

Osobnosti a díla

PRÓZA NAD NULOU

Milan Suchomel

Diferenciace české prózy dosáhla dvěma knížkami Věry Linhartové (*Prostor k rozlišení, Meziprůzkum nejbliž uplynulého*) takového stupně, že i lidé od literatury zapochybovali, zda je to vůbec ještě próza. Jiní, zjišťující jedinečnost a nesrovnatelnost této prózy, vyřadili ji ze všech souvislostí.

Nejstarší zveřejněná vrstva zápisů, datovaná říjnem 1957 až únorem 1958 a nadepsaná Povídky o čemkoliv, má ještě něco jako postavu a příběh. Ostatně Linhartová ani později nevyklučuje jedno ani druhé, používá jich, pakli má pro to důvody. Nejsou však víc než prostředkem. I když Linhartová vypráví, není dominantou poutavá fabule, věrohodná motivace, přesvědčivá psychologie. Děj končí náhle, dřív než se rozvinul. Expozice nemá pokračování, naznačená kolize nespěje k vrcholu, natož k rozuzlení. Vyprávěčka si vyměřila jen tolik prostoru, kolik bylo k tomu kterému rozlišení nezbytné. Vymezila si prostor dostatečně úzce, aby v něm našla docela všechno. Učinila tak s obdivuhodnou zatvrzelostí a záviděníhodně včas.

Vyprávěč přetíná děj, sotva se začal těsněji vázat, hlasitě plánuje další postup a pro samé odbočky nesplní, co slíbil. Tak dlouho se odchyluje od tématu, až nezbyvá než pochopit, že samo hlavní téma je vedeno právě přes ty obšírné odchylky a statické komentáře. Děj je vyvázán z příčinnosti a následnosti, z podobnosti a pravděpodobnosti, je uvolněn od empirických posloupností, postupuje bloudivým pohybem mimo cesty; čas a prostor jsou maximálně prostupné. Také postavy jsou bez pevnějšího situování v místě a čase, bez uceleného povahového vybarvení a sociální charakte-

ristiky. Nelze po nich žádat, aby mluvily a jednaly „jako v životě“. Bytují v izolaci, s několika úzkými výhledy ze svého „pokoje“, v maniakálním soustředění. To, co prožívají, může být stejně dobře rozpad osobnosti jako její dosahování; stejně chátrání jako průnik do skutečnosti jiného řádu. Jen tam, kde zavíjení do sebe je pasivní, kde je důsledkem slabosti, kde prohra je nejpohodlnějším východiskem z nouze, může být odvozen určitější soud. Ale ať vlastní vinou, ať bez viny, ti, kteří prohrávají, prohrávají pokaždé stejným způsobem. Přestávají se s rozmyslem nasazovat, aby hráli o svůj úděl, a začínají být hráni. Jsou zbaveni *úvahy*, zmocnil se jich *děj*.

Hlavní zvláštností dějů Věry Linhartové je jejich viditelná, zdůrazňovaná závislost na úvaze. Děj v destrukci, nebo vlastně rozestavěný děj vnímáme na pozadí vžitě konvence končícího, dokončeného děje. Dokončený děj už je rozhodnut, a tedy zastaven, v rozestavěném se teprve rozhoduje, co bude, a co ne. Nedojdeme k tomu, za čím jsme vyšli, ale zklamane očekávání je vynahrazováno setkáními neplánovanými a nečekanými. Na místě prolomených a zrušených dimenzí se zvedají jiné. Stojíme uprostřed výmyslů a rozhodování, všechno je dosud možné. Vstoupili jsme na křižovatky a jsme účastni možností a rozhodování. Kolej dění nebyla ještě projeta a klade citelný odpor. Tím se zvyšuje i sebecitlivost náporu na ni. Děj vychází ze subjektu a realizuje svět i subjekt. To je vlastní děj próz Věry Linhartové: děj tvorby, tvůrčí děj.

