

pout / jež lze a nelze rozetnout“, připomíná hádanky mistrů Zenu, kteří ukládají svým žákům meditovat nad výrazy jako „dveře bez dveří“ tak dlouho, dokud se jim v hlavách nerozsype konvenční vidění světa a za paradoxem, za řečí, neproblemskne osvícení. Skácelovy orientální afinity se rýsují ještě zřetelněji, když si uvědomíme, jak důležitý je pojem prázdna právě ve východní filozofii. Našlo by se ve Skácelově díle i nemálo přímých odrazů a vyznání lásky k čínské poezii; jemný verš, který jen lehkým čeřením upozorňuje na skryté hlubiny, připomíná titul Mathesiovy sbírky japonských pěťverší – *Verše psané na vodu*.<sup>12</sup> I sám nápad psát čtyřverší jistě s klasickou formou čínské poezie z doby Tang souvisí, zatímco princip sestavovat sbírky o 100 číslech je japonský. Přitom zůstává faktem, že lidová čtyřverší a říkadla ze sbírek Erbenových a Sušilových patří k prvním, dětským, rytmickým modelům češtiny, že se jim děti učí zároveň s mateřštinou. V moderní poezii se jimi inspiroval například Nezval v *Abecedě* a v *Básních na pohlednice*; Nezval, stejně jako Halas, užívá také s oblibou hádanek. Vlivy a inspirace nejsou nikdy přímočaré a jejich pravý důvod zůstává vždycky mimo psané slovo. Nejdůležitější je, že Skácelovo čtyřverší je novou, osobitou formou, která nemá v moderní poezii obdoby. Je v nich vtip, humor, ironie i zdánlivá dětská naivita, ale nesouznější s nezvalovským poetistickým říkáním. Jsou duchovní, moudrá, nahlízejí do hlubin a objevují jako zázrak to, co mají všichni před očima, ale ve srovnání s orientálními pravzory jsou dynamická, dramatická, plná napětí. Stačí nakonec přečíst si ve *Smuténce* hanojský cyklus *Malomocný král*, aby bylo jasné, že Skácel touží poetikou a s těmiž hodnotami přistupuje ke skutečnosti blízké i vzdálené, protože krajina jeho duše je stále táž. Proměna, již Skácel ve svých čtyřverších uvedl v pohyb, je dovršena v okamžiku, kdy metaforická krajina se samozřejmě zázraku splyne s krajem našeho skutečného života: znamená to, že způsob vidění i vědomí proměnou opravdu prošly. O takovém kroku svědčí poslední Skácelova sbírka, právě vydané *Dávné proso*.<sup>13</sup> Pravidelné strofy, rým, cyklus sonetů sugerují představu světa pevného, definovaného, stabilního. Ze své cesty, ze svého díla, přinesl si sem však básník svou vlastní, dokonalou a ryzí řeč, kde každé pojmenování jistě a neomylně zjevuje věci utajené a zároveň tají věci zjevné:

*Na poli kde se říká*

11. *Zjevení Sv. Jana*, 21, 6

12. *Verše psané na vodu*, Praha 1961.

13. *Jan Skácel, Dávné proso*, Brno 1981.

Post scriptum

Titul *Oříšky pro černého papouška* ve mně vyvolal reminiscenci na Nezvalova *Papouška na motocyklu*; představa, že poetistický papoušek zčernal, je svůdná a možná ne tak docela subjektivní, neboť jsou to jediní dva papoušci v titulech české poezie. Ukázalo se však, že jejich příbuznost je dána jenom tím, že jsou ve stejné „volíře Čech“: V dopise k tomuto eseji Jan Skácel upřesňuje: „Můj papoušek zdaleka není z rodu Nezvalova ptactva. Už proto, že je černý. Ale na starých perských miniaturách bývají k vidění takoví ptáci. A ještě jeden citát z dopisu básníka: „Daruje vlastní umírání“ není jen smutná pýcha Halasova, ale všech skutečných básníků.

*na Dávném prosu*

*roste naše smrt a je to mařinka*

Obyčejné jméno a symbol jsou jedno – jako rub a líc mince, kterou obracíme v dlani jednou tak a podruhé onak a ona pořád stejně *platí*.

Skácel je z rodu básníků, pro které poezie existuje mimo nás i nezávisle na nás, neposkvřněná a neposkvřnitelná; básník ji netvoří, objevuje ji „někde za“, skládá ji „jako z vozu“. V poezii je obsažena hodnota etická, náboženská, poznávací, společenská i estetická, je to zjevení pravdivého, v jehož záři lidský život není relativní a historie nemůže být zákonodárná. Člověk je tu sám sobě soudcem, který vidí vlastní velikost i bídu v absolutní míře věci jedinečných jako on sám, neopakovatelných jako on sám a smysluplných jako on sám v okamžiku věčnosti svého života.

Ústřední cyklus *Dávného prosa* je pojmenován podle básně *Krajina s hlavou obrácenou zpátky*:

*Nablízku někde potlouká se dešť  
v huralovém houští*

*narostly strachu rohy*

*Neslyšně nalétají sovy na kořist*

*Znamení na nebi se zatím vystřídala*

*Z vod vyšly rusalky a čekají*

*až naskytne se chvíle utancovat*

*Zvířata noční žehnají se křížem*

*Večer až příliš zády opřený*

*o střílnu tmy a o jabloně*

*zarývá paty do horkého prachu*

*Řeky jsou těžké Došly do rovin tak dávnou  
(Řím 1981)*

## CO PSÁT A K ČEMU TO VÉST

Český snář Ludvíka Vaculíka

Krajním rámcem *Českého snáře*<sup>1</sup> je obklíčení, bezvýchodnost, bezmoc. Vše, co je uvnitř rámce, je těmito hranicemi určené. Mohlo by se také říct, že jsou součástí všeho a že tato kniha, vzniklá v panství totality, přerůstá právě těmito tématy faktická omezení vnucená člověku a objevuje jejich univerzalitu. Může tak být čtena, i když dnes možná k jejímu pochopení slouží nejlépe historický rámeček současného Československa.

Dílo, které se z něho rodí, neuhýbá do iluze ani do lži. Činem má být teprve ono samo, bezmoc není vlastním sdělením, ale východisko není předem dáno. Obklíčení nemůže být popřeno, ale paralýza nesmí být jeho důsledkem. Je sázkou, pokusem, jehož součástí je i to, že odmítá také po formální stránce jakýkoli předem vyzkoušený tvar.

