutečně děje a více mluví."

Ve slovech opravdová schopnost by to překonala je program, který Vaculík od Sekyry nepřetržitě uskutečňuje.

Morčata se odehrávají výhradně tam, kde ony dvě pražské kapitoly, které by byl Vaculík ještě před několika lety ze Sekyry nejraději vypustil. Tady, v proměně prostředí, myslím, je i příčina radikální proměny jazyka a v proměně jazyka je pak hlavní jinakost Morčat.

V Morčatech nezní onen zvláštní a barevný jazyk jako v Sekyře, protože Morčata se dějí v "nechutném pražském světě", a ne v krásném venkovském světě dětství. Oproštěný jazyk a styl - na místech, kde se vypravěč obrací ke čtenáři, zjednodušený až k parodii primitivní didaktičnosti učebnic - je právě onen figl, kterým začal Vaculík ryze jazykovými prostředky zdolávat úskalí "vlastního života vypravěče".

Další fází zmáhání "vlastního života vypravěče" jsou fejtony. Jazykově jsou ovšem mnohotvárnější než Morčata. Mají sice stále téhož vypravěče, ale řadu různých prostředí. Protože pro Vaculíka je základem tvorby bohatě individualizovaný jazyk, proměňuje se jazyk fejtonů i podle prostředí, témat, figur, aniž se přitom ztrácí osobitá autorova syntax. Aby však fejtony vyjádřily kromě autorova postavení ve světě, jeho názorů na věci, kromě příhod hlouběji i jeho vnitřní svět, jsou tématem příliš vázané na vnější svět, příliš samostatně komponované, uzavřené, a kromě toho jsou navzájem příliš izolované. Dokonce tím izolovanější, čím větší formální i jazykovou péči jim autor věnuje. Každý Vaculíkův fejton je uzavřený celek, vnitřně komponovaný až k závěrečné pointě. Myslí v něm především na čtenáře, na účín, jak píše v Českém snáři. Soustředě-

nost k tématu a formální uzavřenost jednotlivých fejetonů stojí trochu v cestě vyjádření spisovatelova vnitřního světa jako dění, světa jako nepřetržitého trvání. Na to je fejeton forma přece jenom malá. Nehledě k tomu, že formální uzavřenost fejetonů zvětšuje jejich izolovanou existence. Jsou jako jednotlivosti psány i čteny. Dokud jež jejich autor neshromáždí do komponovaného celku.

V Českém snáři opustil Vaculík tradiční románovou formu docela a zvolil pro svůj "snímek roku" deníkový záznam. Mohlo by se tu namítnout, že román ve formě deníku, podobně jako román v dopisech jsou formy už dávno tradiční. Ovšem deníková podoba Českého snáře není především literární forma, deníkový záznam, z něhož je vystavěn nový Vaculíkův román, je zápis autentický. Zmiňují-li se v úvaze o Českém snáři o autentičnosti, chci připomenout, že autentičnost literárního díla není nikdy čistá, literární dílo sebeautentičtější má vždy různou míru stylizace jak ve výběru látky, tak v jejím podání. Už samo vyjádření jazykem je gestem stylizace.

Nefiktivní deníkový záznam jako literární tvar, určený k zveřejnění, je tradice nepříliš stará. Česká literatura má před Ludvíkem Vaculíkem rozsáhlé dílo Jakuba Demla, dosud nepublikované deníky Jana Hanče a zejména deníkové cykly Jiřího Koláře. Jméno tohoto českého básníka je uvedeno v dedikaci Českého snáře, a nejde jen o běžné připsání.

V rukopisném deníku Přestupný rok formuloval Jiří Kolář své pojetí deníku, a v úvaze nad Vaculíkovým Českým snářem je na místě je uvést. "Deník je podmíněn nespokojeností s veřejným traktováním skutečnosti, kterou mohu nejen číst v knihách, novinách, slyšet v rádiu, vidět v biografu, sledovat v televizi, zaslechnout v klubech, kavárnách, na ulicích nebo shromážděních, ale nespokojeností se vším, z čeho by si mohl kdokoli jakýmkoli způsobem přivlastnit právo na vyslovení odpovědi na otázku Co jsem žil a jak jsem žil?

Deník nesmí být vytrhávání a prezentování toho, co se domnívám, že je pro určitý čas podstatné, co se mně podařilo zvládnout, ale musí být přiznáním ke všemu, co pro mne život znamenal a co jsem byl schopen z něho vyrvat.

Rok deníku je rokem zápasu proti tomu nejdívočejšímu, co existuje, proti skutečnosti, a zároveň rokem boje o to nejdívočejší a nejfantastičtější, co existuje, o skutečnost."

Tyto Kolářovy formulace pocházejí z padesátých let a jsou ukryté v básnickových rukopisných denících. Vaculíkův deníkový Český snář je podivuhodně totožný s etikou básnického gesta Jiřího Koláře.

Hlavním rysem tohoto gesta je antiiluzivnost, antiliterárnost, gesto je namířené proti poetizaci skutečnosti, proti tomu, aby tvárné záměry a ideové projekty předcházely životní látce. S tím souvisí Kolářův požadavek závaznosti chronologie zápisu: "Spravedlivou básnickou formu činí z deníku jediné nemožnost odkladu zápisu." Na Českém snáři se znovu prokazuje, že chronologie je nejprostší, ale zároveň výsostný kompoziční princip: život se děje v čase, den po dni, rok po roce.

Tvorba deníku je zápasem o přisvojení vlastního života, ne pouhou snahou o jeho zobrazení. Už vůbec nejde Kolářovi o využití formálních možností, které skývá deníkový zápis.

Český snář má ve svém východisku neiluzivnost, sled záznamů jako výpověď o sledu prožívaných dnů. Stojí na stejných zásadách, které před léty formuloval Jiří Kolář.

První věcí, která spojuje Vaculíka s Kolářem, je etika práce. Chce-li autor zaznamenat "co jsem žil a jak jsem žil", musil nejprve najít sílu k tomu, aby dílo bylo "přiznáním ke všemu, co pro mne život znamenal a co jsem byl schopen z něho vyrvat". A z téže etiky věci vyplývá i požadavek neredukovat zápisy jenom na to, "co se mně podařilo zvládnout". Deníkový záznam není fabulace příběhů, třeba byly reálné, je otevřený v tom smyslu, že každý záznam je určitou možností dalšího děje, a ne každý pak děj skutečně rozvíjí. Text nesmí být dramatizován tvárnými prostředky, dramatickost textu nespočívá na zákonech dramatické stavby, nýbrž v tom, že dílo staví před čtenáře tvůrce, který neukazuje, jak životní látku zmohl, ale jak ji zmáhá, a ne vždy s úspěchem.

Zde se dostáváme k druhé věci, k tvaru díla uskutečňovaného bez předběžného literárního projektu. Kniha, která vzniká jako spisovatelův deník, má jinou, autentičtější osnovu, odvo-

zenou z charakteru autorovy osobnosti, z jejího jednání. Proto se texty Kolářovy od textů Vaculíkových výrazně liší, třebaže se ve východiscích shodují. Rozdílná povaha tvůrčí osobnosti, rozdílná poetika klade důraz na jiné věci. Deníková reflexe Jiřího Koláře míří k objektivaci jednak záznamem událostí, příhod, útržků cizích osudů, snů, hovorů více než vlastních intimních zážitků, a v nich pak především takových, které přímo souvisejí s básnickovou tvorbou, jednak nepřetržitým úsilím zobecnit a zformulovat svou tvůrčí zkušenost. Subjektivností výpovědi, v níž objektivní děje jsou tlumočeny přes filtr básnickovy intimity, má Ludvík Vaculík blíže k Jakubu Demlovi než ke Kolářovi. Od Koláře se také liší tím, že síla jeho prozatérského naturelu proměňuje deníkový zápis ve svéráznou, nefiktivní sice, ale přece jen tvorbu románového charakteru.

V našem případě osnovu vyjevuje autor v deníkovém textu před čtenářem tak, jak den za dnem reflektuje svůj život, myšlení, snění, jednání, setkávání. Je to jiné tajemství, než ono, které před čtenářem vyjasňuje vědoucí autor, takové, které stojí i před básníkem.

Jiří Kolář v citované úvaze vylučuje z deníku uskutečňování určitých projektů, dokonce od deníku neočekává, že mu "ukáže nějakou cestu, to není cílem deníku, to by byl poetický akt, deník je cesta sama, přesně omezená časem a hluboce podmíněná nepředvídatelností".

V zápisu z 11. června v Českém snáři čteme: "Ale jaká je tato knížka? Když jsem začal, v lednu, nevěděl jsem, co se stane jejím hlavním tématem, neznal jsem vůbec její příští postavy a neměl jsem žádný úmysl. Tak když teď mě hlavní téma přišlo žrát a postavy se destavily, mám je zapírat nebo přiodívat? Vím já, co kdo udělá a k čemu to bude dobré?" To není bonmot romanopisce, který se svěřuje, jaké má s hrdinou trápení, že neví, co mu zítra udělá.

Je ovšem něco jiného privátní spisovatelův deník a deník, který píše autor, rozhodnutý jej bez větších zásahů učinit knihou. První případ nepřináší velké problémy, autor nemá starost s konsistencí zápisů, ani s konečným tvarem. Deník není nikdy uzavřen, a pokud je některý zápis poslední, pak je to z příčin, které nevyplývají z textu, nýbrž z vnějších okol-

ností. Náš případ je však jiný, Český snář měl předem dané časové rozpětí, zhruba ohraničené kalendářním rokem, a zároveň tu od počátku stál záměr dovést deník do knižní podoby.

Každá kniha, třeba vznikla z deníku, musí mít vnitřní stavbu, která ji drží pohromadě. Vaculík začal psát deník, ne privátní deník, ani ne literární deník, ale deník jako svědectví o roce svého života. Denní zápisy se mu v průběhu týdnů začaly proměňovat v román, aniž porušil zásady autenticity, aniž do textu s výjimkou eliminace určitých věcí podstatněji zasahoval, veden představou budoucí kompozice celého díla.

U deníku koncipovaného jako autentický text je přirozeně zesílená vazba mezi autorem a textem. Na Vaculíkově knize je zřetelné postupné zesilování i vztahu opačného - textu a autora. Tento vztah spočívá zajisté v tom, že text je přímou, časově bezprostřední reflexí, ale myslím je i v tom, že Vaculík psal zápisy se záměrem napsat knihu. Texty totiž v průběhu knihy přestávají být jenom bezprostřední, ale přece jenom následnou reflexí, pronikají do života, stávají se jeho součástí. Vznikající kniha vstoupila do života svého autora a začala se v něm uplatňovat rostoucí měrou - dokonce víc, než některé z klíčových postav. Je v něm všudypřítomná, je v pozadí všeho dění. Nesnižujme její existenci na to, že by snad působila především na stylizaci autorova života a jeho postojů pro potřeby románu, její funkce je mnohem podstatnější, spolu-vytvářela rok básníkovy života, byla usazena v jeho smyslech, cíhala v jeho vědomí v každém okamžiku.

Jak by do života svého tvůrce nezasažoval Český snář, když je s ním tak svázan! A je potom tak podivné, že zatímco spisovatel píše knihu, táž kniha píše spisovatelův osud?

Ludvík Vaculík se v Českém snáři nejméně na dvou místech zmiňuje o tom, že si ve svém psaní předpovídá osud, a není to v jeho díle něco nového, co by přinesla až poslední kniha. Když se probíral deníky z mládí, uvědomil si: "Všecko se splnilo, došlo na má nejhorší tušení, zatímco mé hojivé naděje neměly v ničem pravdu. Nejenom úspěchy, ale i všechny mé nezmary, poklesky i pády jsem si jakoby předepsal do partitury a potom je odehrával." Jinde lakonicky uzavírá zápis: "... já si svůj osud dopředu asi píšu."

Může být osudovější sepětí tvorby a života, než jak je cítí Vaculík?

Nad zápisy z Českého snáře se vybavuje věta ze Sekyry: "Já jsem někdo, kdo si za sebe nakladl pastí a želez, aby se bál a nemohl zpátky." Zbývá mu jen cesta dál, pokračovat v upřímné výpovědi, neustat v reflexi, i když obojí je bolestné, oč upřímnější, o to bolestnější. Nechce-li porušit autentičnost zápisů, autor musí kromě odpovědnosti za sebe přebírat i díl odpovědnosti za všechny, kdo jsou součástí jeho života a kdo vstupují do básníkovy díla. Když pak zjistí, že skutečné postavy si nepřejí, aby s nimi jednal jako se sebou, a nechtějí, aby se o nich psalo, chce je respektovat, ale zároveň brání svůj román: "Já se bez takovýchto záznamů nemůžu obejít... Nevím, jak by se jinak dal pořídit skutečný obraz doby, žádná příznivější situace nemusí už přijít." A když vidí, že jejich obrana před zveřejněním je malicherná, nedaruje jim to: zaznamená poctivě scénu s výtkami a projevy nesouhlasu, prohlásí, že starý zápis škrtá. Původní text, který v knize zůstal, je aktualizován, je bohatší o nový rozměr.

Všimněme si, důraz je tu položen na slova skutečný obraz dnešní doby.

Deník zachází s živým organismem a zraňovaná místa bolí. Oč snadněji by se psalo a příjemněji pak četlo o událostech, které už přebolely, si Vaculík uvědomuje, když po sobě čte předchozí zápisy: "Jistě bych měl napsat o některých starších událostech co nejvíc, dokud si vůbec něco pamatuju. Je mi to ale protivné. Když vám lupne v kotníku a ten pak při chůzi bolí, najdete si způsob chůze, při němž se bolestivá poloha obejde, a někdy ani nemusíte kulhat. Za čas, až se bolest ztratí, začne vám noha sama šlapat normálně, ani nevíte odkdy. Když omylem nebo zkusmo šlápnu do některých událostí svého života, cítím, že to ještě furt bolí. Tak toho nechávám, a pěkně zapomínám. Jednou se k nim možná rád vrátím a nebude mi dělat potíže pěkně si je znovu vymyslet. To pak jsou pravé memoáry." Jenomže Český snář nechce být svědectvím, svědectví tvoří jenom jednu rovinu díla, tou druhou, základní, je "cesta sama", řečeno slovy Jiřího Koláře.

Dosti o deníku, řekli jsme přece už dřív, že se Vaculíkovi jednotlivé zápisy začaly záhy skládat v celek, a tím celkem je svérázný román.

Český snář se liší od předchozích Vaculíkových románů záměrem, tvarem i jazykovým stylem, a přece s nimi úzce souvisí. Skoro by se dalo říci, že tento jeho čtvrtý román pomáhá tři předchozí lépe přečíst. Platí to ovšem i obráceně: Český snář je s dosavadními knihami pevně svázán, jeho výklad nelze provést bez nich. Na některých místech najdeme přímé odkazy zejména k Morčatům. Hrdina, který je středem všech čtyř knih, je týž, a přece ve směru k poslední prochází zřetelným vývojem. Na počátku stojí hrdina rozhodnutý uskutečnit svůj ideální společenský projekt. Po nezdarech sice v zápase pokračuje, ale provází jej bolestná reflexe, která konfrontuje jeho zkušenost se zkušeností otcovou. Třetí zastavení v Morčatech je v této linii pojato jako tragické podobenství o lidské aktivitě.

Na jedné straně stojí princip pasivity, morče, bezpečné jen ve vymezeném a omezeném prostoru, pro něž už jen otevření klece představuje ohrožení. Otevření klece je cestou do svobody, otevřením možností, výzvou k aktivitě, a tedy i k odpovědnosti. Morče na každou změnu prostředí reaguje maximální pasivitou, ochromením, strnutím a při nejbližší příležitosti utíká zpátky do klece. Na druhé straně je princip lidské aktivity. Konfrontace obou principů není jen symbolická. Morčata jsou reálná, jejich chování je reálné. Rodina je v každém svém členu a ve vzájemných vztazích reálná. Realita vyšších společenských struktur má však jinou povahu, je groteskní, často nepochopitelná a neuchopitelná. Hrdinovy úvahy o hrozící krizi a jeho výpočty záhadného oběhu oběživ - projev aktivity, jímž vypravěč přesahuje vlastní existenci a překračuje své společenské kompetence - jsou provázeny pozorováním skutečných morčat a pokusy, jimiž se vypravěč snaží vyburcovat je k aktivitě. V pozadí je otázka po chování člověka v ohrožení: jak on bude zápasit o život? Obojí je nazíráno jako odhalování tajemství: chování morčat stejně jako povaha soukromé i společenské vypravěčovy existence.

Život hrdiny románu je ohrožen od okamžiku, kdy ho začalo přitahovat tajemství třinácté komnaty. Když se rozhodl, že do ní vstoupí, šel na smrt.

Vnější nerománová podoba Českého snáře znesnadňuje na první pohled postřehnout, jak jsou si poslední dva Vaculíkovy romány blízké. Morčata mají sice proti Českému snáři románový příběh, jehož tajemství míří do symbolického závěru, ale obě knihy mají společný tvárný princip. Tímto principem je pozorování.

"Ležím na zemi u morčete a pozoruju. Dlouhým pozorováním se dostávám do rozpoložení, které jsem kdysi prožíval, ale zapomněl na ně. Kdy jsem naposled pozoroval? Někdy za mala na poli. Pozorování jako stav ducha." O několik řádek dále pojem pozorování zpřesňuje: "je to způsob existence." A ještě dál: "Pozorování, jež mám na mysli, je takový stav těla, který neruší rozpoložení ducha, jenž je. Ten duch je zaujat, ale nikoli napjat očekáváním. Není potěšen ani zhnusěn, protože nesoudí. Pozorování je spojeno se sebezapomněním. Je to tedy něco, čeho je mazi tvory schopen jedině člověk, ale zároveň vyžaduje, aby se vzdal lidského zájmu na pozorovaném ději."

Samozřejmě, že se Vaculíkův vypravěč nevzdává lidského zájmu na pozorovaných dějích, nemůže se vzdát účasti na vlastním životě. To jen zvyšuje napětí mezi zvoleným stanoviskem, z něhož se dívá na svět i na sebe, a jeho nezrušitelnou lidskou angažovaností.

V Sekyře dospěl k poznání, jež je jen zdánlivě paradoxní: ten, kdo fakta vytváří, o jejich skutečné podstatě příliš neuvažuje, "nedozrál k jejich poznání. Vyzařuje svými činy ven, necítí žádné vnitřní bolesti a nemá smyslu obracet je k nim." Toto poznání mění povahu vypravěčovy aktivity, vytváří odstup, nutný k pozorování a postřehnutí přítomných dějů. Vývoj Vaculíkova vypravěče jde od Sekyry cestou reflexe. V Sekyře tážení ještě míří nejčastěji k dějům minulým, hledajíc odpověď v konfrontaci dneška s včerejškem, a teprve později se těžiště reflexe přesunuje na přítomnou chvíli, na přítomný život. Právě v tomto okamžiku nebývá na významu takové pozorování, o němž se mluví v Morčatech.

Ještě nedlouho předtím, když odpovídal na otázky o Sekyře, autor si stěžoval: "My se střetáme opravdu víc jako téze

s názory, a nikoli jako živí lidé. Nevidím tedy potřebu, když píšu o dvou intelektuálech, jak jdou parkem a diskutují, abych si všimal jejich rukou a klobouku." To ještě netušil, že za deset let půjde s českým intelektuálem letenským parkem, bude naslouchat jeho hlučnému výkladu o řeckém dramatu v "atchénském" kotli a bude si bedlivě všímat nejen tezí a názorů, ale především zvláštní, neopakovatelné a nepřenosné doboré atmosféry, a hlavně, že v nové knize bude psát právě o dvou intelektuálech, "jak jdou parkem a diskutují". A bude si všímat mnohem menších detailů, než jsou ruce a klobouky. Některé detaily ho budou dokonce poutat až k rozladění, až k neschopnosti vnímat věci podstatnější, ačkoli se ho vůbec netýkají. Do rozhovoru s mladou spisovatelkou nad jejím rukopisem se vmísí šátek na jejím krku tak intenzívně, že pozorovatel se přes něj nepřenesse. Jeho pozornost se vrátí k idejím a názorům teprve poté, když šátek mizí v kabelce. Ponechávám stranou psychologický výklad, jde mi o text, o funkci pozorovaného detailu v něm.

Vytáhl jsem Vaculíkovu starou výhradu k ožívování figur, které nejednají, ale jen mluví, že staršího rozhovoru s jistou zlomyslností, protože netrvalo ani tak dlouho, aby si dokázal vypracovat brilantní způsob právě takového popisu. Samozřejmě, že tento popis není než pozorování učiněné tělem.

Na prvních stránkách Českého snáře, kdy ještě čeká na téma a hledá způsob, uzavře Vaculík podrobný popis návštěvy mladé ženy větou, v níž je cítit lehká sebeironie: "Je podivuhodné, kolik pozorování člověk může při jednom sezení udělat, když má talent."

Se smysly nastraženými dovnitř, ale i ven, jde básník světem. Skutečně je hodné obdivu, co taková bdělost ducha a pohotovost smyslů dokáže ve všedním, každodenním světě spatřit a co pak básník, "když má talent", dokáže z toho vytěžit. Možná, že tato zjitřenost smyslů, podněcená tvůrčím úkolem, pomohla objevit v ženě, která přichází sice náhodou, ale právě v době, kdy básník je na číhané, srdcovou dámu.

Stejně jako ostatní figury románu je srdcová dáma dítkem autorových pozorování, její podoba je utvářena stejným způsobem z reálných detailů - z nich vždy nejdokonaleji bývá tře-

na osobitost jejich řeči - ale oproti ostatním má její funkce povahu po výtce románovou s poněkud romantickými rysy. Všechny figury se v románě objevují právě na těch místech, kde s nimi autor žije a kde je při plnění svých úkolů hledá; srdcová dáma hraje v celém kuse odlišný part. Objevuje se předem neohlášena, znenadání jako téměř neznámý člověk. Ukáže se ovšem, že už před časem podvědomým gestem dala hrdinovi znamení, ale teprve když přichází na scénu v praveu chvíli a ve své roli, dosahuje staré znamení svůj osudový význam.

Srdcová dáma zasáhne bezprostředně do vypravěčova osudu právě ve chvíli, kdy píše svůj román-deník, právě na tak dlouho, kolik času mu vypravěč předem vyměřil, a ještě před finálem mizí. Jako v pohádce: unesena zlým černokněžníkem za devatery hory a devatery řeky, do cizí země. Okolnosti, plné překážek, v nichž se vztah vyvíjí, jsou romanticky osudové. V románě je to jediný z dějů, který na jeho stránkách počíná, a také tam končí. I to podtrhuje zdání, jako kdyby šlo o děj, který se odehrává z potřeby románu. Odchod srdcové dámy, reálný jako všechny jiné odchody, má v životním příběhu vypravěčově význam symbolický: zastupuje pocit uplývání života násobený bolestí nad ztrátou blízkých lidí, kteří jeden za druhým odcházejí pryč. "Každý, kdo odjel, dal mi výpověď."

Celistvost jednotlivých zápisů a dramatičnost Vaculíkova románu ovšem nespočívá v příbězích lidí, k nimž hrdinu váže vztah, a které do něho zčásti zasahují. Ani příběh srdcové dámy v sobě neskrývá takové nosné tajemství, hned od počátku víme, kdy jí odlétá letadlo, a že do něho skutečně nastoupí. Celý Český snář stojí na jediném, základním, den za dnem probíhajícím ději: na vypravěčově zápase o integritu vlastní osobnosti.

A opět chci zdůraznit: tento pořádající, stmelující princip významové výstavby je principem celého dosavadního Vaculíkova díla. V Českém snáři jenom vystupuje v obnažené podobě. Autor na něj často sám upozorňuje, například tím, že si zaznamenává resumé z přednášky oxfordské profesorky, která problematiku osobnosti formulevala shodně s jeho osobní a uměleckou zkušeností. "Jednota osobnosti je jako provaz z vlákem spřádaná z přání, tužeb, morálních zásad a podobně. Čím delší tato

vlákna osobnosti jsou, tím je osobnost pevnější. Osobnost se musí vědomě pěstovat a uvádět v řád, má-li odolat vlivům, které ji chtějí rozbit. Osobnost je tedy spíš nežli něco stálého a ohraničeného stálé úsilí o pevnou jednotu. Je vyjádřena svým vývojem."

Jedním z provokativních Vaculíkových gest je rozhodnutí rozkrýt před čtenářem osobnost, zbavit ji jednoznačnosti a strnulosti. Jako by tu reagoval na zjednodušené pojetí svého díla jako tvorby autora nelomeného, zakotveného ve venkovské tradici, z níž vyrůstá i jeho závazný plebejský morální kodex. Vaculíkův vypravěč nikdy takový nebyl.

Neměli bychom být překvapeni Českým snářem a vidět v něm jakési rozkolísání vypravěče. K takové proměně Vaculíkova hrdiny nedošlo teprve mezi Morčaty a Českým snářem, ani mezi Sekyrou a Morčaty, ale mnohem dříve, ještě než se ustálil Vaculíkův tvářící typ: mezi Rušným domem a Sekyrou. Svár, který byl už v prvotině a obracel svou aktivitu navenek, se už v Sekyře, nikoli teprve v Českém snáři, proměňuje ve svár vnitřní. Zatím je tam zastřen sporem s otcem. Je to však dopřavdy jenom spor s otcem? Zajisté není. Je to básníkův vnitřní zápas, poznání, k němuž se prodírá, vychází z jeho životních tázání a bolest, která je provází, je jeho bolest. Tento bolestný vnitřní zápas pak pokračuje přes Morčata k Českému snáři.