Jestliže „technika vždycky odkazuje k metafyzice“ (Sartre), pak nejzjevněji by měla být próza ontologicky určena tam, kde se přibližuje svým hranicím. Próza si vydobyla estetické uznání až s doceněním skutečnosti jako předmětu, východiska i cíle krásného písemnictví. Kdykoli se však uvázala v bezvýhradnou službu vnější skutečnosti a vnějším účelům, octla se v úzkých, narazila na své hranice. Z druhého konce se hranic prózy dotkla Linhartová, když celou tzv. skutečnost vytkla před závorku a uvnitř ponechala samo psaní, vymyšlení, svébytné slovo, literaturu. Vsuvky a objíždky, nedokončené a představované intence, kličkování v různých stylových rovinách a mezi pohozenými, dále nevysvětlovanými pojmy, hříčky slovních záměn a falešných dedukcí, ironické konfrontace závěrů s východisky – ať chceme nebo nechceme – přivádějí nás k uvědomění, že jsme ve světě dokonale umělém. Všemi prostředky je tříštěna iluze o totožnosti a shodě toho, co je psáno, s tím, co je mimo popsané stránky. Není než výmysl.

Není než výmysl, a tedy vše je dovoleno a vše je nejisté. Ta nejistota váže obě odzavorkované, oddělené skutečnosti zase k sobě. Povídka zůstává monumentem lidského rozhodnutí a lidské situace. Moment zklamane očekávání není jen šibalství stylistovo. Čekání, které je splněno, děj, který někam vede, podporují iluzi o jistotách, dostáváme se do nebezpečí, že

vneseme smysl tam, kde není, že nesmyslné bude obdařeno neexistujícími významy. Zatímco auktor vkládá těžiště zkusmo a bez záruk. Vychází z nejistoty a udržuje v nejistotě. Ani svým výmyslům nejsme pány. Slova nevyjadřují jen svého stvořitele, nejsou jen ve služebném postavení k němu, mezi záměrem a realizací není přímá a spolehlivá determinace. Slovo je poznávajícimu a komunikujícimu člověku prostředkem i překážkou. Překáží mu svou neurčitostí i svou určitostí. Neurčité slovo nezasahuje svůj cíl, před určitým cíl uhýbá. Přitom má povídka jen ten smysl, že se jí k něčemu přibližujeme. Už v počátečním napětí, které vedlo ke zvednutí pera (a také k otevření knihy), je obsažen směr přibližování, už v prvopočátečním tázání je skryta odpověď. Ale nekonečně víc zbývá ještě vždycky doplnit, proto také všechny závěrečné odpovědi budou vždycky jen přibližné. To, k čemu se blížíme, musí být neobsáhnutelné, neboť hádanka, která byla rozluštěna, je bez smyslu a bez ceny, tajemství vyvedené do určitosti je vyvedeno od sebe.

A přece: neurčitost je jenom začátek tvorby – a konec. Mezi začátkem a koncem se prostírá sama tvorba a v ní se neurčité s určitým sráží. Slova nám odcizují představu, ale jsou-li nalezena pravá slova, také ji dovršují. Nedovršují zaokrouhlením, uzavřením, nýbrž znovuotevřením, možným pokračováním, jsou nabita novou intencí. Představa musí být pojmenována, a tedy omezena; a tedy vystavena, nabídnuta novému náporu. Teprve slovem je skutečnost činěna. I my jsme jím byli učiněni a pro tu chvíli právoplatně jsme, sebou stvořeni. Člověk se manifestuje jako jazykový živočich. Až věci kontemplovatelné a znamenající jsou mu dostupny. Jsou jeho, až když jsou pojmenovány, osloveny, až jsou z nich věci-slova. Ale co je přesně popsáno, je už znovu nejisté. Jistota je skryta jen v tajemství, a to pokaždé znovu, zjevené jistoty už nezavazují. Probuzenou nedůvěrou v slova se hlásí nevyhnutelná nedůvěra v ustalovanou realitu. Psaní nastupuje jako tvorba nového způsobu bytí. Enigmatický sloh, nevypočitatelnost postupu mají být korelátom nevypočitatelné lidské bytosti a ta je jedinou postavou všech těchto próz: člověk jako výjimka, ne jako opakování. V tom je smysl hry na literaturu: „chtít si zahrát“, „tvořit z prázdna“, „žít ve svobodě“, „být“ jsou zde synonyma. V bídě a moci slov poznává člověk bídu i moc vlastního údělu. Jestliže antividadlo předvádí člověka-jazykový automat, Linhartové „antipróza“ zná člověka-jazykového tvůrce. Děje jsou v tomtéž protikladu: děj odlidšťování a děj polidšťování. Tady je také „obtížnost“ a „náročnost“ těchto textů: jsou apercipovány jen natolik, nakolik je čtenář ochoten a schopen nasadit se obdobným způsobem, zbýt se atributů odlučitelných od tvořícího subjektu, jít nad svoje běžné možnosti. Linhartová maximálně vzdaluje literaturu od funkce bavící a rozptylující. Takto obnažuje také čtenářského účastníka a podílníka svých kreací.

