

Pecka Karel a Pecka Dominik, *Motáky nezvěstnému a Z deníku marnosti*

I VO HARÁK

Když jsem tuto studii připravoval, přemýšlel jsem nad svou volbou: proč právě tyto knihy? proč je číst? a jak je číst?... Probíhaly právě u nás státnice a vedle věcí potěšitelných odehrávaly se při nich i ty méně potěšitelné. A já nevím, mezi které mám zařadit fakt, že pro naše studenty je ne rok 1938, 1948 či 1968, ale dokonce rok 1989 minulostí natolik vzdálenou, že se jich nedotýká.

Kromě funkce estetické plní umělecké dílo jistě také celou řadu funkcí dalších: například informativní nebo ideologickou. Proč tedy nevyjít právě od nich – zejména od té první – a nepokusit se tvorbu Dominika i Karla Pecky vidět prizmatem *mimouměleckého* sdělení adresovaného čtenáři?

Názvy obou děl (*Z deníku marnosti*, 1993, *Motáky nezvěstnému*, 1980), jsou reflektovaným užitím *realistické* metody ztvárnění látky, načerpané navíc z tvůrčovy osobní zkušenosti. Obě díla můžeme považovat za *klíčová*. U Dominika Pecky hovoří Karel Křepelka i Jiří Grygar o *vězeňském deníku* (Křepelka 1994: 61; Grygar 1994: 55; ano, jde o toho proslulého astrofyzika – a Peckova tajného žáka), Petr Cekota o *deníku teologa*, „do něž autor přenesl podstatnou část své kněžské i pedagogické služby“ (Cekota 1994: 66). V souvislosti s tvorbou Karla Pecky se Jiří Kovtun poněkud sofistikovaněji zmiňuje o literatuře *svědecké*, o svědeckosti¹ knihy, již Václav Černý nazývá *kronikou*.²

A tu mi dovoluďte odbočku možná až příliš osobní: Kdybych měl obě knihy číst jenom a především jako svědectví o politických

1] „Je zvláštní kvalitou, která může, ale nemusí, obdařit estetický účinek literatury dodatečným kouzlem osobní bezprostřednosti. Svědecká je taková kniha, jejíž autor čerpal z ověřené zkušenosti a původního zážitku“ (Kovtun 1980: 380).

2] „Motáky nezvěstnému jsou kronikový záznam zážitků a dějů autorova života“ (Černý 1990: 7; srov. též Balajka 1994: 20).

procesech a stalinských vězeních a lágrech, bylo by mi to málo. A nebavilo by mne to. Navíc se obávám, že bych v takovém případě postupoval *pars pro toto*. I bylo nasnadě vydat se na cestu od *jak k proč*. I bylo načase hledat ke dvěma klíčovým románům pasující klíč.

Chvilí jsem váhal nad přiléhavostí názvu knihy Dominika Pecky *Z deníku marnosti*. Proč byl zvolen a co nám jím mělo býti řečeno...? Místní určení tu bývá často nejisté, časové také – pokud se děj nevztahuje k určitému období církevního roku. Ale: nenalezneme právě v denících onu na vnitřních souvislostech založenou vazbu mezi aktuálním děním a jeho reflexí, mezi tím, co se právě stalo a co (jaké vzpomínky, úvahy či komentáře, jaká hodnocení) to ve mně vyvolalo, na jaké další příhody jsem si díky tomu vzpomněl, jak reflektuji právě zaslechnuté a co všechno mi to připomíná? „Mechanismus [...] represivního zařízení není v knize ‚prius‘. To vidím v úvahovém rozměru autorova sdělení, v meditativním zamyšlení nad smyslem života,“ píše Bohuš Balajka v recenzi příznačně nazvané *Víc než deník a rozhodně ne marnost* (Balajka 1994: 20).

Nazývá-li Václav Černý *Motáky nezvěstnému* kronikou, patrně tím nechce upozornit na jejich *ne-literárnost*. Můžeme to naopak považovat za potvrzení uměleckých aspirací knihy, totiž tehdy, pochopíme-li rozdíl mezi kronikou a anály. Tedy mezi dílem, které fakta pouze prezentuje, a dílem, které usiluje je vybírat, hodnotit, rozvíjet a vykládat – zkrátka strukturovat.

