

MILAN SUCHOMEL

LABYRINT KOMUNIKACE A NEDOROZUMĚNÍ

Alena Vostrá je autorkou čtyř románů. První vyšel v šedesátých letech, druhý a třetí za pokročilé „normalizace“, čtvrtý krátce poté: *Vlažná vlna* (1966), *Než dojde k vraždě* (1985), *Tanec na ledě* (1988), *Médium* (1991).

Vlažnou vlnou pronikl dialog takovým způsobem, že svižné výměny replik a perspektiv nedovolovaly ustálit se ani na myšlence ani na citovém rozpoložení. Nedopřávala si toho autorka a nedopřávala to čtenáři. Účastník dialogu, a zvláště ten výše postavený – vypravěč, autor, čtenář – byl udržován ve stavu pohotovosti, musel být připraven odpovídat a bylo mu pak dáno těšit se z vlastní hbitosti i z důvtipu spolubesedníka a pospolně se radovat z pohybu a mnohosti světa. Žádnému z nich nebylo dáno spočinout v poslání a letargii. Břítce byli odvrhováni lenivci, kteří si naopak v normovaném pohodlí hoví. *Vlažná vlna* se nesoustřeďovala k velké ústřední události a velké ústřední postavě, k jejímu osudu a zápasu, nevystupovala k zápletce a na její vrchol, neústila do vítězství ani porážky. Všední dny jdou jeden za druhým a nejmíc je poutá k sobě navzájem ta obyčejná časová posloupnost. Centrum se přeneslo na periferii. Dotírají sice běsící každodennosti, ale i oni jsou komunikovatelní, a pokud tomu tak je, také oni napomáhají oživující destabilizaci. Diskvalifikování jsou smysluplnou samozřejmostí svých výroků. Dvojí protikladná mluva je už dvojitým protikladným jednáním. Semknutá většina si násilně přizpůsobuje odrodilce, kteří jim nastavují nohu a problematizují jejich existenci, komplikují život jiným i sobě. Vypravěč se přiklání k těm vychýleným a „nenormálním“. Nechává lidi vymluvit, přijímá jazyk času a místa, evokuje řeč ryneků a holičských oficín a ironizuje ji. Pozvedá obecnou řeč z její pomíjivosti, aniž ji odcizuje domovského prostředí. Koncentruje, co je v konverzační empirii rozptýleno, odděluje, co je v ní přebytečného, rutinního, nečistého, vypichuje a hyperbolizuje a tím vším už navádí k soudu. Sám je skoupý na slovo, jeho dikce je přerušovaná, přetržitá, tak jako je kompozice uvolněna do sledu výjevů, analogií a protikladů. Jen ti odchýlení jsou dějotvorní; jsou neusazení, vyrážejí za nějakým jiným smyslem, jehož nedosahují, který možná ani není. Nevědí mnoho o tom, co je čeká za okruhem normovaného bezpečí. Nepřekonávají rozpory a nedorozumění, uvádějí svět v nepořádek, transcendentují do nejistoty a ohrožení.

Radostné rozpoutávání a překračování se totiž také ztrácí v temných zmatcích, cizotě a nebezpečných dvojnáznostech. S uvolňováním příčinných vazeb a s prvky nepořádku je usnadňován přístup iracionalitě, nesmyslnosti, logická sřetězení ustupují asociativním spojením, která se tematizují ve snových, „magických“, čarodějnických vizích. Tyto sekvence jsou legitimními součástmi struktury předhazující oficiálnímu rozumu jeho bláznovství. Druhý román *Než dojde k vraždě* obrací běžné detektivní schéma a namísto, aby šel za tím, co se přihodilo a jak se to přihodilo, shledává stopy toho, co by se bylo mohlo stát, protože se to stává dnes a denně, jednomu každému, ne pouze ve výjimečných případech hodných zaznamenání. Text románu stejně jako text života obsahují plno narážek a nápovědí, nazdařbůh rozhozená slova dostávají dodatečný význam a čtenáři je ponecháno, aby uhadoval, co z nich může povstat. Za nic nelze s jistotou ručit. Román si počíná jako jedna z jeho postav, která o sobě říká: píšu si poznámky o lidech, když mně o nich není něco jasné. Lidé jsou v těch poznámkách drženi v poloanonymitě, víc než o portréty jde o studium interakcí.

