JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH
FILOZOFICKÁ FAKULTA
ÚSTAV BOHEMISTIKY

DIPLOMOVÁ PRÁCE

OBDOBÍ KRIZE A JEHO DOPAD NA KOMUNIKACI POSTAV V PRÓZÁCH ALENY VOSTRÉ, ALEXANDRA KLIMENTA, JAROSLAVA PUTÍKA A JIŘÍHO FRIEDA Z 60. LET

Vedoucí práce: prof. PaedDr. Michal Bauer, Ph.D.
Autor práce: Bc. Jan Farkas
Studijní obor: nBOH-nAAL
Ročník: 3.

2024

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem autorem této kvalifikační práce a že jsem ji vypracoval pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu použitých zdrojů.

V Českých Budějovicích 25. července 2024.

.....

Jan Farkas

Anotace

Diplomová práce se zaměřuje na prózy Alexandra Klimenta, Jiřího Frieda, Jaroslava Putíka a Aleny Vostré vydané v 60. letech. Toto období se v literatuře vyznačuje mj. tematizováním krize, které souvisí s výraznými proměnami dobové prózy. Proto si práce dává za cíl postihnout, jakým způsobem se v prozaických dílech daných autorů téma osobní či společenské krize promítá do řeči postav – do jejich dialogů, monologů, promluv.

Klíčová slova

Alexandr Kliment, Jiří Fried, Jaroslav Putík, Alena Vostrá, česká próza 60. let

Abstract

The focus of this thesis is based on proses by Alexandr Kliment, Jiří Fried, Jaroslav Putík, and Alena Vostrá published in the 1960s. The 1960s is distinguished by many authors thematising crisis in literature, which is connected with significant transformations of prose writing during this period. The thesis therefore aims to characterize how themes of personal or social crises are reflected in language usage by these individual authors in the dialogues, monologues, and utterances of their literary characters.

Key words

Alexandr Kliment, Jiří Fried, Jaroslav Putík, Alena Vostrá, Czech prose of the 1960s

Obsah

Úvod ... 6
Metodologie ... 7
1. Marie (Alexandr Kliment) ... 12
2. Kliment, krize, komunikace a … Kafka? ... 26
2.1. Setkání před odjezdem ve světle kafkovských motivů ... 31
3. Setkání před odjezdem jako dialog deziluze ... 35
4. Hodinky s vodotryskem (Alexandr Kliment) ... 40
5. Bezúhonní (Alexandr Kliment) ... 62
6. Časová tíseň (Jiří Fried) ... 73
7. Abel (Jiří Fried) ... 82
8. Hobby (Jiří Fried) ... 89
9. Zeď (Jaroslav Putík) ... 97
10. Indicie a Pozvání k soudu (Jaroslav Putík) ... 103
11. Smrtelná neděle (Jaroslav Putík) ... 110
12. Brána blažených (Jaroslav Putík) ... 117
13. Vlažná vlna (Alena Vostrá) ... 126
Závěr ... 133
Zdroje ... 139
Primární zdroje ... 139
Sekundární zdroje ... 139

Úvod

Téma krize se často objevuje v české próze 60. let a opakovaně je na ně poukazováno také v literárněhistorických a literárněteoretických reflexích děl daného období. Vztahování se k tomuto tématu u mnohých autorů a autorek ústí ve specifické utváření literárního jazyka, jímž na jednu stranu polemizovali s ideologickými schématy, během 50. i 60. let silně přítomnými ve sféře oficiálně vydávané literatury, a jehož prostřednictvím na druhou stranu hledali nové umělecké vyjádření: *„Čeští autoři kladou velký důraz na sám nástroj odcizení, jazyk. Konstatují obecný stav schizofrenie mezi skutečností, tím, co prožíváme, a jejím jazykovým obrazem. Jazyk je prostředkem politické propagandy, ale i v obecnějším slova smyslu je současně nástrojem komunikace, hledání pravdy, ale i jejího zakrývání.“*[1]

Proto krizi nahlížím primárně skrze komunikaci literárních postav Klimentových, Friedových, Putíkových a Vostré, kteří si jako mnozí další autoři všímají nastíněného dvojího potenciálu jazyka, jímž postavy pocit krize artikulují, a to nikoli v izolaci od zahraničních vlivů: *„Krize jazyka je součástí hlubší lidské identity, která poznamenává silně celou světovou literaturu. Porušení rovnováhy mezi rychlým rozvojem techniky na úkor humanitních věd, ztráta náboženských jistot a jejich náhražka ve formě ideologií,* […] *existenciální úzkost člověka ve světě bez Boha, kde je mu vyměřen jen krátký okamžik mezi zrozením a smrtí, jsou hlavními motivy a podtexty české i světové prózy.“*[2]

Interpretované povídky, novely a romány nejednou vyobrazují jedince v rozpacích, který se vypořádává s proměnami úloh techniky, vědy, humanitních disciplín, náboženství a ideologií, které do života jednotlivce vstupují a jejichž pojmosloví si vypůjčuje při pohledu na okolní realitu i na sebe samého.

[1] KOSKOVÁ, Helena. Hledání ztracené generace. Jinočany: Nakladatelství H&H, 1996, s. 24.
[2] Tamtéž, s. 25.

Metodologie

Pro interpretaci vybraných děl, jejichž protagonisté se potýkají se zmatením, dezorientací a deziluzí, jako jeden ze základních zdrojů volím publikaci *Filosofie en noir* Miroslava Petříčka, který krizi nahlíží jako období, jež se vyznačuje vynořením neznáma, a to jak čehosi z vnějšku, tak vyvstáním dříve neviděného na půdě známého. Ve *Zdi* Jaroslava Putíka např. promlouvá přeživší koncentračního tábora, kterého uvěznili kvůli odbojové činnosti; jeho krajní zkušenost nutí radikálně zpochybňovat také komunistické přesvědčení, dříve se samozřejmostí považované za vlastní a niterné. Nyní se coby *vnějšek* v promluvě postavy objevují skeptické otázky: *„Vím, že jsem se postavil na správnou stranu. Volba nebyla těžká: komunisté byli proti LŽI a byli proti ní důsledně.* […] *Vyhráli jsme (bez mé zásluhy), ale co dál? Nebylo to nadarmo, národ žije, všecko bude krásné, ale JÁ umírám a neměl jsem ze života nic, nemohu si namlouvat něco jiného, cítím to jako nespravedlnost k své vlastní osobě* […] *Cítí takto komunisté?"*[3]

Pro krizi – jak se projevuje např. v Putíkově *Zdi* – je charakteristická *„situace neredukovatelné dvojznačnosti."*[4] S odkazem ke knize *Filosofie en noir* pojímám jako jeden z klíčových příznaků krize motiv *vnějšku uvnitř*[5]**.** Autor publikace srovnává, jak se na počátku dvacátého století objevovaly úvahy o krizi jak ve filosofii, tak v triviální literatuře, např. v detektivních příbězích, a mezi natolik vzdálenými typy textů nachází souvislosti. Zvláštní pozornost věnuje způsobu, jak např. Husserl, Adorno, Levinas, Derrida či Foucault reagují na stav, o němž mnozí smýšleli a psali jako o krizi, proměnami vlastního filosofického diskurzu, protože v krizi se rovněž verbální vyjádření – stěžejní prostředek komunikace – dostává do rozpaků. Také já se v interpretovaných dílech zaměřuji na způsob, jak postavy, konstruované jednotlivými autory, v krizi užívají jazyk,

---

[3] PUTÍK, Jaroslav. *Zeď.* Ilustrace Karel HRUŠKA. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1962, s. 23.

[4] PETŘÍČEK, Miroslav. Filosofie en noir. Myšlení současnosti. Praha: Univerzita Karlova, nakladatelství Karolinum, 2018. ISBN 978-80-246-3917-8, s. 85.

[5] Ke konkretizaci vnějšku uvnitř, motivu, který prostupuje celou knihu *Filosofie en noir*, autor píše: *„souvislost různě formulovaného pocitu krize s Husserlovou knihou není tak docela volná, jak by se na první pohled mohlo zdát: jeho Krisis je reflexí na krizi vědeckosti, ideálu vědy, a to znamená, že je reflexí na krizi uvnitř dějin evropské racionality samé, neboť při výkladu této knihy je třeba brát do úvahy jeho unikátní tezi, že Evropa je ‚duchovní útvar', že je identická s tímto typem racionality, se západním ideálem vědy. Senzační literatura pak v tomto ohledu nějak stojí vedle Husserlova konceptu krize potud, že ohrožení Evropy vždy přichází zvnějšku (‚žluté nebezpečí'), avšak stýká se s ním potud, že vnější nepřítel ohrožuje samo nitro, pronikl dovnitř (Londýn, srdce civilizace, zkorumpovaný člen parlamentu).* […] *Takto máme aspoň určité, jakkoli velmi obecné vodítko: o krizi je možné mluvit tehdy, když se ohrožení přesouvá z vnějšku vzhledem k tomu, co je ohrožováno, a objevuje se uvnitř. Vnějšek vnikl dovnitř. Je to podivný stav, kdy se ‚vnějšek' objevuje ‚uvnitř', ale myslím, že intuitivně může toto vodítko pro další orientaci vcelku dostačovat."* (s. 38) Na tento motiv budu v práci poukazovat v konkrétních pasážích interpretovaných děl.

jelikož užití řeči v momentech, kdy se stává nesamozřejmou, mohou být podnětné pro myšlení o literárním jazyce a mohou poskytnout příležitost k propojování úvah literární teorie a filosofie.

Dalším klíčovým prvkem krize, na nějž se zaměřuji s odkazem k *Filosofii en noir*, je motiv *mezidobí*. Postava musí čelit vpádu čehosi neznámého, neočekávaného, co otřásá základy dosud přijímaného přesvědčení, zvyku a výrazu; subjekt se ocitá ve stavu *„nerozlišitelnosti"*[6], v rámci nějž *„stávající identifikační mřížka selhává a jiná ještě není k dispozici – zvláštní stav přechodu, proto je svět rostoucí měrou nečitelný, nic nedává jasný smysl, obecně akceptovatelné instituce se ukazují jako ne zcela spolehlivé, vládne ambivalence."*[7] V přechodné situaci se také řeč rozrušuje, ztrácí srozumitelnost, ovšem momenty jejího „zadrhávání" mohou poskytnout podnět k přemýšlení o jindy skrytých aspektech. Jde o *„výjimečné situace, kdy si člověk uvědomí řeč, jíž mluví. Například když člověk chce něco říci a přijde mu na jazyk slovo, o které zakopne, které mu přijde podivné nebo komické, takže se sám sebe ptá: ‚Dá se to tak vůbec říct?' Tu si na okamžik uvědomujeme řeč, jíž mluvíme, protože nedělá to, co má."*[8] Takové situace totiž spolu s projevem jednotlivce otřásají ideou, generující určitý slovník a diskurz.

Motiv mezidobí lze konkretizovat na jednom z nejvlivnějších prozaických děl sledovaného desetiletí české literatury – na románu *Sekyra* Ludvíka Vaculíka. Jeho vypravěč se hlásí ke generaci, která se polovinu života upínala k ideálům propagovaným komunistickou mocí až do doby vystřízlivění a zklamání; při takovém zjištění mají postavy snahu oprostit se od dříve přijímaných myšlenek a frází, přehodnotit někdejší ideály. Podobným dilematem procházejí mnohé postavy děl rozebíraných v hlavní stati práce.

Ono přehodnocování a hledání se děje v rámci tradice, která se stává naléhavým tématem, neboť mocenský aparát, jemuž protagonisté čelí, podává její dezinterpretovaný obraz, v němž má snahu zahladit stopy po nežádoucích hlasech, myšlenkách a výtvorech. Proto budu kromě *Filosofie en noir* vycházet z hermeneutiky Hanse-Georga Gadamera, pro niž dialog uskutečňující se v rámci konkrétní tradice představuje jedno z centrálních témat; u Gadamera však nejde o tradici redukovanou, ale o *„bezpočet hlasů, v nichž se*

[6] PETŘÍČEK, Miroslav. Filosofie en noir. Myšlení současnosti. Praha: Univerzita Karlova, nakladatelství Karolinum, 2018. ISBN 978-80-246-3917-8, s. 43.
[7] Tamtéž.
[8] GADAMER, Hans-Georg. Člověk a řeč: (výbor textů). Přeložil Jan SOKOL, přeložil Jakub ČAPEK. Praha: OIKOYMENH, 1999. ISBN 80-86005-76-3, s. 26.

znovu rozeznívá mimolost“[9]. V pluralitě a často také protichůdnosti těchto hlasů se jedinec táže po smysluplnosti bezprostředně přítomného.

Pro žití v tradici je příznačná provázanost prvku osobního, historického a ideového, které se neoddělitelně prolínají v mnohých českých dílech sledovaného období; proto pojmu krize jednoznačně nepřisuzuji přívlastek „osobní”, i když o krizi v tomto smyslu se bude jednat nejčastěji. Při zakoušení radikálních pochybností protagonisté skepticky pohlížejí na základní principy poznání, v nichž celý život hledali smysl. Úvahu o provázanosti krize ve smyslu osobním a společensko-historickém lze konkretizovat – obrátím-li pozornost k jednomu z autorů interpretovanému v hlavní stati práce – na úryvku *Časové tísně* Jiřího Frieda. Její vypravěč ve vzpomínkové epizodě na otcovy poslední roky života líčí, jak krize společenská (nastupující nacismus) připravila muže o ideové ukotvení: *„Větrný poryv krize, který znamenal začátek neodvolatelného konce poklidných řemeslnických časů, byl pro něho nesrozumitelným dopuštěním božím. Zlomil se, ztratil poslední zbytky sebevíry. Příčiny úpadku hledal v sobě: vzal si do hlavy, že je poznamenán osudem, ve všech očích četl posměch.* [...] *Už se nikdy nevzpamatoval. Nebyl příliš překvapen, když přišli Němci a nezbylo než opustit město: všechno už bylo možné. Nemluvil, byl jako ve snu, motal se po ulicích, po kterých horempádem ujížděli známí s vozíky a na nákladačích, bezradně se snažil pomoci, když jsme s maminkou balili svršky.”*[10]

Vypravěč prezentuje osobu, která úpadek prosperity, související s dějinnými událostmi, interpretuje prizmatem víry v osud, ale zároveň hledá vinu v sobě; na nečitelný stav reaguje bezmocným mlčením, v němž se svářejí různé typy uvažování o člověku ve světě. V kritickém období tu lidská situovanost v rámci dějin vyvstává ve svojí spletitosti; v té se snaží orientovat jedinec se svým historickým horizontem a s limity vlastní percepce. Pro hermeneutiku (a také pro postavy polemizující s nevěrohodnými řečovými schématy) je vnímání *„záležitostí niterné zkušenosti či celostnosti rozumění sobě samému“*. A zároveň „[r]*ozumění sobě je vždy založeno na vztahu k něčemu mimo* […] *své ‚já’ – na zjevování se jinakosti.“*[11] V krizi se sice rozpadá někdejší představa

[9] GADAMER, Hans-Georg. *Pravda a metoda.* Vyd. 1. Praha: Triáda, 2010. 415 s. Paprsek, sv. 18.. ISBN 978-80-87256-04-6, s. 251.
[10] FRIED, Jiří. Časová tíseň. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1961.
[11] BÍLEK, Petr A. Hledání jazyka interpretace: k modernímu prozaickému textu. Teoretická knihovna [Host, edice]. Brno: Host, 2003. ISBN 80-7294-080-5, s. 57.

celistvosti vlastního já i vlastní tradice, ovšem téměř vždy vede k hledání nové celistvosti a kontinuity.

V problematickém kontinuu lidských věcí, v tradici, která není jednolitá a jednoznačně uchopitelná a definovatelná, v níž člověk interpretuje a interpretační aktivitou oživuje či zavrhuje prvky mnohohlasí minulosti, může krize sloužit jako popud k hledání úsudku, který není ani ukvapený, ani tradicionalistický.

Kvůli nastíněnému hlubokému provázání řeči a (dobového) myšlení a kvůli svázanosti společenských, filosofických, politických a jiných idejí s rétorikou pojímám komunikaci postav ne pouze jako rozbor (z formálního hlediska) dialogů, ale soustředím se také na vnitřní monology, nonverbální gesta postav a v neposlední řadě na způsoby, jak subjekty promluvy, gesta a události *interpretují* a jak se i v osamocené reflexi vztahují k problémům spjatým s řečí a mezilidskou komunikací. Zaměřuji se na to, o čem Hans-Georg Gadamer pojednává jako o „*řečové*[m] *chování*“[12], které se odehrává v určité kultuře a tradici, v nichž jednotlivec vždy již do řeči společenství vstupuje a pohroužen v řečovém živlu se snaží čemusi porozumět.

Proces interpretace (na straně postav), v němž se člověk vztahuje ke smysluplnosti či naopak nesmyslnosti událostí a interakcí, akcentuji na základě úvahy, že *„krize jakožto krize smyslu* [lze pojímat jako] *cosi, co patří ke smyslu”*[13]. Při rozboru komunikace v situaci krize mi jde o způsoby osmyslování a s nimi provázané typy literárního jazyka, k nimž se analyzované postavy uchylují v procesu výkladu promluv, gest, osob a předmětů, s nimiž se setkávají. V mnohých českých prozaických dílech 60. let je pro postavy totiž charakteristické, že jejich *„možnosti vidět a vědět jsou radikálně omezeny, jejich prostor je permanentně nejistý“*[14]. O to více jsou tedy odkázány na interpretování, kterému hermeneutika přikládá mimořádnou důležitost. Takové postavy se potýkají s *„vyvržení*[m] […] *do nejistého místa a prostoru, kde musí ohledávat každou maličkost a interpretovat ji.“*[15]

Kontinuita (osmyslování, rozumění apod.) je tedy v situaci krize ohrožena a narušena. U některých děl, např. v novele *Marie* Alexandra Klimenta, slouží „trhlina”

[12] GADAMER, Hans-Georg. Člověk a řeč: (výbor textů). Přeložil Jan SOKOL, přeložil Jakub ČAPEK. Praha: OIKOYMENH, 1999. ISBN 80-86005-76-3, s. 44.
[13] PETŘÍČEK, Miroslav. Filosofie en noir. Myšlení současnosti. Praha: Univerzita Karlova, nakladatelství Karolinum, 2018. ISBN 978-80-246-3917-8, s. 36.
[14] PAPOUŠEK, Vladimír. 1959-1963. *Epika*. In: PAPOUŠEK, Vladimír. *Chór a disonance: česká literatura 1947-1963*. Praha: Filip Tomáš - Akropolis, 2022. ISBN 978-80-7470-457-4, s. 390.
[15] PAPOUŠEK, Vladimír. 1959-1963. *Monumenty a existence*. In: PAPOUŠEK, Vladimír. *Chór a disonance: česká literatura 1947-1963*. Praha: Filip Tomáš - Akropolis, 2022. ISBN 978-80-7470-457-4, s. 85.

všední kontinuity jako šance pro nové tázání, nové osmyslování, hledání nové syntézy, u jiných, např. v románu *Brána blažených* Jaroslava Putíka, děj směřuje k otřesu smyslu, který ústí v protagonistovo zmatené a nezodpovězené tázání, mající daleko k jakékoli syntéze, o niž interpretace usiluje.

Kvůli nastíněnému mnohohlasí rozebíraných děl budu v práci vycházet jednak z hermeneutiky Hanse-Georga Gadamera, pro nějž je porozumění základním modem lidské komunikace, ale který si zároveň všímá – jak o tom svědčí také autorův citát výše – možných diskontinuit procesu interpretování, osmyslování, komunikování, rozumění, přesněji řečeno diskontinuit, jimiž podle autora *„řeč nekončí, nýbrž začíná"*[16], a to s možností nového a hlubšího porozumění. Za normálních okolností si totiž člověk svoji řeč neuvědomuje: *„Mluvení je to nejhlouběji sebezapomenuté jednání, jaké jako rozumné bytosti vůbec konáme."*[17]

Kromě Gadamerových textů budu místy odkazovat k myšlenkám odlišných autorů, které ve *Filosofii en noir* vykládá Miroslav Petříček. Jejich texty se na rozdíl od Gadamera zaměřují ve větší míře na diskontinuity rozumění, na problematičnost syntéz[18]. Všímají si negativních stránek úsilí podávat ucelené, syntetizující narativy a se samozřejmostí užívat pojem dialog. Syntéza totiž může sloužit jako prostředek vylučování či popírání, jinak řečeno jako nahlížení součásti tradice coby nežádoucího *vnějšku*, a *„dožadování se dialogu* [může značit] *mocenskou hru, clonu před násilím páchaným na jinakosti druhého."*[19] Poukazování na prázdná místa, trhliny a diskontinuity jsou při úvahách o *literatuře z času krize*[20] relevantní také proto, že ve sledovaných textech jim mnohokrát čelí samotné postavy.

Jakkoli se takové propojování úvah může zdát nesourodé, věřím, že je v jádru hermeneutické, neboť mám snahu při setkání s *jinakostí* textů interpretačně navazovat ve směru jejich sdělení, která ve svojí různorodosti volají po škále teoretických myšlenek, již jsem nastínil. Takový přístup může přinést *„produktivní*[21] *napětí"*[22].

---

[16] GADAMER, Hans-Georg. Člověk a řeč: (výbor textů). Přeložil Jan SOKOL, přeložil Jakub ČAPEK. Praha: OIKOYMENH, 1999. ISBN 80-86005-76-3, s. 31.
[17] Tamtéž, s. 43 – 44.
[18] Na mysli mám např. Emmanuela Levinase, Michela Foucaulta či Jacquese Derridu, jejichž texty interpretuje Miroslav Petříček ve *Filosofii en noir*.
[19] BERNSTEIN, Richard J. The Conversation That Never Happened (Gadamer/Derrida). In: *The Review of Metaphysics*, vol. 61, no. 3, 2008. *JSTOR*, http://www.jstor.org/stable/20130978, s. 594.
[20] Zde odkazuji k názvu publikace Milana Suchomela o próze 60. let, s níž v hlavní stati také pracuji.
[21] Bernstein toto spojení užívá ve svých úvahách o debatě Gadamera a Derridy na téma textu a interpretace.
[22] BERNSTEIN, Richard J. The Conversation That Never Happened (Gadamer/Derrida). In: *The Review of Metaphysics*, vol. 61, no. 3, 2008. *JSTOR*, http://www.jstor.org/stable/20130978, s. 597.

1. Marie (Alexandr Kliment)

Výchozí situací debutové novely Alexandra Klimenta (1960) je náhlý manželský rozvrat; hlavní hrdinka a zároveň vypravěčka Marie, která do té doby žila s oddanou a nepochybující péčí o manžela, syna, dceru a společnou domácnost, se nyní musí vyrovnávat se ztrátou dosavadních jistot, způsobenou nevěrou manžela Jaroslava. Její vnitřní monolog, který v novele převládá, čtenáři odhaluje Mariino zápolení při snaze vyrovnat se s neočekávaně nastalou bolestnou situací a přehodnotit dříve přijímané a nereflektované hodnoty. Artikulací svojí osobní krize hlavní postava, prostá žena ve třetí dekádě svého života, přivádí pozornost mj. k několika problémům spjatým s mezilidskou komunikací, které jsou tematizovány s využitím prostředků moderní prózy[43].

Již v první kapitole vyvstává jeden ze základních prvků textu novely, který je v následujících kapitolách rozvíjen. Jde o princip prolínání kontextů řečeného. Mariino prosté vyjadřování spolu s jejím (zdánlivě) banálním metaforizováním, které uplatňuje při líčení svojí situace, vyjevuje osobní emocionální a zkušenostní náboj, který v hlavní hrdince evokuje v řeči obecně sdílené a užívané metafory. Patří k nim např. metafora tmy, která většinou nese negativní význam. Nicméně vypravěčka užití této metafory variuje s ohledem ke svojí osobní zkušenosti; s Jaroslavem se seznámila na pracovišti v továrně za 2. světové války, tedy v období, o němž se mluví jako o „temném“, avšak pro Marii byla daná doba ze vztahového hlediska dobou šťastnou. Mariino smýšlení a vyjadřování se tedy odklání od běžného kontrastu tmy s negativním a světla s pozitivním významem a tyto motivy nestaví do striktní opozice, nýbrž přidává jim sémantické nuance pramenící z osobních prožitků:

„Hned v pondělí, těsně před půlnocí, začaly houkat sirény. Fabrika nechala práce a běžela na Zatlanku a na Černý vrch. Tenkrát byla opravdu velká tma. Šla jsem s děvčaty, na Černém vrchu jsem se ztratila. Než jsem je našla, přišel ke mně Jaroslav. Stáli jsme proti sobě v tmě. V dálce tiše dunělo, tak se sypou brambory. Lidé utíkali do krytů. Nám se nechtělo do žádné jámy. Zůstali jsme stát v noci, někde daleko padaly bomby.“[44]

---

[43] Helena Kosková tyto prostředky definuje jako *„prolínání jednotlivých časových rovin, odpovídající asociacím, jejichž pomocí se jednotlivé epizody jejího manželství vynořují ve vědomí vypravěčky, která se jim snaží dát tvar ve svém úsilí pochopit příčiny krize a najít z ní východisko. Současně autorova lyrická básnická metafora a zkratka naznačí v podtextu i pocity a psychické stavy, které vypravěčka není schopna verbalizovat.“* (KOSKOVÁ, Helena. *Hledání ztracené generace*. Jinočany: Nakladatelství H&H, 1996, s. 159)

[44] KLIMENT, Alexandr. *Marie.* Život kolem nás [Československý spisovatel, edice]. Praha: Československý spisovatel, 1960, s. 23.

Pro vypravěčku zde tma značí bezpečí, intimitu i šťastné vzpomínky. S nastalou manželskou (a pro Marii též osobní) krizí, při níž vypravěčka ztrácí pocit blízkosti a bezpečí, pojímá místy také obraznost světla, rozbřesku atp. negativně, prizmatem svojí tíživé situace, jako dobu bolestného uvědomění: *„Měli jsme v sobě ráno, i když byla tma. Já teď závidím lidem, kteří s chutí vstávají.“*[45]

S výše nastíněným prolínáním kontextů (obecného a osobního) úzce souvisí v novele uplatňované provazování kontextu banálního s významově závažným, který se opět hluboce dotýká Mariiny existence. V průběhu děje novely má hlavní postava víru, že stále existuje možnost rozpadající se manželství zachránit, a snaží se vytvářet podmínky k hovoru o společné budoucnosti či alespoň iniciovat společně strávený čas. Jaroslav však nereaguje vstřícně; ve snaze vyhnout se nepříjemnostem uniká před rodinou k pracovním povinnostem, jak je patrné například v tomto dialogu mezi Marií a Jaroslavem, v němž Marie svojí odezvou vytváří ono napětí mezi banální a závažnou sémantickou rovinou: *„‚Nechtěl bys jít do biografu?‘ ‚Ne, nezlob se, potřebuju dokončit svoje návrhy. Stále mi něco nevychází.‘ ‚Mně taky. ‘“*[46]

Postupem času mají snahu do rozvráceného vztahu zasahovat také příbuzní a lidé z okolí. Když kupříkladu děti manželů, Hanička a Jirka, dočasně přebývají u svých prarodičů, Marie s Jaroslavem dostávají pozvánku na loutkové divadlo, které jim děti s pomocí či z popudu prarodičů přichystaly, patrně ve snaze manželský pár usmířit. V té době dále trvá Jaroslavova nevěra a o Marii se uchází bratr její známé Jenda, s nímž se Marie začíná scházet. Když se tedy manželé, jejichž soužití se manželskému stále více přestává podobat, chystají na návštěvu prarodičů a dětí, pronáší Marie k Jaroslavovi slova, v nichž se opět slévají dva kontexty – odkaz k návštěvě loutkového divadla a zároveň poukazu k tomu, že slavnostní oblečení má odvést pozornost od stupňujícího se odcizování manželů: *„Ty se oblékáš jako do divadla!“* [47] Cestou k rodičům si po boku Jaroslava hlavní postava uvědomuje, že právě tudy procházela s novým nápadníkem, a v jejím vnitřním monologu dochází místy, jako např. zde, také k prolínání narativních kontextů: *„Tady jsem se setkala s Jendou. Napadlo mě, měla jsem se s ním setkat jinde, tady blízko bydlí rodiče. Ale tenkrát jsem ještě na nic nemyslela. Šli jsme pod viadukt. Trochu jsem klopýtla. Vzal mě za loket* […]“ [48] V úryvku vzniká napětí mezi dvěma

[45] Tamtéž, s. 12.
[46] Tamtéž, s. 62.
[47] Tamtéž, s. 63.
[48] Tamtéž, s. 63-64.

časovými liniemi, tedy mezi dobou cesty s manželem Jaroslavem a dobou procházky s nápadníkem Jendou, napětí vzniklé dvojznačností a počínající rozpolceností vyprávění, které označuje oba zmíněné děje zároveň.

Konvence, nad nimiž se Marie dříve neměla potřebu kriticky zamýšlet, jsou radikálně zpochybněny – tento zvrat má za následek polemiku s bezděčným užíváním ustálených řečových obratů, které nepostihují prožívání jednotlivce; osobní krize přivádí vypravěčku k nové reflexi řeči. Helena Kosková v souvislosti s tematizováním jazyka v české próze 60. let píše: *„s jazykem přejímáme i hotová kliše, názory na realitu, její lživý obraz. Jazyk nám poskytuje hotové polotovary, které nám umožňují, abychom se vyjadřovali, aniž bychom mysleli. Jazyk akcentuje, verbalizuje snadněji racionální stránku lidské osobnosti než stránku citovou. Nepřekvapuje proto, že typickým jednotícím znakem generace šedesátých let je boj o očistu jazyka z jeho odcizení a dehumanizace.“*[49]

Ve výše citovaném dialogu manželů vyvstává jedno z centrálních témat spjatých právě s dehumanizovaným jazykem. Jde o mechaničnost uvažování a vyjadřování, která pramení z továrenského prostředí, v němž Jaroslav pracuje jako strojní zámečník a které nyní upřednostňuje před rodinou. V širším smyslu lze však říci, že tato mechaničnost je produktem společnosti adorující ideu neustále rostoucí efektivity a užitkovosti, z níž se vytrácí prostor pro emocionalitu a individualitu člověka. Důsledkem toho je hlavní postava konfrontována s vpádem neosobní mechaničnosti do soukromí rodinné domácnosti, a to mj. v dialozích s manželem, který soustavně užívá frází založených na mechanických obrazech, jimiž však odkazuje ke své (lidské) situaci. Jaroslav, který není jednostranně vyobrazován jako viník rozpadu manželství, nýbrž také jako postava procházející určitou krizí, totiž při snaze manželce sdělit, že svoje city nedokáže ovládnout, a tím pádem nevidí budoucnost v obnově vztahu, praví: *„bylo to silnější než já. Je to taková odstředivá síla.“*[50] Obraznost vlaků, nenávratně odvážejících lidi různými směry, mechanických vozidel, na jejichž výrobě se Jaroslav podílí, se v novele rodinným příslušníkům silně vnucuje při líčení průběhu krize, prostupuje jejich komunikaci, jak je patrno také v Mariiných úvahách, v nichž spojuje na první pohled nesouvisející motivy s pouze zdánlivou nelogičností*: „Ze železa se dobře staví, lidi nejsou ze železa.“*[51] Ačkoli mechanická obraznost proniká také do Mariina vyjadřování, jak je patrné již v naposledy

[49] KOSKOVÁ, Helena. *Hledání ztracené generace*. Jinočany: Nakladatelství H&H, 1996, s. 24.
[50] KLIMENT, Alexandr. *Marie.* Život kolem nás [Československý spisovatel, edice]. Praha: Československý spisovatel, 1960, s. 65.
[51] Tamtéž, s. 45.

citovaném úryvku, v jejím pojetí má užívání těchto obratů většinou polemickou či ironickou funkci: *„Jsem vyšinutá z kolejí. Maminka je mašinka, říkával Jirka […]"*[52]

Svoji polemiku hlavní postava rozvíjí v průběhu celé novely mj. tím, jak se vztahuje k mechanickému užívání řeči a pojetí člověka, nicméně navzdory převažující polemice se místy uchyluje k paradoxním úvahám. Podobně paradoxně, jako když se Jaroslav snaží alespoň ve zkratce artikulovat svoje niterné rozpoložení metaforou mechaničnosti, vyznívají Mariiny řečnické otázky směřující k poměru spontaneity a neuvědomění vůči rozumu, rozvrhu a plánování v milostném vztahu, v nichž hledá paralelu mezi partnerským soužitím a vlaky jezdícími podle jízdního řádu: *„To by bylo pobouření, až by vlaky nestavěly na nádražích a stavěly v polích, až by lidi čekali a nedočkali se, ani ti, kteří mají jet, ani ti, kteří mají vítat. A zmeškaly by se svatby a pohřby a všechno by bylo vzhůru nohama. Naštěstí platí jízdní řád. Proč neplatí nějaký řád taky v lásce? Byla by míň krásná, protože přesná a jistá?"*[53]

Nelze však říci, že by Marii tyto úvahy vedly rovněž k mechanickému pojetí člověka a vztahů; vynořuje se v nich uvědomění, že pro partnerský vztah je podstatná rozumná diskuse a komunikace, nestačí emocionalita sama o sobě.

Zůstaneme-li u rozboru dehumanizovaného jazyka, je důležité upozornit na usouvztažňování nefungující mezilidské komunikace s vlivem technických zařízení v lidském životě. Jaroslavovy stále méně časté návštěvy, odbývané za účelem materiálního zabezpečení rodiny, jsou doprovázeny rozhovory, jež vypravěčí subjekt charakterizuje jako pouhé *„provozní zprávy o domácnosti a o dětech"*[54] V tomto kontextu pronáší vypravěčka na jiném místě s ironií, že je *„dojemné, s jakou přesností mi nosí peníze."*[55] Přesnost, účelnost, programovost interakcí uvádí Marie do souvislosti s leitmotivem rádia, které nikdo neposlouchá a hraje pouze, aby přehlučilo ticho a neporozumění: *„Jsme dvě rádia v jedné místnosti, vysíláme na sebe, nikdo neposlouchá. Jako u sousedů.* […] *Kdo ví, možná si tam u nich taky nemají co říct."*[56]

V obou kapitolách citovaných v tomto odstavci, konkrétně druhé i páté, vypravěčka užívá spojky *anebo* ve stejné souvislosti: *Je něco nového, řekne on anebo já, není nic nového, řeknu anebo řekne on."*[57] Danou spojku užívá k vyjádření zaměnitelnosti

[52] Tamtéž, s. 45.
[53] Tamtéž, s. 130.
[54] Tamtéž, s. 26.
[55] Tamtéž, s. 92.
[56] Tamtéž, s. 27.
[57] Tamtéž, s. 92.

stran toho, co formálně působí jako dialog, ovšem komunikace na hlubší úrovni v něm neprobíhá. Zaměnitelnost stran rozhovoru, lhostejnost toho, co která postava pronáší, v principu připomíná tematizování komunikace v absurdním dramatu a v závěrečné kapitole při další podobné interakci s Jaroslavem přerůstá Mariina reflexe konverzace zbavené vzájemného naslouchání a porozumění ve vizi sebe samé, jak hovoří s jakýmsi neosobním hlasem v telefonním sluchátku, jehož původcem není člověk schopný naslouchat.

Helena Kosková poukazovala na užití jazyka bez přemýšlení, tedy na jeho automatizovanou podobu, jejíž manifestací je fráze či frazém, s nimiž vede Marie rovněž polemiku. Již v druhém odstavci novely při bilanci svého života vypravěčka pronáší, že všechno uteklo „jako voda", načež pokračuje řečnickou otázkou: *„Ale jakpak souvisí láska s vodou?"* [58] Obvyklý frazeologismus tedy zpochybňuje nezvyklým tázáním, jako je tomu napříč dílem vícekrát, nicméně v následujících případech fráze a frazémy, vůči jejichž vulgarizačnímu charakteru se Marie vymezuje, doléhají k hrdince zvenčí, od ostatních postav. Při vzpomínce na svůj první pláč v manželství, způsobený Jaroslavovou nepozorností, si Marie vybavuje, jak se ji manžel po omluvě snažil udobřit neohrabaným: *„Nebuď labuť!"*, a vypravěčka reagovala slovy: *„Labuť je krásný pták."*[59] Tendencí k doslovné interpretaci či aktualizaci frazeologických jednotek s ohledem ke svojí situaci – *„Neštěstí nechodí po horách, chodí po lidech…"*[60] – se Mariina reflexe řeči blíží dětské optice, jíž bude v rozboru ještě věnována pozornost, a konfrontuje tak pragmatickou automatičnost komunikace a jednání, z nichž se vytrácí estetické cítění, stejně jako schopnost nekonvenčního myšlení a vyjádření. Se ztrátou dosavadních jistot dospívá Marie k vědomí, že vždy se nelze upínat ke sdělením, která jsou vlastní sféře fráze a frazeologie, utvářené kolektivní zkušeností. Vlastní zkušenost si žádá vlastní artikulaci, kterou hlavní postava hledá mj. narušováním či zpochybňováním frazeologismů.

Zůstaneme-li u frázovitosti v širším smyslu, lze říci, že v momentech, kdy se známí a příbuzní snaží Marii s manželským rozvratem smířit frázemi typu „takový je život", které hrdinka odmítá přijmout za své, vyvstává její uvědomění, že konvenčnost hovoru odráží konvenčnost životního stylu; proto také Marie touží po rozhovoru bez frází: *„Před obchodem s nedělním prodejem, nazdar, Naďo, před výkladem Knihy, nazdar,*

[58] Tamtéž, s. 7.
[59] Tamtéž, s. 32.
[60] Tamtéž, s. 82.

Marie, v parčíku, tak co děti, na nábřeží, jak se má Jaroslav. Chtěla jsem ven, ale rozmluvy mě stále vracely domů. "[61]

Pasáže, v nichž vypravěčka líčí chod domácnosti svojí rodiny před manželským rozvratem, obeznamují čtenáře s rutinou a stereotypem Mariina života, proti nimž se však hlavní postava neměla potřebu vymezovat. Jde např. o momenty, kdy Marie ví, že některý z rodinných členů právě přichází domů, a otevírá dveře dříve, než je dotyčný stihne odemknout. Předvídatelný chod domácnosti je však narušen, události nabývají neznámý spád a všední den již nelze prožívat bezstarostně; nyní se vynořuje všednost nehostinná, v níž je obtížné vykonávat rutinní úkony s dosavadní lehkostí.

„Roztěkanost zobrazovaného vědomí hrdinky je obráceno k proměnlivé skutečnosti. […] *Zobrazovaný obsah vědomí Marie reflektující uvadání vztahu s mužem a nakonec jeho odchod od rodiny je obrazem protékající všednosti, kde není nic tajného, kromě radikálně vyvstávající věčné nejistoty prožívajícího a vyprávějícího subjektu, kromě odcizení, které se já zmocňuje v každodenní nevinné práci pro rodinu.* "[62]

Tuto všednost je nyní vypravěčka nucena reflektovat a artikulovat; asociativní rozkolísanost jejího vnitřního monologu mezi šťastnou minulostí a bezútěšnou přítomností má dopad rovněž na formální stránku vyjadřování. Mariinou myslí probíhají automatizované formulace, vzešlé z popisu dříve automaticky jdoucích událostí. S nastalým zvratem však dochází k „zadrhávání" a opakovanému nedokončení těchto promluv. Jako příklad lze uvést vzpomínání na Jaroslavovy dříve pravidelné návraty domů, které ztratily svoji pravidelnost i vřelost*: „*[…] *vždycky se vrátil. Často mi přinesl nějakou malou věc. Roky jsem mu otvírala.* […] *Poprvé si otevřel sám a přinesl, nepřinesl nic.* "[63]

Konec úryvku exemplifikuje, že bezděčně zahájená řeč, která mohla být v minulosti opakovaně pronášena, ztrácí svoji plynulost a samozřejmost, ztrácí svoji platnost. Narušení rutiny chodu domácnosti, tedy skutečnost, že se Jaroslav nevrací domů pravidelně, zároveň znamená narušení jednoty a celistvosti rodiny. V tomto kontextu lze poukázat na rozkol, který nastává ve vyjadřování Marie coby matky, která má touhu si uchovat přehled o jednotlivých členech domácnosti, u jednoho z nich se to ovšem

[61] Tamtéž, s. 27.
[62] PAPOUŠEK, Vladimír. *Existencialisté: existenciální fenomény v české próze dvacátého století*. Praha: Torst, 2004. ISBN 80-7215-237-8, s. 392.
[63] KLIMENT, Alexandr. Marie. Život kolem nás [Československý spisovatel, edice]. Praha: Československý spisovatel, 1960, s. 15.

přestává dařit. A tak když hlavní postava mluví o svých nejbližších, přijde-li řeč na Jaroslava, její plynutí řeči je narušeno.

Na principu nutnosti přeformulování toho, co bylo dříve možno bez přemýšlení vyřknout, lze rovněž pozorovat Mariino uvědomění individuality v situaci krize, např. když při zjištění, že někteří lidé z okolí k Jaroslavově nevěře přistupují se zvídavostí a zlomyslností, postava pronáší: *„Tak oni se nám, oni se mi smějou“*[64] Zájmena *„my“* už nelze užít automaticky a bezmyšlenkovitě.

Již bylo nastíněno, že snaha hlavní postavy vypořádat se s krizí, stejně jako její vnímání celé situace často přechází v paradoxy – ty se objevují i v souvislosti s perspektivou vypravěčky. Vedle výše zmíněných pasáží, v nichž vypravěčka naráží na nemožnost informovat sebe ani čtenáře o tom, co právě dělá Jaroslav, se vyskytují i takové, v nichž Marie, byť dočasně odloučena od dětí, čtenáře detailně obeznamuje s tím, co její potomci v daný moment dělají. Ačkoli se Mariina perspektiva vyznačuje stupňující se dezorientací, v těchto momentech její vědomí narušuje běžné konvence, zčásti se vymaňuje ze zmatečného pohroužení jedince do sílící krize, a blíží se perspektivě „vševědoucího vypravěče“: *„Vlasy mi tekly po zemi, dvě stě kilometrů na severovýchod dávali Haničce obklad na nemocný krk. Jirka šel s babičkou z divadla.“*[65]

V citovaném úryvku dochází k rozkolísání vypravěččiny perspektivy mezi reflektováním její bezprostřední situace a situace dětí, které jsou v daný moment na jiném místě, každé zvlášť.

Tato rozkolísanost přechází až v jakýsi motiv dvojnictví, které však existuje pouze v (Mariiných) úvahách a předně v (její) řeči. V posledním citovaném úryvku prožívá Marie jednu z milostných scén s nápadníkem Jendou, a ve stejný moment se rozpomíná na svoji roli matky. Jenda, který sleduje Mariinu rozkolísanost mezi přítomným momentem, v němž spatřuje svoji šanci na sblížení, a jejími mateřskými povinnostmi a osobními starostmi, se ji opakovaně snaží přimět, aby na realitu mimo přítomný moment přestala myslet. Po jednom z těchto přesvědčování následuje výpověď: *„A tak jsem mu dala svou hlavu, ať si s ní dělá, co umí, pampelišku, hlavu kočky, hlavu kouli, hlavu z mléčného skla, je tady zhasnuté světlo, ‚maminko, chyť tu kouli!‘ dala jsem mu hlavu, kulatou hlavu, ať si ji utrhne, ten lístek, lístek z kalendáře, list z nějaké zamotané knihy, nečetl začátek a nebude číst konec, ať si vytrhne jenom list a pustí ho po větru a po vodě. ‚Maminko, na mě jde provazová kráva!‘ ‚Co to povídáš, Haničko?‘ Řekl mi: ‚Copak si to*

[64] Tamtéž, s. 43.
[65] Tamtéž, s. 109.

povídáš, Marie?' Máma má maso, Ema má mísu, co máš, Emo? „Vzpomněla jsem si na slabikář, na Poupata, nevím proč.' ‚Ty jsi, Marie, zvláštní,' řekl a za chvíli mi šeptal: ‚Emo, Emo, budu ti říkat Emo.'"[66]

Toto oslovení, které Marii přiřkne Jenda, si postava osvojí právě pro situace, v nichž v její mysli dochází k rozkolu mezi úlohou matky a touhou opuštěné ženy, a v duchu o sobě v podobných chvílích začíná hovořit jako o Emě. Toto verbální „dvojnictví" je založeno na principu autocenzury, pramenícím ze studu před dětmi, okolím a sebou samou, a v novele je součástí tematizování Mariiny vazby na dětskou perspektivu.

Myšlení a vyjadřování hrdinky se na mnoha místech blíží dětskému užívání řeči, což lze v rámci celého díla sledovat v několika rovinách. S rostoucí zoufalostí vypravěčky sílí také asociativnost a fantazijnost jejího vyjadřování a přerůstá ve snové, či dokonce horečnaté verbální projevy, které nekorespondují s obvyklými schématy lidské mluvy a komunikace. V syntaktické rovině se Mariino vyjadřování vyznačuje množstvím parataktických souvětí a hromaděním asyndeticky navazujících vět jednoduchých: *„Paní přinesla čaj, přišla a odešla tiše, neslyšela jsem její kroky. Pili jsme čas s citrónem. Usmívali jsme se na sebe. V tlustém skle pod námi plovaly žluté půlměsíce, dívala jsem se na ně, koupaly se v čaji.* […] *Půjdeme nahoru, tam je bílý pokoj. V pokoji je zelená truhla, nad truhlou je zrcadlo."*[67]

Charakteristiku jejího vyjadřování lze uvést do souvislosti se ztrátou dřívějšího známého chodu života a následně se objevujícím neznámem. Jde o rozkol mezi tím, co Marie metaforizuje jako svůj *„malý svět"*, v jehož opozici stojí *„velký svět"*. První z metaforických obratů představuje dobře známou sféru rodiny a domácnosti, druhý pak vnější prostor mimo domov, který se vyznačuje komplikovaností a nepřehledností. I tento rozkol jako by se vpisoval do syntaktických prostředků uplatňovaných hlavní postavou: *„K vyjadřování těchto komplikovaných, abstraktních vztahů slouží v jazyce právě i prostředky hypotaxe, jejichž výskyt je v Mariiných promluvách výrazně omezen, a to i na místech, kde by se jejich použití dalo očekávat. Pro tento rys jsou charakteristické případy, kdy Marie vyjadřuje asyndeticky vztah, který by se dal vyjádřit hypotakticky* […] *Zdrojem informací o vyprávěcím subjektu pro nás může být také kompoziční strategie celého textu, pro niž je charakteristická rezignace na logický a chronologický přepis událostí. Marie postihuje skutečnost v celku, plynule, bez výraznějšího členěni, přetaven jejím asociativním způsobem uvažování jeví se okolní svět jako mozaika představ, obrazů,*

[66] Tamtéž, s. 114-115.
[67] Tamtéž, s. 48.

návratných motivů, úvah, snů, rozjitřených vizí a útržků dialogů. Ocitá se tak vedle sebe bezvýznamné a důležité, minulé a přítomné, reálné a fantazijní, neexistuje jasně formulovatelná hierarchie mezi myšlenkami, příběhy, předměty, gesty, asociacemi a Mariina promluva tak vedle mozaiky připomíná jakýsi nerozlišený proud jejího vědomí.“ [68]

Tento proud vědomí, v němž se prolíná imaginace se skutečností, se do vypravěččiných promluv dále promítá již zmíněnou doslovnou interpretací/ aktualizací frazémů, ale také vytvářením nečekaných analogií, kterým dává vzniknout napříč novelou uplatňovaná recyklace a rekontextualizace několika motivů. Tyto analogie se rovněž vyznačují napětím mezi doslovným (odkazujícím k vnější realitě) a metaforickým*: „V Nízkých Tatrách jsme s Jaroslavem viděli lavinu. Nejdřív malá špulka, pak se dala do pohybu celá stráň. V cestě stálo několik vysokých smrků. Vzalo je to s sebou jako sirky.“*[69]

Toto vylíčení přírodní scenérie evokuje hlavní postavou již dříve vytvořenou analogii pokácených stromů, které vedle sebe rostly jako dva lidé ve vztahu. Ona *„malá špulka“* zase evokuje příčinu prvního setkání Jaroslava s ženou, kvůli které opouští rodinu; poznali se v práci na ošetřovně po tom, co se Jaroslavovi do oka dostala železná pilina, drobný a nenápadný předmět. Celý svah v *„pohybu“* lze interpretovat jako překotné změny v rodinném soužití, mohutnost laviny zase jako *„odstředivou sílu“*, kterou nejde zastavit. Hlavní postava nejen zde odkazováním k vnější realitě referuje k vlastní situaci, stejně tak nejen zde k sobě vztahuje vnější události, které jsou drastické. Jde o jakási selektivní gesta, byť podvědomá, která vycházejí z Mariina psychického rozpoložení. Jedny z promluv, k nimž se postava opakovaně v různých situacích vztahuje, jsou titulky z černé kroniky, např. *„Opilý řidič usmrtil nic netušící ženu“* [70]. V této charakteristice Mariiny komunikace lze spatřovat tendenci k hyperbolizaci, gradující v jejích vnitřních monolozích. Zmíněný sklon konfrontuje dětský lékař Haničky a Jirky, zároveň také starý rodinný známý, který si povšimne nervozity hlavní hrdinky, zpovídá ji a poněkud necitelným, ale patrně dobře míněným způsobem poukazuje na její přepjaté užívání přirovnání a analogií: *„V lékařství tomu říkáme krize, u některých nemocí je*

[68] LIČKOVÁ, Romana. Novela Marie Alexandra Klimenta. In: FEDROVÁ, Stanislava, Jan HEJK a Alice JEDLIČKOVÁ. Mezi deklamovánkou a románem: Proměny žánrů v české a slovenské literatuře [online]. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2006, s. 82. Dostupné z: http://www.ucl.cas.cz/slk/data/2005/sbornik/sbornik.pdf.
[69] KLIMENT, Alexandr. *Marie.* Život kolem nás [Československý spisovatel, edice]. Praha: Československý spisovatel, 1960, s. 82.
[70] Tamtéž, s. 121.

kratší, u jiných delší.“ […] *„Říkala jste před chvílí, jako úraz, nemějte mu to za zlé, a teď najednou srovnáváte nevěru s vraždou!“*[71]

Vytváření řečových obratů vyprávějícím subjektem, jež vychází z opozice „malého“ a „velkého světa“, se promítá také do motivické stránky promluv. Hlavní postava se často vztahuje ke vzpomínkám na dětství a na dětské knihy, přičemž opakovaně vyvstává motiv schoulení, přikrytí apod., stojící v protikladu k neznámému, děsivému a spletitému vnějšímu prostoru. Motiv babiččiny sukně tak např. přechází v představu všeobjímající a útěšné noci, vzápětí se ale znovu a znovu vkrádá uvědomění, že podobné představy neskýtají řešení: *„Babička má zástěru, je modrá, takové je noční nebe, přikryje celou zem, ruce jí voní marjánkou. Jen se posaď, víc by neřekla, na nic by se neptala […] Nemám už babičku.“*[72] Jako o *„přikrytí ramenem“* dále hovoří vypravěčka o vztahu s Jendou v osmé kapitole, a to v momentě, kdy reflektuje monologičnost pravidel jejich soužití, pravidel, které artikuloval pouze její nápadník: *„Ta domluva je opravdu otevřená, já jsem ji nikdy nepřijala, já jsem jenom neodmlouvala, je hodný, nechci ho strašit otázkami.“*[73] Marie postupně ztrácí zájem o vztah založený na touze po odreagování, stranící se obtížných otázek a diskusí.