Nehledě na autorskou intenci (neboť ta bývá mnohdy součástí autorského mýtu), jež knihu *Z deníku marnosti* nazývá románem (D. Pecka 1996: 283) a u *Motáků nezvěstnému* upozorňuje na *hudební kompozici* (Lukeš 1998: 68)³, si musíme uvědomit, že o vřazení díla tam neb onam rozhoduje do značné míry také

3] „Já jsem ovlivněn hudbou, literaturu cítím do značné míry jako hudební skladbu“, podobný vztah ke *komponování* literárního díla bychom našli u Milana Kundery. „Příběh zachovává půdorys pěti částí řecké klasické tragédie a s nimi se překrývají tři fáze hudební“ (tamtéž: 231). Motiv jazzové hudby sehrává zde navíc podobnou roli jako v románech Josefa Škvoreckého.

tradice. Tradice vědomě autorem zvolená – jako prostředek vymezení i zařazení díla. Zde nám hodně prozradili už recenzenti obou děl a své k tomu dodali i samotní autoři, když do nich vložili intertextové a širěji interkulturní souvislosti, jejichž odhalení je nezbytné pro dourčení smyslu.

Tak už Václav Černý hovoří v souvislosti s *Motáky* o „procesu ‚citové výchovy‘ a sebevýchovy, *éducation sentimentale*, povýšíme zde titul na jméno žánru“ (Černý 1990: 9), aby vzápětí dodal: „*Motáky* zvláště a nutně navádějí myšlenku na Dostojevského *Zápisky z mrtvého domu* a není nejmenší pochyby, že Dostojevský je autorovým živným chlebem“ (tamtéž). Jméno Stendhalovo vymezuje pak rysy Peckova *nekašírovaného* realismu a viděné vazby na klasickou řeckou tragédii potvrzují, že autorovo přání bývá občas otcem nejen myšlenky, ale také tvaru. Autorovo přání, které si je vědomo, že *Motáky nezvěstnému* jsou nejen předstupněm *Štěpení* (1974), nýbrž i – poněkud paradoxně – *Malostranských humoresek* (1985) (Lukeš 1998: 155)

Jiří Kovtun si všímá zejména vazeb na dílo Solženicynovo (*Jeden den Ivana Děnisoviče*, 1963, *Souostroví Gulag*, 1974–1982) a s vědomím odlišnosti Peckovy tvorby od díla dnes již ruského klasika (Kovtun 1980: 380–383), Zbyněk Fišer zmiňuje kromě Dostojevského a Solženicyna jako autory Peckovi příbuzné také Charlese Bukowského a Jamese Clavella, z domácích potom Jiřího Muchu, Evu Kantůrkovou, Arnošta Lustiga (*Bílé břízy na podzim*, 1966), ze starších Karla Sabinu, Ivana Olbrachta i Julia Fučíka.

Bohuš Balajka zasazuje dílo Dominika Pecky do kontextu „martyrologické literatury“ (J. Mucha, K. Pecka, V. Havel, E. Kantůrková) (Balajka 1994: 20), zatímco Karel Křepelka je vidí zasazeno především do kontextu takzvaného *kněžského románu* (Václav Kosmák, Karel Václav Rais, Jindřich Šimon Baar, František Odvalil; někdejší Peckova *Světla na moři*, 1935) (Křepelka 1994: 61) a Jiří Rambousek se pokouší o syntézu obou stanovisek: „Peckův pohled se liší od toho, jak vězení vidí například Karel Pecka, Jiří Mucha nebo později Václav Havel či Eva Kantůrková. D. Pecka snáší vězení jako pravý křesťan, který nejenže nalézá slovo odpuštění i pro dozorce a ‚bomzáky‘ a je svým spoluvězňům vlídným