Zlomky příběhů, torza postav jsou ústupkem návyku, lidské potřebě názornosti. Šlo by to a jde to také bez nich. Linhartová je ochotna vyměnit zelený strom života za achromatické spektrum, není jí třeba jiných barev než bílé, šedé a černé, na ně se všechny jiné barvy dají vrátit, komplementarizovat. V tom je Linhartová protichůdcem Hrabalovým. Ale podobá se Hrabalovi tím, jak je každá část celku přitažlivá svým vlastním významem, jak má své vnitřní napětí bez ohledu na to, co a jestli něco slibuje do budoucna. V tom se, do třetice, podobá Linhartové i Josef Vohryzek. Tak jeho Chodec neznamená, ale jest. Slohová definitivnost signalizuje svéprávnost prózy, která nerozvíjí problematiku ani nedává instrukce, neargumentuje pro pravdy obecné ani vlastní.

Ten Chodec, který jednoho dne přijede do pobřežního města beze jména, sám bezejmenný, který projde několikrát jeho ulicemi, aniž co vykoná nebo splní, a zase na téže železniční zastávce nastoupí do vlaku a odjede, je osamocen, přestože přijel mezi známé a na místa, kde předtím žil. Setkává se a rozmlouvá, to se však odbývá mimochodem; to, co by mohlo být hlavní, zůstane nevytaženo, nevybarveno, neuskutečněno. Vypadl z prostoru, prošel městem a prostor se za ním zas zavřel. Odněkud sem přes rameno hledí velké a zlé věci života, ale nesdílí se s nimi nikomu krom starce, skoro hluchého, skoro umírajícího. Ani jemu nikdo neřekne, co by mu možná bylo třeba slyšet, nač možná čeká, proč si sem možná přišel. Nejhlavnějším a nejvytrvalejším, jediným jeho zaměstnáním je jednoduchý, mnohotvárný pohyb chůze. Jde bez ohlížení, jistým a rychlým krokem, potom opile, sníh za ním přikrývá stopy, a ráno znovu vykročí s obnovenou hbitostí.

Jiří Opelík interpretoval Chodce jako „*vyslovení i obranu jedincovy svobodné svébytnosti*, leč vyslovení a obranu *za cenu jeho uzavřenosti*“ a přijal Vohryzkův způsob jen jako součást širší výpovědi o světě, ne jako výpověď úplnou. Týž otazník stejným právem můžeme přimalovat i k linhartovským kreacím.

Linhartová nahradila epos úvahou, Vohryzek precizním popisem. U Vladimíra Párala nastala ve Veletrhu splněných přání táž substituce děje popisem, jiný je však sám popisovaný průběh. Vohryzkův je robustnější a brutálnější, jaksí prvobytnější a přírodnější, blíž mýtu a osudové potemnělosti, Páralův hladší, v civilizačním komfortu a racionalizovaných návycích, každodennost sama. U Vohryzka je tím osvětleným středem dění chodec, u Párala člověk v poklusu a s žernovem osličím.

Páral stenografuje sled úkonů, které se chvatně sunou po povrchu, zapadají a zase se v nelyrických refrénech navracejí. Kumuluje fakta a kumulace je už výsměch, protože to množství je zbytečné, nic v něm není doopravdy, jen obvyklé asociace, nacvičené reakce, systemizované úniky,

dialogy odmocněné do stylu konverzační příručky, týdny a měsíce, v nichž se nic nemůže přihodit. Žádný opravdový kontakt nesmí být připuštěn, protože okamžitě by byly viditelné trosky. Člověk odmítá žít svůj život, jenom prochází záležitostmi, povinnými a nepovinnými, veřejnými a intimními. Před ničím se neuzavírá a ničemu není otevřen, adaptoval se v racionální stoku, do které se může všechno vylít, všechno jí proteče, a nezůstane nic. Je to koloběh od nuly k nule, nejspodnější poschodí, suterén literatury, skutečnost sama a hned její odpis: skutečnost ve své neskutečnosti.