Pro přehodnocení vztahu s Jendou je v díle důležitým hybným momentem již zmíněný konfrontační rozhovor s doktorem. Mariiny promluvy se od počátku vyznačují množstvím řečnických otázek, které spoluutvářejí horečnatou mozaiku textu novely a začínají připomínat spíše útržkovitá zvolání, nikoli proces komunikace se sebou samým a s druhými. Ve výše citovaných úryvcích (v jednom z nich je patrná touha po existování prostém nepříjemných otázek, ve druhém preferování mlčení) pak můžeme pozorovat snahu vyvarovat se komunikace jako takové. Doktor však Marii přivádí k uvědomění, že tázání musí zahrnovat prvek rozumu, nemá zůstávat u emotivních vznětů nekorigovaných rozumem, a že s krizí vyvstává potřeba nového tázání: *„Já jsem měla Jaroslava ráda!“ „Už nemáte?“ „Už nevím, co je to mít ráda.“ „Dřív jste to věděla?“ „Nikdy jsem se na to nepotřebovala ptát.“ „Proč?“ „Byla jsem šťastná, to mi stačilo.“ „Vidíte, nic netušící žena!“ „A tak co to tedy je, mít někoho ráda?“ „To si musí říct každý sám pro sebe, jinak se to říkat nedá, anebo tomu druhému, a rovnou do očí, pokud možno otevřených, jinak je z lásky, znáte přece děti, hra na slepou bábu!“* [74]

[71] Tamtéž, s. 122.
[72] Tamtéž, s. 58.
[73] Tamtéž, s. 131.
[74] Tamtéž, s. 124.

Od chvíle rozhovoru začíná Marie přehodnocovat mj. způsob artikulace svojí krize, neboť, jak si uvědomuje, ji samu i její okolí hluboce ovlivňuje, jak o situaci mluví. Proto začíná hledat nové formulace pocitů, s nimiž se potýká, a postupně se zříká opozičních metafor jako *„velký“* a *„malý svět“* či sebeoslovení *„Emo“*. Jak vyplývá z předchozího rozboru, tyto metafory a toto oslovení souvisí s regresivním psychickým stavem, jemuž se hrdinka rozhodla čelit. Tento vývoj lze interpretovat jako Mariino reflektování skutečnosti, že člověk pomocí řeči rozvrhuje svět různým způsobem, a tedy jím významně ovlivňuje své vnímání a prožívání skutečnosti, stejně tak jako vnímání a prožívání jiných.

Snaha vypravěčky o adekvátní užívání slov pramení také z vědomí, že řeč je kognitivní nástroj; Mariino přehodnocování hraje důležitou roli v tom, jak posléze začíná oslovovat svoje potomky. Již v počátcích manželských problémů je hlavní postava poděšena tím, že její děti, Hanička a Jirka, v narušeném rodinném prostředí přejímají určitá schémata řeči, která vedou k neporozumění mezi mužem a ženou. Jde o rozkol mezi ztechnizovaným slovníkem, v novele vlastním Jaroslavovi, a intuitivnějším, emotivnějším užitím řeči. A tak např. v jedné z vypjatých chvil, kdy nesvár rodičů zachvacuje i děti, poučuje Jirka Haničku slovy, která užil Jaroslav při hádce s Marií: *„Stejně to máš jedno, nebuď, Hanko, hysterická!“*. [75] V těchto momentech se manifestuje jakési „řetězení“ zle či mylně užitých slov; jednou vyřčené promluvy se šíří a mají vliv i nadále.

Onen dlouhodobý dopad určitých řečových aktů sleduje Marie i ve svém nitru, což ji posléze přivádí k uvažování o mezigeneračním dialogu. Proud vědomí/ vnitřní monolog hlavní postavy je utvářen někdy přesnými formulacemi rad, o něž se v dětství s Marií podělili starší členové rodiny, přičemž vlastní zkušenost se situacemi, k nimž se rady vztahovaly, ukazuje, že v určitých případech šlo o rady formulované zavádějícím způsobem, resp. způsobem, který v sobě nezahrnuje zkušenost s dobou, v níž hrdinka žije. Konfrontace vlastní zkušeností přivádí Marii k potřebě radit dětem tak, aby se měly na pozoru před chybami, kterých se ona i Jaroslav dopustili: *„Maminka, ta byla tak milá, co se natrápila, jenomže ta mi vždycky říkala, co ze mne být nemá, nikdy mi neřekla, co ze mne být má! Já bych jim snad už mohla říct něco víc. Jirkovi, aby nemyslel jenom na svou práci, a Haničce, aby nemyslela jenom na svého muže, Jirkovi, aby nezlepšoval jenom vagóny, a Haničce, aby nechtěla být šťastná jenom mezi čtyřmi stěnami.“*[76]

[75] Tamtéž, s. 41.
[76] Tamtéž, s. 170.

V tomto úryvku, týkajícím se mezigenerační komunikace, naráží vypravěčka na problematiku rad pronášených v čase. S proměnou doby a jejích možností nelze zůstávat jenom u poznání vzešlého ze zkušenosti minulé generace, a proto vypravěčka pociťuje potřebu poznání předků rozšiřovat o vlastní reflexi, a její rady pochopitelně rovněž narážejí na limity dobové diskuse a osobních zkušeností. V tomto zakoušení situace, v níž si hrdinka nevystačí s dříve přejatými poznatky, lze spatřovat, užijeme-li pojmu Jana Patočky, trojí *pohyb* lidského života, který se děje při procesu vyrovnávání se s tradicí rodu, společnosti, kultury atd., do nichž se člověk narodil, a hledání vlastní individuality v ní. Daný termín neznačí *„pohyb nějaké věci, která se pohybuje odněkud někam, nýbrž je to pohyb sebeutváření, je to pohyb, jímž jsem a jímž se neustále stávám sebou samým. A samozřejmě je to pohyb vzhledem k onomu celku, který nazýváme světem, pohyb, vztahující se k ukazování věcí a umožňující toto ukazování.“* [77] V *Kacířských esejích o filosofii dějin* vykládá Jan Patočka tento trojí pohyb lidského života v kontextu přechodu ze stavu *před-dějinného* člověka ke stavu *dějinnému*.

Před-dějinný člověk, tedy jedinec žijícího ve společnosti, která uplatňuje mytický výklad světa, *„chápe svůj život v jakési ontologické metafoře, […] nerozlišuje mezi nocí, která je zkušenostní fakt, a nocí jako temnotou, z níž šlehá blesk bytí* […] a *„jsoucna a bytí, fenomény jejich ukazování jsou mu stopeny v jediné rovině, která připomíná řeč básnických metafor, kde vztahy nezachytitelné v běžné empirii jsou vyjadřovány obrazy vzatými z této empirie, ovšem pomocí v běžném světě nepřípustných spojení, rozpojení a variačních operací* […]. *“* [78]

Ačkoli Marie nereprezentuje jedince žijícího v mytické společnosti, její regresivní psychická rozpoložení mají cosi společného s dětskou psychikou, a tedy také s mytickým stavem vědomí, pro nějž je, stejně jako pro její vyjadřování a vnímání, charakteristické ono *stápění*, *spojování*, *rozpojování*, *variování*. Mariino vztahování se k radám matky vyjadřuje *pohyb akceptace*, přijetí staršími, *„kteří novou bytost přijali již předtím, než v plném smyslu byla zde“* [79]. Pro druhou fázi, *pohyb obrany*, je příznačné vydání se druhým, *obstarávání jejich potřeb*; touto fází, starostí o děti a manžela, žila hlavní postava donedávna nejvýrazněji, a třetí fázi téměř neregistrovala. Nicméně krizí vyvstává potřeba přehodnocení, nové artikulace, a tím rovněž *pohyb pravdy*, který autor definuje jako

[77] PETŘÍČEK, Miroslav. *Úvod do (současné) filosofie: 11 improvizovaných přednášek*. Praha: Herrmann a synové, 1997, s. 122.
[78] PATOČKA, Jan. *Kacířské eseje o filosofii dějin*. 3. opr. vyd. Praha: OIKOYMENH, 2007, s. 32.
[79] Tamtéž, s. 30.

„vlastní vztah k zjevování, k tomu totiž, co je umožňuje“ [80], a který tedy úzce souvisí se schopností reflexe a rozlišování. Zároveň jde o pohyb, *„v němž se tak projevuje nejvíce jeho otevřená, budoucnostní povaha, jeho charakter příští“* [81], který mají do budoucna zamýšlené rady potomkům, které se rodí v Mariině mysli, vymaňující se z pouhého dlení ve sféře minulého a bezprostředně přítomného.

Horečnatý proud řeči, v němž se střetává přítomné i minulé, obecné i osobní, frazeologické i jedinečné, svojí chaotickou a nepřehlednou povahou koresponduje se stavem krize, který nutí hledat nové přístupy, perspektivy, formulace. V průběhu novely, kdy se vypravěčka dostává „mimo sebe“, aby posléze mohla začít nalézat svoje autentičtější já, hraje několikrát roli nenápadný, avšak důležitý motiv, který v samém závěru představuje vykročení k hlubšímu sebepoznávání. Jde o leitmotiv knihy. Kromě evokací obrazů z dětských příběhů, které v Mariině rozpoložení místy nabývají přízračných rozměrů, je v souvislosti s lidskou komunikací kniha tematizována ještě v jiném světle. Nesoustředěná a nepokojná vypravěčka kdesi mimoděk zmiňuje, že se ve svém psychickém stavu na čtení nedokáže soustředit. To je nastoleno znovu v epizodě novely, v níž Marie doprovází děti na prvomájový průvod, v jehož ideologicky optimistickém a nesnesitelně hlasitém víru nedokáže vydržet, a ujímá se jí známá Jarmila, která ji zve k sobě na návštěvu. Když v bytě přijde řeč na knihy, proběhne tato konverzace: *„Tohle je pěkná kniha, nechceš?“ „Ne děkuju, já teď nemám na čtení ani pomyšlení. Nemůžu číst. Nevím ani, co čtu, když čtu.“ „Na to si dej pozor! Člověku se může stát, že pak neví, ani co žije!“* [82]

V závěru díla se Marie chystá na dovolenou s dětmi. Přípravám předchází její rozhovor s Jaroslavem, od něhož má hlavní postava zcela jiné očekávání než Jaroslav. Marie opět doufá v hovor o budoucím chodu rodiny, Jaroslav však přichází kvůli zcela *provozní* záležitosti – kvůli klíčům od bytu, jež ztratil. Přímá řeč konverzace s duchem nepřítomným Jaroslavem je zde prolínána vidinou vypravěčky, v níž vidí sebe samu hovořit s hlasem automatu v telefonní budce. Stejný pocit má Marie z právě probíhajícího dialogu; řeč je sice v chodu, ale k porozumění nedochází, komunikace probíhá pouze v povrchové rovině, jak o tom byla řeč v jednom z předchozích odstavců, pojednávajícím o kontaminaci lidské komunikace neosobní technikou. Očekávání mluvčích se míjejí,

[80] Tamtéž, s. 33.
[81] Tamtéž, s. 33.
[82] KLIMENT, Alexandr. *Marie.* Život kolem nás [Československý spisovatel, edice]. Praha: Československý spisovatel, 1960, s. 91.

nesetkávají. Marie tedy v Jaroslavovi nenachází jedince ochotného či schopného komunikovat, ovšem ani v této situaci nekapituluje na úsilí ve smysluplné komunikaci pokračovat, byť bude počínat rozhovorem se sebou samou, uskutečňovaným mj. prostřednictvím čtení:

„Museli jsme se domluvit o klíčích, máme jenom jedny. […] *Jak my se sem vrátíme, když máme jenom jedny klíče?* […] *Napsala jsem adresu, neodjedu do neznáma, bude šest patnáct, pomalu vzbudím děti, jen co zahoukají, ještě si vyberu na cestu nějakou knížku. Už jsem dávno nic nečetla.“* [83]

Zde na poslední stránce novely vyjadřuje motiv knihy návrat k vnitřnímu dialogu, který je zásadní pro smysluplnou komunikaci se sebou samým i s okolím a k němuž se hlavní postava nesnadno propracovávala zápolením s neznámem. Hlavní postava v sobě nachází odhodlání pojmout krizi jako příležitost k hledání autentičtější komunikace a autentičtějšího života či – řečeno s užitím jedné z metafor interpretovaného díla – čelit *odstředivé síle*.

[83] Tamtéž, s. 177.

2. Kliment, krize, komunikace a … Kafka?

Ačkoli se raná tvorba autora vyznačuje civilností, ať už z hlediska postav, jejich dilemat či celkového vsazení děje do míst, jako jsou městské ulice, autobusové zastávky, nádraží, vlaková kupé atd., vyprávění a promlouvání postav, které procházejí určitou krizí, od dobře známých a všedních motivů nejednou přechází k fantaskním, poblouzněným, až halucinogenním vizím, jejichž iracionalita se blíží kafkovské atmosféře.

V povídkové tvorbě Alexandra Klimenta *„se objevují kafkovské vlivy, vědomí o omezenosti racionálního ohledu na svět, příznačné pro dobu šedesátých let"* [84]; ty lze ovšem spatřovat již v autorových raných novelách Marie a Setkání před odjezdem, byť v subtilnější rovině. Kliment patřil k autorům, u nichž „[r]*ecepce Kafkova díla souzněla se silně prožívaným pocitem odcizení, krize jazyka a krize lidské identity. Obecné otázky dehumanizace, alienace člověka v moderním světě dostávají konkrétnější podobu a silný prvek etický. Na rozdíl od Kafky identifikují čeští autoři síly, které náhle a neočekávaně zasahují do života, jako absurditu vytvořenou lidmi samotnými."* [85]

V předchozí interpretaci Marie již bylo zmíněno, že hned v úvodu vypravěčka nastolí téma časovosti a s ní spojené proměnlivosti lidských věcí, když pronáší: *„Co mělo trvat celý život, je u konce, a mně je třicet roků. Uteklo to všechno jako voda. Ale jakpak souvisí láska s vodou?"* [86] Podobně je tomu v úvodní větě celé novely, v níž Marie sděluje: *„Dnes jsem se dívala do zrcadla a nebyly to moje oči."* [87] Dokud chod domácnosti běžně fungoval, Marie o svojí totožnosti neměla důvod pochybovat, nyní však, když se radikálně proměnila situace doma, pro hlavní postavu tolik určující, jako by se proměnila hrdinka sama, jako by se také její identita vytratila. Později, když ke konci novely přehodnocuje a znovu objevuje svoji identitu, tuto větu obrací v klad a o očích v zrcadle již hovoří jako o vlastních. Ovšem v časovém úseku vyprávění mezi citovanými úryvky se zdá, že obrací-li se Marie k sobě, obrací se ke komusi, jehož totožnost není zřejmá, a totéž jde říci o jejím oslovování Jaroslava. Právě ztráta či

[84] KOSKOVÁ, Helena. *Hledání ztracené generace*. Jinočany: Nakladatelství H&H, 1996. ISBN 80-85787-93-8, s. 158.
[85] KOSKOVÁ, Helena. Šedesátá léta – zlatý věk české prózy? In: Zlatá šedesátá: česká literatura a společnost v letech tání, kolotání a ... zklamání: materiály z konference pořádané Ústavem pro českou literaturu AV ČR 16.-18. června 1999. Edice K [Ústav pro českou literaturu AV ČR, edice]. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2000. ISBN 80-85778-27-0, s. 23-24.
[86] KLIMENT, Alexandr. *Marie*. Život kolem nás [Československý spisovatel, edice]. Praha: Československý spisovatel, 1960, s. 7.
[87] Tamtéž, s. 7.

zpochybnění identity se dá považovat za jedno ze základních témat expresionismu a díla Franze Kafky.

Paul Ricœur v kontextu temporality vyprávění, ať už fiktivní postavy či skutečné osoby, poukazuje na dvojí koncept identity; první z nich označuje pojmem *idem*, druhý pojmem *ipse*. Dodává, že při tázání po totožnosti jednotlivce je nelze jednoduše oddělit, neboť se překrývají. Pro dovysvětlení termínu *idem* volí pro názornost anglické slovo „sameness", tedy stejnost, a píše, že jedním z jejích aspektů je *„numerická identita: tak o dvou výskytech jedné věci, označované v běžném jazyce neměnným jménem, neříkáme, že jsou to dvě různé věci, ale „jedna a tatáž" věc.* Tuto identitu označuje jako *„jedinost"*[88], jejímž opakem je *„mnohost"* [89].

S velkým časovým odstupem (či v období dramatických změn) může však při identifikování téhož nastat problém; proto se autor odvolává *„na jiné kritérium"*, […] kritérium *„nepřerušené kontinuity mezi prvním a posledním stadiem vývoje toho, co považujeme za téhož jedince."* [90] Ovšem mluvíme-li *„o sobě samých, máme fakticky k dispozici dva modely trvalosti v čase, které mohu shrnout do dvou popisných a zároveň emblematických výrazů: charakter a dodržení slova. V jednom i druhém snadno rozpoznáme trvalost, o níž říkáme, že je naše. Moje hypotéza zní, že polarita těchto dvou modelů trvalosti osoby vyplývá z toho, že trvalost charakteru vyjadřuje téměř úplné vzájemné překrytí problematiky idem a ipse, zatímco věrnost sobě dodržením daného slova označuje krajní odstup mezi trvalostí sebe a trvalostí téhož, a tedy plně potvrzuje vzájemnou neredukovatelnost obou problematik."* [91]

K vysvětlení druhého konceptu identity *ipse* užívá Paul Ricœur anglické slovo „selfhood"; tomuto aspektu identity rozumí v kontextu etickém, tedy kontextu hodnot a vlastností, které daného jedince vystihují. Ke vzájemnému překrytí jednotlivých složek identity píše, že do *„charakteru*[92] *se tak včleňuje prvek oddanosti, loajality a nechává ho přejít ve věrnost, tedy v sebestálost. Zde se póly identity doplňují. Tak se do charakterových rysů začleňují aspekty hodnotící preference* […]. *K tomu dochází v*

---

[88] Doslovně vzato, Mariiny oči představují tuto jedinost, o níž hovoří jako o mnohosti. Je ovšem nasnadě, že mluví-li hrdinka o očích, poukazuje ke svému psychickému rozpoložení.
[89] RICŒUR, Paul. *O sobě samém jako o jiném*. Přeložil Milan LYČKA. Knihovna novověké tradice a současnosti. Praha: OIKOYMENH, 2016. ISBN 978-80-7298-438-1, s. 131.
[90] Tamtéž, s. 132.
[91] Tamtéž, s. 134.
[92] Charakterem má na mysli *„soubor rozlišujících znaků, které umožňují znovu identifikovat lidského jedince jako téhož. Prostřednictvím popisných rysů* […]zahrnuje numerickou i kvalitativní identitu, *nepřerušenou kontinuitu i trvalost v čase."* In: RICŒUR, Paul. *O sobě samém jako o jiném*. Přeložil Milan LYČKA. Knihovna novověké tradice a současnosti. Praha: OIKOYMENH, 2016. ISBN 978-80-7298-438-1, s. 134.

procesu, který je souběžný s přejímáním nějakého zvyku, totiž prostřednictvím interiorizace, jež ruší počáteční účinek jinakosti, nebo jej přinejmenším přenáší zvnějšku dovnitř. […] *Tak se stabilizují preference, oceňování, odhady, a to takovým způsobem, že se osoba ve svých dispozicích, které můžeme nazvat evaluativními, poznává. Proto se o chování, které neodpovídá tomuto druhu dispozic, říká, že není v povaze daného jedince, že už to není on, dokonce že je mimo sebe.“* [93]

Působení výše již zmíněné „odstředivé síly“ zapříčiňuje stále více nepředvídatelné a minulosti se vymykající chování vypravěčky, která se dostává „mimo sebe“. Její situaci lze vykládat jako *„obnažení ipseity, která ztratila oporu v totožnosti.*[94]*“* [95]

Vrátíme-li se v rozboru Klimentovy prvotiny k motivům spjatým s lidskou komunikací, které lze uvést do souvislosti s kafkovskými, je důležité připomenout dějovou epizodu novely, v níž jde Marie přihlížet průběhu soudního rozvodového řízení, které se odehrává v rozlehlé soudní budově s nespočtem dveří, jež sama o sobě připomíná např. soudní budovu Kafkova *Procesu* a při jejímž popisu Marie užívá slovo zámek, mající potenciálně rovněž kafkovské konotace: *„A ta budova! Stojí na Ovocném trhu, kolik schodišť a dvorů, připadala mi taky jako zámek, jako ta porodnice v Podolí.“* [96]

Při příchodu do soudní místnosti hlavní postavu pověřená osoba podezřívavě vyzívá, aby se ohlásila jménem, a Marie neočekávaně sděluje pouze svoje křestní jméno, užívané v soukromém a osobním životě, nikoli též příjmení, jehož uvedení se v soudním prostředí očekává. To souvisí s dalším zakoušeným rozkolem, jenž se u soudu stane mnohem naléhavějším; jde o rozkol mezi soukromým lidským životem a hlediskem, z nějž je na lidské soukromí nahlíženo ze strany neosobní úřední moci. Podobnou diskrepanci prožívá také hlavní postava K. románu *Zámek*, ač v jiném kontextu*:*
Přímý styk s úřady nebyl příliš obtížný, neboť úřady, ať byly sebedokonaleji organizovány, měly za úkol vždycky jen hájit odlehlé, neviditelné záležitosti jménem odlehlých, neviditelných pánů, kdežto K. bojoval za něco nanejvýš živého a blízkého, za sebe“. [97]

---

[93] Tamtéž, s. 137.
[94] Totožnost coby „sameness“, kterou Ricœur nezměněné, předvídatelné chování
[95] RICŒUR, Paul. *O sobě samém jako o jiném*. Přeložil Milan LYČKA. Knihovna novověké tradice a současnosti. Praha: OIKOYMENH, 2016. ISBN 978-80-7298-438-1, s. 166.
[96] KLIMENT, Alexandr. *Marie*. Život kolem nás [Československý spisovatel, edice]. Praha: Československý spisovatel, 1960, s. 147.
[97] KAFKA, Franz. *Zámek*. Překlad Vladimír KAFKA. V Československém spisovateli vyd. 1. [Praha]: Československý spisovatel, 2009. ISBN 978-80-87391-07-5, s. 60.

Obě postavy jsou nuceny poměřovat se s jakousi mohutnou silou, která má dopad na lidskou individualitu, již však nahlíží v neosobních a neznámo kým definovaných kritériích.

Návštěva rozvodového řízení přivádí Marii k reflexi lidského slova pronášeného ve dvojím kontextu – osobním a úředním. Jak hrdinka zjišťuje, tento paradox v sobě za určitých okolností chová manželský slib, jemuž je nyní věrna pouze ona, nikoli Jaroslav – při uzavírání manželství byl tento slib oběma jedinci pronesen upřímně a niterně a jeho simultánní právní závaznost nebylo potřeba brát v potaz. Najednou se ale do popředí dostává *„formální nárok, ne důvěrné živé pouto."*[98] Marie je proto puzena k otázkám týkajícím se poměru zákona a lidského vztahu, které připomínají v předchozí kapitole analyzované paradoxy jejích řečnických otázek: *„Jak to tedy s tím zákonem je a jak je to s láskou? Jak tohle spolu souvisí? Láska a zákon, láska a řád?"* [99] Vrátíme-li se v této souvislosti k úvahám Paula Ricœura, který poukazuje na paradoxy osobní identity a jejího trvání v čase, charakter člověka, utvářen očekávatelnými hodnotami, zvyky atd., se v lidské praxi a komunikaci s druhými zavazuje k určitým slibům, které často vycházejí z jeho hodnotového přesvědčení: *„spoléhat se na někoho tak znamená vsadit na stálost charakteru a zároveň očekávat, že ten druhý dodrží slovo, bez ohledu na změny, které mohou ovlivnit trvalé dispozice, podle nichž se onen člověk dá poznat."* [100] Může však dojít k situaci, v níž se charakterové vlastnosti, např. ctění věrnosti, jako v Jaroslavově případě radikálně promění, a není jasné, nakolik ten, jenž sliboval, je stále týž, a zda je dotyčný přes tyto změny věrný alespoň „instituci slibu", užijeme-li Ricœurovy formulace z citované studie. Proto s pomyšlením na Jaroslava Marie místy užívá čím dále vágnější a zmatenější jazyk, protože není jasné, kdo vlastně sliboval.

„Marie půjde k soudu, Marii u soudu škrtnou. Ale neškrtnou děti. Kdo bude s dětmi? S dětmi bude Ema. Ema je někdo jiný než Marie. [...] *Někdo se schází na konečné. Někdo někomu dává něčí klíče. Někdo někoho přejmenovává. Někdo někam jede a vrací se někdo jiný."* [101]

---

[98] KOHÁK, Erazim. *Oheň a hvězdy: filosofická zamýšlení nad morálním smyslem přírody*. Praha: Sociologické nakladatelství (SLON), 2016. ISBN 978-80-7419-236-4, s. 127.
[99] KLIMENT, Alexandr. *Marie*. Život kolem nás [Československý spisovatel, edice]. Praha: Československý spisovatel, 1960, s. 135.
[100] RICŒUR, Paul. *O sobě samém jako o jiném*. Přeložil Milan LYČKA. Knihovna novověké tradice a současnosti. Praha: OIKOYMENH, 2016. ISBN 978-80-7298-438-1, s. 165.
[101] KLIMENT, Alexandr. *Marie*. Život kolem nás [Československý spisovatel, edice]. Praha: Československý spisovatel, 1960, s. 128.

U soudu naslouchá vypravěcí subjekt výpovědím, které nejsou pronášeny nezávazně v civilním prostředí a musejí se řídit určitými kritérii soudní akceptovatelnosti, ovšem ze stran jedinců, jejichž vztah má zcela civilní povahu, či alespoň donedávna měl, stejně jako v případě Marie a Jaroslava. Mezi rozvádějícími se manžely nyní stojí aparát s napomenutím, že jejich *„výpovědi nejsou dostačující!“* [102] Při svém příchodu do vsi ovládané hraběcím úřadem postupně také protagonista Zámku zjišťuje, že ne každé slovo a ne v každé situaci má stejnou váhu; prvního dne, když žádá odpočinek v selském stavení, je na základě souhlasu jednoho z obyvatel nejprve vpuštěn, ovšem vzápětí se ukazuje, že pro vyslovení nesouhlasu dalšího z ubytovaných, v oné nesrozumitelné hierarchii, vztahující se k zámku a zasahující do celé vesnice a soukromí všech obyvatel, je jeho návštěva zamítnuta a dva z přítomných jej nakonec vyvádějí. Byť v neformálním prostředí, slovo jednoho nemá definitivní platnost a je převáženo slovem jiného. V Klimentově debutu jde pak o slovo civilního charakteru, jež v soudním prostředí nemá váhu.

V *Zámku* jde o nedosažitelný úřad, který, jak se zdá, má přehled o všem, co pobývající v jeho dosahu učiní a vyřkne. V dějové epizodě Klimentovy novely zasazené do soudní budovy se rovněž setkáváme s motivem centrální kontroly; jde o psací stroj, který při soudním řízení přepisuje každé slovo vztahující se k soukromému soužití předvolaných, a daná slova se touto transkripcí stávají veřejnými a neodvolatelně evidovanými:

„Na stůl se kladly nejsoukromější věci, už bez studu a z nějaké nutnosti rychle se jich zbavit, ať si je požere psací stroj. Za každou řádkou cinkne. Stahoval jim šaty, ten psací stroj, zavřela jsem oči, stáli tam bez šatů, byl to hlas nahých lidí a hlas lidí v černých dlouhých šatech. Divadlo hlasů.“ [103]

Tato Mariina vize, která v její představivosti následně přeroste ve vidinu soudní budovy s neviditelnými zdmi, v níž se nad sebou vznášejí obnažení lidé a mezi nimi jako jediní odění představitelé soudní moci, která má ve svém centru psací stroj, lze uvést do souvislosti s dalším z motivů Kafkových románů; s jakýmsi úředním či mocenským systémem, který zasahuje mj. hluboko do lidského soukromí a lidské intimity. Podobně jako jsou Kafkovy postavy často mocí stiženy přímo ve svojí ložnici, před soudem tu v Mariině představě či interpretaci stojí lidé nazí, ve svojí intimitě a zranitelnosti.

[102] Tamtéž, s. 148.
[103] Tamtéž, s. 148-149.

Tyto obrazy běží ve vypravěččině fantazii, za zavřenýma očima. Oslabené zrakové vnímání, které má vazbu na celkové zorientování v prostředí hovoru, hraje pozoruhodnou roli také např. v Zámku v již zmíněné řečové konfrontaci v selském stavení: *„Veliká světnice v položeru. Příchozí zvenčí neviděl nejdříve vůbec nic. K. se zamotal a málem vrazil do nějakých necek, jakási ženská ruka ho zadržela. […] ‚Vždyť je opilý,' řekl někdo. ‚Kdo jste?' zvolal pánovitý hlas a pak, obraceje se zřejmě k staříkovi: ‚Proč jsi ho pouštěl dovnitř? Copak je možné pustit dovnitř kdekoho, kdo se potlouká po ulici?' – ‚Jsem hraběcí zeměměřič,' řekl K., pokoušeje se ospravedlnit před těmi, kteří byli stále ještě neviditelní. ‚Ach, to je zeměměřič,' pravil nějaký ženský hlas, načež následovalo úplné ticho. ‚Vy mě znáte?' Zeptal se K. ‚Jistěže,' řekl ještě zkrátka týž hlas. Že ho znali, nebylo pro něho podle všeho žádné doporučení."* [104]

V první chvíli se také K. stává součástí jakéhosi „divadla hlasů", v němž je indisponován tím, že nedokáže určit původce hlasu, který jej oslovuje. K. i Marie v interpretovaných úryvcích reflektují situace, v nichž vede drobný jedinec hovor s kýmsi, jenž má navrch pro svoji informovanost, jíž příchozí (k soudu a do světnice) o své protistraně nedisponuje. Hrdinčino postavení připomíná vizi uvěznění v Panoptiku, kde jedinec *„*[j]*e viděn, ale nevidí; je objektem informace, nikdy subjektem komunikace"*.[105] Lze hovořit o jakési převaze vidoucího (a vědoucího), jenž se nedá považovat za rovnocenného účastníka rozhovoru.

2.1. Setkání před odjezdem ve světle kafkovských motivů

Druhé prozaické dílo Alexandra Klimenta začíná „scénou", v níž členové hotelového personálu spolu s lékařem v rozpacích stojí nad dopisem s velmi stručnou a naléhavou zprávou, jenž měl být nejspíše doručen hostovi, který onoho rána zemřel: *„To nejdůležitější nevíte! Neodjíždějte!"* [106] V díle Franze Kafky hraje písemná korespondence významnou roli; kvůli dopisu s pravděpodobně neoficiálním "přijetím" od Klamma a kvůli ztraceným či nedoručeným úředním písemnostem se K. ocitá v zámecké vesnici s marnou snahou o navázání komunikace se zámkem atd. V souvislosti s Klimentovou novelou připomeňme dále krátkou prózu Císařské poselství, jejíž incipit zní: *„Císař – jak se proslýchá – poslal tobě, jedinci, ubohému poddanému, nepatrnému*

[104] KAFKA, Franz. *Zámek*. Překlad Vladimír KAFKA. V Československém spisovateli vyd. 1. [Praha]: Československý spisovatel, 2009. ISBN 978-80-87391-07-5, s. 16.
[105] FOUCAULT, Michel. *Dohlížet a trestat: kniha o zrodu vězení*. Přeložil Čestmír PELIKÁN. Praha: Dauphin, 2000. ISBN 80-86019-96-9, s. 281.
[106] KLIMENT, Alexandr. *Setkání před odjezdem*. Praha: Československý spisovatel, 1963, s. 5.

stínu, jenž před císařským sluncem prchl do nejvzdálenější dálky, právě tobě poslal císař ze svého smrtelného lože poselství." [107] Jakkoli je posel mocný, nikdy nemá šanci prodrat se skrze nekonečné zástupy kolem císařova smrtelného lože, paláce, města. Toto graficky fixované sdělení putuje prostorem, kde již nejspíše nastávají překotné a nenávratné změny spojené s pádem dosavadního řádu, a i kdyby bylo doručeno, což se ovšem *„nikdy, nikdy nemůže stát"* [108], není jisté, mělo-li by pro adresáta stále jakýsi smysl. U Klimenta jde pak o dopis, který *„*[n]*emá zpáteční adresu"* [109] – jsme tedy rovněž konfrontování s čímsi nenávratným, se zprávou, která patrně již provždy bude vytvářet napětí svojí nevyjasněností.

Následující děj absurditou připomíná zlomové pasáže děl Franze Kafky: Vladimíra, čtyřicetiletého muže na pracovní cestě, probouzí příchod zřízenců s nosítky, kteří do hotelového pokoje vešli v domnění, že jdou odnést tělo mrtvého. Neočekávané probuzení hlavní postavy zřízenci připomíná např. počáteční scénu Procesu, v níž Josefova K. ze spánku vytrhávají podobně groteskní figury. V Klimentově novele na sebe Vladimír a muži zpočátku v tichosti hledí *„jako lidé, patřící do dvou světů, které se tu z nepochopitelného důvodu náhle konfrontovaly."*[110] Tento vypjatý moment připomíná také dynamiku románu Zámek, která je do velké míry založena na skutečnosti, že mezi *„světem zeměměřiče K. a světem zámku není vůbec možnost dorozumění"*[111]. Tito zřízenci však do Klimentova díla vnášejí pouze chvilkové nedorozumění, které vzápětí odezní, a příběh se postupně dostává do civilní podoby.

Když se na schodech za ještě doznívajícího zmatku Vladimírovi omlouvá vedoucí hotelu, jejich interakce svojí komickou absurdností připomíná mnohé dialogy Kafkových děl: *„'Takový nepříjemný omyl', řekl konečně vedoucí hotelu, 'to víte, pane náměstku! Sto čtyřicet pokojů a málo personálu!' 'Nic se nestalo, soudruhu!' řekl Vladimír. 'Horší by bylo, kdyby člověk zjistil, že je mrtvý.' 'Ovšem, to by bylo,' řekl vedoucí hotelu a dodal: 'Ale stejně!' 'Kdyby mě nevzbudili, tak mi ujel vlak. Ačkoli.' 'Jak, prosím?' 'Měla mě vzbudit centrála.' 'Ach centrála!' 'Nezáleží na tom, kdo člověka vzbudí,' řekl Vladimír."*[112]

---

[107] KAFKA, Franz. *Proměna a jiné povídky*. Překlad Vladimír KAFKA. V Československém spisovateli vyd. 1. [Praha]: Československý spisovatel, 2009. ISBN 978-80-87391-08-2, s. 131.
[108] Tamtéž, s. 131.
[109] KLIMENT, Alexandr. *Setkání před odjezdem*. Praha: Československý spisovatel, 1963, s. 5.
[110] Tamtéž, s. 6.
[111] KOŽMÍN, Zdeněk. Kafkův román Zámek a geneze jeho prostoru. Online. *Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. V, Řada literárněvědná bohemistická*. 2002, roč. 50, č. V4, s. [77]-89. ISSN 1213-2144. Dostupné z: https://hdl.handle.net/11222.digilib/104879.
[112] KLIMENT, Alexandr. *Setkání před odjezdem*. Praha: Československý spisovatel, 1963, s. 8.

Jde o prvky absurdity, které spolu s nápadně konstruovaným prostorem novely, který významně dotváří komunikační situace postav a jehož *"obraty a otočení připravují, oddalují a uskutečňují velkou a vrcholnou rozmluvu drženou ve stejných pohupech i seriózních promluvách."*[113] Rozvedeme-li úvahu o prostoru a jeho utváření komunikačních situací, lze říci, že od prvních stránek díla, líčících setkání bývalých manželů Vladimíra a Věry po 10 letech, se postavy dostávají do vleku davů lidí u nástupiště, jsou vystaveny tlakovým vlnám vlaků rozjíždějících se různými směry, nacházejí se v prostředí, kde se okolo nich rozstřikuje voda a rozplývá pára. Tyto a jiné okolnosti postavy po letmém rozhovoru neočekávaně přivádějí do stejného kupé, kde v prvních momentech shledání opět nabírají převahu nad intencionálně vyřčeným slovem: *„Když otevřel dveře, stála už zase u okna. Z protisměru vyletěl přeplněný rychlík. Na chodbách se tlačili cestující. Dvojí pohyb rozkládal jejich podoby v kmitající prvky. Zdálo se, že se tu na vedlejší trati zjevil jenom jeden abstraktní člověk, aby nakrátko nahlédl do kupé bývalých manželů. Tlak vzduchu a hluk jim vzal slova."*[114]

Hovoru v kupé předchází Vladimírův průchod chodbou vlaku, kde autor podobně jako v Marii užívá principu oslabeného zraku a letmými sondami do kupé plných nejrůznějších cestujících vytváří mozaiku útržků situací a konverzací, které svojí nelogickou juxtapozicí nabývají rozměrů komické absurdnosti, o níž již byla řeč výše:
„Vlak projížděl tunelem. Ve světle sirky, která vzplála, uviděl tváře. ‚Tady jsou nekuřáci!' ‚To platí pro vás v kupé, a neplatí pro mě na chodbičce! Jasno?' Práskly dveře. ‚Ty, víš, co je to relativita?' ‚Myslíš Einsteina?' ‚Tak hele: Někdo ti strčí nos do zadnice. Voba máte nos v zadnici, ale jeden z vás je na tom hůř.' Někdo se smál."[115]

Vladimírův průchod kolem kupé plných nejrůznějších cestujících a dialogů se podobá jedné ze závěrečných kapitol Zámku, v níž K. přihlíží přidělování dokumentů úředníkům do místností, v nichž jsou ubytovaní:
„V té směsici hlasů v pokojích bylo něco nadmíru veselého. Jednou to znělo jako jásot dětí, které se chystají na výlet, jindy jako pozdvižení v kurníku, jako radost z naprostého souladu s probouzejícím se dnem, někde dokonce jeden pán napodoboval kokrhání kohouta. Na chodbě bylo sice ještě prázdno, ale dveře už byly v pohybu, co chvíli se některé trochu pootevřely a rychle zase zavřely, v chodbě to bzučelo otvíráním a

[113] SUCHOMEL, Milan. *Literatura z času krize: Šest pohledů na českou prózu 1958-1967*. Brno: Atlantis, 1992. ISBN 80-7108-051-9, s. 41.
[114] KLIMENT, Alexandr. *Setkání před odjezdem*. Praha: Československý spisovatel, 1963, s. 24.
[115] Tamtéž, s. 16.

zavíráním dveří, tu a tam zahlédl K., jak se nahoře v mezeře mezi stropem a stěnou objevují a mizí hlavy, po ránu rozcuchané. Zdálky se pomalu blížil malý, sluhou tažený vozíček se spisy. Druhý sluha šel vedle, v ruce měl nějaký seznam a patrně podle něho srovnával čísla dveří s čísly spisů. U většiny dveří se vozíček zastavil, obyčejně se pak také otevřely dveře a do pokoje byly podány příslušné spisy, někdy také jen malý lístek – tu pak docházelo k malé výměně slov mezi pokojem a chodbou [...]*"*[116]

Opět jde o jakési panoptikum, nyní nikoli Foucaultovo, nýbrž v běžnějším smyslu o místo, kde je vše/ leccos k vidění, a *„panoptikální situace* [je] *příznačná pro expresionistickou tvorbu a také pro Kafku."*[117] S použitím stejné katachréze, jíž Klimentova Marie uplatňuje ve spojení „divadlo hlasů", lze zde hovořit o jakémsi „panoptiku hlasů", které Vladimíra znovu na moment vytrhává z koherentní všednosti a anticipuje závěrečný rozhovor bývalých manželů, v němž se rozkryje životní zklamání a zakoušení osobní krize.

[116] KAFKA, Franz. *Zámek*. Překlad Vladimír KAFKA. V Československém spisovateli vyd. 1. [Praha]: Československý spisovatel, 2009. ISBN 978-80-87391-07-5, s. 262-263.
[117] KAUTMAN, František. *Franz Kafka*. [2. vyd.]. Praha: ROZMLUVY, 1992. ISBN 80-85336-20-0, s. 64-65.

3. Setkání před odjezdem jako dialog deziluze

Novela *Setkání před odjezdem* (1963), v jejíž první části dochází spíše k letmým rozhovorům mezi bývalými manžely a jejíž dění směřuje k závěrečnému dialogu v hotelovém pokoji, oproti debutu Alexandra Klimenta nezachycuje krizi coby období, kdy se donedávna nevědomá postava musí vypořádat s náhle se vynořivší neznámou situací, která dotyčnou nutí nově (či dokonce poprvé) osmyslovat to, co se jevilo neproblematicky, ať již ve sféře života soukromého, rodinného, pracovního či společenského. V této novele postavy ve svém rozhovoru postupně odkrývají a tematizují krizi ve smyslu letitého zklamání a deziluze, jindy odsouvaných všednodenním obstaráváním praktického života, nyní však – v bilancování, nostalgickém i hořkém vzpomínání – explicitně artikulovaných. Také v odlišné, nikoli rané fázi těžkostí postav představuje jejich komunikace i zde výrazný prostředek tematizování krize.

Závěrečnému dialogu postav, které okolnosti zavedly do sousedících hotelových pokojů, předchází napjaté očekávání Věry, která v počínání právě příchozího muže ve vedlejším pokoji začíná rozpoznávat známý zvykový vzorec (Vladimírův), který se přeci jen za léta odloučení mírně pozměnil. Vzápětí se bývalí partneři přesouvají do jednoho pokoje a zahajují rozhovor, v němž se po výměně počátečních frází vynořují témata dotýkající se nitra lidské existence a v němž postupně vychází najevo, že ani jeden z dotyčných nežije zcela v souladu s předsevzetími, s kterými či kvůli kterým se odloučili.

Již po několika promluvách nastolují postavy – podobně jako Marie v počátku svého vnitřního monologu – téma časovosti a pomíjivosti, rovněž s užitím běžné a frazeologické metaforu vody: *„‚Utíká to,' řekla. ‚Jako voda v řece,' řekl.“*[118] Líčené pasáže jsou ilustrací toho, že také ve druhé novele Alexandra Klimenta jsou postavy rozčarovány matoucí situací všedního žití, které má na jednu stranu tendenci ulpívat u zvyku, stereotypu a banality, a na druhou stranu je vždy ohroženo možností vpádu nepředvídatelného. Věra a Vladimír, bytosti, jejichž životní dráhy se nesmírně vzdálily, navzájem důvěrně znají téměř každé gesto druhého.

Intimní rozhovor dvou odcizených jedinců, kteří se navzájem obeznamují s vývojem života druhého za uplynulá léta, postupně rozkrývá životní zklamání a stud nad profesní dráhou jednotlivých členů a rekapituluje důvody někdejšího selhání manželství. Dozvídáme se, že v očích bývalých partnerů byly jejich životní ambice a perspektivy

[118] KLIMENT, Alexandr. *Setkání před odjezdem*. Praha: Československý spisovatel, 1963, s. 49.

neslučitelné a že někdejší (jako i v současné) nedorozumění pramenilo z odlišnosti profesního a osobnostního směřování Věry a Vladimíra:

„‚A ty?' zeptal se. ‚Mám ho taky ráda.' ‚Já myslel, co hraješ. Co děláš. Nechtělas mít děti, dokud se nenaučíš nazpaměť celý Bachův Temperovaný klavír.' ‚Málokdo umí těch osmačtyřicet preludií a fug pořádně vyslechnout, natož zahrát.'"[119]

Neochota činit ústupky ve prospěch rodiny jsou diskutovány v situaci, kdy již postavy kompromisy přijaly, ovšem v jiných manželstvích.

V následujícím hovoru se ukazuje *„dvojí pojetí života - jedno, ženoucí se za kariérou a končící po letech morální kocovinou, a druhé, budující existenci na poctivosti člověka k sobě samému a na úsilí o nalezení smyslu sebe sama ve světě."*[120] S těmito postoji souvisí také rozdílné typy slovníků a figur, které bývalí manželé v hotelovém pokoji konfrontují.

V případě Vladimíra, muže, který nadřadil kariéru morální upřímnosti, jde o inventář frází pragmatického straníka, o slovník, mezi nímž a *„vnímanou realitou* [je propast] *tak velká, že se sám stává parodií."*[121] U tohoto ekonomického náměstka, jehož kariéra se neslučuje s někdejšími sny uspět na poli vědy, si můžeme všimnout tendence zastírat svoji osobní zodpovědnost rétorickými konstrukcemi vzešlými z ideologie utopické kolektivity, jejíž lživost sice již Vladimír prohlédl, nicméně ze zvykové setrvačnosti a také z pragmatických důvodů tyto konstrukce stále užívá, např. když od svých chyb a omylů abstrahuje užitím nekonkrétního „my": *„My jsme se stali obětí subjektivismu. To je ten paradox stalinismu, na jehož obecnou, dějinnou platnost jsme přísahali.' ‚Ty jsi dost pohodlná oběť celé škály ismů, Vladimíre! Tys nechal půl plic na zbytečných schůzích, ale jiní nechali celé ve zbytečných kriminálech.'"*[122]

Věra Vladimírovi dále vyčítá množství anekdot, aforismů a paradoxů, které v jeho případě nemají platnost nápaditě, běžné logice se vzpírající příhody, užívané mj. ve filosofii, bajce apod., nebo naléhavost paradoxu, který je *„základním tématem existencialismu"*[123], nýbrž opět slovní výplně a zastření vlastní individuality v hovoru, v

[119] Tamtéž, s. 51-52.
[120] HAMAN, Aleš. Próza hledající. Zemědělské noviny. Roč. 20, 1964, č. 57, 6. 3., s. 4.
[121] PAPOUŠEK, Vladimír. *Diskontinuita, nahodilost, dějiny a literatura*. In: PAPOUŠEK, Vladimír. *Chór a disonance: česká literatura 1947-1963*. Praha: Filip Tomáš - Akropolis, 2022. ISBN 978-80-7470-457-4, s. 20.
[122] KLIMENT, Alexandr. *Setkání před odjezdem*. Praha: Československý spisovatel, 1963, s. 67.
[123] PAPOUŠEK, Vladimír. *Existencialisté: existenciální fenomény v české próze dvacátého století*. Praha: Torst, 2004. ISBN 80-7215-237-8, s. 386.

němž se navzdory těmto figurám stále intenzivněji projevuje Vladimírův pocit životního selhání, např. když pronáší, že je

„[...] *malý český člověk ve funkci na doživotí. Je o mě postaráno, to je to nejhorší. Kamarádi mě nikdy nenechají padnout na tisícikorunovou existenci* […] *"Proč se tak ponižuješ?* [...] *Jsi přece talentovaný člověk.* [...]*"Jsem jenom šikovný. To je typicky české a tragické!' "Už zase něco cituješ!'"*[124]

Ačkoli Vladimír neustále abstrahuje od svojí konkrétní situace figurami stranické rétoriky, v citovaném úryvku i jinde lze spatřovat jeho pocit trpného postavení, zoufalosti z domnění, že *je o něj postaráno*.

Podobně jako u manžela Jaroslava v Klimentově prvotině můžeme rovněž u Vladimíra zaznamenat, že v soukromé komunikaci uplatňuje zkratkovité a stereotypní obraty užívané v protagonistově pracovním prostředí. Také u Věry lze sledovat prostoupení jejího profesního zaměření se způsobem, jímž komunikuje obtížná osobní témata, nicméně v jejím případě nejde o floskule, nýbrž o snahu uměle neoddělovat sféru osobní a veřejnou, do nichž člověk vstupuje jako táž (morální) entita, nikoli jako dvě různé osoby.

Věrou užívané figury lze vykládat tak, že svědčí o alegorickém modu myšlení, který kontrastuje s mechanickým, čistě užitkovým věděním, podsouvaným ideologií, která má snahu aforismy a alegorie v jejich hlubokém smyslu vymýtit z povědomí jako nepotřebné „pohádky". Při stupňujících se projevech Vladimírovy zoufalosti se Věra opakovaně snaží bývalého partnera uklidnit; tak protagonistka líčí příběh inspirovaný Biblí, v němž vyslovuje to, co Helena Kosková formuluje jako *„nevyslovené, ale silné křesťanské cítění"*[125]:

Uložili se pohodlně vedle sebe a ona začala vyprávět o tom, že lidské dějiny nemají svůj počátek tenkrát, když žena přestala chodit nahá, ale mnohem, mnohem později, když začalo bez přestání pršet a Noe postavil svoji loď a z každé čeledi a z každého rodu vybral po jednom živém těle, aby obyvatelstvo světa přežilo potopu. Jednoho velblouda a jednoho orla, jednu myš a jednoho jaguára, jednoho skřivana a jednu ploštici, jednoho raka a jednu kobru, jednu mouchu a jednoho medvěda, jednu žirafu a jednoho pavouka, jednoho králíčka, jednoho králíčka, jednoho králíčka. [...] *‚Povídej,' prosil. ‚Třeba až do rána, jména všech zvířat, která znáš.' Ale ona už jenom dovyprávěla příběh o tom, že*

[124] KLIMENT, Alexandr. *Setkání před odjezdem*. Praha: Československý spisovatel, 1963, s. 69.
[125] KOSKOVÁ, Helena. *Hledání ztracené generace*. Jinočany: Nakladatelství H&H, 1996. ISBN 80-85787-93-8, s. 158.

lidské dějiny začaly tenkrát, když Noe zval do lodi anděla, tehdy ještě živou bytost, o které se dneska jenom bájí, aby také vstoupil na palubu a uchoval při životě svůj rod. Anděl odmítl v bezpečí zastupovat, co se bez něho mělo zalknout. Radši obětoval sebe a pro budoucnost i svůj rod, nežli aby byl těmi, kteří tonuli, pokládán za zbabělého představitele, ačkoli Noe jej přesvědčoval o tom, že větší statečnost je unést křik andělů, kteří mají za chvíli zemřít, nežli odsoudit k mlčení všechny, kteří se mají v budoucnosti narodit. Archa vyplula bez anděla. Praotec se díval z paluby lodě na špičky křídel tonoucích andělů, kteří už byli unaveni létáním a posedali na nejvyšší stromy. Kdo byl statečný a kdo byl zbabělý?"[126]

Ačkoli citované vyprávění začíná konejšivým, monotónně rytmickým výčtem zvířat na palubě archy a ačkoli Vladimír příběh nakonec odbude tím, že ho označí za „pohádky", není obtížné si všimnout, že Věřin příběh směřuje k dějinnému (ale také individuálně lidskému) momentu, kdy – řečeno pojmem Jana Patočky – vyvstává *problematičnost* a spolu s ní etické tázání. Bájní andělé figurují v alegorii, která směřuje k otázce mravní odpovědnosti člověka ve společnosti, tedy otázce, od níž Vladimír v minulosti tolikrát abstrahoval s odvoláním se na kolektivní „my".

Vrátíme-li se ke zmínce o tom, že rovněž Věřino vyjadřování svědčí o prostoupení pracovní a osobní sféry, lze říci, že v jejím případě jde nikoli o zautomatizované a pragmatické fráze, nýbrž o neochotu rezignovat na hledání smyslu v tom, čemu se věnuje (muzice), jakkoli je toto osmyslování plné pochybností. V dialogu vychází najevo, že tato ženská postava, která se v minulosti toužila stát velikou hudebnicí, pracuje jako učitelka hudební výchovy na základní škole, což chce zpočátku bývalému manželovi zatajit. Ještě před tím, než Vladimír objeví desky s omalovánkami pro Věřiny žáky, které vyzradí to, co tato ženská postava považuje za neúspěch, vysvětluje Věra Vladimírovi na jeho naléhání pojem Temperovaný klavír:

„‚Ačkoli z exaktních věd, z matematiky a fyziky, známe už dávno přesné kmitočty pro každý tón, absolutně čistě intonovaný tón se v praxi skoro nikdy neozve. Každý tón zní s nepatrnou odchylkou, kterou však náš sluch nezaznamená. Temperované ladění s touto nedokonalostí lidského organismu počítá a všechny intervaly, kromě oktávy, ladí nepatrně falešně. Tím se srovnají odchylky a my slyšíme čisté tóny, ačkoli absolutně čistě neznějí. Kdyby se vycházelo z teoretického předpokladu čistoty a ladilo podle přesného

[126] KLIMENT, Alexandr. *Setkání před odjezdem*. Praha: Československý spisovatel, 1963, s. 60-61.

zákona kmitočtů, nikoli podle hudebního cítění, mnohé intervaly by ve složité, vícehlasné skladbě na klavíru zněly zcela falešně.'"[127]

Věra zde kontrastuje sféru žitého světa, subjektivního vnímání muziky, se zákonem mechanické přesnosti, která by v tomto případě byla na škodu hudebnímu prožitku. Ačkoli ve zcela jiném kontextu, protagonistka *Setkání před odjezdem* přivádí pozornost ke skutečnosti, že veškeré lidské záležitosti se nemohou podřizovat mechanické racionalitě, která – ztrativši povědomí svého (původního) smyslu – může vyústit v *„rozum"*, který *„zapomněl na svůj původ v prapůvodním živlu subjektivity, jímž je ‚žitý svět'"*[128], jak píše Miroslav Petříček při výkladu Husserlových úvah o krizi evropských věd. V rámci Klimentových próz z 60. let, v nichž jedinec polemizující s mechaničností, schematičností a frázovitostí hraje významnou roli, je Věra jednou z postav, které nejsou ochotny nadřazovat ve společnosti většinově přijímaná klišé sféře subjektivity, a v rámci *Setkání před odjezdem* je svým způsobem i tento její poznatek blízký alegorickému modu myšlení a výrazu; to, co je vepsáno „mezi řádky" (např. alegorické vyjádření) či se vzpírá mechanické přesnosti (ladění, o němž Věra hovoří), může být pro člověka zdrojem osmyslování spíše než jasně a jednou provždy definovaná schémata, ať už ideologická, teoretická či jiná.