přítelem, ale chápe své uvěznění jako „rozhodující zkoušku kněžského poslání“ a příležitost k pokání za spáchané hříchy“ (Rambousek 1994: 29). Se skrytou, a přece zřetelnou ironií (jejíž osten je ovšem zaměřen na *současnost*) se Dominik Pecka hlásí ke svým dávným předchůdcům – Dostojevskému, Pellicovi, Thoreauovi –, aby ukázal, jak pokrokový řád dovede vězeňství oproti temné minulosti humanizovat. Vedle narážek na vlastní dílo beletristické a vedle pasáží téměř shodných se svou autobiografií vložil Pecka do řádků knihy aforisticko-anekdotické sentence podobné zápiskům interpretujícím jeho letitou činnost pedagogickou (*Ze zápisníku starého profesora*, 1940, *Umění stárnouti za školou*, 1943, *Starý profesor se hlásí o slovo*, 1994) či pasáže filozofující a teologizující – shodné s dalším důležitým směrem Peckova bádání, které našlo svůj obraz v knize filozofické antropologie *Člověk*, vydané v letech 1970–1971 v Křesťanské akademii v Římě.

Uměleckost románu Karla Pecky je signalizována hned úvodní scénou soudního přelíčení, stylizovanou do podoby *filmového představení* (autor pak ve svém díle velmi často a rád využívá metody ostrého filmového střihu). Střídání er-formy s ich-formou, referování o vnějším světě s jeho prožitkem a reflexí bychom našli již v jednotlivých kapitolách a intermezzech Valentova románu *Jdi za zeleným světlem* (1956), pro něž bychom ostatně jako podtitul mohli zvolit ono vymezení, jímž Černý specifikuje žánr díla Peckova. Kromě jazzové hudby a filmu hraje u Pecky důležitou roli také sama literatura. Cennější než jídlo, pití nebo kuřivo (Seifertova *Píseň o Viktorce* propašovaná tajně do lágru), dokonce i ta s ironickou skepsí vědoucího přijímaná, literatura socrealistická („Můj šlechetný pane a příteli, smlčí-li spisovatel pravdu, lže. Lže-li spisovatel, není tudíž spisovatelem, protože jeho řemeslem je psát pravdu tak, jak ji vidí na své oči“ – K. Pecka 1990: 373). Literatura jsoucí palimpsestem a interpretačním klíčem příběhu a nabízející tak další – totiž onu ryze literární, do sebe uzavřenou – možnost jeho *čtení* (takto funguje Mannův *Doktor Faustus* ve scéně mezi Svobodou a poručíkem), otevírající jej zároveň hlubší (zde faustovské) tradici.

A nyní bychom se konečně mohli zaměřit na jazyk a současně s tím se, slovy Jochena Schulte-Sasseho a Renate Wernerové, otázat, zda je i v případech posuzovaných knih oním sekundárně modelovaným systémem – za účelem estetického působení na příjemce – na primárním modelu jazyka přirozeného. Že oba autoři přirozeného jazyka užívají, to je nám zřejmé. Teď ještě zjistit, zda jej také modelují a zda tím vytvářejí novou uměleckou kvalitu.

Záhy zjistíme, že ano. V obou případech hraje důležitou roli rovina metajazyková, podklad textové seberefektivnosti a ironie. A tak tu vedle sebe stojí smysluplná – a proto neustále zpřesňovaná i o tajemství vědoucí – výpověď a jazyková fráze (co výron fráze myšlenkové), vulgarita řeči jako obraz z vulgarizovaného, sebe sama nechtě karikujícího myšlení. Neboť: „Styl je projev osobnosti. Styl je způsob, jak sloužíme myšlence [...] Styl je stejně neporušitelný jako osobnost, jejímž je výrazem“ (D. Pecka 1993: 15). A není-li osobností...

Výzvou zploštělému jazyku bachařů se u Dominika Pecky stávají syntakticky košaté a myšlenkově bohaté reflexe filozoficko-teologické i lapidární anekdoty či pointující sentence typu „Trpět za Církev je ovšem drzost“ (tamtéž: 101). Tutéž roli sehrává u Karla Pecky několikerý (Černým, Kovtunem a Fišerem zaznamenaný) slang, řeč *vyrůstající zdola* – proti řeči *shora nadiktované*.