Představa zemitého, vyrovnaného, nelomeného charakteru, kde se vlastně vzala? Z chybného čtení. Nikde ve Vaculíkově díle pro ni nenajdeme oporu. Vždyť by jeho vypravěčem byl mrtvý člověk!

Integrita Vaculíkova vypravěče není vykoupena eliminací cizorodých prvků, naopak Vaculík do každého okamžiku života snaží se zahrnout vše, co doposud prožil, proto je jeho úsilí o integritu osobnosti skutečný zápas a jeho literární vyjádření skutečné drama. "Všechno své беру za celek sebe, a čemu se to nelíbí, to ať ode mne odpadne." Jinde: "Ale všechno udělané platí, platí tedy výstup, i všechny vstupy platí, všechno platí, co člověk udělá, a kdo pošetile protřídí minulost, bude tupý, a kdo se mnezná ke svým částem, bude schizofrenik. Velikým objetím, kam až dosáhnu, chci si pokud to půjde držet všechno, co kdy bylo moje, a budu zdrav." Jenomže autor ví, jaké je to

těžké, často až do tragických situací ústící stanovisko. "Jenom já, já neumím pustit nic, co jednou mám. Až mi z toho zbudě drahá cupanina."

Předtím, než Vaculík začal psát záznamy své budoucí knihy, měl v úmyslu napsat knihu ze svého dětství o indiánování. Pak záměr změnil a chystal k vydání deníky svého dětství a mládí. Autor těchto dětských deníků se často objevuje i v Českém snáři. Nejen ve vzpomínkách, žije i ve vypravěči. Na začátku jednoho z prvních zápisů čteme: "Optika životního vzoru je hravá - pro toho chlapce v indiánské čelence bych byl možná někdo, já však kéž bych byl jak on!" Týž zápis se záhy vrací k tématu uplynulého dne, ale končí probuzením chlapce s indiánskou čelenkou v muži: "V tramvaji mě napadlo, že jednou bych přece jenom chtěl opravdický luk a šípy." Motiv chlapce s čelenkou a motiv luku s šípy prochází celou knihou tak, jak se autorovy pocity "probíjejí do spodních vrstev dětství".

Vaculíkovy návraty nejsou ovšem lyrikovou evokací dětství, dětský hrdina se tu objevuje jako součást úsilí po scelení osobnosti. Vypravěč v dítěti vidí osobnost, která na začátku své dráhy je celistvá. Naznačil to už v Moršatech: "kdo z vás si nevytvoří nějakou svou zcela originální teorii aspoň o jedné věci života do svých patnácti let, nestvoří si ji už nikdy a o ničem, i kdyby to vnějšně dotáhl až na akademika." V Českém snáři se k této myšlence vrací: "Nebyl jsem nikdy moudřejší ani schopnější, než jsem byl do dvaceti let." V epizodách z dětství, v reminiscencích na některé situace se myšlenka stále vrací.

Při návštěvě domova Vaculík zachycuje v deníkovém zápisu okamžik, kdy celistvost dětského hrdiny se začala lámat. Bylo to tehdy, kdy naličen a vstrojen, chtěl jako osamělý hr Indián projít svým údolím, a potkal dva starce ve valašských krojích ze sousední vsi. Tehdy ho zaskočil onen okamžik, který ho vrhl do dospělosti: "První moje myšlenka byla obrátit se a utéct, nebo uhnout do obilí a dřepnout si v něm. To přeci nešlo! Cítil jsem však také, že nedokážu klusat prostě dál proti oběma těm starým lidem, protože jaké je to setkání?" ... "Uvědomil jsem si, že jsem už dost veliký, abych se přihlásil, že jsem Indián." Stále se mu chtělo utéct, ale už nemohl. "Vydržel jsem, v celé své stráží. A když mě míjeli s hlavami na mne

obrácenými, nehnul se v jejich vrásčitých temných tvářích ani sval, ani brva. Prošli, ťukajíce svými čakaný, a když jsem je viděl zezadu, kde jim cvočkama pobitý opasek náležitě jednou volnou smyčkou spadal hluboko na zadek, cítil jsem, že je to můj konec Indiána. A že už nikdy nebudu to moci žít, ale jenom snad hrát."

Je to významné místo, v jediném okamžiku je to vyjádřena zásadní proměna mladého člověka. Dokud je dítě schopno uchránit si hru pro sebe, vyloučit z ní vztahy skutečného světa a při setkání s ním utéci nebo se schovat, dotud hru nehraje, ale žije. V okamžiku, kdy se v něm probudí odpovědnost a hru konfrontuje se skutečností, je všechno složitější a osobnost se pod náporom přijímaných skutečných vztahů začíná drobit.

Integrita osobnosti Vaculíkova vypravěče nutně zahrnuje i jeho zakotvení v přírodě a silně angažovaný vztah k ní. Zase je tu východiskem dětství, kdy byla příroda jeho a on byl její, bez pozdějšího stále více problematizovaného vztahu. Ač stejně intenzivní, je jeho vztah k přírodě odlišný v dětství a v dospělosti: "Žasnu, když si vzpomenu, že jsme pro svou potřebu ulomili jakýkoliv stromek, například mladou olši, protože je tak křehká, jenom abysme dostali dlouhou rovnou hůl na něco, nebo těch lískových prutů na oštěpy. Vůbec jsem nevnímal samostatnou existenci přírody, byla celá pro mne a kvůli mně. A zváleli jsme každou travu..." Tento motiv se v knize vrací: "Sekl jsem travu posypanou prvními žlutými lístky ze stromů a žasl, jenom jsem žasl nad tím, jak strašlivě jsme vždycky zváleli celou Arizonu!"

Vlivem probuzené odpovědnosti a společenské aktivity se povaha zakotvení v přírodě u Vaculíka mění. Určuje nejen vypravěčovo vnitřní ustrojení, ale působí i na jeho hodnocení životních situací a jevů, na jeho individuální a společenské postoje. Příznačný je záznam cesty do Brna, čtení krajiny z oken vlaku. "Měl jsem cestou moc úkolů. Hned za Prahou podívat se, jak postupuje v Kyjích bagrování rybníka, jež se vleče deset let. Za Kolínem vyhlížet onen kratičký průhled mezi rovinnými háji," atd. atd. až po Okrouhlici. "Pak mám až do Žďáru volno, to jsem si zašel na kávu do jídelního vozu /.../ U okna zastřeného oranžovou záclonkou vypil jsem

v deseti minutách kávu a musel zas běžet, jelikož za Žďárem je naleziště bludných klikatých silniček směrem na Polnou a Rudolec, a pak přijde Křižanov, kde na čáře přes Osevou Bítýšku po Tišnov reviduju polohu a stav lesních a lučních rybníků /.../ Nikdy jsem se toho rychlíkového pohledu nemohl vzdát. Několikahodinovým pozorováním chytl jsem vždycky její stav (krajiny) fyzický i psychický: co se děje mezi ní a člověkem, jak nám bude a proč nám není líp." Dlouholetým pozorováním krajiny, při němž inventarizuje i rostliny a sleduje proměny flóry, dokáže Vaculík vidět v tváři krajiny tvář člověka: "...divil se pořád úzkostněji, proč je mi to němé, skoro němé. Tak dlouho lidé jednali s poli, loukami, lesy a řekami jako s továrnou, až pohled na ně působí jak pohled na továrnu. Krajina odpovídá na otázky a její bezduchá tvář jenom zrcadlí tváře místních divochů."

Při každém setkání s Arizonou, místem indiánských her, se Vaculíkovi vrací táž obava, "jestli tu žije ještě někdo jiný, kdo ji má tak rád, že by ji chtěl zachránit." A k nejtíživějším mûrám patří fabrika, jejíž expanzivnost známe už ze Sekyry; v jednom z úzkostných snů "sežrala Brumov". Arizona i broumovská fabrika nám mohou sloužit jako části protikladných sil.

Vaculíkův vztah ke krajině, jeho zakotvenost v přírodě mohou být považovány za zdroj jeho svérázného tradicionalismu s žehráním proti novotám, provokativním venkovanským odporem k módám, "starobylosti" jeho mravních norem, a tím i jisté rigidnosti celé osobnosti. Hlavním zdrojem onoho tradicionalismu je jeho vztah k hodnotám, zejména k hodnotám lidským nebo polidštěným: "Já neumím pustit nic, co jednou mám", "já se mezi ty lidi nehodím, co mohou jedny věci vyměnit za jiné."

Z pozornějšího čtení vystupuje docela jiný hrdina, člověk plný vnitřního neklidu. I v nejstálejších základech osobnosti, ve zmiňovaném vztahu k přírodě, je obsažen týž neklid. Je zřetelný i v záznamu o cestě do Brna. Vypravěč nevydrží sedět u knihy, nestačí mu pohled z jedné strany, musí přebíhat k protějšímu oknu, aby se přesvědčil, že ačkoliv "všechno se mi zdá odsouzeno ke zkáze", krajinu ještě poznává, že hlavní věci stále ještě nachází na svém místě, že stojí ještě strom,

který při poslední cestě nestačil určit, že fabrika ještě nestačila sežrat celý Brumov, že krajina na něj pohlédne občas i lidskou tvář. Vaculík se i přírodou pohybuje od pocitu beznaděje "Přijímám už jen ducha krajiny" až k okamžikům úlevného smíření "Páda okolo lip na nábreží zkyprěna. Hned jsem hleděl vlídněji na Hrad".

Ani bytostný vztah k přírodě nás neutvrzuje v představě Vaculíkova vypravěče jako vyrovnaného venkovana, který se ve všech životních situacích řídí zdravým rozumem. Vždyť knihu od knihy je zřetelnější, že má mnohem blíže k Faustovi než k hrdinům realistické venkovské prózy. Celá Vaculíkova tvorba je pokoušením osudu - "já si svůj osud dopředu asi píšu" - ať už skutečným jednáním v reálných situacích, jak to známe ze Sekyry i z pozdější příležitostné tvorby, ať v dějích, jež mají navíc rysy imacionality, jako je tomu v Morčatech. V obou případech, a ještě zřetelněji v Českém snáři, je to treufalá výzva bohu, tázání po tom, co člověku nemá být zjeveno. Cesta za poznáním, které se platí krví.

"...ale já se nebudu omývat, ať jdu od krve, chci!" Je to sice věta uzavírající zápis snu, neplatí vždycky a zcela v reálných situacích, tak jako ve snu, ale pro text Českého snáře je příznačná.

Hle, takový jsem, - v tom je katarze a vědomí, že "vyrovnává se sám se sebou, jsem připravenější vyrovnat se i s bohem."

Vyrovnání se životem je opačným pólem pokoušení osudu - mezi těmito oběma krajními póly téká neklidná mysl Vaculíkova vypravěče. Je překvapen, že se nestydí sedět v kavárenské ohrádce na chodníku a pozorovat lidi, před třemi lety by to nedokázal. "Co se změnilo? Jsem sám k sobě lhostejnější. Nemyslím na to, jak působím, nýbrž prostě působím. Jsou pro mne podívanou všichni oni. Jenom se přesvědčím, jestli jsem správně zapnutý, a sedím. Další stádium uklidnění asi bude sedět i nesprávně zapnutý."

Je to lhostejnost? Vzpomeňme, jak je v Morčatech vyjádřen princip pozorování: "Pozorování je spojeno se sebeznapomněním..." V kavárenské ohrádce sedí pozorovatel. Sleduje kolemjdoucí, a zdá se, že prozatím pozoruje stále nejvíc sebe. Klid není ještě dokonalý. Dokonalý klid je zatím teprve v náčrtu spolehli-

vé cesty ke štěstí, v proměně člověka v morče: "... když přestanu cokoliv chtít, nedotknu se žádné vzpomínky, nepřijmu z prostoru žádnou výhrůžku, na nic nezažálím, opatrně, když se přestanu i v duchu bránit újmě a vzdám se spravedlivého nároku, když si vzpomenu, jak je to mým mrtvým rodičům už všechno jedno, protože ono to jedno opravdu je!, začínám být šťastný. Jenom se nehýbat!"

Podstatnou součástí románu jsou zápisy snů. Už v titulu knihy se sny ohlašují - a významně hned v dvojím tvaru: nejprve jako snář, teprve v podtitulu jako sny. Tvarem snář poukazuje autor k funkci snů v textu a k jejich významům, tvarem sny ve spojení s jedním z běžných kalendářních roků rozkolísává hranice mezi snem a skutečností. Záznamy snů nejsou v románu pouze zachycením "způsobu, jak naše duše pracuje ve stavu spánku", ale míří se jimi k prohloubení poznání člověka a jeho života. Důraz je položen na sepětí snu s životem.

Proč podtitul knihy tak jednoznačně označuje celý text za sny, když sny tvoří podstatnou sice, ale přece jenom menší část textu?

Sen zde musíme chápat v obecnějším významu. Potvrzují nám to samy záznamy "snové práce naší duše" nejenom zřetelnou vazbou k životu, ale i způsobem umístění v textu: záznamy snů jsou řazeny mezi záznamy reálných situací, aniž jsou zpravidla vyznačeny švy mezi skutečným a sněným. Vaculík záměrně nerozlišuje mezi nimi, aby souvislost zdůraznil. Skutečnost přesahuje do snů a sny do skutečnosti. I sama povaha skutečnosti je podtitulem rozkolísána: je opravdu tak skutečné, co žijeme?

Sny jsou v textu poslední Vaculíkovy knihy významné ve dvojím směru: jednak v poukazech na vazbu vnější skutečnosti a vnitřního básníkovy světa, jednak v přímé funkci ve významové výstavbě románu. V záznamu snových dějů je básník v maximální míře svobodný, sen je celistvý, probíhá bez vnitřních cenzurních zásahů. Osobnost vypravěčova se v něm představuje uceleněji než ve skutečnosti, i s vytěsňovanými vlastnostmi a hnutími, a také mnohem aktivněji. To, co si člověk jenom přeje, se ve snu děje, uskutečňuje se v něm i to, z čeho má strach. "Automatika špatných snů je taková, že se v nich stane vždycky právě to, čeho se bojíte: sotva vás napadne, že by se červený chrám mohl zří-

tit, už se tiše řítí:" Český snář překládá množství takových snů.

Automatika snů je ovšem taková, že to nejprostší, co si vypravěč Českého snáře dnes nejvíc přeje, se mu nesplní ani ve snu. Mít kolem sebe všechny přátele, všechny blízké, mít pocit celého domova i za cenu, že by si jen "silou vůle stvořil naši starou ulici s řadou stodol pod lipami a naši chalupu, jaká byla, než ji švagr přestavěl", i za cenu, že by musel silně napjatou vůlí obraz udržet v existenci, "protože měl sklon rozplývat se v nepříjemnou skutečnost".

Na takový sen nemohl čekat věčně, termín ukončení rukopisu běžel, i tak ho přetáhl. Nezbylo nic jiného, než si spravedlivý sen vytvořit.

Český snář končí textem, který není ani záznamem zážitku, ani zápisem snu, cesta s přáteli do Brna je čistou básnickou fikcí.

Budeme-li hledat ve Vaculíkově Českém snáři klíčovou větu, najdeme ji v jednom ze snů. Zní: "... musel jsem držet domov."

Vladimír Karfík

ROMANTIKA HISTORIE A SOUČASNÝ HISTORICKÝ ROMÁN

Český historický román sedmdesátých let představuje jako žánrový útvar různorodou směsicí látek a postupů, od římských dějin po první světovou válku, od dobrodružných seriálů k psychologické analýze, od životopisů k montáži. Setkávají se tu i autoři různé příslušnosti generační, "starci" (Kapřilický, Kratochvíl) i autoři středních let. Vzniká otázka, co tento žánrový útvar vypovídá o duchovním vědomí doby a společnosti i o stavu literatury.

Historický román si získával v české literatuře postavení vždy v závislosti na peripetických duchovního vývoje. Od minulého století, kdy zápasy a boje statečných rytířů s cizáckými (většinou německými) nepřáteli byly vystřídány dojmavými osudy hrdinů z "lidu" a kdy romantickou zálibu v pestré dějovosti

vystřídal smysl pro reálný detail a sociální dokument, si historický román utvářel svou specifickou, tradiční funkci v české próze - funkcí ideově uvědomovací, dějinně mýtotočnou.

Podoby románu a tvárných postupů se proměňují - vzpomeneme jen alegorizujících postupů Durychových, aktualizací Mařánkových, monumentality Schulzovy či osobnostní psychologizace Kratochvílovy (v jeho raných románech) - ale dějinně výtotočná funkce přežívá.

V padesátých letech - pod tlakem oktrojovaného jiráskovského kultu - se historický román kvantitativně rozvíjí v sériích obrazů z národních dějin ilustrujících dobový mýtus jediného a neotřesitelného smyslu dějin - směřování k socialismu, vzhledem k němuž bylo vše, co se odehrálo v minulosti, předebráno či přípravou.

V šedesátých letech toto jednoduché schéma ztrácí svou působivost (mimo jiné také proto, že onen "cíl" dějin - socialismus - počíná pozbývat rysů romantické idyličnosti a za dějinného ideálu se mění v to, co je dnes eufemisticky nazýváno "reálným" socialismem) a historické látky začínají v české próze ztrácet pozice.

Komplikovaná přítomnost absorbuje pozornost spisovatelů, kteří ji nechápou již jen jako cíl a výsledek minulého vývoje, nýbrž jako ohnisko dění, jehož smysl není mechanicky dán, ale je utvářen a přetvářen přítomnou praxí. Tak se i do próz s historickou látkou počíná promítat problematika přítomnosti, kterou je historická fakticita aktuálně umocňována a zvýrazňována.

Zároveň se tu počíná proces demýtizace historického dění, rehabilitace praktické empirie proti ideologickým iluzím o dějnotvorné sféře (politice), v níž se odehrávají rozhodující zápasy o smysl dějin. Typickou ukázkou takové historické deziluze je Michalova novela Čest a sláva, v níž právě někdejší "dějnotvorná" vrstva života, politika, je krutě konfrontována s rovinou všední každodennosti bezvýznamného jedince a je přitom odhalena jako sféra mystifikace.

V linii demýtizace historické tematiky pokračuje vývoj i v letech následujících. Nejvýznamnějšími představiteli tohoto

trendu jsou především dva autoři: Jiří Šotola a Václav Erben. Šotola ve svém prvním románu s historickou látkou *Tovaryšstvo Ježíšovo*, napsaném a vydaném na sklonku šedesátých let, zastupoval ještě onu linii jinotajné projekce přítomnosti do minulosti, jakou bylo možno sledovat i např. v románech Daňkových (*Král bez přílby*); protagonista - páter Had - představuje v historickém kostýmu aktuální problematiku osobního vývoje původně nadšeného a oddaného stoupence doktríny (podložené dokonalou organizací řádu - mocenské instituce) v rezignujícího skeptika, jenž prohlíží ideologickou zástěrku mocenských zájmů. Odtud se pak u Šotoly vyvíjí onen demýtizační postoj vůči dějinnému smyslu jako oficiálnímu ideologickému výkladu souvislostí mezi událostmi a činy vládců a příklon k souvislostem života, jehož smysl je na těchto výkladech nezávislý. Tak se rodí jeho další (a pravděpodobně zatím nejlepší) román *Kuře na rožni*.

Je to životní příběh neznámého a zapomenutého potulného herce a marionetáře jménem Mathias Kuře. Už samo toto jméno, tvořící záminku k slovní hříčce v titulu knihy, naznačuje, že tu půjde o onen typ epiky, který v protikladu ke klasickému pojetí románové fabule, budoucímu příběh na základě představy hrdinské síly a moci, staví naopak hrdinu anekdoticky bezmocného, hříčku okolností, slabého ubožáka, jenž neustále kličkuje před dějinnou "nutností" ve snaze prožít život po svém, nalézt jeho smysl vyvěrající z niterné potřeby (byť i touto potřebou bylo pouhé histrionství, touha pobavit druhé), nevnucovaný zvenčí. Tu vnější sílu zdánlivě tvořící dějiny představuje u Šotoly vojsko a vrchnost na jedné straně a živočišný egoismus na straně druhé. Je v tom zřejmý záměr, že počátek i jednu z vrcholných pasáží románu tvoří líčení historických bitev (Marengo, Slavkov), jichž se hrdina nedobrovělně účastnil a z nichž zcela nehrdinsky upláchl.

Potulnému herci jsou zcela lhostejné záměry panovníků a maršálů, kteří rozhodují o osudech národů. Není mu zato lhostejná ubohá nevlastní neteř, zneužívaná Matějovým bratrem Lukáškem (už v této zdrobnělině, ironicky nepřiléhající k postavě bezohledného hamižníka, se projevuje Šotolova práce se slovem, ironická distance od příběhu). Matěj se jí ujímá, odvádí ji z domu, přestože ošklivé a navíc těhotné děvče je

mu jen na obtíž (vůbec je Šotolův příběh rozveden v epizodách spíše chmurného rázu, stavějících na odiv praktickou bezmoc a slabost člověka vůči nástrahám osudu, aby tím více vystoupila lidská velikost pozdvihující se ze slzavého údolí pozemského života - tu Šotola jako by se rozpomínal na své křesťanské začátky). I když autor dívku záhy z děje odstraní (předčasnou smrtí i s dítětem po porodu), zůstává tento čin jediným opravdovým hrdinstvím Matyášova života.

Jinak - jak bylo řečeno - mu autor dává prožít tragikomické epizody drobného podvodníka, zpočátku toužícího pouze po teplém bydlu a po přežití.

Šotola záměrně volí ubožáka z nejubožejších, aby na jeho příběhu představil onen rozdíl mezi zideologizovanými Dějinami a životem, který chápe jako hledání smyslu. Tento rys zdůrazňuje jednak kompozice příběhu jako cesty - která je ovšem spíše blouděním než záměrným směřováním (na rozdíl od historických alegorií, jako je Komenského Labyrint nebo Bunyanův Poutník) - jednak alegorická motivika loutek připomínajících zvýrazněnou typickou *commedie dell'arte* a starých loutkových her onen věčný svár mezi iluzí a skutečností, a konečně i imaginární dialogy s bohem představujícím onu nejasnou duchovní hodnotu, jakou si člověk vytváří, aby vydržel žít. Tady Šotola se skutečným mistrovstvím rozehrává napětí fikce a faktu (naznačené už v úvodu tradičním rámcem - objevem "zapomenutých" dokumentů a rekvizit, fiktivních, zdánlivě faktických zdrojů inspirace).

Konečně třetím a nejvýraznějším motivickým faktorem je postava někdejší komediantské družky, jež se v průběhu děje mění v symbol citové touhy, jež je hnacím motorem Matyášova konání, ve vidinu, z níž tento ubožák čerpá sílu hledat smysl, jímž by naplnil svůj život. Právě tyto momenty pozvedají figurku komedianta Kuřete na úroveň lidského prototypu ztělesňujícího tvůrčí hodnotu, jež je nezcizitelná pro každého, i pro člověka nejbědnějšího.

Jestliže páter Had ještě patřil - přes své konečné prozření - k podílníkům na falzifikaci životních hodnot, zde se s nimi hrdina (i jeho autor) definitivně rozchází. Není náhodou, že tato kniha byla poprvé vydána v neoficiální edici české literatury, v Petlici, a teprve o několik let později - když si

autor veřejně posypal hlavu popelem a poprosil vrchnost za odpuštění hříchů - vyšla tiskem. (Na srovnání obou textů bohužel nezbyl čas, ale stálo by za to porovnat původní text a to, co mohlo být otištěno oficiálně).

Následující román, fiktivní životopis svatého Jana Nepomuckého (Svatý na mostě 1978) už nedosahuje působivosti předchozí knihy. Látka je sice atraktivnější, dalo by se říci "pikantnější" a Šotola v této knize bohatě využívá postupů a technik, jejichž účinnost si ověřil v předchozím románu (někde dokonce přejímá celé motivické komplexy - např. motiv svato-krádeže). Volba ústřední postavy a jejího prostředí mu poskytla i možnosti k bohatšímu rozvinutí odstínů a rozdílů charakterů, jejich mocenských ambicí i jejich tužeb, v jejichž středu se Johánek začasť ztrácí jako záměrně zúrazněná nicka. Šotola jako by rozložil totalitu, či spíše pluralitu koncentrovanou v postavě Matyáše Kuřete (v jeho převlecích a marionetách) do celé plejády církevních a světských hodnostářů (Puchník, Jenštejn, Václav, Holler atd.). I tady se opakují některé kontrastní dvojice: tak jako Matyáš Kuře měl svého protihráče v pilném, snaživém, leč beznadějně citově omezeném vědátorovi páteru Prosperovi (tu zaznívá ohlas Mozartovy Kouzelné flétny a její alegorizující atmosféry), má i zde přízemní Johánek (blízký svou hamižností Matyášovu bratru Lukáškoví - příznačně i zde Šotola užívá zlehčujícího hypokoristika!) svého protihráče ve velkosvětském intrikánovi Puchníkovi (jenž má zase - příznačně - své další obdoby v jiných románech, ať už v postavě Hynce Ptáčka z Pirkštějna u V. Erbena, či v protagonistovi Markova románu "Můj strýc Odysseus" - dalo by se skoro říci, že postava vychytralého podnikavce bez morálních skrupulí se v literatuře sedmdesátých let stává zosobněním mravního vědomí). V románu o českém světci však nalézáme i další dvojice protihráčů - Jenštejn, fanatik typu pátera Hada, má svůj protějšek v živelném, avšak činu neschopném králi Václavovi, rozmařilí dvořané, Václavovi "kohoutci", v cílevědomém kupci Hollerovi atd.

