

# ROMAN LUDVA: SMRT A KŘESLO

(1996)



Nerozsáhlá románová prvotina Romana Ludvy (\*1966) předznamenává všechny podstatné rysy poetiky pozdějších Ludvových románů: důraz na tajemství, přetíženou a přitom banální symboliku, propracovanou kompozici, detektivní zápletku, využívání odborných poznatků. Liší se od nich pomalostí, se kterou je příběh vyprávěn, a vysoce knižním stylem. Spolu s prozatím posledním, pátým románem *Poslední ohňostroj* (2004) je lokalizována do tuzemska; zbývající díla, tedy *Žena sedmi klíčů* (1997), *Jezdci pod slunečníkem* (1999) a *Stěna srdce* (2001), se pak odehrávají v zahraničí, konkrétně v exkluzivním prostředí

společensky vyšších či finančně velmi dobře zabezpečených vrstev v západní Evropě.

Základní děj románu, jehož třináct kapitol je z jedné strany rámováno ouverturou, z druhé strany epilogem a autorskou poznámkou, se odehrává v zapadlém podhorském městečku v nedávné minulosti, přibližně od podzimu do začátku jara. Próza je vystavěna na půdorysu iniciačního románu, neboť hlavní postava prochází na cestě za svým zasvěcením zatěžkávacími zkouškami, které jsou zakončeny obřadem symbolické smrti a vzkříšení.

Mladý ženatý muž a otec dvou dětí Ondřej Vlk se rozhodne vyřešit manželskou krizi dočasným odchodem od rodiny. Přijímá na rok místo pomocného knihovníka v Jabloních (Jablonné nad Orlicí), ležících v podhůří Modrých vrchů (Orlických hor). Knihovna se nachází v architektonicky pozoruhodné budově tamního Zámku, jenž patří Karlu Krausovi. Ten Ondřeje velmi pozvolna zasvěcuje do rodinného tajemství, jež symbolizuje ohyzněné křeslo v Krausově pracovně – původně divadelní rekvizita. Mezi iniciační kroky či rituály, které je Vlk za Krausovy asistence nucen prodělat, patří bruslení na zamrzlém Čepovu jezeru poblíž Myslechovic, při němž Kraus protagonistovi předá knihu Jana Čepa *Modrá a zlatá*, nebo lyžování s padáky na zádech za větrné noci. Na závěr musí Vlk absolvovat jakousi divadelní scénu v troskách barokního chrámu, pro niž nechá Kraus dokonce zhotovit jeho dřevěnou loutku v životní velikosti. Při pádu poslední zachované stěny zříceniny prožije Vlkovo dřevěné alter ego smrt, aby se pak sám Vlk mohl oddat pravému „deníkovému sústění“ a v zámeckém altánu, vystlaném květy třešní a jabloní, se oděn v šatech

Krausova dědečka konečně dobrat odhalení tajemství: Krausův dědeček drasticky zavraždil svou ženu, a právě ono nevzhledné křeslo, jež se tolik vyjímá v interiéru Zámku, má jeho násilný čin navždy připomínat.

Diskrepance mezi glorifikací tajemství a jeho zločinnou podstatou vystihuje základní rys románu: důrazu na tajemnost a bizarnost jsou podřízeny všechny vrstvy vyprávění, v závěru se ovšem ukazuje, že se jednalo o past na čtenáře, neboť cesta odhalování tajemství se jeví jako důležitější než tajemství samotné. Sám Kraus mysterióznost příběhu popírá úplně: „*všude kolem prázdné tajemství.*“ (51) Tajemství, které obvykle udržuje čtenáře v napětí až do konce, sice přichází vniveč, ale smysl je třeba hledat jinde. Vlk poté, co se dozví o utajované vraždě, tížící po tři generace Krausovu rodinu, a má možnost položit jedinou otázku, neváhá a táže se po Boží existenci. Zločin Krausova děda má totiž charakter prvotního hříchu, jehož vinu se nepodařilo smýt ani Krausovu otci, když po válce obětoval svůj život. Nabízí se vysvětlení, že Ondřejova fiktivní smrt, respektive inscenovaná smrt jeho loutky, má parafrázovat mesiášské gesto snímající provinění z hříšníků. Přisouzená role přispěje ale spíše k Ondřejově osobní katarzi: vzápětí, přes svůj milostný poměr k Johance Límkové odjíždí z Jabloní domů. Právě prožitá dobrodružství souvisící s jeho zasvěcením do knihovnickova tajemství přitáhnou Ondřeje zpět k opuštěné rodině a pomohou mu uvědomit si hodnotu její celistvosti.