Vidíme malý průvod pikareskních hrdinů, chodce a běžce bez cíle, na cestách bez konce a v kruhu. Tak bez cíle, od místa k místu, ode dne ke dni jdou však i Hrabalovi pábitelé. Tak se rozvíjí u Linhartové dobrodružství diskontinuity. Vypadá to jako rozklad epiky na jedné straně a jako její regenerace na straně druhé, na Hrabalově. U Párala je rozklad epiky spojen s dokumentací rozkladu samé skutečností předlohy. Sama realita je neepická, takový se zdá být společný základ. Jak tuto realitu uschopnit pro existenci v próze? Každé výstřednictví musí být lepší než tenhle normál. Páral reaguje výsměchem, negací, teprve negace umožňuje, aby realita byla viděna, teprve negací je možno realitu žít. Linhartová a Vohryzek negují také, tím, že vytvářejí autonomní řád. Hrabal nalézá zajímavý svět, v kterém se dějí zajímavé věci, tak, že se ztotožňuje s tím, co je v dané skutečnosti na periferii, co skutečnost odvrhla na smetiště. Suma historek nabývá klenutí a členitosti krutou nadsázkou, prudkým srážením utrpení a radosti, vystupňované vitality a césury do nebytí, upřímným doznáním trapné lidské bída. Není zásadní rozpor mezi samoumluvou Linhartové a Hrabalovým hovorem s jinými a pro jiné. Tam i tady je nalézána vlastní totožnost. Opakem jsou konstruované fabule a konstruované diskuse s předem podstrčenými výsledky, zastírací a desidentifikační manévry. Není zásadní rozpor mezi svobodou a řádem. Jejich spor je věčný. Opakem je pořádkumilovná lenost k životu. „(...) to má svůj původ a počátek v tom, že jsem vždycky žil v přesvědčení, jako by naši první povinností bylo spořádaně myslet a myšlením objevovat skutečné uspořádání věcí kolem nás, spíše než se jenom pořádkumilovně pohybovat po světě. Myslím, že většina lidí, o kterých se říká, že žijí řádným a spořádaným životem, tak žije za cenu nepořádného a nedbalého myšlení. To dvojí jde totiž ruku v ruce, a obojí má společný kořen: pohodlný návyk. Z pohodlného návyku lidé spořádaně žijí, to jest podržují se vytvořenému životnímu stroji jako neměnnému, a z pohodlného návyku nedbale myslí. – Objevoval jsem řád tím, že jsem jej ustavičně porušoval, a ocitaje se mimo něj, mohl jsem jej kdykoliv znovu potvrdit.“ (Meziprůzkum.) „A co s takovými lidmi, kteří nedovedou snášet ani život, ani smrt, kteří

nedovedou odporovat, ani utéci, co s nimi?“ (Prostor.) „Podivné šílenství je vlastní normální lidský život bez pravidel, bez hranic, takže můj pozorovaný člověk vlastně pojímá všechny možnosti, pravidelné šílenství z toho nevyklučuje, aniž však podléhá jejich řádu.“ (Meziprůzkum.)

Odtažité piruety, které povrhují užitečnými a dostupnými rozměry, vzestup od entropie a nepravděpodobnosti a nezařaditelnosti, až do nesrozumitelnosti, která je druhým, dráždivějším polem vědění, je také klauniáda svého druhu. A také čištění zraku, příliv estetická, které ještě nebylo znormováno. Vyprávěč z periferie a těžká intelektuálka nemají k sobě tak daleko.

Dvě knížky Věry Linhartové jsou nejplnější a nejextrémnější manifestací nové poetiky. Novost je ovšem i v tomto případě relativní. Linhartová v plné síle vrací do normálního povědomí kategorie, které za absolutní nadvlády byvší poetiky byly zahrnány takřka do podzemí.