Chybí tu však onen moment životního hledačství, které bylo vlastní Matyášovi (respektive ke kterému se probudil za pobytu v klášteře po svém prvním "setkání s pánembohem") a jež ho povznášelo na lidský prototyp. Tu převažuje demýti-

zační, antilegendární, anekdotický záměr (umocněný právě volbou látky ze života legendárního světce), jenž dává vyniknout autorově ironické skepsi v pohledu na dějiny jako na zápas mocných, jehož tíhu nesou na svých zádech slabí.

Šotola sám jako by toto cítil, a tak až v závěru připouje dialog, v němž se postava Jana Nepomuckého pluralizuje, přesněji řečeno trializuje - k původně nickotnému klerikovi, který jako každý proletář toužil jen po dobrém bydle, a k jeho slovutnému legendárnímu dvojníkovi, světcovi stvořenému ideology, aby pomáhal chránit zájmy mocných, přistupuje ještě Johánek třetí, analogie bohadědečka (odvozeného nepochybně z Čapkova stařečka v závěru Krakatitu) - představa vytvořená lidmi z bídy, aby jim pomáhala nést tíhu života - s níž rozmlouval Matyáš Kuře. Tenhle třetí Johánek ovšem ve vlastním příběhu nefiguruje, je k němu bohužel nakonec jen přidán. O tento rozměr je Šotolův román chudší - zároveň ovšem je provokativnější ve svém skepticizmu představujícím svět v rozdělení živočišné hladovosti ženoucí se za žvancem a mocenské nenasytnosti.

To zřejmě vyvolalo podezření vždy pohotového Jiřího Hájka, jenž neopomněl vztyčit varovně prst a ukázat na nebezpečí ideologického kacířství. Že v soudobém marasmu literární kritiky naštěstí nenašel jeho kádrovací pokus dostatečnou podporu, a tak mohl jeho útek odrazit autor sám.

Kapodivu bez většího ohlasu (i bez obdobné ideologické kritiky) zapadly dva díly historického románu Václava Erbena Paměti českého krále Jiříka z Poděbrad, ačkoliv i tady jde - byť v mnohem užším a mělčím záběru - o demýtizaci historických legend. Myslím, že příliš neprohádám, když vyslovím hypotézu, že detektivkáře Erbena přivedla k látce ze života Jiřího z Poděbrad ne zcela objasněná smrt Ladislava Pohrobka, která Jiřímu otevřela cestu k trůnu. Domnívám se, že první dva díly románu tvoří jen předeihu k vyvrcholení v dílu třetím, kde tato smrt bude patrně ústředním motivem.

V dosavadních dvou dílech jde o finfovaný (obdobně jako u Šotoly rámcovaný "nalezením" starého dokumentu) deník Jiřího z Poděbrad sledující jeho dětství až po bitvu u Lipan (1. díl) a léta jinošství končící intrikami kolem návratu císaře Zikmunda na český trůn. Jiří vystupuje sáce jako autor svého života-

pisu, ale jeho postava zůstává (až na ojedinělé pokusy o autocharakteristiku) celkem v pozadí, je pouhým komentátorem a vypravěčem, jenž má vyprávěnému dodat dojem autentičnosti. (Tendence k autentizaci je ovšem širším trendem v próze sedmdesátých let; o tom svědčí úroda fakticky svěživotopisných, memoárových románů.)

Nejde ani tak o Jiřího samého, jako o jeho cestu k moci, o politické intriky, jimiž mu klesí dráhu k trůnu jeho poručík, Hynce Ptáček z Pirkštejna. Tento korouhevní pán má v sobě vskutku cosi korouhevnického - jako korouhvička se dokáže otáčet a reagovat na situaci a s takřka ďábelskou vynalézavostí rozehrávat složité partie na šachovnici mocenských vztahů. V prvním díle mu autor - bohužel jen verbálně, nikoli dějově - dává za protihráče Prokopa Holého, který se čtenáři představuje ve stejně demýtizované podobě jako Jiří, v podobě vychytralého стратега a protřelého politika. A tak je vlastní děj románu sérií podrazů, podfuků a falší, které panu Ptáčkovi a jeho schovanci umožňují lavírovat mezi mocenskými bloky pánů, táboritů a měst. Obětí těchto intrik jsou nadšenci jako Roháč z Dubé, kteří naivně důvěřují heslům a ideálům husitské revoluce, přestože už dávno pozbyly obsahu a staly se pouhou ideologickou zástěrkou ryze praktických zájmů.

Erben je ve své deziluzivnosti vlastně ještě radikálnější než Šotola, svou představu ovšem promítá do mnohem užšího rozměru (omezuje se na sféru politicky mocenských zájmů, tedy na demystifikaci oné mýtizované "dějnotvorné" sféry, se kterou jsme se setkali už u Michala). Omezenosti záběru odpovídá i plošší obraz, jímž znázorňuje svou představu dějinného pragmatismu (nepochybný průmět přítomnosti do historie).

Projevuje se to už v jazykové rovině, která proti Šotolovi je lexikálně chudší, postrádá onu bohatou stylistickou vrstevnatost příznačnou pro Šotolu (rozpětí od biblismů po vulgarismy ve Svatém na mostě), syntaktickou rafinovanost i intonační výraznost (Šotola dokáže už větné kadence využít pro zvýraznění obsahu výpovědi - srv. apoziční zvýrazňování předělů mezi frázemi, které dává jeho dikci ráz reflexivně improvizovaného projevu zejména v dialozích, ale i v pásmu vypravěče - Erben prozrazuje talent dobrého autora detektivek nanejvýš v tom, jak dokáže před čtenářem utajit souvislosti děje a připravit si tak

situační efekty). Rozdíl se konečně projevuje zejména v úvahových pasážích, kde autor Poděbradova životopisu upadá občas do pseudofilosofické duchaplnosti, která působí jinak, než autor zamýšlel.

Přes uvedené nedostatky je Erbenova próza po Šotolovi svým demýtizačním, antilegendárním zaměřením jedním z nejvýraznějších jevů v tomto žánru v posledním desetiletí.

Zcela jinak přistoupil k problematice žánru Vladimír Neff, autor s bohatými zkušenostmi z práce s historickou látkou. V podstatě se vrátil k pojetí, jež charakterizovalo jeho filosoficko-ironizující románovou fikci "Srpnovští páni" z r. 1953 (tehdy jeho próza znamenala přímo revoltu proti panujícimu ilustrativnímu schematismu). Jestliže se Šotola a Erben soustředili na demýtizaci a demystifikaci historických legend na úrovni obsahové psychologické a mravoličné, tzn. na úrovni "vážné" prózy, pak Neff se rozhodl pro vyjádření devalvace historického mýtu přesunutím žánrové úrovně. Volí pro svůj historický román rovinu prózy dobrodružné, tj. rovinu oddechové, zábavné četby, "lehkého" žánru. Vytváří ve své dnes už trilogii klasickou fikci dumasovského typu, v níž hrdinou "bez bázně a hany" je český synek dvorního alchymisty Petr Kukaň z Kukaně. Je to klasický hrdina procházející beze změny charakteru četnými nástrahami osudu, leč zároveň je to fikce autorem zjevně odhalená. Obdobně jako v Srpnovských pánech mísí autor do příběhu momenty filosofické (ne však o filosofii dějin, ale o otázky ontologické - o materiální jednotu světa), s nimiž obratně spojuje i dobové aktuality (Petrovo reformační úsilí ve Strambě).

Vzniká tak nesporně duchaplné čtivo, při jehož "konzumaci" se čtenář s radostí poddává autorově výmluvnosti i jeho bohaté fabulační vynalézavosti, vychutnáváje přitom i autorův lehce ironizující odstup od příběhu (prozrazuje se v okázalých lexikálních anachronismech). Přes občasné dobové politické narážky však Neffova próza není ničím jiným než právě jen oddechovou četbou, jejíž duchovně hodnotové ambice nedosahují hloubky Šotolovy. I tam, kde filosofuje, jde spíše jen o duchaplnou hru než o vážné kladení otázek.

Neff prostě devalbuje žánr historického románu na úroveň zábavného čtení. Je to ovšem devalvace záměrná, vyjadřující

hodnotové stanovisko autora, jeho odpor k mýtotočrné funkci to-
hoto žánru. Právě uvědomělost Neffova vztahu k žánru je oním
faktorem, jenž zachraňuje jeho tvorbu před uměleckou prohrou
a zajišťuje mu výrazné místo v próze sedmdesátých let.

Autorovu zkušenost dosvědčuje i profesionálně dokonalá práce s výrazovými prostředky, s jazykem, jenž někdy až únavně překypuje bohatstvím výraziva, připomínajícím vančurovskou renesančně rozkošatělou dikci, ovšem u Neffa příznačně okeřeněnou ironií. Už tady, na úrovni jazykového výrazu, se projevuje autorova suverenita vůči slovu, která zlehčuje vyprávění a odhaluje fiktivnost příběhu - obdobně jako na úrovni výstavby příběhu - obrazu zase suverénně vládne fabulační invencí, umožňující mu hladce vzládnout nejnemožnější dějové zvraty. Je-li odhalena fiktivnost výrazu i obrazu, pak tento postoj zasahuje i oblast obsahu, a tedy hodnotových významů. Tedy opět je tu projev skepse vůči ideologicky oktrojovanému smyslu dějin, v nichž vítězí dobro a spravedlnost. Takové chápání dějinného etosu je tu zpochybněno samotným stylem a odkázáno do sféry naivní, nezávazné zábavy.

Svérázným pokusem o znázornění představy dějinně životního smyslu je novela Jana Záčka "Dřevoryt o knězi a rychtářovi" /1978/. Je zasazena do období osvíceneckých reforem za vlády Josefa II. a její dva protagonisté - prostý venkovský kněz /farář Jakubíček/ a česky hloubavý rychtář Navrátil - reprezentující duchovní a světskou rovinu vědomí, znázorňují krizi hodnotového vědomí v podobě konfliktu mezi tradiční vírou v ideologickou a institucionální autoritu (církve a stát) a autonomním lidským sebevědomím, konfliktu, který vyvstává v okamžiku, kdy je tato autorita oslabena. Jestliže ve sféře náboženské víry ústí tento konflikt v duchovní poblouznění, pak na úrovni světské vede k osvobozujícímu poznání přednosti bezprostředního života před jakoukoli, tedy i osvícenskou ideologií. To zřetelně vyjadřuje závěrečná epizoda novely, kdy rychtář v rozhovoru s ovčákem, představitelem "oproštěného", idyllického života v lůně přírody (opět jeden locus communis literatury sedmdesátých let - výraz touhy uniknout, osvobodit se z pout sociálních konvencí), vyznává: "Sloužil jsem, sloužil, ale nežil!"

I Žáčkova próza tedy svým způsobem znamená skepsi vůči mýtu institucionální a ideologické autority vytvářející pohodlný, ale klamný pocit životní jistoty, který se ve chvíli otřesu víry, důvěry, ukáže jako iluze.

Žáčkova próza je ve svém projevu pravým opakem rétorické ornamentálnosti Neffovy: jde přímočaře za významem, kreslí postavy a charaktery jednoduchými prostředky (v tomto smyslu je na místě analogie s dřevorytem vyslovená v titulu, připomíná ostré a hrubé rysy této výtvarné techniky). Zkratkovitost však někde působí až přehnaně, neboť oslabuje motivační souvislosti jednání postav (např. proměna vztahu rychtáře k vrchníku). Nelze však této knížce upřít osobitost záměru i projevu.

Ještě jiným, byť zdaleka už ne tak průkazným a pronikavým pokusem o překonání výtvarné iluzivnosti historického románu jsou dva svazky románové fresky Miloše Václava Kratochvíla, "Evropa tančila valčík" a "Evropa v zákopech". (K nim můžeme přiřadit ještě životopis J.Á. Komenského, označený autorem rovněž jako román). Jestliže výše uvedení autoři se snažili překonat mýtus dějinné ideologie, demystifikovat romanticky ideální představy o dějinném étosu, spokojuje se Kratochvíl tím, že tento idealistický mýtus postaví "na nohy" (jak zní oblíbená marxistická floskule); není ovšem s to se vymanit ze zajetí oné ilustrativnosti, v jaké vězel historický román padesátých let (k jehož čelným představitelům Kratochvíl sám patřil romány "Pochodeň" a "Mistr Jan"). Mění pouze prostředky, jimiž chce tuto ilustrativnost zastřít.

Proti autorům usilujícím dobrat se (mravní) autenticity člověka, lidského konání, v polemice s mýtizovaným dějinným étosem, staví Kratochvíl snahu po fakticitě, lépe řečeno po dokumentárnosti (přenáší tedy problematiku obsahu do sféry literárního projevu). Oba jeho romány z doby úpadku rakousko-uherské monarchie jsou proto koncipovány jako montáž, mozaika dokumentů (dopisy, citáty denních zpráv z tisku apod.) a fiktivních osudů jednotlivců, figurek na šachovnici doby, tedy nikoli epických hrdinů v klasickém smyslu.

Tady se ovšem ukazují meze Kratochvílova postupu, motivevané jeho přístupem k tématu, k představě dějin a místa člověka

v nich. Kratochvíl v podstatě eliminuje lidskou osobnost, degraduje ji na pouhou loutku na jevišti dějinných událostí (srv. Šotolovy marionety), které přesahují možnosti jejího působení (a nezřídka i chápání), a které ji tedy v pravém slova smyslu determinují. Člověk takto určený historickou nutností, osudovou zákonitostí doby, do níž byl zrozen, pak nemá vlastně jinou možnost, než dát se touto zákonitostí dirigovat, a chce-li jí vzdorovat, nemůže volit jinou cestu, jak "vystoupit z dějin", než sebevraždou (hrabě Hartenberg, Hanspeter). Zachytit toto mlýnské kolo osudu, přemílající a drtící jednotlivé životy, v jeho fakticitě, to je právě záměr autorův.

Je to tedy také svým způsobem skepse vůči mravnímu smyslu dění, vůči etické romantice historie, ale je to zároveň ilustrace materialistického dějinného mýtu, mýtu všemocných ekonomických poměrů, pro něž je člověk pouhým předmětem působení. S tím, jak je člověk redukován na produkt své doby, společnosti, se přesouvá těžiště příběhu do sféry sociálně mravoličné (byť i tu šlo o líčení dějinné mravní lhostejnosti). Byl-li Šotolův román povýšce historicky psychologický a Neffova trilogie historicky dobrodružná, pak Kratochvílův román je historicky sociální, tj. zůstává ve sféře, kterou preferovala právě padesátá léta. Oproti nim však Kratochvíl již nevybavuje sociálně ekonomickou zákonitost mravním smyslem, ale obnažuje ji v její holé fakticitě, v chladné objektivitě, která je vůči mravnímu citění lidí lhostejná.

Ještě výraznější je to v životopise Komenského, kde již sama fakta lidského osudu formovaného dobou mají pro autora románový význam - ve smyslu výroku Goncourtova "L'histoire est un roman qui a été" - ve smyslu jeho pojetí člověka determinovaného dobou a společností. Ovlivněn svou profesí historika, Kratochvíl neopouští rámec marxistického světového názoru, který tvoří apriori jeho vztahu k životu. Tak ovšem zůstává zaslepen vůči tomu, co se do rámce marxistické ideologie nevejde a co umělci umožňuje překonat meze názorového apriorismu, proniknout do sféry předlogického vědomí života a kontempletovat jeho tvůrčí hodnotový potenciál, zdroj jeho tvořivých možností. Tak si také Kratochvíl zahrazuje cestu k překonání ideologické ilustrativnosti.

Dokumentaristická fakticita (nalézající výraz v rozbujelé popisnosti, navracející se stylově až někdy do minulého století) je sama o sobě hodnotově irelevantní - hodnoty do ní promítá umělec-člověk. Nepřikládá jí je tedy libovolně, ani je pasivně neodráží jako dané, nýbrž odhaluje je jako (skryté) možnosti.

Popisnost je také hlavním rysem próz Václava Kaplického, jichž sociální ilustrativnost a dokumentarismus nemůže zachránit ani volba historické látky, do níž autor promítá podobenství přítomnosti (srv. např. "Veliké theatrum" z doby pobělohorské).

Zatím jsme hovořili o románech, které tak či onak, s různou mírou pronikavosti a intenzity vyjadřovaly skepsi vůči romantickému mýtu universálního dějinného étosu. Nyní zaměříme svou pozornost k dílům, jež naopak o tvorbu dějinného mravního mýtu usilují, jež tedy zastupují tradiční podobu historického románu a jeho funkce. Na čelném místě je třeba uvést trilogii Bohumila Říhy, rovněž z doby vlády Jiřího z Poděbrad (Přede mnou poklekni, Čekání na krále, A zbyl jen meč). Říhova próza je koncipována centralisticky - upíná se k ústřední postavě, k zemanovi ve službách Jiřího z Poděbrad, Markovi z Týnce. Do něho autor, jak sám vyhláší v časopiseckých komentářích pořizovaných při příležitosti odměnění díla státní cenou, vložil podstatné rysy svého pojetí člověka a mravního smyslu jeho života. Jaký kontrast je to ve srovnání s románem Erbenovým!

Ponecháváme stranou balast eroticky sentimentální afektivit pramenící z nedostatečně objektivované psychické problematiky stárnoucího autora (zejména pokud jde o milostné problémy hrdiny), ačkolik právě v ní autor sám chce vidět podstatu díla. Po odečtení těchto - mimochodem zcela anachronických - "psychologismů" zbývá jako hlavní rys hrdiny jediný - jeho oddanost a věrnost pánu a králi Jiřímu. V tomto ohledu není čemu se divit, že Říha si vysloužil státní cenu právě tímto románem. Neboť obraz služebníka moci, příčinnivého vykonavatele panovnické vůle, nepochybně musí zaladit každému vládci. Hrdina Marek totiž nikdy nezapochybuje o správnosti vládcových záměrů a příkazů a mravní smysl jeho jednání je právě v tom, jak prokazuje sílu své věrnosti (nejzřetelnější je to v epizodách věznění na náhodském hradě, kde se ho marně snaží získat na svou stra-

nu loupeživý rytíř Kolda ze Žampachu). Sám panovník a jeho záměry jsou ovšem nastíněny jen mlhavě, právě jen jako mýtická dějinná moc, projevující se pouze příkazy a potřebami, jejíž motivace (na rozdíl od Erbena, jenž demaskuje její legendárnost) však zůstává čtenáři utajena.

Říha si tedy problematiku mravního smyslu dění, hodnotový obsah fabule historického románu, zjednodušil. Étos lidského konání se u něho omezuje na službu dějinné síle, jejíž mravnost je dána, a tedy je mimo jakoukoli pochybnost. V tom právě představuje Říhův román klasický projev mýtotvorné podoby historické epiky a zároveň i příznačný projev oficiální české literatury sedmdesátých let - její chabé tvůrčí potence při zpřítomňování hodnotového mravního vědomí a její servilnosti vůči politické moci. Neboť lyrizující líčení hrdinových pocitů a jeho milostných problémů, připomínající svou sentimentalitou Večery pod lampou, nejsou než verbalistním haraburdím marně předstírajícím citovou intenzitu a opravdovost. Tak Říhova próza dokumentuje skutečnost, že historický román sedmdesátých let, který se snaží uchovat si svou klasickou mýtotvornou funkci, nezadržitelně poklesá na úroveň brakového lidového čtiva bez nároku na obsahovou hloubku, pronikavost a uměleckou kvalitu.

Dokladů pro toto tvrzení lze shromáždit více. Obdobnou ukázkou pokleslého žánru je další trilogie, tentokrát s látkou z doby přemyslovské, kterou napsala Ludmila Vaňková. I tu jde v podstatě o populární čtivo ze života Přemysla Otakara II. a Závěše z Falkenštejna, dědice jeho tradice a manželky. Mluvíme-li o lidové četbě, musíme zdůraznit, že tu jde o četbu především pro ženy: král Přemysl i rytíř Závěš jsou ztělesněné ideály mužných ctností - statečnosti, ušlechtilosti a vášnivé lásky k vyvoleným ženám, jež zase reprezentují "das ewig weibliche". Ale právě všechny tyto hodnoty ztělesněné v postavách jsou příliš "věčné", tzn. abstraktní, vzdálené nejen představám doby, do níž jsou situovány, ale - a to hlavně - i konkrétním představám autorčiny současnosti. A to je hlavní příčinou umělecké devalvace tohoto díla, které nevyrostá z konkrétní hodnotové kontemplanace života a jeho tvůrčích možností, nýbrž je pouhou povrchní hrou imaginace, znamenající

únik od života.

Obdobnými rysy, tak či onak modifikovanými, se vyznačují i další prózy tohoto typu - exoticky rámcované romány Pludkovy (Rádce velkých rádžů), Novotného (Nezlom císařů meč, Tvář bohyně války) či Jarmily Loukotkové (Pod maskou smích). Loukotkové životopisný román o římském dramatikovi Publiu Terentiovi Aferovi (propuštěnci původem z Kartága) nese rysy příznačné pro autorčinu dřívější tvorbu s náměty z antiky - rádo by psychologizující analytičnost, která však ulpívá na schematické povahokresbě morálně protikladných typů (ušlechtilý Terentius proti synovi svého někdejšího pána Gaiovi). Tam, kde autorka narazí na složitější povahu (např. Terentiova manželka Favilla), se zřetelně ukáže její povahokresebná mělkost, která ji zbavuje možnosti proniknout k hlubším obsahovým vrstvám lidské psychiky. A tak její román rovněž nepřekračuje rámec populárního čtiva, byť i kultivovaně napsaného; je to tradiční historicky psychologický příběh, v němž je hrdina jako osobnost dán předem a celý děj pouze ilustruje jeho historickou významnost (je to tedy tvorba historické legendy).

Obdobnými nedostatky trpí i próza ostříleného autora životopisných románů (zejména z uměleckého prostředí) Františka Kožíka Na křídlech větrného mlýna, věnovaná malířce Zdence Braunerové. Také ji jako ústřední postavu pojímá autor zcela tradičně jako historický exemplární model tvůrčího hledání (i když musíme přiznat, že poněkud hlouběji pojatý než u Loukotkové). Tento historickolegendární přístup rozlamuje postavu na složku dějinně významnou, která v korespondenci či v dialogích s vrstevníky, umělci tuzemskými i zahraničními, pronáší "historické" výroky, a na složku "intimní", která je jaksi vytržena z dobového kontextu a působí "nadčasově".

To je myslím hlavní zdroj neúspěchu Kožíkova románu, že se dal zavést na pole historické fakticity natolik, že se mu živá postava rozpadla pod rukama a že se mu ztratil ze zřetele vlastní obsahový záměr - étos tvůrčího života osobnosti (jako nevyslovená polemika proti mýtu nadosobního étosu dějin).

Tak se z Kožíkovy prózy vytratilo epické obsahové jádro, zahlušeno přívalem dokumentárních fakt. Dokladem toho je právě nadměrné využívání korespondence (ať v citacích nebo v dialogi-

zované podobě), působící přechasto dojmem, že autor utonul v materiálu, že pozbyl schopnosti výběru faktů pro potřeby tvůrčího záměru. A tak ani tento román nepřesahuje rámec průměru.

Ještě mnohem horší je to s nenáročnou novelkou Město šťastných lásek, kde historizující paralela z dějin města Telče je pouhou kulisou pro sentimentální maloměstskou idylku odehrávající se v současnosti. Když srovnáme tuto prózu s typově příbuznou strukturou Grušova "Dotazníku", kde se rovněž setkáváme s historizujícími paralelami, ovšem funkčně ústrojnými, zvýrazňujícími hodnoty, na jejichž základě hršina dospívá k vlastní lidské identifikaci v protikladu k ideologickým schématům, pak před námi vyvstane rozdíl mezi literaturou publikovatelnou oficiálně, představující většinou nenáročné čtení, a literaturou, které jde o postižení autentického hodnotového sebevědomí člověka ve společnosti a jejích dějinách nebo absence takového sebevědomí, a která proto ztrácí šance na normální publicitu.

Máme-li tedy shrnout dosavadní výklady o žánru historického románu v české próze sedmdesátých let, pak lze konstatovat, že dochází k diferenciaci: na jedné straně jsou autoři a díla vyjadřující ztrátu romantického vědomí universálního dějinného étesu a popírající mýtotočnou funkci žánru; na druhé straně pak se ocitají díla, která se snaží zachovat vědomí obecné dějinné spravedlnosti a mravní smysluplnosti, aniž by brala v úvahu, že po zkušenostech roku 1968 se tento mýtus stává očividnou iluzí. Iluzornost hodnotového obsahu vede k umělecké devalvací těchto děl. Romantika historie v historickém románu současnosti se stala přežitkem.