I ve třetím románu *Tanec na ledě* je vyprávěč vůči rozmlouvání ve střehu. S prostou lidskou potřebou popovídat si to není tak jednoduché, lidé si ubližují, ani nechtějí, padají do léček, nemají se docela v moci, neodpovídají docela za to, co říkají a činí. Jejich příběhy jsou šarádovité sestavy záměn, zvrátů a dvojitých řešení. Text života je stěží čitelný. V jeho středu se pohybuje ženská postava spřízněná s vyprávěčkou – je impulzivní, sarkastická, její vyjadřování není úplně souvislé, prohlédavě se orientuje, a přesto bloudí.

Hned na začátku vstoupíme do dialogu nedialogu.

„Co neudělá strach !“ zasmála se žena ve smutku.

„Všichni lidi jsou stejný,“ přikývl stařec.

„Ale kdepak by dal na zdavej rozum,“ dodala žena.

„Lidi jsou všelijaký,“ přikývl stařec.

„Byl to holt osud,“ vzdychla žena.

„Člověk se v lidech nevyzná,“ přikývl stařec.“

(Vostrá 1988: 9)

Rozmlouvají spolu dvě postavy, které ovšem neznáme, román teprve začíná. Ani ony se spolu neznají, setkaly se náhodou při cestě vlakem. Ani vyprávěč se k nim nezná. Jednu označuje jako „ženu ve smutku“, druhou jako „starce“. Ty slovní nálepky jim už zůstanou, podobnými bude označeno i šest spolucestujících. Čtenář si domyslí, že černě oblečená žena jede na pohřeb nebo z pohřbu a že nejspíš mluví o nebožtíkovi. Starcovy odpovědi jsou všeobecné až do gnómičnosti a stereotypu. Zkušenost, která by jim měla být podkladem a garancí, už odumřela, vymizelo z ní všechno žité a individuální, chybí osobní vztah k tomu, co říká žena, vztah k ženě, která to říká, i k starci, který na to odpovídá, chybí vztah k sobě samému. Povídá se cosi, ale je to neurčité, lidé, o kterých se to povídá, jsou neindividualizovaná množina, nepovídá se vlastně nic, jenom se opakují ustrnulé formule, neúčastné vůči cizímu i vlastnímu slovu, netečné vůči předmětu rozhovoru, vůči partnerovi v dialogu, vůči sobě, vůči mluvcímu. Referenční, apelativní, expresivní funkce replik je redukována, jen jakýsi pochybný kontakt je zachován.

Přesto probíhá rozhovor k oboustranné spokojenosti. Strany se nesetkávají, ale ani se neruší. Nepřekážejí si, míjejí se. Nevyžadují jeden od druhého opravdové účastenství, každý si vede svou a důležité je, aby řeč nestála. Situaci znevažuje kontrast smíchu a smutku: „Co neudělá strach!“ zasmála se žena ve smutku.“ Nový kontrast přichází se starcovou replikou a jejím uvozením: „Všichni lidé jsou stejný,“ přikývl stařec.“ Uvození je afirmativní, přímá řeč není však docela o tom, čemu se přisvědčuje. Jak se afirmace opakuje třikrát za sebou, je stále nesmyslnější.

Takových kontrastů a nesouhlasů je využíváno k dezinterpretacním hrám, vzniklá nedorozumění bývají vestavěna do osnovy prózy s tajemstvím. Z banálního rozhovoru vyběhnou daleko dopředu anticipace, které vybočují z každodennosti do čar, pověr a magie, do noetických labyrintů, do sporů mezi rozumem a emocemi, mezi lidským rozhodováním a tlakem odosobněných sil odjinud. Postava je zahleděna do svého světa a do své skupinové příslušnosti, lhostejná k jiným možným světům. Část se vnucuje za celek, s ideologickou agresivitou se vydává za jediný smysl a hodnotu. Vypravěčův přínos do dialogu je v tom, že vyvádí slovo ze zaslepené soběstačnosti, usvědčuje sémantické pole z partikularity. Integrační činnost však neochránila vypravěče před tím, že také on zůstává omezen na svůj dílec pravdy a poznání, s tím ovšem rozdílem, že uzavřenost svého horizontu reflektuje. Není vševědoucí, a to je jeden z důvodů, proč distribuoval své pravomoci směrem dolů a nechal převážně mluvit své nedůvěryhodné postavy.

Alena Vostrá prochází napříč jazykovou hrou, provází bludištěm komunikace. Když se osvobozujeme z nepravé komunikace, je v bludišti veselo. Ale tančíme na tenkém ledě.

