Střítecký, Jaroslav

Karafiát, Jan (editor)

Vědomí dospělosti

In: Střítecký, Jaroslav. *Studie a stati. 2.* Karafiát, Jan (editor). Vydání první Brno: Masarykova univerzita, 2020, pp. 194-199

ISBN 978-80-210-8879-5 (1. sv.); ISBN 978-80-210-9569-4 (online ; pdf)

Stable URL (handle): https://hdl.handle.net/11222.digilib/142490
Access Date: 17. 02. 2024
Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

MUNI ARTS Masarykova univerzita Filozofická fakulta

Digital Library of the Faculty of Arts,
Masaryk University
digilib.phil.muni.cz

VĚDOMÍ DOSPĚLOSTI

Čtenář si jistě povšiml, že kniha, kterou právě dočetl je prosycena osobní zkušeností. „*Nechci ani srovnávat, ani se divit. Chci vydat počet o létech, která přes nás přešla, o architektuře, o zahradách a o sobě*," praví autorka ústy své hrdinky Julie Mannové. Recenzenti často upozorňují na autobiografický charakter próz Helgy Schützové. Již v její románové prvotině *Předpříběhy aneb Krásný kraj probsteinský* (*Vorgeschichten oder Schöne Gegend Probstein*) z roku 1970 se setkáváme s postavou Julietty-Jette-Julie, která vystupuje i v některých povídkách souboru *Zemětřesení u Sangerhausenu a jiné povídky* (*Das Erdbeben bei Sangerhausen und andere Geschichten*) z roku 1972, v povídce *Slavnostní osvětlení* (*Festbeleuchtung*), publikované o dva roky později. Rovnou do titulu se dostala její hrdinka v románu *Jette v Drážďanech* (*Jette in Dresden*, 1977), odehrávajícím se brzy po válce v rozbombardovaných Drážďanech.

Dramatický spád událostí znásobil vnímavost generace, která dospívala až deset let po válce. Válka se svými následky se jí dotkla v podobě přímé, nezměkčené ideologickými, historickými či politickými hledisky. Dětské oči Helgy Schützové (narodila se roku 1937 ve slezském Falkenhainu, pozdějším Sokolowci) stejně jako Christy Wolfové, v literatuře rakouské Petera Handka či Thomase Bernharda – za všechny jmenujeme jen ty nejznámější – viděly věci, které nebylo možno vřadit do obzoru dětství pomocí abstraktních pojmů. Proto se nejlepší výpovědi této generace tak liší od výpovědí starších. Obnovují smysl pro autenticitu lidských situací, donedávna překrytých postoji a hledisky generace otcovské.

Kromě prozaické tvorby, přijaté kritikou i čtenářskou obcí v NDR velmi příznivě, má Helga Schützová za sebou úspěšnou činnost scénáristickou. Spolupracovala na filmové verzi Goethova *Utrpení mladého Werthera*, na filmu o Georgu Büchnerovi, napsala scénář k filmu *P. S.* (1979), pojednávajícímu o obtížné socializaci mladíka odchovaného dětskými domovy. Je autorkou filmové povídky *Martin Luther* (1983).

Mnohé z toho se promítá do románu *Julie aneb Výchova k sborovému zpěvu* (*Julia oder Erziehung zum Chorgesang*, 1980). Přece však, myslím, nevede pouhé rozpoznávání autobiografických rysů k plnému pochopení díla. Dešifrovali bychom je povrchně. Zkušenost tu nespočívá v pouhém prožití dějů; jejich nosná osa – situace ženy středního věku, která hledá východisko z životní krize – patří ostatně k poměrně běžným fabulačním prostředkům současné i starší literatury. Jde o zkušenost života v určitém prostředí a v jeho skutečných proměnách. A jde i o zkušenost uměleckou.

Již název připomíná goethovský román formování (Bildungsroman): autorka jmenuje hrdinku a dodává, že projde výchovou k sborovému zpěvu. Hned úvodem Julie prchá z dosavadní konstelace svého občanského i soukromého života. Na konci románu je jiná než na začátku, zralejší, obohacena, zformována vším, čím prošla – a připravena uvědoměleji převzít opět své místo mezi lidmi. Nelze si nevzpomenout na útěk Viléma Meistera před omezeností občanského povolání do říše domněle bezbřehé obraznosti, mezi herce žijící každý večer jinou rolí; na jeho vystřízlivění, když rozpravami o národním poslání divadla promeškává lásku krásné Filiny, zatímco se herci na jeho účet opijí a rozbijí punčovou mísu; na jeho putování společností tehdejšího Německa, na setkání s herci rolí společenských a ideových.