H. Rak

HRA O PŘEDSTAVIVOST

Seriály Alexe Koenigsmarka

Šest půlhodiněk tohoto autora je věnováno staršímu z dětí v seriálu Jak se máte Vondrovi - dospělé Janě. Na první pohled se tu setkáváme s bravurou, schopností tzv. běžného dramatického řemesla a navíc silnou synestetickou schopností (zejména

v části Veterán rally) evokovat zvukem plastickou optickou představu jarmarečního milieu závodů, případně soukromého večírku.

Všech šest částí je věnováno Janině snaze sehnat partnera. S tím má smůlu, neboť vždy kápne na nepravého. V tematicky spojené první čtveřici jí od katastrofy zachrání cosa nostra rodinného klanu, ve zbylých dvou její přímočará demaskující prostοřekost. Teoretický klíč k jejím patáliím najdeme vyslovený jí samou na začátku poslední z těchto půlhodin.

"Vůbec si myslím, že jsem dívka smolařka, která se pořád ne a ne trefit na toho pravého chlapa a začínám z toho mít min-drák, snad ještě větší, než má brabenec vůči slonovi".

A teď hezky popořádku:

1. Netopýři

Rodinku Vondrovu nacházíme v tzv. příznačné situaci "pro všední den". Otec se rozčiluje u televizního fotbalu, matka vypravuje Janu na večírek. Mezigenerační problém, který se expouje při oblékání, fotbalu, rozbité sklenici a patálií s chybějícími násadami od smetáků, ústí v Janiny výčitky, že jí rodiče nezařídili studium jako jiným. Dovídáme se tak, že jde na oslavu promoce známých a že nemá tak úplně morálně a společensky vyjasněno jako rodiče.

Na večírku se snobsky předvádí pořádající rodinka, ostatní se jí snaží napodobit, sekvence jsou přehrávány do satirické grotesknosti, Jana si stále zachovává zdravě klackovitý odstup. Objeví se Ervín Koneš! Hned se předvede tím, že nabídne zprostředkování brýlí pomocí známostí, což je klíčová nit satirického sociologického morálního plánu celého tohoto případu. Seznamování jde velice rychle a tak oba opouštějí večírek a sympatický objev odváží Janu domů Chyslerem nejnovějšího typu. Stále více se ukazuje jako člověk bez poskvrnky a až to má kde-si v centru šestého smyslu zarazit. Při návratu se málem jako na memento narazí na Janina bratra Mirka. Jana překotně mizí, Ervín má dobrácky žertovnou poznámku o sicilském bratrovi, který hájí čest své sestry. To opět není motiv bez významu, bude dále rozvíjen. Zde vidíme podstatný autorský rozdíl proti Nesvaďbori: Není tu dialogizován předem hotový populární traktát, ale rámcová kostra morality je naplňována asociativním

způsobem ze zásobárny předpokladatelných motivů, sekvencí, příhod, digresí, dialogů, anekdot.

Partneři se ovšem stačí domluvit na příště. V další scéně se dostáváme ke kladnému dědovi, který dává s Mirkem do pořádku starou Tatrovku na závody autoveteránů. Děda vyřkne instinktivní pochybnost o tom, jaký druh člověka může mít Chrysler. Známost se vyvíjí hopem, o pár dní později už se Koneš zná i s Janinou přítelkyní Eliškou i s dědou. Ten je stále skeptický, Ervín se však stačí přes dvanáctku Tatra málem vmluvit i jemu. Veze ho s Eliškou a Janou domů, silniční kontrola, která konstatuje (aby to slyšel jen posluchač) majitelku Chryslera Dagmar Konešovou, ale jinak shledává vše v pořádku, oživí v samém závěru pochybnost o osobě Ervína Koneše. Pokračování je zajištěno, od náznaku generačního sporu v začátku po tento závěr jsou až neobyčejně důsledně exponovány všechny motivy, které je třeba rozvíjet. Proti Nesvadbově paralelní výstavbě žánrového mechanického navlékání korálků slibuje se tu zatím klasická komediální struktura hry s odhalovaným tajemstvím.

2. Veteran rallye

Dědu a Koneše nacházíme na závodisti těsně před startem v družné zábavě v poslední fázi příprav. Zvukové milieu tvoří pouťový ruch závodisti, tlampače, hudba, roztomilé momenty se ztraceným dítětem. Objeví se Vondrovi s Mirkem. Jsou tu na zapřenou, aby děda neměl trému. Od Mirka se poprvé letmo dozvídají o existenci Koneše. Pozorujem situaci u stánku s uzeninami (už předtím se dovídáme, že ho obsluhuje Konešův známý) !//. Očividné šizení a Mirkovo hecování přimějí Vondru uplatnit svou legitimaci lidové kontroly. Těsně před tím se seznámíme s rakouským účastníkem závodu a Konešovým doporučením, jak si bez fronty obstarat u stánku uzeninu. Vondra rázně učiní přítrž řádění šizuňka u stánku, přivolá SNB a zjistí se hrozné věci. Rakouský občan proto už nemůže využít Konešovy konexe, Koneš vzorně obrací na čtyráku jako Čechovová Chameleon:

Ervín /křikne/ Jak vám chutnalo, Herr Kořínek? Za dvacet minut startuje jednička.

- Klaus Pojedu úplně hladovej. Nějaký muž, patrně policej, zastavil prodej a je tam nějaká kontrol.
- Ervín O jej.
- děda To je ten váš známej, Ervíne?
- Ervín No, známej, mám-li být upřímněj, je to známost Nazdar-nazdar. Člověk se sejde se spoustou lidí, někdy může bejt někdo užitečnej, občas někdo udělá někomu úsluhu, ale to přece ještě nedělá přátele. A tohle, to je takovej drobněj příkrádač, vhodnej tak leda, když potřebujete sehnat knoflíky do kalhot.
- děda Těch já mám doma zásobu. Takže se bez takovýho pána obejdu.
- Ervín Člověk přece musí vědět, kde co sežene, ne?

Vidíme, že děda - Spravedlnost - funguje neúprosně. Ervín se ještě snaží oživit s Rakušanem zprostředkování nějakého prodeje, ale už se blíží start. Koneš jako dědův spolujezdec (vy-píchal vlastně pro tentokrát z této funkce Mirka, což pomáhá zakládat Mirkovu osobní zainteresovanost na jeho odhalení, zároveň se děda moc nebránil, takže není těžké uhodnout, že si ho takto chtěl co senior rodiny nejlépe ozkoušet) navrhuje podvod v projíždění trasy. Podvod, na který by se npřišlo a který by zaručil dobré umístění. Děda je pobouřen, Ervín mu prozrazuje jiné, podstatnější podvody spoluzávodníků a deklaruje jednu ze svých zásad, že podvést podvodníka je správné a morální. Děda je ale neoblomnost sama, Ervín proto couvne a převede vše v žert.

Dvojice se přece jen dobře umístí, pravda zvítězila, v závěru se opět objevuje Rakušák a deklaruje rozdíl mezi svou morálkou peněz a jemu nepochopitelnou jinou, děda krátce deklaruje opak.

Tato část snad ještě více než první nese ryze synestetické schopnosti evokovat seskupením slov a zvuků jarmareční prostředí automobilového závodiště. Pro oživení expozice se vlastní otázka tajemného hrdiny dále zauzluje, část je naplněna tzv. sociálně kritickými digresemi, anekdotami, exkurzy do světa podvodu.

3. Host do domu, hál do ruky

V začátku se dovíme, jak daleko už zamilovaná Jana s Konešem je. Dost daleko. V dalších sekvencích už se však opět jen

temně napovídá cosi o přidružené výrobě a možných machinacích s byty a pracovními silami, a to jako na potvoru jak na Vondrově, tak na Vondrově pracovišti současně. Tím jsme dostatečně uvedeni do monotematického uložení této části.

Mezitím prší. Vondrová je jako na trní, protože doma nechala otevřená okna. V jejím bytě se objevuje děda s Ervínem. Byt je opravdu vyplavený. Děda se chce dát do práce, Ervín míní věc nechat a co nejvíce trhnout na pojišťovně, děda se chce dopálit, Ervín podlehne a dají se do úklidu. Tito dva hrdinové jsou ochotni hrát své role Spravedlnosti a Podvodu přímo chronicky.

Vondrová se vrátí domů, je překvapena uklizeným bytem i návštěvou. Deus ex machina - děda jí šeptne, že přivádí nápadníka, aby si ho rodiče omrkli. Koneš mezitím exeluje jako kuchař. Hlavní věc přichází při sezení po večeři. Koneš rozehraje svou životní filosofii v jakémsi teoretickém finále, všichni jsou přinejmenším rozpačití (až na Janu), dojde k několika trapným kolizím, ale jakž takž se společnost udrží. Jde o životní polohu podnikníka - umělce, zaujatého hráče, který umí ve všem chodit a bezostyšně to formuluje a jehož vrcholnými kousky jsou právě ty, kdy podle své spravedlnosti obehraje podnikníka ještě lišáctějším podvodem. Vondrovi jsou naplnění temnými obavami a vidí věc bezvýchoďně, jen Jana ne. Aby i ona prozřela, musí nastoupit ze zálohy dosud nepoužitý člen rodinného klanu - Mirek. To už v poslední, rozuzlující části, která se jmenuje

4. Alegorická Tatra

Koneš se mluví Janě, že ji neuvidí o víkendu, ani celý další týden, kdy musí likvidovat pracovní resty. Mirek se svým kamarádem začne pátrat a zjistí, že Koneš jede za ženou (byť je s ní formálně rozveden) a dcerami na chatu. Chata co do přepychu odpovídá morálce i dosavadní reklamě svého majitele. Jana ovšem nereaguje na bratrův pokus všechno jí vytmavit. Mirek proto musí osnovat složitou hru, v které by se Koneš Janě definitivně předvedl takový, jaký je. Pomůže mu náhoda. Děda se chystá na prvomájový průvod se svou Tatrou. Pár dní před se mu cosi na autě porouchá. Složitou hrou intrik je vymyšlen postup,

při němž se Koneš definitivně ztrapní tak, aby to Jana slyšela a viděla na vlastní oči. Přitom se zjistí cosi o hlouposti populárních zpěvaček, o tom, že to, co podvodníci pracně získávají pod rukou, lze získat legálně atd. atd. Tetralogie končí triumfální jízdou Tatry na 1. máje a konstatováním, že má Jana ještě v životě šanci.

Řekli jsme si už, že tu nejde o dialogizaci osvětového traktátu, ale o dramatickou komediální výstavbu. Jejím základem je moralita, v níž se problematický hrdina postupně demaskuje pomocí série stupňovitých zkoušek, které mu před "zraky" (tedy zde před zraky podněcovanými k představitivosti nápadnou synestetickou kombinací ělov a zvuků - především v první a druhé části) publika osnují ti, jež to s vlastním hrdinou (Janou) dobře myslí. A to tak dlouho, až se plně zbortí reklama, kterou sám sebe a své poslání tento problematický hrdina provází. To je velmi obecné, abstraktní schéma tetralogie. Naplňováno (dosazováno) je lepšími i horšími materiálovými prvky, někdy tak různorodými, že (zejména v porovnání se zbylými dvěma texty, kterých si dále všimneme) vyvolávají dojem několikerého autorství nebo bezuzdné stylové receptivnosti, která tolik podléhá koloritu dosazovaného materiálu, že ruku v ruce s ním mění i rukopis.

V porovnání s bezduchou úporností předchozího Nesvadbova cyklu můžeme tu spíše pozorovat dovednost prázdnoty, běžnou dramatickou bravuru, zpracovávající daný námět s lehkostí etudy, odstupem. Konstrukce morality tu tvoří prius, vlastní motivický materiál, "obsah", posterius. Materiál je dosazen z "řečí", tj. z obecného sociálního dobového konverzačního majetku. Tím nese přes všechnu anekdotičnost, vtipy a občasnou znalost výraziva vrstev, pokládáných oficiálně za suspektní jistou všeobecnost, odlehlost, sterilitu zprostředkování. Obsahuje variaci na to, co každého nejprve banálně napadne, vysloví-li kterékoliv z témat, kterých se dotýká. Ta témata už jsou sama na půli cesty k sterilní abstrakci, jsou téžičkami, které se mají ilustrovat.

5. Komedie plná dopisů

Po aféře s Konešem nacházíme Janu ještě v mírné kocovině, ale už se pomalu rozkoukává. Dopisuje si s přítelkyní Eliškou, která odjela pracovat i bydlet ve venkovském městě. Janiny dopisy referují o jiných pokusech o nové nápadníky, o žárlivosti

jednoho z nich, málem chorobné žárlivosti, kterou Jana léčí a nakonec úspěšnou fintou vyléčí. Tedy žárlivost a její nebezpečnost privátní i společenská. Dále úvod do prostředí pop music, jak ho vidí Koenigsmark, včetně trochy teorie:

Jana Když bych měla lepší paměť na jména, mohla bych ti říct, která skupina je teď ze všech nejlepší, takhle si jenom pamatuju, že Frank Zappa je odbytá veličina a že je to všechno drogama, že nová vlna zdravýho jazzrocku přijde od nás; právě na tu vlnu Honza čeká a pak to rozbálí.

Eliščiny dopisy jsou o problémech anonymních dopisů, jejichž stimulem je závist a mstivost. Že to je nešvar, prokazuje autor Eliščiným popisem (na pokračování) podnikové patálie s anonymy.

Co je tu zajímavé stylově a konstrukčně, je to, že jde o zcela jinou polohu, jde o úryvek novely v dopisech, které má dvě jednoduchá, paralelní vyprávění pásma. Žádná konstrukční obtíž tu není, tímto rozvrhem se vyčerpává celá tvárná problematika části.

6. Kdo, kdy, komu, jak

Poslední z půlhodiniek navazuje na předchozí uvedení do světa pop music. Formálně je rámcována Janiným dopisem Elišce, a to tak, že vždy po spojovacím vstupu jeho další části se odehraje scénka, na kterou citované místo dopisu narazí. Defilují tu hloupí manažéři, rozmazlená idiotská primadona (slavný zpěvák), chameleonští cyničtí kritici, hloupí textaři, zbabělí kariérističtí muzikanti a zdravý element Jana. Nepochybuji, že by autor mohl ukázat na podobné i horší úkazy ve svém blízkém okolí, to však nedokazuje relevanci podobného textu. Způsob, kterým se to zde konstatuje, zůstává na úrovni banálně satirických výkonů, jaké se objevují v estrádách i humoristických časopisech s pravidelností ročních období.

Se společenskou závažností jednotlivých exponovaných témat je to zapeklitá věc. Nikdo nepopírá existenci druhé ekonomické sféry, žárlivosti, anonymů či tzv. symbolic leaders (do kteréž kategorie zpěváci pop music patří, a aparát souvisejících profesí a návyků je tu běžným sociálním inventářem této kategorie). Všem z těchto úkazů byla již věnována dostatečná analytická péče v nejrozumnějších polohách esejistiky. Bereme-li už podobný seriál jako jakousi beletrizaci, dramatizaci či

dialogizaci určitého publicistického poznání, nemůžu se - a to je základní varovný moment - už teď rozpomenout, o jaké konkrétní poznání jde v přítomných šesti textech. Jde tu spíš o - v tomto případě, alespoň pokud jde o první tetralogii - dovedné až virtuózní přešití banální morality s poznáním do ztracena mizí-cím.

Až do tohoto momentu jsme hráli ne úplně otevřenou hru. A to v tom, že chodíme jakoby okolo horké kaše okolo vyslovení otázky vlastní sociální a morální pravdivosti předváděné konstrukce. A to dokonce pravdivosti v tom nejběžnějším, nejprostším, elementárním a neproblematizovaném smyslu toho slova, pravdivosti jako identity obrazu s předmětem, jako věrnosti svému materiálovému východisku v jeho základních rysech. S tímto elementárním a neproblematizovaným pojetím pravdivosti zde vystačíme, máme-li na zřeteli publicistickou poznávací polohu, kterou se tu zabýváme. Zde tedy jde o pravdivost ve smyslu ověřitelnosti, změřitelnosti lidské a společenské zkušenosti, která má být za předvedeným tepáním nešvarů.

Kdyby relace nebyly takto publicisticky dimenzovány, mohli bychom mluvit o více či méně povedené agitce, někdy až tézovitě hře a v nejlepších případech o hrách problémových, mluveno v kategorizaci Waltera Kerra. Zde však jsme u toho, že úvodní tetralogie bona fide demonstruje odsouzeníhodné chování a dovádí jeho nositele - alespoň v tomto případě - k zasloužené odplatě. Posluchač je zjevně tendenčně i v náznacích a podtextu utvrzován v tom, že jde v případě ing. Koneše a jeho deklarativní účelové morálky o exces, sice společensky škodlivý, nicméně ne významný, či snad dokonce převládající. Obávám se však, že toto didaktické východisko je slušně řečeno lživé. Nemusí být člověk fundovaným sociologem a mít za sebou řadu složitých průzkumů mínění obyvatelstva, aby věděl, že statisticky významná část populace v těchto desetiletích staví fakticky vlastnosti, schopnosti, logiku a schopnost získávat peníze nepatřičným způsobem, a tak zabezpečit své nejbližší, na velmi významné, ne-li nejvýznamnější místo v hodnotármovém systému. Naopak opačné ctnosti, jako zodpovědnost, neúplatnost, praco-

vitost atp. patří v tomto hodnotovém světě /s příznačnou společenskou a morální schizofrenií/ do umění a několika nešiků, kteří se zřejmě k něčemu jinému než k chování jako v knihách pro svou nezpůsobilost k praktickému životu nehodí. Toto lze konstatovat, aniž se nad stavem věcí zvlášť rozhořčujeme, společenská, sociologická, historická, morální atp. explikace příčin této absence, resp. inverze hodnot nemá v těchto poznámkách své místo.

Vlastní dramatičnost ať už publicistického pořadu, hry faktu či sociologicky a mravně problémové hry je v důsledném poznání např. takového stavu, ne v pseudopohádkové hře na dobré a zlé. Nejen vlastní dramatičnost, ještě elementárněji můžeme hovořit - vlastní látka může být v poznání výseku tohoto života. Je těžko do téze převoditelná, ale nepředpojatým příspěvkem k poznání materiálu může založit naději na pozitivní aspekt věci. Kdežto formální hra s pseudosociologickými fakty a nutným pozitivním rozuzlením je od začátku nihilistická, deprimující.

Můžeme namítnout, že je-li dána základní dispozice seriálu suitou čtyř osob a jejich základními vlastnostmi, je těžké něco podstatného provést a neporušit tento rámec. Nezdá se mi to však nemožné. Abychom uvedli nejobecnější souvislost - *commedia dell'arte* měla výchozí omezení snad ještě rigidnější, přesto to nemuselo znamenat, že by v tomto rámci nebyla volnost, šance pro pravdivost. Řehole tvarová bývá - jen zdánlivě paradoxní - méně na překážku cestě za pravdou než iluze úplné volnosti.

Vladislav Voráček

ÚČEL SVĚTÍ PROSTŘEDKY?

Jedním z hlavních nástrojů politické moci je odedávna lež. K tomuto poznání dospěli už ve starém Řecku, a od té doby je dějiny vždy znovu a znovu potvrzují. Souvisí to zřejmě s tím, že moc s sebou vždy přináší také pokušení vládnout i bez souhlasu ovládaných. To ale nejde bez lhaní, leda za tu

cenu, že necháme politiku politikou a uchýlíme se k otevřené tyranii. Je ovšem rovněž odedávna známo, že pouhým fyzickým násilím se nikdo u moci trvale neudrží.

O intimním poutu mezi politikou a nepravdou velmi dobře vědí i moderní totalitní režimy; jinak by se jim asi nevyplatilo, aby si vydržovaly nesmírně nákladné a - budiž jim to přiznáno - vskutku impozantní propagandistické aparáty. V tom patrně spočívá jejich specifický vklad do dějin politiky (neboť obyčejných tyranů a tyránek viděla už historie dost a dost): v totalitním systému se politická lež poprvé do důsledku institucionalizuje. Což ovšem, nutno přiznat, krajně znesnadňuje jakoukoli obranu proti ní.

Uvažujeme-li o lži jako o význačném politickém (mocenském) nástroji - tím není arci nikterak řečeno, že politika jako taková je svou podstatou nutně lživá, a tudíž zavrženíhodná! -, nesmíme přehlédnout jednu důležitou okolnost: neběží tu převážně o lež v onom prostém, naivním smyslu, že se tvrdí opak toho, co je pravdou; že se prohlašuje něco, co lze při dostatečné znalosti faktů přestě vyvrátit. Překrucování faktů není tím největším politickým zlem. Mnohem zákeřnější podobu lži představuje falšování samotného komunikačního nástroje, na nějž je veřejný život odkázán: falšování jazyka, znehodnocování slov, jejich významu. Jaká je proti tomu obrana? Nevidím jinou, než že každý, kdo na sebe bere odpovědnost veřejné kritiky, kritiky věcí obecných, bude se mít na pozoru, aby k onomu všeobecnému falšování, zamlžování slov a pojmů sám, třebaš nevědomky, nepřispíval. Jistá sémantická "inlace", zejména v politické oblasti, nás ovšem bude ohrožovat vždy, i bez přispění oficiální propagandy; avšak je-li tento "přirozený" proces systematicky podněcován a přímo plánovitě využíván k totálnímu útlaku, jak se to děje u nás, - nezbyvá než opřít se mu vší silou a trvat na fair play i tam, kde by se jinak, z hlediska okamžité politické účelnosti, snad lépe hodila pia fraus. Vždyť nejde o maličkost: je tu ohrožena sama m o ž n o s t veřejného života. Obnovení veřejného života v plném slova smyslu jistě v některých ohledech nezáleží pouze na naší vůli či přání; nebraňme však této možnosti alespoň v tom, co je plně v naší moci, v čem nás nikdo nemůže zastoupit. Vyhledky na získání politické svobody

by byly velmi pochybné, kdybychom rezignovali na její samozřejmý předpoklad - na svobodu duchovní. Svou "vnitřní" svobodu však neuhájíme, nenajdeme-li odvahu postavit hráz (ovšemže nejprve sami v sobě) oné k o r u p c i j a z y k a, korupci tím zhoubnější, čím méně pozornosti se jí věnuje.

Krátce po 2.světové válce napsal Ferdinand Peroutka: "Veřejný život do značné míry musí být bojem o slova a o jejich význam." Je to výzva, jejíž naléhavost, zdá se, časem neustále roste.

V těchto pohnutých dobách, kdy jsme až příliš často svědky různých nezákonností páchaných státními orgány, je zajisté třeba uvítat každý projev odporu proti zneužívání moci, každý projev solidarity s obětmi persekuce, ať pochází odkudkoli. Nikdy nebude dost občanů, pro něž odpovědnost za věci veřejné není prázdným pojmem; tím spíše nyní, kdy každá nezávislá iniciativa přitahuje hromy a blesky z mocenského nebe s pravidelností přírodních zákonů, je nutno s vážností a respektem pohlížet na každého, kdo na sebe vezme tuto roli hromosvodu, vydáváje tak svědectví i za své spoluobčany, kteří z těch či oněch příčin - mlčí.

V míře dříve nevídané píšou se nyní otevřené dopisy, stížnosti, protesty, petice a prohlášení, a v tomto zvláštním "dialogu" s úřady jednotliví pisatelé pochopitelně užívají i různých, abychom tak řekli, taktických prostředků - od právnické strohosti a neúprosné věcnosti podání až po předstíranou naivitu, s níž někteří kladou režimu všelijaké ideologické léčky. Tu ovšem není již nutno pohlížet na všechny taktické postupy se stejnou úctou. Proti některým z nich pak musí být dovoleno i polemizovat. Vždyť přece význam této činnosti se nevyčerpává tím, že se tu s obdivuhodnou vytrvalostí podnikají vesměs marné pokusy pohnout neoblomné úřady, aby sloužily opravdu tomu cíli, pro nějž si je společnost ustanovila - tj. aby policie svobodu občanů chránila, a nikoli narušovala; aby soudy skutečně soudily, a neplnily jen příkazy držitelů moci; aby odbory hájily zájmy pracujících, a nikoli zájmy stranických vůdců, atd. Jistěže tento aspekt má svou důležitost; snad ještě významnější však je, že se takto rozvíjí křehký zárodek kolektivního občanského sebevědomí, že se tu (doufejme!) kladou základy budoucího společenského obrození. Přes všechny rozruch přítomné chvíle měli bychom

pamatovat na to, že ze semene, které právě nyní zaséváme, snad jednou znovu vyrostе strom veřejného života, jehož mízou (zůstaneme-li u tohoto přirovnání) je veřejné mínění - jediná to opravdová záruka demokracie. Z tohoto hlediska pak už nikomu nemůže být lhostejné, jakým způsobem se zmíněný "dialog s úřady" vede.