Jak tenký je ten led, se přesvědčíme ve čtvrtém a posledním románu. V prologu se jakoby náhodou setkají „dívka s kufrem“ a „kulaťoučkový človíček v silných brýlích“ a „v dojemně malých polobotkách“, který mluví s naléhavostí nepřiměřenou okolnostem prvního (a posledního) letmého setkání. Střemhlav se povznášá nad jedinečnost a obyčejnost situace. Človíček, dialog a prolog předjímají a předehrávají, dívka explikuje: „Víte, já mám někdy takový pocit, že jeden člověk druhého člověka vůbec neposlouchá, že si každý vede svou /.../ a rozhovory mezi lidmi se tak proměňují jenom v takové hluché čekání, kdy zase přijdu na řadu já /.../ jeden se vůbec nesnaží druhého pochopit, pochopit jeho radosti, jeho bolesti, jeho zážitky ...“ (Vostrá 1991: 13–14) Tmavý průjezd ve starém nárožním domě, úder hromu a blesku, hřbitov a velký černý pes jsou průhlednými šiframi toho, co má přijít.

Zbývá splnit očekávání, zaplnovat přichystaný prostor. Dějiště je rozloženo mezi botanickou laboratoř a dům obestřený tajemstvím. Paralela mezi nimi je zřetelná a nápovědná, signály se lehce přenášejí tam a zpátky. Atmosféra je přehuštěna tím, co se kdysi stalo, a tím, co se musí stát, až se záhadné minulosti jednou otevře průchod do přítomnosti. To, co se říká teď a tady, se opakovaně napřahuje k druhému významu, román je přeplněn dvojznačnými výroky, o kdekterém slově jen tak prohozeném víme, že je náznakem, nástrahou, náloží. Přistoupíme-li na tento způsob čtení, dvojznačnost se rychle zjednoznačňuje.

Víceznačné je samo *médium*, titulní slovo románu. V překladu z latiny je to střed, potom také prostředek a prostředkovatel. Může prostředkovat například mezi světem živých a mrtvých, světem duchů. Je to také prostředí, v jazyce odborně botanickém prostředí uměle vytvořené, které znovu vyvolává k životu buněčnou tkáň, a z té se znovu vytvoří celá rostlina. Médium probouzí latentní dispozice. „Zkrátka díky médiu se nám to před očima všechno zrychleně opakuje,“ vysvětluje pan doktor (Vostrá 1991: 61) a v tomto laboratorně vysvětlujícím popisu je předložena základní dispozice románu. Uměle, literárními prostředky vytvořené prostředí vyvolá k životu zapadlý děj, vrátí ho ze zapomenutí do živého vědomí. Ději, který už jednou proběhl, dá zrychleně proběhnout znovu, i s oživanými duchy a nebezpečími, která v sobě chová. Situace a motivy se přeludně opakují, neuspořádaně, v útržcích, ale jsou na svém místě, kde mají být, fungují podle předchozího výpočtu. Přítomnost a minulost, na jejichž průniku všechno závisí, jsou tak vyjímány z empirického času a prostoru, výstup záleží na vstupních elementech a na podmínkách experimentu. Obojí bylo do experimentu s rozmyslem vloženo, takže proces nemůže být ohrožen žádnou anomálií ani překvapením. I charaktery jsou funkčními konstantami s vyloučením psychické libovůle.

Takovou mediální konstantou je sama Anežka, mladá dívka, které je souzeno, aby záhadě pomáhala na světlo dne. Nasává atmosférické napětí a indukuje je zpětně do uzavřeného obvodu, přibližujíc se skrytému energetickému náboji zdánlivě už nefunkčnímu. Ale právě to, co bylo vytěsněno, stává se hlavní dějotvornou silou, když Anežka, nově přichozí, ruší amnézii a obnovuje paměť neznámé končiny, sotvaže do ní vkročila. Upřímnému a naivnímu děvčeti to nedá nerozhlízet se kolem sebe a nepátat, když narazila na neshody a nejasnosti, na podezřelou prázdnotu a chybějící mezičlánky. Musí být naivní a zvědavá, aby splnila svou úlohu. Je replikou dětských postav Vostré, které se nevědomky vychylují z rozumného, z toho, co je pro většinu normální, a nechťně se pro normál stávají nebezpečím. Není však detektivem, do poslední chvíle si není zločinem jista, nepřipouští si ho, závěry za ni vyvozuje její společník, za tím účelem nadaný bystrým intelektem a k Anežce přivázaný lehkým milostným poutem.