Tradici formy odpovídá umělecký rámec výchovy a střetání umění se skutečností. Gabriel natáčí o Julii film. Aby se tento rámec nestal iluzivní náhražkou skutečnosti, musí být skutečností rozbit. Gabrielova kamera Ernemann Ica A 35 mm 1 : 2 právem mizí v žitném lánu přejeta kombajny, objeví ji až při podmítce. Co je pouhých sto metrů filmu proti pravdě?

Také v epizodách se umění uplatňuje. Julie skutečně zpívá ve sboru a věnuje se muzikologickému studiu. Brzy však téma hry, zpěvu, spoluzpěvu překračuje původní významy. Otevírá problém životních rolí, otázku, zda lze naplnit smysl života jejich ukázněným vykonáváním. Hra modeluje skutečnost, jinak by pozbyla smyslu. Zároveň však z ní vybočuje, jinak by nebyla možná. První Juliiny hry mají podobu milostnou a politickou. Ze zklamané lásky se vrhne do třídního boje, aby zakrátko učinila proměnu opačnou. Za obojí platí. Představa hříchu je vždy doprovázena trestem. Hřích, ať se týká čehokoli, spočívá v překročení zapovězené hranice. Láska k Pagelovi vede Julii ke dvojímu překročení hranic Západního Berlína, právně tehdy zcela legálnímu, politicky nikoli; druhé bylo dílem náhody – tak jako milostné setkání. Následuje morální trest. Pagel sice umí počítat a být opatrný, prozradí však, že je ženatý a trapně omlouvá své zálety manželčinou frigiditou. Paralelita hříchu erotického a politického vypadá dnes groteskně. Má však hlubší než humoristický smysl. Paradoxie vede k osvobodivému prohlédnutí. Dospělost začíná nabýváním odstupu od infantilních věr a pověr. Bolest z takových proměn nemusí a nemá vést k cynickému přijetí principu reality jakožto pravidel hry. Otevírá šanci uvědoměle osobní zodpovědnosti.

S principem reality se však nelze vypořádat jednou provždy. Julie se s ním brzy znovu setkává v osobě Ulrichově. Zdá se, že tentokrát má štěstí. V jeho náručí dojde nejen naplnění ženství a mateřství, Ulrich je pravý muž na pravém místě, profesionál žijící svým lékařským povoláním – a navíc umí milované ženě vysvětlit základní vztahy soudobého světa i její místo v něm. Nebýt zklamání, uvízla by Julie jako tolik jejích sester v odvěké pasti. Až poté je jí jasné, že si Ulrich marně hraje na mladého, marně si nechává přibarvovat vlasy, marně se utěšuje v objetí mladé zdravotnice, kterou doučuje latině. Že z něj čiší německý Michl, bezmyšlenkovitě poctivý a přes nejlepší vůli surový, vyžívající se právě v těch mezinárodních i mezipohlavních setkáních, která mu shodou okolností zůstala dopřána. Jen pro naprostou neschopnost vážnosti i humoru může Ulrich nadšeně referovat o lékaři, který dal ve varšavském ghettu povel k povstání a po válce zachránil bezpočet životů. Nereflektované uznání všeho, co právě platí, vyvažuje ho z pokušení, aby jej v takové souvislosti cokoli napadlo.

Také Gabriel ztratil paměť dávno před havárií. Zjevoval se Julii jako anděl důvěrně známý z dětství. Matce pomohl s kufry, o Julii hodlal natočit film. Již wormská příhoda však prozradí, že ani jemu nebyla milovaná žena ničím jiným než náhodně zosobněným fetišem, přírodou, která mu má sloužit, objektem samolibé touhy po rozkoši. Krásný a dobrotivý, svou věcí posedlý umělec, ženin sen o muži tvořiteli, končí jako archanděl němý a padlý, nikoli nepodoben říšskoněmecké orlici, která je dodnes k vidění v litině na mostu nad Sprévou poblíž berlínského nádraží na Friedrichstrasse.

Kdo by lehkomyslně zpochybňoval vážnost Juliina pokusu o emancipaci poukazem na módní feminismus, měl by si povšimnout, že kniha Helgy Schützové není psána proti mužům. Julie milovala Ulricha i Gabriela a ani na okamžik toho nezalituje. Má syna, a protože ho má ráda, přeje jeho svazku s Nicole. Syn Robert, děd Heinrich a přítel Friedland se vyjímají jako poslové, tak trochu blázni boží, pomilováníhodní, protože nic a nikoho neuzurpují.

Přece však v této románové výpovědi selhávají muži aktivního věku tak pravidelně, že to nemůžeme připsat na vrub slabosti jednotlivců. S tím kultura, hlásající s nejčistšími úmysly jednotu novátorky-milenky-matky-občanky, nepočítala a počítat nemohla. Přes všechny přesuny v proporcích i ona byla projektována a probojovávána muži, jimž ovšem mnohé ženy činně stály po boku. Můžeme se divit, že i v ní se stal ztělesnitelem reality muž? Žena již mateřstvím zůstala blíž přírodě a přirozeně věcné zodpovědnosti. Že to lze konstatovat, aniž by se tím znevažoval socialistický pokus o emancipaci ženy, patří k plodům této nové kultury. Schützová se ani v nejmenším neutíká k fikcím konzervativním, jež se mateřství navzývaly až do znechucení. Tím spíše má právo upozornit na konflikt domněle přirozené ženské submisivity s primárními tužbami milujícího a plodnosti otevřeného ženství.