Nad leccíms je možno přejít s úsměvem. Pokládá-li někdo za zvláště rafinované, když argumentuje proti nezákonným praktickým úřadům pomocí citátů z Marxe či Lenina, ba dokonce se nezdáhá, hodí-li se to, sáhnout i po Gottwaldovi, je to konec konců věc názoru. Hodlá-li takto usvědčit režim z ideologické nedůslednosti, nemohl si vytknout snadnější úkol. A není celkem zapotřebí se nad jeho "taktikou" pozastavovat, ať už si o hodnotě takových citátů, zpravidla bohužel vytržených z kontextu, myslíme cokoliv. Je však určitá mez, kterou by žádná "taktika" neměla překračovat: mám na mysli především věrnost historické pravdě a fair play v užívání slov. Hned vyložím, co mne k tomuto kategorickému soudu vede.

Často se zdůrazňuje, leckdy i z důvodů obranných, že Charta 77 si neklade politické cíle. Pravda je však taková, že by si politické cíle klást nemohla, i kdyby chtěla, prostě proto, že za ní (dosud) nestojí žádná dostatečně vlivná společenská síla. Kdo by v této souvislosti chtěl pronést něco o moudré taktické zdrženlivosti, odpíral by si jen kyselé hrozny. Politika se nedá provozovat psaním dopisů. Jestliže však prozatím (a zřejmě i nadlouho ještě) politiku dělat nemůžeme, bylo by nebezpečné, kdybychom si na ni jen "hráli", uchovávajíc si jisté zvyky, prospěšné snad v jednání politickém, nyní však zbavené jakékoliv (byť i problematické) funkčnosti. Je třeba přiznat si trpký fakt, že v minulosti jsme všechny příležitosti k politickému jednání, byly-li jaké, propásli. Bylo by nyní při nejmenším nepřiměřené (a v jistém ohledu takřka komické), kdybychom si chtěli počínat jako "politikové" v situaci, kdy už nejde o politiku, ale přímo o bytí a nebytí samotné společnosti. V této "těžké hodině" nám již nezbývá mnohem víc než právě věrnost poznané pravdě a pectivost v myšlení. Zde si nemůžeme dovolit žádné "taktizování".

Mluví-li o pravdě, nemám ani tak na mysli (podobně jako předtím v případě lži) objektivně zjištělý a ověřitelný fakt, jež lze prostě postavit proti omylu, nýbrž především pravdivost v myšlení a vyjadřování, tedy předpoklad veškerého hledání "objektivní pravdy". V tomto smyslu je pravda poslední výspou, na níž se může zachytit naše svoboda. Pak ovšem pro nás nesmí být přepychem svátečního dne; musíme se držet pravdy už z pouhého pudu sebezáchovy.

Mezi těmi, kdo pozvedli svůj hlas na protest proti nedávnému odnětí státního občanství spisovateli P. Kohoutovi, je také p. Ladislav Lis, který se obrátil otevřeným dopisem na ministerského předsedu L. Štrougala (INFOCH 1979, č.15, str.14). Pro jistotu výslovně připomínám, že na p. Lise plně vztahuji vše, co jsem výše napsal na adresu občanů, kteří dokáží promluvit, když se děje bezpráví. Kromě toho p. Lis píše svůj protestní dopis z vězení: o důvod víc, abychom si jeho postoje upřímně vážili. Přesto nemůžeme zamlčet vážné výhrady k některým formulacím, jichž v dopise užívá. Nejde přitom speciálně o osobu p. Lise, jehož text se mi dostal do ruky vlastně náhodou; nicméně jeho argumentace je natolik příznačná pro určitý druh "taktiky" v "dialogu s úřady", že si zaslouží, aby se stala předmětem obecného zájmu.

V uvedeném dopise podává p. Lis takovouto charakteristiku spisovatele Kohouta:

"Spisovatele Pavla Kohouta si váží a ctí jako demokrata, socialistu a humanistu, jako neohroženého zastávce lidských práv nejen čs. veřejnost, ale váží si ho a ctí celý kulturní a pokrokový svět. Svým dílem a tvorbou navazuje na nejpokrokovější tradice naší národní kultury, na její demokratické tradice, na kulturní tvorbu spisovatelské avantgardy předmnichovské čs. republiky. Svým dílem, současnou tvorbou, svým charakterem, lidskými vlastnostmi i celým svým životem patří k oněm českým vlastencům, spisovatelům, humanistům a demokratům, kteří proboužovali českou národní, obsahem socialistickou kulturu proti nepochopení a zpátečnictví. Rozhodnutí českého ministerstva vnitra ho chtě nechtě zařazuje po bok těch vlastenců a spisovatelů, kteří podstoupili pro své přesvědčení a víru a pravdu, jíž věřili a o níž psali, ty nejtěžší oběti, když byli vypověze-

ni ze země nebo zbavení vlasti, jako Komenský, Havlíček aj."

Ponechme stranou otázku, nakolik je vhodné tak výrazným způsobem opírat své rozhodnutí nad bezprávím, jehož se na p. Kohoutovi dopustily čs. úřady, o hodnocení postiženého jako osobnosti ctěné a vážené po celém kulturním světě, srovnávat jeho osud s osudem Komenského či Havlíčka apod. Připouštím, že je to v podstatě otázka osobního vkusu. Řeknu jen tolik, že podle mého názoru by bylo spíše na místě (a bylo by to rozhodně demokratičtější) položit důraz na skutečnost, jež se právě na případu P. Kohouta vyjevila v celé své obłudnosti: totiž že se pouhým ministerským rozhodnutím může režim zbavit kteréhokoli nepohodlného občana, přičemž dotyčný úřad se ze svého postupu nemusí vlastně nikomu odpovídat. Spíše než vypočítávat zásluhy poškozeného spisovatele, bylo by na místě zdůraznit, že tento jednotlivý případ zakládá vysoce nebezpečný precedens pro postup moci vůči všem jejím kritikům. Neboť kde je psáno, že režim bude tuto taktiku i nadále uplatňovat pouze vůči občanům, kteří se právě zdržují v cizině? (V podobném duchu je např. vedena argumentace protestního dopisu mlavčích Charty 77.).

Ale když už někdo pokládá za nutné rezeptizovat se v této souvislosti o kvalitách páně Kohoutových, měl by se aspoň vyjádřit zřetelně a konkrétně. "Svým dílem a tvorbou navazuje na nejpokrokovější tradice naší národní kultury, na její demokratické tradice, na kulturní tvorbu spisovatelské avantgardy předmnichovské čs. republiky." - Z celé této dlouhé věty se dovidáme pouze tolik, že p. Kohout navazuje na jakési tradice. Avšak které tradice jsou "nejpokrokovější", zda se kryjí s oněmi "demokratickými" a zda se to všechno kryje s kulturní tvorbou předválečné avantgardy, to naprosto nelze z textu vysoudit. Navíc samotná "avantgarda" představuje klobouk až příliš široký: lze pod něj schovat zjevy tak rozmanité a pestré, že prakticky o kterémkoli současném spisovateli by se dalo prohlásit, že na "avantgardu" v nějakém smyslu "navazuje". Takové bezstarostná manipulace se zjednodušujícími kulturně historickými nálepkami je bohužel dosti rozšířeným zlozvykem, a není nijak obtížné rozpoznat, odkud v tomto případě "vítr vane": podobným způsobem se přece oficiálně traktují dějiny literatury, ať už

ve školních učebnách nebo na jiných fórech. Pokud jde o citovanou formulaci, nemůžeme se vyhnout závěru, že se tu v jakémisi impresionistickém verbálním oparu zcela ztrácí očekávané sdělení, na co vlastně P. Kohout svým dílem navazuje.

"Svým dílem, současnou tvorbou, svým charakterem, lidskými vlastnostmi i celým svým životem patří k oněm českým vlastencům, spisovatelům, humanistům a demokratům, kteří probojovali českou národní, obsahem socialistickou kulturu proti nepochopení a zpátečnictví".

Tvrzení neméně problematické. Nejprve nutno konstatovat, že ani s přibývajícím textem informace neroste. Stále ještě nevíme, kam vlastně máme p. Kohouta zařadit. Co je to, ta "národní, obsahem socialistická kultura", a jaké "zpátečnictví" tu má autor na mysli? Vzhledem k tomu, jak dalekosáhle se tohoto označení zneužívalo a dodnes zneužívá zejména v komunistické propagandě, mělo by se s ním zacházet velmi opatrně. Nechme však tuto stránku být. Vážnější je pisatelovo mínění, že P. Kohout "celým svým životem a dílem" patří mezi demokraty. Tady se naskytá otázka, z jakého důvodu je třeba z Kohoutovy minulosti cenzurovat celé jedno období, kdy nejenže nebyl demokratem, ale naopak vydatně přispíval, jako mnozí z jeho literárních vrstevníků, právě k likvidaci demokracie. Aby bylo jasno: nepatřím k lidem, kteří si libují v tom, že kdekomu předhazují zapomenuté "hříchy mládí" (ovšem pozor, s tím "mládím" to nelze brát doslova: r. 1948 bylo Kohoutovi 20 let). Jistěže o těchto věcech je možno, a snad i radno, zachovat taktní mlčení. Z hlediska našeho současného zápasu o demokracii je mnohem důležitější, čím je p. Kohout nyní, a nikdo zajisté nemá právo zpochybňovat jeho duchovní přerod pouhým poukazem na to, čím býval kdysi. Ať už si však jeho současných občanských postojů ceníme sebevíc, některak nás to na druhé straně neopravňuje k tomu, abychom retušovali jeho minulost a vydávali jej za někoho, kým zdaleka "celým svým životem" není. Takovýmto zkreslováním historické pravdy bychom se totiž snadno dostali na úroveň Rudého práva, kde se postupuje obdobně, byť z opačné perspektivy: v jakémisi bláhovém pokrytectví se zlomyslně vyzdvihuje Kohoutova minulost, zároveň se však konfiskuje pravda o jeho pozdějším vývoji.

Je možné, ba dokonce pravděpodobné, že pisatel dopisu byl veden jakýmsi dobrým úmyslem. Kde však je onen účel, jenž by mohl eventuálně "posvětit" takovýto prostředek? Ať se namáhám jakkoli, nikde šádný účel nevidím. K umělecké velikosti p. Kohouta nelze přece tímto "vylepšením" jeho životopisu přidat jediný loket. Rovněž snad nelze mít vážně za to, že na city páně Štrougalovy silněji zapůsobí, bude-li mu nešťastný spisovatel představen jako demokrat každým coulem, "celým svým dílem". Je-li však tento manévř zbytečný z hlediska eventuálního účinku, je zato velmi nebezpečný v tom, že přispívá k zamlžování historických skutečností. A to ještě jde o skutečnost poměrně nedávnou. Půjdeme-li hlouběji do minulosti, budeme pak moci v takto vzniklé atmosféře kohokoli zařadit kamkoli, bez nejmenšího ohledu na fakta. Že toto nebezpečí není vykonstruované, dokazuje nám další pasáž z citovaného dopisu:

"Čin ministerstva vnitra ČSR je projevem neúcty a neváženosti k československé kultuře a k literatuře zvláště. Je ~~xx~~ urážkou socialisticky orientovaných demokratů S.K. Neumanna, Vančury a dalších, je výsměchem kulturním, demokratickým a socialistickým tradicím naší země."

Jak se ukazuje, v rámci této "taktiky" je možno klidně označit za "demokrata" někoho, kdo věnoval své nejlepší síly "překonání" demokracie ve smyslu totalitním. Nezáleží na tom, činili-li tak pouze na papíře. Zcela správně hovoří pisatel dopisu o "socialistických tradicích", tedy v množném čísle. Máme opravdu různé "socialistické" tradice. A museli bychom věru pevně zavřít obě oči, abychom neviděli, že S.K. Neumann a jeho soudruzi z komunisticky orientované avantgardy byli apoštoly právě oné "socialistické" tradice, v jejímž jménu byl mj. nedávno zbaven občanství Pavel Kohout.

Ostatně, takováto "taktika" má jeden háček: odhodláme-li se nazvat S.K. Neumanna "demokratem", nezbude nám než mlčet, nazve-li někdo jiný Karla Čapka "fašistou", anebo - abychom dali příklad ze současnosti - Václava Havla nebo Ladislava Lise "agenty imperialismu". Slova se pak stanou divokou džunglí, v níž je vše dovoleno.

Vzpomeňme ještě závěrem, jaký osud měl u nás pojem "fašismus". Tak dlouho se tohoto slůvka polemicky zneužívalo, bezohledně a bezmyšlenkovitě, (lvi podíl na tom mají komunisté, ale ne-

byli sami), až se z něho takřka beze zbytku vytratil všechn věcný obsah, a kdybychom dnes uspořádali anketu, zvláště mezi mladšími generacemi, o tom, co je fašismus, došli bychom patrně k velmi zahanbujícím výsledkům. Totéž však platí o pojmu "demokracie". Kdyby měl mít způsob, jakým nakládá s historií p. Ladislav Lis, naději na všeobecné rozšíření, pak by se ze slova "demokrat" brzy stala pouhá pochvala, jako se z "fašisty" stala nadávka.

Petr Fidelius

RECENZE, ZPRÁVY

MASARYK V POHLEDU VÁCLAVA ČERNÉHO

Historicky univerzální platnost teze, kterou Masaryk uvádí na začátku IX. kap. Světové revoluce, že totiž "státy se udržují těmi politickými silami, kterými a ze kterých vznikly", nabývá na významu v úsilí o pochopení smyslu naší současné situace. Vlastní původ a jeho působící přítomnost zakládá konstitutivní jádro podstaty každého jseučna, a tak i kterýkoliv státní útvar odvíjí svůj osud v nepřekročitelném stínu toho, co stále na jeho počátku. Nezměnitelným faktem zůstane, že moderní československý stát vznikl ve formě republiky v roce 1918 a že Masaryk jakožto přední politická osobnost, nesporná duchovní autorita a především účinná morální síla mohutně působil ve chvílích jeho zrodu, v dlouhém období předcházejícím této chvíli, i v první etapě jeho vývoje. Karel Čapek ve své jasnozřivé panegyrice "Věčný Masaryk", otištěné poprvé v Lidových novinách v září 1937, dokonce neváhá vidět v Masarykově státotvorném působení přímou realizaci providenciálního záměru: "Nikdy nezapomeňme, že v základech našeho státu, pokud jej budoval Masaryk, nebyl žádný zázrak; bylo v nich něco víc; v základech našeho státu je Bůh."

Je proto přirozené, že snahy o udržení české národní identity a kontinuity suverénního československého státu v normalizační peripetii našich bezprostředních dějin s sebou přinášejí silící renesanci zájmu o Masarykovo dílo a osobnost. K činům nad jiné vítaným patří v tomto směru znamenitá práce Václava Černého DVĚ STUDIE MASARYKOVSKÉ (1979). Bezprostředním impulsem byla pro Černého rozsáhlá úvaha Jana Patočky, jež vyšla v roce 1977 pod názvem Dvě studie o Masarykovi. Černý oceňuje u Patočkovy práce intuitivní hloubku a tématickou originalitu, z hlediska systematického provedení však pokládá zmíněnou práci za chvatnou, nedoucelenou, v některých ohledech mylnou, místy dokonce zmatenou. Soudí, že "Patočka nemá dar vnitřně scelujícího a celistvého vidění, a proto jeho Masaryk není podnětný, ba ani živý ne." Přesto vysoce relevantní okruh Patočkovy problematiky, jež zahrnuje otázky filozofie světových a národních dějin i současnosti hluboce se dotýkající etické a religiózní tematiky, stal se Černému podnětem k jeho vlastním úvahám, v nichž je patrný záměr uvést věci takřkajíc na pravou míru.

Černého Dvě studie masarykovské jsou názornou ukázkou mistróvské rutiny kritické práce, která za žádných okolností neopouští zásadu vysoce postavené laťky. Autorův postup je přehledný, střízlivý, věcný, jeho myšlení je přitom invenčně bohaté, konfesijně otevřené, hluboce vztažené k základním otázkám dějinné přítomnosti, mnohým problémům se zde dostává brilantní stylistické formulace. Věcně kritickým mustrem je přátelsky nesmlouvavě poměřen Černého druh a spolubojovník Jan Patočka, svůj díl na tělo jdoucí kritiky si odnáší bezpochyby talentovaný a v dobrém směru usilující český filozof v Americe Erazim Kohák a rovněž Masaryk, hlavní causa autorova traktátu, není ušetřen kritické destrukce všeho, co se na něm Černému jeví až příliš podmíněné historickou situací jeho vlastní doby i ryze osobními, neopakovatelnými rysy jeho duchovního naturelu. To vše proto, aby mohla být nalezena trvalá, i pro dnešek perspektivní kvalita Masarykovi bytosti, neboť - jak se zdá - Černého práce je motivována a nesena jasnou intuicí, že Masaryk pro nás je a zůstane čímsi živým.

Obecně lze říci, že Černý kladě následující rozlišení: Masaryk historický a Masaryk dějinný. Masaryk dějinný zákonitě vyrůstá z Masaryka historického, tj. z osobnosti filozofa, etika, historika, sociologa, politika a státníka se všemi zásluhami i omyly, jež jsou patrné v jeho výkladech, odhadech, analýzách i předpovědích, v jeho jednotlivých akcích i celkové taktice a strategii. Historický Masaryk představuje v úplnosti vykreslený obraz předvedených myšlenek a činů vůdce národa a zakladatele státu. Je přirozené, že smrtelný Masaryk musel jako vůdce svůj národ jednou opustit, a je faktem, že stát, o který se zasloužil, prošel a dosud prochází dramatickými proměnami v dimenzi měnící se světově politické scenerie. Pravdou je, že Masarykovo úsilí o pevné, trvalé a takřikajíc providenciální hodnoty se promítlo i do jeho prožitku smyslu vlastní dějinné situace: "Staletý zápas dobra a zla o člověka," praví Černý, "chtěl Masaryk mermomocí vidět vyústěvat (a končit!) přímo před svými očima v obrovské k r i z i První světové války." Další průběh dějin postavil proti Masarykově koncepci finální světové stability tři skutečnosti: bolševismus nebyl přechodným jevem krátkého historického období, německý imperialismus v první světové válce zdaleka neřekl své poslední slovo a bez veškerých jalových nostalgii můžeme dnes přiznat, že větší státní útvar ve stylu Rakousko-Uherska mohl být pro Čechy z hlediska dalšího pohnutého vývoje jejich státnosti spíše prostornou baštou než tísnivým vězením. To všechno je ovšem moudrostí post festum a ještě hůře než chyby faktických odhadů lze Masarykovi vytýkat jeho prožitek vrcholící situace světových dějin.

Autenticky reflektovaná dějinná přítomnost vždy evokuje vědomí situovanosti na vrcholu časové sekvence historických událostí i pro další budoucnost rozhodující chvíle. Přijetí odpovědné svobody dějinného okamžiku v nás pak vytváří nepodmíněnou otevřenost, jež dává volný prostor pro vykreslení celkového obrazu naplněného a lidsky zvládnutého osudu. A takový osud Masaryk vskutku předvedl. Romain Rolland o Masarykovi řekl: "Žádnému druhému muži Evropy se nedostalo takového osudu." A vskutku, v Masarykovi cítíme cosi nevšedního, výjimečného, velkého, pevného, trvalého a nadčasového, v kůži historického Masaryka vězí Masaryk dějinný - zůstaneme-li na zemi a neřekneme-li s Čapkem Masaryk věčný. Na otázku, co tkví v podstatě dějinného Masaryka,

čím je pro nás Masaryk mohutně inspirující silou a živým zdrojem naděje, odpovídá Černý slovy: mravnost, náboženství, víra. Tyto dějinně konstitutivní kvality lidského bytí pozdvihl Masaryk do té výše, že - jak praví hluboká a krásná předpověď Václava Černého - "v pokorné úctě k němu budou všechna svododýmlovná a pravdýmlovná sebevědomí navždy komunikovat".

Téma podstaty Masarykovy osobnosti a jeho významu pro současnost rozvíjí Černý ve své práci až k rozsáhlé reflexi problému náboženského citění u Masaryka a moderního člověka vůbec. Využívá zde své profesionální znalosti světové literatury i svých dřívějších závěrů publikovaných již v roce 1935. Překládá širší literární historická expozé, chvílemi polemizuje s Masarykem, chvílemi s Patočkou, tu a tam rýsuje svou vlastní cestu, která podle mého názoru spočívá v pokusu o mravní rehabilitaci romantického titanismu. Masaryk i Patočka podle Černého chápou vztah k Bohu úzce, jejich bezkrevný moralismus nedosahuje existenciální hloubky, jež může být rozměrem opravdově nábožné vášnivosti třeba i zhrzené a zoufalé lásky k Bohu. "V punktu lidské poslušnosti vůči Bohu chovají se oba malomyslně, závisle, téměř s pokorou kostelnickou." Naproti tomu Černý se snaží zahlédnout záblesky autentické zbožnosti i v těch nejrozervanějších duších, má porozumění pro Jidáše, je i tak trochu fascinován sebevrahy: "Kolem sebevrahů jsem vždycky chodil po špičkách." Zoufalství a rouhání jsou mu via negativa modlitby.

Postoj V. Černého v otázkách náboženského citění však nelze interpretovat jako kryptostanovisko romantického titanika, za autorovou koncepcí se skrývá cosi víc než náboženství bez břehů. Romantický titanismus má dost možná zásluhu na zintimnění a zintenzivnění vztahu člověka k Bohu, po prodělaných krizích a otřesech moderního člověka, osamělého, bezradného a znaveného vzpurnou svobodou a nepokornou láskou, je stále více znovuobjevována původní cesta, do ohniska náboženského citění vstupuje historický faktický i aktuálně dějinně působící bohočlověk Kristus. Odtud Černý vyvozuje závěr, že "moderní křesťanství je a bude stále patrněji imitatio Christi". A zde je nalezena universalita náboženského citění, o kterou konec konců nejpodstatněji běží. Lidské činné spolubytí a spolupráce s Bohem, jež nejnázorněji předvedl Kristus, stává se náboženskou maximou současnosti.

Není již proto možné zakládat bezvýhradně ~~na~~ na postulátech všemohoucnosti a vševědouceho Boha, jež zavádějí k mravnímu alibismu a k neřešitelným antinomiím theodiceje. Náboženské cítění adekvátní modernímu člověku v jeho dějinné situaci nalézá svou formu ve vědomí spoluodpovědného partnerství člověka s Bohem na společném díle. Tento závěr se mi jeví místem, kolem něhož krouží uvažování V. Černého nad problematikou náboženského cítění současné doby.

Spoluodpovědné partnerství nemůže být jednorázovým aktem náboženského kontraktu či konfese, je zde třeba projít dlouhou cestu naplněného osudu, chránění a rozvíjení společného díla si nevyžaduje nic méně než celý lidský život. Zbožný je proto ten, jehož řeč o Bohu ~~ne~~ sděluje cosi víc, než dokáže vyjádřit sebedokonalejší kategorie či sebegeniálněji promyšlený systém věd. Svě kredo dle mého názoru vyjadřuje Václav Černý slovy: "Co můžeme vůbec platného pronést o Bohu? Jen svůj lidský život a způsob, kterým jej žijeme."

Podstata lidského života snad opravdu spočívá ve svědectví o čemsi velkém. Někdo toho sdělí více, druhý méně, jiný vůbec nic. Domnívám se, že Černého práce o Masarykovi si zaslouhuje být pozorně čtenou kapitolou autorovy životní výpovědi.

Bohumír Janát

Eva Kantůrková: ČERNÁ HVĚZDA

Spontánní vypravěč je vždy fascinován obsahem svého vyprávění. Základní obrysy jsou jakoby dány předem, vyprávění je soustředěno jednak k důkladné stylizaci mluvčího, jednak k bohatému a překvapivému členění fabule. Vypravěč se musí - přímo nebo nepřímo - představit obecnstvu (aby bylo zřejmé, jaký má vztah k vyprávěnému ději) a i poté se při každé příležitosti rád připomíná ve vysvětlujících odbočkách, komentářích, v údivu nebo v rozhořčení nad příběhem, v otázkách, apelacích atp. Prostě vypravěč musí být stylizován tak, aby mohl rozvinout, korigovat, zastavit a zase zrychlit vyprávění, které právě díky stálému křížení několika rovin, kdy se předmět vyprávění přibližuje a zase

oddaluje od mluvčího, vytváří mnohovrstevnaté a významově členité pásmo.

Současně však spontaneita projevu skrývá řadu nebezpečí. Vypravěč je zdánlivě všemocný: může kdykoli začít z nového soudu, může se vracet, odbočovat, přeskakovat - vše jde na jeho vrub. Stačí pouze odůvodnit způsob přednesu, a vše je autorovi dovoleno. Ovšem jedna věc je snadnost odůvodnění, druhou věcí je přesná a dostatečně nosná výstavba textu, kterou může snadná volnost vypravěče rozbít do mnoha odboček, v podstatě ilustrativního charakteru nebo tak osamostatněných, že se setkáváme s vloženou partií, již můžeme z celku snadno vytrhnout. Tyto části vypravěč navléká na fabulační nit nebo je horko těžko odkazuje na osu vyprávění.

