VYŠŠÍ PRINCIP A VYŠŠÍ PRINCIP PO DESETI LETECH

Jiří Holý

1.

Když koncem roku 1946 vyšel soubor povídek Němá barikáda, bylo jejich autorovi Janu Drdovi jedenatřicet let. Měl však za sebou dosti dlouhé působení v Lidových novinách, kde zažil ještě konec slavné předválečné éry s bratry Čapky a Poláčkem, a devět vydaných titulů, jimiž si v literárním světě získal respekt. Kromě divadelních her, esejů a fejetonů to byly hlavně tři romány: Městečko na dlani (1940), Živá voda (1942) a Putování Petra Sedmilháře (1943). Němá barikáda nebyla tedy ani zdaleka považována za pokus mladého spisovatele – obecně se přijímala jako dílo vyhraněné osobnosti. A Jan Drda nevystupoval na veřejnosti pouze v roli literáta, působil i ve sféře publicistické a veřejné, kde se hlásil k politickému programu komunistů. V projevu na sjezdu spisovatelů v roce 1946 deklaroval lidovost, zřetel k širokému okruhu čtenářů, jako určující rys současné české literatury (Účtování a výhledy 1948, 110117).

Autorovo renomé i jeho stanoviska veřejná se promítly do kritické odezvy díla. Posuzovatelé se shodli v tom, že Drdovo dílo se Němou barikádou podstatně proměňuje, směřuje k jiným cílům než dosud. Kniha sama přitom byla hodnocena různě: škála úsudků se pohybovala od povšechného souhlasu s aktuálností námětu protifašistického odboje k referujícímu konstatování stylových znaků, od uznání doprovázeného drobnými či většími výhradami až po kritiku, která mluvila o neživém schematismu a moralismu. Psalo se o tom, že text představuje pouze první náčrtky k rozsáhlejšímu chystanému dílu z doby okupace a povstání (autor je nikdy nenapsal a nedokončil vlastně už žádný z připravovaných románů).

Ostatně i jednotlivé prózy Němé barikády došly rozmanitého ocenění. Jednou byla vyzdvižena závěrečná Němá barikáda a Vyšší princip, dnes asi nejznámější z povídek, prohlášen za málo vydařený (Polák 1947); jindy před přísným kritickým soudem obstály Nenávist a Padlý beze jména (Černý 1947); potřetí recenzent pochválil Až vstanou mrtví, zatímco Pancéřová pěst a Zákeřník se zdály být jen „anekdotami“(Götz 1946).

Rozpornost kritického ohlasu signalizovala odlišná měřítka posuzování literatury; bezpochyby se v ní zrcadlily ostré ideologické a politické spory příznačné pro léta 1945–1948. Ale různorodost úsudků nebyla dána jenom odlišnou optikou pohledu, do značné míry souvisela se založením samého díla. Němá barikáda totiž vskutku znamenala křižovatku v autorově vývoji, střetlo se v ní také několik dobových tendencí.

2.

Z jedenácti próz Němé barikády zvolím k bližšímu pohledu povídku Vyšší princip, jejíž obsah je dostatečně znám, a to i z pozdějšího Drdova a Krejčíkova filmového zpracování (1960). Za povšimnutí stojí i fakt, že kratičké, několikastránkové dílo – vycházím ovšem z prvého vydání, spisovatel později do textu ne právě šťastně zasahoval – se mohlo stát základem dlouhometrážního filmu (v němž pochopitelně přistupují nové dějové motivy a postavy). Autor totiž už v původním Vyšším principu místy ztvárňuje realitu způsobem blízkým filmovému vidění.

Incipit tvoří úvodní věty, charakterizující postavu komického profesora, jemuž se říká Vyšší princip. Uprostřed třetího odstavce se začíná náhle a velmi dynamicky rozvíjet akce.

„...ozvalo se nervózní zaklepání, a úzkou škvírou dveří chvatně přivíraných vešel ředitel ústavu. Dusil se nějakým strašným přetlakem, zhroutil se zády na dveře...“1

Následuje rychlá změna záběrového úhlu, pohled na zmatené seprimány, protestujícího profesora, který nesměle namítá, že běží o důležitou kompozici, a posléze v polocelku na odchod tří studentů.