Struktura *Českého snáře* je neobyčejně složitá a jemná díky tomu, že je to román psaný jako deník a deník psaný jako román. Jeho tkáň je také dosud tak živá, že každý pokus o interpretaci bude neúplný. Román vyžaduje jistou logiku a ukončenost děje, deník žádný děj nepotřebuje. Román je fikce, od deníku se předpokládá, že bude autentický. *Český snář* není ani fikce, ani dokument. Vaculík vyloučil předem možnost konstruovat děj,

protože příběh značí, že autor ví, jak věci mají, mohou nebo nemají dopadnout. Ale deník jako prosté a věrné

1. *Ludvík Vaculík, Český snář*, Toronto 1983; všechny citáty jsou uvedeny podle tohoto vydání.

svědectví o sobě a vlastním světě postrádá vnitřní, se-  
be sama reflektující strukturu, jejíž pohyb a směřování by  
nesly vlastní smysl díla. Jenomže právě taková struktura  
je nezbytná, aby kniha byla samostatným dílem. Do ro-  
mánu zde vstupují události a osoby, jaké zpravidla zachy-  
cuje deník, a deníková osnova je protkána záměrně vole-  
nými a s ohledem na účinek propracovanými prostředky.  
Mezi tím, co je záměrné, a tím, co je samovolné nebo ne-  
předvídatelné, se rozpoutává složitá hra vztahů. Otázku  
„jak to dopadne“, si klade autor:

*Ale jaká je tato knížka? Když jsem začal, v lednu, ne-  
věděl jsem, co se stane jejím hlavním tématem, neznal  
jsem všechny její příští postavy a neměl jsem žádný úmysl.  
Tak když už mě hlavní téma přišlo žrát a postavy se do-  
stavily, mám je zapírat nebo přiodívat? Vím já, co kdo  
udělá a k čemu to bude dobré?*<sup>2</sup>

Osoby vystupující v knize jsou nazývány skutečnými  
jmény, a jejich slova i činy víceméně odpovídají skuteč-  
ným slovům a činům osob žijících pod těmi jmény. Vacu-  
lík je do své knihy přenáší, a tím se do jisté míry vzdává  
nezávislosti při výstavbě textu. Spleť vztahů se ještě víc  
komplikuje – stává se však přitom vlastním obsahem kni-  
hy. Lidé omezují autora už v bezprostředním psaní: nutí  
ho odsakovat od stroje, přijímat návštěvy, číst rukopisy,  
starat se o jejich opisování, kritiku, roznášení atd. Autor  
si zase zapisuje, co říkají a dělají, přičemž každý nový  
zápis ovlivňuje kontext celé knihy a vyžaduje si novou  
rovnováhu tvaru. Omezení a překážky, které si sám takto  
zvolil, jsou jako volba obtížné básnické formy: zvýšená  
obtížnost zvyšuje estetický účinek. Vaculík zachází se  
svými postavami podobně jako básník se slovy: staví je  
do souzvuků a protikladů významových, tvarových, zvuk-  
ových nebo myšlenkových. Snad by se přesnou analý-  
zou ukázalo, že každá postava je zde jako hudební nástroj  
ve velké skladbě ponechávající možnost i volným inter-  
pretacím.

Nepředvídatelnost událostí, osob, jejich jednání a slov  
je tu zvláštností autorské situace, pro čtenáře je sama  
o sobě irelevantní, pokud se nepromění v nějakou osobi-  
tou hodnotu textu. Vaculík tohoto prostředku využívá  
maximálně už tím, že upozorňuje na přesnost zápisků i na  
dodatečné úpravy, hlásí škrtky i subjektivní stavy projevu-  
jící se v textu, jako třeba únava, nechut' psát nebo naopak  
důležitost knize přikládání. Vzniká tak napětí, které se  
netýká tolik průběhu a výsledku dění, jako průběhu  
a výsledku psaní.

Den, kterým zápisky začínají, se nevyznačuje žádnou  
zvláštní událostí; hlavním sdělením je, že autor v noci  
nemohl spát. Poslední zápis je o cestě vlakem z Prahy do  
Brna ve společnosti všech českých pronásledovaných spi-  
sovatelů. Je to sugestivní zápis, živý a výrazný; je to ale  
snová cesta, plod imaginace, happy end, který sám na se-  
be prozrazuje, že ve skutečnosti možný není.

Jakou funkci má přesné datum u takových nečasových  
událostí? Mezi prvním a posledním zápisem je prostor  
jednoho roku: od 22. ledna 1979 do 2. února 1980. Chybí  
velmi málo zápisů, vnější čas je skandován pravidelně  
rytmem dní a znamenán událostmi přecházejícími  
zvnějšku nebo předurčenými pevným řádem přírodním,

tradicí a také závazky, nutností i brutálními zásahy zven-  
čí.

Historický čas knihy je z mnoha hledisek výjimečný:  
Československo 10 let po okupaci vojsky Varšavské  
smlouvy, po konsolidaci represivního režimu, doba, kdy  
část inteligence odchází do exilu a druhá část se pokouší  
zachovat doma kulturní identitu národa i svoji vlastní lid-  
skou identitu přes pronásledování, útlak a izolaci. Je to si-  
tuace zvláštní a pro nezasvěceného čtenáře fantastická.  
Deníkový čas, jak jej Vaculík zvolil, neobsahuje však ani  
začátek ani konec této situace; je to výsek na časové ose,  
kus, nepatrný zlomek nekonečného, jednosměrného, ne-  
návratného času. Jeden rok, vyňatý individuem v jádře  
z neproměnitelné věčnosti, který má vzhledem k historii  
podobnou naléhavost a paradoxní osudovost náhodnosti  
a jedinečnosti, jako úsek času zvaného lidský život, od  
narození do smrti. Vaculíkův základní postoj je ahistoric-  
ký, jako je ahistorické určení času lidského života. Ná-  
hodnost časového rámce je právě proto výrazem osudo-  
vosti. Je to rámeček, v němž se každá

## 2. Str. 253-254

maličkost zhodnocuje, každá relativní hodnota nabývá  
významu jedinečného a každá historická událost se stává  
osudem.

Také místo děje jako by bylo dáno zvnějšku, a nikoli  
strukturou knihy. Na rozdíl od času, který si autor určil, je  
dáno neprůchodným obklíčením státních hranic. Je to  
uzavřený prostor, odkud lidé mohou odcházet jenom na  
věčnost nebo do ciziny, což je z hlediska onoho místa  
skoro totéž, protože se nemohou odtud vrátit. Ti, kdo při-  
cházejí odjinud, působí často jako zjevení, nejsou to jaksi  
bytosti stejného druhu jako lidé, kteří tento uzavřený  
prostor obývají. A ten je nezměnitelně narýsovaný  
a pojištěný mezinárodně, vojensky, historicky. Jenomže  
právě tento uzavřený prostor Vaculík přijal. Život  
v Československu je pro něho v okamžiku, kdy píše, vý-  
sledkem osobního rozhodnutí; zůstat, přese všechno neo-  
dejít, je jedním z leitmotivů knihy.

Základní osnova *Českého snáře* je tedy dána parado-  
xem, jehož význam je obecný: libovolně daný čas vyja-  
dřuje nezaměnitelnost vlastního osudu, zatímco nezmění-  
telný životní prostor je přijat volbou.

Co se v této knize vlastně děje? Jsou tu přítomny  
všechny ingredience dobrodružného románu: hrdinové  
jsou pronásledováni, musí se občas dorozumívat smluve-  
nými signály, ničit stopy své činnosti, utíkat  
k nejrůznějším bezpečnostním opatřením, riskovat  
v nejobvyklejších každodenních situacích. Jsou sledová-  
ni, špehováni, vyslýcháni, vystavováni nátlaku. Není tu  
ale dobrodružství. Už proto, že tyto věci nejsou překvapi-  
vé pro postavy knihy a ani čtenáři nejsou vyprávěny tak,  
aby vzniklo napětí. Přitom jsou ale po stránce emotivní  
i faktické velmi intenzivní, nerozměňují se ani tím, že se  
v různých obdobích neustále opakují.

Románová konstrukce dobrodružství je tak vyloučena  
(ačkoliv teoreticky vzato by mohla existovat i v deníkové  
podobě), protože namísto dobrodružství je tu množina  
„dobrodružných“ situací, charakterizovaných ale jako  
každodennost, a týkajících se množství osob. Víc stav  
nežli děj, alespoň pokud se týká struktury knihy, protože  
dobrodružství, podobně jako tragédie, musí mít nějaký  
začátek, vyvrcholení a konec. Zde ale máme neohraniče-

né množství dobrodružných situací rozbujelých v každodenní stav.