Těchto několik slov na okraj nepředeseílám před knihu Evvy Kantůrkové ČERNÁ HVĚZDA (vyd. Petlice, 1977, a ve švédském překladu s názvem *Deu svarta stjärnan Alba*, Stockholm, 1980) jako předběžné hodnocení, ale pouze jako konstatování, které se vztahuje k typu vyprávění, který zvolila. O tom, že Kantůrková je spontánní vypravěčka, která chytré a pronikavé postřehy dokáže s jistotou integrovat do náročného ideového plánu, nás přesvědčují její fejetony, jež patří mezi to nejlepší, co bylo v tomto žánru u nás v poslední době napsáno. Vypravěč obsáhlého románu Černá hvězda je novinář Jiří Donát, v jehož hlavě se na nemocničním lůžku odvíjejí jednotlivé epizody jeho života. Torzovité vzpomínky se nicméně vracejí do jednoho bodu: jaký měl jeho život skutečný obsah, jaký byl jeho smysl. O nic vnějšího nemá zájem, "leží, civí, už týden nikomu neodpovídá, na nic nereaguje", prožívá intenzívně svou minulost, neboť se mu zdá, že právě nyní, kdy zmizel zájem na životě, se mu může objevit jeho bytí ve skutečných významech. "Zmizel citový balast a zůstaly jen myšlenky. Čiré, nezatížené citovým vztahem. Holá fakta zřetězená do komplikovaných souvislostí. Ty souvislosti mě zajímají... Až když člověk přestane na životě lpět, začne ho vnímat takový, jaký skutečně byl ..."

Již z prvních stránek seznáme, že vypravěči není radno věřit. I v tomto případě jde o jeho iluzi, neboť znovuprožívání se opírá jak o rovinu tehdejšího prožitku, který je ponejvíce komentován, tak i o nové zhodnocování, jež je s nannoze neméně

citově zainteresované, jen je vyjadřováno jiným způsobem (až na ta nekontrolovaná slova jako např.: "vždyť já tu mrchu pořád zoufale miluju"). Již z toho je zřejmé, že nekritické soustředění k vlastní osobě (tak jak to bylo v celém životě) neopouští Donáta ani nyní. Často ovšem podlehně snaze dojít k zobecňující reflexi, ale tyto pokusy jsou potvrzením faktu, že i "talentovaní novináři" se nechtějí spokojit s jakkoli báječným čichem pro konkréta, ale potřebují s vášní pedagogů přenášet konkrétní jevy do roviny pojmů a abstrakt. Naštěstí i povrchní čtenář bere toto Donátovo úsilí s rezervou a je plným právem upoután pestrostí a podivuhodnou mnohotvárností přehlíženého života.

Kantůrková je na hony vzdálena románů-bilancí, v nichž vypravěči docházejí v určitých zlomových situacích k revizi dosavadního vnímání světa a tento přerod se stává obsahem díla (Kunderův Žert, Vaculíkova Sekyra, Putíkova Smrtelná neděle, Klímova Stojí, stojí šibenička aj.). Pro Jiřího Donáta není tážení a odpovídání odrazovým můstkem k proměně způsobu existence, noetika nejde ruku v ruce s etikou. Nemá vůli dál žít, vnitřní nespokojenost a zhnusení ho vede k pokusu nalézt v spletnosti vztahů lidí, idejí, dějinných událostí společného jmenovatele, odkazujícího k zatajenému smyslu. Unavený, tváří v tvář smrti se vypravil na poslední marnou pouť. V české literatuře máme obrazy postav odkrývajících paradoxnost intelektuálního úsilí, citové důvěřivosti, těch, kteří poznávají šalebnou hru života, často se setkáváme s postavami, které se brání elementárním lidstvím proti "pořádku" a rozbíjejí svou "neznalostí" hierarchii oficiálních hodnot. Kantůrková přichází s novým typem. Donát nemůže imponovat schopností reflektovat situaci a dějinné proměny, je krajně labilní; projevuje se aktivně tam, kde mu vůle k činu zakrývá podstatu, a pasivně tam, kde jen mobilizace vnitřních sil umožňuje vystoupit ze začarovaného kruhu falešných představ. Je naivní tam, kde se za naivititu právem trestá.

Konstatoval jsem, že román je vytvářen sledem scén, přerušovaných úvah, dialogů, myšlených promluv k určitým osobám, různě rozsáhlých trzů děje, jejichž účastník a zároveň vypravěč osciluje mezi citovou vzdáleností a blízkostí. Časově vzdálené roviny (filmový střih zde hraje dominantní roli a je zdrojem

čtenářova stálého napětí) se postupně skládají v mozaiku souvislého obrazu, který ovšem zachovává relativní samostatnost jednotlivých částí. Právě z tohoto postupného vybavování (vypravěč ví vše, čtenář si postupně souvislost dějů skládá) vznikají konfrontace, významově zpětně osvětlující předcházející partie. Následek se často objeví před příčinou, známé se před námi stále obohacuje.

Kritik, který musí představit obraz v celku, nutně deformuje právě to základní: neustálou proměnlivost samotného mluvčího a stále významové obohacování vyprávěných příběhů.

Nejvýznamnější roli v Donátově životě hrály ženy. Hýčkané dítě, jehož citový hlad po matce, která zemřela, se projevuje i v milostném vztahu. V osmnácti letech se poprvé zamiluje a právě tato láska, jejíž kulisou je pražský klášterní internát a chrám, poznamenává celý jeho další život. O tři roky starší Sylvinka, "absolutistka a idealistka", jdoucí přímočaře za svým štěstím, zůstává po třech letech sama s Donátovou dcerou Janou. Mladý novopečený novinář levicového tisku odchází s Helenou, která vyplňuje vakuum po mamince. Chtivá a triviální plebejka se dovede nicméně postarat o Donátovu kariéru, která vrcholí po roce 1945, kdy se stává šéfredaktorem odborářského listu. Odchod od Sylvinky byl způsoben jen shlukem okolností, Donát je spíše hříčkou náhod a aktivit druhých. Jakousi kompenzací mu přináší jen novinařina. Ještě na konci života, v době vyprávění, opakuje chválu novinářského řemesla a didaktický přednes svědčí o tom, že ji se zanícením mnohokrát přednášel mladým adeptům. Na scénu však vstoupí ještě Kateřina, jeho třetí žena, amorální typ (sám ji nazývá děvku), s níž - paradoxně - prožívá svůj pád. Vyhozen z novin (na počátku padesátých let), zbaven možnosti přednášet na fakultě (vyloučen ze strany), končí jako korektor, bez víry, bez duchovní opory, bez hlubokého vztahu k svým blízkým.

Autorka mohla rozehrát toto drama s velkou účastí dějin (jde o historický úsek od konce let dvacátých do začátku let šedesátých), a nebylo by se co divit: člověk, který stál na levém křídle, k tomu přímo zve. Ale právě tuto vazbu, ve shodě se zvoleným typem vypravěče, posunula do druhého plánu. Do popředí vystupují lidské vztahy, jež modifikují Donátův život, jsou v konfliktu nebo v harmonii s jeho psychickými nebo citovými

dispozicemi. Tuto roli hrají nejen jmenované ženy, ale pestrá škála autorkou různě exponovaných postav. Sám vypravěč je přesvědčen, že každý jednotlivec k sobě váže určitý okruh lidí, poznamenaná je a zároveň je jimi poznamenávána, neboť z tohoto "magického kruhu" nemůže vystoupit. "Nevyvatelnost jednou navázaných vztahů" vytváří ve svém souhrnu osud, v Donátově případě "černou hvězdu". Také v jeho případě se v průběhu vnějších a vnitřních momentů odvíjí život, život člověka, který vždy chtěl být "u toho", tj. v centru dění, ale jehož vnitřní slabost a rozkolísanost mu nedovolí ani na závěr života spatřit, jak draho musel za tuto touhu zaplatit. Někdy se stává nesnesitelným se svým bolestí a slepotou. Často se vyjadřuje pateticky, mnohdy používá tuctového novinářského žargonu a chce jím vyjádřit filozofický postoj. Sám říká, že "úzkost, opovržení, nenávist, zbabělost a stud" jsou základní stavy lidského nitra, ale aby tyto "základní stavy" učinil východiskem, kterým proniká k skutečným hodnotám svého bytí, mu ani nenapadne. Je bolestivý, chce ve svém tak úzce motivovaném názoru etický impuls ("moc, kterou jsem nepoužil, byla použita proti mně"), je mu líto, že musel odejít na periferii života. Nikdy nepochopil, že představa periferie a centra je jen jeho celoživotní iluze. Cítí se vykázaný (odkud!?). Být opozičníkem (již ta terminologie svědčí, že se pohybuje v začarovaném kruhu) znamená pro něho živořit, miluje uznání, slávu, prostě existovat "nahore". Groteskní je však zároveň tragické, tragické se stává groteskním - a právě v tom je velká zásluha Kantárkové, že dokázala tuto proměnu vyjádřit v celém plánu svého románu.

Autorka tu objevila nehrdinského hrdinu. Málokomu se podařilo zobrazit s takovou názorností a obšírností pohyblivé hranice iluzí a poznání, etického a neetického, zla a dobra, blbosti a intelektu. Je to obraz nevědění člověka, který se domnívá, že se již dokázal od všeho oprostít. Obraz pasti, do níž lidé s psychikou Jiřího Donáta musejí vlézt.

I v jiných případech umí Kantárková perfektně představit postavu, exponovat ji překvapivě z několika stran, aniž se ztratí pevný střed. Umí rozevřít paletu nápadů a konstant člověka, drobných reakcí a celkového zacílení osobnosti, spontánnosti a racionality. Například postava Sylvinky je zdánlivě nejvíce

jasná, čtenář ji má záhy "přečtenou". Zanedlouho je však překvapen, k jakým koncům Sylva dochází (aniž je cokoli v její cestě nelogického). Nebo příběh Kat a jejího maskota, baleriny Idy Holubové, který by sám stačil na obsáhlý román.

Jestliže i u ostatních postav bychom našli podobnou jistotu charakteristiky (vyjma Jany, které vadí ona "pokrevní spjatost takřka mystická), nemůžeme konstatovat tolik kladů i u kompozice románu. Rozsáhlou škálu rovin prostě autorka nezvládla, epizody se příliš osamostatňují, snaha rozvíjet obraz do šíře vede k zbytečnému opakování a také jazyk (zejména v poslední třetině románu) svědčí o přílišném chvatu a nedbalosti. Tato skutečnost do značné míry ruší (spolu se snahou dávat příliš místa Donátovým diletantským úvahám) hlavní linii vyprávění. Nicméně Kantůrková román patří mezi díla, která se chtějí odpoutat od intelektuální linie české prózy návratem k tradicím bezprostředního vypravěčství. A to není cesta marná.

Jiří Brabec

DVA BÁSNÍCI

Zcela namátkou беру do ruky z básnické tvorby posledních let knížky dvou autorů, a odlišnost jejich poetiky i celé jejich umělecké osobnosti výrazně dokumentuje vyhraněně osobitý charakter současné básnické aktivity v našem kulturním prostředí.

Zbyněk Hejda nezapře vzdálenou spřízněnost se surrealismem, alespoň potud, že nechává svou poezii prolínat i přepisy svých snů. Zajímavost těchto přepisů je přitom dána především smyslem, který projevuje pro specifickou formu snového prožitku. Právě díky tomu ponechává snu veškerou jeho nelogičnost, ale i příznačnou tajuplnost. Větší roli než dějový motiv hraje tu charakteristika atmosféry, nálady, přesná povaha určitého detailu: "Posléze začínám tušit a bojím se, že se čeká na začátek pohřbu..., ale, přes všechnu mou tíseň, ta samozřejmost a volnost v gestech hudebníků..." Pocity, a dokonce i logické závěry činěné ve snu jsou bizarně neadekvátní těm prvkům, na které se vážou: "Vzápětí se ukázalo, že jsem Bobovi špatně rozuměl. On nedělá experimentál-

ní hudbu. Co tedy děláte? Ticho v sopce. V tom okamžiku nastal obrat, který se ohlašoval v mé tísni a v nejasném očekávání toho, co právě nyní přišlo.... Bob dělá ticho v sopce, dokonce snad v živé sopce; byla to Etna? Nyní jsem chápal, proč musela dát Jarmila přednost Bobovi." Vycitujeme za těmi sny jakýsi milostný prožitek, bolestně zjitřený, kterému tento způsob vyjádření ponechává všechno napětí touhy. Celou knihu poznamenává "čekání na ženu, která se vzdaluje". A závěrečný sen nechává vyznít tuto nezřetelnou evokaci měkkým akordem, nikoli díky svému absurdně grotesknímu obsahu, ale díky právě tomu, co už jeho nadpis formuluje jako charakteristiku formální: "Sen měl tichý klidný spád." Dějový obsah ustupuje do pozadí oproti cítěné atmosféře: "Jako by smysl byl v tom, co se nedělo, ale co bylo, a to, co bylo, to byli ti všichni, kteří tam byli, zejména děd, který je přece už tolik let (celou věčnost) mrtvý, vnímal jsem i Aleninu přítomnost, ale nic mě neudivovalo, ani neznepokojovalo, jak to bylo všechno tiché a klidné a celé jako bez významu. Byla to minulost, která se ode mne oddělila a netečně odplouvala. Byla po holesti."

Právě tento smysl pro formu snu připomene nám nad touto knížečkou prózy Richarda Weinera, jejichž snovost vyplývá právě z přejetí specifických formálních rysů snu, ne jen z fanatičnosti dějové (opačně je tomu třeba u J. Weisse). To je ovšem přístup typicky básnický: stačí srovnat po této stránce Hejdovy přepisy snů se sny zachycovanými ve Vaculíkově Českém snáři, abychom viděli, jak typický prozaik Vaculík sny redukuje na jejich dějový obsah, a tím je jistě také bezděčně ochuzuje.

Pro básně Hejdovy knížečky Lady Felthamová z roku 1979 je typické prolnutí věcných detailů realistického obrazu městské periferie s disparátními obrazy vyjadřujícími citový aspekt prožívané scény: "Neteční chodci mezi zvěří, jež se sem stahuje z temných roklí. Za městem prý už pralesy." Právě to, že se tu fantazijní obraz mísí bez přechodu v realitu, působí, že každý detail této reality může pro čtenáře nabýt - na jeho vlastní zodpovědnost - metaforického významu: "V ulicích mezi hroby ženy s konvemi sem a tam, mezi hrobem a studnou:" Několikrát se tu objeví symbolický motiv "pána" - "ve vsi, navečer, rozsvítí lampu pán", "pán už je tu, se svými prodlévá ve stínu zahrady", "pán laskavý neztiší bouři" -, hned na počátku postavený do pro-

tiklađu s motivem "poutníka", v němž jako by se objektivizovala trýzněná subjektivita básníkova: "Poutník, (jenž dávno dávno za obzorem,/ znovu vzpomenut v hospodě. /A vychechtán:/ on mrzák, chlípňý,/ v děvkách doma..." A znovu a znovu se vrací motiv osamocení: "Úzkostí srdce se zmítá ten zvon./ Nikde nikdo, Bože"... "Široko daleko všechno spí,/ sám jako vrah". Teprve v závěru knihy objevuje se náznak úlevy: "Ale přibývá dnů,/ kdy se v prázdnu po tobě jasní./ Opět se zjevují cesty,/ mírná návrší, opět je průzračný obzor." Ale i tento výraz vyjasnění dosáhává vzápětí parodický přízvuk: "Zblblý tak dlouhým utrpením/ s úlevou kdekomu na setkání říkám,/ že se mám dobře."

Knížečka Jana Vladislava Věty z roku 1977 reprezentuje v polyfonii současné básnické tvorby poezii diskrétně nenápadnou ve své kultivované vytríbenosti. Bolestný pocit uplývajícího života, bludného zmatení, kterým se hlásí fascinující přítomnost smrti v lidském životě, podmalovává tlumenými akordy lehce plynoucí melodií prvních čísel. Nejvýrazněji v básni Orfeus, v tom obraze neznámého, v kterého se mění nepozorovaně bytost důvěrně blízká: "až i ty ho budeš vídat,/ jak hmatá slepecky/ v tuctu špinavých postelí,/ aby už konečně/ našel něco pevnějšího/ než zpocený kus masa,// až i tebe budou mlátit/ létací dveře lokálů, nádraží, záchodů,/ jimiž proběhl,/ hledaje Eurydiku,/ kus pevné půdy,/ i kdyby měl být/ dvě pídě nad hlavou..." Věčně plynoucí "voda věků" je tu oním živlem, v který se vše posléze přeměňuje - voda, která stane jen proto, "abys mohl nabrat hrst,/ abys mohl nabrat slz,/ abys mohl umýt// do rakve tělo". A tato ustavičná připomínka zániku nechává dál znít melancholicky rezignovaný hlas touhy: "Co životů je možných,/ až je to k pláči,/ že všechny nebudeš". Tichá melodie, nenápadná a přesná metafora, a jen jako to, co báseň vyslovuje pouze svým mlčením, připomíná se za tím vším ten hlas srdce, který "křičí bez metafor".

To uplývání, v kterém vše navzájem prolíná, určuje zejména poetiku oddílu Sicilské zlomky, kde se tytéž obrazy vracejí vždy znovu v nových kombinacích a nových souvislostech. Šum moře zaznívající v mušlích tone v záplavách písku, který se mění v kámen, aby se kámen opět proměnil v písek, a jím po oči zasypán vidí člověk už jen v dálce "paži, která se zvedá,/ paži, která tě zve// a pod kterou lze tušit/ i rameno dosud živé/ a prs živý

doposud/ a celou krajinu těla/ a celou říši smíchu/ a celé moře závratě...." Uprostřed věčných metamorfóz, které dávají v básníkově fantazii znovuožít dávným naukám Empedoklovým, cítí svoji bytostnou sounáležitost k měnlivému živlu, který mu dává jen na okamžik - jen v tom stavu beztlíže, v němž na zlomek vteřiny utkví zrnko písku vymrštěné z vln - žít jako samostatné já: "v tom pluje, v tom se vznáší,/ v tom našel domov,/ v tom je pro něho/ cesta nahoru i dolů táž".

Jestliže v této části knihy víze kosmických metamorfóz dává skutečnosti při vši její smyslové konkrétnosti jakýsi zduchovělý ráz, v oddílu následujícím pronikají do básnickových veršů prvky syrové reality, drastické momentky ze života, který ho obklopuje, a pocity osamocení uprostřed lhostejného davu: "Pro sebe/ vyjít do schodů,/ pro sebe/ vejít do dveří,/ pro sebe/ se podívat do zrcadla,/ pro sebe/ se odstrojit,/ pro sebe."

A nakonec, když v oddíle Myšlenky z Leonarda vyvstala idea tvůrčího úsilí v jeho ustavičném boji proti všepohlcující smrti, v závěrečné části Vět se objeví hned v první básni symbol, který právě nepřítomnost a prázdnotu činí samotnou osou života - obraz stromu, na němž jen stará jizva prozrazuje místo, kde "se pnula k zenitu hlavní větev", zatímco větvení bující koldokola této "pomyslné svislice" zakrývá "ten neviditelný, ten útlý vzdušný vír", který zůstává nicméně osou všeho toho rašení: "Prázdnota,/ smrt, jež mu dává tvar/ tak jako všemu..." Tento obraz nejsoucna tkvícího v samém srdci života určuje myšlenkové vyznění celého závěru knihy. Dokonce i pravá jsoucnost subjektu objevuje se tu jen jako to, co zůstává nepojmenováno, v oné vizi evokující ty, kdo tváří v tvář brutalitě nájezdníků "dokázali nakonec/ zachránit jenom jedno,/ jen svoje tajné, právě jméno/ nikomu nevydali,/ aby měli aspoň tu jistotu, až jednou někdo zavolá,/ že je to volá opravdový bůh,/ i kdyby to měl být ten poslední,/ ten, který ruší" Všechno dychtění lidské touhy nese tu v sobě nevyhnutelné ztroskotání, je poznamenáno věčným omylem, který opakuje syn po otci, tak jako kdysi Ikaros, aby znovu zjistil, že "strmé prahnutí/ je zas jen zdí, je zase bludištěm", a aby v onom obraze, který vidí ve svém pádu, spatřil opět jen věčnou hádanku a věčné tajemství života - tu "ženu z pěny/ a rusý klín a stružku krve,/ kterou vše začalo a všechno končí".

UCHO

Ucho /vyšlo v edici Kvart/ je název jednoho z posledních děl Jana Procházky. Je to filmová povídka o "nové třídě". Její hlavní hrdina, Ludvík, který je během celého příběhu téměř nepřetržitě v akci, představuje nejzjevnější vrstvu této "nové třídy". Do nejvyšších pater společenské pyramidy pronikl díky své naprosté bezpátečnosti a neúnavné přizpůsobivosti a dotáhl to až na náměstka ministra. Podle ministrových instrukcí vypracuje zprávu, která vzbudí nelibost nejvyšších stranických kruhů. Ministr je zatčen ve své vile a jeho náměstek Ludvík, který bydlí ve vile v těsném sousedství - kde jinde by taky mohl bydlet? - , čeká, že zatýkáci skupina si přijede i pro něho. Těch několik nočních hodin, kdy se kolem jeho vily pohybují lidé, jejichž sebejistá drzost spolehlivě vypovídá o tom, jaké plní poslání, stráví Ludvík ničením kompromitujících písemností. Během této horečné, sebezáchovné činnosti zjistí, že jeho vila je plná odposlouchávacích zařízení i v takových příslušenstvích, kde měl při vši své obezřetnosti dosud pocit jistoty, že může s manželkou mluvit otevřeně. Ucho, to jsou právě ta odposlouchávadla. Jejich singularizace jistě nevznikla jen z potřeby dialogu, ani jen pod vlivem nepříliš rozšířeného slangového výrazu. Když je Ludvíkova žena ve chvílích strachu i zlosti tím názorným substantivem osloví, jako by oslovila bytost, již kty věci slouží, ale která je zároveň - možná, že právě v tom tkví její nezbadatelnost - jejich poughým mechanickým souhrnem. Její zvolání "Ucho!" je drzou i resignovanou, provokativní i kapitulující perzonifikací, již tato neviditelná bytost vstupuje do děje. Je nepojmenovatelná jako Jahve. Ludvíkova žena zákaz překročila, protože je - hloupá! Nicméně tím způsobila - a filmovou řečí to mohlo vyniknout zvlášť výrazně -, že Ucho je v realitě příběhu navzdory své nepostižitelnosti nepochybně a téměř fyzicky přítomno.

Ludvíkovo postavení těsně u vrcholu společenské pyramidy se projevuje nejzřetelněji v fuzexovém nátěru jeho příbytku, ale právě tolik i v jeho bezmocné závislosti na anonymních silách zosobněných Uchem. Obraz všeobecné podřízenosti a zbavenosti jakékoli vlastní vůle doplňují letmé, ale přesné zmínky o tom, že

nejvýše postavený muž ve státě, zvaný Soudruh, první mezi sobě rovnými, jehož posundčina připomíná Antonína Novotného, je koneckonců stejně bezmocný jako všichni ostatní.

Komu tedy patří Ucho? Jenom sobě? Nevinný orgán lidského těla - nemá přece nic společného ani s vyměšováním, ani s rozmnožováním - se stává nadávkou, a to sakrálního typu. Ucho je opravdu jakýsi Jahve, jehož jméno se nesmí vyslovit, i když z jiných důvodů než starozákonních. Není slušné prozrazovat, že existuje.

Ucho je tedy nepostižitelné, přestože má velmi postižitelné údy. Kromě odposlouchávacích zařízení v Ludvíkově vile k nim patří muži, kteří se v osudnou noc hemží v okolí Ludvíkovy vily. Autor jim upřel jiné přímé označení než "lamželeza". Projevují se výhradně jako smečka či chór a v této hromadnosti tu představují jedinou sílu, která se zdá jednat podle vlastní vůle, a je tedy jakousi mocí v bezmoci, jakousi svobodou - svobodou Ucha. Když jeden z "lamželez" ukáže Ludvíkovi dýku, když se mu jich šest nebo sedm, opilých pod obraz, vnutí v noci do bytu a chovají se tam jak v putyce, z jejich nevědomého, ohvilemi i dobráckého hulvátství tu a tam vyšlehně spokojené vědomí o tom, že nahánějí strach. Jejich zpitost vlastní mocí není jen kompenzací pocitu méněcennosti, ani jen projevem hlouposti, ale koneckonců vlastně v jakési míře manifestuje skutečný stav věcí. Tito údové Ucha žijí s Uchem v plném souladu a jedině z nich může čtenář usuzovat, co přibližně Ucho je, co si přeje a kam směřuje.

Procházkova filmová povídka vystihuje s mimořádnou pronikavostí záhadnou hierarchii bezmoci mocných. Je tu i další motiv, který zabírá menší plochu a je proveden s menší nápaditostí a bez oné řemeslné bravury, s jakou je vystavěn motiv hlavní. Je to psychologie této "nové třídy". Ludvíkova manželka, která hraje v mnoha peripetiích příběhu téměř stejně důležitou roli jako její muž, působí místy estrádně jako figurka bez hloubky, jejíž náladové výbuchy a vulgárnosti jsou kliše, která nešokují. Tady je Procházka poplatný filmu jako lehké múze.