Na povrchu není než konverzace, vývoj není akční, ale rozmlouvací. Jakoby náhodně a bez záměru rozmlouvá Anežka s účastníky, pamětníky, svědky i poradci, s experty z oborů, které by byly vzdáleny vlastní při nebyt zástupného propojení mezi tajemným domem a laboratoří. Děj se děje rozmluvami, v nichž se nám také dostává potřebných informací, rozmluva i dominuje i slouží. Je to umělá řeč v umělém prostoru a děj v ní postupuje jako vyplňování prázdných políček, jednoho po druhém, jako skládanka, puzzle. Dialogy zobrazují buď fádní nehybnost, neměnné reakce, sériové interakce, anebo zmatenou konverzaci každodennosti, stupňované nedorozumění a neporozumění. (Nevinný modelový příklad: „,A proč, pane doktore?‘ řekla zvědavě Anežka. /.../ ,Protože Hubert to sem do sedmičky má nejblíž. A je dostatečně výřečný.‘ /.../ ,Ale já jsem se ptala, proč se to míchá.“) V malém mohou být tato matení komická, ve velkém jsou pro život zhoubná, textu zas škodí jejich připravenost a šablonovitost. Perspektivy se úží, komunikační hodnoty ubývá, dešifrace je přetažena v de-

monstraci. Úspěch stavebnice a jejího sestavovatele je v tom, že všechno do sebe zapadá. Ve stavebnicové kompetenci není měnit něco, opravovat plán, počítat s náhodou a jedinečností. Tajemství je redukováno na tajenku. Ani luštitelka nemá schopnost měnit se, zavrhnout nebo potvrdit svou identitu, stejně jako její protějšek nepřestává být ani v závěrečné konfrontaci impozantní starou dámou s korunou nepoddajných bílých vlasů nad antickou tvář. Společným dílem obžalované, která má alibi, a žalobkyně, která nežaluje, je útešná didaxe o napravitelné minulosti. Obžalovaná vydala jen pokyn, který byl špatně pochopen, tedy to ani nebyl pokyn, a vykonavatel, dnes sklerotický stařík, který si plete minulost s přítomností a halucinovaně zaměňuje jedno s druhým, byl už tenkrát natolik pomatený, že si slova velitelky domyslel po svém. Jeden i druhá nevěděli, co činí, poloha viny a trestu je tedy mimo program. Nedochází k otřesnému poznání a sebepoznání, k obratu a katarzi. Anežčino dojetí, pochopení a odpuštění je něčím jiným a poslední slovo obžalované je pouhým komentářem, dodatkem k předcházející řadě přidávání a přiřazování. Zločin je odhalován jako nedorozumění, tak jako programově je nedorozuměním valná část dialogů: „Ústním podáním vesměs dochází u informace k jistému posunu, ne-li k významům takřka opačným ...“ (Vostrá 1991: 74) Obviněným se stává komunikační chaos. Může se jím stát, když médium není jen prostředkem, jenom technologií pro přenos informací, nýbrž poselstvím, které určuje vztahy mezi lidmi, když „prostředí nejsou jen nějakými pasivními obaly, nýbrž aktivními procesy“ (McLuhan 1991). Slovesné prostředky jsou stejné jako ve *Vlažné vlně*, přetržitá syntax větná a textová, kompoziční, charakterizační; tam však při vši stylizovanosti byla řeč odposlechnutá a potom pozvednutá nad pouhý výskyt. Přes svou umělost byl to odpozorovaný svět ironií transformovaný. V *Médiu* je systém stroze řízen, proto není místo pro jiný smysl, než který byl do systému vložen. Čím spolehlivěji to do sebe zapadá, tím spolehlivěji je tajemství bezpodstatné.

Byla to jen hra na tajemství? Kdyby to byla *jenom* hra, nehodila by se tak docela k tomu, co oživovalo starší část tvorby Aleny Vostré a co i v *Médiu* proskakuje: že většina věcí pro nás zůstává tajemstvím a že „podstata není známa /.../ Nepoznatelnost je nezbytná /.../ Dělá život zajímavý.“ (Vostrá 1991: 124) Tak je to v souhlasu se zkušeností teoretickou. „Vezmeme-li do ruky tenisovou raketu nebo třináct hracích karet, stáváme se tak dobrovolnou součástí dynamického mechanismu v uměle navozené situaci. Což nás právě proto nebvá nejvíce právě ty hry, které napodobují jiné situace v naší práci a v sociálním životě? Cožpak nás naše oblíbené hry nevysvobozují z monopolistické krutovlády sociální mašinerie? /.../ Abychom stáli o legraci a hry, musí se v nich ozývat každodenní život. Bez her člověk a společnost upadají do mrtvolného transu automatizace. /.../ Hrami vytváříme prostředky nespécializované participace na velkém dramatu naší doby.“ (McLuhan 1991: 221–222) Také *Médium* udržuje ve hře, jak o věcech mluvíme, jak je známe, jak jsou; jak spolu mluvíme, jak se známe, jak spolu jsme. Od komunikace k epistemologii a ontologii, ke kvalitě vzájemně sdíleného jsoucna. Jenže jsou-li účastníci hladce postaveni mimo vinu a může-li podezřelý být snadno omilostněn, upadli jsme do rozštěpu