„Průhledem dveří bylo vidět, jak proti velkému světlému oknu chodby stojí tři muži v kožených šedozelených kabátech. Moučka se ohlédl do třídy, celou ji objal úpěnlivýma očima, jako by nepřipraven prosil o nápověď na strašnou otázku. Na čele mu vyrazily zřetelné krupičky potu. Franta Havelka, jenž sedával v první lavici, se ještě jednou rozběhl k svému místu, vyděšeným, zrovna nepříčetným pohybem zašoupl víčko kalamáře, a zas se vrátil k Ryšánkovi, který už sahal na kliku. Bez ohlédnutí. Bez rozloučení.“2

Tento obraz, spíš jen záznam vizuálních vjemů, vypravěč doplňuje strohým komentářem (v době prvního vydání zcela jednoznačně čitelném, dnes pro mladší generaci možná už jen naznačujícím): „Když za nimi zaklaply dveře, všem zbývajícím septimánům přejel po zádech mrazivý dráp hrůzy. Neboť byl červen 1942.“

Obdobná je i konstrukce druhé dějové situace, která se odehrává ve sborovně (s výrazně viděnými figurami profesorů češtiny, dějepisu a náboženství), a také situace třetí, opět ve školní třídě, v níž próza vrcholí. Syžet je nabitý vzrušujícími, konfliktními ději, vypravěč (zde by bylo na místě mluvit spíš o podavateli než o vypravěči) zůstává v pozadí. Vše je sdělováno neobyčejně názorně, s minimem úvah a odboček, pracuje se s hutnou zkratkou. Zatímco v dosavadních Drdových prózách se vyprávění rozlévalo do epické šíře (Městečko na dlani), respektive rovnocennou složkou fabule se stávaly reflexe

mluvčích (vypravěče či postav), ve Vyšším principu se s takovými postupy nesetkáme. Syžet od fabule téměř nelze odlišit, dominuje smysly vnímatelný obraz, který má působit sám o sobě, svou vlastní strhující dramatičností.

Také v ostatních povídkách Němé barikády – i když v různé míře – lze najít shodné nebo podobné rysy. „Filmové“ vidění a takřka reportážně strohý pohled na zobrazené události převládají ve velké části knihy. Vypadá to tak, jako by z textu měla promlouvat pouze životní fakta, nikoliv způsob jejich podání a ztvárnění.

I autor sám považoval za nutné zdůraznit, že si své prózy nevymýšlel, že každá z nich měla své faktické jádro. Od něho je také známo, že předobrazem Vyššího principu byly události na gymnáziu v jeho rodné Příbrami (kde sám před časem vystudoval): v červnu 1942 zde německé gestapo, po udání jednoho ze studentů, popravilo ředitele školy Josefa Lukeše a sextána Antonína Stočesa.4

V prvních poválečných letech Drda programově obracel pozornost k drobnějším prozaickým žánrům na pomezí žurnalistiky a literatury, k novinové povídce, fejetonu, beletrizované reportáži. Spatřoval v nich – jako i mnozí jiní spisovatelé – možnost autentického zachycení nedávných dramatických událostí a viděl v nich i možnost navázání kontaktu s lidovými čtenáři. (Účtování a výhledy 1948, 115)

Vizuální záznam „obrazů ze života“ je ovšem jen jedním pólem Němé barikády. Je zjednodušující hledat v knize pouze věrný reflex dobových událostí, německé okupace, české rezistence a květnového povstání. Třeba říci, že představované reality jsou rovněž silně „znakové“, tedy stylizovaně symbolizující. Modelace postav například v lecčems připomíná postupy konvenčních románů, dobrodružné a sentimentální četby. Karel Čapek charakterizoval lidové čtivo slovy: „Máli být situace napínavá, nesmí být Cecilie napínavá.“ Figury oněch triviálních próz jsou, jak píše, zbaveny „všech zvláštností a čistě osobních rysů (...) Zlí lidé jsou naprosto zlí; chlípnost, lakota, lež a ukrutnost se spojily (...) Rovněž ostatní lidé románu jsou dobří nebo zlí.“5 (srov. Strohsová 1966)

Nuže, analogickým způsobem buduje své postavy Drdův vypravěč. Skládá je vždy z několika příznakových rysů, spojuje s tradičními rekvizitami, jejich povahu naznačuje jménem. Nesměle uctivý účetní Babánek s černým tvrďákem (Nenávist); komický profesor, starý mládenec vzdálený obyčejnému praktickému životu, se zmačkaným sakem a vyboulenými kalhotami (Vyšší princip); frajerský tramvaják Franta Kroupa a bodrý policajt pan Brouček (Němá barikáda); vyjevený učedník Pepík; černý hromotlucký kovář Martínek (aluze na Čapkova Martínka v První partě); moudrý venkovský kantor Havlík, který sadaří a pěstuje včely (Včelař). To vše jsou až notoricky známé typy, místy postavy působí jako vystřižené z literárního schématu lidové četby. A jejich protihráči, Němci? To jsou bytosti skrznaskrz ničemné a nicotné. Vraždí hrající si děvčátko a pak zbaběle prosí o milost (Zákeřník). Předvádějí se s hloupou samolibostí, ale neumějí ani pořádně střílet (Nenávist).