Procházkova filmová povídka zůstala nenatočena, nebo se hotový film nedostal ani do promítacích síní filmových pracovníků - dostupné informace se rozcházejí. Podobné osudy propůjčují dílům známých autorů zvláštní význam a obvykle se nepodaří sprovo-

dit je ze světa definitivně. Časem se na veřejnosti v té či oné verzi vždycky objeví, ale často už nemohou uspokojit očekávání, které okolnosti a legenda uměle vystupňovaly. Ničitelé v takových případech dosahují výsledků, ale jiných než těch, o které jim šlo. Co chtěli utajit, promlouvá s umělým důrazem na úkor toho, co zakázaném díle vůbec nevnímali. Uchem, které do této kategorie nepatří, jim ale Jan Procházka provedl husarský kousek. Těžiště a smysl jeho filmové povídky je právě v tom, co motivovalo zákaz, ale ani její nevizální forma, ani vnucená zátěž legendy její náboj neoslabil. V jednom ohledu zakazující moc s autorem dokonce spolupracovala. Zabrzdila vývoj společnosti tak účinně, že v Procházkově povídce nezestárly ani takové detaily dobového koloritu, které bychom už dávno měli počítovat jako vyčpělé, protože obvykle podléhají rychlým změnám.

Josef Vohryzek

CELKOVÉ VYDÁNÍ HEIDEGGEROVA DÍLA

Nekrology shodně označují Martina Heideggera /26.9. 1889 - 26.5. 1976/ "největším filosofem naší doby" /Jean Lacroix v Le Monde/, "myslitelem století", neboť jeho jméno náleží k několika postavám našeho věku /Einstein, Heisenberg/, které mají pro cestu lidského ducha epochami a dále za ně věčný význam /Frankfurter Allgemeine Zeitung/. A podle New York Herald Tribune je Heidegger "one of centuries most influential philosophers".

A vskutku rozsáhlé oblasti duchovní i vědní, mnohdy značně disparátní, přijímají jeho myšlenkové impulsy pro své postupy. Bez něho je "katolická teologie nemyslitelná", prohlašuje teolog nejpovolanější, sám Karl Rahner, a bez jeho díla a bez dlouhodobého rozhovoru se "starými marburskými" /Rudolf Bultmann a d./ by také protestantská teologie nebyla dnes tím, čím je. Židovští náboženští myslitelé jako Martin Buber se ocitají v blízkosti jeho myšlení, Indové ho označují za "západní dítě Rishiho" a japonským zen-budhistickým filosofům /hrabě Kuki a d./ je Heidegger důvěrně blízký.

Bez jeho díla by si nezáskaly půdu pro sebereflexi o své povaze nejrozmanitější vědní oblasti, psychiatrii počínaje /Binswanger, Medard Boss/, přes dějepisectví /připomeňme Pekařovu rektorskou řeč, dovolávající se Sein und Zeit/, antická studia a třeba až po ekologii /okruh "la nouvelle philosophie"/, uvedeme-li jen některé. Jeho podněty soudobé hermeneutice /Gadamer, Ricœur a d./, a tím i pro práci lingvistickou, poetiku /Staiger/, literárně vědnou, psychoanalytickou aj. práci jsou bezesporné a fundamentální. Ale i setkání biologů /V.v.Weizsäcker a d./ a fyziků /W.v.Heisenberg, C.F.v.Weizsäcker/ s filosofií Heideggerovou obohacovalo práci těchto vynikajících vědců, jak sami dosvědčují.

Bez něho by však - a to je v jeho myšlenkovém činu pro vlastní myšlení nejdůležitější - nebyla znovu radikálně tážána filosofie sama včetně její tradice a s jejím metafyzickým osudem a pokynem budoucímu myšlení a nebyl by získán nejhlubší vhled do základu, na němž planeta, "země lidí" spočívá, do podstaty techniky.

Nebyla to otázka lidské existence, jak se ještě někteří domnívají, ale otázka po bytí, která určila jeho myšlenkovou cestu, otázka radikálně položená a co nejdůrazněji a nejkonsekventněji sledovaná, která způsobila nejen to, co zde bylo výčtem a pouze naznačeno, ale poukazuje i k daleké budoucnosti. "Bouře, která se žene Heideggerovým myšlením, podobně jako nám vane vstříc ještě po tisíciletích z díla Platonova, nepochází ze století. Přichází od pradávna; co zanechala, je dokončeno a jako všechno dokončené náleží pradávnému," tak charakterizuje Hannah Arendtová význam Heideggerův. Jeho myšlení přesahuje tak dále, neboť samo nejstarší, jak Heidegger sám říká, se osvědčuje jako nejbudoucňější a Heideggerovo myšlení dosahuje do nejzazší budoucnosti právě proto, že pochází z dálek minulosti.

Tímto způsobem bylo viděno myšlenkové dílo Heideggerovo v hodině jeho smrti, to jest v době, kdy byl znám vlastně zlomek z jeho celku. I když ve své ose bylo vše základní od raných počátků po Sein und Zeit /Bytí a čas/ a odtud přes tzv. Kehre /Obrat/ a dále známo, dosud zveřejněné tvořilo, pokud se objemu týče, něco mezi 1/4 nebo 1/5 celého Heideggerova díla. Jestliže se tedy přistoupilo k vydání celkového díla Heideggerova, je to vzhledem k epochálnímu významu jeho myšlení událost kulturně prvořadého rázu.

Naše pozornost se nyní obrací k tomuto edičnímu činu a pokusíme se charakterizovat povahu vydání a informovat se o jeho stavu.

Poslední čtyři roky života se Heidegger věnoval vydání celkového svého díla, jeho plánování a přípravným pracem. Dal potřebné pokyny, které bude možno provést i po jeho smrti. I přes svou smrt učinil sám směrnice pro seřazení svazků, ke zpracování textů do jednotlivých svazků i k ediční úpravě.

Heidegger rozvrhl vydání celkového díla do čtyř oddílů: První obsahuje spisy za Heideggerova života zveřejněné s výjimkou universitních přednášek, již publikovaných. Tento oddíl tvoří 16 svazků, z nichž vyšlo do roku 1981 celkem 5 knih.

Druhý oddíl přináší v časovém sledu všechny přednášky z marburské universitní éry /1923-28/ a druhé éry freiburské /1928-1944/ včetně těch, které byly za jeho života publikovány. Tento oddíl tvoří 40 svazků rozsáhlých spisů, většinou více jak 400 stránkových. Z nich bylo dosud zveřejněno 10 svazků, o nichž zde bude referováno. O tom, zda vyjdou přednášky z prvního freiburského období jako doplněk tohoto oddílu, bude ještě editory rozhodnuto. Třetí oddíl je věnován četným pojednáním dosud nepublikovaným, které pocházejí z doby 1919-1967, zčásti značně rozsáhlým. Počet svazků není zatím určen, zřejmě se ukážou až v průběhu edice. Podle Heideggerova rozhodnutí jsou uvedeny nejprve jen některé z titulů. Jde o těchto deset: Der Begriff der Zeit - Pojem času /1924/; Aus der Geschichte des Seyns - Z dějin "bytí" /1939/; Hegel: Die Negativität - Negativita /1938-39/; Beiträge zur Philosophie I-VIII - Příspěvky k filosofii /1936-38/; Besinnung /1938-39/; Vom Ereignis I, II /1941-42/; Über den Anfang - O počátku /1941/; Vom Wesen des Nihilismus - O podstatě nihilismu /1946-48/; Einblick in das, was ist - Vhled do toho, co jest /1949/; Grundsätze des Denkens - Zásady myšlení /1957/.

Pro čtvrtý oddíl jsou připraveny náčrtky a poukazy, zčásti k již uveřejněným spisům.

Vzhledem k tomu, že počet svazků třetího a čtvrtého oddílu není dosud odhadnut, lze předběžně soudit, že celkové vydání Heideggerova díla bude obsahovat 70 až 80 svazků a při tom je třeba uvážit, že nejde o historicko-kritické vydání, jak o tom bude řeč.

Heidegger dal i základní směrnici pro postup edice, a to pokynem, aby přednášky byly vydány před uveřejněním třetího a čtvrtého oddílu, protože znalost přednášek je nutným předpokladem pro porozumění neuveřejněných pojednání.

Jak bylo uvedeno, obsahuje první oddíl spisy za Heideggerova života uveřejněné, a to podle jejich časového sledu. Svazky podávají nezměněné texty a obsahují i výběr poznámek, které na okraji svého exempláře učinil Heidegger. Heidegger také sestavil nově čtyři z nich jako svazky souborné, které se váží k určitým tematickým okruhům. Tak sv.6. se nazývá *Metafyzika* jako dějiny bytí a obsahuje 4 pojednání uveřejněná v letech 1941-46. Svazek 11. je pojmenován *Identita a diference* a jsou do něho zahrnuta 3 pojednání z roku 1955 a 1957. Svazek 13. *Ze zkušenosti myšlení* obsahuje 9 publikovaných textů, z nichž některé se týkají umění, jako např. K jednomu verši Möriku, Výměna dopisů s Emilem Staigrem /1951/, Adalberta Stiftera "*Eisgeschichte*" /1964/, Umění a prostor /1969/ a Rimbaud /1972/. V 16. svazku jsou shrnuty veřejně pronesené řeči, nikoli proslovy a přednášky.

Z prvního oddílu zatím vyšlo 5 svazků, a sice: *Frühe Schriften* - Rané spisy, *Sein und Zeit* - Bytí a čas, *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung* - Vysvětlivky k Hölderlinovu básnictví, *Holzwege, Wegmarken* s vlastními Heideggerovými margináliemi. Poznámky se týkají podstatných míst a byly vybrány tak, aby byly čtenáři srozumitelné. Mají trojí charakter: jedny vysvětlují místo textu na stejné úrovni myšlení; druhé jsou sebekritickými poznámkami, které pocházejí ze změněné myšlenkové roviny; třetí jsou záznamy, které ozřejmují věcný vztah mezi pozdějším vůdčím slovem a dřívější myšlenkou.

V druhém oddílu, oddílu přednášek na universitách, byla z 10 marburských přednášek vydána do nynějška polovina, která se týká problémů, z nichž vychází a jež pak kompresivně podává světově proslulé dílo *Sein und Zeit* /1927/ a které se objevují poté v publikovaných dílech *Kant und das Problem der Metaphysik* - Kant a problém metafyziky /1929/ a jež směřují k *Vom Wesen des Grundes* - O podstatě základu /1929/. Jde o texty veřejnosti dosud neznámé, a proto se pokusíme pomocí editorských komentářů

ve větší stručnosti opsat, co jednotlivé vydané svazky obsahují.

Nejstarší z dosud vyšlých marburských přednášek pochází z letního semestru 1925 a jsou nazvány Prolegomena zur Geschichte des Zeitbegriffs - Prolegomena k dějinám pojmu času /sv.20./. Původně byly přednášky uvedeny pod Geschichte des Zeitbegriffs, ale vzhledem k tomu, že Heidegger centrální tematiku již neprovedl a vypracoval a přednesl k ní "jen" prolegomena /podtitul přednášky zněl Prolegomena zu einer Phänomenologie von Geschichte und Natur/, byl název svazku pozměněn na shora uvedený, jak je věci přiměřeno. Tato přednáška je vlastně prvním pojetím Sein und Zeit, i když tam právě tematika časovosti chybí, Heidegger na počátku vyznačuje situaci filosofie a vědy v druhé polovině 19. stol., aby ukázal na rozhodující událost, na průlom fenomenologie jako filosofického bádání. Současně provádí kritiku tam, kde není fenomenologie práva svého požadavku jít "k věcem samým". Ukazuje, jak z fenomenologie Husserlovy a Schelerovy musela vzejít tematika bytí-pobytu a v "přípravné fundamentální analýze" přechází od Husserlovy pozice vědomí k analytice pobytu, jak byla zveřejněna v Sein und Zeit.

V semestru následujícím přednášel Heidegger na téma Logik. Die Frage nach Wahrheit - Logika. Otázka po pravdě /sv.21./. Proti tradiční logice rozvíjí zde ideu filosofující logiky, v jejímž středu stojí pojem pravdy. Vychází opět ze situace logiky na počátku století, tak jak vypadala po Husserlově kritice psychologismu. Heidegger se zpětně ptá po předpokladech této kritiky a poukazuje na nutný návrat k Aristotelovi. Proto první hlavní část pojednává o otázce pravdy u Aristotela s pomocí výkladu často nepochápené 10. kap. IX. knihy Metafyziky. Druhá hlavní část rozvíjí radikalizující se tážení po pravdě ve svět-le problematiku času, jak ji umožňuje analytika pobytu, tedy jistým způsobem přechází od svých předchozích "prolegomen" k vlastní analýze pojmu času, tak jak uvedl v předcházejícím semestru. Jádrem zde je interpretace Kantovy Kritiky čistého rozumu a ukazuje se tu, jak daleko došel Kant v odkrytí problematiku času a kde jsou hranice jeho výkladu. Ve své pronikavé obšírnosti Heideggerův výklad překračuje to, co později zveřejnil v knize Kant und das Problem der Metaphysik.

S přednáškami Die Grundprobleme der Phänomenologie - Základ-

ní problémy fenomenologie /1927, sv.24/ vstupuje Heidegger na půdu, která je jeho čtenářům již známa. V témže roce také vydává své základní dílo *Sein und Zeit* a současně přednáší o ústřední problematice první jeho části. Své přednášky označil v poznámce jako "nové zpracování 3.oddílu I.dílu *Sein und Zeit*". Fenomenologii označuje za metodu vědecké filosofie, jejímž jediným tématem je bytí. Základní problémy fenomenologie jsou fundamentálními problémy fenomenologické ontologie jako vědy o bytí.

Vypracování a zodpovězení fundamentální otázky po bytí vyžaduje ontologicko-existenciální analytiku pobytu /téma prvního a druhého oddílu I. dílu *Sein und Zeit*/. A ta se děje poukazem na čas jako horizont každého porozumění bytí. Dalšími kroky se projednávají systematicky čtyři základní problémy fenomenologie: 1. ontologická difference; 2. základní artikulace bytí ve "*Wessein*" a "*Seinsweise*";³ možnosti modifikací bytí po různých způsobech bytí a jednota bytí; 4. pravdy bytí.

Přednáška /oproti systematictějšímu nárysu otázky bytí v *Sein und Zeit*/ ukazuje svým postupem, že analýza pobytu se získává z kritického vyrovnání s ontologickou tradicí novověku, středověku a antiky, a zároveň, jak se připravuje půda pro projednání fundamentální otázky a z ní vycházejících problémových okruhů.

Hned po Základních problémech a na jejich závěr navazuje přednáška Phänomenologische Interpretation von Kants Kritik der reinen Vernunft - Fenomenologická interpretace Kantovy Kritiky čistého rozumu /1927-28, sv.25/. Obšírněji určuje poměr mezi pozitivní vědou, vědeckou filosofií nebo ontologií a fundamentální ontologií. Fenomenologická interpretace transcendentální estetiky a první knihy transcendentální analytiky je textovou analýzou jdoucí k jednotlivostem; výklad Kanta postupuje úsek za úsekem. Proti později vydanému dílu o Kantovi je to interpretace úžeji na Kantův text napojená.

Přednáška Metaphysische Anfänge der Logik im Ausgang von Leibniz - Metafyzické počátky logiky, vycházející z Leibnize /1928, sv.26/ navazuje časově na fenomenologickou analýzu Kanta. Ve své první části interpretuje Leibnizovu metafyziku, jak se nalézá v jednotlivých Leibnizových spisech a výrocích, se zřetelem na její zakládající funkci v Leibnizově logice a tradiční

logice vůbec. Je to první velká leibnizovská interpretace Heideggerova a nepostradatelná pro porozumění jeho výkladu novodobé metafyziky subjektivity. Druhá část projednává centrální otázky, které si Heidegger kladl v období mezi *Sein und Zeit* a pojednáním *Vom Wesen des Grundes*, vydaným k sedmdesátinám Edmunda Husserla. Ústřední jsou zde rozборы týkající se poměru transcendence a intencionality, které zvláště objasňují polohu Heideggerova myšlení v *Sein und Zeit* vzhledem k fenomenologii a především k Maxu Schelerovi, tehdy zemřelému. Heidegger během svého kursu věnuje mu své *In memoriam*.

V marburských přednáškách lze sledovat krok za krokem cestu, jíž se Heidegger ubírá ke svému hlavnímu dílu. Přednášky dávají možnost nahlédnout do rozsáhlých myšlenkových postupů, z nichž se tvoří dílo, vidět přesnou interpretační práci s nejzákladnějšími texty /Aristoteles, Leibniz, Kant/ a nazpět pochopit osová místa západní metafyziky. Pomocí přednášek můžeme lépe rozumět tomu, co je v *Sein und Zeit* zhuštěně řečeno, a jsou proto nezbytnou propedeutikou pro toho, kdo se pouští do studia tohoto krom-obyčejně obtížného díla. Četba přednášek bude i pro mnohé překvapením, neboť filosof, který je znám svou těžkou syntaxí, jehož myšlenky se dají těžko sledovat, ukazuje se v nich jako učitel mimořádných didaktických schopností a jasnosti. Právem píše C.F. von Weizsäcker: "Marburské přednášky, jejichž uveřejnění začalo, jsou v obyčejné řeči. Pociťuji je jako něco z nejlepšího, co kdy Heidegger napsal. Malézám v nich opět luciditu, kterou znám z jeho rozhovorů." Weizsäcker naráží na větu, která citovanému předcházela, že Heideggerův rozhovor "byl pochopitelně prost' heideggerismů".

Z druhých freiburských přednášek vybhází v roce 1980 následující svazky:

Hegels Phänomenologie des Geistes - Hegelova fenomenologie ducha /1930-31, sv.32/; Aristoteles, Metaphysik IX /1931, sv.33/; Hölderlin's Hymnen "Germania" und "Der Rhein" /1943-44, sv.39/; na jaře 1981 mají být publikovány Grundbegriffe /1941, sv.51/ - Heidegger rozumí pod tímto názvem "Grund - gebegriffe", tzn. "zakládající pojmy", nikoli "základní pojmy". Dříve vyšel Heraklit. 1. Der Anfang des abendländischen Denkens - Heraklit. Počátek

západního myšlení. /1943/. 2. Logik. Heraklits Lehre vom Logos - Logika. Herakletovo učení o logu./1944/ /sv.56/. Obě přednášky daly základ samým Heideggerem vydaným pojednáním o Heraklitovi /Vorträge und Aufsätze - Přednášky a pojednání, seminář Heraklit - spolu s E.Finkem/. V první přednášce se pojednává o počátcích západního myšlení a původu metafyziky, druhá jde za dvojsmyslnost "logiky" jako správného myšlení a logiky věci zpět k původní logice, k myšlení logu, jak se ukázalo u Heraklita.

Jakou povahu má vydání celkového díla Martina Heideggera?, ptáme se závěrem naší zprávy.

Podle Heideggerova vlastního rozhodnutí nemá být a není historicko-kritickým vydáním, filologicky zpracovaným a tím se odlišuje od dnes mnohdy uspořádaných souborných filosofických vydání, jako jsou např. Husserliana - souborné vydání Husserlových děl a manuskriptů. Celkové vydání Heideggerových spisů má být a je vydáním poslední ruky, to znamená, že svazky celkové edice budou publikovány téměř způsobem, jakým filosof zpřístupnil své spisy: bez filologického aparátu a registru.

Existují příklady pro to, že vydání poslední ruky pouze za autorova života započalo, ale nebylo do jeho smrti uzavřeno. Pro vydání tohoto druhu je jediné rozhodující, že se v něm uskutěčňuje vůle spisovatelova uvést svou životní práci do souhrnné podoby, jak ji on sám rozvrhl.

Heidegger podřídil vydání celkového ~~xx~~ svého díla jedné vůdčí myšlence, již je podřízena celá edice: co nejdůrazněji a nejúplněji ukázat cestu o t á z k y b y t í, již prošel. /Odtud pochopíme i onu nerozhodnost nad zařazením přednášek první freiburské přednáškové éry z let 1915-1923, která leží poněkud stranou od ní./

Heideggerovo myšlení se rozumí samo jako bytí-na-cestě k otázce bytí. Je to otázka položená na prvopočátku západoevropského myšlení v Řecku a v podobách různých odpovědí prochází dějiností filosofie v její klasické metafyzické podobě jako pramen nesrovnatelné síly - i když pramen zasutý a zapomenutý. Všichni od Platona, přes Aristotela, Descartesa a Leibnize a německou filosofii Kantovu, Hegelovu až k Nietzschevi, nalézali vždy odpověď na ni /ousia, Idea, energeia, subjekt, síla, absolutno, vůle atd./, ale vlastní otázku po bytí si metafyzické filosofie nekladly.

Dokonce i pozitivisticko-scientistické odmítnutí metafyziky svou prioritou hlediska prezence zůstalo metafyzicky určeno.

Gestu tážení po bytí nastoupil Heidegger již záhy a naznačuje ji jeho setkání s Brentanovým pojednáním o rozličném významu jsoucího u Aristotela a tady byl určen i jeho přechod k fenomenologii Edmunda Husserla, u něhož se naučil fenomenologickému "vidění". To oplodnilo jeho důvěrnou znalost řecké filosofie a tehdy zvláště filosofie Aristotelovy. Otázka bytí ho odtud vede k problému smyslu bytí vůbec v souvislosti po smyslu lidského pobytu /Dasein/.

I když Heidegger klade již na prvních stránkách svého základního a hlavního díla, v *Sein und Zeit*, v plné jasnosti svou otázku, nenalezla zde ještě svou konečnou odpověď. Tehdy spatřuje smysl bytí v existenciální odhodlanosti otevřené časovosti času. Tím se sice otevírá možnost prostoupit meze metafyzického myšlení, orientovaného pouze na to, co je v čase, ale Heideggerova cesta se zde nekončí, směřuje dále vnitřními proměnami tážení a původní zkušenosti. Odvrací se od analytiky lidského pobytu a od otázky smyslu bytí. Smysl bytí mu nebyl posledním smyslem určitého bytí, ale horizontem porozumění, v němž bytí se otevírá, tedy ve smyslu otevřenosti pravdy jako bytí. Odtud postupuje k myšlence světliny bytí jako místa nezakrytosti bytí v současném odkrytí i skrytí.

Zdálo se tehdy, že Heidegger učinil jakýsi základní obrat, že na místo zřetele lidské existence nastoupil zřetel dějinně filosofický, že mu jde o jakousi "dějinnou destrukci" tradičního myšlení. Ve skutečnosti myšelní po tzv. obratu postupuje ještě důsledněji v původně ražené otázce a postupuje cestou jednou a touž, již vyznačují milníky - Wegmarken - pomocí nichž ji lze charakterizovat jako cestu od *Sein und Zeit* k *Zeit und Sein* /přednáška z r.1962/, až k onomu "neutrale tantum", jímž je Ereignis /nikoliv ve smyslu události/, k onomu středu, onomu třetímu, které "dovoluje", že bytí a čas náležejí k sobě. Je nevyslovitelným, neutrálním "a" v titulu "bytí a čas". Zde dospívají dějiny bytí ke svému konci a Ereignis se nyní ukazuje jako dějiny bytí.

Ani zde nezůstalo Heideggerovo myšlení stát, ale znovu

v nových rozbězích usiluje o to, aby podstata Ereignis, slova nepřeložitelného jako LOGOS nebo Tao, tohoto bezpochyby nejobtížnějšího děje, který byl před myšlení položen /Heidegger zde překračuje až za řecké myšlení/, byla pro myšlení "viditelnou".

Otázka po bytí, kterou si Heidegger položil a která ho dovádí až k Ereignis, je onou otázkou, která vytyčuje cestu, na níž se pohybují všechny jeho spisy, přednášky a texty. Smyslem vydání celkového jeho díla je proto poskytnout možnost, aby čtenář ještě důrazněji než dosud spolupromýšlel cestu univerzální otázky bytí.

- id -

LIVING - ANTIGONA V PRAZE

Po celé Evropě se v řadě velkých i menších měst, v upravených starých klášterech a zemanských sídlech, v nejrůznějších kulturních centrech, ale i na ulicích a náměstích odehrává každoročně nespočet festivalů tzv. "nového divadla", kterých se účastní skupiny a jednotlivci z celého světa. Probíhají tak neustálé konfrontace, z nichž vzdor všemu matoucím obdivu či zavržení neodmyslitelných snobských fanoušků skutečná hodnota nakonec vynikne a stane se zjevnou. Silné i slabší divadelní výpovědi nejrozmanitějších forem "diskutují" o smyslu naší doby, života a světa. Nové divadlo je neustále v pohybu - myšlenkovém, formálním i fyzickém. Překonává vzdálenosti, aby uskutečňovalo setkání lidí, kteří neuznávají žádné hranice, jež by mohly stát v cestě šíření myšlenky a tvorby. Hranice ovšem uznávají samy sebe a ignorují idealismus lidí nového divadla.

Československé divadlo se této konfrontace účastní pouze jednostranně a omezeně. Několik divadelních skupin tu a tam vyjíždí za hranice, na druhé straně návštěva zahraničního divadla je případem výjimečným. A pokud se uskuteční, jde většinou o divadla patřící pohříchu do oblasti oficiální. V Československu

neexistuje mezinárodní festival nového divadla, jaké mají například Polsko a Maďarsko, neexistuje zde ani divadelní časopis - "Scéna" jím rozhodně není - který by aspoň slovem mapoval divadelní dění okolního světa, a umožňoval tak třeba jen částečné srovnání.