mezi zobrazení mediální patologie, věčného zdroje nejistoty, a nadřazené autor-
ské řízení. Komunikace vede v mediálně obhospodařované skutečnosti k neko-
munikaci a nedorozuměním, při nichž jsou lidé vydáni mediálnímu mechanismu
a jsou srovnáváni v jeho aktanty. Médium nás od světa vzdaluje, namísto aby-
chom poznávali svět v sobě. Do této komunikační destrukce je vtažen román
Aleny Vostré. „Každé médium totiž má schopnost vnutit své vlastní předpokla-
dy těm, kteří se nemají na pozoru.“ (McLuhan 199: 26)

Alena Vostrá se neměla dost na pozoru, když zacházela s médiem, a radost
z osvobozování a z rozšiřování lidského jsoucna tedy nepřichází. Co trvá, je
úzkost. Tajemství není usvědčením dokončeno, zvědavost není ukojena snadnou
detekcí. Hrdinku i autorku žene také nepřiznávaný strach, instinktivní sebeobra-
na, posedlost tajemstvím a ohrožením. A přes všechnu racionální organizaci
také přitažlivost toho, co je zvláštní, odchylné a úchylné. Rozpolcení mezi
enigmatické prázdno a setrvalý mechanismus. Ten si v životě vede svou mimo
lidskou vůli, v románě působí z vůle autorky i proti její vůli.

Kdoví, zmatení jsoucna, jeho přeroknutí, nedorozumění a úchylky možná ne-
jsou jen naší chybou a zaviněním. Anebo jsou a bez nich by tento svět nebyl
pochopitelný, možná bychom nebyli nebýt té chyby, toho nepořádku, destabili-
zace, opuštní dokonalého stavu před stvořením.

LITERATURA

McLuhan 1991: McLuhan, Marshall, Jak rozumět médiím, Praha.

Vostrá 1988: Vostrá, Alena, Tanec na ledě, Praha.

Vostrá 1991: Vostrá, Alena, Médium, Praha.

A LABYRINTH OF COMMUNICATION AND MISCOMMUNICATION

Alena Vostrá (1938–1992) wrote four novels. Their fundamental principle of construction is
dialogue. In *The Lukewarm Wave (Vlažná vlna, 1966)*, common language of time and place is
adopted, yet this conversational empirics is subsequently transformed by means of irony. The
contextual twists and turns of dialogue and exchanges of rejoinders and perspectives keep the
reader in a permanent state of emergency, never allowing him to reach a decision on any particular
thought or emotion. Characters and their standpoints are sorted out according to their typical spe-
ech patterns. The narrator prefers unsettled and peculiar heroes, as they are the only ones who give
birth to a story, able to set out towards alternative destinations and seeking for a different mean-
ing. Along with the conversational looseness, the composition and causal relations loosen as
well, while incursions of irrationality, meaninglessness and dangerous ambiguities are facilitated
by the elements of disorder.

In this regard the following novels resemble the debut. *Before the Murder (Než dojde k vraždě, 1985)*
is based on a reversed mystery scheme: what is being searched for are the traces of what
might happen and perhaps has happened, simply because such things do happen all the time, and
to anyone and everyone. Also in *The Dance on Ice (Tanec na ledě, 1988)* the „enigmatic text“ is
built through with games of misinterpretation derived from conversational stereotypes, from de-
personalisation and non-participation, anonymity, banality, and mechanically sustained relation-

ships. The stories are all charade-like sets of mistaken substitutions, reversals and double solutions, in which the text of life is hardly readable at all. *The Medium* (*Médium*, 1991) represents a systematization of this development. Here the situations and motivations operate according to a pre-calculation, the output being pre-determined by the input elements entering into the experiment. Conversation has become an artificial speech in an artificial space, while the plot moves on in the manner of squares in a crossword, which are being written into; even the characters are functional constants. The represented pathology and mechanics of the world of media impose themselves upon the fictional construction and result in a loss of communicational value. In the background there is a persistent anxiety over this state of the media, whose prisoners and *actants* people become.