Také kompoziční stavba jednotlivých povídek v mnohém odpovídá konstrukcím triviální prózy. Děj se zhušťuje do klíčových, silně dramatických situací. Někdy končí happyendem (Pancéřová pěst), jindy, v rozporu s tradiční konvenční prózou, smrtí hlavního hrdiny (Třetí fronta, Včelař). Vždycky však vrcholí emocionálně působivým mementem.

Taková patetizace byla v poválečném období příznačná pro díla s okupační tematikou (Jariš, Burian a další). Pro Drdovu Němou barikádu je přitom charakteristické, že patos spojuje s velmi nepatetickým, civilním zobrazením postav. Například protagonistou povídky Hlídač dynamitu je ušlápnutý, pokorný šedesátiletý František Milec. V závěru se ten ustrašený človíček stává hrdinou, spolu se svojí ženou si ve chvíli společné smrti uvědomuje zázrak oběti a lásky. Vícestranným pohledem na postavy a dějové situace tak vypravěč překonává konvenční schéma.

V souladu s takovou stavbou postav a kompozičními postupy jsou i některé prvky jazyka a stylu. Patří mezi ně jednak zdůvěrnění a monumentalizace (v kontextu postav kladných), jednak karikatura a animalizace (v kontextu postav záporných). I zde se disponuje rejstříkem osvědčených postupů. Využívá se třeba náhlých působivých kontrastů. Radí se za sebou krátké patetizující věty či odstavce, pracuje se s tradičními sakrálními motivy (poslední soud v Až vstanou mrtví; „anděl spravedlnosti“ v Hlídači dynamitu; „růžence kulometných ran“ a „dým zápalné oběti“ v Němé barikádě), jindy naopak s průhlednými metaforickými označeními ze zvířecího světa (nacisté v podobě „záludných goril“, „smečky prchajících vlků“, „zmijího hnízda“, „obludných sumců“, „vlkodlaků“).

Zjistil jsem tak dva póly stavby próz Němé barikády. Na jedné straně je to věcně referující, názorný pohled „reportážní kamerou“, v němž realita vystupuje ve své dramatické faktičnosti; na straně druhé tíhnutí k univerzální, co nejreprezentativnější literární znakovosti, kdy jsou ostře exponovány světlo a tma, kdy se pohybujeme ve světě už „vyhodnoceném“. Obojí postupy a s nimi i spojené významy se v textu prolínají. Působivé je to tam, kde znakovost nenarušuje celkovou autentičnost představovaných situací (povídka Vyšší princip), avšak jen efektně tezovité tam, kde znakově konturované postavy jsou i jednostranně viděny (povídka Němá barikáda).

3.

Tím dospívám k širším vztahům Němé barikády k uměleckému vývoji Jana Drdy. Právě šablonovité vymezování hranice světla a stínu, příznačné pro lidovou četbu, autor ještě vyhrotil v následujících dílech z konce čtyřicátých a počátku padesátých let a dodal mu ideologicko politické ostny. Zvlášť se to týká souboru próz Krásná Tortiza (1952), do něhož Drda znovu zařadil Vyšší princip a navázal na něj prózou Radostné setkání. Radostné setkání je vlastně Vyšší princip „po deseti letech". Líčí se v něm další profesorovy osudy: přátelství s partyzány a sovětskými vojáky, vstup do komunistické strany, aktivita v zemědělském odboru okresního výboru. Postava se přitom změnila k nepoznání. Ze směšného outsidera je nyní „chlapík samý oheň". „Vyšší princip" mu už prý dávno nikdo neříká, má teď hlas „jako zvon". Svému bývalému studentu praví: „Spatně jsem vás učil (...) špatně. (...) Téměř do šedesáti let jsem žil naslepo (...). Teprve pak se mi otevřely oči. Měl bych říci: oni mi je otevřeli. Sovětští lidé. Stalin."6 Ostatně i další texty Němé barikády, i když nebyly takto „překódovány", procházely v četných dalších vydáních proměnami směřujícími k menší významové konkrétnosti a k monumentalizaci (týká se to hlavně povídek Zákeřník a Pancéřová pěst).

