

má i – přičít: je to něco – obdobně se snem – rozpadlého, necelistvého, rozptýleného a disociovaného, cosi rozpadlého. Neberu Hrabalovi jeho mýtomanství právě zde. Upozorňuji jen na to, že nejen nezasahuje život celý, ale že také okrašluje v aktu vytržení něco, co z jiného aspektu není vůbec hodné zbožňování. I beatifikace prachu má své hranice...

(1966)

KDE ŽIVOT NÁŠ JE V PŮLI SE SVOU POUTÍ

Růžena Grebeníčková

Próza Josefa Jedličky *Kde život náš je v půli se svou poutí* ohlašovala se jako žánr bezmála autobiografický, přitom však plný poetismů, „nekonvenčních a originálních postupů“. Sotva najdeme v naší dnešní literatuře text podobně navazující na tradice literatury, prostoupený tolika literárními reminiscencemi a asociacemi. U zastánců oné podivné poetiky, podle níž se dílo „tvorí“ z prožitků a stavů nitra, vzbudil by pravděpodobně podezření z literárnosti přílišné. Ani ta však není pravým nebezpečím pro literaturu; co naši produkci oslabuje, je spíše permanentní nedostatek této literárnosti. Literatura se nemusí tajit s tím, že se *dělá* a že si také odjinud *bere*; nařčení z cizích výpůjček se obává jen literátština. K jejímu ostychu před literárností se přidružuje i ostych před dokumentem – dokumentárnost je druhým nedorozuměním Jedličkovy prózy. Rezignuje-li prozaické umělecké dílo na fikci, vymkne-li se z kategorie vymyšlených příběhů s anekdotou, s vymyšlenými postavami a vymyšlenými fakty, nestává se proto nutně reportáží nebo dokumentární literaturou. Názory – tu a tam se ještě objevují – že spojení s fakty znamená pro umění mesalianci, pokles na úroveň publicistiky, zapomenutí na nejvlastnější poslání, na umělecké zobecnění, odpovídají jistému typu poetiky a spojují se za dané situace s řadou zvrácených úkazů, jako je v žurnalistických člancích lyrismus, nebo jako je v románu vytrvalé dokazování solidnosti starých zápletek a klišé, jejich adaptování pro každou novou tematiku – okupační,

válečnou, židovskou atd. Kritice nevadí, že se plýtvá bájením příběhů na místech, kde je historie sama nabízela. Naopak: když romanopisec zkouší spojit uvedenou tematiku s dokumentárním materiálem (a ten si vynucuje zcela odlišný románový konstruktivní princip – jen diletantovi se zdá, že se v literatuře smí všechno a že zde neplatí omezení), usoudí se, že spisovatel nenapsal román, ale pouhou řadu povídek. Nikdo si nevšimne, že jsou ve skutečnosti do určitého románu vmontována třeba autentická tezezínská svědectví, že je autor Mendelssohna z anonymních dochovaných zápisků doslovně přepisoval, neboť nechtěl jako druzí umělecky stylizovat to, při čem sám nebyl a co nezažil.

„Tím méně pokládám za správné nazírat dnešními očima naše tehdejší hoře,“ píše v podobném smyslu i Jedlička v průvodní poznámce k próze – padesátá léta podobně jako doba okupace a židovského pronásledování mají svou tematiku, na níž se mohou ještě jednou osvědčit románová klišé. Hledáme-li naproti tomu v Jedličkově knize autentické záznamy, je dobré si připomenout, že termín sám ještě nic bližšího neindikuje, a může dokonce, pochopen špatně, posunout čtení textu (autentickými záznamy jsou i automatické texty a zápisy podvědomí) do polohy kvazipoetického pásma, vznikajícího nezvyklým sdružováním disparátních součástí. Ve skutečnosti jsme spíše v sousedství literatury, která pracovala s montáží (a „materiál montáže“, jak se psalo roku 1930, „není vůbec libovolný, pravá montáž spočívá na dokumentu, dadaismus si právě skrze ni učinil z denního života spojence ve svém fanatickém boji proti uměleckému dílu, proklamoval prvně, i když nejistě, samovládu autentického“). A nejsme ani vzdáleni od „literatury faktu“ z dvacátých let, lefovského pojetí umělecké prózy. Svědectví o době má podržet aktuálnost a fakticitu, zůstává proto fragmentárním, není upravováno, „zcelováno“, podřizováno uzavřené literární formě. Materiál o době se sdružuje do útržkovitých záběrů, nepodrobovaných předem žádnou stanovenou hierarchii fakt. Tím více pak vynikne, že i přímý přístup k tomu, co se jako skutečnost žilo, neprobíhá bez určitého uspořádání, a tedy bez prostředníka: mezi vnímajícího a předmět vidění vstupuje literární předloha – ještě dříve, než došlo k vlastnímu záznamu. Literaturou je tak předem poznamenáno, co se jako skutečnost dosazuje a přijímá. Problém je jedně v tom, zda tento třetí člen, literární předloha, přispívá k pochopení, rozpoznání žitého jako skutečnosti, zda obohacuje a rozrůžňuje otevřené možnosti, nebo zda se vyčerpává jen nezávazným poetizováním, nebo zda je konečně jen šablonou, která se vydává za skutečnost, jak bylo již klasicky řečeno v slavném románě: „Neboť jsou to noviny, které ujišťují dobu, že je *tady*.“