Nezavrhování subjektivity (hlavní) protagonistkou však neposkytuje jednoduché vykoupení; když Vladimírovi vysvětluje další – v muzikologii ne sice aktuální, pro text novely a její interpretaci ale nosný – pojem programové a absolutní hudby, zdá se, že její lpění na absolutní muzice a absolutním talentu je v kontrastu s úvahou o *Temperovaném ladění*, jež *počítá s nedokonalostí lidského organismu*, s nedokonalostí člověka: *„Mám posvátný respekt před talentem!'* [...] *Mezi těmi dětmi je jeden absolutní hudebník. Velký talent. Věřím tomu.'"*[129] Věřina víra v ideál, již Vladimír označuje za *„nesmysl"*[130], je u protagonistky to, co nelze jednoduše uvést v soulad se stávající, za deset let odloučení od bývalého manžela vzniklou situací a co má daleko ke skutečnosti, i když zcela jinak než Vladimírův frázovitý slovník. Značil-li otevřený konec novely Marie odhodlání hlavní hrdinky uchopit osobní krizi jako příležitost v pozitivním slova smyslu, pro průběh a závěr Setkání před odjezdem je příznačné, že krize zůstává nerozřešena, ačkoli nečekané setkání vytvořilo podmínky pro její reflexi a upřímné artikulování.

---

[127] Tamtéž, s. 52.
[128] PETŘÍČEK, Miroslav. *Filosofie en noir. Myšlení současnosti*. Praha: Univerzita Karlova, nakladatelství Karolinum, 2018. ISBN 978-80-246-3917-8, s. 43.
[129] KLIMENT, Alexandr. *Setkání před odjezdem*. Praha: Československý spisovatel, 1963, s. 68-69.
[130] Tamtéž, s. 68.

Hodinky s vodotryskem (Alexandr Kliment)

Již v raných novelách Alexandr Kliment explicitně vyjadřuje mnohoznačnost pojmu krize; když se Marie snaží formulovat svoje utrpení, pro jehož artikulování selhávají objektivní pojmy i obecné fráze, konfrontace doktora, rodinného přítele, odkazuje k terminologickému významu slova, který v očích hrdinky nepostihuje její konkrétní situaci. V *Setkání před odjezdem* pak Vladimír ve vlaku naslouchá komickému nedorozumění mezi dvěma cestujícími, když/při kterém jeden z nich hovoří o krizi (osobní), a druhý se slovy, že prožil 30. léta, mylně předpokládá, že mluví o témže. Spojení *„Suez v krizi"*[131] se objevuje dále ve starých novinách, které Věra nachází v zásuvce hotelového pokoje.

V povídkovém souboru *Hodinky s vodotryskem* (1965) Kliment pokračuje v ohledávání mnohoznačnosti či – řečeno pojmem M. Petříčka – *fantomatičnosti* krize, jejíž symptomy narušují neproblematičnost a samozřejmost (mezi)lidského porozumění.

Tato mnohoznačnost lze sledovat v následujícím interpretačním utřídění a komparování jednotlivých povídek, odehrávajících se v situacích, které se vyznačují *„znejištěním bezpečí všednosti"*. [...] *Dokonce lze říci, že je to všednost, která narušením stereotypních (a tedy jasných a zřejmých) vazeb ztrácí rysy všednosti. Hyperbolizuje v ní a z ní jedna část, která přerůstá rámec obecně vnímané normálnosti. Je to typ literatury, který se u nás rozvinul v oficiálně vydávané literatuře zejména v 60. letech a který byl inspirován patrně tvorbou Franze Kafky. Do života lidí vstupuje něco neobvyklého, nečekaného, zvláštního a stává se to jediným měřítkem existence."*[132]

Začneme-li interpretací dvojice povídek, které jsou zasazeny do všednosti v běžnějším smyslu (*Imprimatur*, *Devátý kapesníček*), lze říci, že komunikační situace postav, v obou případech manželských párů, spojuje stereotyp partnerského soužití, který je příčinou jejich životního tápání.

Povídka *Imprimatur* začíná následujícími větami: *„Ani nedopověděl větu. Všiml si, že ho žena vůbec neposlouchá, přestože se na něho dosud dívala, hlavu ještě podepřenu rukou, jako když začal vyprávět dlouho předtím, než vychladly šálky od čaje."*[133] Mužská postava, povoláním redaktor v nakladatelství, zaměřující se na prozaická díla, je touto banální situací přivedena k bolestné reflexi neschopnosti vlastní řeči manželku oslovit.

[131] KLIMENT, Alexandr. *Setkání před odjezdem*. Praha: Československý spisovatel, 1963, s. 45.
[132] BAUER, Michal. Klimentova absurdita všednosti. Tvar. Roč. 9, 1998, č. 14, 3. 9., s. 20.
[133] KLIMENT, Alexandr. *Hodinky s vodotryskem.* 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1965, s. 106.

Tento muž se opakovaně hrouží do převypravování obsahů knih, jichž v práci vstřebává nespočet, a nyní je zasažen poznámkou manželky, která mu nevybíravě sděluje, že by ráda *„slyšela také jednou* [jeho] *vlastní zážitek."*[134]

Tato poznámka manžela skličuje natolik, že se úpěnlivě snaží jít zážitku vstříc – podniká proto pracovní cestu kvůli záležitosti, již bylo možno vyřídit korespondencí, následně se v cizím městě vydává za "dobrodružstvím" po areálu opuštěné plovárny, kde nepotkává vetřelce ani zvěda, jak se zprvu mylně domníval, ovšem znovu jen svoji představivost. Jeho dobrodružná výprava končí komickým nezdarem, který muže opět přivádí k těmto řečnickým otázkám: *„Proč musím být čtenářem a posluchačem, ležet v knihách, když mám touhu vypravěče? Kdo mi bere příběh?"*[135]

V těchto otázkách a jeho dalších reflexích a úvahách prosvítá jakási znuděnost člověka, který žije v bezpečných, komfortních, předvídatelných, byť ne zcela svobodných poměrech (v povídce se vyskytuje např. narážka na *„zestátnění knižního trhu"*[136]), veliké příběhy může pouze převyprávět, nikoli sdělovat vlastní. Cesta za zážitkem končí opakující se potupou, když po návratu doma ženě vypráví opět cizí fiktivní příběh, který nedůvěryhodně vydává za vlastní.

Absence příběhů s jasnými obrysy, z které vychází pocity osobní krize jedince dychtícího po naplněném životě, je v povídce tematizována dále v kontextu samotného literárního provozu, do nějž postava redaktora vstupuje tak, že na schválené a edičně upravené knihy píše latinské *imprimatur*, česky *budiž tištěno*. Ideový náměstek povolává redaktora s prosbou o pomoc, neboť nakladatelství obdrželo přes dvě desítky podivuhodných próz, které náměstek charakterizuje jako „*nesyžetové*"[137]. Svoji charakteristiku rozvíjí: *„Nic se v tom neděje, je to podivný proud slov, spíš stojatá voda.* [...] *Každé z děl je na svůj způsob zajímavé, ale protagonista jako by se tu ztrácel hned do mlhy, hned zase do titěrných gest. Je to zvláštní literatura, nemá příběh. Spisovateli jako by se zamanulo namísto události popisovat v prázdném prostoru židli, na které pohříchu nikdo nesedí."*[138]

Tento popis jde velice dobře vztáhnout na prózu mnoha začínajících autorů 60. let, v jejichž textech epický prvek *„nahradila fragmentární řeč, krátké věty, empirické zkratky pozorované vnější reality a zejména pak zbytnělá přítomnost ‚jáství' Namísto*

[134] Tamtéž.
[135] Tamtéž, s. 112.
[136] Tamtéž, s. 110.
[137] Tamtéž, s. 113.
[138] Tamtéž.

dějinnou pravdou modelovaných vizí se do popředí dere pozorující a reflektující ‚já' vypravěče nebo hrdiny. Jakýsi ‚freak outový' styl rychlých zkratek, shrnujících vět. Je tu zřejmá rezignace na podstatnější pozornost k vnějším souvislostem a namísto toho se objevuje cosi jako nový impresionismus, při čemž témata se soustředí zejména na citové vztahy a podstatnější společenské konflikty zůstávají, jakkoliv přítomny, skryty v druhém plánu za reflektujícím a referujícím , já'. Ve sledovaném období provází většinu mladých autorů spojených s produkcí této řady[139] *improvizace a nepřítomnost promyšlenější konstrukce příběhu, a to tak výrazně, že je někdy obtížné rozlišit, čtete-li toho nebo onoho autora, protože řeč si je v různých knihách až podezřele podobná."*[140]

Tyto prózy jistě přispěly k dobovým diskuzím[141], v nichž zaznívaly názory, že československá literatura prochází krizí; podobné pocity, zdá se, zde reflektuje Klimentova postava redaktora, která se v povídce *Imprimatur* ztotožňuje s texty, jež usilují *„o nové postižení lidské situace nikoli z hlediska příběhu, nýbrž z hlediska myšlenky a pocitu."*[142] Ačkoli konfrontace s těmito knihami poskytne postavě chvilkovou oporu, chvilkové osmyslení vlastní „nesyžetové" existence, povídka končí reflexí, že i v knihách se člověk setkává s myšlenkami a pocity pouze cizími; jejich jazyková výstřednost a příběhová rozbředlost jej – interpreta – znovu pouze upomíná na nedostatek vlastních zážitků a z něj plynoucí neschopnost autenticky oslovit druhé.

V povídce *Devátý kapesníček* se setkáváme s postavami, *„jejichž život je uspořádán s pravidelností měnící se v mechanickou rutinu: manželé vědci, jejichž domácnost s třemi dětmi může být zvládnuta jen jako přesný systém"*[143]. Na stejnou systematičnost a absolutní účelovost je převedena i komunikace v rodině; používá se soustava co nejstrožejších znaků, takže např. *„červený kalíšek dnem vzhůru"*[144] upomíná jednoho z potomků na vykonání konkrétní povinnosti v domácnosti pro zajištění jejího „bezchybného" chodu. V takovém systému jde o *„groteskност pokusu o převedení subjektivního smyslu života do nějakého vědeckého jazyka jednoznačně*

[139] Autor pojednává o ediční řadě Život kolem nás nakladatelství Československý spisovatel.
[140] PAPOUŠEK, Vladimír. 1959-1963. *Epika*. In: PAPOUŠEK, Vladimír. *Chór a disonance: česká literatura 1947-1963*. Praha: Filip Tomáš - Akropolis, 2022. ISBN 978-80-7470-457-4, s. 364.
[141] Helena Kosková např. v sérii recenzí, mezi nimiž kromě Kunderova *Žertu* nebo Škvoreckého *Zbabělcích* pojednává také o Klimentových *Hodinkách s vodotryskem*, hovoří o románu jako o *„žánru, který v současné době prochází procesem střídavě nazývaným krizí a obrodou"*. Zdroj je uveden v poznámce níže.
[142] KLIMENT, Alexandr. *Hodinky s vodotryskem.* 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1965, s. 113.
[143] KOSKOVÁ, Helena: Poznámky k nové české a slovenské próze: 2. Kundera, Pecka, Sloboda, Fried, Vyskočil, Kliment, Putík, Páral, Škvorecký. Svědectví (New York-Paříž). Roč. 9, 1967/1969, č. 34/36, zima 1969, s. 330
[144] KLIMENT, Alexandr. *Hodinky s vodotryskem.* 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1965, s. 75.

definovaného"[145], jehož snaha *„metodicky vytyčit hranice smysluplnosti a vyškrtnout z ní všechna ta sdělení, která neodpovídají vědecké normě smysluplnosti je absurdní"*. Strohostí a účelností komunikace manželé docílili toho, že „[n]*ic neviselo ve vzduchu, na nic se nemohlo zapomenout, nikdo nepotřeboval nikomu nic vyčítat nebo připomínat. Pokrčení ramen, nedopověděné věty, sliby a všelidové rčení "uvidí se" pro ně neexistovalo."*[146]

Domácnost prostoupená zákonitostmi práce – vědy s rigidně utvořenou terminologickou soustavou – se dá uvést do souvislosti např. s tím, o čem Edmund Husserl pojednává jako o krizi evropského lidství, v jehož rámci problém spočívá *„na straně vědy, která je vědou, avšak ztratila smysl, který je od vědy neodlučitelný, v sebe-zapomenutí se pohroužila do svého objektivismu, a následkem toho je i náš, vědou založený svět v nepořádku."*[147]

Miroslav Petříček poukazuje na úvahy o krizi autorů *Dialektikou osvícenství*, kteří kritizují snahu o podobné vylučování neúčelné aktivity tam, kde žádoucí je pouze zužitkovatelné poznání, nikoli to, co přináší prostou radost z poznávání světa. Ovšem postava manžela, jímž je tato povídka fokalizována, si uvědomuje prázdnotu takto zmechanizovaného soužití a komunikování, a proto – podobně jako redaktor výše interpretovaného textu – má snahu ze stereotypu vystoupit, setkat se s událostí. Touha po nabourání monotónního systému dní je patrná v jeho řečovém extempore při rozhovoru s manželkou: *„I jejich rozmluvy byly takové. Účelné, věcné, až úsečné, ve všem všudy vždycky naprosto praktické, nebo se obíraly jejich odbornými pracovními problémy. Jednou se toho zhrozil. Zmlkl uprostřed věty, a když se na něho jeho žena jaksi úzkostlivě a s velkými rozpaky podívala, řekl: ‚Demosthenes si dával pod jazyk oblázek!' Byla to naprosto nesmyslná věta, totiž - nesmyslná v této situaci a souvislosti."*[148]

A cosi jako událost, byť navenek zcela nenápadná, do života tohoto muže skutečně vstupuje; po rutinní středeční návštěvě prádelny nachází mezi čistými šaty hedvábný (cizí) kapesníček. To se opakuje i následujících sedm týdnů – nejde tedy o náhodu, záhadné gesto někdo činí záměrně, adresátem je právě tento stereotypem lapený muž. Nevysvětlené komunikační gesto, které ozvláštňuje životní rutinu, postava v mysli opřádá

[145] BĚLOHRADSKÝ, Václav: Útěk k uniformě a pád pořádku: Švejk jako součást středoevropské literatury. Proměny (New York). Roč. 18, 1981, č. 2, květen, s. 41.
[146] KLIMENT, Alexandr. *Hodinky s vodotryskem.* 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1965, s. 75.
[147] PETŘÍČEK, Miroslav. *Filosofie en noir. Myšlení současnosti*. Praha: Univerzita Karlova, nakladatelství Karolinum, 2018. ISBN 978-80-246-3917-8, s. 35 – 36.
[148] KLIMENT, Alexandr. *Hodinky s vodotryskem.* 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1965, s. 76.

množstvím neúčelných úvah, interpretací a fantazií. Změnu na něm pozorují kolegové i manželka, která stále pojímá větší podezření vůči manželovi, v němž hedvábné kapesníčky střídavě vzbuzují okouzlení, zasnění, ale i tíseň z neznáma. Subtilní projevy toho, co se jeví jako čísi náklonnost, nabývají v průběhu týdnů nečekaných rozměrů: *„Začal se obávat sám sebe. Začal se obávat příští, deváté středy. Lekal se pomyšlení, že svoje úvahy dovede až do konce a že z nich bude muset vyvodit důsledky. Že bude muset revidovat celý svůj dosavadní život, postavit jej na zcela jiný základ, a kdoví, co potom bude s rodinou, s jeho postavením, s celým jeho životem tak přesně rozjetým podle složitého a logického řádu."*[149]

Zpochybnění logického řádu současného stavu, dokonce zpochybnění samotných jeho základů (soužití, které je v rámci povídky uváděno do souvislosti s vědeckým rozumem) je to, k čemu v první polovině dvacátého století směřoval mj. výše zmíněný text *Dialektiky osvícenství* Adorna a Horkheimera, jedna z reakcí na stav krize evropské racionality. Stávající řád totiž eliminuje vše, co je *vně*, vzpírá se stávajícímu (pojmovému) systému.

Nezvyklý stav graduje spolu s otřesy vnitřního světa člověka, který *„teď měl cosi navíc a* [...] *nevěděl, co si s tím má počít."*[150] Vnějšek se ocitl uvnitř. Devátou středu postava doufá, že přijde záležitosti na kloub, že se věc vysvětlí a původce záhadných zpráv bude odhalen: *„Slečna v prádelně o ničem nevěděla.* [...] *Jednající duch záměru se skrýval zřejmě někde mnohem, mnohem hlouběji. O tom, co dál, rozhodne devátý kapesníček. Byl o tom přesvědčen. Situace byla zralá. Znal podobné momenty ze své vědy. Týdny zkoušek, sčítání a násobení, dosazování do vzorců, dlouhý pozvolný vzestup, a najednou stojíme před vrcholem. Už víme bezpečně - jen několik kroků k objevu. Jsou takové chvíle i v lásce. Pohyb před jejím vznikem, slovo před jejím popřením."*[151]

Vše spěje ve zlomový moment, v němž se rozhoduje o následujícím osudu. Tato pozoruhodná artikulace krize, v níž autor činí juxtapozici vztahu a výzkumu, jako by podtrhovala *fantomatičnost* (mnohoznačnost, proměnlivost) pojmu krize, jak o ní stála zmínka v úvodu této kapitoly.

Povídka má však ironické vyústění – muž devátý kapesníček nenachází a v oněch kritických chvílích, kdy se *„jeho mozek* [...] *marně svíral, marně hledal výraz pro jedinou*

[149] Tamtéž, s. 82 – 83.
[150] Tamtéž, s. 83.
[151] Tamtéž, 83 – 84.

myšlenku"[152], se mimoděk navrací k rutinnímu úkonu jedné z domácích prací, které jsou popisovány na prvních stranách povídky. Mlčenlivé komunikační gesto se vytratilo, zůstalo bez vysvětlení, a postava se navrací ke stereotypu, který v uplynulých devíti týdnech procházel závažným zpochybňováním.

V podobném duchu jako *Imprimatur* a *Devátý kapesníček* začíná rovněž povídka *Antibiotikum*, ovšem její vývoj se již vymyká všednosti a jsou v ní patrné zřejmé/možné kafkovské inspirace. Ocitáme se opět v domácnosti manželského páru dvou vědeckých pracovníků: *„Fakta a věda, to byla jejich autorita, to byla jejich bezpečnost."*[153] Ovšem v případě těchto postav nelze říci, že by svázanost soukromé sféry vědeckými zákonitostmi byla natolik hyperbolizovaná jako v povídce *Devátý kapesníček*; navzdory pracovnímu zapálení se ze svých rozhovorů nesnaží vymýtit spekulaci a fantazii, jakkoli pro ně imaginace představuje *„cosi velmi konkrétního, přímo vědeckého, jakýsi kombinační motor. Ostatně oni to byli, kteří milovali hru symbolů v matematické deskripci svých pokusů. Pro ně byl symbol symbolem opravdu něčeho, nějaké konkrétní hodnoty, veličiny, byl to zhuštěný, úporně úsporný znak reality."*[154]

Povídku otevírá moment, kdy snící ženu, vyděšeně vykřikující ze spaní, probouzí starostlivý muž. Od tohoto momentu, který svou blízkostí nekorigované fantazii – iracionalitě snu –, stírá hranici mezi bděloství a sněním, se odvíjí jejich noční rozhovor o snech, které se manželům kdy zdály, tedy o „příbězích" vzešlých ze sféry nekontrolované rozumem. Sémantický pohyb povídky lze přirovnat k jakémusi kolísání mezi moderní racionalitou a iracionálnem: *„On se teď vracel z kuchyně. Přinesl čaj, který uvařil, aby posloužil ženě. Cítila v krku těžkou, svíravou hořkost. Naléval.* [...] *Podával ženě čaj. V pohybech a dotecích, které na sebe navazovaly, bylo zas mnoho, co není možno definovat, co by bylo možné pouze přirovnávat. Jenomže kde nalézt podobenství pro toto: šálek z nejtenčího porcelánu, ruka, velmi štíhlá, nehet drnkne o obvod nádobky, která se už zdvižena ke rtům, uzounkým a bledým; ty právě ochutnávaly čaj; žena polyká, zatímco zlatavé světlo procezené skořepinovým dnem a ponechávající si houpavé skupenství čaje klouže po ženiných ňadrech, také se houpajících. Díval se, jak pije, a v těchto chvílích, jichž bylo bezpočet, si uvědomoval, jak velice ji potřebuje k milostnému životu, a ve*

[152] Tamtéž, s. 85.
[153] Tamtéž, s. 86.
[154] Tamtéž, s. 87.

chvílích podobných těmto, jak velice potřebuje milostný život k životu samému. I ona to věděla a usmála se na čepeli z porcelánu."[155]

Náhlé probuzení horečnatým snem utváří moment, kdy na sebe manželé-vědci pohlížejí jakoby pohledem předvědeckým; pojmové vyjádření (definice) se vytrácí před básnickou figurou (přirovnáním), tělesnost a emocionalita mají v tuto chvíli navrch před racionalitou.

Ovšem představovala-li v povídce *Devátý kapesníček* v opozici vědecky zmechanizovaného soužití fantazie cosi kýženého, oproti tomu, co se systému vymyká, zde toto pojetí není jednoznačné; manželce se do rána přihorší, a když se snaží prostřednictvím telefonátů přivolat doktora, po neochotném slibu se dlouho nikdo nedostavuje. Po několika hodinách do nemocnice znovu telefonuje manžel, jemuž se dostává nečekané odpovědi: telefonát již vykazuje podobnost situaci postav z Kafkových románů, v nichž se hrdina marně snaží oslovit soudní či zámeckou instituci, a odezvy, kterých se mu dostává, nelze označit za očekávané oficiální komunikáty, nýbrž, jako zde, spíše za bizarní výjevy cizího soukromí, které nepochopitelně prorůstá s veřejnou institucí.

Následující vývoj lze označit za parafrázi Kafkovy povídky *Venkovský lékař*; u Franze Kafky se setkáváme s postavou lékaře, kterého obestupují přízračné okolnosti, *„šum, stejnoměrně doléhající na všechny smysly"*[156], zmatené řeči lidí ve vesnici, kam za noci přijíždí léčit nemocného chlapce. Lékařův status autority moderní medicíny, vědecké racionality, představuje pro místní a pacienta novodobé náboženství, ovšem jeho psychofyzická existence je jimi zcela popřena a odňata, komunikační šum a záhadné okolnosti jej přemáhají, jeho vlastní víra ve vědecké poznání je otřesena, ne-li eliminována přízraky minulosti: *„Takoví jsou lidé v mém kraji. Stále žádají po lékaři nemožné. Starou víru ztratili; farář sedí doma a cupuje mešní roucha jedno po druhém; lékař však svou jemnou rukou chirurga má dokázat vše. Nu, jak je libo; já se nenabízel; spotřebujete-li mě pro posvátné účely, i to si dám líbit; co lepšího si mohu přát, já, starý venkovský lékař, oloupený o svou služebnou! A oni přicházejí, rodina a obecní starší, a svlékají mě; školní sbor s učitelem v čele stojí před domem a zpívá velmi prostou melodii na slova: Svlečte ho a bude léčit, a nebude-li, zabte ho! Je to lékař, jenom lékař."*[157]

---

[155] Tamtéž, s. 87.
[156] KAFKA, Franz. *Proměna a jiné povídky*. Překlad Vladimír KAFKA. V Československém spisovateli vyd. 1. [Praha]: Československý spisovatel, 2009. ISBN 978-80-87391-08-2, s. 111.
[157] Tamtéž, s. 114.

V Klimentově povídce jsou manžel a manželka-pacientka těmi, kteří nepochybují o moci moderní vědy; po telefonu muž žádá, aby s sebou doktor přinesl antibiotikum, které při ženiných záchvatech v minulosti vždy pomohlo. Zvláštní okolnosti však v manželovi vzbuzují *„úzkost nemocných a jejich přátel z dávných dob, kdy o vyhlídce na uzdravení nerozhodovaly léky a znalost odborného lékaře, ale kdy rozhodovala takzvaná krize, která se dostavovala vždy po určitém počtu dnů a na určitý počet dnů."*[158] Osoba, která se však dostavuje, svým záhadným a archaickým vzezřením vzbuzuje údiv, její řeč má telepatickou enigmatičnost jako projevy onoho děsivého čeledína, který, jak líčí vypravěč *Venkovského lékaře*, „[j]*ako by znal* [jeho] *myšlenky"*[159].

U Klimenta probíhá první konfrontace postav takto: *„Usmíval se tím zvláštním úsměvem, při němž se rty ani nepohnou a nemění svou základní polohu, která by se pozorovateli mohla zdát přísná nebo dokonce krutá, kdyby se díval jenom na ústa oddělené od ostatní tváře nebo kdyby pán na prahu měl zelené brýle. Radiace jeho přívětivého výrazu měla jakýsi jiný, nesnadno určitelný zdroj snad na těžkých, unavených víčkách, snad hluboko v očích.* [...] *Ten uvnitř už otvíral ústa, aby ho pozval dovnitř, aby mu řekl: Odložte si a račte dál, pojďte se posadit, co byste si, prosím, přál. Avšak ten na chodbě jej předešel: ‚Jsem lékař. Jdu k nemocné,' řekl, ale nepřekročil práh. Manžel nemocné se musel velmi přemáhat, aby nedal najevo nedůstojný strach, jenž ho přepadl zároveň se slovy návštěvníka a ještě nedůstojnější nedůvěru k člověku, který byl tak úpěnlivě očekáván. Jenže manželé se obrátili s žádostí o lékařský zákrok k veřejné instituci, k zdravotnickému, moderně organizovanému ústavu. Bylo možné, aby zaměstnával lékaře, jaký žil už jenom na kolorovaných rytinách?"*[160]

Lékař se dostává k zákroku, při němž probíhá rozhovor se stále více poděšeným manželem; vybídky k podání antibiotika (z vlastní empirie manželé ví, že tato léčba pomáhá) záhadný host odsouhlasí pouze formálně, ve skutečnosti ale ženě na kůži přikládá pijavice – tento smyslově odpudivý obraz opět evokuje Kafkovu povídku *Venkovský lékař*, konkrétně chlapcovu ránu plnou červů, stopy po pijavicích na manželčině těle pak zneuctění, které v Kafkově povídce páchá čeledín na služebné lékaře. U Klimenta doktorova neprostupná řeč, která racionální argumenty pouze odráží, značí rozhodující moment krize v již neaktuálním významu tohoto pojmu, krizi coby

[158] KLIMENT, Alexandr. *Hodinky s vodotryskem.* 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1965, s. 88.
[159] KAFKA, Franz. *Proměna a jiné povídky*. Překlad Vladimír KAFKA. V Československém spisovateli vyd. 1. [Praha]: Československý spisovatel, 2009. ISBN 978-80-87391-08-2, s. 111.
[160] KLIMENT, Alexandr. *Hodinky s vodotryskem.* 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1965, s. 89 – 90.

rozhodující moment při průběhu nemoci/ léčby, a to v dobách, kdy se pacient nemohl spolehnout na moderní poznatky a byl vydán nepředvídatelným silám *vně* sféry toho, co může člověk ovlivnit. Záhadná bytost se zároveň jako nesrozumitelný vnějšek ocitá přímo v bytu mladých vědců.

Jistota manželů v podobě vědecké racionality je radikálně otřesena, přízrak minulosti (donedávna považovaný za překonaný) do jejich soukromí nyní pronikl nikoli v podobě myticko-básnického modu myšlení a vyjádření, nýbrž jako stín minulosti popírající moderní logiku: *„‚To byl laskavý lékař. Antibiotikum ti hned pomůže.' ‚Ano, antibiotikum mi brzy pomůže,' řekla a honem radši předstírala, že usíná.* [...] *Byl rád, že se už šeří, že tma přikryje rozvrat a úzkost, které mu ležely v hrudi jako pijavice v průhledných baňkách* [...]"[161]

Ve výše interpretovaných povídkách se v závěru postavy navracejí ke stereotypu, zde se rovněž uchylují k banálnímu rozhovoru, který ale pouze zastírá otřes, jímž prošla jejich víra.

Kolem jakéhosi vztahu muže a ženy je rovněž soustředěna titulní povídka *Hodinky s vodotryskem*; výchozí situací, kterou vypravěč líčí jako *proměnu*, je okamžik, kdy se hlavní postava Franz na ulici zamiluje do dívky Uršuly. Vypravěč jeho okouzlení opřádá artikulacemi vzešlými z různých slovníků, od pragmatických až k básnickým, kupením frazémů a metafor různého typu tak předesílá konfliktní situaci Franze i několika dalších postav, jimž bude prostor věnován níže. Jde o neporozumění bytostí, jejichž promluvy *„reprezentují různé ‚světy', různé pojmové monády"*[162].

„Před Franzem nekráčí dívka, nýbrž gazela, ale je jisté, že Franz ani neví, jak gazela vypadá. Franz je člověk lícování, nýtování a koroze, muž styku dvou hmot, jedné, která kmitá, a druhé, která se nechvěje. Střízlivý zoolog by se zděsil, pro Franze je gazela pouhý mytologický pojem, zlatavě nachová, na dotek hebká a plachá polobytost z metamorfóz, náhle jen semišový kabátek, náhle jen zlatá kštice, pouhý jabloňový štípek lýtka, Kerčská šíje v moři lidstva, ohnivý sloup, avšak ženského rodu, jenž oslnivě rozděluje dav vycházející z biografu, temné hučící vlny města."[163]

Vypravěčem zprostředkované lyrické poblouznění v pragmatickém Franzovi, v incipitu nazvaném *těžkým strojním inženýrem*, evokuje zážitek z dětství, kdy se setkal s

[161] Tamtéž, s. 91 – 92.
[162] KAUTMAN, František. *Franz Kafka*. [2. vyd.]. Praha: ROZMLUVY, 1992. ISBN 80-85336-20-0, s. 66.
[163] KLIMENT, Alexandr. *Hodinky s vodotryskem.* 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1965, s. 15.

blízkostí dívky a zároveň s podivuhodnými obrazy a slovy biblické Šalamounovy písně, jichž text povídky opakovaně užívá a cituje. Okouzlený Franz, který Uršulu potají následuje a pozoruje jako fascinující mytický obraz, nekonfrontovaný s žitou realitou, se rozhodne učinit gesto tajného ctitele a Uršule v utajení platí střevíce, které si ženská postava se zájmem prohlíží. Přítomností obrazů Šalamounovy písně a jiných mytických motivů je zážitek Franze vykreslen jako archetypální, jako *„zážitek sebe sama, jenž převeden do řeči, tak aby s ním bylo možno komunikovat, nabývá znaků obecnosti."*[164] Ovšem zmíněné úvodní kumulování různých formulací předznamenává nesamozřejmost pozitivního mýtu ve fiktivním prostoru postav, které se stěží mohou dorozumět. Ono archetypální se ukazuje jako odvěké nedorozumění.

Téhož dne okolnosti umožní Franzovi, aby Uršulu oslovil; zve ji na schůzku, kam se ve smluvený den Uršula skutečně dostaví, a jejich setkání se opakují, ovšem každá z postav k těmto schůzím přistupuje zcela odlišně (Uršula Franzovi, jehož společenská a vztahová neohrabanost je v povídce opakovaně ironizována, sděluje, že jí dělá společníka pouze coby *„starší kamarád"*[165] . Společně si stanovují „přátelskou hru", spočívající v pátrání *„po záhadném dárci střevíců"*[166] a Franz si přistoupením na tuto hru dále a dále znemožňuje sebeodhalení coby dárce.) Její převaha v komunikaci a opakované odmítavé reakce vedou posléze k tomuto rozhovoru: *„Přísně respektoval její váhání a odmítání, nevyslovené, vždycky jenom naznačované. Byla ochotna svléknout si jenom střevíce, a přece jej neustále provokovala, až se jednou hned v předsíni pokusil zvednout ji a donést do pokoje, při čemž se opět přesvědčil o relativitě pojmů lehkosti a tíže.* [...] *‚Jestli začneš s odvěkými banalitami, všecko mezi námi zkazíš!' říkala se slzami v očích. Ale jeho trpělivost byla menší nežli jeho plachost. Rozzlobil se: ‚Co bys tedy chtěla? Hodinky s vodotryskem?' Slovní hříčka otevírala příležitost, jak vyváznout z choulostivé situace. Jejich kamarádský, jen lehce erotický vztah byl ohrožen hned ze dvou stran. On se bál trapného nedorozumění, ona milostných závazků; dosud se ještě cítila svobodná. ‚Ano. Chtěla bych hodinky s vodotryskem,' řekla tedy a trochu s lítostí si pomyslila, že si ji ještě vlastně nedokázal získat. Jako by tu mezi nimi stála nějaká neviditelná překážka, neviditelný člověk. ‚Vezmeš si mě, když ti přinesu hodinky s vodotryskem?' ‚To ti mohu s lehkým srdcem slíbit,' usmála se a už zas si mohli jenom hrát se slovy."*[167]

---

[164] PAPOUŠEK, Vladimír. *Existencialisté: existenciální fenomény v české próze dvacátého století*. Praha: Torst, 2004. ISBN 80-7215-237-8, s. 101.
[165] KLIMENT, Alexandr. *Hodinky s vodotryskem.* 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1965, s. 15.
[166] Tamtéž.
[167] Tamtéž, s. 22 – 23.

Ironií Franzovy situace je mj. to, že gesto, které učinil, v Uršulině fantazii vytváří onoho *neviditelného člověka*, který se mezi ně staví, touží po čemsi dalekém, vymykajícím se blízké realitě Franzovy osoby. To, k čemu se odhodlal, se v mysli recipientky více a více vzdaluje jeho intenci.

Z výše citovaného dialogu pak vyplývá tragikomické nepochopení frazému vyřčeného v určitém kontextu; strojní inženýr Franz si slova dívky, frazém, který označuje cosi nedostupného, vykládá doslovně, s přáteli z jemného strojního průmyslu si dává předsevzetí takový mechanismus zkonstruovat. S kolegy se pak podle přesně propočtených nákresů snaží převést výpočty do objektové reality. Když společnými silami hodinky sestrojí, nastává chvíle žádosti o ruku a čtenářem tušené odmítnutí, kterého se Franzovi dostane: „ *‚Já jsem nechtěla nic sestrojeného. Ty hodinky by měly tryskat samy od sebe.' ‚Ach ty jsi krutá! Co vlastně chceš?' ‚Trochu tajemství. Žádné šroubky a kapátka!' ‚Na světě žádné tajemství není.' ‚Ba ne,' řekla. ‚Ty nemáš pravdu,' a podívala se na svoje botky.* [...] *‚Například tyhle botky. Kdo mi je dal? Copak to není tajemství?'* [...] *Sáhl do kapsy. Pro tuto chvíli měl připravenou účtenku, kterou chtěl Uršule ukázat, jakmile by konečně řekla své ano. Ale protože je zase odmítla, nepoužil argumentu, před kterým by se musela vzdát. Nechal ruku v kapse a cinkal si tam klíči. Chvíli se ještě rozhodoval a pak zvolil, kdo ví, jestli tu radostnější, kdo ví, jestli tu bolestnější, rozhodně však jedinou možnost, která odpovídala jeho povaze: zůstat nepoznán, avšak milován v obecnějším svazku. Domyšleno do důsledků, Uršula musela připustit, že i on jí mohl tenkrát zaplatit boty* [...] *A tak prostřednictvím tajemství, jehož zárukou si byl on sám, mohl navždycky zůstat součástí Uršuliných představ, třebas ve zcela abstraktní, nejmenovité podobě."*[168]

Komunikační gesto, které se obrátilo proti původci samému, nyní ještě vysoce paradoxní situace, v níž se Franz rozhodl setrvat tím, že se nevyslovil ke skutečnému původu střevíců; jako několik dalších postav knihy svojí řečí živí falešný mýtus, v němž je ve svých představách jaksi nekonkrétně, neosobně, nepoznaně milován.

Následuje fingovaná zásnubní hostina, na níž Franz a Uršula před kolegy inženýry vystupují jako zasnoubený pár. Když hosté odejdou, zklamaná hlavní postava doprovází Uršulu domů. Po návratu k sobě nachází v kapse potají vrácené hodinky s vodotryskem, které definitivně stvrzují odmítnutí: *„Vyndal hodinky z kapsy, položil je na dlaždičky a na hodinky položil prkénko* [...] *Chvíli se díval na zem, na prkénko, které krásně drželo*

[168] Tamtéž, s. 28.

rovnováhu na lehce vypouklém sklu hodinek. Když zhasl, mimoděk se mu vybavila velmi stará rytina, kterou kdysi obdivoval ve velmi starém atlasu. Oceán. V oceánu plovoucí želva, která na krunýři nesla světovou desku pevnin. Třetím krokem stoupl na prkénko a plnou, stokilovou vahou došlápl. Ve tmě předsíně i v tichu zrovna tak naprostém krátce zapraskalo. Kdo by stál za dveřmi, mohl usuzovat na zánik nejrůznějších věcí křehké povahy."[169]

V odcitovaném závěru povídky, která je postavena na konfrontaci různých perspektiv spolu s jejich specifickými slovníky a také na střetu mytických a jiných představ s realitou, dochází ke zborcení dalšího mytického obrazu, představujícího celý svět. Původcem této projekce je ve fikčním prostoru povídky Franz, který zde příběh fokalizuje; jedná se o pád čehosi, co doposud poskytovalo pocit stálosti, jinak řečeno o krizi.

V jiné dvojici povídek (*Fotel*, *Krátce po osvobození*) jsou rovněž patrny kafkovské inspirace. Pakliže se výše zmíněné texty soustřeďovaly kolem vztahu dvou lidí, o těchto povídkách lze říci, že přímý mezilidský kontakt se z nich transformacemi narušujícími všednost vytrácí. Hlavní postavy jsou – jako v díle Franze Kafky – proti svojí vůli izolovány v uzavřeném prostoru, v němž *„se prožívající subjekt vyhraňuje vůči objektům ve svém okolí, přičemž i postavy jsou často stylizovány jako mlčící objekty."*[170] V první ze jmenovaných (*Fotel*) se ocitáme v bytě, jehož obyvatelem je *„sportovec, jehož život je až ke karikatuře zjednodušen ve ztělesnění hesla ‚v zdravém těle zdravý duch'"*[171]. Tato postava, konstruovaná na základě frazému, muž, který celé svoje živobytí ustrojil způsobem, který odnímá pohodlí a znemožňuje zpronevěřit se sportovnímu duchu (veškerý Ignácův nábytek je záměrně tvrdý a nepohodlný), jedná se stejnou strohostí i v mezilidské komunikaci, např. když kolegyni, které se po svém způsobu dvoří, zve k sobě se slovy *„Nezaběhneš ke mně večer na pryčnu?"*[172]

Ovšem komfort a vřelost postrádající žití, které si Ignác stvořil, trvá pouze do chvíle, kdy neočekávaně slyší zvonek u dveří; přede dveřmi spatřuje čalouněnou pohovku a v ní malého spícího člověka. Interakce probíhá takto: *„‚Ho, ho hohohó!' zvolal Ignác do akusticky vděčného prostoru schodiště. ‚Hohohó!' tiše opáčil malý svalnatý chlapík,*

---

[169] Tamtéž, s. 30.
[170] PAPOUŠEK, Vladimír. *Existencialisté: existenciální fenomény v české próze dvacátého století*. Praha: Torst, 2004. ISBN 80-7215-237-8, s. 34.
[171] KOSKOVÁ, Helena: Poznámky k nové české a slovenské próze: 2. Kundera, Pecka, Sloboda, Fried, Vyskočil, Kliment, Putík, Páral, Škvorecký. Svědectví (New York-Paříž). Roč. 9, 1967/1969, č. 34/36, zima 1969, s. 329.
[172] KLIMENT, Alexandr. *Hodinky s vodotryskem.* 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1965, s. 32.

zřejmě jak zapracovalo jeho dřímající vědomí, ale sotva se ty dva zvuky propletly zábradlím mramorového schodiště, stěhovák vyskočil, promnul si oči a popadl fotel."[173]

Ignác na neuchopitelnou, neartikulovatelnou situaci reaguje citoslovečným zvoláním, odezvou mu je dvojí ozvěna (muže a chodby), ovšem odezvou pouze jako jeho navrácený hlas plný zmatení. I tato čirá materialita hlasu, absence slov, lze uvést do souvislosti s dílem Franze Kafky, např. s povídkou *Trápení*, v níž je vypravěč zaskočen bizarní návštěvou: *„Když už to bylo nesnesitelné - jednou kvečeru v listopadu - a já pobíhal po úzkém koberci ve svém pokoji jak po závodní dráze, znovu jsem se obrátil, zděšen pohledem na osvětlenou ulici, a v hloubce pokoje, na dně zrcadla, jsem přece jen opět nalezl nový cíl a vykřikl jsem, jen abych slyšel křik, na nějž sice nic neodpovídá a jemuž také nic neubírá sílu a který tedy stoupá vzhůru, bez protiváhy a nemůže přestat, ani když zmlkne, tu se přímo ve zdi otevřely dveře* [...] "[174]

Následné hovory postav s přízračnými hosty (v povídce *Trápení* s dětským strašidlem, u Klimenta se zřízencem, který bez svolení vnáší fotel do Ignácova bytu) nic neosvětlují, jen prohlubují zmatení zaskočených postav. V Kafkově *Trápení* vychází následně vypravěč na chodbu, kde vede podobně bizarní rozhovor se sousedem; ten se sdělení vypravěče, že jej navštívilo strašidlo, vůbec nepodivuje: *„‚Cožpak si myslíte, že já věřím na strašidla? Co mi to však pomůže, že nevěřím?' ‚Velice prosté. Nemusíte se už zkrátka bát, když k vám strašidlo doopravdy přijde.' ‚Ano, jenže je to přece vedlejší strach. Ten pravý strach je strach z příčiny zjevení.'* "[175]

Vypravěč vyslovuje strach nikoli ze strašidla, nýbrž z příčiny zjevení, tedy – v kontextu srovnání a interpretace s povídkou *Fotel* lze říci – z čehosi zasutého v mysli hlavní postavy. Jak se dozvídáme, v případě Ignáce se jedná o nezpracovaný zážitek, o trauma[176] z minulosti, které v siláckém muži aktivuje nechtěný objekt v jeho obývacím pokoji; polstrovaný fotel v Ignácovi evokuje moment z dětství, kdy naposledy pozoroval zesnulého otce uloženého na pohovce. Struktura žití, definovaného absolutní disciplínou (podobně jako pojmové struktury moderní vědy, které tematizovaly povídky *Devátý kapesníček* a *Antibiotikum*), měly cosi společného; svojí zdánlivou bezchybností zastíraly

[173] Tamtéž, s. 32 – 33.
[174] KAFKA, Franz. *Proměna a jiné povídky*. Překlad Vladimír KAFKA. V Československém spisovateli vyd. 1. [Praha]: Československý spisovatel, 2009. ISBN 978-80-87391-08-2, s. 31.
[175] Tamtéž, s. 34.
[176] Ke vztahu traumatu a vyprávění píše Miroslav Petříček ve *Filosofii en noir* na s. 104: *„Narativ (vyprávění, každý text) ukazuje k události, avšak velmi specifickým způsobem indexikálního vztahu: traumatický index ukazuje nikoli k přítomnosti, nýbrž k nezrušitelné absenci svého referentu. (Od Kafky až k Beckettovi a jiným autorům, kterým se filosofie v 2. polovině 20. století věnuje velmi intenzivně.)"*

sféru žitého světa, dějiště neočekávaných událostí. Žitý svět se nyní dostává na povrch v Ignácově bezeslovném zvolání.

Zřízenec, který nevyžádaně přestěhoval kus nábytku do Ignácova bytu, se ještě podruhé na okamžik vrací, aby Ignácovi předal dopis s tímto sdělením, resp. *ortelem*: *„V tomto fotelu zemřeš! P.S. Na Silvestra t.r., tj. jednatřicátého dvanáctý."*[177]

Ačkoli si hlavní postava od tohoto sdělení zpočátku drží odstup, prožívá cosi podobného jako Kafkův umělec, jemuž se v závěru povídky *První hoře* na čele objevují *„první vrásky"*[178]; poprvé začíná reflektovat svoje limity i svoji konečnost. Jako postavy Kafkových románů si Ignác nejprve udržuje nadhled, je přesvědčen, že jde o nedopatření a že zítra se pro fotel znovu kdosi zastaví, aby byl předán majiteli. Ovšem k obsahu dopisu, který v něm postupně probouzí větší a větší nejistotu a úzkost, připisuje *„Nevěřte tomu!"*[179], tedy jako postavy Kafkových románů svým způsobem přistupuje na hru a sdělení přiznává závažnost.

Velmi záhy začne enigmatický kus nábytku transformovat Ignácův životní styl, uvažování i strohost jeho komunikace; ve fotelu začíná trávit mnoho času, leniví, malátní, dokonce se začíná chovat sentimentálně. Když nyní oslovuje kolegyni Olgu, již nikoli s explicitní „věcností", nýbrž *„jemnou náznakovou řečí"*, kterou provází i *„zbožné lhaní"*[180]. Situace s fotelem jeho myšlenky ovšem natolik zaměstnává, že při trávení času, dokonce i při milování s Olgou je duchem nepřítomný; ačkoli s Olgou nakonec zakládá rodinu, v mezilidském vztahu útěchu nenachází, a „důvěrný" kontakt má teď především s fotelem, k němuž se obrací antropomorfizujícími osloveními: *„Co když mi tě zas odnesou* [...] *a co když jsi skutečně určen pro mne? Jak se budu cítit na tvé mechové palubě na Silvestra? Mám skutečně zemřít?"*[181] Tyto otázky jej vedou k dalším úvahám, silně připomínajícím myšlení existenciálních filosofů, které vypravěč pojmenovává jako Ignácovo žití v *„základní lidské nejistotě"*[182], a množství podobných úvah k rozhodnutí začít si psát deník. Nejistota, prochází-li skutečně mezní situací, jej pobízí k tomu, že první zápis provádí jednatřicátého prosince s nejistotou, zda *„na pouhý jediný den anebo na celý život"*[183]

---

[177] KLIMENT, Alexandr. *Hodinky s vodotryskem.* 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1965, s. 34.
[178] KAFKA, Franz. *Proměna a jiné povídky*. Překlad Vladimír KAFKA. V Československém spisovateli vyd. 1. [Praha]: Československý spisovatel, 2009. ISBN 978-80-87391-08-2, s. 191.
[179] KLIMENT, Alexandr. *Hodinky s vodotryskem.* 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1965, s. 35.
[180] Tamtéž, s. 36.
[181] Tamtéž, s. 37.
[182] Tamtéž, s. 38.
[183] Tamtéž.

Permanentní ohrožení nutí Ignáce ke zvláštní autorské metodě; psát tak, aby sdělení bylo srozumitelné v každém momentu, neboť každou chvíli se může jednat o poslední napsané slovo. Postava si vlastně vynalézá metodu sdělení *fragmentem*, která se kromě jiných neobvyklých forem vyjádření ve filosofii 20. století v akademickém prostředí objevovala jako reakce na pocit krize západní racionality, např. u Theodora Adorna: *„Musí-li myšlení, jak je přesvědčen Adorno, kvůli své možnosti pochopit i svou nemožnost, jde mu o to, aby zůstalo otevřené pro to, co je na příchodu, aby bylo zevnitř otevřené pro vnějšek. Tak jako esej, tak jako fragment, tak jako konfigurace. Sama forma sdělování je v situaci porušeného jazyka výrazem.“*[184]

Když ubíhá oněch *“kritických čtyřiadvacet hodin”*[185] začíná psát deník těmito slovy: *„Jestliže zůstanu zítra naživu, nebudu to považovat za samozřejmost, i když ty kejkle se životem, smrtí a fotelem jsou nejspíš náhodnou hříčkou někoho, možná dokonce nevědomou. Ale budu ten den a každý další den považovat jaksi za dar, jako cosi navíc, takže v každém případě, ať už zemřu, nebo zůstanu na živu, bude pro mne zítřek velmi důležitým rozhraním.”*[186]

Při psaní těchto řádek však, opět neočekávaně, kdosi zazvoní; stejný zřízenec, který fotel původně přistěhoval, oznamuje, že pohovku přicházejí odnést. V bytě se ještě zastavuje úředník s omluvou, že po celou dobu Ignác musel přechovávat kus nábytku, který patří někomu jinému. Na dotazy, kde je dopis, který obdržel s pohovkou, Ignác zapírá, že zlověstný vzkaz zničil. Z bytu nakonec mizí jak fotel, tak představitelé stěhovací firmy; v hlavní postavě ovšem zůstává nejistota, nakolik měl právo nového příjemce „ochudit” o vzkaz, který mu mohl být případným varováním. Značila-li pro Ignáce krize šanci, vše znovu s příchodem zástupců firmy odeznělo bez rozuzlení, rozplynulo se v nejistotu. Subjekt ve fotelu sice dospěl ke dříve nereflektovanému, pro něž dokonce začal hledat vhodný a nový výraz, to vše ale zároveň rozpouštěla rostoucí zahálčivost. Jestli následující dny bude pojímat skutečně jako dar a cosi navíc, je vypravěčskou ironií, charakteristickou nejen pro tuto povídku sbírky, přinejmenším zpochybněno.

V ještě hlubší a bezvýchodnější izolaci, než do které se požitkářsky noří Ignác, se postupně proti svojí vůli ocitá postava, kolem níž je soustředěna povídka *Krátce po osvobození*. Postarší muž, jehož vypravěč nazývá *jemným humanistou*, se v souladu s

[184] PETŘÍČEK, Miroslav. *Filosofie en noir. Myšlení současnosti*. Praha: Univerzita Karlova, nakladatelství Karolinum, 2018. ISBN 978-80-246-3917-8, s. 139.
[185] KLIMENT, Alexandr. *Hodinky s vodotryskem.* 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1965, s. 39.
[186] Tamtéž, s. 39.

humanistickými ideály uskromňuje ve svém sídle a poskytuje azyl rodinným členům, kteří o domov přišli v důsledku dále nespecifikovaného válečného konfliktu.

Tento muž, v mládí dobrodruh, který proslul jako právník úspěšně vzdorující hlasu většiny ve jménu spravedlnosti, má i nyní coby stárnoucí člověk veliké zaujetí pro studium. O tomto renomovaném vzdělanci se dozvídáme, že se *„zahloubal* [...] *do jediného problému dějin státu a práva. Zajímaly ho dějiny omylů a zvláště ty, které ve své teorii nazval pozitivními omyly, tedy ta hrubá porušení práva a spravedlnosti, která se prosadila, ale kupodivu, jak potom dějiny ukázaly, nikoli v neprospěch společnosti."*[187]

Onen zájem o – z hlediska normujícího práva – omyly, které se v rámci definicemi uzavřeného systému ocitnou jako cosi nezamýšleného a nežádoucího, ale navzdory zakládající intenci vyjevují cosi pozitivního[188], zaujímá v povídce ironický vztah vůči komunikačním projevům hloubavého muže, který jedná v souladu s humanistickými ideály především po materiální, spíše neosobní stránce, a s příbuznými komunikuje odtažitě a blahosklonně. V povídce je jeho povýšenost zdůrazňována prostorovou situovaností promluv k příbuzným; když např. za ostatními schází ze schodů, přemítá: *„Tihle všichni lidé bydlí se mnou pod jednou střechou, pomyslil si udiveně, můj bože, jak jsme se rozmnožili! Jestlipak tu zase jednou budu bydlet sám."*[189]

Nebo když si děti hrály pod okny jeho pracovny, kam nikdo jiný neměl přístup, protože *„byl jemný humanista, občas jim dolů hodil pomeranč nebo banán, ale na okna si nechal zřídit žaluzie."*[190] Jako by jeho blahosklonné projevy byly příznakem situace, v níž se humanistické učení zpronevěřuje samo sobě, tedy příznakem krize humanismu; učenecká abstrakce, která se nadřazuje konkrétnímu mezilidskému kontaktu, ignoruje tvář druhého. Rozvedeme-li úvahu o ironické souvislosti mezi zmíněnými součástmi práva (navzdory svojí nahodilosti pozitivními) a do velké míry pouze formalizovaným humanismem, lze říci, že promlouvání a jednání v jeho duchu se rovněž vymkne původním intencím, ovšem způsobem destruktivním pro samotného *jemného humanistu*.