Příběh je vyprávěn autorským vypravěčem, s jedinou výjimkou na straně 174, kde text náhle přechází do ich-formy. Jedná se o citově vypjatou pasáž, kde Vlk ve vnitřním monologu popisuje smrt paní Vojtíškové, jedinou lidskou smrt, kterou poznal bezprostředně a která má svou obyčejností daleko ke spektakulární sebevraždě Krausova otce. Podobně výjimečně vypravěč nahlíží do nitra postav, a naopak upřednostňuje vnější charakteristiku a popis jejich chování. Čtenář tak nemá možnost konfrontovat jednání postav s jejich myšlením a prožíváním, nemá jistotu, jaké vlastně postavy jsou, čímž nabývají kýžené tajemnosti. Na druhou stranu postavy získávají rys loutkovitosti, když jsou charakterizovány pouze svým zevnějškem a především věcmi, jež je obklopují: Vlk neustále kouří turecké cigarety, Kraus používá hůl se zmiří hlavou a na tváři má současně výraz smíchu i pláče atd. Pravidelným opakováním těchto rysů se detail nezdědky stává výraznější než jeho nositel.

V tomto smyslu lze text románu označit za síť detailů nastraženou na čtenáře, k čemuž přispívá také zavádějící grafická hierarchizace textu. Objevuje se zde celá řada slov i slovních spojení psaných kurzívou, které sice přitahují pozornost, ale s výjimkou jmen a citátů je můžeme považovat za náhodné, nemající žádný význam při odhalování tajemství (viz ukázkou). Součástí textu je velké množství závorek, které uzuálně obsahují méně podstatnou informaci, ale zde je tomu už vzhledem k jejich rozsahu naopak (například strany 21 a 22 zabírá více než z poloviny text mezi závorkami). Spíše výjimečně se vyskytují poznámky pod čarou, jejichž výpovědní

hodnota není stejně jako v případě textu v závorkách proti očekávání nijak snížena, vykazují však znaky odborného stylu. Tuto stylizaci poznámek zvýrazňuje také frekventované používání dvojtečky a středníku. Odborné poznatky a informace, v prvotně roztroušené a poněkud samoúčelné, se v dalších románech daří Ludvovi scelit jedním vědním oborem a tím je zapojit do textu konzistentněji a učinit z nich výrazného činitele celého příběhu (viz například meteorologická linie ve třetím románu *Jezdci pod slunečníkem*).

Základním rysem vyprávění v Ludvově debutu je pomalost, a to nejen v případě Krausova zdouhavého zasvěcování protagonisty do rodinné tragédie, ale i v rovině vlastního románového příběhu. Konkrétní realizace autorova záměru co nejdéle oddalovat odhalení tajemství má za následek (na první pohled kontraproduktivně) pokles čtenářského napětí. Ludvovi ovšem nejde o tradiční napínavost příběhu, což dovozuje dialog Krause s Vlkem na straně 125. Zatímco Ondřej vyjadřuje obavy z toho, že pomalost vyprávění povede k jeho zevšednění a zplanění, k vyvanutí tajemství, Kraus mu odpovídá, že teprve potom zbude to hlavní: obnažený příběh, na nějž se bude moci dívat zpovzdálí.

Vnímatelova „poodstoupení“ od vyprávěného příběhu autor usiluje dosáhnout užíváním velkého množství přechodníků, slovosledných inverzí, adjektivních postpozic či slovesných elips. Jiným prostředkem brzdícím děj jsou zdouhavé popisy, které jsou navíc zmnožovány tím, že osoba či věc je nejprve popsána negací, tedy jak nevypadá, ač by se tak mohla jevit, a teprve potom tak, jak opravdu vypadá. Ludva přitom používá opakování totožných slovních spojení, která mají gradační funkci, a dlouhých výčtů. V souvislosti s popisným stylem dominuje ze slovních druhů přídavné jméno, s čímž souvisí přemíra atributů, rozvitých přívlastků a převaha přívlastkových vedlejších vět. Autorova zaumnost a snaha o vynalézavost působí na některých místech až křečovitě, jak patrně z následujícího příkladu: „*v jejím hlase se kutálel medicinbal smíchu.*“ (31)