Jedličkova próza nás vrací k dvacátým létům, k jejich Sentimentální cestě, k jejich poetickým zásobám a jejich hotovým ozvláštňením. Tento návrat stejně jako nadbytek literárních reminiscencí ještě neříkají, že věrné svědectví o době si musí hledat literární oporu a upínat se k předchozím údobím jen proto, aby z cizích a vzdálených zdrojů čerpalo smysl pro události a jevy, kde již smyslu pozbyly. Literární asociace se totiž nepodílejí na prozaické výpovědi v tomto textu jednoznačně a v jediném směru, nýbrž se angažují nestejně v jeho různých rovinách.

Literární rekvizity – budící často nostalgie – mají jistě také u Jedličky úlohu při přímém pojmenování věcí. Přesto, že jde o rekvizity přejaté, s významy nepůvodními a spotřebovanými, navíc nesoudobými (již při pouhém vyslovení jména Paříž je jasno, že jsme v literární minulosti), jsou schopny rozněcovat obraznost a zasahovat označené, a to přesněji a intenzivněji než pojmenování nově tvořená. Připomíná se také metoda filmových záběrů z dvacátých let – izolovaly předmět, vyčleňovaly ho ze souvislostí, a tím dospívaly k jeho estetizaci: estetickou se stávala holá, nepřikrášlená fakticita. Ale využíváním jednou již estetizovaného, jeho přesazováním do nových podmínek vznikají další možnosti k manévrování s různými úrovněmi sdělení. Původně platné vztahy mezi věcmi se převracejí, získává se volné místo pro komické a směšné účinky: potenciálně je dána cesta k satíře. Klasický obraz dvacátých let, seřazené klobouky, které říkaly více, než mohly mluvit fyziognomie jejich majitelů, funguje automaticky jako znak degenerace sociálních převratů. Podobně galoše: zastupují poslední nezdar Lva Davidoviče na moskevské dlažbě.

Pozornost udělovaná konstruktivním součástkám prózy, odbočky do oblasti poetiky a téměř patetické používání její terminologie z dvacátých let jsou vystavovány úplně bez ohledu na autorský záměr do lehce komického světla. Přitom se těží pozitivně právě z tohoto dědictví. Zřetel ke kvalitám slova, věty, k básnickému jazyku a hotové literatuře (její výřezy lze k sobě nově sestavovat) povznáší Jedličkův text nad „řád“, který vládne v naší próze. Především integrování hotové literatury do textu, citace a posunuté citace, obměňování citací jsou nesrovnatelné. Cituje se dokonce rafinovaně: schéma závěrečného dialogu z Doslovu ke Křivokladu se využívá ke kombinaci kuchyňské prózy a veršů Máje. V pravém slova smyslu samoučelná hra se slovesnou konstrukcí však nevzniká. Veškeré kombinace, svazování patetických a emfatických intonací s nepřiměřeným nebo otřelým a novinářským lexikem, střídání cynicky věcného pozorování s tóny nářku a úzkosti vždy znovu směřují k základu prozaické výpovědi. Disponuje-li tato výpověď jen s útržkovitými záznamy, vyjadřuje to její lidskou situovanost. Literárně to však neznamená, že jednotlivé zlomky k sobě přiléhají bez principu.

Autentické zápisy o „naší době“, Litvínově „poloviny padesátých let“ zachovávají formu zprávy literárně nemotivované. Literární motivace vstupuje souběžně do textu jako samostatná vydělená složka. Jsou nezávislou, může dokumentární faktografií konkurovat: volné pole k hře s oběma polohami je dáno; především lze provádět jejich záměnu. Záměna není docela nevinná, vede k vážné podívané, dovoluje tvrdit, že život sám se žije jako „blbské novely, novinářské články a kádrové dotazníky“ (co jiného, když se tyto novely, novinářské články píší s literárními aspiracemi), od literátštiny očištěný dokument a fakta se stávají literaturou. Dějištěm této záměny je v neposlední řadě jazyk, přístupný ambivalencím.