Tento učenec, kladoucí důraz na svoji soběstačnost, dostává jako vánoční dar od rodiny hůl; ačkoli předmět nepotřebuje, pro kultivované mravy rodině děkuje, a aby její členy potěšil, tu a tam předstírá, že hůl mu – „nemohoucímu" – velmi ulehčuje život. Při jeho *zbožném lhaní* ovšem příbuzní, kteří se v průběhu povídky začínají projevovat jako

[187] Tamtéž, s. 53.
[188] Pozitivní nahlížení nestálosti a proměnlivosti (tradice), v rámci níž jednotlivec nemůže nikdy plně identifikovat a definovat její zakládající intence a ideje, najdeme např. v díle Jacquese Derridy.
[189] Tamtéž.
[190] Tamtéž, s. 54.

nerozlišená zájmová skupina, podobně jako např. pomocníci z Kafkova *Zámku*, kteří „*nejsou jen ‚pomocníky*,' […] *ale jsou také bdělými strážci*."[191]

Emočním vydíráním, které stupňuje intenzitu, odnímají majiteli domu svobodu a osobní kompetenci, což zámožný dobrodinec zpočátku neochotně, ale následně přece přijímá, a jeho zmanipulovanost zachází tak daleko, že i jeho vlastní promluvy kontaminuje mocenský diskurz osob, které si sídlo nárokují: „*‚Tak, tak, děti.' řekl starý pán. ‚Tady budu v bezpečí, to je učiněné království.'*"[192]

V postupném uzurpování sídla rodina stárnoucího muže zahání do větší a větší izolace, v níž, odkázán na kontakt téměř jen s *mlčícími objekty* a zbaven lidských interakcí, se jeho verbální projevy i vnitřní monolog *proměňují*.

Plynou dny, kdy je „pro svoje dobro" uvězněn v malém podkrovním pokoji, kde téměř jediné stopy života jsou ptáci, mimolidští tvorové, pozorovaní skrze stropní vikýř. Náhle se v jeho pokoji kromě vyžádané, pravidelně dodávané nádoby horké vody, v níž si hřeje studené ruce, objevuje i psaní: *„To je dopis! Umím ještě číst? pomyslil si smutně a honem bouchal na dveře, které už zas byly zamykány.* […] *Co se to se mnou stalo?"*[193]
Dopis přišel od syna rodinného zahradníka, kterému starý dobrodinec svojí finanční štědrostí umožňuje studium v Americe; jako reakci izolovaná postava píše: *„Nevím, jestli jsem živ. Možná, že jsem šílený, ale možná je šílený dům, ve kterém žiji."*[194]
Zpočátku neprohlédnuté mocenské nároky rodiny muže dovedly až k existenciálnímu tázání *„Toto jsem skutečně já?"*[195], které se vynořuje při dlouho odpíraném kontaktu s vnějším světem.

Když se zahradníkův syn navrací ze studií v Americe, konfrontuje ho nehostinnost a neochota rodiny, která – jak bude demonstrovat následující úryvek – vystupuje jako homogenní zájmová skupina. Jejich mluvčí, který zahradníkova syna nechce ke starému muži pustit, při shledání pronáší: *„Copak starý pán! Ten si žije! Jenom jsme ho museli trošku zabezpečit, bylo to v jeho zájmu. Měli jsme strach, aby neklopýtl, aby se neotrávil plynem, aby se neutopil ve vaně, aby ho nezabila jedna z jeho těžkých knih, aby nám*

[191] KAUTMAN, František. *Franz Kafka*. [2. vyd.]. Praha: ROZMLUVY, 1992. ISBN 80-85336-20-0, s. 63.
[192] KLIMENT, Alexandr. *Hodinky s vodotryskem.* 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1965, s. 57.
[193] Tamtéž, s. 58.
[194] Tamtéž, s. 59.
[195] PAPOUŠEK, Vladimír. *Existencialisté: existenciální fenomény v české próze dvacátého století*. Praha: Torst, 2004. ISBN 80-7215-237-8, s. 93.

nespadl do bazénku, aby se nezřítil ze schodů. Ale radši vás ke starému pánovi nepovedeme [...] *"*[196]

Když se do rodinného domu, který lze interpretovat jako alegorii postupně rostoucí nesvobody a zvůle ve státě, vrací člověk, který pamatuje a ctí předchozí řád, jenž se navíc duchovně rozvíjel při studiu ve svobodné zahraniční zemi, rozhodnost jeho promluv a jednání ukazuje, že *„příbuzenstvo je nadmíru konciliantní, přístupné vyjednávání a dohodě."*[197]

Po „svržení" uzurpátorské rodiny se však děje cosi znepokojivého; starý majitel domu, uvyklý nesvobodě, se ze strachu opět dobrovolně zavírá do stísněného podkrovního pokoje. Ani tato povídka nekončí katarzí, nýbrž trýznivými rozpaky, nezodpovězenými otázkami zahradníkova syna: *„Má starého pána mučit objevováním ztracené svobody, anebo mu má popřávat svobodu užívat toho domácího vězení, na které si už zvykl. V jeho myšlenkách byly obsaženy oba dva prostory, ten vesmírný nad ním* [...] *i ten maličký kumbálek, v němž už dědeček spal a možná i snil. A přestože se cítil jakoby naplněn oběma těmi krajnostmi, tou velikostí i tou stísněností zároveň, protože o nich tak prakticky přemýšlel, hledaje rozhodnutí pro svůj zítřejší postup, poznal, že tu je ještě jeden prostor, kde stojí on sám, i když tu leží v trávě; že je to nejspíš prostor jeho vnitřního světa, který nepodléhá ani nekonečnosti noci, ani těm zahanbujícím zdem* [...] *Jistě je tu v tom světě jedna míra svobody a jedna míra nesvobody, pomyslil si, a já budu navždycky jenom jejich partner; přátelský k jedné, nepřátelský k druhé. Avšak jakým právem nebo podle jakého znamení mám rozhodnout o náklonnostech druhého člověka? Co mohu, co smím a co mám dělat? Zatím věděl jenom jedno: zítra ráno o sedmé mu donese džbán plný horké vody. Nebylo to nijak radostné. Co do skutku byl na úrovni těch, které vyhnal."*[198]

Krize (svobodných poměrů) stále trvá, odchodem příbuzných byly eliminovány pouze její viditelné projevy. Příchozí (z vnějších poměrů) se ocitá v jakémsi meziprostoru mezi dvěma póly, svobodou a nesvobodou místa, s kterým teprve v budoucnosti může začít sounáležet. Dilema tkví v otázkách po tom, jak má komunikovat s jinakostí historické zkušenosti druhého a zda má *právo* jí klást odpor.

---

[196] KLIMENT, Alexandr. *Hodinky s vodotryskem.* 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1965, s. 60.
[197] Tamtéž, s. 61.
[198] Tamtéž, s. 64.

Soukromý prostor (rodinný dům), který je ovšem v některých aspektech fiktivním obrazem společnosti, nás směřuje k textům sbírky, o nichž Helena Kosková hovoří jako o druhé skupině povídek, zaměřených *„k společenským problémům* [...] *V nich si lidé z prospěchu, mocenských zájmů, nebo jen z pohodlnosti vytvářejí mythy a vyřadí ze svého středu každého, kdo odmítá v ně věřit. V nejelementárnější podobě je tato metoda předvedena v úvodní povídce ‚Pevnost'"*[200]

V *Pevnosti* přichází do nespecifikovaného evropského města, proslulého starou pevností ve svém centru, v níž podle mocí šířeného (a občany zmnožovaného) mýtu žijí smrtelně jedovatí hadi, odvážný cizinec, který chce do pevnosti podniknout výpravu. Tu mu však nechce umožnit místní stráž, *„bývalí vojáci z tropů, vysloužilci cizineckých legií"*[201]. O nemožnosti záměru do zříceniny proniknout jej zpravuje strážník, který *„je úředně pověřen pečovat o bezpečnost turistů."*[202] Jejich rozhovor probíhá následovně: *„‚Rád bych viděl ty hady!' trval na svém Ewald. ‚Můžete je nahlédnout od osmi do šestnácti v městském teráriu.' ‚Rád bych prostudoval přírodní poměry, vyfotografoval si některé exempláře přímo uvnitř tvrze. Chápete, z hlediska biologického je to jaksi velmi zajímavá anomálie tady uprostřed Evropy.'"*[203]

Ona *anomálie uprostřed Evropy*, vnějšek uvnitř, ohrožující příchozí i místní, se přítomným jeví jako krize (jejich bezpečnosti) a tímto způsobem mocenské složky legitimizují udržování výjimečného stavu, který umožňuje svévolně nerespektovat svobodu obyvatel, neboť *„vnější nepřítel ohrožuje samo nitro, pronikl dovnitř"*[204], do samého centra města. Navzdory odrazování Ewald do pevnosti pronikne a zjišťuje, že děsivé syčení nevydávají hadi, jde pouze o zvukový efekt; ohrožení je tedy pouze lživý mýtus, který rétoricky vyvolává a udržuje vláda.

Dobrodruha, který nehodlá nekriticky přijímat mýtus, o jehož lživosti se přesvědčil, nakonec dopadnou místní stráže a před ostatními obyvateli jej demonstrativně – v těle se „smrtelným jedem" – odvážejí do nemocnice. Dozvídá se, že hadí žena, místní umělkyně, již si minulou noc „podmanil", o něm stráže informovala (zde opět kafkovský motiv nejasné hranice mezi soukromě a veřejně pronášeným slovem). Po zatčení

---

[200] KOSKOVÁ, Helena: Poznámky k nové české a slovenské próze: 2. Kundera, Pecka, Sloboda, Fried, Vyskočil, Kliment, Putík, Páral, Škvorecký. Svědectví (New York-Paříž). Roč. 9, 1967/1969, č. 34/36, zima 1969, s. 329.
[201] KLIMENT, Alexandr. *Hodinky s vodotryskem.* 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1965, s. 7.
[202] Tamtéž.
[203] Tamtéž.
[204] PETŘÍČEK, Miroslav. *Filosofie en noir. Myšlení současnosti*. Praha: Univerzita Karlova, nakladatelství Karolinum, 2018. ISBN 978-80-246-3917-8, s. 38.

následuje poprava. Jako ironické zakončení povídky vyznívá příchod dalšího odvážného cizince, který pronáší již známou větu: *„Rád bych viděl ty hady!"*[205] Čtenář může jen stěží věřit, že se nově příchozímu podaří čelit krizi úspěšněji.

Přesuneme-li se nakonec k povídce *Rychlovlak*, která na zpočátku všednodenní situaci (jízda vlakem) modeluje krizový scénář společnosti, lze si povšimnout v rámci sbírky ojedinělého postavení vypravěče. V této povídce, která má necelých devět stran, po určitou dobu vypravěč komentuje napjaté dění ve vlaku, který znenadání zastavuje a z nějž před zraky zmatených cestujících vystupují strojvedoucí, kteří za horkého dne odplouvají na nafukovacím člunu z písečného břehu vedle železnice. Teprve na páté straně se vypravěč začne prezentovat coby svědek události a promlouvat v první osobě: *„To všechno jsem klidně a soustředěně pozoroval z okna. Samozřejmě, že jsem byl zrovna tak udiven a překvapen jako všichni ostatní cestující, avšak okolnost, nezávisející na mé vůli, způsobila, že jsem se v této už tak dost výjimečné situaci sám ocitl ve výjimečném postavení, totiž jako nezaujatý divák."*[206]

Onu nedobrovolnou, nezáměrnou výjimečnost situace vypravěče určuje jeho fyzická indispozice; kvůli noze v sádře vše pouze pozoruje, což udržuje jeho odstup od ostatních cestujících, kteří po chvíli vybíhají na pláž a na neznámou událost reagují coby dav, zpočátku strukturovaný *„pravidelnými vzdálenostmi oken a dveří vagónů"*[207], neschopný interpretovat *„zrcadlové signály"*[208], které vrhají odlesky pádel odplouvajících strojvedoucích. V řádu, který selhal, nyní také organizační složky (průvodčí) jednají a mluví nesmyslně, jako *„naprázdno běžící stroj"*[209]: *„Černě oblečení průvodčí třímali v sněhobílých rukavicích jízdní řády a buďto přežvykovali nebo cosi nesrozumitelně*[210] *drmolili."*[211].

Ti, kdo mají roli zprostředkovatelů (jízdního) řádu, se dostali do vážných rozpaků v situaci, v níž se řád nepochopitelnou svévolí strojvedoucích zhroutil.

---

[205] KLIMENT, Alexandr. *Hodinky s vodotryskem.* 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1965, s. 6 – 7.
[205] Tamtéž, s. 13.
[206] Tamtéž, s. 119.
[207] Tamtéž, s. 116.
[208] Tamtéž.
[209] Tamtéž.
[210] Toto vyobrazení krize společenského řádu se podobá momentům, které Miroslav Petříček ve *Filosofii en noir* (s. 24) uvádí do souvislosti s úvahami filosofů 20. století o krizi racionality: *„Detektiv zviditelňuje vykořeněný rozum, policista naprázdno běžící stroj legality, slepě sledující zákony a odtržený od vztahu ke spravedlnosti.* […] *představuje moderní racionalitu – rozum, který si již není vědom svých omezení, a proto mu chybí i morální smysl."*
[211] Tamtéž, s. 117.

Po zoufalém volání nastává ticho, rovněž úzkostlivé, neboť *„*[j]*akýkoli projev tady v tom shromáždění spojeném udivením by nutně musel působit dojmem oficiálnosti a mluvčí by si připadal nebo by byl pokládán za mluvčího všech.”*[212]

Takový mluvčí nepřichází a osamocený pozorovatel má před očima dav jako *„příliš konkrétní tajemství”*[213], v rámci nějž jednotlivci ztrácejí individuální reflexi a podle neznámo čím diktovaných, odvěkých, primitivních vzorců chování se stahují jeden k druhému. Geometrický útvar, zprvu udávaný pravidelností vagónů, se před zraky vnějšího pozorovatele přeskupuje v *šifru*, jejíž *ornamenty* utváří *„sama ‚masa*[214]*‘, která se na tvorbě těchto ornamentů podílí jako materiál, protože lidé jsou pouze stavebními kameny ornamentu, jsou jen jakožto zlomky nějakého obrazce; ornament nevyrůstá z jejich nitra či z nitra společenství* [ve smyslu moderního státu]*, nýbrž ‚jeví se přes ně‘“*[215].

Jde o dav, *„který ve svém středu umačkal k smrti jedenáctileté dítě, štíhlého, černovlasého chlapce v námořnickém oblečku. Zůstal ležet na rozdrcených lasturách s obličejem obráceným k slunci a nikdo mu nepřikryl hlavu, ačkoli čepice se stuhami a s nápisem NAUTILUS ležela po jeho pravém boku.”*[216]

Taková šifra – na rozdíl od té, o níž pojednává esej *Ornament masy*, – již nemá původ v *„racionalismem prostoupené době”*, která produkuje obrazce jako např. *„masová cvičení na stadionech”*[217] a na niž polemicky reaguje Kliment nejen zde – tato šifra má původ v minulosti mnohem hlubší, předracionalistické.

V této komunikační situaci, kterou Antonín Jelínek charakterizuje jako *„camusovskou atmosféru rozpáleného písku a lidské úzkosti”*[218], se cestující následně vracejí do svých kupé a v jejich *„návratu”*, v němž bylo *„cosi zahanbujícího”*[219], se snaží vše vytěsnit (a zdá se, že karikované, monadické postavy v povídce události vytěsňují úspěšně) návratem k mechanickému chování a nepřipouštěním si, že došlo k čemukoli mimořádnému a že vlak nejede, nýbrž stojí. Jde o *„strnulost vlastní schematizacím*

---

[212] KLIMENT, Alexandr. *Hodinky s vodotryskem.* 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1965, s. 6 – 7.
[212] Tamtéž, s. 118.
[213] Tamtéž.
[214] Zde autor vychází z eseje *Ornament masy* Siegfrieda Kracauera.
[215] PETŘÍČEK, Miroslav. *Filosofie en noir. Myšlení současnosti*. Praha: Univerzita Karlova, nakladatelství Karolinum, 2018. ISBN 978-80-246-3917-8, s. 27.
[216] KLIMENT, Alexandr. *Hodinky s vodotryskem.* 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1965, s. 118.
[217] [217] PETŘÍČEK, Miroslav. *Filosofie en noir. Myšlení současnosti.* Praha: Univerzita Karlova, nakladatelství Karolinum, 2018. ISBN 978-80-246-3917-8, s. 26 – 27.
[218] *JELÍNEK, Antonín: Melancholické povídky. Literární noviny. Roč. 15, 1966, č. 12, 19. 3., s. 4.*
[219] KLIMENT, Alexandr. *Hodinky s vodotryskem.* 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1965, s. 118.

aktuálních horizontů očekávání, čelí-li události, která je na aktuální stav světa neredukovatelná"[220].

Vypravěč uvádí do krajních rozpaků to, že *„*[n]*ikdo ze spolucestujících neobyčejnou zastávku a její ještě neobyčejnější příčinu vůbec nekomentoval"*[221] a že všichni jednají s jakousi setrvačností, která je vzhledem k pohybu zbaveného vlaku absurdní. Jediný vypravěč si připouští, že na stejné koleji se řítí další vlak a že dříve či později dojde ke srážce. Spolucestující se snaží varovat, ovšem jeho volání pouze odráží jejich zautomatizovaná, mlčenlivá, do sebe ponořená gesta, krizi a blížící se *katastrofu* se marně snaží komunikovat v atmosféře kolektivní apatie lidí, kteří *„předem vylučovali jakoukoli* [...] *otázku."*[222]

Převaha kolektivního mlčení dává vzniknout zběsilým řečnickým otázkám vyprávějícího subjektu, který – podobně jako v případě postavy starého muže vězněného v domě, jehož režim se zakládá na popírání zjevného – začíná pochybovat, zda iracionálně smýšlí prostředí, či on. Je pohroužen v rébusu čehosi suplujícího racionálně odůvodněný řád a hmatatelné projevy toho, co má předracionální původ, vedou v kolektivu osamoceného cestujícího k tázání po tomto temném zdroji: *„Co jsem procházel vagónů až sem ke konci vlaku, nad kolika lidmi jsem se zastavil, kolik mužů, žen a dětí jsem chtěl oslovit, ale to jejich klimbání!* [...] *To jejich něžné vychylování podle rytmu. Podle jakého vlastně rytmu, když tu všichni stojíme?"*[223]

Na konci vlaku se tento vyprávějící subjekt pokouší vystoupit, což mu znemožňuje průvodčí se slovy *„,Vy byste se nestyděl pokoušet osud?'"*[224] Tento frazeologický obrat, vsazený do kontextu fikčního tematizování negativních stránek předracionální sféry (lidského) společenství, lze interpretovat jako reliktní myšlení (o osudovosti), které vystupuje do popředí, když selhává rozumný úsudek, tedy jako krizi rozumu.

[220] PETŘÍČEK, Miroslav. *Filosofie en noir. Myšlení současnosti*. Praha: Univerzita Karlova, nakladatelství Karolinum, 2018. ISBN 978-80-246-3917-8, s. 54.
[221] KLIMENT, Alexandr. *Hodinky s vodotryskem.* 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1965, s. 119.
[222] Tamtéž.
[223] Tamtéž, s. 121.
[224] Tamtéž, s. 123.

5. Bezúhonní (Alexandr Kliment)

Také ve sbírce *Bezúhonní* (1968) lze sledovat pohyb od všedních situací k absurdním a v této proměnlivosti probíhající rozhovory a výpovědi, které se opakovaně týkají viny. Jako v předchozí knize se v ní objevují inspirace Franzem Kafkou, autorem, u nějž *„žádný transcendentní prostor o sobě nedává vědět“*[225], ale paradoxně ještě výrazněji biblickými symboly.

Název *Bezúhonní* (což je zároveň motiv-pojem spojující všechny povídky), který může mít kafkovské konotace, v souboru interpretovat ve spojitosti s Kafkovým dílem místy lze, ovšem jeho sémantika je širší. Zároveň zahrnuje biblické aluze, také ale odkazuje k provinění, které je zcela konkrétní a banální, a přece pro postavu jaksi osudné.

V této sbírce můžeme pozorovat – jako v *Hodinkách s vodotryskem* – kolísání mezi těmito mody, na významu v ní z hlediska tématu komunikace však nabírá prvek (řečeno náboženským termínem) zpovědi a (řečeno právním termínem) obhajoby, které však postavy vykonávají ve zcela neoficiálním prostředí. V nastíněných promluvách probíhají *„hry se sebou samým a o sebe, v nichž subjekt konfrontuje své představy s mnohotvárností světa, jehož mechanismu uniká návratem do krajin citu.“*[226] Ty můžeme napříč knihou pozorovat od úvodní povídky.

Poslední z Klimentových knih sledovaného období otevírá povídka *Hanba*, v níž postavy – čtyři muži, přátelé – v hospodě sdílejí zážitky, které označují jako nejvíce zahanbující. Za povšimnutí stojí role vypravěče, forma promluv a prvek dialogu; jde o tři rozsáhlejší příběhy jakoby zpětně převyprávěné pouze jedním z přítomných, který v úvodu čtenáře informuje o téměř archetypální sounáležitosti mužů rozmlouvajících v hospodě a onu sounáležitost podtrhuje volenými rétorickými prostředky, nejen když onu *„solidaritu mužů”*[227] líčí s biblickými aluzemi (např. k nahotě coby hanbě), ale také když opakovaně užívá zájmena „my“ a místo jednotlivých jmen ke členům odkazuje formulací „jeden z nás”. Tyto figury se však dostávají do napětí s povahou vyprávěných zážitků, které líčí obnažená existence subjektu, odlišná od ostatních; proto po odmlčení prvního z mluvčích navazuje druhý tak, že sděluje „toto není můj příběh a moje zkušenost, má se výrazně liší, jsem odsouzen nést si tuto hanbu navěky sám“: *„Moje hanba v žádném*

[225] PAPOUŠEK, Vladimír. *Existencialisté: existenciální fenomény v české próze dvacátého století*. Praha: Torst, 2004. ISBN 80-7215-237-8, s. 103.
[226] BARTŮŠKOVÁ, Sylva: Subtilní prózy. Host do domu. Roč. 16, 1969, č. 12, s. 35.
[227] KLIMENT, Alexandr. *Bezúhonní.* Praha: Mladá fronta, 1968, s. 9.

případě nesouvisí s prožíváním lásky. V tom se zásadně liším od toho, co tu bylo řečeno."[228]

Z nerozlišených, univerzalizujících rétorických prostředků se vyčleňují osamělé zkušenosti: *„Na jedné straně stojí individualita a konkrétnost spojená s jedinečností a neopakovatelností vjemu sebe sama, reflexe individuální existence. Na druhé straně pak model unifikující existenciální prožitek do obecnosti."*[229]

První mluvčí vzpomíná na prázdniny, které trávil u zámožných příbuzných Bedřišky a Eduarda a během nichž v chlapeckém věku prožil první zamilování, erotickou touhu a zahanbení z nich vzešlé. Líčí, jak v daném období dospívání našel zalíbení v Bedřišce, zároveň také v mladé dívce Angelice, což mělo za následek chlapecké fantazie, za něž se postava z věřící rodiny dodnes stydí. Své zahanbení interpretuje právě prismatem křesťanské morálky, někdejší představy líčí takřka barokními[230] antitetickými figurami: *„Čím víc jsem ve svých představách miloval křehkou Angeliku, tím víc mou fantazii ovládalo těžké, nádherné tělo mé paní. Jednou i druhou jsem na svých osamělých procházkách odprošoval. Nevěra, třebas jen duchovní, mě mučila a byla o to mučivější, že jsem se mezi nimi rozhodoval - a dodnes nerozhodl - jenom v duchu, že jsem zmrzlinu, přijatou z křehkých rukou Angeliky, podával do smyslných rukou Bédy a navíc, jaké pokoření, za její peníze. Tak jsem byl zároveň s Angelikou v ráji a s Bédou v pekle svých představ."*[231]

Ve stavu této rozervanosti ducha mladík prožil to, o čem mluví jako o krajním ponížení; když nepozorovaně zaslechl útržek rozhovoru příbuzných, v němž Bedřiška manželovi sděluje, že *„chlapec* [...] *tam nahoře denně onanuje!"*[232].

Následující chvíle, kdy chtěl chlapec zahanbení vyřešit útěkem od příbuzných, po letech hyperbolizuje s odkazem ke klasickému dramatu, jako zlomový moment v životě postavy: *„Bylo to jako v antické tragédii: ať šlápneš tam nebo tam, vždycky šlápneš do prázdna, nechci-li říct do něčeho daleko horšího a lidštějšího. Mohl jsem utéct, ztratit se, zmizet ze světa, ale jenom ze světa svých blízkých lidí, lidi jiné bych musel zase potkávat*

---

[228] Tamtéž, s. 51.
[229] Tamtéž, s. 97.
[230] Na barokní motivy v Klimentově románu *Nuda v Čechách* z konce 70. let poukazuje Zdeněk Rotrekl. Podobně jako v autorově pozdějším románu v této povídce postava ve svojí promluvě užívá následující prvky: *„Vzpomínka, sen zaměňovaný za skutečnost, život a sen,* […] *paradoxy a kontrasty, svět představ a obrazivosti,* […] *protiklady, hyperbolické nazírání."* In: ROTREKL, Zdeněk. *Barokní fenomén v současnosti.* Vyd. 1. Praha: TORST, 1995. ISBN 80-85639-51-3, s. 58.
[231] KLIMENT, Alexandr. *Bezúhonní.* Praha: Mladá fronta, 1968, s. 29.
[232] Tamtéž, s. 32.

na každém kroku a já se cítil zahanben vůbec před lidmi všemi. Silná individuální hanba, tak jako každý silný prožitek, znamená konfrontaci s celým lidstvem."[233]

Cosi archetypálního, postaveného do kontrastu se zkušeností nízké trapnosti; toto napětí lze sledovat v celém vyprávění, jehož původcem je člověk jako člen kolektivu. Společenství u Klimenta jedince v neočekávaných chvílích buď při čemsi přistihne, nebo dokonce vylučuje ze svého středu jako soudící dav obnaženého, odzbrojeného člověka. Malá potupná příhoda, která v nitru jedince nabývá osudných rozměrů, evokuje antickou scénu člověka čelícího osudu i biblickou scénu, v níž odsuzovaný čelí stádní nespravedlnosti většiny.

Kritický moment má za následek cosi jako krizi identity dospělého člověka: hluboce zakořeněný potupný zážitek se subjektu stále vybavuje, svěřuje se s podezřívavostí vůči (ne)autentičnosti vlastního chování a komunikačních gest: *„Jako bych si láskou jen hledal argumenty, že už dovedu milovat, že se nemusím trýznit vlastní samotou. Jako bych místo milované bytosti objímal jenom argument své už dávné dospělosti, argument proti své samotě."*[234]

Pocit provinění po letech přetrvává, gesta, vůči nimž cítí samotný původce skepsi, mají cosi zastřít, mít funkci jakési obhajoby před neurčitým publikem.

Učiníme-li zde odbočku k jiné, titulní povídce souboru (*Bezúhonní*), pak z důvodu, že příběh trapnosti v ní prezentovaný se právě interpretovanému velice podobá; mužská postava, jíž vypravěč charakterizuje jako krajního samotáře a milovníka ticha, jednoho horkého letního dne nedobrovolně doprovází přítelkyni přeplněnou hromadnou dopravou na podobně zalidněné koupaliště. Čtenář má vhled do jeho rozjitřeného nitra, které se střetává s okolím, vykresleným jako bezduchý, jednolitý dav oddávající se masové zábavě, jehož změť trýzní zobrazovaný subjekt všudypřítomností a nesnesitelným hlukem: *„Z areálu plovárny duněl amplión, písničku nejméně na třikrát tříštila krátká ozvěna. Kolem bazénu se rozprostíral koberec z lidských těl, na první pohled tučných a nehezkých, a oni stěží našli místo pro své dva stíny.* [...] *Vlastně tam ani nikdo neplaval, jenom tam kolektivně šlapali vodu, a kdyby se uprostřed té vřavy někdo zalkl a klesl ke dnu, patrně by si toho nikdo nevšiml."*[235]

Tento úryvek lze rovněž číst jako variaci *Rychlovlaku*, textu, v němž jedinec interpretující davové vzorce pociťuje krajní úzkost. Ovšem šlo-li v povídce *Rychlovlak* o

[233] Tamtéž, s. 37.
[234] Tamtéž, s. 50.
[235] Tamtéž, s. 161.

jakési primitivní, iracionální vzorce chování, které měly za následek ušlapaného chlapce ve svém středu, tato scenérie více připomíná chladným racionalismem „navrženou", mechanickou totalitní společnost, jejíž „estetické" zákony vylučují výstřednosti a produkují *„ornamenty sestávající z tisíců těl, těl v plavkách, bez pohlaví."*[236] Ačkoli mají tyto ornamenty-šifry rozdílný původ, subjekt je vnímá jako podobně fatální nebezpečí.

Potupa v povídce *Bezúhonní* je dvojí; samotářská postava odmítne účastnit se davové zábavy, uchyluje se do převlékací kabinky, kde ve stínu a kýžené samotě usíná. Povykem jej probouzí žena, obviňující jej ze špehování skrze dřevěnou stěnu kabiny, kolem se rozprostírá dav zvědavých přihlížejících, přichází i plavčík v roli strážníka. Postava se snaží nedorozumění vysvětlit, ovšem nikdo z davu nemá ochotu mu uvěřit, absurdní sebeobhajoba člověka, který si byl sám svědkem, před vinícím davem neobstojí: *„‚Chcete se, pane, omluvit?' ‚Nikdy se nebudu omlouvat za něco, co jsem neučinil,' prohlásil hrdě Davídek. ‚To by bylo nepřípadné.'"*[237]

Mladého muže následně shromáždění lidé kolektivně vypuzují, s ním i přítelkyni, která ve věci paradoxně nedůvěřuje blízkému člověku, nýbrž mase: *„Když otevřeli kabinu, zůstali na okamžik stát ve dveřích. Jako by chtěl lynčovat, ještě tu čekal dav plovárny hrozivě a mlčky obrácen proti nim. Když vykročili, těla polonahých lidí se tiše rozestupovala a oni dva museli projít uličkou hanby a stále ještě nebyli u konce. Kdosi hvízdl a ještě někdo a ještě jednou zahvízdal, nejdřív jenom ve špalíru, který stále ještě nekončil, a po chvílích hvízdali všichni, snad všichni do jednoho, kdo dovedl hvízdat, i ti tam vzadu, kteří ani netušili proč."*[238]

Zde jde – využijeme-li metafory *chóru a disonance*[239] – o jednohlasné kolektivní pískání (neopodstatněného) vyloučení, proti němuž stojí osamocená výpověď nevinného jedince, která navzdory všednosti a banalitě situace nabyla ráz výpovědi soudní.

Potupa zadruhé spočívá v tom, jak navzdory počáteční reakci, kterou je *„*[o]*bhajoba, která spočívá v odmítnutí soudce"* proto, že *„ho lze důvodně prohlásit za zaujatého"*[240], což způsobí Davídkovo následné počínání; kvůli strachu ze samoty před přítelkyní, která blízkému stále nevěří, že v kabině pouze spal, učiní falešné doznání, při

[236] KRACAUER, Siegfried. *Ornament masy: eseje*. Přeložil Milan VÁŇA. Europa. Praha: Academia, 2008. ISBN 978-80-200-1633-1, s. 67.
[237] KLIMENT, Alexandr. *Bezúhonní.* Praha: Mladá fronta, 1968, s. 166.
[238] Tamtéž, s. 167.
[239] Viz PAPOUŠEK, Vladimír. *Chór a disonance: česká literatura* 1947-1963. Praha: Filip Tomáš - Akropolis, 2022. ISBN 978-80-7470-457-4.
[240] JASPERS, Karl. *Otázka viny: příspěvek k německé otázce.* Překlad Jiří NAVRÁTIL. Praha: Mladá fronta, 1991. ISBN 80-204-0244-6, s. 19.

jehož artikulaci *„jako by slyšel cizího člověka"*, a to s předpokladem, že pro přítelkyni bude *„snadnější něco odpustit než uvěřit, že se nic nestalo."*[241]

I tato postava se tedy uchyluje k neautentické řeči, která způsobuje cosi vymykajícího se intenci Davídka, jehož komunikační gesto je pro přítelkyni popudem, aby mu odpustila (neexistující) vinu, ale také aby se svěřila se svým proviněním, které v povídce zůstává nevyřčeno. V závěru povídky nám vypravěč, který jako by v posledním odstavci vyjevil identitu neprávem souzeného či jako by oslovoval provinění samotných čtenářů, pouze náznakem sděluje: *„Šťastní, bezúhonní spravedlivě spí. Už se milovali a ještě se budou milovat. Jenom my bdíme a šeptáme si."*[242]

Falešné doznání postava učinila, aby konkrétním, uchopitelným proviněním a pokáním za ně cosi stvrdila, pohybovala se ve *známých* vzorcích společenského provinění a následného odpuštění, aby ze sebe sňala roli osoby, která vyvolává otázky a nejistotu, jež na veřejnosti nemůže dojít k definitivnímu závěru. Povídka, v níž ústřední postava zakouší krizi důvěry, však končí právě nedořečeným, tak, že interpret nemůže závěr jednoznačně identifikovat a rozhodnout, o jakém provinění si dotyční (neznámo jací) šeptají.

Vrátíme-li se nyní k povídce *Hanba*, v níž se muži svěřují s podobně trapnými zážitky, je důležité poukázat také na rozdílnost komunikačních situací; zatímco vina je v povídce *Bezúhonní* tím, co *„kladou druzí"*, pro subjekty úvodní povídky *"je spíše otázkou"*, kterou pokládají *„sami sobě."*[243]

Druhý mluvčí *Hanby* se vrací ke směšné příhodě z dětství, když se přízeň dívky snažil získat tak, že cizí popěvek pokládal za vlastní milostnou báseň, napsanou přímo pro dotyčnou. Odhalení líčí podobně dramaticky jako první postava – jako zlomový moment, který je určující pro celý následující život. Jeho významnost podtrhuje zvláštním časovým skokem, neboť v nadcházejícím krátkém úryvku popisuje následujících několik let velmi překotně: *„Zůstal jsem na pouti sám a zíral na zázračného muže, jenž v zubech drtil porcelánové talíře. Od té doby je mi na poutích jaksi nevolno. Pak jsem vystudoval filosofii a získal doktorát, to naprosto zbytečné osvědčení pro praktický život. Marně jsem sháněl místo a nakonec jsem vzal zavděk povolání redaktora, pánové, podržte se, redaktora telefonního seznamu."*[244]

---

[241] KLIMENT, Alexandr. *Bezúhonní.* Praha: Mladá fronta, 1968, s. 169.
[242] Tamtéž, s. 170.
[243] JASPERS, Karl. *Otázka viny: příspěvek k německé otázce.* Překlad Jiří NAVRÁTIL. Praha: Mladá fronta, 1991. ISBN 80-204-0244-6, s. 6.
[244] KLIMENT, Alexandr. *Bezúhonní.* Praha: Mladá fronta, 1968, s. 56 — 70.

Kritický moment, v němž se odhaluje neschopnost subjektu komunikovat svébytně a autenticky, jako by předznamenával i následující roky života.

Když mluvčí hovoří o práci redaktora telefonního seznamu, opět se popis podobá některým prvkům Kafkových děl: kanceláře na ponurém místě zbaveném fantazie, pracovní činnost spočívající v redukci *žitého světa* na čísla, kterou vykonávají *„zhroucené postavy za psacími stoly"* [...], *teror nudy a úřednické důležitosti dokonale zdemoloval moji osobnost. Když jsem se podíval do zrcadla, zděsil jsem se. Šedivá, nezajímavá tvář, tvář nikoho."*[245]

Tyto řádky lze dobře uvést do souvislosti např. s úvahami Václava Bělohradského o absurditě textů Franze Kafky a jiných středoevropských autorů, neboť líčené pracoviště vystihuje *„absurdnost* […] *úsilí převést život na společný jmenovatel"*[246].

V tomto smysluprázdnu a krajní nudě činí postava marná gesta, za nimiž je touha po mezilidském kontaktu, když např. jakoby omylem zavolá jednomu z čísel telefonního seznamu, jehož nositel jej upoutá nezvyklým jménem, lišícím se od kvant jmen podobných a splývajících, nebo když před nudou utíká k neopravdovým vztahům: *„Jednou za čas jsem si z kavárny odvedl domů zrovna tak zoufalou a prázdnou bytost, jako jsem byl já, a pak jsme vedle sebe lehávali bez zájmu, jen z trapné povinnosti vůči svým tělům."*[247]

Jeho vztahování se k intimitě se blíží tomu, jak ji podává vypravěč Kafkovy povídky *Zpráva pro jistou Akademii*, opice násilím „převychovaná na člověka": *„Když se pozdě v noci vrátím domů z banketů, z vědeckých shromáždění, z příjemných setkání, očekává mne malá polocvičená šimpanzka a s ní se po opičím způsobu dobře poměju. Ve dne ji nechci vidět; má totiž vočích šílenství zmateného cvičeného zvířete"*[248].

V obou případech se dá fyzický kontakt nazvat „projevem sadomasochismu, nejistoty, snahu utvrdit svou vlastní existenci kontaktem s jinou bytostí"[249].

Při nekonečně dlouhých prožitcích nudy v kanceláři se mluvčímu neustále vnucovala zásada, kterou slýchal doma: musíš mít povolání. Ta jej však pouze upozorňovala na vlastní bezprizornost a absenci životní orientace: *„Byl jsem tedy*

---

[245] Tamtéž, s. 60.
[246] BĚLOHRADSKÝ, Václav: Útěk k uniformě a pád pořádku: Švejk jako součást středoevropské literatury. Proměny (New York). Roč. 18, 1981, č. 2, květen, s. 37.
[247] Tamtéž, s. 63.
[248] KAFKA, Franz. *Proměna a jiné povídky*. Překlad Vladimír KAFKA. V Československém spisovateli vyd. 1. [Praha]: Československý spisovatel, 2009. ISBN 978-80-87391-08-2, s. 153.
[249] KAUTMAN, František. *Franz Kafka*. [2. vyd.]. Praha: ROZMLUVY, 1992. ISBN 80-85336-20-0, s. 67.

zaměstnán, ale ve skutečnosti jsem prožíval nejhlubší krizi nezaměstnanosti – nezaměstnanosti ducha. [...] *chybělo mi povolání, povolání v tom hlubším slova smyslu, jak říkají latiníci – vocatio, nikoli tedy pouhá profese."*[250] Tento stav by šel nazvat metafyzickou nudou.

Dále se ve vyprávění muže dozvídáme, že při hledání úniku z nudy zvolil velice nízkou strategii, která má mnoho společného s výše zmíněným plagiátorstvím; tento jedinec pod vlastním jménem vydal cizí rukopis a tímto podvrhem získal věhlas uznávaného spisovatele. Odcizený rukopis lze navíc nahlížet jako dokument krize a následné katastrofy v jeho vlastní rodině, neboť jej napsal strýc, který byl v jinak spořádané rodině jakousi odchylkou, podvratným a cizím prvkem (*vnějškem uvnitř*) a osamělý život ukončil sebevraždou. Protagonista líčí, jak na strýcovy výstřednosti v jednom rozhovoru otec, optimistický učitel dějepisu, který vydal publikaci *"O smyslu dějin"*[251], reaguje tímto naléháním: *„Slib mi jedinou věc, že si necháš narůst vlasy, že se budeš pravidelně holit a normálně, středoevropsky oblékat, a uvidíš, všechno se změní."*[252] Optimistická víra otce v teleologické dějiny zde čelí jakési nepochopitelné diskontinuitě v rámci vlastní rodové historie.

Ovšem sláva, kterou mluvčí nelegitimně získal odcizením tragického rodinného příběhu, pro něj končí neslavně; kancelářská nuda se pouze překlene v nudu salonní, veřejnost i nakladatelství dychtivě očekávají další román od člověka, který – jako hlavní postava povídky *Imprimatur* – vlastní příběh nemá. Je usvědčen jako podvodník, ale snaha o zpověď přichází vniveč. Svoji výpověď zakončuje takto: *„Pánové, myslím, že jsem už odsouzen."*[253]

Podobně formuluje svůj pocit viny i poslední mluvčí, který se dětství za německé okupace pošetile snažil zaplatit žvýkačku německým fenikem, měnou, která byla násilím zavedena i na českém území: *„Pánové, dodnes cítím dluh. Někomu bych rád ten fenik vrátil, nejraději s kulkou do čela. Ale komu?"*[254]

V této promluvě se opět překrývá význam slova dluh v konkrétním, finančním významu, takový dluh, který jednoduše eliminuje splacení částky, s abstraktním významem dluhu jako morální viny, na niž se konkrétní paragraf zákona nevztahuje.

---

[250] KLIMENT, Alexandr. *Bezúhonní.* Praha: Mladá fronta, 1968, s. 65 – 66.
[251] Tamtéž, s. 68.
[252] Tamtéž, s. 70.
[253] Tamtéž, s. 94.
[254] Tamtéž, s. 151 – 152.

Postavy povídky *Hanba*, jejichž zpovědím byla pozornost věnována v předchozích odstavcích, hovořily o provinění, které souviselo s rodinnými vztahy – ty ve svém vyprávění reflektuje i třetí mluvčí. Výše zazněla zmínka o znepokojivé diskontinuitě v rodové linii muže s idealistickou vírou v teleologii dějin, v jejich smysluplné směřování, které se objevuje mj. v marxistických výkladech – událost velmi konkrétní (rodinná katastrofa) podrývá abstraktní schéma. Následující mluvčí zahajuje vyprávění polemikou s podobnou koncepcí dějin, s ideou "*kolektivní, celonárodní soudržnosti"*[255]. K soudržnosti a kontinuitě přistupuje jinak: *"Mou láskou, mým koníčkem je historie, přesněji řečeno genealogie, rodová posloupnost.* [...] *I ten nejmladší výhonek ví, to – to jsou moji a já jsem zas jejich krev, patříme k sobě, nejsem osamocen a oni, dávno zetlelí, v hrobkách také nejsou opuštěni, žijí ve mně a já je uctívám."*[256].

Svěřuje se, že sám hledá ukotvení v jiné koncepci, v myšlence rodové kontinuity, kterou objevuje sestavováním rodokmenů, neboť "pokrevní" spojení je cosi zcela konkrétního, nezpochybnitelného. Ovšem vzápětí se i v jeho způsobu vztahování se k jednotlivci v dějinách objevují rozpory a prázdná místa: *"Já sám jsem znal jenom svoji babičku; děda z matčiny a prarodiče z otcovy strany jsem už neznal vůbec a po prarodičích ani stopy."*[257]

To, co se jeví jako blízké a nepochybné, se zde naopak vymyká jako cosi nepoznatelného; to se dá označit za určující motiv jeho příběhu i osobní *hanby*.

Kolem zmíněné babičky, kterou ze starších předků jedinou poznal, do velké míry svoje vyprávění soustřeďuje; popisuje ji jako člověka, který mu zprostředkoval vztah ke kultuře a historii, a to nejen verbálně, ale také skrze předměty, které pro mluvčího získaly symbolickou hodnotu – o barokním sekretáři, kterému dává přívlastek *„nádherné, prolamované a do sebe zhroucené barokní stavby"*[258] nebo starobylých koberců s téměř mystickými vzory. Opět tedy motiv estetiky a duchovní hloubky baroka, který mluvčí staví do opozice vůči modernímu konzumu.

Toto napětí mezi symbolickou hodnotou a konzumní zužitkovatelností prostupuje jeho vyprávění, které v určitých momentech připomíná vypjaté momenty Raisovy prózy *Kalibův zločin*; matka a sestry, které mluvčí popisuje jako cynické, zlé a hrabivé, rozprodávají cenný majetek stárnoucí a chřadnoucí babičky, který se syn snaží uhájit.

[255] Tamtéž, s. 98.
[256] Tamtéž, s. 97 – 98.
[257] Tamtéž, s. 98.
[258] Tamtéž, s. 101.

Když chce matka prodat i barokní sekretář, syn je nucen proti matce uplatnit závěť, tedy právní dokument v komunikaci, která by měla mít povahu důvěrnou. Po tom, co matka sekretář neprávem prodala, se ve vyprávění dostává subjekt do situace, kdy v dobré víře zatajuje osud drahocenného kusu nábytku před příbuznou, která již bydlí v domově důchodců. Kvůli tomu v jeho nitru narůstá pocit provinění.

Při jedné z pravidelných návštěv babičky vnuka po příchodu ohromí nečekaná, nesrozumitelná scéna; matku, která se vůči vlastní rodičce chovala s krajní neochotou a nehostinností, pozoruje oknem domova, jak staré ženě myje vlasy. Běžný, ale subjektu nesrozumitelný pohled s odstupem formuluje takto: *„Stál jsem tam v dešti usvědčen a nevím z čeho. Přátelé, ač bezúhonný, proč mám ze světa stále jen pocit provinění?* [...] *Ještě jsem držel ruku na klice. Matka stála za babičkou a hleděla mi do očí. Jeden z nás je musí sklopit, jeden z nás je musí sklopit, to si říkám dodneška. A myslím, že to budu já. Pánové, jak rád bych se vrátil k té klice, abych mohl své oči pokorně sklopit jako teď před tajemstvím. Teprve dnes vím, že o jejich vztahu nevím vůbec nic. Vím jenom, že jsem navždycky zapleten do jejich lásky a nenávisti."*[259]

Pohled interpretuje jako projev jemu dříve neviděných stránek vztahu matky a babičky, nejkonkrétnější a nejbližší ze soužití se náhle jeví jako záhada, *vnějšek uvnitř* vlastní rodové linie. Jejich *blízkost* a *kontakt* se vyjevuje jako *„vztah mezi členy, kde jeden a druhý člen nejsou spojeny ani syntézou intelektu, ani vztahem subjektu k objektu a kde nicméně jednomu na druhém záleží, jeden je pro druhého významný, kde jsou spojeny nějakou zápletkou (intrigue), kterou vědění nedokáže ani vyčerpat, ani rozplést."*[260]

Rodová kontinuita, a to i na rovině blízkých, známých členů rodiny, v níž hledá ukotvení oproti ideologické myšlence kolektivní jednoty, se ukazuje jako znepokojivou měrou nepoznatelná.

Krizí identity, která pramení z nemožnosti poznat svoje místo v rodokmenu, prochází také vypravěč povídky *V Rodném městě*. Tento subjekt však prožívá nemožnost identifikovat se s předky mnohem radikálněji, v jeho případě jde o neukotvení způsobené historickými poměry – válkou, během níž prožíval dětství. Od počátku svoje rodové i kolektivní náležení formuluje zcela dvojznačně a nekonkrétně: *„Nemohu se upamatovat,*

[259] Tamtéž, s. 131 – 133.
[260] LEVINAS, Emmanuel. *Objevování existence s Husserlem a Heideggerem.* Překlad Jan BIERHANZL, překlad Josef FULKA, překlad Karel NOVOTNÝ. Vyd. 1. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2014. ISBN 978-80-7465-127-4, s. 245.

jestli jsem patřil k těm, kteří město evakuovali, nebo k těm, kteří byli na postupu, ale vzpomínka na viadukt, který tu ani nestojí, je živá."[261]

Setkáváme se s jedincem, který je – podobně jako v předchozím odstavci analyzovaná postava – nesrozumitelně vrostlý do viny či utrpení předků, ovšem v jeho případě se stává naléhavou minulost předků ve smyslu národním a dějinném.

Kromě mlhavých vzpomínek vypravěče na dětství upomíná jizva na těle, *„kterou* [...] *utrpěl v boji, ačkoli děti nepatří k žádné z bojujících stran."*[262]

Ve vyprávění, v němž se navzdory absolutní neukotvenosti snaží uchopit vlastní identitu, vždy cosi „načrtne", aby řečené vzápětí „smazal" či „přepsal": *„Také akáty vykáceli. Zůstal tu jediný strom s cedulí, že je ochraňován státem, a není to akát, je to dub. Nu což, možná, že to nebyly akáty, že to byly duby."*[263] Místa, o nichž hovoří jako o „rodném městě" a v nichž hledá svoje nezpochybnitelné kořeny, popisuje s celou řadou protimluvů.

Postava přichází k domu, který nepřesvědčivě označuje za rodný, a když jej podezřívavě konfrontuje obyvatelka stavení, nastává moment, kdy selhává artikulační schopnost. Ačkoli muž sděluje, že v situacích, kdy si u cizích obydlí vymýšlí nepravdivé důvody svojí přítomnosti (což ve čtenáři dále vzbuzuje skepsi ohledně spolehlivosti jeho výpovědi), se tentokrát dostává do úzkých: *„Dnes jsem byl poprvé zaskočen.* [...] *Nehledám žádného toho a onoho, dnes hledám sebe."*[264]

Cestou do města a vyprávěním se snaží rekonstruovat svoji identitu, ovšem vzhledem k mnohým prázdným místům se více a více zdá, že jde o konstrukci. Zůstává naléhavá potřeba se identifikovat.

Výmysly a neautentickou řečí – jak se ukazuje – vyprávěcí subjekt zastírá svoji neukotvenost. Jimi po nezvyklé odmlce navazuje, aby zmátl pohledy lidí, v jejichž světle se cítí, jako by *„měl být z něčeho usvědčen"*[265]. Podobně jako v povídce *Hanba* i tato postava cítí provinění, které – kvůli neuchopitelné minulosti, nemožnosti *legitimovat* se – nemá konkrétní příčinu, narozdíl od dětského pláče, s nímž na počátku povídky kontrastuje svoji situaci. Když při návštěvě úřadu před přítomnými předstírá, že chce odeslat telegram, nastává nečekaný moment sebereflexe; za dveřmi kanceláře, které se naproti němu otevřou, se zhlíží v zrcadle: *„Hleděli jsme na sebe, já a můj dvojník, a bál*

[261] KLIMENT, Alexandr. *Bezúhonní.* Praha: Mladá fronta, 1968, s. 229 – 230.
[262] Tamtéž, s. 248.
[263] Tamtéž, s. 232.
[264] Tamtéž, s. 236.
[265] Tamtéž, s. 239.

jsem se, že vykročí proti mně, že mi řekne, že tu rostl celá desetiletí, že se se mnou začne přít o právo na rodné město."[266]

V úryvku se objevuje *„dvojník jako objekt sebeprojekce*", která souvisí *„s potřebou nalezení přesného místa subjektu v nějakém řádu."*[267] Na úřadě, kde se vystavují oficiální dokumenty, svědčící o místu narození, státní příslušnosti apod., postava omdlévá. V závěru povídky sděluje, že *"nikdo neví, kde* [...] *se narodil."*[268]

O to podivněji působí následující rozhovor s postavou doktora. Moment reflexe vypravěče omračuje, když procitá, stojí nad ním neznámí lidé. Jeden z přítomných, starý lékař, muže doprovází a rozmlouvá s ním o minulosti; dospívají spolu k souhlasu, že stařec člověku, který hledá svůj původ, před mnoha lety operoval ránu, po níž má jizvu, a v rozhovoru mj. vzpomínají na určitý typ bryček, které ve městě údajně jezdívaly. Po tom, co však nachází zdánlivou oporu pro tvrzení, že prochází rodným městem, v jiném dialogu „smazává" jeho přesvědčení personál hotelu, který bryčky v minulosti daného města vylučuje. Výpověď vyprávěcího subjektu končí zoufalým konstatováním neúplnosti údajů v osobních dokumentech a nezodpovězenými otázkami: *„V mých dokumentech, v rubrice – místo narození – je pomlka. Nikdo neví, kde jsem se narodil.* [...] *Proč mi ten starý doktor chtěl potvrdit, že jsem tu doma?"*[269] Krize identity zůstává nedořešena.