Konvenuje-li motiv zakletí času v křesle s pomalostí vyprávění (chtělo by se říci se zakletím času ve vyprávění), pak ornamentálnost stylu románu zase úzce souvisí s architekturou Zámku. Ve skutečnosti se jedná o vilu vystavěnou v secesním dekorativním stylu, který byl typický důrazem na ornamenty a detaily. Nezvyklý pětiúhelníkový půdorys stavby a její ladění do světlezelené a světleřizové barvy je dílem italského stavitele Langiho, který navrhl rovněž interiér – včetně dřevěného křesla. Vzhledem k tomu, že Langi o vraždě svého zadavatele věděl, je zámek vystavěn jako kódovaný vzorec sdělení. Pavel Švanda v této souvislosti uvádí podobnost s Kratochvilovým románem *Avion* (1995) – mezi oběma prózami je ovšem zásadní diference. Kratochvil se při kompoziční výstavbě románu inspiroval skutečnou stavbou hotelu Avion. Jedná se o jedinečný architektonický počín brněnského funkcionalismu, umístěný do úzké proluky mezi domy na České ulici. V případě Ludvova románu žádný přesah k aktuálnímu světu nenalézáme.

Není pochyb, že název Krausova domu odkazuje ke Kafkovu románu *Zámek*, už proto, že stavba byla zahájena v roce 1919, tedy v době vzniku Kafkových vrcholných děl. Domněnku, že Zámek má upomínat také na Demlovův *Hrad smrti*, potvrzuje uvození románu úryvkem z Demlova *Zapomenutého světla*. Ludvova próza obsahuje i řadu odkazů na další katolické autory (několikrát opakovaně citát Bohuslava Reynka, v textu označovaného jako „*náš úžasný R.*“, již zmíněná Čepova kniha *Modrá a zlatá*, jinde zase *Polní tráva* a *Zápisky Jiljího Klenu* od téhož autora) a souznění se spirituálně orientovanými literáty třicátých let dvacátého století posiluje podle Aleny Příbáňové též motivace jednání Ludvových postav, která „*není racionální, ale podřizuje se nějakému instinktivně tušenému řádu, který postavy prostě akceptují*“<sup>144</sup>. V souvislosti s expresivními prvky, kterými je charakteristická právě Reynkova poezie, je možno uvést také zdůrazňování barokního stylu zchátralého chrámu, který je místem finální scény, či pompéznost Ludvova stylu. Ve světle dvojí – kafkovské a demlovské – aluzivnosti lze tedy Krausův Zámek adekvátně interpretovat jako dům opředený tajemstvím a smrtí, ale také jako dům-přelud.

### Ukázka

Prochází hřbitovem, zahlédl v jeho spodní části dvě mladé ženy, a ještě kousek dál staršího muže; jeho napůl holá *lebka* se odrážela ve slunci jako zrcadlo, štípala do očí stejně jako bílá *drť*, již hrabal zahradními hrabičkami se *světlerůžovou* násadou; zatímco *Ondřej Vlk* mířil k zadní brance dívaje se na něho, třikrát čtyřikrát se shýbl a prsty vybíral z *bílé* drti listí, potom je pomalým pohybem pěchoval do plastického kbelíku žluté barvy.

Dům našel snadno: secesní vila; zazvonil.

„Hledám *Karla Krause!*“ zavolal přes plot na muže, vyhlédnuvšího ze *šlehačkového* vikýřového okna, kromobyčejného architektonického výčnělku, jež jsou na *Zámku* tři.