Oba autoři vědí o symbolické platnosti slova (u Dominika Pecky nemá protagonista jméno, je „zbaven svého jména“ – tamtéž: 13, a při tom vědoucí, že důležitější než jméno je tvář; u Karla Pecky se hlavní hrdina jmenuje Vilém *Svoboda*) a úloze řeči jako prostředku charakterizujícího postavu (u D. Pecky se v dialogích jednotlivé postavy projadřují an sich, jeho dialogy jsou – až na jednu výjimku – spíše jakýmsi souběžnými monology; u K. Pecky slouží rozhovor k zaznamenání proměny a vývoje postavy, k jejímu vymezení se – skrze řeč – vůči ostatním, k signalizaci jejího postavení a myšlení: jde o skutečné, navíc přesně rytmované dialogy). Ale vědí také o tom, že ne vše lze vyslovit a že je tu tedy ještě zámka, tajemství: ať už jde o jemnými a sporými tahy načrtnutou dávnou epizodu vypravěče – kněze u D. Pecky (se symbolickým dovětkem „Nenašel jsem tvůj druhý hrob“ – tamtéž: 68), Nemovo postupně

odhalované tajemství (se *zliterárnějícím* odkazem „Co mně potom postupně svěřil, zapisuji jen v hlavních rysech a ryze výpravně, asi tak, jak by to napsal třeba Heinrich Kleist“ – tamtéž: 206) u téhož; nebo absence jména onoho *nezvěstného*, k němuž se obrací hlavní hrdina románu Karla Pecky: absence umožňující dosadit sem blíže nespecifikovanou vyšší bytost, osobního a křesťanského, ne však církevního Boha, tu lepší stránku samotného hrdiny (když tu horší, temnou stránku představuje poručík – možná však také antipod boží), nebo dokonce předprojektovaného čtenáře („Čtenář dosazený do role adresáta – boha vytváří vedle subjektivizované perspektivy autorského vypravěče a hlavní postavy další úhel, z něhož je hrdina posuzován“ – Fišer 1991: 16).

Toto *tajemství* souvisí koneckonců s ústředním tématem obou románů, jímž jest člověk. Člověk zbavený předchozího společenského postavení, obnažený na samu dřevň lidství. „Veškeré úvahy o osudu, morálce, svobodě, víře atp. se odehrávají ve chvílích očekávání či překonávání mezních existenciálních situací“ (tamtéž), nabízí Z. Fišer další, mimo jiné také *literární*, konotace.

Mimoběžnost řeči v dialogích, potřeba vidět – nejen – hlavního hrdinu ukotveného v přítomnosti, ale také minulosti (a budoucnosti), nejen v dění, ale také v prožívání a reflexi, nejen v těle, ale také v díle (a duši) nám napovídá, že si Dominik Pecka klade především otázku, *kdo je to člověk*. A to v díle, které je kvintesencí jeho tvorby: beletristické, pedagogické a filozoficko-teologické. Vzhledem k tomu, že se Peckův autobiografický hrdina příliš neproměňuje – do kriminálu přichází jako dospělý muž, hotový člověk –, ale toliko si hlouběji uvědomuje sebe sama, své místo a poslání ve světě, nazvěme jeho dílo románem sebepoznání a sebeuvědomění.

Snaha vidět zejména hlavního protagonistu vymezeného vůči okolí, v proměnlivém i trvalém, napjatého mezi světlo a tmu, vždy si znovu a znovu ozřejmujícího meze a mantinely bytí fyzického a duševního nám napovídá, že si Karel Pecka klade především otázku, *jaký člověk je*. Aby tak napsal nejautobiografičtější ze svých próz, jejíž hrdina se vinou své naivity ocitá ve stalinském koncentráku co nezkušený mladíček, aby v něm zrál a dozrál

v muže. Nejen vlivem prostředí, okolností a spoluvěznů, ale především ze své svrchované a svobodné vůle, podřízené nikoli vnějšímu diktátu, ale tvárné vůli duchovní – personifikované oním *nezvěstným*. Nazvěme tedy tento román románem sebevýchovy.