Totéž lze říci o tragičnosti. Odehrává se tu tragédie mnohonásobná: je v množném čísle, je jí nekonečně a nekonečný je počet tragických hrdinů, neboť nezačíná a nekončí na stránkách knihy, přesahuje ji svojí ustávitelností, je také stavem.

Kromě toho jsou hrdinové tragédie zaměnitelní. Hned třeba první část knihy je věnována polemice, která se rozpoutala kolem Vaculíkova fejetonu *Poznámky o statečnosti*. Vaculík zde cituje Václava Havla:

*Gruša musel sedět za Dotazník, ale Vaculík mohl sedět za Morčata (...) Jednou je taktičtější zavřít Grušu a snažit se tím vystrašit Vaculíka, jindy může být naopak šikovnější zavřít Vaculíka a snažit se tím vystrašit Grušu (...) Což si nevzpomínáte, že stále ještě jste – ostatně spolu se mnou – obžalován žalobou z roku 1969? A což si opravdu neuvědomujete, že jsme mohli první půlku let sedmdesátých sedět místo Šabaty a Hübla třeba my dva?*<sup>3</sup>

Nejde dokonce jenom o zaměnitelnost hrdinů. I o tom, kdo se vůbec hrdinou stane, nerozhoduje jenom člověk sám svým jednáním.

Subjektivní pocit odvahy či strachu pak nepotřebuje žádnou bezprostřední motivaci. Je na místě kdekoliv a kdykoliv, a jelikož je logicky důvodný pořad, stává se alogickým:

*Cítím se jak před neštěstím, o němž se bojím s lidmi mluvit, abych ho ještě víc nešířil a vlastně neuváděl v chod.*<sup>4</sup>

To, co by mohl být románový děj, se odehrává nepřetržitě, a v každé chvíli jsou simultánně přítomny všechny jeho fáze: spisovatel Kohout byl zbaven možnosti vrátit se domů, malíř Trinkewitz se rozhodl odejít navždycky, historik Prečan už odešel, básník Kolář odešel, ale ještě se jednou vrátí. Anebo: spisovatel Pecka je bývalý vězeň, spisovatel Havel

3. Str. 20

4. Str. 182

byl právě uvězněn, filozof Tomin je sledován policií, spisovatel Vaculík je předvolán na policii. V tomto rámci je stupeň předvídatelnosti událostí tak vysoký, že děj postrádá dramaticčnost:

*Natrhla jsem tedy včera košík třešní (...) rozloučil se s manželkou a jel do Prahy. Doma jsem vyndal všecko z kapes, jenom občanský průkaz jsem si nechal, a šel s třešněmi k Tominům. Netečně a bez pozdravu jsem už z dálky nastrkoval průkaz dvěma policistům, co tam sloužili u Tominových dveří dělnické třídy, a zmáčkl jsem zvonek.*<sup>5</sup>

(„Nikdy se dost nevynadivíme tomu, jak tu chybí údiv“, napsal o Kafkovi Albert Camus.)

Namísto dramatických situací se tu objevují jakási pravidla, předkládaná často jako běžné samozřejmosti:

*Máme v Dobřichovicích dům, ale nemůžeme tam bydlet.*<sup>6</sup>

Podobně vyznívají pravidla chování jako:

*Mluví-li se o něčem ve Slávii, nemusí se s tím chodit na chodbu.*<sup>7</sup>

Neskrývá se za nimi absurdita, nýbrž automatizace prvků původně značících nebezpečí nebo drama. Překvapením se naopak stává věc podle běžných kritérií normální, jen v logice dané situace těžko očekávatelná:

*Ale největším překvapením je dnešní zpráva, že náš Jan je přijat po odvolání na strojní fakultu.*<sup>8</sup>

Děj jako takový nemůže být zdrojem překvapení v okamžiku, kdy jeho varianty jsou v průběhu každého jednotlivého případu dány. I vlastní budoucnost hrozí, že vklouzne do předem daného schématu:

*Já vlastně nikam nemusím, a až úplně uznám, že nemám ani koho čekat, nebudu ani otvírat, a budu Kosík.*<sup>9</sup>

Míra dramatickosti textu je běžně dána neočekávatelností a překvapivostí dějových prvků. Vaculík vytvořil opačný postup: očekávatelnost a předvídatelnost učinil dramatickou. Protipólem takové absolutní předvídatelnosti děje v *Českém snáři* je nejistota o fázi, v níž se člověk právě ocitl, o tom, které jeho jednání právě probíhá. Napětí a překvapení vzniká v okamžiku, kdy skutečnost najednou proniká nálehavě do vědomí. Přitom nemusí jít o nepředvídatelnou událost, ale naopak o splnění dlouho očekávané věci. Tak například v kavárně Slavii je „Kolářův stůl“. Jiří Kolář je v cizině, ale jeho stůl plní stále charismatickou funkci jakéhosi středu, magnetu, místa pro zasvěcené, magického symbolu společenství. Kolářovo prázdné místo je naplněno významem, ale zároveň je neméně silný symbolický význam toho, že je prázdné. Motiv prázdných židlí (který už fascinoval Richarda Weinerja) se objevuje i ve snech.

Románová scéna „v kavárně sedí přítel, který se právě vrátil z ciziny“, sama o sobě z hlediska výstavby dramatického děje bezvýznamná, obvyklá, postrádající časového rozpětí, probíhá v *Českém snáři* v několika fázích s překvapivými obraty: a) zjištění, že přítel sedí u svého stolu, b) úlek – vlastně fyziologická reakce úleku jako podlomení v kolenou, dopad na nejbližší židli, zmatení myslí; c) úvaha o funkci a užitečnosti takových fyziologických reakcí, d) setkání a delší předem předvídaný hovor s třetí osobou, během kterého o návratu společného přítele nepadne ani zmínka, e) z toho vyplývající přesvědčení, sugerované čtenáři, že návrat přítele byl halucinací; f) nový pohled ke stolu, kde Jiří Kolář obvykle sedával; g) setkání a vzájemné oslovení obou přátel.

Milostný příběh, který se knihou klene jako nosný oblouk, také nemá začátek ani konec: je jisté, že se milenci budou muset rozejít ještě dřív, nežli se sblíží. Konec příběhu

5. Str. 281

6. Str. 14

7. Str. 167

8. Str. 355

9. Str. 425

předchází jeho začátku, ale jako začátek je zas prožíváno loučení:

*Začal jsem si pořizovat snímky o dni L. Kupodivu jsem však neměl pocit loučení, měl jsem pocit cesty úvodní, nad uličkami a střechami, v parnaté atmosféře nad Vltavou, do níž slunce teklo nebeskými pruhy.*<sup>10</sup>

Nesrovnatelnost času objektivního a subjektivního je právě tady nejvíc zdůrazněná, diktát objektivní chronologie a zákony vnitřního dramatu se srovnávají jenom díky – v plném slova smyslu – umění. Loučení s Helenou je situováno do Malostranské kavárny, mohlo by být zároveň úvodem nového, proměněného vztahu, protože vyprávěč dává Heleně schůzku v téže kavárně za týden, kdy ona už má být ve Vídni. Helenin odjezd je od počátku základním tónem vztahu, den odjezdu je předmětem dialogů, cito-

vých příprav, úběžným bodem nenapravitelného zlomu. Ale den odjezdu v pořadí dní prostě chybí. Čtenáři, který pravděpodobně nesleduje data a jména dní mezi jednotlivými zápisy, nejspíš unikne. Místo dodatečného zápisu o tomto dni stojí o dvě data později popis schůzky v Malostranské kavárně: ale je to první setkání s Helenou. I v dalších dnech očekávané zprávy o rozloučení chybějí, jsou tu jen zápisky týkající se vnitřního stavu po rozluce, o to působivější, že se obejdou bez jakékoliv narážky na jeho věcnou příčinu:

*Po nočním bezvědomí, a tedy po nejlepším odstupu od věci, když jsem ji teď nově uviděl, vynikla její obłudná, nesmyslná krutost a já hodinu bez pohybu žasl, jak daleko může člověk zajít od sebe, od své touhy a prosby.<sup>11</sup>*

Sem je ještě vsunut zápis mnohem pozdější, zvrstvující vědomí neuchopitelnosti objektivní podoby věci:

*Co kdyby se člověk vrátil, dodávám 18. března 1980, v hněvu a lítosti odtarasil zas cestu, kterou si zaručil: našel by na ní to, co mu narostlo do tak šílené potřeby, či jenom to, co tam leželo strážlivě, než zešlel?<sup>12</sup>*

Čtenářské očekávání zprávy o odjezdu se v tomto místě nutně mění v pochopení, že jeho vynechání značí nevyslovitelnost. Taková zámka je plnovýznamová zpráva. Pojednou se však znovu objevuje Malostranská kavárna a scéna čekání na schůzku se opět rozbíhá. Proti očekávání a navzdor časové posloupnosti Helena přichází: teď se začíná odvíjet den odjezdu, s intenzitou odpovídající jeho důležitosti. Je to snad nejdelší denní zápis z celé knihy a loučení je v něm zpřítomněno tak, že působí, jako by probíhalo právě v tomto dni. (Ale v deníku je současnost dění a zápisů vyloučena!) Teprve poslední věta („Dopíjím protější skleničku a jdu pryč.“) vrací příběh do pastí objektivní časové posloupnosti.

Na totéž místo se potom vypravěč ještě několikrát vrací, jako by se musela jeho samota teprve nějakým způsobem promítnout do skutečnosti, jež o vnitřní pravdě věcí odmítá vypovídat. Počítání vypitých becherovek a pozorování lidí vystupujících z tramvaje vpravují pomalu do vědomí současnost.

Také tak je dramatinován předem známý průběh děje. Existuje přitom ale ještě něco jemnějšího nežli příběh, co nad časem seznámení, setkání a rozchodu žije vlastním životem. I příběh o lásce vlastně v *Českém snáři* probíhá současně ve všech fázích a v různých podobách zároveň: dlouholetý hluboký manželský svazek plný porozumění, živý a rozkvetlý do krásných rodinných tradic. Milenecké pouto ustálené a klouzající nevyhnutelně ve vzájemně chápavé i ironické přátelství, veliká Láska a první, ještě sebe nevědomé, setkání se ženou, která by mohla být ústřední ženskou postavou dalšího dílu knihy. Přitom je však jisté, že základní struktura by zaručila i dál simultaneitu citových vztahů místo lineárnosti. (Vaculík možná vytvořil cosi jako model nového milostného románu: ani příběh, ani trojúhelník, ani řada dobrodružství. Snad mnohostěn? Nové a překvapující je na něm to, že jsou všechny vztahy krásné.)

Tak jako prostupuje celou knihou erós, je všudypřítomný také thanatos. Motiv smrti

10. Str. 388

11. Str. 376

12. Tamtéž

prostupuje celou kompozicí, úvahy jako by sem klouzaly při každé příležitosti neodolatelně:

*Hřbitov je pohodlný, přestože neveliký.<sup>13</sup>*

Píseň, na které měří vypravěč délku svého dechu, je přípravou na smrt („Kak umřu, pochovejte mne na mohyly“). Odcházení do ciziny je prožíváno jako umírání: *jako když někdo živý ještě při vědomí aranžuje svůj pohřeb.<sup>14</sup>*

A umírání je vlastně synonymem žití: *umíral jsem svému dětství (...) Ale ukázalo se, že umírám, do nového, dlouhého života.<sup>15</sup>*

Sen o mrtvých je potom organicky součástí času, v němž svítání je „první den mé další smrti.“<sup>16</sup>

Prostor *Českého snáře* je organizován tak, že do předí vystupuje jeho staticnost, lépe řečeno to, že nemůže být vyměněn za prostor jiný. Významy míst stále stejných se přitom vrství a proměňují, až vzniká zvláštní vnitřní dynamika neměnného prostoru. Základní půdorys je daný několika ústředními body, od nichž se pohyb v kruzích nebo v paprscích šíří a kam se stále znovu vrací. Nejdůležitějším takovým bodem je kuchyň doma, jeviště každodenních rituálů, místo setkání a východisko každého přemístění. Podobnými magickými středy jsou domky na venkově, kavárny, byty přátel, koncertní sítě.

Jen jednou pohled proniká za hranice. Úžas nad viděním *jiného* světa je takový, že při pohledu přes hranici není relevantní fakt, že východoněmecké městečko je úplně stejné, jako městečko české:

*V neděli šli jsme městečkem vzhůru podél potoka pořád k hranici. Městečko přestávalo, následovaly luhy, stráně, v korunách javorů bzučel dravý hmyz a ozývali se ptáci, i v tom žáru, ve vodě rušily státní hranici s NDR drobné ryby. Na asfaltu pořád prostředkem bílá čára, až jsme přišli k železné mřížové bráně. Tam jsem užasl, bylo to jako smyšlené: asi dva metry padesát centimetrů za branou začínalo městečko Klingenthal s třípatrovými domy. Byla tam lékárna, trafika, cukrárna a příčnou ulicí projel motocykl. Jako bychom se ze zvěřince dívali do světa lidí nebo v kině na cizí film. Nemohl jsem odtamtud ani odejít.<sup>17</sup>*

Zajetí proměňuje jak vnímání nedostupných míst, tak vnímání sebe sama. Nepřekročitelná státní hranice začala působit jako přírodní jev, nebo aspoň se s ním ocitla v jedné rovině. Takový pocit je sugerován vnímáním ryb jako narušitelů zákona; jinde zase Vaculík uvádí například spojení „příkré a zakázané stráně“, aby označil přesný, jedinečný a geograficky lehce identifikovatelný útvar: šumavské hory.