„Já jsem *Kraus*.“

„Já jsem *Ondřej Vlk*.“

„Ach ano, jdu vám otevřít.“

Sportovní tašku s *Lacostovým krokodýlem* si položil na zídku plotu, tepaného z pětihranných tyčí jako palec silných, jejich špice *žrala* rez. Zapálil si *tureckou* cigaretu a prohlížel si dům a zahradu: *Zámek*? Možná... Ano, se vším vsudy určitě. *Zámek*. Ačkoliv o secesi v její vrcholné podobě bylo řečeno, že jde *od lesku francouzských králů k ostentativnosti moderní účelovosti*, tohle je *zámek*, a nejen pro drobnější, krajková gesta vízek, rizalitů nebo arkýřů; i přední část zahrady byla jako ze *zámku*. (Zadní už z *dosud* neznámých důvodů nikoli, ale to *Ondřej Vlk* v tu chvíli ještě neví.)

(43–44)

<sup>144</sup> Příbáňová, Alena: „Zelená a růžová“, *Tvar* 1997, č. 3, s. 21.

## Vydání

*Smrt a křeslo*, Votobia, Olomouc 1996.

## Reflexe

V rokokově pestrých elipsách je tento příběh retardován a zároveň nasvěčován z odlišných poloh. Zcela v duchu autorského záměru tak vyvstávají jeho obrisy velmi pozvolně a sestavují se do neurčitého obrazce, který nabude pevného tvaru až ve finální části textu. A zároveň tehdy se zprůhlední jeho de facto čítankovost a jednoduchost v rámci jistých žánrových konvencí, jež ovšem v obnovené realistické tragičnosti románu působí vzosně.

Petr Cekota: „Příběh smrti a křesla“, *Host* 1997, č. 1, s. 114.

Čtenářův vstup do fiktivního světa je neustále narušován, jeho pozornost je odváděna od celku k detailu, který schválně kontextové výstavby povznáší na úroveň mnohoznačného symbolu. Jako by textem a jím představeným světem neustále vibrovala jakási skrytá energie, která z přímého pojmenování činí náznakové označení, z detailu tajemný emblém.

Aleš Haman: „Próza malebné symboliky“, *Nové knihy* 1996, č. 46, s. 3.

Cesta k příběhu je záměrně zpomalována nejrůznějšími, zejména jazykovými prostředky: každé substantivum je obtěžkáno několika přívlastky, přístavky či doplňky, upřesňováno dlouhými řetězci adjektiv, text zvolna plyne v dlouhých a bohatě větvených, místy až nepřehledných souvětích, která čtenáře často nutí vrátit se znovu na začátek věty a uvědomovat si smysl sdělení, skrytý přemírou upřesňujících vedlejších vět.

Alena Přibáňová: „Zelená a růžová“, *Tvar* 1997, č. 3, s. 21.

Funkcí textu Romana Ludvy není učinit kousek světa průhlednější a vůbec ne už podat zprávu o některých lidech a zkušenostech, ale spíše tvořit kultivovanou, stylizovanou zástěnu, která autora i čtenáře šetrně uchrání před tím, co se stalo, nebo co by se jim snad ještě mohlo přihodit.

Pavel Švanda: „Drama loutek mezi podrobnostmi“, *Literární noviny* 1997, č. 14, s. 5.

## Slovo autora

Záměr byl, kromě jiného, takovýto: spojit klidnou, přirozenou smrt mé babičky, tak jak jsem ji kdysi vnímal, tedy smrt skutečnou, s násilnou smrtí Krausovy babičky (její muž ji utloukl pohrabáčem), která hraje stěžejní roli v příběhu *smrti a křesla*, což je smrt vyfabulovaná. [...] Při psaní *Smrti a křesla* jsem měl jen námět, všechno podstatné, co se v knížce děje, přišlo během samotného psaní.

„Próza je biliár na umělém suknu. Rozhovor s Romanem Ludvou“ (rozhovor vedl Petr Hanuška), *Tvar* 1997, č. 11, s. 8–9.

**Bibliografie ohlasů**

STUDIE: E. Gilk, *Postmodernismus v české a slovenské próze*, Opava 2003, s. 185–190.

RECENZE: A. Haman, *Nové knihy* 1996, č. 46; P. Cekota, *Host* 1997, č. 1; P. Motýl, *Jihovýchodní pošta* 1997, č. 3; A. Příbáňová, *Tvar* 1997, č. 3; P. Švanda, *Literární noviny* 1997, č. 14; P. Hanuška, *Mladá fronta Dnes* 31. 1. 1997; týž, *Tvar* 2001, č. 17.

Erik Gilk