Prostředí stalinských vězení a lágrů s jeho zřetelným rozlišením charakterů, vyjevujících se navíc v řadě existenciálně vypjatých situací probíhajících se ve stísněném prostoru se silnou koncentrací postav, prostředí determinované procesy probíhajících vně (a uvnitř – i hranice jsou jimi obehnané) ostnatých drátů se zde stává jakýmsi katalyzátorem, který jednotlivé procesy urychluje a činí zřetelnějšími.

Co říci závěrem? Snad tolik, že nepřípadný není jen název románu Dominika Pecky (Ani té marnosti se v něm nakonec nedočkáme, neboť na Nemovo tvrzení: „všechno je marnost“ – D. Pecka 1993: 242, hlavní hrdina namítne: „všechno je naděje“ – tamtéž.) Nepřípadným se může zdát též název druhého z posuzovaných románů. Adresát motáků je sice *nezvěstný*... „Zítřka mi bude začít jinde, na jiném poli. Rád bych tě tam někde potkal, zítřka, pozítří, některý den, jak poplyne čas. Snad k tomu někdy dojde, k našemu přímému setkání, věřím tomu. A do té doby ti občas napíšu, když budu mít radost nebo starost. Dokud tě nepotkám tváří v tvář, dovol, abych pokračoval v psaní motáků tobě, *nezvěstnému*, ale který jsi“ (K. Pecka 1990: 398–399).

Mohlo by se zdát, že tedy popíráme, co jsme tvrdili před chvílí. Ale pouze za těch okolností, jestliže by tato (a podobná) tvrzení nebyla podřízena dominující a organizující funkci estetické. Nechtějme tedy po žádném z našich románů, aby suploval práci historiků. Mohou nám prostředkovat nikoli poznání, ale prožitek historie – skrze postavy, a hodnoty umělecké.

Dovědí-li se moji studenti z tvorby Dominika či Karla Pecky něco o naší nedávné historii, dovědí se to skrze poznání – ještě pořád současné – literatury. A to je myslím pozitivní zjištění.

Literatura

BALAJKA, Bohuš

1994 Víc než deník a rozhodně ne marnost, *Tvar*, č. 3, s. 20

CEKOTA, Petr

1994 Deník teologa, *Scriptum*, sv. 10 (březen–duben), s. 66

ČERNÝ, Václav

1990 Románový svět Karla Pecky v paralelách tragiky a antického mýtu, in K. Pecka: *Motáky nevěstnému* (Brno: Atlantis), s. 5–21

FIŠER, Zbyněk

1991 Karel Pecka: Motáky nevěstnému, *Tvar*, č. 18, s. 16

GRYGAR, Jiří

1994 Dominik Pecka: Z deníku Marnosti, *Omega*, č. 2, s. 55

KOVTUN, Jiří (podepsáno J. K.)

1980 Karel Pecka: Motáky nevěstnému, *Svědectví*, č. 62, s. 380–385

KŘEPELKA, Karel

1994 Věžeňský deník Dominika Pecky, *Proglas*, č. 2, s. 61–62

LUKEŠ, Jan

1998 *Hry doopravdy. Rozhovor se spisovatelem Karlem Peckou* (Praha–Litomyšl: Paseka)

PECKA, Dominik

1993 *Z deníku marnosti* (Brno–Řím: Atlantis – Křesťanská akademie)

1996 *Starý profesor vzpomíná. Vlastní životopis* (Praha: Zvon)

PECKA, Karel

1990 *Motáky nevěstnému* (Brno: Atlantis)

RAMBOUSEK, Jiří

1994 Dominik Pecka v Atlantisu, *Duha*, č. 3, s. 29

PaedDr. Ivo Harák, Ph.D., Univerzita Jana Evangelisty Purkyně, Ústí nad Labem