

DENÍK JAKO ROMÁN

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 soulaďu skutečnost s autorovým projektem je v Rušném domě skryt tůž 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 jiný, 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 Klímovou 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 psychoanalytíkové 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 jiného 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 odráží 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, tedy na sebe. Čtenář mých fejetonů, bude-li náhodou číst tyto zápisy, může být znechucen: 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, chtě-

je 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 ovzvláštěnění, 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 fígl. Máme dobře v 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 vypustil ty pražské události. 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 novinách, musíš užít slova porada, plenárka - a cítíš úplně sám na jazyku, jak se tí 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 se dějí 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 ve 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 fígl, kterým začal Vaculík ryze jazykovými prostředky zdolávat úskalí "vlastního života vypravěče".

Další fází zmáhání "vlastního života vypravěče" jsou fejetony. 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 fejetonů i podle prostředí, témat, figur, aniž se přitom ztrácí osobitá autorova syntax. Aby však fejetony vyjádřily kromě autorova postavení ve světě, jeho názorů na věci, kromě příhod hlouběji i jeho vnitřní svět, jsou tématem příliš vázané na svět vnější, příliš samostatně komponované, uzavřené, a kromě toho jsou navzájem příliš izo-

lované. Dokonce tím izolovanější, čím větší formální i jazykovou péči jim autor věnuje. Každý Vaculíkův fejeton je uzavřený celek, vnitřně komponovaný až k závěrečné pointě. Myslí v něm především na čtenáře, na účín, jak píše v Českém snáři. Soustředěnost 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 izolovaná existence. Jsou jako jednotlivosti psány i čteny. Dokud je 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. Zmiňuji-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 mě život znamenal a co jsem schopen z něho vyrvat.

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

Tyto Kolářovy formulace pocházejí z padesátých let a jsou ukryté v básnickových rukopisech-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 jedině nemožnost odkladu zápisu." Na Českém snáři se znovu prokazuje, že chronologie je nejropestší, 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 skýtá 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 dramatinizován tvárnými prostředky, dramatičnost textu nespočívá na zákonech dramatické stavby, nýbrž v tom, že dílo staví čtenáře před 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, odvozenou 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 souvisejí přímo s básníkovou tvorbou, jednak nepřetržitým úsilím zobecnit a zformulovat svou tvůrčí zkušenost. Subjektivností výpovědi, v níž objektivní děje jsou tlumočeny přes

filtr básnickovy intimacy, 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 síce, 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, není to 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 všechny její příští postavy a neměl jsem žádný úmysl. Tak když teď mě hlavní téma přišlo žrát a postavy se dostavily, mám je zapírat nebo přiodívat? Víím já, co kdo udělá a k čemu to bude dobré?" To není bonmot romanopisce, který se svěruje, 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 okolnos-

tí. 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 týdne 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 románů, její funkce je mnohem podstatnější, spoluvytvářela rok básníkovy života, byla usazena v jeho smyslech, číhala v jeho vědomí v každém okamžiku.

Jak by do života svého tvůrce nezasahoval Český snář, když je s ním tak svázán! 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 předvídá 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.

Všimněte si, důraz je 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 nejvíce, 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 Vaculíkovy 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 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. Hrdinovy úvahy o hrozící krizi a jeho výpočty záhadného oběhu oběživa - 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 zhnusen, protože nesoudí. Pozorování je spojeno se sebezapomněním. Je to tedy něco, čeho je mezi tvory schopen jedině člověk, ale zároveň vyžaduje, aby se vzdal lidského interusu na pozorovaném ději."

Samozřejmě, že se Vaculíkuv vypravěč nevzdává lidského interusu 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 dějů. Vývoj Vaculíkova vypravěče jde od Sekyry cestou reflexe. V Sekyře tázání 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 nabývá 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 a názory, a nikoli jako živí lidé. Nevidím tedy potřebu, když píšu o dvou intelektuálech, jak jdou parkem a diskutují, abych si všímал jejich rukou a klobouku." To ještě netušil, že za deset let půjde s českým intelektuálem letenským parkem, bude naslouchat hlučnému výkladu o řeckém dramatu v "athénském" kotli a bude si bedlivě všímат nejen tézí a názorů, ale především zvláštní, neopakovatelné a nepřenosné dobové atmosféry, a hlavně, že v nové knize bude psát právě o dvou intelektuálech, "jak jdou parkem a diskutují". A bude si všímат 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, ze 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, podnícená tvůrčím úkolem, pomohla objevit v ženě, která přichází sice náhodou, ale 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 trefena 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 neohlášená, znenadání jako téměř neznámý člověk. Ukáže se ovšem, že už před časem podvědomým gestem dala hrdinovi znamení, ale teprve když přichází na scénu v pravou chvíli a ve své roli, dostává staré znamení 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 vymezil, a ještě před finálem mizí. Jako v pohádce: unesena zlým čarodějem 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 ji-

né 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 probíhající ději: na vypravěčově zápase o integritu vlastní osobnosti.