*Nad hraničními horami plynou mračna. V chladné atmosféře pod nimi se podrobně značí každý vývrát na zakázaných stráních.<sup>18</sup>*

Připoutání k jednomu místu proměňuje také vnímání vzdáleností, ruší důvod rozlišovat je podle objektivních měřítek. Svět a vesmír jsou pak stejně blízké i vzdálené, a že jsou neviditelné, vyplývá vlastně z ustrojení člověka:

*Venku fouká studený vítr, nebe je poseto velice chladnými hvězdami, chvějí se a nad Magellanovým obloukem se prodírá, podle nových zpráv, jakási jiná galaxie, ovšem očima nevidím nic.<sup>19</sup>*

Tak jako se geografické nebo kosmologické jevy stávají věcí subjektivního vztahu, může se místo stát i průmětou času. Vaculík vnímá proměny místa jako postupující děj, zaostřuje při tom pohled na každou jednotlivou věc nebo, lépe řečeno, na jedinečnost každé věci. Dosahuje přitom zpřítomnění času minulého a budoucího, synchronie, dalo by se říct, v níž se zračí význam časo-

vých změn (ale kde ještě není žádný proces definitivně uzavřený):

- 13. Str. 76
- 14. Str. 215
- 15. Str. 243–244
- 16. Str. 244
- 17. Str. 256
- 18. Str. 444
- 19. Str. 421–422

*A šel jsem k nemlýnu a k nepile, kde jsem myslel, že ještě jsou ty dřevěné stodoly, o kterých jsem tu psal, jak před nimi sedí mezi husami jakýsi chlapec, nejspíš bratranec Ludvík.<sup>20</sup>*

Země je místo, do něhož se člověk může promítnout, s nímž se může ztotožnit a tak vyjít na okamžik z obklíčení, totiž ze sebe sama:

*Ráno jsem vyrazil s kosou na zahradu. Sekl jsem pod rynglí, která už začíná stříhat žluté lístky, a ty tiše padají do trávy, kosa je shrnuje a já zapomínám, kde jsem a kdy jsem, to neseču já, to seče nějaký strýc a já chlapec se naň dívám, jak se rozhání, s travou shrnuje i zlaté lístky a za ním zůstává měkká hladká zem, po níž bosky jdu.<sup>21</sup>*

Vnější určené místa se stává vnitřním prožitkem: tím se problematizuje jeho podoba i danost. Ale problematizuje se tak i sama totožnost subjektu, daná také vnitřními souvislostmi a vzájemností.

*Kým ale, když odejde jeden, druhý, tisíce, stávám se tu já! Nebudu moci zůstat stejný, jestli by se nevrátil třeba Pavel Kohout. (...)*

*V poslední době cítívám nechut' být tu. Ale je to skoro nechut' být.<sup>22</sup>*

Význam a funkci strukturálních proměn děje, času a místa v *Českém snáři* vystihuje nejpřesněji v jedné větě Vaculík sám:

*Řekl jsem mu, že dnešní poměry se dají posuzovat buď jako hrozně špatné, nebo jako rozdrcené v prvotní chaos, do něhož ten, kdo by měl postřeh, může vsít semeno nového, svého řádu.<sup>23</sup>*

„Rozdrcení v prvotní chaos“ proběhlo za prvé v románové struktuře: namísto děje dění jako stav; čas rozpolcený na objektivní a subjektivní; místo, které se stává projevem času nebo kategorií subjektivního vztahu. Postavy, které jsou v rámci možného románového příběhu zaměnitelné, ale zároveň jsou pojmenované pravým jménem a příjmením, které jsou tedy jedinečné a nepředvídatelné i pro autora, a které pro českého čtenáře nutně přesahují rámec románu. Jako celá deníková forma nesená uměleckým záměrem a umělecký záměr skrytý v deníkové formě.

Smysl takového postupu vyplývá právě z toho, že Vaculík vidí hodnocení situace jako volbu, jako čin, jako program postavený proti setrvačnosti, automatizaci a pomalému rozpadání věcí i hodnot. Je to čin odborně řečeno sémiotický: bez nového vidění a vyjádření dané situace není žádná společenská změna možná. Vaculík nemá ani nepředstírá záruku zdaru. Ví jen, že alternativa je „posuzovat poměry jako hrozně špatné“. Jazyček na vahách se mu k špatné straně kloní často:

*Už všechno, až maniacky, čtu jako předpověď budoucnosti a vychází mi špatná.<sup>24</sup>*

Důležitější ale nežli momentální výsledek je práce rozkládání a přeskupování významových klíčů – či sémiotického kódu. Už sama výzva „číst všechno“ je velice dů-

ležitá: je to první podmínka vybědnutí z automatizovaného vnímání:

*Přijímám už jenom ducha krajiny, staveb, čtu z půdorysů, z potoků a z reliéfů polí. A ze hřbitovů.<sup>25</sup>*

Předmětný svět je členitější než řeč, různotvárnější. Přesným viděním se řeč proměňuje. A Vaculík čte také z vlaku, z tváří, ze snů, ze symbolů, z pozorování sebe samého, z hvězdářské ročenky, Einsteina atd.

Hned někde v první části knihy referuje Vaculík o tom, jak se dává portrétovat od malířky, jejímž figurám je vidět do hlavy. V samém začátku vyhlásil program psát nikoliv pravdu o věcech, nýbrž pravdu o své mysli. Jinde ještě cituje Ladislava Klímu, který tvrdí, že

20. Str. 229–230

21. Str. 344

22. Str. 240

23. Str. 182

24. Str. 464

25. Str. 210

podmínkou básníka je vidět naprosto falešně. Jsou to všechno různé aspekty téhož: čist jinak, než jak si žádá gramatika a syntaxe. Vlastní mysl je prostor k otevření: zvědavost, co se v ní skrývá, téměř touha, aby tomu někdo pomohl na světlo, také odvaha riskovat pro to a dávat sebe v sázku, to je vlastní děj *Českého snáře*.

Dalším ze základních kroků na cestě vidět jinak je posunování hranice normality a fantazie, reality a absurdity. Princip fantastické povídky je vytváření pocitu, že existují kauzální vztahy mezi věcmi na sobě nezávislými. Vaculík podobného účinku dosahuje tím, že zkracuje, syntetizuje nebo prostě přejímá v jiném kontextu příčinné vztahy vyplývající z logiky daného řádu:

*V jižních Čechách není žádný sníh, vlada se tu tedy může cítit pevněji než v Praze. Viděli jsme mnoho dravých ptáků, seděli na stromech nízko nad silnicí.<sup>26</sup>*

Je to narážka na všeobecně známý fakt, že přírodní jevy jsou v československých sdělovacích prostředcích zpravidla interpretovány jako katastrofy mající vinu za nedostatky národního hospodářství. I zde Vaculík mísí věci řádu přírodního a řádu umělého ve zvláštní dimenzi. Podobně stačí podat absurdní souvislost jako přirozenou:

*U svého zubaře jsem dnes nepořídil. Čekal jsem asi půl hodiny, pak vyšla sestra a pravila, že pan doktor předvádí kolegům v laboratoři pejsky.<sup>27</sup>*

Tento vypravěčský postup bude ve Vaculíkově díle vystupovat s časovým (anebo místním) odstupem stále zřetelněji a účinněji. Uplatňuje se tu ostatně typicky český princip humoru a recese; kontext knihy uchovává i jeho tragické zázemí, tím tedy i hluboký smysl. Však také jednotlivé epizody mají často charakter hořké anekdoty:

*Včera večer přijela Madla z Dobřichovic s ovázanou rukou. Pořezala se srpem. Na Bulovce mladý chirurg místo aby jí naříznuté bříško palce sešil, mohl je už jen odstříhnout. „Proč jela, proboha, z Dobřichovic až na Bulovku!“ – „Já jsem jela do Radotína. Tam mi doktor taky, takový mladý, řekl: „To se musí šít, paní, to neděláme.“<sup>28</sup>*

Maximální intenzity dosahují syntetické zkratky, k nimž většinou stačí přesné pojmenování věci anebo logické vyvození důsledků:

*Do Prahy teď přijel, aby se pozeptal, jestli by mu někdo mohl výhodně operovat kýlu (...) Ale riskuje dneska někdo zločin dobrého skutku?*<sup>29</sup>

*František Kriegel umřel. Vinou zvrhlých úřadů nemohl mít slušný pohřeb, proto byl jenom technicky spálen. Obřad bude po převratu.*<sup>30</sup>