[266] Tamtéž, s. 240.
[267] PAPOUŠEK, Vladimír. *Existencialisté: existenciální fenomény v české próze dvacátého století*. Praha: Torst, 2004. ISBN 80-7215-237-8, s. 45.
[268] KLIMENT, Alexandr. *Bezúhonní.* Praha: Mladá fronta, 1968, s. 248.
[269] Tamtéž, s. 248.

6. Časová tíseň (Jiří Fried)

Prozaický debut Jiřího Frieda (1961) čtenáři zprostředkovává životní krizi čtyřicetiletého intelektuála, profesionálního šachisty a šachového teoretika, kterého uprostřed noci probouzí telefonát bratra, oznamujícího úmrtí matky. Po zdrcujícím procitnutí, které novelu otevírá, následuje cesta do rodného jihočeského Záhoří na matčin pohřeb; centrální postava Miroslav, který je zároveň vypravěčem, se po čase setkává s příbuznými a obyvateli vesnice, kde se narodil. Přítomnost v místech, která Mirka bolestně upomínají na již věčnou nepřítomnost milované bytosti a která evokují zážitky z dětství a dospívání, ale také setkání s rodinnými členy a místními, mají opakovaně povahu *konfrontace*, kterou vypravěč „zachycuje" v textu novely stylizované jako deníkový záznam.

Artikulování zmíněných konfrontací sice vychází z několika protikladů, které se mohou jevit jako příliš zjednodušující, ovšem hrdina, *„který ve svém aktuálním tady a teď prožívá pochybnosti o smyslu svého počínání, a tedy i o podstatě své vlastní existence"*[270], ostrost předeslaných opozic rozmělňuje, což se děje v reflexi vzešlé právě v interakcích s konkrétními lidmi a jejich neredukovatelnou *jinakostí*. Nejde o rušení protikladů, spíše o jejich modifikování.

Ještě před návštěvou Záhoří tematizuje fiktivní autor řádek svůj vztah se Zuzou, který – jako v případě jedné z postav Klimentovy povídky *Hanba* – lze označit za neautentický a eskapistický, jako útěk k převážně smyslovému rozptýlení, které hrdinu upomíná na sobectví a lživost interakcí se Zuzou. V líčení soužití s mladou ženou, kterou vyučuje hraní šachů, aniž by jakkoli věřil v její schopnosti, vypravěč akcentuje momenty, které podává jako propastné osobnostní rozdíly, např. její sebejistou řeč, kterou reflektuje jako banální, vůči svým promluvám rozpačitého a rozpolceného intelektuála. Pohled na ženu, k níž – jak již v počátku novely sděluje – nechová žádné city, líčí jakousi obrazností fyzické *nevolnosti*: *„Je zdravá jako zvíře. Jí dvakrát víc než já, nemůže pochopit, že někdy někomu nechutná, a její milostná bezuzdnost, kterou se ani nesnaží popírat, je, myslím, stejně primitivní jako blažená vášeň, s kterou se vrhá ke sporáku, když se jí podařilo sehnat na čtyři prsty vysokou svíčkovou.* […] *Zuza si objímá kolena a vypadá jako dítě. Za chvíli si ale vzpomene na nestoudnou anekdotu; poví ji beze všech zábran a rozesměje se ošklivým smíchem."*[271]

---

[270] PAPOUŠEK, Vladimír. 1959 – 1963. *Epika*. In: PAPOUŠEK, Vladimír. *Chór a disonance: česká literatura 1947-1963*. Praha: Filip Tomáš - Akropolis, 2022. ISBN 978-80-7470-457-4, s. 370.
[271] FRIED, Jiří. *Časová tíseň*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1961, s. 29.

Momenty, kdy před zraky lidí tráví čas s energickou mladou ženou, užívající si obdiv veřejnosti, vzbuzují ve vyprávějícím interpretovi pocity nepatřičnosti s dynamikou moci a bezmoci prostoupené společnosti. Reflexe zvídavých pohledů druhých, těch, kdo nejsou vypravěč, jako jevu spjatého s mocí a hierarchií, většinou ve zcela civilním smyslu, se v novele objevuje vícekrát – jako ve sbírce *Bezúhonní* vzbuzují pohledy, kterým se na rozdíl od Zuzy snaží vypravěč za každou cenu vyhnout, v subjektu pocit viny, která trýzní nemožností ji jednoduše kategorizovat: *„Nemám čisté svědomí. Podezírám lidské pohledy, že se mi vysmívají, že mne odhalují a odsuzují.* [...] *Neudělal jsem nikdy nic, co by se nesrovnávalo se zákony, a přesto se nemohu zbavit pocitu provinilosti"*[272] I zde vnitřní nastavení hrdiny ústí v užívání výrazů právních pro popis interakcí civilních.

Propast mezi vlastním já a ostatními si Miroslav neuvědomuje pouze po boku Zuzy; na truchlivé cestě do Záhoří přeplněným vlakem líčí psychofyzické obývání dopravního prostředku jako dlení vlastního těla mezi cizími těly, jejichž všudypřítomnost vzbuzuje krajní tíseň, jako tomu bylo v Klimentově povídce *Bezúhonní*. U Frieda čteme: *„Držel jsem se vlhkou rukou chromové tyče, marně uhýbaje zády před ramenem, které do mne vráželo při každém zhoupnutí vozu. Protože jsem si nemohl svléci zimník, vyrazil mi na čele pot, jehož krůpěje se za chvíli daly do pohybu. Zuzanina kytice se změnila v břemeno. Nemohl jsem ji držet volně podle těla, tam byl bok a noha netečného mladíka v lyžařských kalhotách, nemohl jsem ji držet před koleny, tam se rozevíralo Rudé právo, které četl poručík na krajním sedadle."*[273]

Tělesná úzkost se stupňuje a ve výpovědi se projevuje synekdochickými popisy osob – vypravěče obklopující bytosti nejsou v oněch momentech nahlíženy jako kdosi s osobností a *tváří*, nýbrž jako cizí rameno, noha či ruce. Tyto jazykové prostředky vycházejí z motivu distance *„ve smyslu nekonečné cizoty, která se zjevuje nikoliv v efektu prostorové vzdálenosti, ale naopak v efektu prostorové blízkosti."*[274]

To vše dospívá k nečekanému okamžiku, kdy zoufalý subjekt ve vlakové uličce najednou slyší svůj hlas jako hlas cizího, když se navzdory svému sebepojetí odváží přítomné oslovit a zjednat si více místa: *„Dělalo se mi špatně, loket mi začal dřevěnět, nevím, kde jsem v sobě sebral odvahu, najednou jsem se však slyšel, že povídám* [...]*"*[275]

---

[272] Tamtéž, s. 17.
[273] Tamtéž, s. 64.
[274] PAPOUŠEK, Vladimír. *Existencialisté: existenciální fenomény v české próze dvacátého století*. Praha: Torst, 2004. ISBN 80-7215-237-8, s. 92.
[275] FRIED, Jiří. *Časová tíseň*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1961, s. 65.

Distanci, či dokonce skepsi vůči vlastním komunikačním gestům pociťuje Miroslav rovněž opakovaně; po noclehu v bratrově domě tráví dopoledne osamocený po tom, co ostatní členové odešli za pracovními či jinými povinnostmi, a jedinou společnost mu dělá bratrův pes. Když se vypravěč snaží dávat neodbytnému domácímu mazlíčkovi povely, namísto zamýšleného efektu naráží pouze na skepsi vůči vlastnímu nejistému hlasu, který v hrdinově interpretaci postrádá jakoukoli autoritu vymykající se od „všední praxe" odtržené sféře šachu a šachové teorie: *„‚Lehni!' Zaznělo to falešně. Zvíře, které Vojtěcha, Alenku i Vlastu poslouchá na slovo, bezpečně rozpoznalo, že za hlasem nestojí váha."*[276]

V následující kapitole, která pojednává o hospodském konfliktu s hrubým švagrem, který má snahu i ve smutečním období ponižovat Miroslavovu intelektuálskou profesi, ve svém „deníku" vytváří paralelu mezi výše citovaným zážitkem a uvědoměním si vlastní bezmoci tváří v tvář švagrově aroganci: *„Ale současně, i když jsem si to nebyl v té chvíli schopen přiznat, vědělo něco ve mně, že ty chvástavé představy jenom pokračují v nesmyslném a slabošském gestu, které jsem právě udělal. Ustavičně tajím, i sám před sebou tajím, jak chatrně drží pohromadě okázalý plůtek, za kterým se schovávají mé nejistoty. Jarda ten plůtek strhl. Chrstl jsem po něm kořalkou, protože jsem věděl, že se mi to před tolika lidmi podaří. Útočil na mne, protože vycítil, že jsem slabý. Také Kazan to bezpečně vycítil, když mne ráno nechtěl poslechnout."*[277]

Ve výše zmíněné osamocené chvíli v bratrově domácnosti vypravěčova reflexe dospívá k dalším dvěma důvodům, proč se Miroslav cítí být *„cizincem v realitě a ve valné části vlastního života."*[278] V domě nachází a pročítá životopisy dělníků, které bratr Vojtěch bez zvláštní spisovatelské dovednosti zapisuje, čímž *„pomáhá sbírat materiály k dějinám dělnického hnutí v kraji."*[279] Tomuto písařskému řemeslu se věnuje coby službě komunistické straně, v níž věří také vypravěč Miroslav, ovšem při konfrontaci svého individualistického, intelektuálského a exkluzivního psaní (jednak jde o zápisky deníku, jednak o monografii o slavném šachistovi Rétim) se vkrádají pochybnosti o smysluplnosti vlastní tvůrčí činnosti: *„Také já sedávám u stolu a píši: dějiny jedné hry, ve které dřevění pěšáci otřásají dřevěnými trůny. Všechny ty prosté a zřetelné osudy měly něco společného - v určité chvíli měnil se v nich osobní příběh v historii strany, román v dějepis. Můj život*

[276] Tamtéž, s. 140.
[277] Tamtéž, s. 148.
[278] SUCHOMEL, Milan. *Literatura z času krize: Šest pohledů na českou prózu 1958-1967*. Brno: Atlantis, 1992. ISBN 80-7108-051-9, s. 7.
[279] FRIED, Jiří. *Časová tíseň*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1961, s. 141.

začíná jako román a mění se v monolog. Čím jsem starší, tím více skutečně hovořím jenom sám se sebou, vím už dávno, že rozmluvy s pražskými přáteli jsou především uměním, jak nenavázat spojení. Být jako teď, sám v pokoji, vzdáleném od světa jako luna, to je má základní životní situace."[280]

To lze označit za jeden z aspektů Miroslavovy osobní krize, která mj. spočívá v opakovaném uvědomění vlastní *„řeči bez sdělování,"* která se projevuje *„v ‚monolitickém diskursu', v absolutně tichém (vší materiality zbaveném) hlasu osamoceného duševního života, v němž je suspendován vztah k vnějšku"*[281].

V prázdném bytě zároveň rozjímá o tématu, jehož naléhavost signalizuje samotný název – o čase; situace, která se podobá šachistově časové tísni, je *„o to vyhrocenější, že v ní nejde o hrozící prohru v jediné partii, ale o celý lidský život. "* [282]. Vypravěčovy úvahy směřují k poměru času společně tráveného s ostatními, času obstarávání a zajišťování společného žití, který přes veškerou námahu může vytvářet *spojení* mezi členy společenství, vůči času, s nímž může člověk nakládat libovolně. Zde – jako u několika výše analyzovaných postav Alexandra Klimenta – se jeho řeč uchyluje k paradoxu: *„Alenka odešla do školy, Růžena do továrny, Vojtěch do úřadu* [...] *Já jsem zůstal doma a je na mně, jak naložím se svým časem. Téměř vždycky je na mně, jak s ním naložím. Jsem svobodný. Přál bych si být méně svobodný; lidé jsou spojeni povinnostmi, které je k sobě váží smysluplnou sítí, a kdo je vyvázán, znejistí."*[283]

Nejistý subjekt zde tematizuje to, co Milan Jungmann označuje za základní drama novely, totiž skutečnost, že je *„vyvržený kamsi mimo teplé společenství lidského kolektivu."*[284]

Dalším paradoxem postavy je skutečnost, že plné souznění nenachází ani mezi členy rodiny; po příjezdu do Záhoří vypravěč přemítá, jak složité jsou některé rozhovory s Vojtěchem a jeho manželkou Vlastou, neboť zcestovalý, výstřední intelektuál nedokáže zastřít svoji jinakost: *„Jsem komunista jako Vojtěch a záhořický rodák jako Vlasta, a přece jsem jiný než oni, a oni to cítí.* [...] *když se vrátím domů, jsem čím dál víc cizinec."*[285] Jakkoli se Miroslav snaží svým vyprávěním po shledání s rodinou nevyčnívat, zůstává

[280] Tamtéž, s. 142.
[281] PETŘÍČEK, Miroslav. *Filosofie en noir. Myšlení současnosti*. Praha: Univerzita Karlova, nakladatelství Karolinum, 2018. ISBN 978-80-246-3917-8, s. 220.
[282] ZAHRADNICKÝ, Jiří: Jiří Fried, Časová tíseň. In: Dokoupil, Blahoslav a kol.: Slovník české prózy 1945–1994. Ostrava: Sfinga, 1994, s. 77.
[283] FRIED, Jiří. *Časová tíseň*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1961, s. 138.
[284] JUNGMANN, Milan: Prvotina NEzačátečnická. Literární noviny. Roč. 10, 1961, č. 34, 26. 8., s. 5.
[285] FRIED, Jiří. *Časová tíseň*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1961, s. 97.

rozdílný, a záhořičtí členové rodiny se kladením důrazu na jemu neznámé místní zákonitosti, vztahy a spojitosti identifikují jako soudržný kolektiv, jako „my" oproti ne již zcela vlastnímu „já" vybočujícího šachisty: *„říkám zajímavé věci, ale všichni kolem stolu jsou zaraženi, a čím víc se snažím upoutat jejich pozornost, tím silněji cítím, že si přejí, abych už přestal, a že mi možná vůbec nerozumějí. Rozčilí mne to a skončím. Pak řekne Vlasta: 'Láďa Bohmů byl na rekreaci v NDR a říkal…' Všichni ožijí, všichni rádi vyslechnou, co říkal Láďa Bohmů. Stavějí jeho zkušenost proti mé, protože Láďa je jeden z nich a vidí ještě jejich očima, protože já už jsem se příliš přejinačil; je to pro ně úleva, když zase mohou začít o Záhoří, a aniž si to uvědomují, mluví o takových věcech a souvislostech, o kterých já nic nevím, mluví o nich schválně, aby mne vyloučili (do mé Argentiny, do mé Anglie), aby mi dokázali, že jim Záhoří stačí. Bolí mne to. Rozumím jim však stejně dobře, jako oni špatně rozumějí mně."*[286]

V komunikační reakcí příbuzných na Miroslavovu odlišnost se ukazuje to, o čem Paul Ricœur hovoří jako o *narativní identitě*. Vojtěch a sestra Růžena zároveň však na rozdíl od doposud analyzovaných postav *Časové tísně* v úvodu zmíněné a níže demonstrované opozice, jejichž prismatem Miroslav vyprávění zahajuje, značně rozmělňují. Jakkoli má Miroslav snahu se vztahovat k řečovým schématům kolektivity, jak ji prosazovala komunistická moc[287], schématům nesobecké práce pro společné blaho apod., jeho vyprávění, do značné míry formovaném intelektuálským upřednostňováním originality a exkluzivity, lze charakterizovat spíše jako diskurz nahlížející individualitu v pozitivním světle. V „zápiskách" konfrontujících svoji a Vojtěchovu životní dráhu vyprávějící subjekt ono vyvyšování individuality tematizuje a zpochybňuje: *„Donedávna se mi zdálo, že si náš Vojtěch 'zkazil život'.* […] *'Úspěšný' jsem já, a píši to schválně v uvozovkách, ale lepší hlavu má Vojtěch.* […] *Dlouhá léta dělal úředníka na berním úřadě; nyní je tajemníkem MNV v Záhoří - v bezvýznamném okresním městě s pěti tisíci obyvateli." Těžko říct, proč se nedostal na vyšší příčku.* […] *Když však věc promýšlím pozorněji, vidím, že se Vojtěch nikdy zvlášť vyniknout nesnažil.* […] *Ale musí člověk vůbec*

[286] Tamtéž, s. 98.

[287] V kontextu tématu krize zde postava krouží kolem čehosi, co artikulují také dobové ideologicky orientované recenze, tedy otázku zda *„je toto řešení vůbec komunistovým?"* In: OPELÍK, Jiří: Blýská se na časy?. Kultura. Roč. 5, 1961, č. 40, 5. 10., s. 3.
Vladimír Forst ve své recenzi píše: *„Kde se vzal?"* Komunista, jehož východiska vycházejí – Forstovými slovy – z *jiné základny*, *jiné půdy*, objevuje ve svém vlastním textu *vnějšek uvnitř*. Srv. FORST, Vladimír: Na jedné struně. Tvorba. Roč. 26, 1961, č. 36, 7. 9., s. 848..

vynikat a vyniknout? A co to je, zkažený život? Kdo z nás dvou si jej zkazil, já, který jsem vynikl, anebo Vojtěch, který to nedokázal, a možná o to ani nestál?"[288]

Jako napříč celou novelou vypravěč naráží na otázky, které zůstávají nezodpovězeny. Nezodpovězené otázky se objevují dále, když pojednává o sestře Růženě, jejíž životní dráhu statečnosti a odhodlání staví Mirek do kontrastu s vlastní nečinností, kterou formuluje jako *„intelektuálskou váhavost"*[289]. V jedné ze vzpomínkových pasáží, věnované Růženě, vyprávějící subjekt líčí, jak sestra navzdory otcovu nesouhlasu s jejím studiem uprchla do Prahy, kde vzdělání skutečně docílila: *„Otcova pobouřená fantazie ji viděla ve spárech vilných zazobanců, apokalyptickým obrazem hanby, kterou mu způsobila, svítila ženská nahota, tekl alkohol, vinul se kouř egyptských cigaret."*[290] Její další odvážné cesty vedly do zahraničí: *„jela do Francie stejně nazdařbůh jako kdysi z domova do Prahy. Byl jsem nadšen: sbíral jsem známky. Růžena, která se v Paříži změnila v Renée, byla a je velice zdrženlivá ve výpovědích o tomto úseku svého života."*[291] Vyprávění, v němž se postava pokouší artikulovat svou situaci skrze pohled na blízké, má v sobě jako v Klimentově *Hanbě* neidentifikovatelná místa, a to kvůli Růženě.

Prázdná místa obsahuje rovněž rekonstrukce Růženiny odbojářské činnosti za 2. světové války; mladá žena, zamilovaná do Žida Egona Vohryzka, jehož po tři roky nacistické okupace hrdinně ukrývala v bytě nyní obývaném Miroslavem. Vypravěč si uvědomuje, že *„bez pomoci dlouhé řady* [jemu] *neznámých lidí by byl tento její podnik ztroskotal, sotva začal, a že naopak její podzemní aktivita, která začala pro Egona, postupně a přirozeně přerostla v činnost daleko rozsáhlejší."*[292] Že o pomoc Růžena nepožádala také jeho, s potupou po letech interpretuje jako sestřinu nevíru v jeho charakter a schopnosti. Jde o Růženinu nikdy nevyprávěnou životní etapu, o prázdné místo, které upomíná na propastné rozdíly v odhodlání dvou sourozenců.

Růžena, jejíž přítel byl tragicky zavražděn až ve dnech konce války, po úmrtí maminky jako Miroslav upadá do ještě hlubší krize. Tato postava je – navzdory vypravěčem akcentovaným kontrastům – zároveň jediná, u které Miroslav mluví o porozumění a která vytváří jakousi paralelu k jeho komunikační situaci. Zcestovalá žena, která se rozhodla coby komunistka horlivě sloužit straně v rodném Záhoří, se podobně

[288] FRIED, Jiří. *Časová tíseň*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1961, s. 75 – 76.
[289] Tamtéž, s. 57.
[290] Tamtéž, s. 128.
[291] Tamtéž.
[292] Tamtéž, s. 131.

jako bratr šachista necítí plně ztotožněna s místními: *„Obyvatelka velikých měst, ve kterých prožila většinu života, ozve se v ní steskem, kdykoli zavítá do města některý slavný umělec: po produkci s ním posedí v Národním domě, je živá a výmluvná – jako by po dlouhé době mluvila rodnou řečí, jako kdyby se setkala s krajanem."*[293] Také ona má obtíže najít s místními společnou řeč, ovšem k vypravěči, činy a životní aktivitou natolik odlišnému, se obrací jako ke spřízněnému člověku. V kontextu Růženy nejde již o striktní opozici "já" a "ti ostatní".

Další opozice, kterou vypravěč, procházející životními těžkostmi, ve svých „záznamech" modifikuje mj. díky řečovým interakcím, lze charakterizovat jako představu bezstarostného dětství oproti břemenu dospělosti, kterou Milan Suchomel formuluje jako hrdinovu představu *„ztraceného ráje"*[294]. Sám vyprávějící subjekt onen pocit charakterizuje takto: *„prostý život, který jsme neodvolatelně nechali za sebou, tane před námi v mytické nádheře zlatého věku."*[295] Ve „zlatém věku" se s šachem seznámil a po dlouhá léta v této činnosti spatřoval smysl. Nyní se vrací k momentu, kdy na hru, kolem níž vybudoval většinu svého dospělého, profesního i osobního života, poprvé pohlédl jako na cosi pochybného, kdy se vynořil *vnějšek uvnitř* vlastního životního směřování: *„Nikdy jsem nepochyboval o šachu, o jeho smyslu a ceně v lidské společnosti. Od onoho baden-badenského turnaje je mi podezřelý a jsem podezřelý sám sobě. Začal jsem přemýšlet o tom, co je to vlastně hra, proč si hrají děti a proč si hrají dospělí, uvážil jsem všechny možné argumenty, které bys mohl uvést, které by mohl kdokoli uvést, abych ospravedlnil svou existenci."*[296]

Neočekávaně vyvstalé pochybnosti mají za následek otřesení samých základů Miroslavy existence, jejich radikální přehodnocování; hra, do níž se hrdina v minulosti bezstarostně nořil, nyní na sebe váže potřebu apologetickou. Zůstává neodbytná otázka, zdá má tato obhajoba váhu.

Předeslané interakce probíhají mezi hlavní postavou a Evženem, mladým chlapcem, kterému učarovaly šachy a k Miroslavovi vzhlíží jako ke svému vzoru. Čtyřicetiletý šachista a šachový teoretik, který si bolestně uvědomuje, že v herních tazích má větší obratnost než v reálné komunikaci, řídící se jinými pravidly, se skepsí pozoruje stejnou oddanost hře mladého obdivovatele. Miroslav – jak vychází najevo v citátu výše

[293] Tamtéž, s. 134.
[294] SUCHOMEL, Milan. *Literatura z času krize: Šest pohledů na českou prózu 1958-1967*. Brno: Atlantis, 1992. ISBN 80-7108-051-9, s. 7.
[295] FRIED, Jiří. *Časová tíseň*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1961, s. 29.
[296] Tamtéž, s. 61.

i v promluvách jiných postav – prochází také hráčskou krizí a uvědomuje si problematičnost Evženových ambicí. Když se při Evženově návštěvě dovídá, že chlapec kvůli hře zanedbává školu, šokuje jej Miroslav pobouřenou, v mladíkových očích přízemní reakcí, kterou v následně psané „deníkové" reflexi doplňuje o evokaci sebe sama ve školních letech, holdujícího šachu, zálibě, která jej z kolektivu mladých – jako nyní Evžena – vyčleňovala: *„Byl jsem jiný než oni, lepší než oni, jemnější, chytřejší* [...] *Evžene, znáš to? Jak pak bys neznal, vždyť je ti sedmnáct let! Oni všichni žili v jednom jediném světě; dráždilo je, že mám víc než oni, že mám ještě jeden, tajemnou, cizí říši, ve které jsem pánem a ve které nic neplatí Karvánkova bota ani úder pěstí. Byla to nádherná říše - a přece ji bylo třeba neustále hájit před urážkou a pomluvou."*[297]

Rozhovory s Evženem hlavního hrdinu upomínají na těžkosti zakoušené v dětství, na které již tehdy musel reagovat obranně, ona „mytická nádhera zlatého věku", leitmotiv Miroslavova vyprávění, zdá se jako idylizující protimluv. Postava mladého hráče šachu vytváří k hlavnímu hrdinovi další, tentokrát explicitně vyslovenou paralelu, nikoli jednu z opozic.

Navzdory touze Evžena od hry odradit a dát se na jinou profesní dráhu v celém závěru novely – po již proběhnuvším pohřbu – vypravěč artikuluje svůj pocit mezidobí, příznačný pro stav krize, a to s užitím metafor šachové hry, jako je tomu napříč *Časovou tísní* vícekrát: *„Tam, u maminky, jsem pochopil, že jsem už celá léta vedl svou životní partii nedobře a hazardérsky a že musí nutně přejít do katastrofální koncovky, jestli se nevzchopím, jestli v sobě nedokáži probudit bojovníka. A já nemám nejmenší chuť kapitulovat. Co tedy udělám, abych zachránil krále?"*[298]

Snaha o pozitivní uchopení krize se projevuje odhodláním vystoupit z izolace, v níž doteď žil a jejíž destruktivnost v rodném Záhoří si naplno připustil, jinak řečeno hrdina chce vykročit z výše zmíněného monologického života osamoceného ducha a být přítomen v reálných interakcích, tváří v *tvář* druhým. Tito jedinci – jak vypravěč naznačuje – mají být Evžen a další lidé, kteří se s vášní *„sklánějí co večer nad šachovnicemi"*[299], těm může být kontakt s ním přínosný.

Kromě tohoto stanoviska se Miroslav odhodlal ke dvěma změnám – ukončil neautentický vztah a začal si vést „deník", jako který je stylizován text novely *Časová tíseň*. K zapisování vlastních zážitků a myšlenek dodává: *„Věřím, že sama otázka, je-li*

[297] Tamtéž, s. 58.
[298] Tamtéž, s. 158.
[299] Tamtéž, s. 159.

vyslovena, nese již v sobě prvky dobré změny.”[300]Jakkoli vůči „skoku” k takto smířlivému závěru může mít v kontextu celé knihy čtenář kritické výhrady[301], dospívá Miroslav k víře v terapeutickou sílu psaní, v písemnou artikulaci, která může pomoci zásadní a zlomové období – krizi – překlenout.

[300] Tamtéž, s. 159.
[301] Ty opakovaně zaznívají i v dobových recenzích.

7. Abel (Jiří Fried)

V *Časové tísni* se hlavní hrdina konfrontuje především s lidmi, ale také s místy a věcmi; se ztrátou maminky ztrácí vyprávějící subjekt pocit poslední jistoty, na což jej trýznivě upomínají místa a předměty, které, užívané a opečovávané, byly skrytě samozřejmou součástí rodinné jednoty, jakkoli nedokonalé; šálky v rodném domě či klika bývalého bytu evokují vzpomínky, ovšem v očích ukotvení zbaveného subjektu začínají pozbývat smyslu, dávají vědět o prázdnu, které nelze vyplnit.

V následujícím prozaickém díle jako by došlo k obrácení tohoto poměru; zde mnohem výrazněji právě předměty bytu hlavní postavy v jejím vědomí evokují útržky kdysi vedených hovorů, interakcí a konfrontací, které se znovu ozývají v duchu jedince procházejícího krizí.

Miloš Pohorský poukazuje na to, že nejde o krizi coby neočekávanou konfliktní situaci, jako se o ni jednalo v *Časové tísni*, ale také mnohokrát u Alexandra Klimenta. O *vlně prózy malých forem* 60. let, kam patří také Friedovy novely tohoto období, autor píše: *„Josef Škvorecký v Legendě Emöke, povídky Klimentovy nebo Klímovy, jež pak následovaly podníceny příbuzným cítěním a společnou atmosférou, přispěli k rehabilitaci významu mravně konfliktních situací v naší próze. Snažili se odkrýt charakter člověka koncentrací na jednu kriticky vypjatou situaci, která by nutila jednat nebo zaujmout aspoň rozhodné vnitřní stanovisko. Abel teď od takto pojaté dilematické situace ustoupil. Pokusil se prozkoumat příznaky krizového pocitu a intelektuálního sváru v běhu všedních a trvale opakovaných lidských chvil.“*[302]

Na rozdíl od Friedovy prvotiny nezačíná novela *Abel* (1966) probuzením, ale probouzením; v *Časové tísni* jde o náhlé procitnutí, po němž se subjekt ihned ocitá v konfliktu s tísnivou skutečností. Zde má čtenář v prvních dvou kapitolách vhled do probouzejícího se vědomí hlavní postavy; líčení postupného procitání uskutečňuje autor četnými obrazy nerozlišenosti (spánku) a čehosi, co se z ní vyděluje (bdělé vědomí): *„Ve vlažném moři vznikne rosol, něco sraženého, něco z protoplazmy, možná váleč nebo malá medúza, vnímavý střed všeobecného vodstva, které si dovolilo holou zbytečnost vědět samo o sobě.“*[303] Subjekt nakonec procitne a pozoruje pokoj, který je *„velmi prázdný a tichý; tak tichý, že to bzučí.“*[304]

---

[302] POHORSKÝ, Miloš: Druhá novela Jiřího Frieda. Impuls. Roč. 1, 1966, č. 10, 20. 10., s. 762.
[303] FRIED, Jiří. *Abel: pohyby jednoho rána.* Život kolem nás. Malá řada. Praha: Československý spisovatel, 1966, s. 5.
[304] Tamtéž, s. 14.

Postava již plně vnímá, ovšem vyprávění si podržuje velkou míru jiné nerozlišenosti: *„Venku je škaredě. Nebe je šedé. Vypadá odmítavě: je samo pro sebe. Asi je vítr. Není ho slyšet, okno je zavřené, ale vzduch v místnosti se určitě pohybuje, skládá se ze samých zimomřivých pohybů. Leží zase na zádech, urovnal si pokrývku, ruce má teď venku, souměrně podle boků. V útrobách pohryzává kyselost, v ústech pálí jazyk, pálí a dotýká se zubů, potažených ošklivostí. To je od kouření. Neměl bych kouřit."*[305]

Citovaný začátek třetí kapitoly otevírá vypravěčovo líčení počasí, ale záhy se objevuje částice *asi*. Tato částice vyjadřuje nejistotu promlouvajícího, nabízí se otázka: jde o perspektivu postavy? Ovšem vyprávění pokračuje ve třetí osobě (*Leží na zádech*...), pozoruje hrdinův zevnějšek. Dále přechází k líčení hrdinových smyslových, okem nepozorovatelných, vjemů (pálení na jazyku…). Vzápětí pokračuje v první osobě singuláru, jde najednou evidentně o tok myšlenek postavy, o *„popis stále* [...] *přecházející ve vnitřní monolog"*[306]. Hlas vypravěče tedy nelze vždy jednoznačně odlišit od vnitřního hlasu hlavního hrdiny a *„popis tu slouží k tomu, aby co nejpřesněji odkrýval subjektivní vztahy, vyvolávající myšlenkově i citově interesované napětí mezi hrdinou vyprávění a světem."*[307]

Převážná část textu je zprostředkováním hrdinova zraku, který se zaměřuje na jednotlivé předměty prázdného pokoje, a následných asociací a vzpomínek, jež věci, spojené s různými lidmi a životními obdobími, v hrdinově duchu vyvolávají. Proto se zobrazovanému vědomí jeví např. obyčejná knihovna jako *„někdo živý, nějaký druhý, mlčící člověk, ne mlčící, ale němý, který mu přinesl důležitou zprávu."*[308]

Pomineme-li počáteční líčení probouzení, v němž autor užívá množství obrazných vyjádření, novela patří k prózám víceméně zbaveným symbolického a metaforického modu vyjádření, s tendencí *„obracet se ke skutečnosti a nikoli k mýtu"*[309], ale vzhledem k akcentu na to, jak vzpomínkami opředené předměty komunikují s hrdinovým duchem lze říci, že i běžný objekt, např. průčelí hotelu nejednou *„znamená tedy daleko víc než samo sebe."*[310]

---

[305] Tamtéž, s. 15.
[306] PETŘÍČEK, Miroslav: Smysl popisu a řád prózy. Host do domu. Roč. 13, 1966, č. 7, červenec, s. 52.
[307] Tamtéž.
[308] FRIED, Jiří. *Abel: pohyby jednoho rána.* Život kolem nás. Malá řada. Praha: Československý spisovatel, 1966, s. 17.
[309] PAPOUŠEK, Vladimír. *Existencialisté: existenciální fenomény v české próze dvacátého století*. Praha: Torst, 2004. ISBN 80-7215-237-8, s. 390 – 391.
[310] FRIED, Jiří. *Abel: pohyby jednoho rána.* Život kolem nás. Malá řada. Praha: Československý spisovatel, 1966, s. 34.

V tom, jak mysl, paměť a fantazie hlavního hrdiny Abela komunikují s předměty, vychází najevo celá řada charakteristik; velmi záhy jeho malířská profese. Jako v případě Miroslava z Friedova debutu ani pro Abela není jeho výlučné povolání neproblematické; po tom, co se během svojí ranní rutiny přesune do ateliéru, je náhle *„zděšen tím, co vidí. V noci si přišel do ateliéru vypít skleničku koňaku; žil s obrazem v míru; všechno bylo dobré, zdálo se mu, že oba mají budoucnost. Přes noc se něco muselo stát. Něco se muselo změnit. V něm. Nebo na obraze. Obraz se osamostatnil. Oddělil se. Zvěcněl. Jeho barvy, linie a skvrny, z nichž se vynořuje obrys chlapce hrajícího na cello, teď neznamenají vůbec nic; vyjadřují naprosto dokonale jen jedinou věc: slabost člověka, který udělal obraz.* [...] *Je to všechno nedorozumění. Já jsem nedorozumění. Jako malíř. Jako všechno."*[311]

Výtvor vlastní fantazie, vlastního vnitřního života se zničehonic jeví jako *vnějšek*, cosi cizího, nesrozumitelného, nekomunikujícího se samotným tvůrcem. Jde o *„nikdy nekončící svár nedokonalého tvůrčího subjektu s dílem, volajícím po dokonalosti."*[312]

Fixovaná podoba artefaktů, kterou ovšem obestupuje nepředvídatelný, historický, znepokojivě proměnlivý proces percepce a interpretace uměleckých děl – toto napětí ve svém vnitřním hovoru netematizuje Abel pouze při pohledu na sebou vytvořený obraz, nýbrž i v širších souvislostech, v kontextu politickém.

Jiná z evokací, týkajících se umění, nastoluje další zdroj Abelových pochybností o sobě, jímž je ideologická angažovanost vlastního umění. Při hloubání o vztahu umělce a doby se mu v ateliéru, obklopeném vlastními výtvory, vkrádají výčitky k sobě i druhým; vzpomíná na setkání s mladým výtvarníkem Kryštůfkem, polemickým vůči umělcům tvořícím v duchu socialistického realismu, k nimž donedávna patříval i čtyřicetiletý Abel, a na rozhovor, v němž po celou dobu *"nedorozumění rostlo."*[313] Kryštůfkovi, jdoucímu cestou abstraktního umění, rozhodnutí neopěvovat ideologii jaksi alibisticky vyčítá, označuje ji za útěk od figurativního umění, které údajně sděluje cosi konkrétního, a za tuto přímočarost *ručí*[314]: *„Chápu tě, proč neděláš figury, měl jsem začít. Každý obraz,*

---

[311] Tamtéž, 48 – 49.
[312] PETŘÍČEK, Miroslav: Smysl popisu a řád prózy. Host do domu. Roč. 13, 1966, č. 7, červenec, s. 53.
[313] FRIED, Jiří. *Abel: pohyby jednoho rána.* Život kolem nás. Malá řada. Praha: Československý spisovatel, 1966, s. 108.
[314] Výše citovanou recenzi Miroslava Petříčka na prózu *Abel* zakončuje autor slovy: *„Nyní, za daných literárních okolností, je Abel nadmíru potřebným činem. V době, která chápe prózu jako záležitost všeho možného, jenom ne stylu, tvaru a autonomního řádu, rehabilituje její svéprávnost."* Tato literárněkritická obhajoba novely *Abel*, která zároveň vyslovuje polemiku s dobovou literární kritikou, lze přenést do interpretace a v obecnějším smyslu označit za zdroj pochybností o vlastní tvorbě literární postavy Abela; ačkoli má snahu vztahovat se k ideálu služebnosti umění dobové objednávce, tuto ideu podrývá jeho touha patřit k výtvarníkům, kteří autentické hledání tvůrčího *stylu* a *tvaru* neopustili navzdory dobovým

který se něčemu podobá, je naivní; je zpupný, jako každé tvrzení; bere na sebe odpovědnost za skutečnosti, na které nemáš vliv a které se vždycky mohou obrátit proti tobě."[315]

Ideové sdělení, které s vírou v ně Abel před lety vkládal do vlastního díla, se ve vývoji kulturně-politického klimatu transformovalo ve *vnější* ohrožení. Obhajobu před sebou samým však podrývá jinými výčitkami, směřovanými opět k sobě samému, když výše proklamovaný „morální" akcent umění přisuzuje jiným pohnutkám, které formuluje jako *„všeobecný strach; strach ze samoty"*[316] Dodává: *„co bych si počal, kdybych byl vyloučen z houfu"*[317] Zde reflektuje vlastní pozici jedince, který s proměňujícími se trendy a ideologickými požadavky na umělce mění svoje tvůrčí vyjádření, ovšem osobnostní limity, stárnutí, automatismus neumožňují jedinci nekonečnou flexibilitu; Abel na sebe pohlíží jako na outsidera, tvořícího v duchu principů a zásad, které s nastupující generací již nekomunikují.

V této situaci vzpomíná na další známé, umělce z povolání, s nimiž opět ve svém vnitřním monologu – jako jsme to mohli opakovaně pozorovat u hrdiny *Časové tísně* – konfrontuje vlastní *„vyřazení ze samozřejmosti"*[318], ovšem na rozdíl od vypravěče Friedovy prvotiny jeho promluvy nesměřují ke smířlivému závěru, spíše reflektují *„permanentní napětí"*[319]. Tak se vůči svým známým, praktickému, úspěšnému a vlastní práci zdárně propagujícímu páru, ve vnitřním hovoru obrací se závistí jejich *samozřejmosti*: *„Možná, že se ve mně bouří nějaké staré chudé instinkty, proti paďourům, proti buržoustům, a pak by v tom samozřejmě byl dobrý kus závisti. Ale to není ono. Je to závist, ale úplně jiná. Štve mě na nich ta samozřejmost, s jakou jsou na světě, s jakou se na něm zařídili, ta jejich zdatnost, ta praktičnost… Jsou životaschopní jako bičíkovci. Hodí se sem víc než já. Pro mne nic není samozřejmé; už ten fakt, že tady stojím, v pyžamu, uprostřed pokoje, má v sobě nějakou otázku, o mně, o všem, nějakou pochybnost, o mně, o všem, k něčemu mne zavazuje, je to nějaký úkol… "*[320]

---

trendům. Srv. PETŘÍČEK, Miroslav: Smysl popisu a řád prózy. Host do domu. Roč. 13, 1966, č. 7, červenec, s. 53.

[315] FRIED, Jiří. *Abel: pohyby jednoho rána.* Život kolem nás. Malá řada. Praha: Československý spisovatel, 1966, s. 108.

[316] Tamtéž, s. 105.

[317] Tamtéž.

[318] PETŘÍČEK, Miroslav: Smysl popisu a řád prózy. Host do domu. Roč. 13, 1966, č. 7, červenec, s. 53.

[319] Tamtéž.

[320] FRIED, Jiří. *Abel: pohyby jednoho rána.* Život kolem nás. Malá řada. Praha: Československý spisovatel, 1966, s. 68.

Konfrontace s druhými tedy ústí v celou řadu otázek, které zůstávají nezodpovězené, a podobně jako např. v Klimentově souboru povídek *Bezúhonní*, kde banální konflikt s okolím ústí v interpretaci, v níž subjekt užívá náboženských či právních pojmů ve snaze uchopit svoji situaci, zde dospívá k blízkým formulacím; existence v rámci společnosti se mu stává natolik problematickou a nesrozumitelnou, že jako by před ním vyvstával jakýsi *závazek*, jakýsi dluh, ovšem vůči komu nelze jednoznačně rozpoznat.

Schéma „já a ti druzí" reflektuje ještě radikálněji v jediné přímé interakci s uklízečkou Kotrčovou, která přichází pracovat do Abelova bytu; pouhá její přítomnost a samozřejmost jejích komunikačních gest, která – jako v případě centrální postavy autorova debutu – v Abelovi vzbuzují skepsi vůči vlastním neautentickým, nejistotu zastírajícím odezvám a ústí ve vypjaté užívání metafor vycházejících z kontrastu vnitřního prostoru (bezpečí) a vnějšího světa (ohrožení), jako tomu bylo např. v Klimentově *Marii*. Po zaznění zvonku vypravěč s vhledem do nitra hrdiny líčí, že Abel *„cítí najednou odpor ke všemu, co se rozkládá a děje za zdí pokoje; ke všemu, co není on sám."*[321]

Takové užívání řeči vychází z metaforiky *domu*, jejíž funkcí *„je poukázat na lidské bytí spjaté s nejnižší úrovní lidského pobytu, bytí spojené se smyslovými požitky a neusilující o vlastní transcendenci, tedy o obydlení celého víceúrovňového prostoru. Předpokladem tohoto obrazu je většinou jisté vědomí strukturovaného a hierarchizovaného světa."*[322] Jako v Marii si subjekt také zde uvědomuje, že konfrontace s vnějším světem je však nevyhnutelná.

Jako *„vpád"*[323] neinterpretuje pouze příchod uklízečky, ale také vyzvánění telefonu, zprvu nefungujícího, vzápětí opět fungujícího, které je v novele komentováno takřka kafkovským slovníkem, sdělením, že lidé jsou *„vydáni na milost rozmarům neznámého úradku."*[324] Tato formulace zároveň předznamenává tíseň, kterou v centrální postavě telefonický rozhovor s přítelkyní Hedou vzbuzuje; po počáteční vzájemné výměně milostných frází mu Heda, žena, která z praktických důvodů péče o syna formálně setrvává v manželském svazku s jiným mužem, sděluje, že plánovaný společný

[321] Tamtéž, s. 74.
[322] PAPOUŠEK, Vladimír. *Existencialisté: existenciální fenomény v české próze dvacátého století.* Praha: Torst, 2004. ISBN 80-7215-237-8, s. 25.
[323] FRIED, Jiří. *Abel: pohyby jednoho rána.* Život kolem nás. Malá řada. Praha: Československý spisovatel, 1966, s. 74.
[324] Tamtéž, s. 118.

večer s Abelem nemůže proběhnout kvůli rodinným povinnostem. Dialog, prokládaný dramatickými odmlkami, v nichž do popředí vystupuje *šumění* telefonu, končí zklamáním a subjekt je znovu obklopen pouze němým *bzučením* místnosti, do nějž se probudil. Jde o zvuk neprostoupený lidským řádem, slovem a porozuměním, který obestupuje hrdinu prožívajícího krajní vyčlenění; jeho *„hlava, netečná ke všemu jinému než k táhnoucím mrakům, zapomněla řeč."*[325] Abelova snaha o komunikaci s okolím opakovaně dospívá ke krizi, do popředí vystupuje neosobní *bzučení***,** hlasem či dialogem nekultivovaná materialita zvuku.

Po vyslyšení toho, co Abel považuje za křivdu ze strany přítelkyně, vykonává rutinní hygienické úkony s trpkým rozvažováním o kýžené fungující komunikaci, která se v jeho vnímání znovu a znovu rozplývá v nekultivované *murmure*, *mumlání*[326] postrádající řád a vřelost. Podobně na předposlední stránce uvažuje i o svojí životní aktivitě, o autorské tvorbě, která má rovněž dávat věcem smysl a řád, ovšem toto osmyslování v očích původce selhává: *„Holení končí. Povoluje křidélka strojku, vytahuje za řetízek zátku umyvadla, čeká, až vyteče voda* [...] *Dělám pořádek. Obraz je pořádek; je to smutné. Přesvědčuju sám sebe, že v nesmyslu je smysl, že cizina je domov, že mumlání má gramatiku… Přemlouvám se: nesmyslný: ztracený v cizině: ze všech stran napadaný mumláním… Nemohu přestat; kdybych přestal… Je to má jediná možnost, jak nebýt sám. Zrcadlo se lehkým cuknutím vrátí na své místo; ucítí to odtržení; předmět a jeho obraz, na chvíli splývající, se opět od sebe oddělily."*[327]

Současný způsob osmyslování selhává, nový není k dispozici – Abel prochází jakýmsi *mezidobím*, které autor *Filosofie en noir* označuje za jeden z klíčových „symptomů" krize. Klimentova povídka *Devátý kapesníček* končí návratem postavy, která kritickému období v posledku nedokáže dobře porozumět, k bezvýznamnému rutinnímu úkonu. Novelu *Abel* zakončuje podobně bezvýznamné gesto: *„Sedne si na*

---

[325] Tamtéž, s. 131.

[326] Ve *Filosofii en noir* tento pojem vykládá Miroslav Petříček v kontextu myšlení Maurice Blanchota, Jacquese Derridy či Michaela Foucaulta. U posledního ze jmenovaných jej upřesňuje (s. 186) úryvky z díla *Myšlení vnějšku*: *„Slova nejen (a stále méně) odkazují k významům, nýbrž reflektují sama sebe a v tomto přehýbání, jak říká Michael Foucault, najednou vyvstává ‚beztvará a vzdorující anonymita', která zbavuje subjekt jeho jednoduché identity (tedy pozice původce řečeného neboli autora), ‚zbavuje jej jeho bezprostředního práva říkat ‚já' a proti jeho diskursu staví promluvu, jež je nerozlučně echem i popřením.' Ze šepotu řeči se stále ozývá požadavek, jemuž ten, kdo mluví, nikdy nemůže dostát, a který je břemenem, jehož by se chtěl zbavit. Murmure: ‚řeč je beztvarý hukot a zurčení, její síla je v jejím ukrývání za slovy.' Mezi jasnými a zřetelnými, obecně rozpoznatelnými významy slov a neidentifikovatelným šepotem řeči je otevřen prostor vyčkávání, trpělivosti,* Warten."

[327] FRIED, Jiří. *Abel: pohyby jednoho rána.* Život kolem nás. Malá řada. Praha: Československý spisovatel, 1966, s. 160 – 161.

bobek; zdá se mu, že má v této pozici silnější stehna; přejede si po nich dlaněmi. Dnes večer nepřijde Heda. Páka sprchy zadrhne, z kropáče vyrazí proud; než jej obrátí proti sobě, začne si hvízdat."[328]

[328] Tamtéž, s. 161.

8. Hobby (Jiří Fried)

V obou již interpretovaných novelách Jiřího Frieda se setkáváme s postavami bázlivých intelektuálů, jejichž výlučné povolání je uvádí do krajní izolace, ale kteří zároveň artikulují nespokojenost, či dokonce provinění při uvědomění, že svojí exkluzivitou nejsou plně účastni běžných mezilidských a společenských radostí, ale též strastí. Jak *Časová tíseň*, tak *Abel* se odehrávají v době po 2. světové válce, a když ve svém vnitřním monologu postavy vzpomínají na toto dějinné údobí, konfrontují se s blízkými, na něž – na rozdíl od šachisty Miroslava a malíře Abela – měly historické události mnohonásobně drtivější dopad. Vypravěč Friedovy prvotiny na jednu vzpomínkovou pasáž navazuje paradoxními a nemístnými řečnickými otázkami, které znovu vypovídají o pohroužení subjektu v sobě samém: *„Slyším hvizdy vlaků a dech lokomotiv, z města se ke mně zdvíhá klepání, vrzání, vyzvánění, skřípoty, údery, šramoty, pode mnou jsou celé pláně života, s kterým nemám nic společného, zahnán vysoko nad střechy do malé garsonky, která se na to vše dívá, odkud se přihlíží. Za války tady naše Růžena skrývala ubohého Egona Vohryzka. Stával na stejném místě jako já, díval se do stejné krajiny. Všechno tam za oknem mu bylo uzavřeno. Nesměl ven, nosil na kabátě Davidovu hvězdu. Já se neskrývám, jsem svobodný, jak jen si lze přát, mohu odcházet, vycházet, křičet, dupat, a přece jen, podobám-li se komu na světě, tedy doktoru Lenzovi, kterého uschlé nohy nadosmrti uvěznily v jediném pokojíku u jediného okna, tedy skrývajícímu se Egonovi, jehož oči už se čtrnáct let nedívají vůbec na nic. Psům a židům vstup zakázán. Kdo zavřel mně všechny dveře? Jaké já nosím znamení na kabátě?”*[329] Tendence izolovat se tvůrčí či intelektuální činností od historických událostí, které na různé lidi dopadají nesparvedlivě, absurdně, nahodile, však tyto postavy ve svém nitru komentují také s výčitkami svědomí, tedy se svědomím – jinak je tomu však v novele *Hobby* (1969), posledním Friedově díle 60. let, které lze interpretovat v kontextu tématu krize. Opisovač, hlavní postava čtvrté Friedovy prózy, chová k historickým poměrům naprostou lhostejnost a jeho verbální i jiné interakce s okolím jsou konstruovány s výrazným uplatňováním prvku absurdity.

V *Časové tísni* i *Abelovi* se centrální postavy tázaly po smyslu vlastní tvůrčí aktivity ve světě, jakkoli se jím cítily ohroženy; v *Hobby*, jehož hlavní postavou je opisovač, podivín, který nachází nezvyklou a nepochopitelnou zálibu v opisování cizích

[329] FRIED, Jiří. Časová tíseň. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1961, s. 50.

textů, představovaný jedinec na osmyslující otázky zcela rezignuje. Vladimír Karfík k tomu píše: *„Vztah společnost-jedinec-společnost v práci, která ze společnosti vychází a ke společnosti se navrací, je tady neúplný, chybí mu třetí článek. Opisovačova práce zůstává u něho samotného, neobrací se ke společnosti, nechce oslovovat druhého. (Úmyslně neříkám neoslovuje, protože to není pravda, vypravěč nad ní prožívá vzrušení.) Opisovač vylučuje moment komunikace nikoli proto, že by jeho práce nebyla s to komunikovat, ale prostě si takovou otázku vůbec neklade."*[330]

Tento absentující třetí článek a rezignace na téměř jakoukoli komunikaci silně utvářejí nastíněné prvky absurdity.

Výše zmíněný vypravěč má v *Hobby* velmi specifickou pozici; je stylizován jako obdivovatel a přímý známý opisovače, který čtenáře zpravuje, jak se centrální postava ke zvláštní zálibě dostala a s mimořádnou podrobností líčí postupy a vývoje opisovačské aktivity. Detailní popisy místy prokládá poznámkami, jež strhávají pozornost na jeho „spisovatelskou činnost" a v nichž okázale tematizuje limity psaní, jeho omezené schopnosti plně vystihnout *jinakost druhého*, který si v případě opisovače uchovává krajní míru nesrozumitelnosti pro konvenční měřítka. Pochybování a kritická reflexe konání, které subjekty předchozích Friedových knih v nitru prováděly a které bychom čekali také od opisovače, jsou v *Hobby* podle Miroslava Červenky *„svěřeny výlučně čtenáři a částečně i vypravěči"*[331]. Jde tedy svým způsobem o případ *vnitřku vně;* opisovačovo téměř úplné vypuzení etického hodnocení vlastní aktivity interpretuje Zdeněk Pochop jako v literární fikci tematizovanou *„krizi lidskosti"*, za níž stojí *„ztráta důvěry v základní hodnoty"*, k nimž patří také autorem zdůrazněný zájem o cíle *„nadosobní (zápas o svobodu např.)"*[332]

Vypravěč sděluje, jak se v období rostoucí nesvobody, která se překlenula v nacistickou okupaci Československa, opisovač začínal nacházet v opisování, jemuž propadl natolik, že postupně abstrahoval nejen od katastrofických událostí ve společnosti, nýbrž i od běžných funkcí, které psané texty ve společnosti mají, tedy cosi sdělit. Oba aspekty této abstrakce se prostupují např., když svým koníčkem zaujatý subjekt opisuje novinové články informující o politické zvůli, ovšem se zájmem výhradně uspokojit vlastní potřebu psát:

---

[330] ČERVENKA, Miroslav – POCHOP, Zdeněk – KARFÍK, Vladimír: Hobby. Orientace. Roč. 4, 1969, č. 6, s. 81.
[331] Tamtéž, s. 78.
[332] Tamtéž, s. 82.