A opět chci zdůraznit: tento pořadající, 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 formulovala shodně s jeho osobní a uměleckou zkušeností. "Jednota osobnosti je jako provaz spřádaný z vláken, 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 rozbít. 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 čtenáři osobnost, zbavit ji jednoznačnosti a strnulosti. Jako by tu reagoval na zjednodušené pojetí svého díla jako tvorby autora nalomeného, zakotveného ve venkovské tradici, z níž vyrůstá i jeho závazný plebejský morální kodex. Va-

culíkův 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 dřív, ještě než se ustálil Vaculíkův tvůrčí 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 doopravdy jenom spor s otcem? Zajisté není. Je to básníkův vnitřní zápas, poznání, k němuž se prodírá, vychází z jeho životních tézání, a bolest, která je provází, je jeho bolest. Tento bolestný vnitřní zápas pak pokračuje přes Morčata k Českému snáři.

Představa zemitého, vyrovnaného, nezlomeného 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 se snaží 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 všecko udělané platí, platí tedy výstup, i všecky vstupy platí, všecko platí, co člověk udělá, a kdo pošetile protřídíje minulost, bude tupý, a kdo se nezná ke svým částem, bude schizofrenik. Velikým obejtím, kam až dosáhnu, chci si pokud to půjde držet všecko, co kdy bylo moje, a budu zdráv." 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 zbu-

de 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 deník 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 mi 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 Morčatech: "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: "Nikdy nebyl jsem 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 nalíčen a vystrojen, chtěl jako osamělý 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 strůži. A když mne míjeli s hlavami na mne obrácenými, nehnul se v jejich vrásčitých temných tvářích ani sval, ani brva. Prošli, ťukajíce svými čekany, a když jsem je viděl zezadu, kde jim cvočkem 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 náparem 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 olši, protože je tak křehká, jenom abysme dostali dlouhou rovnou hůl na něco, nebo těch lískových prutů na oštěpy. Vůbec jsem nevnímal ^{sta} samotnou

existenci přírody, byla celá pro mne a kvůli mně. A zváleli jsme každou trávu..." Tento motiv se v knize vrací: "Sekl jsem trávu posypanou prvními žlutými lístky ze stromů a žasl, jenom jsem žasl nad tím, jak strašlivě jsem vždycky zválel 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 rovnými 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 Osovou Bitýšku po Tišnov reviduje 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 od-

povídá 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 nejtěživějším mŕám patří fabrika, jejíž expanzivnost známe už ze Sekyry; v jednom z úzkostných snů "sežrala Brumov". Arizona i brumovská fabrika nám mohou sloužit jako části protikladných sil.

Vaculíkův vztah ke krajině, jeho zakotvenost v přírodě mohou být považovány za zdroj svérázného tradicionalismu s zehráním proti novotám, provokativním venkovanským odporem k módám, "starobylosti" jeho mravních forem, 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 tvéří. Vaculík se i přírodou pohybuje od pocitu beznaděje: "Přijímám už jen ducha krajiny", až k okamžikům úlevného smíření: "Půda okolo lip na nábřeží 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 pokušením 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 iracionality, jako je tomu v Morčatech. V obou případech, a ještě zřetelněji v Českém snáři, je to troufalá výzva bohu, tázání po tom, co člověku nemá být zjeveno. Cesta ze poznáním, která 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 "vyrovňuje se sám se sebou, jsem připravenější vyrovnat se i s bohem."

Vyrovnění 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 stadium uklidnění asi bude sedět i nesprávně zapnutý."

Je to lhostejnost? Vzpomeňme, jak je v Morčatech vyjádřen princip pozorování: "Pozorování je spojeno se zapomněním..." 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 spolehlivé cesty ke štěstí, v proměně člověka v morče: "... když přestanu cokoliv chtít, nedotknu se žádné vzpomínky, nepřijmu z prostoru žádnou výhrůžku, na nic nežárlím, 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 dvojím tvarem: 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 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 řezeny 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: opravdu je tak skutečné, co žijeme?

Sny jsou v textu poslední Vaculíkovy knihy významné ve dvojnásobném směru: jednak v poukazech na vazbu vnější skutečnosti a vnitřního básnickova 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 zřítit, už se tiše řítí." Český snář překládá množství takových snů.

Automatika snů je ovšem taková, že to nejprostší, co si vypravěč Českého snáře dnes nejvíce 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 "silnou 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."