Příroda vpadá do textu jako protějšek společnosti, a to nikoli metaforicky, rezonančně. Příhoda s papouškem odhaluje poměry mezi lidmi: zavírají oči nad vším,

co do jejich všednodennosti nepatří, vytvořili si k tomu dokonce instituce. Julie si musí nechat líbit injekci a zařazení do kartotéky nemocných. Friedland rozumí ptactvu a rostlinám lépe než lidem – a skončí na psychiatrii. Orlovec nevinně způsobuje automobilové havárie, usadil se na sloupu u silnice a pokojně tam požírá ryby z blízkého jezera. Němá příroda vypovídá o bláznovství lidí.

Schützová však nekonstruuje povšechný protiklad mezi přírodou a společností. Podivín Friedland, vnímající puzení přírody zevnitř jako vůli, pokládá se za Schopenhauera, a nikoli za Rousseaua. Papoušek, čáp, orlovec, drop a jiní ptáci, Victoria regia v květu na dvě hodiny zrcadlící spočinutí v čase, porýnská louka, jezero či řeka neopakují posté moudrosti o přírodní harmonii, tak vzdálené světu lidí. Problém spočívá spíše v tom, že souvislost mezi přírodou a společností byla narušena. Na místě, kde kdysi stával široký most mezi přírodním a sociálním, hledá Schützová brod, který má smysl lidský a povahu kulturní. Zkoumavě, krok za krokem, mezi balvany minulosti, přes zrádně zabahněné mělčiny. Tu a tam vyloví střípek a nechá nás číst z duhy, ve kterou proměnil slunce. Z bahna filozoficko-historických banalit vrací do přítomnosti lesk někdejších hodnot. Bach (což německy znamená potok), který by se vlastně měl jmenovat Oceán, Platón, který přece jen nezemřel se starými gymnaziálními profesory, Hölderlinova Diotima, lišák Goethe, posmívající se ústy temperamentní Polky strnulým kněžím svého vlastního kultu. Schopenhauer ornitolog. Wormský dóm, zchátralý dům, který býval knihovnou, architektura postupimských staveb a parků, Nibelungové, jejichž ulice má být vyspravena z peněz donedávna vydávaných k potěše penzistů. Úryvky písní, pohádek a prastaré modlitby, stopy téměř zaniklého slezsko-německého dialektu. Vše v bezprostředním prožitku, nic nezplaní v metaforu či symbol. Namísto umělé iluze souvislé pevniny ostrůvky skutečnosti v moři zapomnění.

Literární technika Helgy Schützové na první pohled prozrazuje scénáristickou zkušenost s filmem: zdá se, že látka je do románu formování sestříhána. Věc má však svou hlubší stránku. Čtenář si jistě připomene Juliinu výčitku Gabrielovi, že film svádí k náhradě životních řešení obrazy. Magie obrazů zve ke ztotožnění s iluzí, působí zdánlivě osvobodivě, ve skutečnosti však má smysl afirmativní. Umělecky to již koncem dvacátých let vystihl Alfred Döblin v proslulé pasáži svého románu *Berlín, Alexandrovo náměstí*: Propuštěný vězeň Franz Biberkopf jde z vězení rovnou do kina, kde jej uchvátí dvě věci – že sedí mezi mnoha svobodnými lidmi, kteří se baví (z popisu je zřejmé, že publikum je proletářské, pramálo svobodné), dále pak že baron v předváděném filmu má milenku, která ulehne do houpací sítě, předvede své krásné nohy, pak ze sítě vypadne, leží v trávě a objímá muže, ale to je již někdo jiný než baron, je to přece milenec té husopasky... Biberkopf odchází z kina ohromen, s pocitem volnosti a s touhou po ženě, s touhou napodobit obrazy, které viděl. Vrhne se na první tlustou prostitutku za tři marky – a Döblin nás neušetří věcného popisu skutečnosti, která se drasticky liší od snového optimismu odneseného z kina. Pasáž vyjadřuje obojí: únikové pozlacení poměrů, klamnou

chvíli svobody i podmaňující účinek filmového střihu, vycházejícího vstříc divákově rozptýlenému vnímání, nacvičenému mnohonásobnou zkušeností z přizpůsobování signálům světa, jehož věrohodně scelující souvislosti se z všednodenního obzoru prostého člověka vytratily.