„Jeho oči [...] *zastavily se na posledním čísle* Národní politiky, *která se povalovala na samém kraji stolu* [...] Národ neporazitelný, *stálo v čele úvodníku. Opisovač si přečetl titulek, aniž věděl, co čte: našel jej, neboť koneckonců již hledal jiné slovo než své jméno, jinou větu než ono šestrkát zopakované* Děkuji Ti, strýčku, za tohle atd. [...] *Zaujatý a soustředěný psal bystře, v úhledně vrstvených řádcích; známá radost z psaní, ještě násobená provořídním výkonem nového pera, jej tak uchvacovala, že nebyl schopen na místě ocenit objev, k němuž právě došlo, dalekosáhlý objev* předlohy, *konečně zaručující píšící ruce dráhu bez překážek a zásobující ji nevyčerpatelným počtem malých rozkazů, kterých se jí dosud tolik nedostávalo a bez jejichž otrocky rychlého a svědomitého plněný by nebylo vpravdě svobodného písařského projevu."*[333]

V úryvku, jemuž předchází zápolení hlavní postavy s nedostatkem vlastních slov a neukojitelnou potřebou psát, líčí vypravěč moment, kdy opisovač s nadšením zjišťuje, že opisovat může texty cizí. Zde se začíná odklánět od běžně chápaného psaní, které má cosi komunikovat, opouští jej *„představa, že písmo je tady od toho, aby komusi cosi sdělovalo"*[334], již vypravěč s obdivem k centrální postavě označuje za *„předsudek"*[335]. Radikálně se odlučuje od tradiční funkce písma a v činnosti začíná objevovat jinými lidmi neviděné „dary" a „tajemství", které jdou interpretovat v souvislosti s filosofickými úvahami o jazyce, jimž bude pozornost věnována později.

Nejprve se však vraťme k období, kdy opisovač prvně věnoval kromobyčejnou pozornost vizuální stránce znaků; v té spatřuje potenci, skryté bohatství, ovšem jejich objevování neustále podrývá ironická kompozice novely, v níž vychází najevo, že nevšední zájem inicioval *„strach ze ztížené možnosti adaptace, tedy čistě psychologická, a už vůbec ne gnoseologická či dokonce ontologická a etická záležitost."*[336] Na počátku stálo téma dynamiky moci a bezmoci, dobře známé z Friedových předchozích novel; když po maturitě nastoupil zobrazovaný subjekt do povolání v úřadu, zarážela jej zdánlivá malost a bezvýznamnost vlastního podpisu vůči „důležitosti" rukopisu jiných úředníků. Malý soudní úředník, bezradný v běžných mezilidských interakcích, tedy zahajuje výzkum, v archivech ohledává různé typy písem a zkoumá, v jakých prvcích spočívá přesvědčivost rukopisu; zpočátku běžná psychologická motivace – jak lze usuzovat z vypravěčových slov - ustupuje a centrální postava *„postupně, ale beze zbytku splývá se*

[333] FRIED, Jiří. *Hobby.* 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1969. Život kolem nás. Malá řada, sv. 39, s. 31.
[334] Tamtéž, s. 18.
[335] Tamtéž.
[336] KRATOCHVIL, Jiří: Zrůdná proměna. Host do domu. Roč. 16, 1969, č. 10, s. 40.

svou činností"[337]. Proměna bizarní zálibou zapříčiňuje, že úředník ztrácí o běžné interakce zájem, a dokonce k nim časem přistupuje jako k vyrušení. Nejprve důvod hodin trávených v podkrovní místnosti před kolegy i rodinou tají, postupem času se to však přestává dařit.

Velice záhy při průzkumu cizích písem před opisovačem vyvstává téma hranic. *„Nejvíc jej přitahovaly takzvané podpisy nečitelné* [...] *Pokud znal jejich autora jménem, snažil se dosadit za jeho osobní podpisové řešení běžné písmové tvary, snažil se přijít na kloub všem tahovým přeskokům a zkratkám; jeho vytrvalost, která si umíněně přála odhalit v rychlopisné nečitelnosti třeba jen sebenepatrnější stopy všeobecných forem, sebeskrovněji závazné základy a východiska, však dospěla k cíli jen u mizivého počtu případů. Písmo podobných podpisů bylo většinou zničeno, zpustošeno, zbouráno, rozmetáno v trosky: nad starými půdorysy se ve značné svévoli tyčila úplně nová budova.* [...] *Závěr, že podpis, takový, k jakému především tíhnul, ještě je a už není písmem a stává se sám sebou, tedy slovem, nebo něčím úplně jiným, teprve když tím vším přestane být, jej ohromil; přitom je ovšem třeba mít na paměti, že výraz ‚závěr' tady není docela na místě, protože poukazuje ke stavu mysli úplně uspořádané, k hotovému soudu a ukončené myšlence, zatímco opisovač tenkrát prožíval cosi zcela jiného, totiž jen zmatek, rozčilení, a dokonce i úzkost."*[338]

Ohledávání *„přízračné poloexistenc*[e] *mezi znakem a ne-znakem"*[339], jak sféru protagonistovy činnosti označil Červenka, připomíná např. *différance* francouzského myslitele Jacquese Derridy, který svým nekonvenčním psaním přiváděl pozornost k běžně nereflektovaným opozicím, (např. mluvená řeč a psaní či vnitřek a vnějšek) které utvářejí systém víry i znakových systémů v západní kultuře. Ovšem jasná demarkační čára mezi zmíněnými opozicemi vždy neexistuje a při bližším zkoumání může dojít k uvědomění např. *vnějšku uvnitř*.

Pojem *différance*, záměrně chybně napsané slovo, jehož odchylka je patrná pouze v písemné formě, ale v mluvené francouzštině má výslovnost totožnou jako forma ctící ortografii, má demonstrovat bohatství a svébytnost psaní, které je ale často vnímáno jako cosi mluvené řeči podřízeného, co mluvené slovo údajně pouze zachycuje a zprostředkovává mentální obsah mluvčího. S takovým stanoviskem polemizovala

---

[337] Tamtéž.
[338] FRIED, Jiří. *Hobby.* 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1969. Život kolem nás. Malá řada, sv. 39, s. 14 – 15.
[339] ČERVENKA, Miroslav – POCHOP, Zdeněk – KARFÍK, Vladimír: Hobby. Orientace. Roč. 4, 1969, č. 6, s. 82.

generace filosofů 60. let, např. Derrida či Foucault. Jejich *„obrat k aktu psaní, k écriture, je současně obratem k ‚materialitě' řeči, k textu, který není pouhým nositelem idejí, nýbrž artikuluje se v různých, navzájem na sobě závislých rovinách, z nichž ne všechny jsou rovinami významu v běžném smyslu tohoto slova, neboť text je také modulován rytmem našeho těla, je také scénou, na níž vycházejí najevo – bez vědomí ‚autora' – nevědomé obsahy, a rozehrává své vlastní zvukové a asociační možnosti, což vše je do značné míry za hranicemi významové intence mluvčího."*[340]

U Frieda můžeme sledovat zaměření na vizualitu a hmotné vznikání textu coby souhru *pera*, *inkoustu* a *papíru*, tedy vyzdvižení materiální stránky písma, jež často zůstává nepovšimnuta. Pojmem *différance*, tímto provokativním autorským gestem, chce Derrida ohledávat prostor *„mezi promluvou a písmem"*[341], v němž myšlenkové systémy s jejich typy řeči teprve vznikají, neboť *„žádný z těchto jazyků není ‚přirozenější' než jiný, protože každý je ‚arbitrární': vždy je to instituce a jeden z možných jazyků."*[342]

Tento prostor, pro nějž je charakteristická nestálost, absence stanovených hierarchií a opozic, je cosi jako pohyb, který se (alespoň v očích vypravěče) podobá procesu opisovačovy činnosti: *„Zatímco on, tak zkušený, jistě věděl, co se před ním odehrává, a předváděl mi samé ve výsledku již předpokládané proměny, já stačil postihnout jen jejich nejhrubší znaky; trojnásobný vztah mezi papírem, rumělkou a střídaným perem mi však doslova unikal, neboť i všechno, co jsem viděl, bylo matoucí a unikavé; co se mi z těch trojic u*[ž] *už zdálo být* hlavním hráčem, *vzápětí s jásotem odcházelo do poddanství. A toto ustavičné střídání moci, tak rychlé, že v něm nikdy nikdo vlastně nebyl ani vládcem, ani ovládaným, jsem zachycoval jako pružné a pérující světelné kmitání, řekl bych jako ustavičně se měnící osvětlení jeviště* [...]*"*[343]

Jako by si opisovač vybudoval přístup k textu na zcela jiných základech než zbytek západní tradice, a to skrze komunikaci s vizuální a materiální stránkou textu, nikoli skrze „abstraktní" významovou stránku.

Po odbourání tradičního „předsudku", že text má sloužit jako médium komunikace mezi autorem a adresátem, opisuje hlavní postava zmíněné novinové články,

---

[340] PETŘÍČEK, Miroslav. *Předmluva, která nechce být návodem ke čtení.* In: DERRIDA, Jacques. *Texty k dekonstrukci: práce z let 1967-72*. Bratislava: Archa, 1993. ISBN 80-7115-046-0, s. 11.
[341] DERRIDA, Jacques. *Texty k dekonstrukci: práce z let 1967-72*. Bratislava: Archa, 1993. ISBN 80-7115-046-0, s. 149.
[342] PETŘÍČEK, Miroslav. *Předmluva, která nechce být návodem ke čtení.* In: DERRIDA, Jacques. *Texty k dekonstrukci: práce z let 1967-72*. Bratislava: Archa, 1993. ISBN 80-7115-046-0, s. 17.
[343] FRIED, Jiří. *Hobby.* 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1969. Život kolem nás. Malá řada, sv. 39, s. 63.

poté přechází na rozsáhlejší knižní předlohy. Jeho záliba se dále vyvíjí a ke konci novely vypravěč sděluje, že opisovač *„obrátil* [...] *pozornost k dalším písmům a postupně ovládl a zvládl kdejakou podobu, kterou si kdy lidstvo co stopu myšlenky vymyslilo."*[344] Při experimentování s rozličnými druhy per, inkoustů a papírů, hledaje ideální kombinace, objevuje opisovač fenomén, který nazývá *hlasem*; to lze interpretovat jako oslabenou roli autora oproti dalším prvkům, většinou považovaným za méně závažné, které vstupují do procesu vzniku a cirkulování textu (nahodilost, nevědomě přejímané struktury tvorby), který jako by začínal žít „vlastním životem".

V závěru novely, když vypravěč hovoří o zájmu centrální postavy o prastará a exotická písma, vzešlá z odlišných systémů značení a myšlení, pro „osamostatňování" písma užívá působivých organických obrazů, jimž se podobají např. některé pasáže z Ajvazova románu *Druhé město*, v němž se autor přímo inspiruje myšlenkami dekonstrukce Jacquese Derridy: *„V hnijících vnitřcích knih, v temných klínech mezi stránkami se uchycovala semena rostlin, která tu ve vlhké tmě pučela, zapouštěla kořínky do papíru a hnala své výhonky k okrajům knihy, kde jejich čilé špice vyrážely ven, někdy se proměňovaly v liány* […] *To, co v těchto dusných a páchnoucích končinách vyvolávalo největší nevolnost, nebylo vědomí, že tu dochází k zvláštní nahodilé kalamitě, kdy rozbujelá příroda pohlcuje plody lidského ducha, úzkost stoupala spíš z toho, že snová proměna knih v nebezpečnou a lhostejnou vegetaci obnažovala zhoubnou nemoc, skrytě bující v každé knize a v každém znaku, vytvořeném člověkem."*[345]

U Jiřího Frieda čteme:„[...] *zaujat nápadem, pokračuje na dalších a dalších listech, až se začnou vytrácet rysy náhodnosti a vznikne písmeno, v němž se původní čmáranice změní v podstatu, v novou a životaschopnou stavební hmotu. Viděl už jsem, jak takovým způsobem vyvinul písmena jakoby celá sypaná z písku, a jiná podobná cévním systémům, písmena vytáčená hustou kouřovu spirálou a další, tak huňatě obrvená, že lezla po papíře jako housenky nočních motýlů. Nejvíce mne však zaujalo písmo, jemuž na paměť velikého znalce přírody říká opisovač písmo Brehmovo. Je tělnaté, laločnaté, kopytnaté a chobotnaté."*[346]

Na rozdíl od Jacquese Derridy, jehož nekonvenční myšlení o řeči a psaní má otřásat běžně přijímanými opozicemi a předporozuměními, které mohou mít tendenci jiné

[344] Tamtéž, s. 89.
[345] AJVAZ, Michal. *Druhé město.* Vyd. 1. Praha: Mladá fronta, 1993. 158 s. Moderní česká próza, sv. 6, s. 140.
[346] Tamtéž, s. 95.

znakové systémy nahlížet jako méně původní, a tedy méněcenné, neklade opisovačova činnost pražádné otázky po úloze ve společnosti. Bádání v archivech, hledání předloh, trénování rukopisu a shromažďování vhodných psacích potřeb probíhá v letech zločinů holokaustu, a v řeči subjektu, lhostejného ke společenskému dění, se na jednom místě dokonce objevuje prvek nacistické rétoriky: *„Při opisování Hartových povídek, těsně před koncem, na jedenasedmdesáté straně předlohy, došel totiž opisovači černý inkoust. Uprostřed války to byla těžká rána. Protože nebylo možné požádat strýce ve Spojených státech, aby poslal další láhev, a na ubohém protektorátním trhu nic jako černý inkoust nebylo k dostání, nezbývalo než s těžkým srdcem propláchnout pero a jeho gumové útroby v mnoha vodách a nakonec je naplnit obyčejnou antracitovou modří. Rassenschade, šeptal si přitom trpce opisovač."*[347]

V právě citovaném úryvku se opisovač již dostal od novinových předloh k předlohám knižním a po sbírce povídek se pouští do většího projektu – opisování románu *Celibát* českého autora Františka Sokola Tůmy. Tím centrální postava svým způsobem zahajuje komunikaci s tradicí, kterou však nenahlíží jako *„bezpočet hlasů, v nichž se znovu rozeznívá minulost"*[348], nýbrž zcela selektivně a pouze s ohledem na uspokojování svého zájmu akcentuje jeden proud jinak mnohotvárných dějin. Jak vyplývá z dosavadní interpretace, opisovač se oprostil od tradičních „předsudků", které písemnou i jinou komunikaci ve společnosti umožňují, ovšem při opisování *Celibátu*, když postava hledá vhodné prostředky pro transkribování obdivované knihy, objevuje si pro sebe mnišskou tradici, s opisováním textů silně spjatou. Při obdivování středověkého misálu v městském muzeu se dobírá nového zjištění: „Když opisuješ knihu a chceš, aby vypadala jako kniha, musíš psát tiskacím písmem! *Tak znělo poselství, které mu právě předali předchůdcové. Vzal je od nich s pokornou radostí: problém* Celibátu *byl konečně vyřešen."*[349] Jeho zaměření zůstává nedialogické a technicistní, upínající pozornost k historii materiálních metod zapisování textů, nedochází k zamyšlení nad tím, co znamená být součástí tradice, v níž se vždy prolíná mnoho inspirativního i odstrašujícího.

Vypravěč dále podává s obdivem zprávu o tomto záhadném, nejasně čitelném muži, v pracovně se halícím do mnišského pláště, který vytěsňuje historické poměry, komplikovanost tradice a obsahovou stránku textů. V jeho oddaném vyprávění nacházíme

[347] Tamtéž, s. 47.
[348] GADAMER, Hans-Georg. *Pravda a metoda.* Vyd. 1. Praha: Triáda, 2010. 415 s. Paprsek, sv. 18.. ISBN 978-80-87256-04-6, s. 251.
[349] Tamtéž, s. 74.

napříč knihou zároveň poukazy, které coby *vnějšek* pozitivní obraz opisovače podrývají – jde o přelíčení opisovačových náhlých rétorických obratů, které svědčí o naprosté názorové a etické neukotvenosti. Dokud vnější poměry nacistické okupace nezasahovaly do pracovny subjektu, nechávaly jej minimálně lhostejným, ovšem s ohledem k užití nacistického výrazu *Rassenschade* se zdá, že snad k totalitnímu režimu opisovač choval jakési sympatie. To se (alespoň rétoricky) mění, když po atentátu na Heydricha vtrhne gestapo přímo do opisovačovy mansardy, kde ničí opsané texty, mezi nimiž se nachází také články s protinacistickým sdělením, které subjekt ovšem opisoval bez porozumění obsahu:

„Gestapo odešlo asi za dvě hodiny, a kupodivu opisovače nezatklo: důstojník se spokojil pouze podlouhlým, výhružným zvytím, a jako by mu chtěl obrazně předvést, co by s ním, s opisovačem, mohl udělat, roztrhal mu před očima ty vlastizrádné dokumenty na kusy. - Od okamžiku, kdy se v slzách sklonil k znásilněnému Celibátu, polaskal jeho rány a zrosil je vlastní krví, stal se opisovač nesmiřitelným antifašistou. V názoru, že každý útok na opisovačství míří na samu podstatu lidskosti a lidství, setrval neochvějně dodnes."[350]

Jiné období, kdy byla opisovačská práce *„vážně ohrožena z vnějšku"*, poznamenal příjezd cirkusu, který centrální postavě nevysvětlitelně učaroval a začal jinak tichý chod domácnosti převracet naruby, neboť opisovač vystupující členy proti vůli manželky začal vodit to bytu. Na svůj rub se dostává také opisovačem artikulované sebepojetí: *„Byla by nad ním nejradši zaplakala. Když potom v dlouhém přípitku na bratrství o sobě prohlásil, že se cítí být hadím mužem, a o hadím muži, že je docela jistě králem opisovačů, když na ni úplně zapomněl a s lahví v ruce odvedl celou tu bandu nahoru, do mansardy, aby jim ukázal, co zase dovede on, zamkla se do ložnice, sedla si na postel a zalomila rukama. Byt byl úplně zpustošený.* [...] *Takovéhle výstřelky byly ovšem docela mimořádné, ale i tak v nás hlodá podezření, že by se byly staly vším jiným než výjimkou, kdyby k nim nebyl život na malém městě poskytoval rovněž jen výjimečné příležitosti. Většinou žil opisovač téměř asketicky, zabrán do sebe a do svých podniků."*[351]

Jako asketu či mudrce vyobrazuje vypravěč hlavní postavu i v závěrečné pasáži novely, která je přelíčením rozjímání stárnoucího muže o posledních věcech, pronášeným na židovském hřbitově, plném hebrejských liter, *„které dovede opsat a neumí přečíst"*[352]. Tento paradox završuje ironickou kompozici novely, která na jednu stranu nekonvenčně

[350] Tamtéž, s. 87.
[351] Tamtéž, s. 85.
[352] Tamtéž, s. 96.

– jak píše Miroslav Červenka – *„sleduje vznik možností smyslu"*[353], na druhou stranu však zobrazuje názory a totožností neukotvený subjekt, který lze nazvat – jak to v témže polemickém rozhovoru o díle *Hobby* artikuluje Pochop – *„demonstrací bezradné situace člověka v moderním světě, jeho vyvrženosti, zoufalství, neustálého hledání a nenalézání."*[354] Tento druhý aspekt novely lze nazvat krizí.

9. Zeď (Jaroslav Putík)

V prózách Alexandra Klimenta i Jiřího Frieda značilo v promluvách postav téma 2. světové války a holokaustu cosi latentně přítomného, ovšem z hlediska zobrazovaných postav nijak zvlášť naléhavého; hrdinka Marie Klimentova eponymního knižního debutu se vztahuje k době druhé světové války jako období šťastnému pro někdejší osobní život, do reflexí Friedových postav toto téma vstupuje jako konfrontace vlastního bezproblémového žití oproti mnohým tragickým osudům blízkých (*Časová tíseň, Abel*), či dokonce jako problematika, kterou má postava tendenci zcela vytěsnit (*Hobby*). Radikálně jinak je tomu v beletristické prvotině Jaroslava Putíka (1962), již utváří vnitřní monolog člověka na nemocničním lůžku, který se s podlomeným zdravím navrátil z koncentračního tábora. Zakouší nejen *„několik týdnů nejhlubší fyzické krize"*[355], ale také krizi důvěry ve společnost a obnovení jejího chodu.

Vypravěčův *„trýznivý, halucinační, dramatický monolog"*[356] zahajuje dezorientovaná řeč tíseň prožívajícího jedince, v níž zpočátku nevychází jasně najevo, nachází-li se původce hlasu ve věznici či v nemocničním zařízení, řeč, v níž se velmi záhy vyskytuje obraz *zdi*: *„Znovu se mi roztřásly údy a třesu se v zimnici. Snažím se zastavit třesení, už nejen rukama, ale i očima si pomáhám. Dívám se soustředěně na bílou zeď za svou hlavou. Zeď se chvěje, jako by byla z hedvábného papíru, vlní se a vzdouvá, hrozí, že na mě spadne, ale už to není papír, ale bílá lavina, která mě chce zavalit. Křičím úzkostí, ale najednou je klid, stěna stojí zase rovně a nepohnutě. Už vím proč, jsem přece ve vězení, zdi jsou z kamene, šest kroků tam, šest kroků zpátky, mám tu jen postel, džbán*

[353] ČERVENKA, Miroslav – POCHOP, Zdeněk – KARFÍK, Vladimír: Hobby. Orientace. Roč. 4, 1969, č. 6, s. 78.
[354] Tamtéž, s. 80.
[355] POHORSKÝ, Miloš: O smyslu lidských hodnot. Tvorba. Roč. 27, 1962, č. 39, 27. 9., s. 931.
[356] Tamtéž.

a stolek. A bílou zeď. Pátrám zoufale po stopách, které zanechali předchůdci, ale nenalézám nic, ani škrábnutí, snad je čerstvě vymalováno."[357]

Prázdnota a absence stop minulosti lze interpretovat jako cosi, s čímž postupně začíná bojovat procitající vědomí subjektu, jejž chtěli *mučitelé*[358] „smazat z povrchu zemského", z prostoru, který obýval coby součást rodu a tradice. V tomto kontextu postava užívá pojmů *asociace* a *evokace*, které by čtenář čekal spíše v nebeletristické reflexi díla, nikoli primárně uvnitř něj. Skrze zmíněné termíny vypravěč se sebou samým komunikuje, jak důležité je v krajní situaci, která mohla a může vyústit v nicotu, mít na co navázat a pokusit se tak rehabilitovat zpřetrhanou kontinuitu života: *„Bolesti a nudu se snažím zaplašit evokacemi. Je to dětská hra se sklíčky, potřepávám jimi tak dlouho, až se utvoří příjemný obrazec. Iluze je dokonalá. Cítím vůně a vidím barvy, já mrzák, trpící šeroslepostí a otupením všech smyslů, mám vidiny skvělejší než skutečnost."*[359]

Nejde o bolest téměř výhradně emoční a o nudu jako příznak moderní společnosti, k nimž se místy vztahovaly Klimentovy a Friedovy postavy, nýbrž o mnohem konkrétnější jevy výrazně spjaté s tělesností. Na rozdíl od dvou předchozích autorů také fantazie nepředstavuje cosi, co jedince vylučuje z kolektivu, nýbrž jej do společenství bližních může pomoci znovu uvést. Za citovanou promluvou se neskrývá intelektuální abstrakce postavy, ale *„prostá vůle žít"*[360]. *„Blízkost je rozměr původní či prvotní řeči* […], *který je mimo všechny výkony tematizace či identifikace a který předchází vědomí, pokud je* […] *definováno intencionalitou* […] *"*[361] Protagonista, kterému se teprve navrací plná schopnost abstraktního myšlení a který v hovorech s rodinou místy nevnímá obsah slov, ale pouze si uvědomuje dotyk a hlas blízkých, jako by se pohyboval na půdě oné prvotní řeči.

Blízkost rodinných členů působí také to, že si hlavní postava znovu začíná uvědomovat svůj trojí časový rozměr; po dlouhé době je oslovován jako důstojná bytost s právem na minulost, přítomnost i budoucnost: *„Chci se chovat co nejklidněji, a dokonce se pokouším mluvit. Slyším však, že můj hlas zní chraplavě a nepřirozeně. Zřejmě mi nerozumějí, kývají však souhlasně hlavou a bez přestání mi hladí čelo. Je mi to nepříjemné, mračím se a umlkám. Matka poznamenává, že je to tak lepší, šetři se, hochu*

---

[357] PUTÍK, Jaroslav. *Zeď*. Ilustrace Karel HRUŠKA. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1962, s. 9.
[358] Toto slovo používá vypravěč, když hovoří o stráži koncentračního tábora.
[359] PUTÍK, Jaroslav. *Zeď*. Ilustrace Karel HRUŠKA. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1962, s. 14.
[360] POHORSKÝ, Miloš: O smyslu lidských hodnot. Tvorba. Roč. 27, 1962, č. 39, 27. 9., s. 932.
[361] PETŘÍČEK, Miroslav. Filosofie en noir. Myšlení současnosti. Praha: Univerzita Karlova, nakladatelství Karolinum, 2018. ISBN 978-80-246-3917-8, s. 192.

zlatý, a nemluv. A kdy prý spolu půjdeme do Národního divadla? ‚Do jakého divadla?' ‚Nevíš, že jsi mi to sliboval?' Namáhám si paměť, nic nevím a to mě popuzuje [...] *‚Z koncentráku jsi mi to přece psal.'*[362]

Rozhovory zpočátku neprobíhají se samozřejmostí, neboť oslabené tělo vytváří mezi účastníky jakousi distanci; cítí dotyky, ovšem stěží artikuluje myšlenky a podobně obtížně dešifruje sdělení druhých. V této situaci upíná postava pozornost k vlastním smyslům, které ve stavu celkového oslabení vypověděly funkci – nejde o tematizování smyslového vnímání, které bylo v určitých proudech západní tradice pojímáno jako nízké a méněcenné, nýbrž o zrak, sluch, čich a hmat zcela konkrétního jedince, které umožňují mezilidskou komunikaci a které člověku umožňují vnímat vlastní psychofyzickou existenci v konkrétním prostředí: *„ZA ZDÍ VONÍ LESY. Tato věta mě stále pronásleduje. Snažím se upamatovat, kde a kdy jsem ji zaslechl, opakuji si ji nahlas a opájím se zvukem těchto slov. Znějí jako volání ztracené svobody. [...] už vím: někdo přišel z práce v lese, byly polomy a lehčí delikventy pustili výjimečně ven. Vrátili se večer do cely, voněli vzduchem a pryskyřicí, která prosákla jejich trestanecké hradry jako nejvzácnější parfém. Čichali jsme k nim jako psi, zachváceni najednou strašlivým neklidem, zmateni neuvěřitelnou představou, že ti, k nimž čicháme, mohli ještě před chvílí chodit po lese, hladit drsný kmen borovic, sát svěží vzduch a dívat se na oblaka, v kterých nebyly mříže. V té chvíli kdosi prohlásil ZA ZDÍ VONÍ LESY, větu celkem zbytečnou, ale byl v ní sukus celého velkého zážitku. Včerejší chvilka u otevřeného okna mi navodila asociaci, ucítil jsem vůni volnosti, asi jako ji cítí zvíře, protože volnost má svůj osobitý pach, stejně jako má svoji vůni, pach či smrad válka, mír, pravda i lež. Na neštěstí my civilizovaní už vnímáme jen slabě a jenom ve vzácných okamžicích se nám vrací nádherná přírodní schopnost cítit."*[363]

Jak je patrno v předposlední větě citátu, smyslově a konkrétně nahlíží v krajní situaci subjekt rovněž pojmy jako svoboda, mír či pravda, z nichž cirkulování v lidské společnosti činí abstrakce, které mohou být užívány v různém smyslu, neboť jmenované termíny mívají v programech jak demokratická, tak totalitní uskupení. Autor zde zobrazuje postavu, jejíž veškerá existence včetně chodu fyzických procesů se dostala na pokraj sil, a tento jedinec v *"kritických okamžicích prověřuje* [...] *smysl elementárních*

[362] PUTÍK, Jaroslav. *Zeď.* Ilustrace Karel HRUŠKA. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1962, s. 16.
[363] Tamtéž, s. 43.

lidských pojmů, pocitů a vztahů"[364]. Kritiku pojmů coby idealit provádí vypravěč např. při reflexi zločinů páchaných s odosobněnou rétorikou, jejichž obětí se stal - ty autor formuluje jako zločiny, které *„byly spáchány neosobně a vždycky ve jménu čehosi ideálního. Svinstvům se dostalo vyššího smyslu a posvěcení."*[365]

V kontextu pojmů, které různé ideologie používají s různým akcentem, je důležité zmínit, že vypravěč, v jehož promluvách vyvstává *„protiklad kultu odosobněných hodnot"*[366], se do nacistického věznění dostal coby mladý účastník komunistického intelektuálního odboje, jejž udáním zradil člověk stále se pohybující na svobodě. Obzvláštní pozornost proto vyprávějící subjekt věnuje pojmu spravedlnost. Tu spatřuje mj. ve svém návratu a artikuluje víru, že „[j]*e možné jí klást do cesty překážky, vést ji oklikami jako řeku, ale nelze ji za žádnou cenu zničit, zrušit, protože ona, poslušna svých vnitřních zákonů, neomylně spěje ke svému naplnění* [...]*"*[367] Při kolísání fyzického rozpoložení a při uvažování o nahodilé nespravedlnosti, která dopadla na něj a na mnohé další, se však do jeho promluv opakovaně vkrádají pochyby a subjekt si pokládá otázku, zda podobná zákonitost skutečně existuje: *„Nelze vystopovat žádnou zákonitost, proč někoho skosil tyfus a jiný zůstal zdráv. Není žádná logika v tom, že někoho kápo přizabil a jinému dal balíček. A přesto se držím své naděje. Věřím ve šťastnou hvězdu. Proč všichni dostali v baráku skvrnitý tyf a já ne? Proč?"*[368]

Další pojem, k němuž upíná pozornost, je hrdinství, a to s obavou, že také hrdinské činy se stanou látkou ideologické rétoriky: *„Teď po válce určitě nastane inflace hrdinství, bude se psát o hrdinech, natočí se filmy, napíší romány* [...] *A možná, že by bylo lépe, kdyby se ještě dříve než o hrdinství mluvilo o zbabělosti.* [...] *Zbabělec se téměř vždycky maskuje, má tisíc omluv, proč to či ono neudělal nebo udělal, a ty omluvy jsou lidské a docela věrohodné. V slabosti jsme všichni stejní, a proto rádi omlouváme."*[369]

Tento akcent na antihrdinství v době, která nabývá tendenci negativní obraz vytěsnit, předznamenává pozici vypravěče jako *vnějšku uvnitř*. Řečová schémata optimismu, která autor v novele rovněž tematizuje, totiž nestojí o svědectví, které pojmy jako hrdinství či spravedlnost značně komplikuje.

---

[364] POHORSKÝ, Miloš: O smyslu lidských hodnot. Tvorba. Roč. 27, 1962, č. 39, 27. 9., s. 932.
[365] PUTÍK, Jaroslav. *Zeď.* Ilustrace Karel HRUŠKA. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1962, s. 27.
[366] SUCHOMEL, Milan. Literatura z času krize: Šest pohledů na českou prózu 1958-1967. Brno: Atlantis, 1992. ISBN 80-7108-051-9, s. 13.
[367] PUTÍK, Jaroslav. *Zeď.* Ilustrace Karel HRUŠKA. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1962, s. 28.
[368] Tamtéž, s. 24.
[369] Tamtéž, s. 39.

Překotné týdny po skončení 2. světové války, jež tráví pacient izolovaný od okolního světa na nemocničním lůžku, k vypravěči pronikají zprvu skrze titulky novinových článků a dále jako nadšené fráze rodičů, kteří jako vypravěč deklarují komunistickou víru. Sdělují, že vstoupili do strany a nepřesvědčivou argumentací se snaží svoje počínání objasnit před vysíleným synem – tento nositel svědectví, které se již začíná stávat nežádoucím, hodnotí spád vnějších událostí rozpačitými slovy: *„Zdá se mi to nepochopitelné, nevím si rady s novou situací* [...] *Život mě předehnal, a jak rychle."*[370] Jeho skepse *mezidobí* a meziprostoru se dále stupňuje, když jej novinové články konfrontují s rétorikou nastupující násilné ideologie: „NEPŘÁTELÉ MÍRU UTRPĚLI PORÁŽKU. - Jací nepřátelé míru dva měsíce po válce?"[371]

Nesnadný dialog, v němž se protagonista snaží zorientovat a najít jakési osmyslení života, nevede dotyčný pouze s rodinou, ale také s *fantomatickým* pacientem z vedlejšího lůžka, o němž pro jeho nihilistické myšlenky zprvu uvažuje jako o nepříteli. Soused zpočátku zrazuje veškeré hledání naděje na uzdravení a navrácení se do společnosti; kvůli němu si vypravěč, procházející hlubokou fyzickou krizí, uvědomuje svoji řeč jako *vnitřek vně*. Při vzpomínání na známé z minulosti jej soused zaskočí všetečnou otázkou: *„– Co dělá ta tvá Eva? Uvědomuji si, že sním a vzpomínám příliš nahlas a že mě soused sleduje."*[372] Hlavní postava tuto přízračnou bytost opřádá množstvím interpretací, ovšem společník vytvořené očekávání opakovaně ruší. Od nevraživosti se ale v hovorech postupně soužití vyvíjí do fáze, kdy o společníkovi začne vyprávějící subjekt uvažovat jako o *příteli*.

Jakkoli se zdá, že krize pacienta postupuje útěšně, v komunikačních reakcích rodinných členů a ošetřujících lékařů na promluvy vypravěče se objevují znepokojivé indicie – snaží-li se hlavní postava zavést řeč na společníka, nevěnují mu mnoho pozornosti. V závěru novely prochází postava znovu navozenou halucinací hrůz koncentračního tábora, a když po procitnutí namísto tolikrát oslovovaného souseda spatřuje prázdné lůžko, vychází najevo v průběhu novely naznačovaná psychická porucha (schizofrenie), vyjadřující nepřeklenutelnou trhlinu, kterou v identitě oběti i společnosti

[370] Tamtéž, s. 51.
[371] Tamtéž, s. 52.
[372] Tamtéž, s. 17.

zanechala pojednávaná zkušenost. Ačkoli fyzickou krizi pacient zdárně překonal, zůstává *„krize důvěry v hodnoty, které živý dosud vyznával."*[373]

[373] SUCHOMEL, Milan. Literatura z času krize: Šest pohledů na českou prózu 1958-1967. Brno: Atlantis, 1992. ISBN 80-7108-051-9, s. 11.

10. Indicie a Pozvání k soudu (Jaroslav Putík)

Během 60. let vydal Jaroslav Putík dvě sbírky krátkých próz, obsahově i žánrově značně rozmanitých; první z nich (Indicie, 1963) v této různorodosti vyniká: *„Stručné příběhy, rozhovory, silný lyrický zážitek v několika větách – to vše se skládá v pestrou a na první pohled trochu nepřehlednou mazaiku; pověstnou červenou nit bychom marně hledali například ve formálním experimentování: škála použitých postupů je sice velmi různorodá (zkratka, nadsázka, parodie, absurdita, lyrický záznam) [...]"*[374].

V *pozvání k soudu* (1964) lze pak sledovat dvě převažující tendence, konkrétně *„apokryfní i absurdní rovinu povídek"*[375]. Navzdory tematické nekonzistenci a silné přítomnosti humoristického prvku lze poukázat na několik próz, které mají místo při rozboru tématu mezilidské komunikace v situaci krize, a tyto texty často patří k těm, v nichž autor pracuje s absurditou.

V obou sbírkách se vyskytují texty, které krizi hodnot ve společnosti tematizují prostřednictvím vyprázdněné rétoriky. *Curriculum vitae* líčí na pouhých dvou stránkách cestu k úspěchu dvěma totalitními režimy jakéhosi člověka, který se od útlého věku přizpůsobuje frázím dobové objednávky; jeho rétorika je tedy plná zvratů: *„Koncem roku 1944 vyslovil přesvědčení, že by bylo hrozné, kdyby rudý chrám ovládl naši krásnou republiku. Začal brát hodiny angličtiny a ruštiny. V květnu 1945 vyvěsil narychlo ušitou československou vlajku a očekával příjezd Američanů.* [...] *Po únoru se starým přátelům zapřel. Nečekaně mu bylo svěřeno velice významné místo.* [...] *Několikrát potom vystoupil proti kolísavcům a nepevným lidem."*[376]

V podobném duchu se nese *Vada*, v níž vypravěč pojednává o kariérním vývoji *„muže stiženého kývavostí."*[377] Autor groteskně přibližuje, jak si na schůzích všichni oblíbí člověka, jehož tik si funkcionáři vykládají jako ustavičný souhlas s jejich slovy, to však trvá pouze do chvíle, kdy se poprvé sám rétoricky projevuje: *„Všichni se shodovali v názoru, že je to správný člověk na správném místě. A potom se to stalo. Zvolili ho předsedou. Jakmile začal předsedat a mluvit, všichni viděli, že má nevyléčitelnou tělesnou vadu."*[378]

---

[374] *NEDVĚD, Jan: Putíkovy indicie. Literární noviny. Roč. 12, 1963, č. 46, 16. 11., s. 5.*

[375] DOKOUPIL, Blahoslav: Jaroslav Putík, Brána blažených. In: Dokoupil, Blahoslav a kol.: Slovník české prózy 1945–1994. Ostrava : Sfinga, 1994, s. 327.

[376] PUTÍK, Jaroslav. *Indicie.* 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1963, s. 57.

[377] Tamtéž, s. 16.

[378] Tamtéž.

K nezaslouženému věhlasu přichází také *Jubilant ex offo*, který se v oslavných šablonovitých příspěvcích, psaných k výročím slavných osobností, stylizuje coby důvěrný známý té či oné celebrity. Jakkoli jde pouze o lživou stylizaci, do popředí se skutečně dostává, ovšem na úkor vlastní cti: *„Nikdo dobře neví, čím se vlastně proslavil. Podle jedněch napsal kdysi sbírku básní, podle jiných je autorem doslovu k dávno zapomenuté knize. Jisté je, že se stýkal s jedním skutečně slavným mužem, který však o něm po straně prohlašoval, že je pitomec."*[379]

V čísle *Logik* pak vystupuje *„Parádní Řečník"*[380], který na jakési schůzi kulturních činitelů velebí knihu, o níž se ví, že literární kvality postrádá. Po tom, co zaznamená nezájem publika v reakci na očekávaná slova, veden rétorickou vášní a touhou po řečnickém úspěchu zcela obrací: *„Dobře, připusťme, že kniha dobrá* není. *Po těchto slovech všechno strnulo. Parádní Řečník, povzbuzen, sám si odpověděl na otázku, která knížka je neklamně špatná. Zjistil, že je to kniha prázdná, vylhaná a předstírající."*[381] V atmosféře, kde se z ideologických důvodů kladně hodnotí knihy zjevně neumné, rezonují neočekávaná slova jako *vnějšek uvnitř*.

V dosud interpretovaných drobných prózách autor hodnotovou krizi, projevující se v prázdných frázích bez mravního stanoviska, satirizuje v humorném světle. Ve sbírce povídek *Pozvání k soudu* však rétoriku v takové situaci ukazuje mnohem děsivěji, a to mj. s užitím kafkovských motivů. Jako v případě Klimentových povídek se dá autor označit za jednoho ze spisovatelů, v jejichž díle kafkovské motivy získávají *„konkrétnější podobu a silný prvek etický"*[382]. K takovým textům patří povídka *Chlupaté rukavice*, která se motivicky podobá Kafkově povídce *V kárném táboře*; v 1. osobě zde promlouvá kat moderní totality, člověk, který je zodpovědný za popravy trestanců. Vrátíme-li se k tématu rétoriky, lze o dotyčném říci, že byrokratickým slovníkem hovoří o překážkách, které zdržují svolení k popravám, jež nazývá nepřímými vyjádřeními. Komplikace vypravěč označuje za *„formality spojené s výkonem."*[383]

---

[379] Tamtéž, s. 58.
[380] Tamtéž, s. 54.
[381] Tamtéž, s. 55.
[382] KOSKOVÁ, Helena. Šedesátá léta – zlatý věk české prózy? In: Zlatá šedesátá: česká literatura a společnost v letech tání, kolotání a ... zklamání : materiály z konference pořádané Ústavem pro českou literaturu AV ČR 16.-18. června 1999. Edice K [Ústav pro českou literaturu AV ČR, edice]. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2000. ISBN 80-85778-27-0, **s.** 23.

[383] PUTÍK, Jaroslav. *Pozvání k soudu: kniha zpovědí.* 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1964, s. 74.

V líčení pokračuje: *„Prosím, připouštím, že v mimořádných časech, třeba za války, mají věci rychlý spád, že se nic nezdržuje a všecko klape. Ale to jsou výjimky. V mírových dobách je provedení výkonu někdy složitější než dostat nový byt nebo poukaz na auto. Neuvěřitelné, co?"*[384]

Vypravěč je v podobné pozici jako mučitel Kafkovy povídky; staré autoritářské poměry jsou čímsi narušeny, ohledně výkonu trestů se ozývají polemické hlasy, čímž vzniká komunikační šum, který kata znepokojuje. U Putíka dotyčný volá po znovunastolení výjimečného stavu, tedy stavu krizového. U Franze Kafky mučitel pronáší: *„,Toto řízení a tato poprava, již máte teď příležitost obdivovat, nemá už dnes v našem táboře žádného otevřeného stoupence. Já jsem jejím jediným zastáncem, zároveň jediným zastáncem dědictví starého velitele.'"*[385]

Další podobnost textů spočívá v tom, že úřednické odosobnění, s nímž muži vykonávají popravy, se projevuje v nadšeném popisování technické stránky popravčích zařízení. I na tu je však v *Chlupatých rukavicích* k vypravěčově nevoli útočeno: *„Potom je nutné postavit Tonku. A zase komplikace. Obyčejně se Tonka po výkonu hned rozebere a uloží do kůlny. Zajímavá věc: když ji potřebujete znova, není; buď ji trestanci ukradnou, nebo schovají, vždycky zmizí, jako by se propadla."*[386]

V obou textech lze sledovat šibeniční humor jako jeden z prvků, které podrývají intence vážného a zaujatého „pracovníka". Groteskní moment se objevuje i *V kárném táboře*, když se trestanec dostane z popravčího přístroje, na němž jej v závěru vystřídá sám strůjce, tesknící nad odplynulými časy poprav: *„Odsouzenec měl velikou radost, že dostal zpět kapesníky, avšak dlouho se z nich netěšil, neboť voják mu je rychlým, nečekaným hmatem sebral. Teď se zas odsouzenec pokoušel vytáhnout vojákovi šátky ukryté pod opaskem, ale voják si dával pozor. Tak se napůl žertem škorpili."*[387] Zjevnou krizi lidských hodnot rozmělňují humánnějšími hlasy, které ohrožují stávající totalitu.

Kafkův trýznitel, který v době zašlé slávy páchá sebevraždu na vlastním mučicím nástroji, o posuzování viny v procesech sděluje: *„Jsem zde v kárném táboře ustaven soudcem.* [...] *Zásada, podle níž rozhoduji, zní: Vina je vždy nepochybná. Jiné soudy se nemohou řídit touto zásadou, protože jsou vícečlenné a mají též nad sebou ještě vyšší*

[384] Tamtéž.
[385] KAFKA, Franz. Proměna a jiné povídky. Překlad Vladimír KAFKA. V Československém spisovateli vyd. 1. [Praha]: Československý spisovatel, 2009. ISBN 978-80-87391-08-2, s. 170.
[386] PUTÍK, Jaroslav. *Pozvání k soudu: kniha zpovědi.* 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1964, s. 75.
[387] Tamtéž, s. 181.

soudy. [...] *Kdybych byl toho muže nejdříve předvolal a vyslýchal, vznikl by jen zmatek."*[388]

Tento soudce, který se staví do pozice nejvyšší autority, nechce poskytnout souzeným možnost se hájit, neboť osobní výpověď by do mašinerie vnášela *zmatek*, podrývala by ji coby nežádoucí *vnějšek*. Přesně takovou roli má slovo postavy v další povídce *Pozvání k soudu*, která nese název *Směšný omyl*. Nevinný protagonista je vězněný,

ale neví z jakého důvodu, protože se zločinu nedopustil. I tak na něm policisté u výslechů vynucují doznání. Jak plynou dny, zoufalý vězeň se chce přiznat v domnění, že takové počínání by jej mohlo dostat na svobodu, a v duchu i při oslovování ostrahy se uchyluje ke značným paradoxům: *„Čím déle jsem přemýšlel o celé situaci, tím bylo zřejmější, že ho nedokáži přesvědčit o omylu, protože to, o čem byl tak přesvědčen, zřejmě neprýštilo z nějakého osobního zájmu* [...], *ale že mé provinění, samozřejmě domnělé provinění, vyplývalo z jakési mně ještě neznámé, a přece nezbytné logiky věcí. Byla to logika tak mocná a přesvědčivá, že jí bez výhrad podlehl i tento dobrácký a poctivý úředník* [...] *Nepochyboval jsem už také, že má v ruce důkazy, byly to asi ty hustě popsané listy v mé sloze, na které ještě nedošla řeč."*[389]

Do cely muži přinášejí papíry a psací potřeby, aby jedinec sužovaný samotou a nesvobodou sepsal přiznání; vězněný pokračuje v paradoxních úvahách a se snahou dopátrat se neexistujícího provinění zahajuje psaní: *„Začnu pečlivým rozborem svého komplexu neviny, své zatvrzelosti, která je vlastně přímým důkazem velikosti mého provinění. Není člověka, který by se nemohl k něčemu přiznat, každý má něco na svědomí, hahaha, cožpak jsme andělé?"*[390] Obviněný začne sepisovat komplexní přiznání, v němž nechce opomenout žádný prohřešek; reaguje tak, že odhaluje celistvost svého svědomí a své osobnosti, zahrnuje patrně mnoho informací pro soudní aparát irelevantních. V neosobním soudním řízení se zpovídá z vin *morálních*, jejichž *„*[i]*nstancí je vlastní svědomí a komunikace s přítelem a bližním".* Jak bylo nastíněno ve srovnání s Kafkovou povídkou, celistvost člověka, která nezapadá do redukce úředních tabulek, proces podrývá. V závěru vězněného propouštějí.

[388] KAFKA, Franz. Proměna a jiné povídky. Překlad Vladimír KAFKA. V Československém spisovateli vyd. 1. [Praha]: Československý spisovatel, 2009. ISBN 978-80-87391-08-2, s. 163.
[389] PUTÍK, Jaroslav. *Pozvání k soudu: kniha zpovědi.* 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1964, s. 87 – 88.
[390] Tamtéž, s. 89.

Povídka *Milosrdná sestra*, v níž je patrné *„vědomí bezmoci napravit bezpráví, vzniklá v období kultu"*[391], pojednává o vině z jiné stránky, ovšem jako předchozí text pracuje s absurditou a paradoxem. Vypravěčka, dříve fanatická svazačka, která nese spoluvinu na odsouzení několika známých z minulosti, prožívá výčitky svědomí v době, kdy se bývalí vězni vracejí do společnosti. Ženská postava musí čelit pomluvám spoluobčanů z malého města, protože se rozhodla navrátivší se vězně „odškodňovat" poskytováním sexuálních služeb. S proměněnou dobou a uznáním vlastních provinění z opačné pozice vznáší otázky jako protagonista Putíkovy *Zdi*, které směřují k bezpráví a nahodilosti v dějinách: *„Deset let nežít, deset let robotovat, deset let nesmět na výlet, deset let si nesmět lehnout do trávy, deset let vidět jen mříže, dráty, zdi. [...] A přitom jsme byli zrovna tak vinní či nevinní jako František. Proč to postihlo právě jeho, proč ne nás?"*[392]

V absurdním duchu se v *Pozvání k soudu* nese také dvojice povídek, jejichž protagonisté se ve sféře komunikace potýkají se *„zbytnělými společenskými mechanismy."*[393] Hyperbola, s níž autor tyto mechanismy vykresluje, přibližuje texty např. několika povídkám Klimentových *Hodinek s vodotryskem*, v nichž pocit krize subjektu pramení z absolutního stereotypu života i konverzací. Také u Putíka je však stereotyp neočekávaně narušen; incipit povídky *Takové veliké tečky* zní překvapivě: *„Jsou to asi tři týdny, co jsem se probudil mrtvý."*[394] Promlouvá postava, která náhle ztratila smyslové cítění, prožívá naprosté odpojení od vlastní fysis. V práci, na veřejnosti, v domácnosti se snaží vystupovat tak, aby druzí nic nepoznali, ovšem uvědomuje si, že pro absenci cítění ztrácí míru také v hovoru, který vyžaduje alespoň základní míru chápavosti a vcítění do druhého: „[...] *všechny své reakce jsem musel předstírat, asi tak jako hluchoněmý napodobuje artikulaci: bylo nebezpečí, že postupně ztratím jakákoliv měřítka a jakýkoliv korektiv."*[395] V řeči vyprávějícího subjektu lze pozorovat indicie, které ukazují na důvod radikálního odcizení od vlastního těla i ducha – předvídatelný život, sestávající z nekonečně se opakujících úkonů: *„Téměř úplně jsem se uklidnil v práci. Objevil jsem totiž, že mi obsluhování brusky zdaleka nepřipadá tak obtížné jako dřív. Mechanické pohyby při upínání, rytmus tělesných úkonů, prostě celá souhra těla se strojem dala se najednou provádět daleko pohodlněji, protože odpadlo rušení*

[391] *MACHONIN, Sergej: Kniha průzkumu. Literární noviny. Roč. 14, 1965, č. 9, 27. 2., s. 4.*
[392] PUTÍK, Jaroslav. *Pozvání k soudu: kniha zpovědí.* 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1964, s. 95.
[393] OPELÍK, Jiří: Prozaický čin. Kultura. Roč. 6, 1962, č. 39, 27. 9., s. 6.
[394] PUTÍK, Jaroslav. *Pozvání k soudu: kniha zpovědí.* 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1964, s. 9.
[395] Tamtéž, s. 12.

způsobované únavou, náladovými výkyvy a různými nepředvídatelnými hloupostmi, které člověka napadají právě tehdy, kdy nemají, a tak zvyšují procento zmetků."[396]

Onu nedobrovolnou *souhru* těla i ducha s jakýmsi cizím mechanickým aparátem, tedy případ *vnějšku uvnitř*, formuluje Jiří Opelík následovně: *„Člověk je vehnán do skutečnosti, do níž je nepříslušný a jeho domovská realita je mu odňata. Vlastní se stává cizím, cizí vlastním, někdy se střídavě žije zde i onde. Vztahy se vymkly z rukou, nikdo už ničemu nerozumí, jen automaticky koná. Funkce se emancipovaly od svých nositelů. Jedna falešná skutečnost plodí druhou* [...]*"*[397]

V předvídatelné každodennosti, která potírá spontaneitu, autentický projev a tvořivost, je čímsi zaskočen také vypravěč povídky *Koupání v březnu*, jejíž incipit čtenáře rovněž překvapí: *„Co myslíte, že teď udělám? Že zaplatím a půjdu? Omyl, pane, já udělám stojku a vy zaplatíte."*[398] Původcem promluvy je *fantomatický* člověk, z jehož chování zmatený vypravěč, který muže náhodou potkal v hostinci, usuzuje, že *„předem věděl, co musí následovat."*[399] A pokynům záhadného cizince se v povídce, která v kafkovské atmosféře představuje mocenské zápolení během interakce plné zvratů, skutečně podvoluje. Postavy se přou, kam bude jejich cesta městem následovat; konvenční návrhy cizinec odmítá a vynucuje si koupání za chladného dne: *„Bůhví kudy jsme se motali, ale nakonec jsme vyšli na nábřeží. Držel se mě jako klíště a žádný můj pokus o únik se nezdařil. Pohled na řeku v něm oživil starý nápad jít se vykoupat. Přes můj odpor mě táhl na střelecký ostrov. Úplně ochromil moji vůli prudkostí a nečekaností všeho, co podnikal."*[400]

Nepředvídatelný jedinec správně odhaduje konformnost společníka, který se za každou cenu snaží z jeho doprovodu vyprostit, ovšem cosi jej k cizinci zároveň iracionálně táhne, pravděpodobně právě potlačená spontaneita a autentičnost žití, zcela podřízeného normám. Nakonec se muži rozdělí, ale spořádaný občan se navzdory vlastnímu rozumu přízračného společníka snaží přivolat zpět. V jeho závěrečné větě jako by pragmatický rozum znovu procital: *„Co jsem mu chtěl vlastně říct."*[401]

---

[396] Tamtéž, s. 10.
[397] OPELÍK, Jiří: Prozaický čin. Kultura. Roč. 6, 1962, č. 39, 27. 9., s. 6.
[398] PUTÍK, Jaroslav. *Pozvání k soudu: kniha zpovědí.* 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1964, s. 24.
[399] Tamtéž.
[400] Tamtéž, s. 26.
[401] Tamtéž.