Funkcí však takových zkratů je objevovat nesamozřejmost samozřejmého (samozřejmá a zároveň fantastická je za prvé každodenní skutečnost ručního opisování knih, odposlechů telefonu, složitého systému dorozumívání pomocí psaných papírků atd. atd.). Cílem je vyvolávat neustále krizi komunikačního kódu, pravidel dorozumění, vnímání i jednání. Komunikační kód se hroutí úplně v okamžiku, kdy se na scéně objeví cizinec. Francouzská snacha Izabela objevuje vypravěči jeho zemi jako „wonderland“, cizí novinář, neobeznámený s pravidly komunikace, klíč k hovoru, a vlastně ani k prostému setkání, vůbec nenajde:

*Zvedl jsem omylem telefon, a tam se ozvalo anglicky: Jmenuji se tak a tak, jsem dopisovatelem listu New York Times, přijel jsem z Varšavy a chtěl bych s vámi mluvit. Je to možné? – Odpověděl jsem, jak se domnívám takto: „Bývalo by to bylo bývalo možné, kdybyste mi byl nebyl volal, nýbrž přišel jste rovnou.“ Muž přemýšlel nad tím, co slyší, a pak se zeptal: „Well, a můžu tedy přijít rovnou?“ Odpověděl jsem opět svou oxfordskou angličtinou takto: „Kdybyste se nebyl takto otázel, byl bych vás mohl pravděpodobně očekávat. Obávám se však, že po vaší otázce vás nemohu očekávat více.“ Muž na druhém*

26. Str. 60

27. Str. 287

28. Str. 285

29. Str. 167–168

30. Str. 558

*konci se vypořádal s astonishmentem ne tak úplně, jelihož po chvíli řekl: „Baj, baj!“*<sup>31</sup>

Odepřít pochopení může být sdělením, popřít smysl vyslovením nového významu. Prvotní chaos není prostě zmatek, nýbrž potenciální vesmír, díky tomu, že do jednotlivých částic bude zaseto „semeno nového řádu“. Vaculík v rozhodnutí „číst všechno“ objevuje potenciální smysl každého prvku, přírody, slova, činu, věci. Nové čtení stále stejné krajiny mění se v četbu znamení mluvících k vlastnímu osudu:

*Letním líjákem přetíženě haluzí stromů spojovávalo se v klenbu, pod níž vládla tma, pavouci a mravencové. A tam byla jáma! Měřila asi dva krát tři, omyl, metr krát metr a půl. Každý do ní musel jednou spadnout, jak byla zastřena rostlinstvem! Z ničeho se nedalo poznat, k čemu byla, jak dávno ji udělali a kam dali vykopanou hlinu? Sypké a vlhké stěny neporostly dodnes ničím. Stál jsem nad jámou a hleděl do ní jak před čtyřiceti lety. Je stejná! Cítím, jak je teplá a čekající.*<sup>32</sup>

Těžko říct, že Vaculík smysl věci objevuje – bylo by to příliš fantastické; těžko ale také říct, že ho do věci teprve vkládá – bylo by to hrubě voluntaristické. Podstatou je vlastní fakt čtení, ve smyslu „snáře“ jako knihy, kde se jistým symbolům připisuje jistý význam v přesvědčení, že všechno opravdu významné je. Je to rehabilitace smysluplnosti, gesto sdělující, že všechno něco znamená. Každá drobná epizoda stává se pak parabolou. Třeba kanářice Kateřina zapadla za nábytek a:

*Když jsme pohnuli mycím stolem, Kateřina vyfrnkla ke stropu. Ptáci létat dovedou, ale z díry sami nevylezou.*<sup>33</sup>

Každý čin v takové říši smysluplnosti, tajemné nebo zjevné, je pak také plnovýznamový: sekání trávy nebo křížení povadlých růží, vánoční rodinná tradice nebo trháání třešni nabývají hloubky sakrálních úkonů. Ne proto, že by do nich Vaculík vkládal posvátné obsahy, nýbrž proto, že k nim přistupuje s odpovědností adekvátní symbolu či znamení. Symbol nemůže mít relativní hodnotu, může jenom mluvit nebo mlčet, promluvit a zase čekat v tichu, jako krabice s hlavolamem, který na začátku knihy dostane k řešení Helena a který o rok později nečekaně promluví. Potenciální možnost, aby se všechno stalo v *Českém snáři* zprávou, řečí, znamením, je možná podstatnější nežli funkce samotných snů.

Napětí mezi tím, co je dáno, co obkličuje, tíhne ke skleróze, a prohloubeným, rozšířeným a zintenzívněným vědomím i viděním Vaculík vystupňoval zvednutím stavidel mezi snem a skutečností. Sny jednotlivých osob si vzájemně odpovídají, vedou dialogy; „spojité nádoby“ světa oneirického a předmětného jsou průhledné a postavené proti světlu. Sen nejčastěji interpretuje tragický životní pocit, který nezůstává pozadu za vrcholy Máchova zoufalství jako třeba tento úryvek, hodný *Pouti krkonošské*:

*Točil jsem se, průhledné postavy kroužily kolem mne, je toto možné? Kdo z nich tedy věděl, že je to poslední den? Vědět den poslední, poznat jej! Mohl jsem teď ohýbat údy zemřelých: ohnul jsem každému ruku nebo tak. Zpíval jsem do lebeční kosti na mých prsou, celá noc před námi.*<sup>34</sup>

Skutečnost proniká do snu varem a přetlakem, sen kompenzuje nedostatek dějové dynamiky, vyslovuje nevysslovené. Důležitější nežli psychoanalytická interpretace podvědomí je to, že snem zde pronikají do vědomí obsahy potlačené v bdění. Třeba úzkost z vlastní situace:

*Tábor se rozkládal na velikánském lánu ornice, svažujícím se mírně k západu. Nebyly tu žádné baráky, jenom vysoké dřevěné kůly pospojované nahoře síti drátů. Vypadalo to z dálky jako prázdná jarní chmelnice. Zblízka jsem viděl, že z horních horizontálních drátů jsou zapuštěny drátěné klece čtvercového půdorysu o rozměru metr krát metr. Podobalo se to buňkám, v nichž se pěstuje vždy jediný keřík rajčat. Většina drátěných buněk byla prázdná,*

31. Str. 518

32. Str. 556

33. Str. 178

34. Str. 244; viz také: K. H. Mácha, *Pouti krkonošská*, dnes in *Dílo II.*, Praha 1949.

*jen tu a tam, vzdáleni od sebe, dřepěli v některých lidé, po jednom. Přistoupil jsem k jedné obsazené buňce a prohlížel si to zařízení. Nebylo tu žádných hlídačů a nikdo si na nic nestěžoval. Povšiml jsem si, že půda mezi řadami drátěných buněk je podélně i napříč uvláčená branami, a polekal jsem se, že jsem tu udělal své osamocené stopy.*<sup>35</sup>

Nejednou je hranice mezi snem a skutečností smazána, přechody jsou plynulé a mnoho skutečných epizod také připomíná noční můry. Zdánlivá iracionalita spojuje obojí, stejný je i materiál, protože sen otevírá sice průhledy, ne však cesty z obkličení. Stejně působí i automatika dějů:

*Automatika špatných snů je taková, že se v nich vždycky stane právě to, čeho se bojíte; sotva vás napadne, že by se červený chrám mohl zřítit, už se tiše řítí. Moudrá hlava do pečiva zná radu: ničeho se nebát.*

*Umyl jsem se, oholil, dal čistou vodu ptactvu, vypil čaj a spolkl lék. Oblékl jsem se, nasadil čepici, otevřel dveře na chodbu a tam seděli na židlích dva mladí esenbáci.<sup>36</sup>*

Nejpozoruhodnější a možná klíčový je jeden protiklad docela nenápadně naznačený. Není to protiklad snu a skutečnosti. Popis jednoho úzkostného snu končí takto:

*Věděl jsem, že je to sen – blbina, a bylo mi fuk, jak to dopadne. Sen, když poznal, že mi nevadí, prostě přestal.<sup>37</sup>*

Následuje, bez vnější souvislosti, osamocená věta: *O Ivanovi to nechci tvrdit, ale já si svůj osud dopředu asi píšu.<sup>38</sup>*

Jestli „život je sen“, tedy proti automatické „špatného snu“ stojí „psát si dopředu vlastní osud“.