Střihovou technikou rozestavuje Schützová fragmenty různých časových pásem i rozdílné váhy a obecnosti do nových a nových konstelací. Fragmenty jsou věcné, dobře přehlédnutelné, zůstávají samy sebou, a přece každý z nich tíhne k celku, do něhož patří. V konstelacích je jeden interpretován druhým, osvětlován z různých úhlů, prohlubován významově. Jednotlivé motivy rotují mezi periférií a centrem pozornosti. Příběhy jsou přerušovány, rozrušovány, rozčleňovány, konfrontačně i polyfonně vrstveny, aby nevplynuly do podmanivého toku obrazů, který by dal tišivě zapomenout na rozpory mezi tím, co je, co být má a co bychom si přáli. Pouze dokreslující epizody mají uzavřenost vložených novel. Střihová technika, tak odpovídající navyklému způsobu dnešního vnímání, je uvědoměle překonávána kompozicí. Příběhové linie se jedna po druhé uzavírají, mužské groteskně. Otevřeny zůstanou pouze dvě základní, protože kromě zkušenosti obsahují naději: Juliina a Robertova. Postupně před námi vyvstává utajený střed, jádro sdělení. Přímý dotek by je snadno zaplašil nebo deformoval v literaturu à thèse.

Způsob utváření svědčí o nové a pozoruhodně pevné důvěře v sílu lidského subjektu. Při všech zlomech prostředí a událostí zůstává souvislý, schopný vývoje. Český čtenář mohl něco podobného poznat již z posledních próz Christy Wolfové (*Návraty ke Christě T.*, 1977, *Nachdenken über Christa T.*, 1968; *Vzory dětství*, 1981, *Kindheitsmuster*, 1976; *Není místo, nikde*, 1984, *Kein Ort. Nirgends*, 1979). Člověk tu není pouhým výrazem společenských a historických sil, nýbrž neopakovatelně autentickou bytostí s nárokem stavět se k těmto silám samostatně, oceňovat je, vzpírat se jim, utvářet je a zvládat.

V tom tkví základní přínos nejvýraznějších děl literatury Německé demokratické republiky od let sedmdesátých. Poctivé hledání subjektivní identity proměnilo se v nich v nepovšechné, plně současné a ryze lidské vyrovnání s Německem a jeho dějinami. Třicetiletí života Německé demokratické republiky je v románu Helgy Schützové (poprvé vyšel 1980) přítomno tak, jak to odpovídá počtu let. Immanuel Kant kdysi definoval osvícenství jako dospělost neboli schopnost samostatně používat vlastního rozumu.

První německý socialistický stát má za sebou komplikované dětství a dospívání. Dnes již málokdo vzpomene, jak obtížné bylo dosáhnout plného mezinárodního uznání NDR. Němečtí pamětníci mají však ty časy v krvi a o jejich rozhodnutích nelze mít pochyb. Českému čtenáři nutno připomenout, že autorčini vrstevníci měli až do čtyřiadvaceti let svého věku možnost přejít z Berlína do Berlína, kdykoli se jim zachtělo. Bylo to pokušení, které pro mnohé znamenalo svod. Zůstali ti, kteří chtěli. Z tvrdosti zkoušky vyrostla důvěra. Když první německý socialistický stát prorazil prapodivné obklíčení, tu konzervu časů studené války, odvrátil

se od úzkostlivého obranářství a propagandismu a otevřel svou kulturní politiku přirozeně sebevědomé konfrontaci se skutečností žitých životů. Následovala překvapivá ofenzíva, která rychle vyvrátila obavy, že úspěch není předem zaručen a že nelze vyloučit jednotlivá zneužití. Namísto sveřepé obhajoby tezí, o nichž předem nemohlo být pochyb, že pro komunisty jsou samozřejmé a pro antikomunisty nepřijatelné, rozvinula se tvořivost, která plní své trvalé ideově politické poslání s nečekanou účinností. A vše se složilo podle kvality: autoři osvědčení (Hermann Kant, Franz Fühmann) i autoři nečekaně vyzrálí (za všechny jmenujme Christu Wolfovou) začali spolu s autory do té doby neznámými vydávat knihy, které se vzápětí staly událostmi v celé jazykově německé kulturní oblasti a které ji záhy přesáhly. Děti nového Německa si vytrvalostí v nevině vykoupily právo rozhlédnout se kolem sebe, podívat se do zrcadla a ohlédnout se bez úzkosti, že ztuhnou zaklety v solný sloup. Není už jejich povinností zažehnávat běsy minulosti a nemusí se bát podezření, že byly navedeny otci. Literatura žijící dočasně v popelčí šedivosti ze stínů několika zklasičtělých velikánů vyspěla v rozkvetlou krásku, jíž věru není zapotřebí přiřezávat palec, aby se v nových botkách směla vesele rozběhnout do světa.