Očividný posun figury profesora, dezinterpretace její původní intence – záměna postavy za tezi – nepřímo osvětluje i smysl původní povídky Bylo to totiž právě profesorovo podivínství, donkichotsky směšné opakování rčení o vyšším principu mravním, které umocnilo jeho gesto před třídou, teprve v souvislosti s ním vyvstala nečekaná profesorova velikost. Zdánlivě banální floskule se náhle objevila v původním, živém významu. Když se v Krásné Tortize profesor svého oblíbeného úsloví i svých dosavadních postojů zříká, když je odhazuje jako staré haraburdí, znamená to, že vypravěč nyní rezignuje na vícestranné vidění postavy v její nezaměnitelné osobitosti, v její svébytné aktivitě. Figura ztrácí působivý etický humanismus a stává se chodící tezí, dokladem předem hotového postoje.

V Němé barikádě byly ještě dekorace a umělé osvětlení důmyslně rozestaveny tak, aby nerušily přirozené světlo. V Krásné Tortize zůstaly umělé rekvizity. Vyšší princip (i některé další prózy Němé barikády) proto spíše než s Krásnou Tortizou souvisejí s předchozím

Drdovým dílem, s románem Městečko na dlani (1940), v němž se živelná a názorná epičnost mísila se skutečností „zbásněnou podle vžitých knižních typů", jak postřehl Vančura,7 nebo s fantastickým románem Putování Petra Sedmilháře (1943) a s dramatickou báchorkou Hrátky s čertem (1946), na niž později navázaly České pohádky (1958), v nichž se předmětný způsob zachycení reality prolíná s tradičními prostředky folklorního zpodobení světa.

Ocitáme se, zdá se, u samých základů tvůrčího založení Jana Drdy. Obdiv k naivnímu, zároveň i ryzímu, autentickému světu lidového (nebo spíše pololidového) umění dokládá i jeho publicistika. Ve fejetonu Vyznání víry na stropě (otištěném v Lidových novinách roku 1940), v němž se líčí fresky anonymního malíře ambitu na proslulém poutním místě Svatá Hora u Příbramě, autor píše:

„Tlusté čáry boží milosti, s takovou jistotou vedené a prudce rozhraničující dobro od zla, byly pro žíznivé duše nadějí a útěchou velmi opojnou. A malíř, který ty výjevy maloval jistě cum ira et studio, se zaujatostí, kterou dokazují široké a nerozpačité tahy jeho štětce, prudce napadající zlo a jednou ranou zachraňující pobožného, zmohl svými reportážemi, jasnými, bezprostředními a podmaňujícími, jistě víc než všecka ostatní nádhera

Dvojdomost souboru próz Němá barikáda vymezuje místo této knihy v dobových literárních souvislostech. Spontánností obrazu války a Pražského povstání v mnohém souzní s prvními, vesměs básnickými reakcemi na uplynulé období, například s Panychidou (1945) Vladimíra Holana, Jobovou nocí (1945) Františka Hrubína, Sedmi kantátami (1945) Jiřího Koláře. Pohled na skutečnost „zdola", jistá reportážně fakticistní syrovost – to jsou rysy, jimiž Němá barikáda náleží k analyticko věcné linii tehdejší české prózy, mimo jiné k povídkám a románům Jiřího Muchy, k románu Egona

Hostovského Cizinec hledá byt (1947), k Životu s hvězdou Jiřího Weila (1947). Zmíněné prózy ovšem ve srovnání s Němou barikádou více pracovaly s psychologií lidského nitra, skrze téma války konfrontovaly člověka jako jedince s krutou existenciální neupevněností, marností, nejistotou jeho osudu.

A svojí „vyhodnoceností", příklonem k strnulým konvenčním folklorním a polofolklorním modelům (jarmareční píseň, dobrodružný film, sentimentální milostný román), tedy pojetím literární tvorby jako dokladu předem rozvržených a definitivních pravd Němá barikáda Jana Drdy předznamenala stylové i tematické rysy „budovatelské" prózy poúnorového období.

Poznámky:

1 Drda, Jan: Němá barikáda. Praha 1946, str. 31.

2 Drda, Jan: Němá barikáda, tamtéž, str. 32–33.

3 Tamtéž, str. 33.

4 Malá knížka o Němé barikádě (uspoř. J. Janáčková). Praha 1988, str. 1924.

5 Čapek, Karel: Marsyas. Jak se co dělá. (Spisy Karla Čapka XIII, připr. M. Chlíbcová.) Praha 1984, str. 166167.

6 Drda, Jan: Krásná Tortiza. Praha 1952, str. 63, 78.

7 Vančura, Vladislav: Řád nové tvorby (připr. M. Blahynka a Š. Vlašín). Praha 1972, str. S09.

8 Drda, Jan: Svět viděný zpomaloučka. Praha 1943, str. 149.