Vrátíme-li se na závěr v kontextu zmechanizované komunikace k Putíkovým *Indicím*, lze poukázat na prózu *Slzy*, v níž je zautomatizovaný projev tematizován na umění:

„Když už umělec nevěděl, jak jinak by strhl a dojal lidi, vyvolával v jejich očích slzy, jež má každý na krajíčku, jde-li o tklivý osud opuštěné staroby, smrt sladkých milenců či o život dítěte."[402] Umělec, který se těší úspěchu, si však uvědomuje šablonovitou *metodu*, s níž díla vznikají; ve vlastní umělecké tvorbě si uvědomuje kýčovitost, jak o ní pojednává Václav Bělohradský: *„kýč vzniká ze snahy po maximální účinnosti, tedy z metodičnosti. Báseň je kýčem, když chce rozplakat nebo rozesmát a metodicky organisuje řeč k tomuto cíli.* [...] *Umění, filosofie, autentické myšleni klade otázku po vztahu všeho toho, co účinná metoda učinila závislé jen na naší libovůli k tomu, co je přirozeným světem, řádem naší konečné existence: k tomu, co se ‚děje', co je příběhem, událostí, kterou nemůžeme libovolně ‚vrátit zpět' a ‚pustit si ji znovu' jako desku na gramofonu. Existuje přirozený řád existence, z níž všechna naše řeč a jednání nabývá smyslu: zkušenost o tomto smyslu je ovšem extrametodická."*[403]

Přes pochyby ve starých kolejích umělec pokračuje až do doby, kdy se ve snu ocitne v zemi, jejíž obyvatelé ztratili schopnost pláče. Jelikož ve snové zemi *„byla vypsána veliká odměna tomu, kdo nalezne a přinese ztracené slzy"*[404], také umělec se vydává na cestu, při níž jej v jakémsi zámku osloví hlas:

„Slzy, které hledáš, má tygr ve svých očích. Máš odvahu si pro ně jít? [...] *V hrůze a strachu se umělec probudil. Od té doby šetřil slzami více než lakomec zlatem. Po čase si lidé všimli, že umělec se stal Mistrem."*[405] Umělcova nepozorovaná tvůrčí krize, období, kdy ve vlastních výtvorech pozoroval neorganický kýč coby *vnějšek*, je zde zdárně uchopena jako šance ke hledání opravdového uměleckého výrazu.

---

[402] PUTÍK, Jaroslav. *Indicie.* 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1963, s. 75.
[403] BĚLOHRADSKÝ, Václav: Útěk k uniformě a pád pořádku: Švejk jako součást středoevropské literatury. Proměny (New York). Roč. 18, 1981, č. 2, květen, s. 43.
[404] PUTÍK, Jaroslav. *Indicie.* 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1963, s. 75.
[405] Tamtéž.

11. Smrtelná neděle (Jaroslav Putík)

První román, jemuž je v této práci věnována pozornost, pojednává o případu mladého začínajícího psychiatra se zájmem o kybernetiku, jehož výjimečnost naznačuje tato hlavní postava záhy, když pronáší, že líčené šetření bylo *„první a vlastně poslední"*[406]. Mladý muž, který do praxe vstupuje s naivní představou, že lidská osobnost lze zkoumat a „rozebrat" jako mechanické zařízení, se však záhy dostává do nesnází, které jej nutí *„k překonání omezených definic"*[407]. Jeden pojmový a myšlenkový systém se hroutí a naléhavou otázkou se stává, kterým jej nahradit – od počátku je patrné, že jde o krizi, která v románu *Smrtelná neděle* (1967) vyjevuje vícero aspektů.

Pochybnosti o stávajícím (vědeckém) pojmovém a myšlenkovém systému vyvstávají nejen v samotném promlouvání vypravěče, ale také v kurzívou psaných *„intermezzech románu"*[408], v nichž se objevují nejen *„narážky na východní moudrost"*[409], ale především také všednodenní útržkovité výjevy situací rozpaků, trapnosti a nedorozumění, v nichž selhává interpretační úsilí nespecifikovaných jedinců, jejichž zápolení se ovšem nejednou motivicky prolne s příběhem hlavní postavy. Tyto *„*[p]*roklady obdařují racionální fundament dávkami iracionality, protahují perspektivu, rozpíjejí obraz do dalších možných a naznačených významů, zneprůhledňují román"*[410] společně s počáteční naivní jistotou mladého psychiatra.

Jeho vyprávění v této situaci opakovaně konfrontuje hypotézu, již si hlavní hrdina utvořil, s matoucími promluvami, gesty a činy, které protagonistu opakovaně překvapují. Zkušená psychiatrička na začátku textu uvádí studenta psychologie do případu; jakási žena, matka jednoho dítěte a redaktorka z povolání, se pokusila spáchat sebevraždu z neznámých důvodů. Po prvním sezení s pacientkou doktorce Hollerové mladý muž sděluje ambiciózní plán, na nějž nadřízená reaguje s krajní skepsí: *„'Pane Soukup, řekla nakonec* [...]*, jestli jsem dobře pochopila vaši myšlenku, chcete vypátrat, co se dělo v okamžiku, kdy se Obraz světa Lucie Heránové změnil v důsledku nové, neznámé informace. Bílé zčernalo a Heránová se rozhodla spáchat sebevraždu. Vás zajímá okamžik, který je vložen mezi uvědomění a čin. Říkám to správně?'* [...] *Jenže pane Soukup, pokračovala, to byste musel znát všechno, co se odehrávalo v jejím mozku,*

[406] PUTÍK, Jaroslav. *Smrtelná neděle.* Ilustrace Václav SIVKO. Vyd. 1. Praha: Mladá fronta, 1967, s. 11.
[407] SUCHOMEL, Milan. Literatura z času krize: Šest pohledů na českou prózu 1958-1967. Brno: Atlantis, 1992. ISBN 80-7108-051-9, s. 131.
[408] Tamtéž, s. 133.
[409] Tamtéž.
[410] Tamtéž, s. 134.

vypátrat všechno, co zažila, musel byste projít inventář všech jejích životních zkušeností, kterých mohou být miliardy. Nezlobte se, ale to je nemožné. [...] *‚Nikdy netvrďte, že je něco nemožné.' ‚Ale to je skutečně nemožné.' ‚Nepotřebuji úplný Obraz.' ‚Člověk je nevypočitalelný, řekla Hollerová s jistotou.' ‚Člověk je stroj a zdaleka ne tak dokonalý, jak si myslíte, namítl jsem.'"*[411]

Vypravěč se začne pravidelně setkávat s Lucií Heránovou, konzultuje také s jejím manželem, otcem a jejími kolegy a v blízkosti této ženy, která veškeré předběžné hypotézy problematizuje, musí opakovaně konstatovat údiv nad tím, *„po kolikáté se již mění obraz Lucie Heránové."*[412] Jeho vědecká perspektiva ztrácí sebevědomí při střetávání s neredukovatelnou *tváří* pacientky: *„V konfrontaci s Luciinou silnou osobností* [psychiatr] *selhává a hypotéza, kterou chtěl experimentem prokázat, se mu rozbíjí"*[413].

Tento *„kybernetik si vstupem do intimity druhého člověka prakticky ověřuje lidskou neredukovatelnost a svojí vlastní redukovanost"*[414], což lze sledovat skrze monology a dialogy v románu zachycené. Vypravěč má snahu o věrnost vlastnímu vědeckému diskurzu, ovšem při prvním setkání s Lucií Heránovou naráží na limity *předmětného myšlení*: *Skutečné předmětné myšlení se plně a výhradně soustřeďuje na [...] předmětné intence a konotace a vytěsňuje ze svého povědomí jakýkoli zájem a vůbec záměrný nebo jen vědomý vztah ke svým intencím a konotacím nepředmětným. To samozřejmě neznamená, že mu takové nepředmětné intence a konotace vůbec chybí; jde o to, že jich vědomě nedbá a že na ně zapomíná, že je nepovažuje za důležité a že je proto nechává ve stínu, v temných koutech, o něž se ‚nikdo nestará."*[415]

V nitru reflektuje, jak osobnost a vzezření Lucie analytický pohled narušují; do popředí se nežádaně dere smyslovost mezilidského kontaktu, která na okamžik přebíjí racionální rozvahu:

„Potom Heránová promluvila. Zazněl hluboký, lehce zastřený alt, přicházející jakoby z jiných světů [...] *Po chvíli jsem si uvědomil, že nevnímám, co mi povídá, že se jen*

---

[411] PUTÍK, Jaroslav. *Smrtelná neděle.* Ilustrace Václav SIVKO. Vyd. 1. Praha: Mladá fronta, 1967, s. 23.
[412] Tamtéž, s. 40.
[413] ZAHRADNICKÝ, Jiří: Jaroslav Putík, *Smrtelná neděle.* In: Dokoupil, Blahoslav a kol.: *Slovník české prózy* 1945–1994. Ostrava: Sfinga, 1994, s. 324 – 325.

[414] SUCHOMEL, Milan. Literatura z času krize: Šest pohledů na českou prózu 1958-1967. Brno: Atlantis, 1992. ISBN 80-7108-051-9, s. 132.
[415] HEJDÁNEK, Ladislav. *Nepředmětnost v myšlení a ve skutečnosti.* 1. vyd. Praha: OIKOYMENH, 1997, s. 55.

labužnicky opájím kadencí toho nádherného hlasu. Přistihl jsem se, že si do rytmu jejích slov dokonce ťukám tužkou. Na okamžik se mi zdálo, že jsem tento hlas už někdy slyšel, ale bylo to zřejmě pouhé mámení smyslů. [...] *Najednou jsem byl proti své vůli vzrušen a zaujat."*[416]

Psychiatrovi pacientka učaruje natolik, že si záhy uvědomuje zamilování, a ačkoli nic podobného nevyslovuje nahlas, v duchu si připouští, že jeho *„zájem o paní Heránovou se počal vymykat z předepsaného rámce."*[417] Reprezentant vědecké racionality naráží na *vnějšek uvnitř* vlastního experimentu.

Mimo rámce profesionálního zájmu k Lucii Heránové začíná přistupovat a této vdané ženě se snaží co nejvíce přiblížit; pod záminkou léčby se s pacientkou stýká mimo psychiatrickou instituci, a záležitost dokonce přerůstá v milenecký poměr, v jehož průběhu znovu a znovu formuluje domněnky týkající se *„impulzivní a energické ženy neschopné kompromisů"*[418]. Její nevyzpytatelné chování, vzpírající se *identifikační mřížce* vědecké racionality, opakovaně líčí jako působení takřka mytické bytosti a jejich interakce se postupně stávají *„srážkou dvou protikladných principů"*[419]. O záhadné ženě v jedné pasáži hovoří jako o *„druhu lidí, vedle nichž nelze projít lhostejně, kteří poznamenávají své okolí jako zvlášť výrazný strom krajinu, vnucující mu svůj řád a přitahují k sobě všechny koordináty. Pozor, nebezpečí, řekl jsem si tenkrát."*[420]

Jako v případě hrdinů Friedových prvních dvou novel pohlíží hlavní postava Pavel Soukup s podivem na ženu, jejíž nesmlouvavou a těžkou životní cestu *„při* [...] *střetu s dějinami"*[421] konfrontuje s vlastním relativním pohodlím; za válečných let Lucie prošla nacistickým vězením, protože ji udal jeden z dalších členů ilegální komunistické organizace, v níž sama působila. Ve věznici této dříve nadějné pianistce nadobro znemožnila hudební kariéru fyzická agrese jedné z dozorkyň, kvůli níž zůstaly dva Luciiny prsty nepohyblivé. K bratru Ladislavovi byl totalitní režim ještě krutější a jeho život skoncoval popravou. V poválečných letech pak hrdinka nedokázala příliš profitovat ze statusu neprávem vězněné za minulého režimu; ačkoli měla snahu coby komunistka prosadit se ve veřejných funkcích, její nekompromisní osobnost záhy prohlédla frázovitost masového nadšení. Ani manželství, jehož vznik spletitě souvisel s dějinnými

[416] PUTÍK, Jaroslav. *Smrtelná neděle.* Ilustrace Václav SIVKO. Vyd. 1. Praha: Mladá fronta, 1967, s. 12.
[417] Tamtéž, s. 17.
[418] ZAHRADNICKÝ, Jiří: Jaroslav Putík, *Smrtelná neděle.* In: Dokoupil, Blahoslav a kol.: *Slovník české prózy* 1945–1994. Ostrava: Sfinga, 1994, s. 324.
[419] Tamtéž.
[420] PUTÍK, Jaroslav. *Smrtelná neděle.* Ilustrace Václav SIVKO. Vyd. 1. Praha: Mladá fronta, 1967, s. 72.
[421] Tamtéž.

traumaty, neposkytlo na dlouho ukotvení, neboť – jak vypravěč-interpret po společném sezení s manžely Heránovými vyvozuje – *„jejich láska byla svazácká, nikoliv studentská"*[422]. Jako v případě zobrazovaného subjektu povídky *Zeď* se Lucie potýká s obtížným začleňováním, jinakostí vlastní perspektivy formované krajní zkušeností a hlubokým pocitem křivdy, jež zmařila někdejší sny.

Žena, kterou dějiny poznamenaly natolik destruktivně, z nepochopitelného důvodu začíná projevovat důvěru k psychiatrovi, což se projevuje svěřením deníku psaného v poválečných letech; tento „dokument" do díla vnáší nejen další z prvků *dialogičnosti*, ale také několik témat spjatých s mezilidskou komunikací. Jedním z nich je konfrontace individua s davem; jako např. v epizodě s prvomájovým průvodem Klimentovy *Marie* vyobrazuje deníkový záznam fyzicky vyčerpaného jedince, který se nedokáže ztotožnit s masou, jednohlasně provolávající oslavná a bojovná hesla, a jako v povídce *Bezúhonní* téhož autora se mu dostává soudících a vylučujících pohledů od společenství, které dezinterpretuje pohnutky a gesta postavy: *„Slečno, není vám špatně, ozval se těsně za jejími zády známý hlas. Ne, není, nestarejte se! Nechte mě! Lidé se na ni znova udiveně dívali, jejich oči ji odsuzovaly, co tu křičí a kam se dere právě teď, když je třeba důstojně stát a slavit? [...] Koho oslavují, komu děkují? [...] Snad ne sami sobě? Oslavují se přece mrtví, ti nejlepší, nejopravdovější, nejstatečnější, ti, kteří tu nejsou a nikdy už nebudou."*[423]

Jinou manifestaci, během níž řečník vzdává hold popravenému bratru Ladislavovi, v osobních zápiskách postava reflektuje s podezřívavostí k programové proměně rétoriky, která se snaží také minulost používat jako nástroj k upevňování vlastní moci: *„Mluvil také o Láďovi jako o svatém mučedníkovi za ideály a svobody sociální spravedlnosti* [...] *Jen pomalu mi docházelo, že všechny řeči mají ještě jakési jiné pozadí, že je za nimi jakási řevnivost a nesnášenlivost, Láďa a to všecko je jenom záminka, minulost, kterou si někdo přizpůsobuje svým potřebám."*[424]

Dezinterpretované dějiny, z nichž se komunistická moc snaží propagovanými řečovými schématy vytěsnit problematické aspekty do jejích intencí nezapadající, si uvědomuje hlubokou krizi prožívající postava, jejíž svědectví se s optimistickou rétorikou neslučuje: *„Něco je opravdu v nepořádku, cítím to, ještě je v nás všech válka, krutost,*

[422] Tamtéž, s. 73.
[423] Tamtéž, s. 83.
[424] Tamtéž, s. 88.

surovost, pomstychtivost, ještě život příliš neznamená, život toho druhého totiž."[425] Deník dokládá, jak si postava, která měla zpočátku snahu k poválečné snaze o přebudování společnosti přispět vlastními proslovy, postupně osvojuje spíše *„mlčenlivý protest", který „prověřuje* [její] *integritu"*[426] a jímž se distancuje od jinými nekriticky přejímané rétoriky.

Ačkoli Jaroslav Putík *„nedává své hrdince příliš prostoru v dialozích, skrývá ji za gesta, posunky a mnohoznačné úsměvy"*[427], které prostředkuje a interpretuje vypravěč Pavel Soukup, v osobních zápiskách *„komunikuje hrdinka přímo a výhradně se čtenářem"*[428], který si tak může společně s vyšetřujícím utvořit komplexnější představu o vnitřních dilematech hrdinky, která při hodnocení návratu do společnosti vyslovuje rozčarování z dějinných a intimních událostí. V deníku nastoluje otázky ohledně již známých putíkovských témat křivdy, pomsty, odvahy, nečinného přihlížení zlu a kolektivní viny, jejichž často paradoxní následky reflektuje jako protagonista povídky *Zeď*. Jako on vznáší otázky, které zpochybňují základní pilíře víry západního člověka. Když Lucie líčí příhodu s opilým nápadníkem, který po vloupání do jejího pokoje v domnění, že mladá žena v pokoji nepřebývá, vystřílel několik ran z pistole jen v nepatrné vzdálenosti od ní, tematizuje hrdinka znepokojivou nahodilost životních událostí: *„Mají věci nějakou logiku? Myslím, že nemají, poprvé jsem si to tak nějak uvědomila, věřila jsem vždycky, že jsem si to tak jasně uvědomila, věřila jsem vždycky, že se vrátím z vězení, protože to bylo logické, spravedlivé, Jiří tomu také věřil, ale teď stačilo, aby Bedíkovi poklesla o několik milimetrů ruka, nic víc. Tento fakt mě drtí, ano, taková je naše situace, vždycky je taková, vždy jde jen o pár milimetrů, o pár vteřin, to je děsivé."*[429]

Ve zkušenostech Lucie Heránové se pojmy jako logika či rozum jeví jako nepřesvědčivé abstrakce.

Za další fiktivní písemnost, svěřenou z rukou pacientky do rukou psychiatrových, z níž v románu promlouvá jiný hlas než vypravěčův, lze označit dopis Jiřího Burdy, Luciina přítele ze studentských let, jemuž se stalo osudným působení v ilegální politické organizaci. Jeho výpověď s elegickým tónem rovněž směřuje k tázání po smyslu (či

[425] Tamtéž, s. 110.
[426] PAPOUŠEK, Vladimír. Existencialisté: existenciální fenomény v české próze dvacátého století. Praha: Torst, 2004. ISBN 80-7215-237-8, s. 113.
[427] MINAŘÍK, Karel: Prostor v Putíkově románu Smrtelná neděle. Usta ad Albim Bohemica. Roč. 2, 2003, č. 1, s. 47.
[428] Tamtéž.
[429] PUTÍK, Jaroslav. *Smrtelná neděle.* Ilustrace Václav SIVKO. Vyd. 1. Praha: Mladá fronta, 1967, s. 109.

nesmyslnosti) odporu v drtivých dějinách, ve spletitých poměrech plných zla a malosti: *„Avšak připusťme, že by se mi něco stalo, nebo že by se tobě něco stalo, odháním tuto myšlenku, ale je neodbytná a připadalo by mi nepoctivé, kdybych se tvářil hrdinštěji, než jsou mé skutečné pocity, nechci nic předstírat* [...] *Rád bych se v takové chvíli i modlil a prosil o milost a shovívavost neúprosné síly, jen kdybych mohl sám sebe oklamat, sám sebe přesvědčit, že mi skutečně mohou pomoci, ale ne, nemohu. A zase zbývá otázka, zda to stálo za to, zda jsem vůbec žil, zda jsem nebyl o něco velkého oloupen a ochuzen, chce se mi křičet, že ne, ne, stala se křivda, hrozná, nesmírná, ale zároveň sám sebe okřikuji, že to není pravda, žil jsem, miloval, trpěl, nemohu si naříkat, nesmím."*[430]

Mladý malíř Jiří Burda se v dopise mj. zmiňuje o otcově zálibě v Kubištových obrazech, které se jemu samému staly inspirací; při čtení dopisu vypravěč pojímá podezření, že s Burdovým příběhem je možná provázána jeho vlastní rodová historie, neboť Soukupův byt zkrášluje Kubištova malba. Výtvarné dílo Pavlovi odkázal otec, který je za druhé světové války získal nelegitimním způsobem. Čím více se o příběhu Lucie začínající psychiatr dozvídá, tím více otázek vyvstává, a to nejen kolem osobnosti pacientky. Jako v Klimentově knize *Bezúhonní* se v tomto kontextu vypravěč zamýšlí nad zapletením do vin předků: *„– U Burdů mají nějaké Kubištovy originály, řekla Lucie po chvíli jaksi na dotvrzení mého úsudku.* [...] *Napadlo mě, zda by mé zátiší nemohlo nějak souviset s Burdovými obrazy, ale bylo to vyloučené, nenalézal jsem žádnou spojnici mezi svým otcem, který koupil obraz za pár litrů škvařeného sádla, a rodinou Burdových, ale přece jsem znovu ztratil náladu."*[431]

Spolu s mnohými také otázka po původu obrazu zůstane v díle nezodpovězena, ovšem ve vypravěči roste pocit provinění, který se promítá do dialogů s ženou, jejíž rodina měla k profitování z války daleko. Lucii začíná místy oslovovat s jakýmsi alibismem, za nímž psychiatr tuší rituální potřebu *„očistit se"*[432], tedy opět *vnějšek uvnitř* moderní racionality.

V hovorech roste napětí; tomu, který měl vést výslech, se kontrola opakovaně vymyká, a když se alibisticky pokusí vznést dotaz po čistotě Luciina svědomí, odezvy hrdinky se stávají ještě odtažitější: *„Dopili jsme v mrtvém tichu. Lucie trvala na tom, že si zaplatí svou útratu* [...] *Zase jsem podal Lucii ruku, abych jí pomohl do schodů, ale odtáhla se a*

[430] Tamtéž, s. 231.
[431] PUTÍK, Jaroslav. *Smrtelná neděle.* Ilustrace Václav SIVKO. Vyd. 1. Praha: Mladá fronta, 1967, s. 191 – 192.
[432] Tamtéž, s. 246.

šla sama. Toto gesto ve mně vyvolalo záchvat zoufalství. Co se stalo, přemýšlel jsem horečně, kde a jakou chybu jsem zase udělal? Všechny mé jistoty se náhle opět rozpadly […]*"*[433]

Rozpačitý Pavel Soukup, který v hovorech s pacientkou ztrácí suverenitu, má navzdory asymetrické pozici potřebu se v několika momentech sám dovolávat zpovědi.

Po napjatém setkání se Soukup znovu snaží vyhledat Lucii, ovšem marně – pouze se dozvídá, že během doby odloučení odjela na rekreaci neznámo kam. Psychiatr, jehož jediným zájmem se stala Luciina osobnost, se v myšlenkách bezcílně a zoufale vrací ke společným hovorům a fyzicky do míst, které v uplynulých dnech s Lucií navštívili: *„Rozhodl jsem se, že si dojdu do restaurace, lákala mě představa, že projdu celou cestu, kudy jsme šli poprvé s Lucií, připomínalo mi to jakýsi rituál, jehož smysl jsem sice dobře nechápal, ale rád jsem se mu podroboval."*[434]

Kybernetik nahradil exaktní řeč jemu samému nesrozumitelnými osobními rituály a ve spěchu odevzdaná závěrečná zpráva o tíživém případu Lucie Heránové, který se dalekosáhle vymkl původní intenci, obsahuje *„mnoho bílých míst"*[435], které jsou pro vědecký diskurz ohrožením. Racionální pojmový systém, je-li chápán jako cosi, co má všední realitu plně obsáhnout, pochopit a definovat, selhává. Vypravěč nahlížející na svět, který si přeje redukovat jemu vlastní terminologickou soustavou, naráží na realitu *„se všemi jejími historickými složkami, jak se komplikovaně navrstvily až na práh přítomnosti, jejíž smysl si nyní každý jedinec musí od základu pro sebe řešit, neboť chvíle je kritická: vším, co zažívá v této kruté epoše, začíná být totiž smrtelně ohrožena lidská konsistence, člověk jakožto člověk, a akutně se tudíž rýsuje naléhavá otázka, jak a zejména ve jménu čeho, ve jménu jakých hodnot, jakou potenciální konstrukcí čelit oné destrukci."*[436]

Bílá místa, ztráta stop po Lucii, absence racionální syntézy – tak končí román, resp. *„nekončí, spíše začíná, Putíkův román je* [k příběhu] *teprve imputem"*[437]. To lze vztáhnout také na uvažování o krizi, které román *Smrtelná neděle* otevírá.

[433] Tamtéž, s. 248.
[434] Tamtéž, s. 281.
[435] Tamtéž, s. 270.
[436] JANŮ, Jaroslav: Atmosféra pravdy. Literární listy. Roč. 1, 1968, č. 2, 7. 3., s. 5.
[437] RAFAJ, Oldřich: Román syntézy. Literární noviny. Roč. 16, 1967, č. 47, 23. 11., s. 4.

12. Brána blažených (Jaroslav Putík)

Také vypravěčem (a zároveň hlavní postavou) druhého románu Jaroslava Putíka je muž intelektuální profese, ovšem tentokrát nejde o kybernetika, ale představitele čistě humanitní disciplíny – o kunsthistorika. V úvodu interpretace díla lze zmínit, že jedním z nápadných motivů je klišé „krize středního věku", ovšem na ně se Putíkův román zdaleka neomezuje. Při ohledávání krize navazuje *Brána blažených* (1969) na Putíkův románový debut mj. v tematizování celé šíře jejích aspektů.

Vypravěč druhého Putíkova textu většího rozsahu, v němž *„život hrdinů náhle mění náhoda nebo vzájemné nerozumění"*[438], se shodou okolností zaplétá do osobního dramatu Jiřího, dávného známého, který je manželce Mileně nevěrný s mladou ženou Ivankou; milostná aféra probíhá veřejně a vysoce postavený funkcionář Jiří opakovaně žádá kunsthistorika Karla o pomoc při řešení komplikací spjatých s rozvratem dřívějšího rutinního žití. Této pomoci se Karel – jednou v souladu se svojí vůli, jindy v rozporu s ní – podvoluje, čímž vzbuzuje nevraživost vlastní manželky Marie, která je s aférou dobře obeznámena; jedna z tragikomických situací románu spočívá v tom, že zhrzená Milena chodí pro podporu právě za Marií. Onou důvěrností vůči mileneckému páru vnáší Karel do domácnosti, o níž vnější pozorovatelé mohli hovořit jako o *laboratoři štěstí*, gradující napětí, v němž se celý život začíná proměňovat.

Vrátíme-li se ke zmínce o návaznosti na předchozí autorovo dílo, nutno poznamenat, že tu lze spatřovat již v pasážích, které zaujímají *„graficky odlišená intermezza, která jsou na rozdíl od epického textu silně subjektivizována a k vlastnímu románu se váží prostřednictvím vypravěčových asociací. Jejich převažujícím tématem jsou chvíle emocionálních zvratů ve vztahu mezi mužem a ženou, především prchavé okamžiky lidského míjení či nepochopení"*[439]

Tyto pasáže, které problematizují (a interpretačně obohacují) i jinak problematické interakce hrdiny, zahrnují jako ve *Smrtelné neděli* bájné motivy. Jedna z nich předchází počátku samotného příběhu kunsthistorika Karla; z této pasáže nevyplývá najevo, zda již promlouvá hlavní vypravěč: *„Vypráví se, že vpád Attilových hord do Evropy podnítily povídačky jakéhosi toulavého Huna.Nevím, proč mě tak vzrušuje*

[438] PAPOUŠEK, Vladimír. Existencialisté: existenciální fenomény v české próze dvacátého století. Praha: Torst, 2004. ISBN 80-7215-237-8, s. 395.
[439] ZAHRADNICKÝ, Jiří: Jaroslav Putík, *Brána blažených.* In: Dokoupil, Blahoslav a kol.: *Slovník české prózy* 1945–1994. Ostrava: Sfinga, 1994, s. 327.

pomyšlena na onoho bezejmenného tuláka. Znak tajného sourozenství, volání spřízněné duše? Co ho jen přimělo, touživce, aby opustil svůj klan a vydal se na osamělou pouť?"[440]

Tulák, který měl utéci od soukmenovců do Evropy, se podle líčené legendy po letech navrátil, aby v rodném kraji mohl *vyprávět*, co zažil: *„Skončil dlouholetý půst mlčení a na milost přijatý zběh začal vyprávět. A kupodivu samo povídání, zprvu překotné, přehnané i směšné, dalo tulákovu konání smysl. Pocítili, že zběhovy kroky vedla sama prozřetelnost."*[441] Vypravěč pasáže vzápětí činí jakýsi rétorický skok do moderní společnosti, aby mezi ní a bájnou minulostí utvořil paralelu, a nastoluje téma apologie intelektuálních povolání, jejichž existence ve společnosti má oproti pracím obstarávajícím materiální chod žití výrazně větší vratkost, obzvláště v období úpadku či ohrožení: *„Jen některým je dopřáno, aby se ospravedlnili jako onen toulavý Hun, jehož přispěním se Evropa proměnila v prach a popel. Ale co ti, kteří sedají v pohodlných lenoškách a u vyhřátých kamínek popisují, jak mrznou ptáci a jak v ledu tuhnou ryby, jejichž přirozeností je prchat co leklé stíny? Čím oni se vykoupí?"*[442]

Od prvních stránek je tedy jasné, že slovo pronášené ve společenství lidí má zde úlohu naléhavého tématu; v případě kunsthistorika Karla souvisí s oním aspektem krize, o němž Frank Kermode píše jako o *„učeneckém skepticismu"*[443], který podle autora souvisí s apokalyptickým myšlením, které je stále přítomno v moderním pojetí krize: *„Paradigmata apokalypsy, proměněná* […] *a přitlumená naší skepsí, tak leží dále pod způsoby, jimiž dáváme smysl světu."*[444] Vzdělancova skepse, uplatňovaná v líčení hlavní dějové linie, tedy od kliše přechází ke zpochybnění několika základních pilířů zobrazované společnosti.

Ve výše citovaném úryvku se promlouvající táže po *vykoupení*, užívá tedy křesťanského pojmu. Totéž opakovaně činí kunsthistorik Karel, který svým osobním dramatem prochází ve společnosti, jež se vyrovnává s traumaty 2. světové války a rovněž s politickými a jinými zločiny 50. let. Jako odborník na barokní umění si pro sebe odhaluje v současném soukromém i veřejném životě gesta, promluvy a narativy, jež s vhledem do historického údobí, jemuž dominovala křesťanská víra, místy interpretuje coby křesťanské motivy stále cirkulující v kultuře, v níž se mnozí rétoricky distancují od „reakce".

---

[440] PUTÍK, Jaroslav. *Brána blažených.* Vyd. 1. Praha: Mladá fronta, 1969, s. 7.
[441] Tamtéž.
[442] Tamtéž, s. 8.
[443] KERMODE, Frank. *Smysl konců: studie k teorii fikce.* Vyd. 1. Brno: Host, 2007, s. 82.
[444] Tamtéž, s. 33 – 34.

Jiří se v 50. letech v politicko-kulturní funkci podílel na očišťování umění od „zpátečnických tendencí" a v té době zavrhl vypravěče jako člověka, *„který ve chvíli vypjatého třídního zápasu kategorizoval barokní malby v českých zámcích."*[445] Nyní se znenadání po letech na Karla, který má mezi umělci mnoho kontaktů, obrací s prosbou o pomoc Ivance, kterou kvůli nepovolené studentské události vyhodili z výtvarné školy. Došlo ke zvratu a Jiří, který patřil k úředníkům, vůči nimž akcí studenti protestovali, se nechal očarovat Ivančinou nekompromisní bojovností a přidal se na její stranu. Když Jiří Lipták vypravěče informuje o Ivančině procesu, dotyčný se domnívá, že *„tahle nepoddajnost Jirku uhranula, takhle se zachovat v časech vyprodané hrdosti, to ho zřejmě nadchlo, tomu se nezřízeně obdivoval. Chtěl se jí asi vyrovnat, přece není tak špatný, co když je tím jediným spravedlivým, který vykoupí naše hříchy?"*[446]

A jako herezi pak vykládá Jiřího projev ve žďárském klášteře, kde mluvčí patrně pod vlivem mladé vzpurné milenky přeznačuje křesťanské motivy pro současný společenský boj: *„Nechápal jsem, proč nasadil tak patetický tón, mluvil o starých písmácích, ukrývajících kancionály, o husitských ženách, které znaly bibli líp než římští kardinálové, vzýval Svobodu a Pravdu, rozhoupával tato slova jako těžké zvony.* [...] *nemluvil o Lži a Těžkostech časů dávno minulých, ale tepal dnešní omezenost, malost, strach z nových myšlenek, rozhořčovala ho současná úzkoprsost, maloměšťáctví a broučkovství."*[447]

Ve vyobrazené společnosti, ale také v osobních životech hrdinů probíhají nepředvídatelné změny, na něž řeč postav reaguje *„prostřednictvím fragmentace vyprávění, náznaky a domněnkami"*[448], a ačkoli v jednotlivých situacích paralely s dobře známými příběhy (z náboženství, historie apod.) propůjčují postavám přesvědčivost, v průběhu románu jejich snaha orientovat se identifikační mřížkou těchto příběhů v realitě znovu a znovu selhává. Ani akademikova erudice, která má skýtat nadhled v chaotické spleti dějin, v posledku není spásná.

O Jiřím, jehož dramatická gesta vypravěč s ironií interpretuje jako odvěkou potřebu upínat se k *velkému Ideálu*, hovoří vypravěč zčásti s posměchem, ovšem z části s obdivem; uvědomuje si předvídatelnost žití svého a dalších stárnoucích vrstevníků, kterou opakovaně satiricky artikuluje. Stereotypní chod však Jiřího sobecké a iracionální

---

[445] PUTÍK, Jaroslav. *Brána blažených*. Vyd. 1. Praha: Mladá fronta, 1969, s. 18.
[446] Tamtéž, s. 21.
[447] Tamtéž, s. 47.
[448] PAPOUŠEK, Vladimír. Existencialisté: existenciální fenomény v české próze dvacátého století. Praha: Torst, 2004. ISBN 80-7215-237-8, s. 395.

chování narušuje: „[...] *Ivanky se nevzdá, prohrál už toho v životě tolik, že tuhle poslední šanci nesmí za žádnou cenu propást.* [...] *Pochopil jsem také, že krize, ve které se octl, má mnohem širší pozadí. Jiří vždycky potřeboval nějaký idol, Velký Cíl, Velký Sen, rád se kořil, rád někoho obdivoval, rád někomu fandil.*"[449]

Čím více času tráví Karel v blízkosti milenců, kteří mají odhodlání žít navzdory konvencím a odsuzujícím pohledům druhých, tím větší touha narušit spořádanost vlastního života se v protagonistovi probouzí. Jakkoli se protagonista *Brány blažených* liší od postav Friedových novel, mají společné tápání, o kterém píše Ján Rozner v recenzi *Časové tísně*: „*Dalo by se říci, že je to próza z období konsolidace (jak je to podivné a nečekané pro člověka epochy, který žil nepřetržitě v převratných obdobích), totiž z období, kdy si lidé již našli své místo ve společnosti, ‚zařídili si život', ale právě proto mohou pocítit, že vlastně život běží naprázdno, jen jakousi silou setrvačnosti* […] *To, čeho se dosáhlo, stává se zvykem a životní rutina rozkládá a rozleptává aktivizující síly v člověku, jeho mladistvou svěžest a ctižádostivé naděje. Nastává* […] *krize z konsolidace.*"[450]

A právě takovou *krizi z konsolidace* vyslovuje také protagonista Putíkova románu: „*Zvykli jsme za dlouhá léta našeho soužití utápět v sobě vzteky a kyselosti. Ač jsme o to nikterak neusilovali, považují nás za šťastný pár, dávají za vzor v domě a okolí. Manželky upozorňují své muže na ochotu, s jakou každé ráno běhám pro mléko a pro rohlíky (a ve skutečnosti chodím jen kvůli novinám)* [...] *a hlavně nikdo nikdy neslyšel, že bychom si s Marií řekli hlasitější slovo, uvnitř našeho bytu panovalo důstojné ticho, tušilo se, že je tu v provozu vzorová laboratoř štěstí.*"[451]

Proti předvídatelnosti života se vypravěč, jehož domácnost začíná ztrácet vzorový klid, vymezuje v parodických promluvách, které mají zesměšňovat banalitu každodenních konverzací lidí jako on; k takovým iterativním hovorům patří neustálé střídání malicherných hádek a následného udobření, frázovitost a neautentická snaha vyhovět očekávaným společenským rolím. To vše se podle Karla děje – jak polemicky pronáší v rámci křesťanské tradice – pro upevňování společenského řádu, který občané nekriticky přejímají. Při pohledu na počínání Jiřího a Ivanky v tomto kontextu však

[449] PUTÍK, Jaroslav. *Brána blažených*. Vyd. 1. Praha: Mladá fronta, 1969, s. 28.
[450] ROZNER, Ján: Příběh nalezené sebejistoty. Plamen. Roč. 3, 1961, č. 11, listopad, s. 109.
[451] PUTÍK, Jaroslav. *Brána blažených*. Vyd. 1. Praha: Mladá fronta, 1969, s. 96.

vypravěč pronáší: *„Všichni máme strach a toužíme po klidu a jistotě jako koně po pevné půdě. A co Jiří, a co Ivanka? Vymkli se snad obecnému zákonu?"*[452]

Kunsthistorik Karel při tematizování stereotypních rolí připomíná např. určité aspekty Škvoreckého Legendy Emöke, jejíž vypravěč *„vystupuje jako ironický a moralizující glosátor života lidí žijících bez větších vzruchů v pohodlí svého stereotypu a odmítajících po čemkoliv v životě pátrat, nebo se nesnaží čemukoli porozumět nad rámec svého striktně limitovaného ‚epistémé'*[453]. Také v *Bráně blažených* vypravěčova *„intelektuálská arogance a pocit nadřazenosti* [slouží] *k obrazné reprezentaci zúžené životní perspektivy, která tu má jistou univerzální platnost."*[454] S takovou arogancí mnohokrát komentuje svoji manželku; jednou pod vlivem genderových stereotypů nevybíravě hodnotí její zevnějšek, jindy manželčino konání označuje za neautentickou snahu žít v souladu s křesťanskou představou světice, jindy má zase tendenci gesta žen analyzovat s užitím jakéhosi freudiánského žargonu: *„Hra rukou, pohyby hlav, rudnutí obličejů, zdrženlivá a hned zase uražená gesta, dramatické zámlky a nová vzrušená kaskáda slov, pomlka, zvednutí obočí, nové zvednutí obočí, znechucené ohrnutí rtů, imaginární odplivnutí* [...] *Už jsem vůbec nesledoval, co říkají, ale tím drceným broukem nemohl být nikdo jiný než Jirka. Celé to divadlo mělo nádech obscénnosti, jako by v gestech, výkřicích a žhnoucím vzrušení se odreagovávala nevybitá sexuální potence těchto dvou stárnoucích žen."*[455]

Konvence, bez nichž se společnost neodvažuje žít, společenské vzorce, které fungují naprázdno; tak intelektuálský vypravěč interpretuje instituci manželství. V tomto kontextu artikuluje Karel v úvodu zmíněný pocit krize, do něhož se promítá moderní podoba apokalyptického myšlení. Starý řád ztrácí přesvědčivost, rozpadá se, ovšem jeho vzorce lidé stále následují, neboť jiný řád není k dispozici. V kunsthistorikových očích jde o jakési civilizační *mezidobí*: „[...] *dříve lidé patřili pánubohu a teprve přes něho sami sobě, žena a muž si byli propůjčeni vyšší silou a k té se také mohli kdykoliv obrátit* [...] *Ale teď, když přece v boha nevěříme, ztratili jsme metafyzickou kotvu a z manželství se stal majetnický poměr. [...] Lidé se rozvádějí a budou rozvádět stále víc, protože*

[452] Tamtéž, s. 58.
[453] PAPOUŠEK, Vladimír. 1959 – 1963. *Epika*. In: PAPOUŠEK, Vladimír. *Chór a disonance: česká literatura 1947-1963*. Praha: Filip Tomáš - Akropolis, 2022. ISBN 978-80-7470-457-4, s. 378.
[454] Tamtéž, s. 378 – 379.
[455] PUTÍK, Jaroslav. *Brána blažených*. Vyd. 1. Praha: Mladá fronta, 1969, s. 77.

podvědomě chtějí dosáhnout nejvýhodnějšího vlastnického vztahu, vědí, že dávají sebe, a žádají pochopitelně za sebe co nejvíc."[456]

Protikladem ke konvenčnosti, již vypravěč zavrhuje na manželce, lidech z okolí, ale které si všímá také na sobě, se mu (podobně jako ve *Smrtelné neděli* či zmíněné Škvoreckého próze) stává málomluvná *„fascinující a poněkud tajemná ženská postava"*[457], po níž sám zatouží. Tím se do románu dostává další motiv působící jako klišé (milostný trojúhelník), který se jím však nestává z důvodu, že si Karel *„neustále uvědomuje trapnost situací, do kterých se dostává"*[458] a také vůči sobě samému směřuje ironické poznámky.

V přítomnosti Ivanky, na níž vyprávějící subjekt pohlíží téměř jako na bájnou postavu, na svoje gesta Karel opakovaně pohlíží s údivem jako na cosi cizího, jinými slovy jako na *vnějšek uvnitř*: *„Kolik svých zásad jsem už kvůli ní porušil: kouřit jsem se znova naučil, opatřil jsem jí protekci u nakladatelství* [...] *Co se to se mnou děje, proč mi na ní tak záleží?"*[459] Gest a promluv, které se vzpírají střízlivému úsudku samotného původce, s gradací děje přibývá a na intenzitě nabírá rozkolísanost vypravěče.

Do *příběhu* druhých (Jiřího a Ivanky) na počátku děje vypravěč vstupoval s přesvědčením, že setrvá v roli bavícího se *diváka*; nyní však přestává jít pouze o porušování osobních zvyků a zásad. Vypravěč, který sám užívá metajazykové pojmy pro popis vlastní situace, si při vývoji událostí musí připustit, že ztrácí *„pozorovatelskou pozici"*[460] a navzdory původnímu plánu se stává aktérem. Od neosobní distance vůči sledovaným „postavám" musí upouštět, když si uvědomuje nehrané utrpení v *tváři* druhých: *„Milena, Ivanka, Jiří i malý Jiřík, všichni byli příliš blízko, dotýkal jsem se jejich prstů, tváří, zaznamenával jsem vůně a pachy pokožky, viděl jsem zblízka jejich póry a vrásky."*[461] To se děje, když např. doprovází malého syna Jiřího Liptáka na fotbalové utkání znepokojen myšlenkami na to, čím musejí procházet děti z rozvrácených rodin. Vypravěč, který měl v úmyslu bavit se cizím dramatem, si nyní pokládá etické otázky:

---

[456] Tamtéž, s. 99.
[457] ZAHRADNICKÝ, Jiří: Jaroslav Putík, *Smrtelná neděle.* In: Dokoupil, Blahoslav a kol.: *Slovník české prózy* 1945–1994. Ostrava: Sfinga, 1994, s. 327.
[458] Tamtéž.
[459] PUTÍK, Jaroslav. *Brána blažených.* Vyd. 1. Praha: Mladá fronta, 1969, s. 94.
[460] Tamtéž, s. 62.
[461] Tamtéž, s. 61.

„Ten přesný bod, kde se děje […] *proměna intencionálna v etiku, kde přiblížení proráží vědomí – je lidským tělem a tváří.“*[462]

Jako v Klimentově *Marii* se v totožnosti rozkolísaného vypravěče rozevírá trhlina mezi složkami identity, které Paul Ricœur nazval *idem* a *ipse*; úvahy o znepokojivé budoucnosti malého chlapce dále nemají vliv na Karlovo chování a sám, touže po Ivančině přízni, coby náhradu za milostná dobrodružství nekonvenčního páru zahajuje aféru s redaktorkou Marií Havránkovou. Když se mezi dvojicí poprvé schyluje k fyzické nevěře, s velikou mírou iracionality o sobě vypravěč hovoří jako o jedinci vláčeném okolnostmi silnějšími než on: *„Havránková se zastavila u okna, pohlédla na mě a řekla tvrdě jako ve strachu, že sama couvne: ‚Pojďme – – – !‘ Neřekl jsem ani slovo. Hra se musí dohrát. Po špičkách jsme vklouzli do temného pokojíku.”*[463]

Zde postava legitimizuje nevěru „metajazykem hry”, což je motiv podobný některým aspektů Kunderových děl; partie, kterou jedinec rozehrál, se dotyčnému vymyká z rukou. Vyprávějící subjekt, který si donedávna sebe sama v podobné situaci nedovedl představit, pronáší, že hru musí dokončit, ovšem sobě ani nikomu jinému neobjasňuje proč – absurdita jeho řeči i konání je zřejmá. V jiných, vypjatějších momentech subjekt opouští pojmy *příběh* i *hra*, které aktérovi poskytují jakousi iluzi nezúčastněnosti, a uchyluje se k formulacím osudovosti, v nichž jsou patrny relikty mytické víry, artikulované moderním vzdělancem.

Marii Havránkovovou, zaměstnankyni výtvarné redakce, poznal Karel, když se přimlouval za Ivanku; lze ji označit za jednu z postav z akademického a uměleckého prostředí, s nimiž vypravěč v této próze hovoří. Ve společnosti osob, mezi nimiž se běžně pohybuje, si kunsthistorik po Ivančině boku nejednou uvědomuje napjaté mezigenerační nedorozumění; na vrstevnících i na sobě samém vnímá tendenci k pohodlným kompromisům, konformnosti, zaprodanosti, frázovitosti, které zahrnuje v titulu a také ve zbytku textu mnohokrát přítomné slovo *blaženost*. Oproti pohodlnosti staví Ivančina jednoznačná a vyhraněná stanoviska: *„Své soudy vynášela klidně, ale s neústupnou rozhodností, můj názor ji nezajímal, nechtěla mě urážet, nechtěla vůbec nikoho urážet, vyhlašovala své verdikty z jakési vnitřní neodolatelné potřeby, jako by se až rituálně musela odříci všeho, co není v souladu s jejím ideálem. Tato naježená radikálnost byla*

[462] LEVINAS, Emmanuel. *Objevování existence s Husserlem a Heideggerem.* Překlad Jan BIERHANZL, překlad Josef FULKA, překlad Karel NOVOTNÝ. Vyd. 1. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2014. ISBN 978-80-7465-127-4, s. 245.
[463] PUTÍK, Jaroslav. *Brána blažených.* Vyd. 1. Praha: Mladá fronta, 1969, s. 149.

jistě projevem mládí, ale působila tu i vědomá touha zachovat si za každou cenu osobitost. Ivanka nechtěla mít stejný názor jako já, už ze zásady ne, jistě by byla překvapena, že v mnohém s ní souhlasím. Líbilo se mi to, už jsem si odvykl slyšet jednoznačné soudy."[464]

Zde vypravěč nastoluje dynamiku mezigeneračního rozhovoru, situovaného v určité kulturní tradici. Ovšem ani z tohoto sporu, který probíhá mezi ním a Ivančinými vrstevníky, nedokáže vyvodit jednoznačné moralistní soudy. Při hledání bytu pro mladou umělkyni bez práce a možnosti studovat, se trojice Karel, Jiří a Ivanka zastavují u jehího otce, který coby přeživší transportu smrti vnáší do románu ozvěnu tragického historického období, kdy byli Karel a Jiří Lipták jako děti ušetřeni totálnímu nasazení. Navzdory otcově hrdinské minulosti a poválečnému společenskému věhlasu zde vedou hovor se zpustlým alkoholikem, který vzpomíná na válečná léta, o nichž vypravěč hovoří opět téměř kunderovskou formulací, když o Ivančině otci prohlašuje, že se účastnil *„dávné, veliké a pomalu už legendární doby, která postupem času nabývá i rázu jistého absurdního komična."*[465] Ve svých úvahách pokračuje:*„Tak toto je muž, který vlastníma rukama střílel a zabíjel, díval jsem se na jeho malé tlusté prsty, porostlé světlými chloupky, teď mačkal a drtil sklenici od hořčice, ale kdysi tyto prsty svíraly spoušť samopalu a po dávkách vypouštěly smrt. Zbyly jen bledé, chvějící se prsty alkoholika, opotřebovaného muže, který žil naplno už jenom ve vzpomínkách."*[466]

O velikost činů jako by mladí lidé, kteří dobu neprožili, ztratili zájem a pouze neochotně naslouchají vyprávěním, které se jeví jako báchorky – když kunsthistorik ve středním věku konverzuje s Ivančinými přáteli, jeho slova vzbuzují podobně málo zájmu.

V uměleckém a akademickém prostředí si hlavní postava neuvědomuje pouze generační spor, ale satiricky glosuje také obecnou tendenci k malicherným, závistivým, či pouze banálním slovům uvnitř kulturní instituce: *„Beránek se mýlí, ale jeho výklad je překrásně jednoduchý, kdežto mé pojetí věci zbytečně komplikuje. Učební osnovy nejsou nic jiného než systém zjednodušenin, Beránkův nástin jim vyhovuje, můj návrh možná obstojí v přísné vědecké analýze, ale to stejně nemá velký význam."*[467]

Kolegův návrh na zjednodušující periodizace umění 18. století vyhovuje ideologickým pohnutkám, které mají nad vzdělávacími ústavy kontrolu. V polemice s

[464] Tamtéž, s. 68.
[465] Tamtéž, s. 134 – 135.
[466] Tamtéž, s. 135.
[467] Tamtéž, s. 84.

takovým počínáním Karla však veřejně nikdo nepodporuje, naopak se najdou tací, kteří kvůli osobní závisti hájí zjevně nesmyslnou změnu; vypravěč poukazuje na svoji pozici osamělého intelektuála, jehož volání ostatní odmítají vyslyšet.

Z těchto důvodů, ale také kvůli celkové situaci překotných změn životního stereotypu, si vypravěč ještě naléhavěji pokládá otázku po smyslu vlastního povolání: *„K čemu je kunsthistorie?"*[468] Ke svému údivu však zjišťuje, že pochyby ohledně vlastní činnosti, ale také ohledně směřování celé aféry s Ivankou, pociťuje i Jiří, kterému se postihy za společensky nezodpovědné a nežádoucí chováním stávají stále hmatatelnější: *„‚A ty myslíš, že to tvé úřadování má větší smysl?'* [...] *‚Začínám o tom pochybovat.' Jiří a pochybuje?* [...] *Jirkova krize se zřejmě prohlubovala: být či nebýt věrný starým omylům?"*[469]

Kritické období jako by na okamžik sblížilo perspektivy mužů s natolik rozdílnými osobnostmi a ambicemi, ovšem vzápětí pokračuje míjení v komunikaci. Podivuhodné propletení životů končí *„vyhrocením* [...] *ve sféře citové a intimní."*[470] Ke konci děje *„dochází jednak ke Karlově schůzce s Marií Havránkovou a k jejich společnému výletu do Jaroměře, jednak k rozvodovému řízení Jiřího a Mileny a k rozchodu Jiřího a Ivanky."*[471] A příběh krize dále spěje ke katastrofě.