*Český snář* začíná polemikou o statečnosti, přesněji, polemikou o fejetonu *Úvahy o statečnosti*, a ta se děje formou dalších fejetonů, otevřených dopisů, úvah. Vaculík hájí svoje rozhodnutí nebýt hrdinou (důvody, které pro to uvádí, jsou také důvody, proč nenapsal román s ústředním hrdinou). Jediným a posledním hrdinou jeho knihy je samo psaní.

Psaní je síla, která tu vyvolává pohyb víc než co jiného: většina cest je spojena s roznášením, vázáním, předáváním nebo hodnocením knih. Psaní je předmětem nejvyššího zájmu přátel i bezpečnosti, má za následek předvolání k pohovorům či výslechům, pronásledování lidí se týká psaní a psaní také vystupuje jako tajemný neznámý v akci S, která není nic jiného než práce na *Slovníku českých spisovatelů*, což se čtenář dozví až na konci románu jako rozuzlení. Psaní je původcem nebezpečí, a proto jsou některá sdělení v knize cenzurována, tajná spiklenecká schůzka, při níž je třeba z okna opatrně hlídat vchod do domu, a kde nečekané zazvonění na dveře působí poplach, se děje za účelem opravení překlepů ve strojopisném vydání knihy slovenského spisovatele Dominika Tarky. Zvláštní kategorií psaní jsou petice a sbírání protestů.

Nejen Vaculík, všichni spisovatelé vystupující v knize, píší o sobě a o druhých – všichni píší jaksi o všech, „všichni chtějí dneska psát“. Vzájemně si nastavují zrcadla a vzájemně se poznávají, i když kromě Vaculíka autoři skrývají své postavy za fiktivní jména. Zachytit písemně vlastní situaci je nezbytností, možná posedlostí. A každý portrét nese s sebou nějakou iluzi a nějakou fikci a největší nevolnost a pobouření vzbuzují zpravidla nejvěrnější zachycení skutečnosti – tomu, kdo posloužil za předlohu, jeví se jako nejneadekvátnější.

I to je způsob, jak otevírat, zmnožovat prostor, jak rozvíjet a znásobovat jeho možnosti. Možná také jak hledat vlastní identitu, a tvořit paměť společnosti a její kultury. Autorův vztah k psaní je ambivalentní. Příznačné je už to, že vzal na svá bedra rukodělné vydávání knih, které v Československu nemohou vycházet, ale také po celý rok, co píše „snář“, se chystá od tohoto úkolu odpoutat. Stejně tak nemá žádnou jistotu nejen o výsledku

svého psaní, ale ani o tom, co vůbec psát a jak. „Nevím co psát a k čemu to vést“ si rýmuje s větou „pražské lípy 1979 chystají se kvést“. Psát je stejně nutné jako nemožné. Psaní je neustále nejvíc ohroženo (v ohroženém světě, kde je ohrožen spisovatel), ale jeho nejistota je také vnitřní; ono „nevím co psát a k čemu to vést“ je jeho výchozí situací, nikoli koncem.

Jakmile se rukopis přese všechno zrodí, ukáže se, že to není kladný hrdina, jehož zachráněním román šťastně skončí.

*Je mi bližší příští čtenářova četba, nebo můj minulý život? Můj právě uplynulý rok je mrtvolka: balzamovat ji navoňavo, nebo nechat rozsypat v prach? – Vždyť je to jasné. A krom toho ty nečekané bodance, že je to propsaný život, že to byl život a není už. Že jsou to obrovské ztráty! Zájem mého spisu se rozchází se zájmem lidí, o kterých je!<sup>39</sup>*

Hrdina se zrodil, vyrostl a obrátil proti svému rodiči. V okamžiku, kdy pochybnosti o díle vrcholí, začnou při četbě ožít jednotlivé věci, které tam byly vloženy. Navazují vztahy uvnitř knihy a dokonce mohou ožít vlastním životem. Autor se jde podívat, kde je hlavolam: *kteřý jsem tu kdysi mrskl do stroje jenom tak, že z něho třeba něco bude, něco ke psaní, podle toho, až jak. Co dělá hlavolam, jak vypadá, mám ho? Přerušuju psaní...<sup>40</sup>*

Do krabice s hlavolamem někdo vepsal otázku, něco se v ní změnilo, na otázku je třeba odpovědět. Mikrosvět snuje svůj vlastní příběh. To je, zdá se, rozhodující. Pochybnosti o vydání knihy jako by tím byly vysvětleny, dál už se týkají jenom tvaru, dodatečných zásahů, vhodného zakončení. Vypravěčské já se může stát třetí osobou, zatímco kniha diktuje své požadavky:

*Knih, blíže se svému konci (...) si žádá nezapřítelné pravdy, kterou by autor – naprosto samozřejmě – jinak mohl zapřít, kdyby se mohl spokojit s tím, že žije, a nechtěl ještě o tom i psát! Neboť skutek, víme, dá se zatajit, dítě skutku bude však na nás pokřikovat na ulici.<sup>41</sup>*

„Dítě skutku“ tedy dostává, co potřebuje, aby jeho kostra byla samonosná: *zápis ze 30. ledna 1979 (ten, který jste dávno, klidně a bez pocitu poruchy četli) je psán dnes, 25. ledna 1980!<sup>42</sup>*

Nakonec tedy v zájmu pravdy vítězí vypravěčská fikce. Román už sám spěje dál vlastní logikou, autor jako by se stáhl do pozadí. Myšlenkový závěr románu o současné české společnosti vysloví nakonec blázen. Podobá se autorovi a možná je to – v čekárně u zubaře – autor sám. Ale už to není podstatné, co mělo být vysloveno, vysloveno je, o tom, půjde-li hrdina do světa, mohou teď rozhodnout už jiní. Závěrečná snová cesta také žádného ručitele pravdivosti nepotřebuje.

Román se tak uzavírá: ale *Český snář* je také, a možná hlavně, kniha o psaní, o tajemství psaní a autorství. Vaculík by ji byl nemohl napsat, kdyby i sám sebe neučinil její nepředvídatelnou součástí. Mohlo by se říct, že je to také kniha o lidské totožnosti. Totožnost vyplývající z etického postoje, názorů, myšlenkové koherence Vaculíkovi samozřejmě nechybí a je taková, že jeho názor z roku 1968 například je i odpovědí na otázku, kterou mu klade kniha dokončená v roce 1980.

