

# Patologie jazyka

Vladimír Karfík

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Učiní-li někdo předmětem umělecké analýzy jazyk, ne-

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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