K této *„katastrofě dochází při jízdě, která byla naprosto zbytečná a k níž došlo toliko z nedorzumění"*[472], když rozrušený Jiří bezohlednou rychlostí veze Karla a Ivanku automobilem. Havarují, Ivanka, zdroj nekonečných projekcí a představ obou mužů, při nehodě zahyne. Vypravěč, zotavující se na nemocničním lůžku, se pokouší vyvodit závěr, ovšem snaha o syntézu selhává: *„Tedy čekám a přemýšlím, jaký závěr plyne z mé zkušenosti. Srovnávám příhody jako rozházené kostky domina a snažím se odhalit význam událostí, které bez patřičného zařazení se zdají až příliš nesmyslné."*[473] *Brána blažených* je román krize a deziluze.

---

[468] Tamtéž, s. 159.
[469] Tamtéž.
[470] VŠETIČKA, František: *Vstup do Brány blažených*. Tvar. Roč. 3, 1992, č. 22, 28. 5., s. 7.
[471] Tamtéž.
[472] Tamtéž.
[473] PUTÍK, Jaroslav. *Brána blažených*. Vyd. 1. Praha: Mladá fronta, 1969, s. 260.

13. Vlažná vlna (Alena Vostrá)

V práci doposud dostala prostor především díla, v nichž má čtenář jako např. v *Časové tísni, Smrtelné neděli* či *Marii* vhled do nitra jedince procházejícího krizí. Jinak tomu bylo v souboru drobných Putíkových próz *Indicie*, v nichž interpret v různorodých textech společně s autorem nahlíží na mozaiku podobně různých promluv a gest postav, poskytujících jakási vodítka k zamyšlení nad krizí ve smyslu širším, společenském, navzdory tomu, že humorně vykreslené situace postav mohou od vážnějších témat odvádět pozornost. Na spleť gest a promluv nahlíží čtenář také v románu *Vlažná vlna* (1966) Aleny Vostré, v němž krize hodnot vyvstává – užijeme-li znovu metaforu Kracauerova eseje *Ornament masy* – na povrchu jako *šifra*.

Je-li to v *Indiciích* dáno krátkým rozsahem próz, na němž nelze vypracovat detailní analýzu psychologie postav, u Aleny Vostré utvářejí šifrování užité tvůrčí metody. K nim patří jednak specifická konstrukce dialogů postav, o nichž Milan Suchomel píše jako o *„dlouhých rozmluvách, které nevedou k dorozumění"*[474]. Jejich specifičnost spočívá v tom, *„jak se partneři o sebe v rozmluvě otírají, aniž se vskutku setkají."*[475] K dalším aspektům tvůrčí metody patří promlouvání vypravěče, který užívá množství *„opisných pojmenování: zasklený kotouč s dvanácti černými body na obvodu jsou hodiny; hlouček lidí v bílých pláštích jsou asi lékaři."*[476]

Prostor komunikace na začátcích kapitol, nesoucích názvy dnů týdne, charakterizuje autorka často matoucím opisem, následně začíná rozmluva postav, která čtenáři v orientaci pomáhá pouze částečně, neboť s jejich hovorem vyvstávají další nejasnosti: *„Místo vypravěčského kontinua nastupuje přetržitost dialogu. Text není dynamizován událostmi, jejich neobyčejností a jejich podivuhodným průběhem, nýbrž zvraty, jež jsou v dialogickém přednesu nutně přítomny. Dialog je založen na tom, že do sebe vzájemně vstupují aspoň dva texty a dva kontexty. Střídají se subjekty, střídají se zorná pole: dvě odlišné subjektivity a dvojí osvětlení světa objektů. Tím jednak nabývá vyprávění velké živosti, takže z plynutí přechází do poskoků a kotrmelců; jednak se jednota rozkládá v mnohost a různost. Smysl přestává být jednoznačný a nesporný."*[477]

---

[474] SUCHOMEL, Milan a BEDNÁŘOVÁ, Jitka, ed. *Co zbylo z recenzenta: (literární kritika 1954-1994)*. Vyd. 1. Brno-Žabovřesky: Vetus Via, 1995. ISBN 80-902024-2-X, s. 147.
[475] Tamtéž.
[476] Tamtéž.
[477] Tamtéž, s. 145.

Román lze charakterizovat jako *„kaleidoskop dosti různorodých příběhů, jež jsou jen velmi volně spjaty postavou Emílie Jezdinské."*[478] Změť hovorů postav a nejasných vypravěčských indicií utváří dílo s výrazným začleněním humorných pasáží[479], za nimiž však lze dešifrovat cosi závažného – stopy krize.

Na počátku díla je zmatení; na nemocničních schodech se v době návštěv setkává nadřízený Taifl se zaměstnankyní Emílií. Postavy navzájem dezinterpretují záměry a promluvy druhého, zmatek dále stupňuje gestikulování jakéhosi zpovzdálí přihlížejícího doktora, který dívku patrně také zná: *„‚O čem to mluvíte? Kam mi chcete dojít? Já nemám nejmenší tušení.' Muž přijal dopis. ‚Ale prosím vás, vy dobře víte kam, ale teď tam už stejně nebudou, to zase vím já, a já musím k tomu pražskýmu rychlíku šestnáct nula pět." Muž držel dopis obráceně a nepřítomně civěl mezi řádky. ‚Co je to za dopis? Proč mi to dáváte? Nic nechápu, to je hotový Babylón.'"*[480]

Trapná atmosféra a okolnosti rozptylující některou z postav, zde mj. krátící se doba návštěv pacientů, do dialogů vstupuje napříč celým dílem.

Ačkoli mladá žena opakovaně zdůrazňuje, že má naspěch kvůli návštěvě dědečka, který se v nemocnici zotavuje po úrazu, nejdříve ji zdržuje nadřízený, jehož zájem se ukáže jako přesahující profesní sféru, následně se jí staví do cesty doktor, ovšem velice drasticky. Nepříjemná konfrontace s doktorem Princem, který dívku proti vůli zamyká v místnosti, kde jí vnucuje alkohol a fyzicky ji obtěžuje, lze označit za jeden z projevů mravní krize ve společnosti. Jako jeden z nástrojů legitimizace násilného chování používá muž v pozici lékařské autority řeč. V ní se mísí banální fráze a motivy klasické vzdělanosti: *„‚Tak už jednou mějte rozum snad. Přece si nebudeme hrát na schovávanou. Či vlastně přetahovanou. Nebo vy si ráda hrajete? Že vy si ráda hrajete? Že vy si ráda hrajete, řekněte. Moc ráda. Ve vás se člověk nevyzná. Vy jste tajemná jako Pythie.' Znova se blížil. ‚Pythie –'*

‚Pusťte mě! Okamžitě mě pusťte nebo budu křičet.'"[481]

Ve *Vlažné vlně* jde kromě snahy o legitimizaci nekalého jednání dále o nepřesvědčivé didaktické poučky, které se postavy místy chybně pokoušejí citovat a kterými se chtějí povyšovat nad druhé, většinou ale končí komickým nezdarem. To lze kontrastovat s Putíkovou knihou *Indicie*, v níž mělo klasické vzdělání roli korektivu,

[478] VŠETIČKA, František. *Dekáda naděje: o kompoziční poetice české prózy šedesátých let 20. století*. Praha: Cherm, 2022. Duch a tvar, sv. 12. ISBN 978-80-86370-76-7, s. 154.
[479] Přítomnost humoru je další rys společný s Putíkovými *Indiciemi*.
[480] VOSTRÁ, Alena. *Vlažná vlna*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1966. Žatva, sv. 322, s. 14.
[481] Tamtéž, s. 25.

kterého se autor dovolává v situaci krize hodnot: *„Saadi, vznešený a moudrý, tys to řekl první, že poznaná pravda má povznášet ducha a nikoliv spálit svět. Kéž by se více četli klasici."*[482]

Emilie je zamčená, nastává vypravěčská odmlka, kompoziční skok do jiného časoprostoru, a čtenář se s jistotou nedozvídá, co přesně se za zamčenými dveřmi odehrálo. Pouze z dialogů, které mladá žena vede následující dny s jinými postavami, vychází najevo, že si o krajně nepříjemné příhodě nepřeje hovořit. Když se Emilie na doktora Prince vyptává starší kolegyně z kadeřnického salonu, vyplývá na povrch, že o chování doktora se obecně ví, ovšem společnost je akceptuje; také odjinud přichází legitimizující řeč, tentokrát v podobě bagatelizující fráze: *„Jak se vám podařilo takovému lovci uniknout? To je doslova unikum. – Já se s ním velice dobře znám.* [...] *Ukrutný šus, odjakživa! Ale na zlomeniny k nezaplacení."*[483]

To, co se prohlašuje za vzdělanost, ovšem v rozhovoru odhaluje povahu špatně namemorované poučky, a nikoli znalosti souvislostí, lze pozorovat dále např. v Emíliiných rozmluvách s Vítem, jejím přítelem: *„Číslo patnáct set třicet jedna. Budeš si to pamatovat? Nebudeš. Ty všecko zapomeneš.* [...] *Víš co to bylo? Upálili Johanku z Arcu.* [...] *Ale vo něčem takovým jsi asi jakživa neslyšela. Takhle nejvejš kdyby se jmenoval nějakej účes.* [...] *Každej jenom poučuje co můžu a co nemůžu a že to dělám špatně –* [...] *a takovou školu jako ty bych udělala taky, to co máš v tom sešitu není nic bůhvíjakýho, a kór když nad tím každej den sedíš a dřeš to všecko zpaměti jen abys to uměl doslova* [...] *Astou Johankousesnáhodouvostoletízbodnulprotožetonebylopatnáctsettřicetjednaalečtrnáctset třicetjednakdyžchcešněcovědětafurtsejenvytahovat!"*[484]

Postavy se kdesi nacházejí, cosi si povídají, přičemž je často zpovzdálí pozoruje další postava, která v románu sehrává významnější či méně významnou roli. V čase a prostoru výše citovaného dialogu Emilie, která žije ve skromných poměrech s dědečkem, a Víta, který má na rozdíl od ní možnost studovat, probíhá opodál rozhovor dvou stařen, díky němuž vyplouvají na povrch další indicie o Emiliině těžké rodinné historii: *„Máma umřela hned jak se narodila, táta si do roka namluvil jinou a holka teďko bydlí s tím potrhlým dědkem v tom samým baráku co my. Von je toho jejího táty otec. A jeho bratr, jako toho dědka, zašel v koncentráku. To je pěkná famílije.* [...] *Člověk se nemá plíst do*

[482] PUTÍK, Jaroslav. *Indicie.* 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1963, s. 38.
[483] VOSTRÁ, Alena. *Vlažná vlna.* 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1966. Žatva, sv. 322, s. 74.
[484] PUTÍK, Jaroslav. *Indicie.* 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1963, s. 107.

politiky a má si radši hledět rodiny. Spolky, spolky, na něco se káplo a do jednoho vyletěli komínem."[485]

Bezohledné a cynické komentáře, pomluvy, které – jak se čtenář dozví v jiném dialogu – skutečnosti neodpovídají, jsou napříč románem permanentně přítomny a průběžně konfrontovány s jinými promluvami. Tento pohyb lze nazvat *„postupným zjasňováním, odhalováním* [...] *kontextu, odkrýváním dalších možných vazeb"*[486]

V nastíněné atmosféře románu, kde se promluvy vymykají intencím původců nejen z povahy řeči, ale především vinou pomluv a intrik jedinců, kteří se vyřčeného či psaného projevu druhých se zlou vůlí zmocňují, autorka nechává v dialozích prosvítat středoevropskou zkušenost se dvěma totalitními režimy. Toho dociluje tak, že u postav, které se pomluv a intrik dopouštějí, zdůrazňuje vlastnosti evokující praktiky tajných silových složek státu; i ty zachycuje s prvky *„jazykové grotesky"*[487]. Dvojice večeřící v restauraci např. vede náhodný rozhovor s malým synem šatnářky podniku: *„ ‚Jak se učíš?' Chlapec se zašklebil. ‚Neslavně, co? – A čím chceš bejt?' ‚Fízlem.'"*[488]

Zmíněná dvojice u restauračního stolu je znovu Emílie a nadřízený Taifl, který si neodbytností vynutil společnou večeři s o mnoho let mladší podřízenou, a navíc za zády vlastní manželky. V dialozích Emílie a Taifla můžeme sledovat několik významných prořeknutí, která se v díle objevují také u ostatních postav (v situaci rozrušení, nesoustředěnosti či opilosti) a patří k prostředkům výše zmíněného *zjasňování*. Ukáže se, že starší společník o Emílii záhadně ví osobní informace, které mu sama nesdělila: *„Já jsem si tě našel víš jak? V kádrovejch materiálech. Normálně jsem listoval, jestli máme v podniku nějakou ženskou, která by stála za hřích, až jsem pad na tebe. Nejvíc mi vyhovovalo, že seš sirotek. A tam jsem taky mimo jiné zjistil, že je tvýmu dědečkovi příští neděli jednaosumdesát."*[489]

Taiflova mocensky asymetrická pozice v dialozích, před nimiž má o partnerce již mnoho informací, má na svědomí také neodeslaný dopis (další komunikační leitmotiv) Vítovi, jeden z faktorů, který mezi mladým párem vytváří rostoucí napětí.

---

[485] VOSTRÁ, Alena. *Vlažná vlna.* 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1966. Žatva, sv. 322, s. 102.
[486] FIŠER, Zbyněk: Alena Vostrá, Vlažná vlna. In: Dokoupil, Blahoslav a kol.: Slovník české prózy 1945–1994. Ostrava : Sfinga, 1994, s. 416.
[487] SUCHOMEL, Milan a BEDNÁŘOVÁ, Jitka, ed. *Co zbylo z recenzenta: (literární kritika 1954-1994).* Vyd. 1. Brno-Žabovřesky: Vetus Via, 1995. ISBN 80-902024-2-X, s. 145.
[488] VOSTRÁ, Alena. *Vlažná vlna.* 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1966. Žatva, sv. 322, s. 178.
[489] Tamtéž, s. 175.

„Dopisy, které ve skutečném životě usnadňují komunikaci mezi lidmi, znamenají ve Vlažné vlně pravý opak, neboť téměř každý dopis vytváří vždy nějakou překážku, zábranu nebo falešnou domněnku. Zasílané dopisy působí neobyčejné komplikace, neboť zcela pravidelně se dostávají do nepravých rukou, a mnohdy se k adresátovi vůbec nedostanou. Motiv dopisů ztělesňuje v románě zprostředkovanost lidských vztahů, jejich formálnost, ukazuje na neobyčejnou vzdálenost mezi lidskými bytostmi."[490]

Dialog, který se podobá spíše policejnímu výslechu, vede Taifl také s malou dcerou; tu zpovídá ohledně dopisu, který přišel ze školy s žádostí, aby se rodič dostavil kvůli dceřině kázni. Přísný otec vždy zamýšlí udat směr hovoru tím, že přesně definuje dotaz či příkaz: *„Nejdřív co je to za dopis. Pak mi vysvětlíš za prvé: co jsi vyváděla, že mě volají do školy. Za druhé: proč jsi mi to neukázala a podepsalas to sama, a za třetí: proč mě volá do školy i učitel zpěvu."*[491] Ovšem vytyčeným mantinelům se vzpírá dceřina bezbřehá fantazie, která se projevuje v překotné řeči, plné digresí, asociací a vyjádření, jež postrádají kontext, čtenáři ovšem známý z předchozího textu.

Jeden z rozhovorů, který se vymyká Taiflově intenci, vede postava v jiné kapitole s manželkou; v jejich dialogu uplatňuje autorka napříč dílem užívaný motiv hry. Manžel v nemocnici navštívil mimo návštěvní hodiny ženu, která se snaží rozhovor ukončit dříve, než se na nepovolenou návštěvu přijde: *„‚Dohrajeme to jindy.' ‚Jak to – dohrajeme?' ‚No a co je to jinýho?' Muž bubnoval vlhkými prsty na zámek aktovky. ‚Divná hra. – Divná.'"*[492] Během rozhovoru manželka jakoby žertem uvádí několik přesvědčivých indicií, které manžela usvědčují z nevěry; jde o jednu z promluv, v níž se stírá hranice mezi vážným a lehkovážným slovem, o hru, *„která má jakousi závažnost."*[493]

Kromě zmíněného na postavě Taifla autorka *„paroduje planost funkcionářské hantýrky."*[494] Druhou kapitolu otevírá dialog dvou Taiflových zaměstnankyň, jež v nepřítomnosti nadřízeného pracují s nevelkou produktivitou. Během hovoru muž vchází a mezi pracovnicemi chce zjednat pořádek: *„Dost. Dost! Když jednou o něco skutečně jde, tak se bude dělat, vážené soudružky!"*[495] Podobně jako ve výše interpretovaném textu Putíkových *Indicií*, v němž se řečník nechá pohltit a unést vlastní rétorikou, zde Taifl

[490] VŠETIČKA, František. *Dekáda naděje: o kompoziční poetice české prózy šedesátých let 20. století*. Praha: Cherm, 2022. Duch a tvar, sv. 12. ISBN 978-80-86370-76-7, s. 162.
[491] VOSTRÁ, Alena. *Vlažná vlna*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1966. Žatva, sv. 322, s. 142.
[492] Tamtéž, s. 205.
[493] SUCHOMEL, Milan a BEDNÁŘOVÁ, Jitka, ed. *Co zbylo z recenzenta: (literární kritika 1954-1994)*. Vyd. 1. Brno-Žabovřesky: Vetus Via, 1995. ISBN 80-902024-2-X, s. 148.
[494] VŠETIČKA, František. *Dekáda naděje: o kompoziční poetice české prózy šedesátých let 20. století*. Praha: Cherm, 2022. Duch a tvar, sv. 12. ISBN 978-80-86370-76-7, s. 156.
[495] VOSTRÁ, Alena. *Vlažná vlna*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1966. Žatva, sv. 322, s. 36.

zahájí dvě stránky dlouhý monolog na téma nedoceněné práce v oblasti kadeřnictví. Oslovení *„soudružky"* (jediné publikum jsou v danou chvíli dvě ženy) se mění na „soudruzi", neboť od okolí odtržený rétor si sebe sama patrně představuje před zaujatým davem: *„Kdo se kdy dozví, kdo je autorem našich nových modelů? Zajímá se někdo o vynálezce nového účesu, který byl přes noc masově přijat, a trvání na předchozí úpravě vlasu je za několik málo týdnů pokládáno za směšnou zastaralost? Kdo pro vás vymyslel tupírování vlasu, soudruzi?* [...] *Nevíte a jsme to právy my, bezejmenní hrdinové, kteří každodenně, po desetiletí a staletí usilujeme – a jistě neupřete mým slovům oprávněnost – o vpravdě hrdinský čin, aby naše ženy byly krásnější!"*[496]

Projev nikoho nepřivádí k ocenění opomíjených hrdinů práce, ale budí pobavení v očích zaměstnankyň. Citovaná pasáž, ve které do dialogu vstupuje jakoby odjinud vyňatý monologický výstup, *„sbližuje autorku s tvůrci absurdních próz a dramat"*[497].

Na funkcionářský slovník nekonečných schůzí, který paroduje také Jaroslav Putík v knize *Indicie*, se autorka zaměřuje dále v kapitole, v níž rodiče včetně Taifla zaujímají místa svých dětí ve školních lavicích, protože se koná pravidelné cvičení krizového scénáře jaderné války. Zde se nejprve ve tvářích dospělých projevuje lhostejnost. Tak je tomu do chvíle, kdy vážný řečník začne demonstrativně přednášet s plynovou maskou nasazenou na obličej, takže z monotónních slov, jež nikdo nebral příliš vážně, se stávají zvuky zcela nesrozumitelné. Komický moment vyvolává smích: *„Maska byla vmžiku na hlavě. Bledý muž výrazně gestikuloval a otáčel krkem. Občas se klepl přes chobot nebo jinou součástku. Patrně pokračoval ve výkladu.* [...] *Někdo vzadu vyškubl z kapsy bílý cíp a dusil do něho neudržitelné vzlyky."*[498] Groteskní scéna, zakončená didaktickým varováním rozhořčeného řečníka, však poukazuje na nejistotu středoevropské situace, jejíž obyvatelé se stále vypořádávají s následky 2. světové války a hrozí se představy dalšího válečného konfliktu.

Rétor poučuje frázemi, které jsou zjevně v rozporu s vnímáním skutečnosti přítomných; společnost, v níž názorová manipulace a indoktrinace trvá po dlouhá desetiletí, pak zahrnuje jedince, kteří ztrácejí schopnost kritického myšlení. Ve 12. kapitole v domácnosti rozmlouvá Emílie s dědečkem, u něhož bydlí; kromě jiného se jejich hovor ubírá k jakési brožuře s dezinterpretací české historie, jíž starý muž důvěřuje:

---

[496] Tamtéž, s. 38.
[497] FIŠER, Zbyněk: Alena Vostrá, Vlažná vlna. In: Dokoupil, Blahoslav a kol.: Slovník české prózy 1945–1994. Ostrava : Sfinga, 1994, s. 416.
[498] VOSTRÁ, Alena. *Vlažná vlna.* 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1966. Žatva, sv. 322, s. 198.

„Tak si to přečti. Stojí tam, že prohlášení Rukopisů za padělky byla protičesky zaměřená záležitost, na které měli hlavní zásluhu němečtí nacionalističtí badatelé."[499] Vnučka zjevně bludným tvrzením vzdoruje, načež stařík vyslovuje úvahy, které rezonují v době, kdy ideologie podrývá kritický úsudek: *„Já si to neumím nijak vysvětlit. Kdyby to bylo něco – něco, co člověk může posoudit sám, na co si může udělat vlastní náhled, to je něco jiného. To se potom můžeš přiklonit zcela jednoznačně k jednomu ze dvou hledisek. Ale tady? V takové speciální věci? A přitom* [...] *ve věci, který by se nějak měla každého z nás týkat, ne?"*[500]

Vše doposud zmíněné se dá označit za stopy krize, o které píše Milan Suchomel, byť neužívá explicitně takové označení, jako o *„nejtěsnějším rozhraní fraškovitosti a tragičnosti lidské existence"*[501]. Na tomto rozhraní Alena Vostrá podává *„svědectví o rozkladu* [...] *Svět je defektní, je něčeho zbaven, zaplňují ho přízraky. Nemůžeme nevstupovat do světa, přízraky nemohou nevstupovat do nás."*[502] *Vnějšek* se nachází *uvnitř*.

Autorka v románu uplatňuje princip *opakování* a *variace*; ten lze pozorovat nejen po stránce kompoziční, ale také v dialozích postav. *Vlažná vlna* patří k prózám 60. let, v nichž *„budování fikčního světa se* [...] *stává tematizovaným, významotvorným prvkem. S vypůjčením jakobsonovské terminologie by bylo možné metaforicky prohlásit, že ve vztahu aktuálního světa a jeho fikčního zobrazování se důraz přesunul z osy selekce na osu kombinace.* [...] *ve druhé polovině 60. let se tento postup posune ke své jakoby rezignující verzi: k variování. Variace se stane nosným principem; nic není ‚původního', ‚autentického' a jedinečného* [...]*"*[503].

S ohledem na dialogy postav lze v tomto kontextu říci, že *opakování* a *variování* již řečeného ukazuje také hovory lidí ve společnosti, která prochází hodnotovou krizí, jako zacyklené a dysfunkční. Ve vztazích postav dochází k otřesům (Naděžda Taiflová po operaci umírá na plicní embolii, Vít a Emílie se rozcházejí), ale hovory v kadeřnictví v závěrečné kapitole se výrazně neliší od již vedených: „[...] *nedochází ani k odchodu*

---

[499] Tamtéž, s. 257.
[500] Tamtéž, s. 258.
[501] SUCHOMEL, Milan a BEDNÁŘOVÁ, Jitka, ed. *Co zbylo z recenzenta: (literární kritika 1954-1994)*. Vyd. 1. Brno-Žabovřesky: Vetus Via, 1995. ISBN 80-902024-2-X, s. 147.
[502] Tamtéž.
[503] BÍLEK, Petr. *Pár poznámek k principu variace jakožto prostředku konstruování fikčního světa v próze 60. let*. In: *Zlatá šedesátá: česká literatura a společnost v letech tání, kolotání a ... zklamání: materiály z konference pořádané Ústavem pro českou literaturu AV ČR 16.-18. června 1999*. Edice K [Ústav pro českou literaturu AV ČR, edice]. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2000. ISBN 80-85778-27-0, s. 213.

postav, ani k jejich příchodu, ale závažnému prohlášení o tom, že ‚zejtra může ten kolotoč začít znova'. Zase mohou postavičky odcházet a přicházet, zase může pokračovat zábavná hra na lidský život."[504] Konstatování vedoucí kadeřnictví, která hovoří o pokračování práce, si může čtenář vztáhnout na celek románových událostí a dialogů; tato dvojsmyslnost naznačuje, že bezvýznamné hovory se budou opakovat i nadále.

Závěr

Téma krize se v 60. letech objevuje v mnohých dílech české prózy. Autoři v kontextu tohoto tématu opakovaně akcentovali jazyk, který je prostředkem mezilidské komunikace, ale také ideologickým nástrojem. Také v interpretovaných dílech Alexandra Klimenta, Jiřího Frieda, Jaroslava Putíka a Aleny Vostré lze sledovat, že skrze řeč postav a vypravěčů prozaických děl dochází k uchopení krize, ať už ve smyslu osobním, tak ve smyslu širším. Individuální prvek v dílech totiž nelze jednoduše oddělit od častých témat jako ideologie, věda či náboženství, které generují určitý typ slovníku a uvažování o světě, jejichž prvky si postavy v procesu komunikování a rozumění vypůjčují. V situaci krize se řeč postav odklání od konvenčního vyjádření a tyto odchylky přivádějí pozornost k otázkám po roli, již např. ideologie, věda či náboženství hrají v procesu promlouvání a rozumění.

Alexandr Kliment ve svých prózách 60. let ohledává nejednoznačnost pojmu krize. Protagonistka Marie Klimentovy stejnojmenné prvotiny, která se vypořádává s manželskou a osobní krizí, přivádí pozornost k problémům spjatým s mezilidskou komunikací nekonvenčním vypravěčským stylem. V jejím vnitřním monologu dochází k prolínání kontextů osobního a obecného a také banálního a významově závažného. To se uskutečňuje tak, že hrdinka neustále konfrontuje v jazyce běžně užívané obraty a metafory se svojí osobní zkušeností, čímž konvenční vyjádření podrobuje skepsi. Podobně se vypravěčka staví k obecně užívaným frazémům, které narušuje a vystavuje polemice, a to tendencí k doslovné interpretaci a aktualizaci frazeologismů, opět s ohledem na vlastní zkušenost a individualitu. Další prostředky odklonu od konvenčního výrazu jsou spjaty s motivy vyčerpání, snu a perspektivy, která má blízko dětské fantazii. Regresivní psychické rozpoložení, horečnaté stavy protagonistky do díla začleňují

[504] VŠETIČKA, František. *Dekáda naděje: o kompoziční poetice české prózy šedesátých let 20. století.* Praha: Cherm, 2022. Duch a tvar, sv. 12. ISBN 978-80-86370-76-7, s. 164.

momenty nekorigované fantazie, která je konfrontována s obrazem všední reality.

V *Marii* Kliment zobrazuje krizi jako neočekávaně nastalou situaci, která radikálně proměňuje dosavadní chod života; jinak je tomu v druhé autorově novele *Setkání před odjezdem*, v níž zobrazuje krizi jako vleklé období letitého zklamání. V této situaci rozmlouvají náhodně se střetnuvší bývalí manželé, v jejichž dialogu rovněž vyvstává několik témat spjatých s řečí a komunikací. Někdejší partneři čelí paradoxu existence v čase, v níž se i dobře známá gesta druhého proměňují. Jejich rozhovor vytváří napětí mezi lidským sklonem k automatizaci a prvkem proměnlivosti; partneři důvěrně znají komunikační chování druhého, ovšem zároveň si uvědomují odcizení, které vytvořila léta odloučení. V nesnadném rozhovoru se zároveň projevuje napětí mezi dvojím typem slovníku; Vladimírovy promluvy ukazují kontaminaci ideologickými frázemi, jimiž mluvčí zastírá svoji individualitu. Věra oproti tomu reprezentuje vyjádření, které ideologické frázi nepodléhá, nýbrž má blízko k alegorickému modu myšlení.

V kontextu krize a komunikace hrají u Klimenta důležitou roli inspirace dílem Franze Kafky. Ty jsou výrazně patrné v autorově povídkové tvorbě 60. let, ovšem lze si jich povšimnout již v *Marii* a *Setkání před odjezdem*. V *Marii* jde o motiv znejasnění identity; narušený chod života vytváří rozkol mezi aspekty totožnosti, které Paul Ricœur nazývá *idem* a *ipse*. Ve vyprávění protagonistka přivádí pozornost k situacím, kdy chování druhého se natolik vychýlí z očekávání (očekávané, tedy předvídatelné chování je součást totožnosti), až se zdá, že ten, kdo sliboval, již není týž. V takové situaci uvažuje hrdinka nad svatebním slibem, tedy nad promluvou, která má jak aspekt soukromý, tak právní. Tato napětí jdou interpretačně uvést do souvislosti s několika motivy Kafkových děl. Blízkost těmto motivům v *Marii* vykazuje především dějová epizoda v soudní budově, kde postava reflektuje mocensky asymetrický rozhovor, v němž jednotlivec předstupuje před soudní aparát, který disponuje množstvím informací o vyslýchaném dříve, než dotyčný začne hovořit.

V *Setkání před odjezdem* lze kafkovské motivy sledovat rovněž, a to v groteskně absurdních dialozích. Lze si jich všimnout také ve všedních situacích (Vladimírova jízda vlakem, jeho procházení podél otevřených kupé, v nichž získává útržkovité sondy do cizího soukromí), které se chvílemi transformují v situace panoptikální.

Ve sbírce povídek *Hodinky s vodotryskem* Kliment pokračuje v ohledávání mnohoznačnosti pojmu krize, v níž mezilidské porozumění ztrácí samozřejmost. Sbírka zahrnuje jednak povídky soustředěné kolem jednotlivce či partnerského páru, jednak povídky, které tematicky směřují ke krizi na úrovni společnosti. V *Hodinkách*

s vodotryskem se vyskytují zjevné kafkovské inspirace, které mají souvislost s tématem komunikace procházející krizí. V obou typech povídek hraje komunikace důležitou roli. Povídky *Devátý kapesníček* či *Antibiotikum* hyperbolizují zmechanizovanou řeč, která lze interpretovat jako obraz vědy odtržené od sféry žitého světa, z něhož vzešla; krize spočívá v dehumanizované komunikaci, která vytěsnila vše neúčelné. Povídky také tematizují hyperbolizovaný stereotyp žití, který se projevuje v dialozích postav. Jinde (povídka *Imprimatur*) se postava reflektuje vlastní neautentickou řeč, která nemá schopnost oslovit druhé. V titulní povídce *Hodinky s vodotryskem* graduje nedorozumění způsobené růzností slovníků jednotlivých postav, které jsou provázány s rozdílnými typy představ a světonázorů. K povídkám soustředěným ke společenským problémům patří např. *Krátce po osvobození* či *Rychlovlak*; také v nich lze spatřovat způsob, jak próza 60. let využívala kafkovské motivy, jejichž užití směřuje ke konkrétním dobovým problémům jako např. střet jedince s totalitou.

Podobně jako v *Hodinkách s vodotryskem* lze prvky absurdity, která vstupuje do všednosti, sledovat také v souboru povídek *Bezúhonní*. I zde se v kontextu komunikace postav vyskytují motivy blízké Kafkovu dílu, s čímž koresponduje skutečnost, že téma prostupující celou sbírku povídek je vina. Na druhou stranu se v řeči postav vyskytuje množství biblických obratů. Kliment staví postavy do situací, v nichž se musejí ospravedlňovat, artikulovat zpověď či obhajobu, a v těchto momentech řeč postav opakovaně kolísá mezi právní a náboženskou terminologií. Obzvláštní naléhavost má také téma slova pronášeného v rámci tradice; v povídce *Hanba* např. dochází ke konfrontaci zkresleného ideologického obrazu historie s konkrétnější představou rodové historie; obě představy Kliment problematizuje. Další motiv, jímž autor přivádí pozornost k mezilidské komunikaci jako dysfunkční, je jedinec čelící davu.

Také v díle Jiřího Frieda promlouvají postavy, které procházejí krizí. V autorově první novele (*Časová tíseň*) hlavní postava, která je zároveň vypravěčem, staví svoje vyprávění na principu konfrontace, na schématu „já a ti druzí“. Opozice, s nimiž vyprávění zahajuje, v situaci krize nezanikají, ovšem interakce s osobami a místy, s nimiž se vypravěč setkává, tato řečová opoziční schémata modifikuje. K jedněm z centrálních témat novely patří vyčlenění z kolektivu; řeč postavy outsidera se uchyluje k mnohým paradoxům či k synekdochickému popisu vnějšku. Nesounáležitost s kolektivem vypravěče také přivádí k reflexi utváření *narativní identity*. Při konfrontaci s ostatními postavami dále protagonista vnímá odcizení od vlastních promluv. Svoji intelektuální činnost, v níž dříve spatřoval smysl, nahlíží jako neschopnou komunikace s druhými.

Ve druhé Friedově novele *Abel* podobný typ postavy (malíř z povolání) také promlouvá prizmatem schématu „já a ti ostatní“. Za jeho promluvami je patrná metafora domova coby prostoru bezpečí a vnějšího světa jako ohrožení. Protagonista s naléhavostí nastoluje téma uměleckého sdělování, do nějž vstupují ideologické vlivy; sám dříve tvořil v duchu sociálního realismu, ovšem o někdejších ideálech v situaci krize silně pochybuje; přehodnocuje roli umění ve společnosti. Na fixovanou podobu vlastních uměleckých artefaktů z minulosti pohlíží s uvědoměním znepokojivé proměnlivosti historických poměrů, v nichž se mění také percepce díla. Jako postava Friedovy prvotiny také protagonista novely *Abel* vyslovuje odcizení vůči vlastní tvorbě, v níž hledá smysl.

Jakkoli představuje komunikace s okolím pro postavy *Časové tísně* a *Abela* obtížnou záležitost, hrdinové o ni stále usilují; jinak je tomu ve Friedově novele *Hobby*, v níž centrální postava vůči komunikaci v rámci společnosti jeví nezájem. Jeho interakce konstruuje autor s výrazným užitím absurdity. Postava, která si našla zálibu v opisování cizích textů, prochází radikálním odklonem od konvencí, s nimiž západní kultura přistupuje k psanému textu, tedy mediu komunikace. Zaměřuje se na vizuální a materiální vznik psaných textů a zcela abstrahuje od stránky významové, čímž se odklání od tradice. V tomto radikálním oproštění se od tradice objevuje jinými neviděné bohatství, ovšem ironická kompozice novely pozitivní potenciál takové činnosti zpochybňuje. Izolace, do níž se protagonista během 2. světové války a po ní uchyluje, zároveň poukazuje ke krizi hodnotových měřítek; hlavní postava zcela postrádá schopnost morálního stanoviska.

V beletristickém debutu Jaroslava Putíka (*Zed'*) promlouvá přeživší koncentračního tábora, který se zotavuje na nemocničním lůžku; prochází nejen krizí v medicinském smyslu, ale také hlubokou krizí důvěry ve společnost a někdejší ideály. Ve stavu fyzického oslabení přivádí pozornost k jindy nereflektovaným aspektům komunikace jako např. smyslové vnímání, které ji umožňuje. Zaměření na tělo a smysly, cosi velmi konkrétního, utváří perspektivu vyprávějícího subjektu. V této situaci podrobuje skepsi abstraktní pojmy jako např. hrdinství či svoboda, které různé ideologie používají s různým akcentem. V jeho řečnických otázkách se dále objevují pochybnosti o dříve samozřejmém politickém přesvědčení.

V Putíkových souborech krátkých próz (*Indicie, Pozvání k soudu*) se vyskytují texty, které tematizují krizi hodnot ve společnosti, a to mj. skrze promluvy postav. V několika povídkách se tak děje prostřednictvím vyprázdněné rétoriky postav, konstruovaných s prvky grotesky, satiry a hyperboly; tyto tendence převažují v knize *Indicie*. V Pozvání k soudu uplatňuje autor v promluvách postav výrazně prvek absurdity,

což některé povídky přibližuje dílu Franze Kafky. Kromě odosobnění a byrokratizace, které se projevují na řeči postav, se postavy opakovaně vztahují k tématu viny. V *Pozvání k soudu* se dále vyskytují povídky, v nichž komunikace probíhá v rámci hyperbolizovaného stereotypu žití podobně jako v *Hodinkách s vodotryskem* Alexandra Klimenta.

V románu *Smrtelná neděle* Putík tematizuje exaktní jazyk vědy, která si dělá nárok na uchopení člověka se všemi stránkami. Psychiatr a kybernetik si však při setkáních s pacientkou uvědomuje selhávání takového jazyka a dříve vytyčený vědecký experiment se protagonistovi hroutí. Psychiatr se dostává do situace, v níž se sám dovolává zpovědi. Víru v moc moderní racionality nahrazuje sobě samému nesrozumitelnými osobními rituály. Jako ve *Zdi* přivádí v románu Putík pozornost ke smyslové stránce dialogu, která v díle kontrastuje s vědeckou abstrakcí. Jako v předchozím Putíkově díle 60. let vystavuje ve *Smrtelné neděli* autor kritice mocenskou rétoriku.

Vypravěčem a hlavní postavou Putíkova následujícího románu (*Brána blažených*) je také představitel intelektuální profese, kunsthistorik. Znalec barokního umění a údobí, jemuž dominovala křesťanská víra, si všímá cirkulace starých řečových schémat i v promluvách postav, které se coby komunističtí funkcionáři od podobných schémat rétoricky distancují. Erudovaný vypravěč vytváří paralely s dobře známými příběhy (z náboženství, historie apod.), které jeho promluvám dávají zdání nadhledu, ovšem v průběhu románu jeho snaha orientovat se mřížkou těchto příběhů v realitě znovu a znovu selhává. Protagonista v této situaci reflektuje moderní hodnotové neukotvení. Satirizuje konvence, bez nichž se společnost neodvažuje žít, společenské vzorce, které fungují naprázdno; takových konvencí si všímá v řeči druhých, ale také ve vlastních promluvách. Protagonista dále vnímá obtížnost mezigeneračního dialogu, poznamenaného překotnými dějinnými událostmi (2. světová válka, 50. léta). Vyprávění tohoto intelektuála ztrácí schopnost vytvářet syntézy a končí u nezodpovězených a zmatených otázek.

Román *Vlažná vlna* Aleny Vostré je konstruován s nekonvenčním užitím dialogu. V komických a groteskních interakcích postav vzniká matoucí změť promluv a gest, která náznaky odhaluje krizi společenských hodnot. V dialozích se tak projevuje rétorika jako cosi, co zastírá nekalé jednání. Skrze hovory postav Vostrá také tematizuje banalitu; užití principu opakování a variace vyjadřuje zacyklení a bezvýznamnost interakcí. Autorka

dále paroduje funkcionářský slovník; komické proslovy a poučky postav, které postrádají schopnost komunikovat, se v některých pasážích blíží řeči absurdního dramatu.

Zdroje

Primární zdroje

FRIED, Jiří. *Abel: pohyby jednoho rána*. Život kolem nás. Malá řada. Praha: Československý spisovatel, 1966.

FRIED, Jiří. Časová tíseň. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1961.

FRIED, Jiří. *Hobby*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1969.

KLIMENT, Alexandr. *Bezúhonní*. Praha: Mladá fronta, 1968.

KLIMENT, Alexandr. *Hodinky s vodotryskem*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1965.

KLIMENT, Alexandr. *Marie*. Život kolem nás. Praha: Československý spisovatel, 1960.

KLIMENT, Alexandr. *Setkání před odjezdem*. Praha: Československý spisovatel, 1963.

PUTÍK, Jaroslav. *Brána blažených*. Vyd. 1. Praha: Mladá fronta, 1969.

PUTÍK, Jaroslav. *Indicie*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1963.

PUTÍK, Jaroslav. *Pozvání k soudu: kniha zpovědí*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1964.

PUTÍK, Jaroslav. *Smrtelná neděle*. 1. Praha: Mladá fronta, 1967.

PUTÍK, Jaroslav. *Zeď*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1962.

VOSTRÁ, Alena. *Vlažná vlna*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1966.

Sekundární zdroje

AJVAZ, Michal. *Druhé město*. Vyd. 1. Praha: Mladá fronta, 1993, ISBN 80-204-0378-7.

BARTŮŠKOVÁ, Sylva: Subtilní prózy. Host do domu. Roč. 16, 1969, č. 12, s. 35.

BAUER, Michal: Klimentova absurdita všednosti. Tvar. Roč. 9, 1998, č. 14, 3. 9., s. 20.

BĚLOHRADSKÝ, Václav: Útěk k uniformě a pád pořádku: Švejk jako součást středoevropské literatury. Střední Evropa [samizdat]. Č. 1, 1984, s. 62–80.

BÍLEK, Petr A. a ČERVENKA, Miroslav, ed. *Hledání jazyka interpretace: k modernímu prozaickému textu*. Vyd. 1. Brno: Host, 2003. ISBN 80-7294-080-5.

BÍLEK, Petr. *Pár poznámek k principu variace jakožto prostředku konstruování fikčního světa v próze 60. let*. In: *Zlatá šedesátá: česká literatura a společnost v letech tání, kolotání a ... zklamání: materiály z konference pořádané Ústavem pro českou literaturu*

AV ČR 16.-18. června 1999. Edice K [Ústav pro českou literaturu AV ČR, edice]. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2000. ISBN 80-85778-27-0, s. 206 – 216.

ČERVENKA, Miroslav – POCHOP, Zdeněk – KARFÍK, Vladimír: Hobby. Orientace. Roč. 4, 1969, č. 6, s. 77–83.

DERRIDA, Jacques. Texty k dekonstrukci: práce z let 1967-72. Bratislava: Archa, 1993. ISBN 80-7115-046-0.

DOKOUPIL, Blahoslav: Jaroslav Putík, Brána blažených. In: Dokoupil, Blahoslav a kol.: Slovník české prózy 1945–1994. Ostrava: Sfinga, 1994, s. 326–328.

FIŠER, Zbyněk: Alena Vostrá, Vlažná vlna. In: Dokoupil, Blahoslav a kol.: Slovník české prózy 1945–1994. Ostrava: Sfinga, 1994, s. 415–416.

FORST, Vladimír: Na jedné struně. Tvorba. Roč. 26, 1961, č. 36, 7. 9., s. 848.

FOUCAULT, Michel. *Dohlížet a trestat: kniha o zrodu vězení*. Přeložil Čestmír PELIKÁN. Praha: Dauphin, 2000. ISBN 80-86019-96-9.

GADAMER, Hans-Georg. *Člověk a řeč: (výbor textů)*. Překlad Jakub ČAPEK. Vyd. 1. Praha: OIKOYMENH, 1999. ISBN 80-86005-76-3.

GADAMER, Hans-Georg. *Pravda a metoda.* Vyd. 1. Praha: Triáda, 2010. ISBN 978-80-87256-04-6.

HAMAN, Aleš: Próza hledající. Zemědělské noviny. Roč. 20, 1964, č. 57, 6. 3., s. 4.

HEJDÁNEK, Ladislav. *Nepředmětnost v myšlení a ve skutečnosti.* 1. vyd. Praha: OIKOYMENH, 1997, ISBN 80-86005-39-9.

JANŮ, Jaroslav: Atmosféra pravdy. Literární listy. Roč. 1, 1968, č. 2, 7. 3., s. 5.

JASPERS, Karl. *Otázka viny: příspěvek k německé otázce.* Překlad Jiří NAVRÁTIL. Vyd. 2. Praha: Mladá fronta, 1991. ISBN 80-204-0244-6.

JELÍNEK, Antonín: Melancholické povídky. Literární noviny. Roč. 15, 1966, č. 12, 19. 3., s. 4.

JUNGMANN, Milan: Prvotina NEzačátečnická. Literární noviny. Roč. 10, 1961, č. 34, 26. 8., s. 5.

KAFKA, Franz. *Proměna a jiné povídky*. Překlad Vladimír KAFKA. V Československém spisovateli vyd. 1. [Praha]: Československý spisovatel, 2009, ISBN 978-80-87391-08-2.

KAFKA, Franz. *Zámek.* Překlad Vladimír KAFKA. V Československém spisovateli vyd. 1. [Praha]: Československý spisovatel, 2009, ISBN 978-80-87391-07-5.

KAUTMAN, František. *Franz Kafka.* Vyd. 3. Praha: Academia, 1996. ISBN 80-200-1409-8.

KERMODE, Frank. *Smysl konců: studie k teorii fikce*. Vyd. 1. Brno: Host, 2007, ISBN 978-80-7294-250-3.

KOHÁK, Erazim. *Oheň a hvězdy: filosofická zamýšlení nad morálním smyslem přírody*. Vydání první. Praha: Sociologické nakladatelství (SLON), 2016. ISBN 978-80-7419-236-4.

KOSKOVÁ, Helena. Šedesátá léta – zlatý věk české prózy? In: Zlatá šedesátá: česká literatura a společnost v letech tání, kolotání a ... zklamání: materiály z konference pořádané Ústavem pro českou literaturu AV ČR 16.-18. června 1999. Edice K [Ústav pro českou literaturu AV ČR, edice]. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2000. ISBN 80-85778-27-0, s. 19 – 30.

KOSKOVÁ, Helena. *Hledání ztracené generace*. 2., rozš. vyd., v H & H 1. vyd. Praha: H & H, 1996. ISBN 80-85787-93-8.

KOSKOVÁ, Helena: Poznámky k nové české a slovenské próze: 2. Kundera, Pecka, Sloboda, Fried, Vyskočil, Kliment, Putík, Páral, Škvorecký. Svědectví (New York-Paříž). Roč. 9, 1967/1969, č. 34/36, zima 1969, s. 322–334.

KRACAUER, Siegfried. *Ornament masy: eseje*. Vyd. 1. Praha: Academia, 2008. ISBN 978-80-200-1633-1.

KRATOCHVIL, Jiří: Zrůdná proměna. Host do domu. Roč. 16, 1969, č. 10, s. 40–41.

LEVINAS, Emmanuel. *Objevování existence s Husserlem a Heideggerem*. Překlad Jan BIERHANZL, překlad Josef FULKA, překlad Karel NOVOTNÝ. Vyd. 1. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2014. ISBN 978-80-7465-127-4.

MACHONIN, Sergej: Kniha průzkumu. Literární noviny. Roč. 14, 1965, č. 9, 27. 2., s. 4.

MINAŘÍK, Karel: Prostor v Putíkově románu Smrtelná neděle. Usta ad Albim Bohemica. Roč. 2, 2003, č. 1, s. 41–62.

NEDVĚD, Jan: Putíkovy indicie. Literární noviny. Roč. 12, 1963, č. 46, 16. 11., s. 5.

OPELÍK, Jiří: Blýská se na časy?. Kultura. Roč. 5, 1961, č. 40, 5. 10., s. 3.

OPELÍK, Jiří: Prozaický čin. Kultura. Roč. 6, 1962, č. 39, 27. 9., s. 6.

PAPOUŠEK, Vladimír. 1959-1963. *Epika*. In: PAPOUŠEK, Vladimír. *Chór a disonance: česká literatura 1947-1963*. Praha: Filip Tomáš - Akropolis, 2022. ISBN 978-80-7470-457-4, s. 289 – 400.

PAPOUŠEK, Vladimír. 1959-1963. *Monumenty a existence*. In: PAPOUŠEK, Vladimír. *Chór a disonance: česká literatura 1947-1963*. Praha: Filip Tomáš - Akropolis, 2022. ISBN 978-80-7470-457-4, s. 69 – 87.

PAPOUŠEK, Vladimír. *Diskontinuita, nahodilost, dějiny a literatura*. In: PAPOUŠEK, Vladimír. *Chór a disonance: česká literatura 1947-1963*. Praha: Filip Tomáš - Akropolis, 2022. ISBN 978-80-7470-457-4, s. 9 – 21.

PAPOUŠEK, Vladimír. *Existencialisté: existenciální fenomény v české próze dvacátého století.* Vyd. 1. Praha: Torst, 2004. ISBN 80-7215-237-8.

PETŘÍČEK, Miroslav. *Filosofie en noir. Myšlení současnosti*. Praha: Univerzita Karlova, nakladatelství Karolinum, 2018. ISBN 978-80-246-3917-8.

PETŘÍČEK, Miroslav. *Úvod do (současné) filosofie: 11 improvizovaných přednášek.* Praha: Herrmann a synové, 1992.

PETŘÍČEK, Miroslav. *Předmluva, která nechce být návodem ke čtení.* In: DERRIDA, Jacques. *Texty k dekonstrukci: práce z let 1967-72*. Bratislava: Archa, 1993. ISBN 80-7115-046-0, s. 11.

PATOČKA, Jan. *Kacířské eseje o filosofii dějin.* Vyd. 1. Praha: Academia, 1990. ISBN 80-200-0263-4.

PETŘÍČEK, Miroslav: Smysl popisu a řád prózy. Host do domu. Roč. 13, 1966, č. 7, červenec, s. 52–53.

POHORSKÝ, Miloš: Druhá novela Jiřího Frieda. Impuls. Roč. 1, 1966, č. 10, 20. 10., s. 759–762.

POHORSKÝ, Miloš: O smyslu lidských hodnot. Tvorba. Roč. 27, 1962, č. 39, 27. 9., s. 931–932.

RAFAJ, Oldřich: Román syntézy. Literární noviny. Roč. 16, 1967, č. 47, 23. 11., s. 4.

RICŒUR, Paul. *O sobě samém jako o jiném.* Překlad Milan LYČKA. Vydání první. Praha: OIKOYMENH, 2016. ISBN 978-80-7298-438-1.

ROTREKL, Zdeněk. *Barokní fenomén v současnosti.* Vyd. 1. Praha: TORST, 1995. ISBN 80-85639-51-3.

ROZNER, Ján: Příběh nalezené sebejistoty. Plamen. Roč. 3, 1961, č. 11, listopad, s. 109–112.

SUCHOMEL, Milan a BEDNÁŘOVÁ, Jitka, ed. *Co zbylo z recenzenta: (literární kritika 1954-1994).* Vyd. 1. Brno-Žabovřesky: Vetus Via, 1995. ISBN 80-902024-2-X.

SUCHOMEL, Milan. *Literatura z času krize: šest pohledů na českou prózu 1958-1967.* Vyd. 1. Brno: Atlantis, 1992. ISBN 80-7108-051-9.

VŠETIČKA, František. *Dekáda naděje: o kompoziční poetice české prózy šedesátých let 20. století.* Praha: Cherm, 2022, ISBN 978-80-86370-76-7.

VŠETIČKA, František: Vstup do Brány blažených. Tvar. Roč. 3, 1992, č. 22, 28. 5., s. 7.
ZAHRADNICKÝ, Jiří: Jaroslav Putík, Smrtelná neděle. In: Dokoupil, Blahoslav a kol.: Slovník české prózy 1945–1994. Ostrava: Sfinga, 1994, s. 324–326.
ZAHRADNICKÝ, Jiří: Jiří Fried, Časová tíseň. In: Dokoupil, Blahoslav a kol.: Slovník české prózy 1945–1994. Ostrava: Sfinga, 1994, s. 76.

Internetové zdroje

BERNSTEIN, R. J. (2008). The Conversation That Never Happened (Gadamer/Derrida). In: *The Review of Metaphysics*, *61*(3), 577–603. http://www.jstor.org/stable/20130978
KOŽMÍN, Zdeněk. Kafkův román Zámek a geneze jeho prostoru. Online. *Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. V, Řada literárněvědná bohemistická*. 2002, roč. 50, č. V4, s. [77]-89. ISSN 1213-2144. Dostupné z: https://hdl.handle.net/11222.digilib/104879.
LIČKOVÁ, Romana. Novela Marie Alexandra Klimenta. In: FEDROVÁ, Stanislava, Jan HEJK a Alice JEDLIČKOVÁ. Mezi deklamovánkou a románem: Proměny žánrů v české a slovenské literatuře [online]. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2006, s. 82. Dostupné z: http://www.ucl.cas.cz/slk/data/2005/sbornik/sbornik.pdf.