*člověk může udělat s jistotou ten skutek, za který je ochoten sklídit nepřítelství svých přátel.<sup>43</sup>*

Když sklídl pohoršení a kritiku svých přátel, zabudoval je do knihy a potvrdil tak, že je skutkem udělaným

35. Str. 139

36. Str. 477

37. Str. 268

38. Tamtéž



s jistotou. Ale to není jistota o knize jako takové. Je to spíš jistota o nutnosti psát:

*Můžu to zkusit přepisovat jenom víc a víc proti sobě. A pak se s lidmi přestanu*

39. Str. 548

40. Str. 548 – 549

41. Str. 609

42. Tamtéž

43. Str. 138

*stýkat.*<sup>44</sup>

Maximální otevřenost psaní vyhošťuje autora ze světa. (A to je téma například Kafkovo.) Vaculík také s údivem shledává, „že si svůj osud dopředu asi píše“, ale i že už si jej vlastně napsal:

*Potom jsem přečetl své deníky dělnické a studentské, a co vidím: že já mám vůbec napsáno vše. A že jsem si to napsal naprosto včas. Pozdější prací jsem své názory a postoje už jenom varioval a ilustroval. Nebyl jsem nikdy moudřejší ani schopnější, než jsem byl do dvaceti let. Všecko se splnilo, došlo na má nejhorší tušení, zatímco mé hřejivé naděje neměly v ničem pravdu. Nejenom úspěchy, ale i všechny své nezdary, poklesky i pády jsem si jakoby předepsal do partitury a potom je odehrával.*<sup>45</sup>

Tento objev autor učinil na začátku knihy. – Na začátku knihy, kterou začal psát, aniž věděl „co psát a k čemu to vést“. Rukopis, jakmile se stal samostatnou knihou, zřekl se svého autora – autor se stal součástí fikce, jako všechny jeho skutečné postavy. A v okamžiku, kdy je kniha vydána, zasahuje tvrdě do osobního života.

Vaculíkův román zůstane velkým literárním dílem, a tajemství psaní a autorství velkým tajemstvím literární tvorby vůbec. Tajemství psaní jako vytváření prostoru nepředvídatelnosti, který se otevírá přesto, že vlastní osud už je někde (vlastní rukou?) napsaný – a zároveň psaní jako předpověď vlastního osudu, i když společnost, historický okamžik nebo řád nabízejí člověku osud pohříchu předvídatelný.

(Řím, prosinec 1982 – únor 1983)

## JASNOŽŘIVÝ GENIUS A JEHO SLEPÝ PROROK

Haškův Dobrý voják Švejk

Hašek za své skandální kariéry redaktora vědecko-naučného časopisu *Svět zvířat* mystifikoval své čtenáře tím, že si vymýšlel nové druhy tvorů. Dokládal jejich existenci fotografiemi (fotomontážemi a kolážemi). Například obrovský angorský králík s polární krajinou v pozadí, údajně objevený Amundsenem, je doložen ilustrací, na níž je lidská postava o něco menší nežli jedno ucho nově objeveného tvora.<sup>1</sup> V pozadí na dokreslení atmosféry stojí stroj, který by mohl být vznášedlem, ale možná je to obyčejná zemědělská mašina na sekání trávy. Neobyčejné uspořádání, změna proporcí, jakož i autorita fotografie sugerují cosi nevidaného a fantastického. Podobným způsobem nevidaný a běžně známý, fantastický a prachobyčejný je i dobrý voják Švejk.

Každá odpověď na otázku, kdo je vlastně Švejk, ponechává stranou některý jeho rys. Je-li Švejk jako literární postava rozporuplný a těžko definovatelný, jako lidský subjekt – jednotka vědomí, citu a vůle – jako by neexistoval vůbec, je nejen nepředstavitelný, ale prostě nemožný. To samozřejmě není náhoda, a nelze to považovat ani za stopu autorových improvizací. Je naopak správné po-

važovat ho za svérázný typ románové postavy situovaný ve vývoji románu do okamžiku, kdy je realistický nebo psychologický hrdina překonán a kdy se pozornost soustřeďuje na roztrženií subjektu jako psychologické jednotky a kdy vstupuje do popředí jako nositel nebo prostředník funkcí jazyka.<sup>2</sup>

Švejk může být definován s odvoláním na velký román Haškova rakouského současníka jako „muž bez vlastností“ nízkého původu. Historicky i topograficky si světy obou spisovatelů odpovídají. Potkáváme-li Švejka na „malé stanici na trati, která vede do Ruska“,<sup>3</sup> je to místo, odkud Musil začíná sledovat mladého Törlesse, jenž bude mít v *Muži bez vlastností* své vyvrcholení. Švejk je z rodu anonymních postav hovořících nesrozumitelnou

44. Str. 567

45. Str. 26

1. Reprodukce těchto koláží je přetištěna v Revue K vydávané Jiřím Kolářem, č. 9, Paříž 1982

2. Z hlediska literárněhistorického je samozřejmě správné mít na zřeteli také pikareskní román, z jehož principu mnoho autorů strukturu *Osudů dobrého vojáka Švejka* dovozuje.

3. Robert Musil, *Zmatky chovance Törlesse*, Praha 1967, první věta románu.

řečí, jež zalidňují nerozlišené šedivé okolí Törlessova prestižního internátu. Jeho řeč je nesrozumitelná dvojnásob: jako jazyk méněcenné menšiny v rakouském impériu a jako k účelům komunikace nepoužitelný útvar. Protiklad mezi Švejkem a Musilovým Ulrichem není jenom vnější, obě postavy jako by byly komplementární: tam, kde jeden poslušně vykonává rozkazy, druhý přemýšlí a filozofuje; zatímco první je stoprocentně extrovertní, druhý je vyhraněný introvert; vnitřně nemotivovaná přemíra aktivity prvního má svůj protějšek ve vnitřně motivované rezignaci na společenskou činnost druhého. Rozpad říše nazvané Kakánie je úběžným bodem obou aspektů a představuje rozpad řádu, jehož jsme doposud účastníky neznajícími další kapitoly jednání.

Všeobecně přijímané klišé Švejka jako lidového hrdiny, dobráckého, leč přesvědčeného antimilitaristy, který sice žádné oduševnělé cíle nemá, zato jadrností svého přízemního postoje objektivně chod armády, ba i chod války narušuje, je neuspokojivé – a víc než neuspokojivé: nedovoluje spatřit v celém dosahu smysl této postavy a skutečnou velikost Haškova románu. Stačí namátkou vybrat několik příkladů, které toto klišé naprosto vyvracejí: v desáté kapitole prvního dílu například Švejk dohodně svede své dva vojenské strážce k pití a zanedbání vojenských povinností, aby jim vzápětí místo vděčnosti a solidarity ukázal, že „vojna není žádný med“, udal nadřízenému a pak sám svědomitě a se zbraní v ruce hlídal. Také hojně citovaný případ, kdy se Švejk zastává přihlouplého a vyplašeného pucfleka Kunerta proti zlému poručíkovi Dubovi: stačí citovat o pár řádků dál a vyplyne jasně, že Švejkovy ohledy nejsou ani tak humanistické jako spíš vedené snahou rozčilit Duba; na nešťastného pucfleka pouští vzápětí ještě větší hrůzu nežli předtím důstojník.<sup>4</sup> Otázka lidskosti v případě Švejka nemá smysl, Švejk se jí vymyká. Stejně tak i názor, že Švejk je cynický, sobecký a destruktivní, je výsledkem dílčí interpretace nebo přesněji polidšťovací optiky, v níž tak postava byla přijata.