Její výpovědi jsou natolik osobní, že si pomáhají odosobněným maskulinem mluvčího a autostylizací. Ignorují mnohost a střídání, jsou neschopny aktuálního odeznívání a služebnosti. Čas přestal být podstatnou veličinou, protože relevantní je vývoj k podstatě, a co je podstatné, trvá. Poměry zná Linhartová v této podobě: „Tak překročí-li řízení obce svoji pravomoc tím, že se stýká a nařizuje nejen svým bezprostředně podřízeným, ale chce řídit i každé další rameno, kterým prochází výkonná moc až k jednotlivým členům obce, vyvstanou nabíledni jiné cesty, pomíjející prostředníky i řízení, stejně jako lidé, kteří těch cest použijí. Nelze-li zákon obejít, lze jej překročit.“ Citovaná slova mohou posloužit tomu, kdo by se pozastavoval nad domnělou nehistoričností tohoto literárního fenoménu. Mýlil by se ovšem, kdyby – uspokojen přijatelným historickým zařazením – klasifikoval Linhartovou jako jeden z těch výstřelků, bez kterých se bohužel vývoj neobejde a nad kterými se stejně zas zavře voda. Extrémnost této literatury je jiného druhu. Transcenduje od toho, co obklopuje, k tomu, co jest. Je to imanentní transcendence, k věcem samým, k nám samým: být sebou. Je všudypřítomná, ale až když ji učiníme všudypřítomnou, až když pochopíme její všudypřítomnost, až se přiznáme k tomu, co i tak v nás je, a budeme v tom důslední, tedy extrémní. Svět, který má být teprve stvořen, bude navždycky i chaosem, neurčitým a nezorganizovaným, který ponechává jednotlivcům být jednotlivci. V osobním chaosu je místo pro mýtus, pro jistotu bez jistot, volbu bez záruk, zvolené riziko. Paradoxem jen zdánlivým se stává extrémnost podstatnějším příspěvkem pospolitosti než poctivá snaha dotáhnout se, asimilovat nová poznání, držet krok. Snad se mýjíme jen proto, že uhýbáme, že se tolik podobáme, že netrváme na

svém místě, ve svém výmyslu, v zatvrzelé jednostrannosti. Cesta k syntéze byla vyšlápnuta in extremis, tím líp. Napodobovatelé pohoří.

(1965)

OBNAŽENÍ METODY

Oleg Sus

Bambino di Praga v podobě „veršové“ nese v roce 1951; Bohumil Hrabal je otiskl až roku 1965 v *Tváři*. Jeden čtenář-knihovnick se vyjádřil o těchto „obrazech roztržitých sekyrou“, že jsou vlastně pornografické; u některých lidí pišících, jimž je autor sám nanejvýš sympatický, vzbudilo *Bambino* divné rozpaky. Kritika raději pomlčela. Ovšem zůstaly jisté otázky. Jak to, že Hrabal sáhl právě k tomuto postupu, k tezatvrděnému vyhlášení svých „příznačných“ motivů doprovázených plakátovanou poetikou?

Na jedné straně nejde o nic složitého: *Bambino di Praga* podává v syrové formě Hrabalovy fixní ideje, jeho posedlosti i komplexy, základní dějiště denních snů a zárodečné leitmotivy. Srovnávací rozbor by to ukázal. Odpovídá-li datum skutečně době vzniku, pak tu máme v obnažené podobě a s odhaleným „pedalizovaným“ postupem základní významová i syžetová jádra Hrabalových próz. Tato jádra pak – současně nebo později – migrovala do prozaických prací autorových, byla tam obalována epičností, doplňována vesele různotvárnými motivy a motivky, zeživotňována, proteplována, nasyčována „spodní“ životní empirií, dostávala i průběžnou groteskní kompozici. Zde musil Hrabal tak nebo onak počítat i s vcítěním čtenářovým, s širším literárním povědomím. Takový je asi zhruba rozdíl mezi syrovým „vrhem“ a prozaickou aplikací.

Zbývá však ještě ona druhá strana, odvrácená „černá“ strana lunny, problém hrabalovské metody. V prózách je tento problém, jak jsem již řekl, vlastně zaobalen, pohlcen, jen prosvítá. Dostává se na povrch pouze po částech, nepřímou, v náznacích a obrysech. Rozvelebená kritika se právě zde jednou zalykala nad přívalem životní fakticity, podruhé nad