Dojem, jako by se v řazení nesouvislých věcí k sobě projevovala volná hra asociací a jako by jejich posláním bylo výlučně umocňovat básnickou krásu, lze ospravedlnit jistým přexponovaným poetizováním v autorově mluvě (jejími afekty). Nelogická spojení jsou však sotva „nekonvenčními postupy“. Jsou druhem výpovědi: usvědčují patologické nerozlišování, které vládne „v řeči této doby“, doby, „kde vše jest – naprosto a bez omezení“. Spojka „a“ má nyní svá privilegia. Spojuje „nejnovější metody silážování a seřazení motivů v Patetické symfonii a na obrazovce svítí řídká slina laureáta státní ceny Rudolfa Hrušínského...“ Spojka „a“ demokratizuje hodnoty a události: „Do kina byl tehdy uveden v obnovené premiéře film Tetička s Jindřichem Plachtou a Ferencem Futuristou a Karel Hynek Mácha se opět objevil...“ Na každé stránce přistihujeme věty a odstavce podobných řazení.

Pořadí a způsob, jak po sobě údaje následují, jsou samy usvědčující. Svědčí však také citace a pseudocitace žargonu, plochého verbalismu, prázdné, a přitom komplikované hantýrky. Svědčí pojmenování: Děti „se násilím cpou kaloricky hodnotnou stravou, aby snad jejich vpadlé hrudníčky neuvedly v pochybnost jejich uvědomělost a loajálnost“. Lidé se „odívají do symbolů blahobytu“. Svědčí také „náplň“ forem, které nastaly ve společenských vztazích, „když je začal determinovat rodinný život“: „Bílé povlaky peřin, silonové prádlo a o sobotách čalouněná křesla.“ Mýtus soukromého života vytvářený podle mýtu veřejného života je nahrazen prozaickou dokumentací, poprvé v současné literatuře dochází k pokusu narýsovat, co vzniklo jako životní sloh našich let. Ostatně sdělení o něm se podává i prostřednictvím jazyka. Jazykové šablony říkají, že život je šablonou a že se řídí novinovým žargonem. Zůstávají dále sféry chráněné literárně, mluví v nich duch Legendárních moralit, syrinx z umělé hmoty zvané stalinit a Dafnis a Chloe, stejně laforgueovští, s perspektivou bytové jednotky na sídlišti.

Připomenutá Sentimentální cesta z dvacátých let naznačuje žánrové určení Jedličkovy prózy. I Šklovskij se opíral o celou tradici, i devate-

nácté století kultivovalo už tento směr, vzor Cesty Sternovy, *récit à tiroirs* a „reportáž“ v tom smyslu, který dnes toto slovo nemá, už tehdy se k sobě řadila pozorování zbavená romaneskních invencí a objevoval se (neboť kdo umí pozorovat, objevuje) „zázračný svět v světě každodennosti, ať jde o podívanou z ulice, nebo o úkazy spánku“, nikoli v duchu romantického „poetizovat všechny oblasti života“, nýbrž podán v tzv. daguerrotypování pravdy. Proměny literatury a dokumentu nebyly neznámé v době, kdy básník Nerval psal své Dopisy Jenny Colonové; herečka je přijala, ale po její smrti vstupovaly znovu a znovu do práz Nervalových. Jsou dokumentem, jejich autentičnost se nepopírá, ale jsou i literaturou a v zimě roku 1837 až 1838 se již jako literatura psaly. Básník může mluvit v první osobě a úzkostlivě čistě věrně jako Nerval psát jen o tom, co viděl a zažil, a může přitom také nepsat autobiografii. I Hledání ztraceného času vznikalo až po Jeanu Santeuilovi: pokus vyprávět v třetí osobě skončil nezdarem, teprve po něm mělo přijít dílo vyprávěné v osobě první. Právě v tomto bodě je patrná Jedličkova převaha nad našimi prozatéry: stává se, že se u nich mísí postoje autora jako psychofyzického subjektu do textu vydávaného za literaturu. Jedlička naopak pracuje s autentickým materiálem svých osobních prožitků, aniž do textu zasahuje jeho empirické já. Mluví v první osobě, ale teprve během jeho literární „cesty“ se postupně skládá ten, kdo říká „já“.

Produkty z posledních let, které se tvářily jako „umění“ typizující a zobecňující, zmizely příliš rychle v minulosti na shromaždišti neliterárních dokumentů doby. Je dobré, že z této doby přichází svědectví fragmentů a že je literaturou. Říká se, že předností dnešního stavu je, že se může všechno, že není omezení: je dobré, že Jedlička upamatovává na tradice, na pravidla a formu; v tom je jeho přínos normalizující. Jeho próza svou svěžestí a typicky českým rysem nejít do krajností, zadržet, zmírnit poslední krok svádějící ke krutému pohledu (k satirickému stylu se neodvází) se tak liší od mnohého, co kritika dnes za projev umělecké prozaické literatury považuje a co literaturou není, neboť jí chybí i to poslední: vlastností skutečné literatury je zmnožování života, tvoření možností pro život, ne jejich ochuzování.

(1966)