Z tohoto hlediska bylo vystoupení amerického /a dnes už mezinárodního/ Živoucího divadla - Living Theatre loni v říjnu v Praze událostí, která může mít v životě českého divadla nenahraditelný význam impulsu k probuzení do nové aktivity, k nové odvaze k vymanění z vyčerpávajících souborů s cenzurními omezeními a přebujelými administrativními předpisy. Impulsu o to silnějšího, že jde o soubor myšlenkově a formálně ostře vyhraněný, navíc velkou legendou a příkladem nového divadla, na čemž nic nemění skutečnost, že zenit své tvorby Living už zřejmě překročil.

Living Theatre vznikl roku 1951 v New Yorku, v roce 1963 - víceméně proti své vůli - emigroval do Evropy, kterou pak procestoval křížem krážem jako idol a nositel divadelního výrazu generace hippies, tedy generace naší. Po velkém střetu, v němž evropská mládež revolucí a americká evolucí a nucenou účastí v nesmyslné válce poznala, že společnost nezmění, že to naopak bude ona, kdo společnost silnou rukou ukázní, zmáčkne a zařadí do svého herbáře normalizovaných typů, v období ztráty ideálů a vše zaplavující skepse se na začátku sedmdesátých let velká skupina Livingu, až dotud žijící jako komuna, rozpadla v několik odnoží s různými, ne vždy divadelními programy.

Kontinuitu divadelní tvorby a název podržela skupina, kterou nadále vedou zakladatelé Living Theatre, manželé Julian Beck a Judith Malinová. Repertoár divadla se zčásti proměnil, ačkoli základní filosofický smysl jeho výpovědi - pozitivní anarchie a úsilí o změnu světa nenásilnou cestou - zůstává stejný. Z her předchozího období přežívá dnes jen Antigona, jejíž "generální zkoušku" předvedl také Living v Praze.

Antigona měla premiéru počátkem roku 1967 v Krefeldu. Malinová a Beck si zvolili za předlohu Brechtovu úpravu Sofoklovy tragédie nepochybně proto, že Brecht podepřel politikum hry, oslabil hybnou úlohu fáta a rozkryl působení společenských sil

určujících běh samotné tragédie. Pro Living Theatre bylo nastudování, či lépe znovuvytvoření Antigony ověřením vlastní tvůrčí metody a výrazových prostředků na klasické předloze. V původním provedení vytvářela kreaci mnohočlenná skupina, v současné době ji hraje okolo třinácti herců. Pro divadlo je dnes navíc jakýmsi zvláštním typem hereckého tréninku. Jsou do ní přibíráni všichni noví členové skupiny, aby bezprostředně, v praxi poznali specifické herecké a inscenační metody divadla. Pro skupinu je pak vstup každého nového člena zkouškou vlastní citlivosti a schopnosti korekce dosavadní kreace pod vlivem zapojení dalšího subjektu. Jak lze však soudit z porovnání popisů a fotografií původní Living-Antigony, základní "půdorys" vytvořený v šedesátých letech zůstal zachován od první do poslední varianty. Nám ovšem o srovnávání různých variant nejde; chceme sdělit, jakou kvalitu a výpověď přineslo jedno jediné, nicméně neopakovatelné pražské představení.

Odehrálo se v hospodském sále, v narychlo improvizovaných podmínkách. Přeskupením stolů vznikl z jedné poloviny scénický prostor /uzavřený pozadím z nařasené rudé látky - neměnnou kulisou všemožných schůzí, jež se v místnosti konají/, z druhé nepohádlé hlediště, v němž se shromáždilo na půl druhé stovky přes noc sezvaných diváků. Může-li být divadlo chudé, toto bylo nejchudší. Ani sebemenší náznak scénické techniky. Do krajnosti vybičovaný fenomén divadla: touha živě sdělit a touha přijmout živé sdělení; fenomén překonávající veškerou chudobu, umocňující divadelní výpověď. Může-li mít divadlo funkci oficiálně oslavnou, čistě zábavnou, didaktickou nebo propagandistickou, zde převzalo funkci autentického setkání konkrétních lidí v konkrétní společenské situaci. Setkání, jež bylo rituálem a diskusí, v níž byly oběma stranám položeny palčivé otázky.

Mnohokrát popsaná, skandálně známá úvodní scéna, kdy herci jeden po druhém přicházejí na scénu a dlouhou dobu bez pohnutí, až do krajní meze únostnosti, pozorují diváky, plnila původně účel provokace a psychického šoku, který měl hlediště připravit na expresivní výraz Livingu. Při pražské prezentaci působil jako otevření rozhovoru - každý příchod byl doprovázen důvěrně známým vrznutím hospodských dveří. Hrstka ztracených herců, kteří putují

světem za svou myšlenkou, a hrstka diváků hledajících cestu ze ztracení myšlenky, pak vedly rozhovor o útlaku, lidské zlobě, manipulaci člověka, konformitě davu a zneužití společenské moci, ale také o síle lidského charakteru, o schopnosti nezradit své svědomí, uposlechnout vnitřního morálního příkazu i za cenu života, o hledání smyslu lidského života v nesmyslu doby.

Sál, jak jsme již popsali, byl sice rozdělen na čelně proti sobě stojící prostor scénický a hlediště, herci však vstupovali do uliček mezi diváky, a rušili tak i pomyslnou čáru mezi vyprávěcími a přijímajícími. K vyššímu sjednocení ve smyslu společného prostoru duchovního ale nedocházelo jen tímto, možno říci deskriptivním postupem. Nejvýrazněji se vytvořilo ve scéně ústředního chórového zpěvu, kdy herci přistupovali do těsné blízkosti diváků, vstupovali do uliček mezi nimi a zpívali přímo z očí do očí. V této sekvenci došlo k zcela autentickému duchovnímu kontaktu lidí, kdy se už naprosto vytratil jakýkoli náznak rozdělení na herce a diváky.

Tím ovšem nechceme říci, že by vzájemné pochopení bylo naprosto jednomyslné. I při tomto představení byla jistě řada diváků zaskočena stylem hereckého projevu, v němž se projevuje expresivní pohybové vyjádření s vnitřním extatickým zaujetím ~~vybuchujícím-navenek-ve-výkřicích, ryku a delirickým-zaujetím~~ vybuchujícím navenek ve výkřicích, ryku a delirických šepotech. Všichni ale jistě museli kreaci přiznat stylovou jednotu a čistotu, i když třeba nepřijali styl sám. Co v celém představení dominovalo, bylo přesné, až ornamentální rozvržení mizanscény v půdoryse, prostorovém reliéfu i kompozici, a hudebnost ansámblového projevu, který se pohyboval od kakofonie vytvářené různě tónovanými extatickými výkřiky k chórové melodii a významové melodii individuálního slovního projevu.

Vrcholný herecký výkon předvedl Julian Beck v roli Kreonta, či spíše Beck vyprávějící sama sebe přes roli Kreonta. Dokonalé zvládnutí tělesného projevu i vnitřní významové výstavby poselství role mu umožňovalo rozehrát škálu úskoků, podlostí, zuřivosti, okamžiků slabosti i krutých výbuchů tyranské despotie. Výstavba jeho partu se klenula od dynamické fyzické síly ke konečnému zhroucení přes nesčetné proměny, v nichž měkkost a ochablost

přecházely v tvrdost, lstivý útok v brutalitu. A divák jen žasl, jak je mu většina těchto poloh - přes veškerou stylizaci a expresivitu hereckého výkonu - důvěrně známa.

Vystoupení Judith Malinové jako Antigony už vrcholů Beckova umění nedosáhlo. To platí zvláště o první půli, kdy se spontánní výpověď ztrácela v rétorice až příliš divadelní. Nesmlouvavý chod tragického děje a totální fyzické vypětí však postupně projev Malinové uvolňovalo, až nakonec na scéně zůstala nikoli herečka, ale člověk, který se dere za svou pravdou. Ve vrcholných scénách se pak do tragických poloh obnaženého lidství vkrádaly tóny smutného klaunství, slabé a bezbranné lidské bytosti tvrdšíjně nastavující tvář kvůli společenské mašinérii.

Oba hlavní sólové party byly ovšem organickou složkou kolektivního výtvaru. Byly jeho hybateli, ale také se v něm pokorně ztrácely, aby mu v dominantní kulminaci znovu dodávaly nové impulsy a dramatické střety. Rovnocennými nositeli dramatických situací byly oba chóry - lidé a starci, z nichž se vyčleňovaly postavy Teiresia, Ismény a Haimona. Zvláštní významová role zde připadla mrtvému Polyneikovi, stále přítomnému na scéně jako memento mori či zhmotněné svědomí. Scénický symbol s konkrétním ekvivalentem v současné realitě: kolik je mezi námi "mrtvých" Polyneiků, od nichž uhýbáme očima ve snaze nevidět? Kteří nás však také "nutí" znovu a znovu vstupovat do ztracených bojů za vlastní, za naši identitu.

Smysl výpovědi by byl zcela jasný, i kdybychom neznali předlohu a nerozuměli replikám pronášeným většinou anglicky, ale také italsky a německy. Tělesný projev Livingu je zcela rovnocenný slovnímu. Dynamická akce se proměňovala v statičtější totemická seskupení těl, v živé trůny a pohyblivé organické válečné stroje. Každý sólový výkon měl svou sémanticko-gestickou kvalitu. Scénický rituál byl rytmizován krátkými replikami jednotlivých herců, kteří děj komentovali. Artaudovsko-brechtovská inspirace této Living-Antigony byla tak očividně zjevná.

Po završení scénického děje vycházejí herci do těsné blízkosti diváků, chvíli je upřeně pozorují a pak se vzrůstajícím děsem ustupují k zadní stěně. To, co před jiným publikem může působit jako otázka: "Co jste to za lidi, když něco takového

připustíte?", vyznělo v duchovní spřízněnosti pražského představení spíše jako: "V jakém světě to žijeme? Co budeme dělat? /my - všichni - společně/", ale také: "Co jsme to za lidi, když něco takového připustíme?"

Představení tak organicky přešlo v rozhovor, který po něm následoval a který by pravděpodobně trval mnohem déle, nebýt nezvyklé sedmnáctihodinové lhůty, která byla Living Theatre stanovena na průjezd Československem. Jak patrně, i v takto krátké době lze získat mnoho. S tímto pocitem se aspoň obě strany rozcházel.

JEŠTĚ LIVING

Po představení si herci sedli mezi diváky, srkali kávu a limonádu a řekli: "Cestou z Polska do Itálie se nám během čtyřiařadvacetihodinového transitu nabídla možnost prvních setkání s Čechy a my jsme ji vděčně přijali. Už dlouho se řídíme zásadou jít až na samé meze. Ale ty meze známe a nechceme, abyste se kvůli našemu představení ocitli v nesnázích, protože my už za pár hodin budeme pryč a vy budete tady. Jestli máte chuť, můžeme ještě hodinku mluvit o vás i o nás a využít téhle možnosti úplně. Můžeme spolu jít k těm mezím." "Co nám můžete povědět o genezi vašeho divadla?" zeptal se jeden pražský divadelník. Americký divadelník Julian Beck mu /pokud paměť neseselhává/ odpověděl asi takhle: "Idea našeho divadla vznikla v roce 1946, pod jménem Living jsme ji prvně prezentovali v roce 1951 a od té doby ji stále sledujeme. Je to idea politická. Domníváme se, že lidé žijící v pospolitosti organizované politicky musí mít právo a sílu do polis zasahovat, musí svůj život ovládat a utvářet sami. Jsme anarchisté. A jako prostředek vyjadřování našeho světového názoru jsme zvolili divadlo. Žijeme divadlem. Zpočátku jsme neměli vlastní scénu - hráli jsme v tělocvičnách, v hangárech, v přednáškových sálech universit, v pronajatých lokálech. V roce

1951 jsme si pořídili malé divadýlko v New Yorku a podnikli jsme první výlet do Francie na Mezinárodní divadelní festival /Festival Theatre des Nations/, kde jsme získali hned tři první ceny, takže jsme si jako mladí a naivní lidé začali myslet, že se jednou dopracujeme až na Broadway a prosadíme tam náš styl. Náš styl, naši novou metodu jsme zprvu zkoušeli na osvědčených kusech - hráli jsme Gertrudu Steinovou, Eliota, Strindberga, Brechta, Pirandella, Cocteaua, ze starších Lorcua, Racinea, z Američanů Paula Goodman a Williama Carlose Williamse. Koncem padesátých let jsme pochopili, že vlastně o Broadway nestojíme, že kamenná divadla jsou architektonické pasti na život a přešli jsme k současnému repertoáru. V roce 1959 jsme sáhli na tabu - jako první jsme hráli hru o narkomanech, Spojku /The Connection/ od Jacka Gelbera. Pak jsme hráli Sartra a Geněta. V té době na nás měl rozhodující vliv Antonin Artaud, jeho strhující vize divadla v syrovém stavu, krutého divadla obnažujícího živočišnou podstatu člověka, divadla odpoutaného od letitých nánosů kulturnosti, divadla-rituálu. V artaudovském zápalu jsme se začali zbavovat dekorací, rekvizit, kostýmů, začali jsme hledat jádro a strhávat pozlátku. Jako poctu Artaudovi jsme v jednašedesátém roce inscenovali své první vlastní představení, *Mystéria a menší kousky* /Mysteries and Smaller Pieces/. Pak přišel rok 1963 a my se dostali s oficiální kulturou do ostrého konfliktu. Sáhli jsme totiž na druhé tabu - byla to válka ve Vietnamu. Uvedli jsme premiéru hry Kennetha Browna *Lapák* /The Brig/, kde jsme na holé scéně za ostnatým drátem odehráli jeden nudný a nesmyslný den v internačním táboře amerických okupačních jednotek v Japonsku a na vztazích těch chlapů v lágru ukázali surovost a idiotismus militaristických mozků. Tohle představení, ve kterém ideologičtí cenzoři správně vycítili otevřený protest proti válce ve Vietnamu, proti jakékoli válce, nás stálo naše divadlo. Zakázali nám hrát, hráli jsme dál, obklíčili nás, zabarikádovali jsme se v divadle. Byl z toho skandál. Nakonec nás odvěkli nášilím a postavili nás před soud pod záminkou, že na daních dlužíme státu padesát tisíc dolarů, ve skutečnosti jsme tolik peněz nikdy neviděli pohromadě. To už nebyl skandál, ale aféra. Dostali jsme pozvání do Londýna, kam jsme ne kauci odjeli hrát, ale

když jsme se na podzim v šedesátém čtvrtém vrátili z evropského turné domů, museli jsme stejně do vězení - já na šedesát a Judith na třicet dní. V base jsme pracovali na nové inscenaci Geněta. A pak už jsme se rozhodli Státy opustit natrvalo.

Od roku 1965 jsme začali vandrovat po Evropě - Amsterdam, Turín, Řím, Neapol, Benátky, Berlín, Skandinávie, Francie a tak dokola. V Evropě jsme hráli scénicky výpravného, kostýmního Frankenstein, reprízovali jsme Lapák a starší kusy, v menších sálech jsme improvizovali svá Mystéria. V Lucernu měla premiéru naše Antigona - už tehdy nás na ní zajímalo to, co je v té hře aktuální dosud. Reakce davu na totalitní režim. Víra, že odpor jedince může mít smysl a sílu. Byla to ryzí víra v očistnou moc lásky mezi lidmi a my ji ze všech sil podporovali. /Julian paradoxně podtrhl slova o lásce mezi lidmi zdvižením zaťaté pěsti./ V osmašedesátém roce, v té koncentrované atmosféře naděje na novou epochu lidstva, epochu lásky, jsme začali hrát naše nejdelší, čtyřhodinové představení Ráj teď /Paradise Now/, ve kterém jsme se odvážili odhodit jedno z nejškodlivějších tabu bránících svobodě - tabu lidské sexuality. V Ráji jsme se obnažili na duchu i na těle a měli jsme z toho problémy s měšťáky - pan starosta nás po představení v papežském paláci v Avignonu vykázal ze města, protože té víry a svobody bylo na jeho vkus příliš. Na podzim jsme jeli na turné po Americe od New Yorku až po Frisco a to už s námi jelo hodně následovníků i pronásledovatelů. Když jsme v pětašedesátém opouštěli Státy, bylo nás šestadvacet, vracelo se nás jen šestnáct, ale zato se k nám přidali desítky nových zájemců o náš životní a divadelní styl a stavky kočujících diváků. Už jsme to nemohli ekonomicky utáhnout. V sedmdesátém roce jsme zjistili, že se z nás stala instituce, tak jsme tu instituci rozpustili.

Už jsme byli nebezpečně slavní, začali nás zneužívat v tisku, dělat z nás byznys - a Bohu a Mamonu se zároveň sloužit nedá. V Paříži se od nás odštěpila skupina zaměřená na ryze politické divadlo, v Berlíně vznikla frakce orientovaná literárně, další skupina odjela meditoval do Indie a já s Judith a s několika spřízněnými jsme se rozhodli pro lidové divadlo v čistém smyslu toho slova. Odjeli jsme do Brazílie a tam jsme v chudin-

ských čtvrtích velkoměst a po vesnicích hráli na ulicích tak, aby tomu rozuměl každý prostý člověk z pralesa. Ale ani tam to nebylo jednoduché - neustále jsme naráželi na zákazy a příkazy vládních úředníků, ačkoliv jsme nikdy nebyli závislí na žádných státních institucích a podporách. Takzvanou kulturu založenou na modelu myšlení vyšších tříd jsme odmítli. Naše divadlo-guerilla se ale muselo střetávat s útoky těch "kulturních" lidí. Bylo to těžké období. Ale nevzdali jsme původní myšlenku hrát pro obyčejné lidi a teď většinou hrajeme pro dělníky v Itálii a po celé Evropě v továrních halách a malých klubech. Nejcennější je pro nás stále hraní na ulici, protože tam jsme v situaci lidí mezi lidmi a ne herců mezi diváky, a protože tam získáváme nejpravdivější lidské zkušenosti."

"Je to těžké. Ale co není těžké? Žít je strašně těžké!," uzavřela "genezi" Judith.

Lidé v sálku se ptali, jak na Living reagují diváci v zahraničí, zda se do her zapojují, zda s nimi Living počítá a jak s nimi manipuluje. Judith živě vyprávěla, vlastně předehrávala, jak je několikrát lidé z obecnstva napadli, srazili z jeviště, zlomili Julianovi žebra a jindy je zase nosili na rukou a zasypávali květinami. Living se vždycky snaží reakcí diváků přizpůsobit, zapojit ji do hry, v jedné hře, v Prométheovi, s přímou účastí diváků počítá. A Judith se sběhlostí režisérky vyličila představení Prométhea, který končí tichou manifestací herců i diváků před zdmi nejbližší věznice, kde všichni mlčky meditují o lidském úsilí a o násilí v současné společnosti. Žádnou metodu manipulace s diváky Living nemá a manipulování se mu protíví. Přijedou, zahrají, řeknou své, položí otázky a ti dospělí mezi diváky si je vyřeší po svém.

H.

SUPERRECENZE

MATYÁŠ LEBERMAYER V PLZEŇSKÉ ULICI

(Poznámky o Inventuře)

Olze Havlové

Během nahrávání Pašiji mi Vráta Brabenec dal přečíst svůj filmový scénář nazvaný Inventura. Lidé přicházejí na smetiště v Horních Počernicích, shromažďují různé předměty, je provedena jejich inventura, náhle přibíhají PP a předměty použijí jako hudební nástroje, lidé se zabydlují. Nápad se mi líbil a slíbil jsem, že to rozepíšu do technického scénáře. Když jsme se v květnu 1978 šli s Vráťou na počernické smetiště podívat, zjistili jsme, že ho buldozéry srovnaly do pravidelného geometrického tvaru, takže pro nás už bylo k nepotřebě. Mluvil jsem o těch režisérech, pro které je film hotový už dopsáním scénáře, při natáčení samotném mohou pouze udělat chyby. Ocitli jsme se nyní v podobné situaci a Vráta souhlasil s tím, že náš film by měl být komentářem ke scénáři, jakýmiś deníkovými poznámkami. Toto pojetí se mělo týkat i všech dalších epizod. ("Strukturální" forma konečné verze filmu vznikla až při sestřihu a neměla by dominovat mnohovýznamovému, nebo spíše bezvýznamovému, kontemplativnímu charakteru poznámkových sekvencí.)

Jedině epizoda na motivy povídky Ladislava Klímy "Jak bude po smrti" se měla opírat o podrobný technický scénář. Hlavní motivy povídky jsem rozepsal do čtyř obrazů (hospodský dvorek, pahorkatá krajina, cesta ulicemi T., Matyášova pracovna). Jako představitel Matyáše Lebermayera podle nás přicházel v úvahu jedině L.V. Přes počáteční neochotu Ludvík V. po druhé schůzce nakonec souhlasil. Cestu ulicemi T. jsme chtěli natáčet v Plzeňské ulici. V únoru 1979 jsme se s Vráťou vydali na Smíchov. Plzeňská tehdy plně odpovídala našim představám - vozovka zmizela a místo ní se objevila metrová bahnitá propast s čnějícími kuže-

ly kanálů, z poloviny domů zbyly jen sutiny, na stěnách ostatních domů zůstaly rozbité kachličky z koupelen, na válečkem vymalovaných zdech nevybledlé obdélníky po obrazech a nábytku. Při této takřka extatické procházce jsme se tenkrát oba výjimečně shodli ve sledu záběrů, v detailech a celcích, jízdách kamery. Náš společný zážitek byl tehdy tak intenzivní, že jsme začínali tušit, že Klímovu epizodu nebudeme schopni realizovat. Bylo by to i v rozporu s naší koncepcí; náš zážitek opravdu nebylo možné opakovat, aniž by to vedlo ke strnulosti. Plzeňskou brzy nato začali asfaltovat a upravili sutiny domů, takže buldozery opět za nás definitivně rozhodly.

V březnu loňského roku jsem jel na Hrádeček. Zrovna ten týden měl v New Yorku Miloš Forman slavnostní premiéru svého filmu Hair. A tak jsme s Vaškem Havlem celou noc mluvili o Formanovi a o filmu vůbec. Vašek vzpomínal na svoje třicetileté přátelství s Formanem, na jejich první společnou cestu do New Yorku v šestašedesátém na Off-Broadwayskou premiéru Zahradní slavnosti, pro níž v témže divadle následovala světová premiéra Hairu, který teprve později koupila Broadway; na jejich společné procházky po Central Parku s tehdejšími autentickými Be-In. Nyní je Forman jedním z nejúspěšnějších hollywoodských režisérů, Vašek má před domem "lunochod" s policejní posádkou. Říkal jsem Vaškovi, že ale Formanovy americké filmy jsou kompromisem mezi tím, co dělal v Čechách, a hollywoodskými komerčními formulemi. Když jsem mluvil o tom, že Forman má za měsíc přijet do Československa, Vašek měl silné pochyby; možná, že kdybych předpovídal, za jakých okolností se návštěva uskuteční, pochyboval by méně. Mluvil jsem taky o filmu, který točím s Vráťou, o naší koncepci, o Klímově epizodě a o Plzeňské ulici. Vaškovi se to velmi líbilo, ale namítal, že kdyby sám pracoval v souladu s naší metodou, nikdy by žádnou hru nenapsal.

V květnu '79 jsme chtěl natočit několik záběrů s Vaškem a Mejlou na Vyšehradě. Domluvili jsme se na devětaadvacátého ráno. Já jsem přišel s kameramanem trochu pozdě, Vašek trochu v kocovině. Slunce jasně svítilo, takže jsme i záběry ve sklepech mohli točit bez přisvětlování. Vašek, zpočátku značně rozespalý, mluvil o svém dřívějším filmovém herectví, u Juráčka a tak.

Přesto při zkoušce divadelně přehrával; říkal jsem, že kamera vyžaduje civilnější projev, ať se snaží chovat jako v běžném každodenním životě. V poledne jsme se po natáčení vraceli přes Smíchov, kde Vašek vystupoval. My jsme stáli na červenou a on nám na ulici ještě jednou zopakoval scénu běhu s rozhlížením na rohu, tentokrát přehrával záměrně. Tak jsem ho viděl naposledy na svobodě. Osm členů VONSu zatklí už ráno.

V Inventuře tedy epizoda s Ludvíkem Vaulíkem jako Matyášem Lebermayerem zůstala na rovině nerealizované ideje, zato epizoda s Vaškem Havlem je realističtější, než kdokoli očekával.

Tomáš Liška

(prosinec 1980)

tomáš liška

vratislav brabenec

i n v e n t u r a

praha 1979

(16 min 6 s)

spolupracovali

marie benetková ivan bierhanzl jan brabec robin hájek

václav havel milan hlavsa jana hlavsová miroslav janek

josef janiček ivan m. jirous jan jonák zbyněk jonák

jana jonáková jiří kabeš jan kindl pavel landovský

ladislav leština marie matzenauerová michal matzenauer

dana němcová marcela němcová markéta němcová david němec

jiří němec ondřej němec petr ragan josef rössler

tomáš toulec vladimír voják pavel zajiček

a mnoho dalších