

Postmoderna v české próze 1990–2000

a nedůvěra k příběhu

Jeden z čelných představitelů postmoderní linie v české próze 90. let, Jiří Kratochvíl, ve své knize úvah o literatuře napsal: „...příběhy jsou mustry, které nám slouží při zfabulování vlastního života, při jeho uspořádání do příběhových celků.“¹⁴⁵⁾ Zároveň přisoudil příběhům funkci obranné reakce proti úzkosti z lidské existence umožňující orientovat se ve vlastním (dodejme: jedinečném) životě. Zobecňuje pak tento rys na celé lidstvo a jeho snahu zorientovat se v dějinách.

Tu můžeme sledovat zřetelné stopy dnes mnohými uctívané teze francouzského filosofa Lyotarda o zániku meta-vyprávění „velkých příběhů“.¹⁴⁶⁾ Měl na mysli především osvícenské moderní myšlení o univerzálních dějinách lidstva jakožto pohybu, jehož smyslem je emancipace směřující k ovládnutí přírody rozumem. Příběh se v duchu této filosofie stává výtvozem lidského ducha, představou, jež svým způsobem znásilňuje skutečnost, přizpůsobuje ji ideologickým zájmům.

Český prozaik ve svých úvahách nakonec dospívá k názoru, že vzhledem ke klíčovému významu příběhu pro člověka se literatura stává dějištěm proměn ve vztahu k příběhu. V přítomnosti se mu situace jeví jako protiklad tvorby zpochybňující příběh (náročná literatury) proti produkci konzumních „lidových“ příběhů, které „srozumitelně směřují přes zápletky k *pointě*, k završujícímu *happyendu*“. Jejich praktickou realizaci přinášejí podle jeho mínění televizní seriály: „Leží obrovská propast mezi – abych to hodně přehnal – Beckettovými Texty pro nic a televizními seriály, tedy mezi příběhy, které soustavně zpochybňují poetiku i noetiku příběhů, a tak i samotný lidský řád, jak je příběhy garantován, a na druhé straně příběhy, co v nás denně upevňují jistotu, že řád našich životů je snadno dostupný a že tajemství lidské existence není žádným temným mystériem, ale jen tajemkou z nedělní křížovky.“¹⁴⁷⁾

145) Kratochvíl, J.: Vyznání příběhovosti. Brno 2000, s. 13

146) Lyotard, J. Fr.: La condition postmoderne. Paris 1979

147) Kratochvíl, J.: cit. d., s. 14

Zdrojem pochybností je podle Kratochvila nemožnost jednoznačného výkladu historických událostí. Dovojuje to na různých interpretacích komunistického převratu v roce 1948 i listopadové „sametové revoluce“ v roce 1989.¹⁴⁸⁾ Tu ovšem vzniká pochybnost o těchto pochybnostech samých: mají snad Kratochvilova slova znamenat, že komunistické a nekomunistické výklady těchto událostí jsou rovnocenné, že na ně nelze uplatnit hledisko pravdivosti odkazující jeden z nich do oblasti ideologických klamů?

Zde se vyjevuje podstatný rys postmoderního myšlení – pluralistické nazírání jevů kladoucím je vedle sebe, bez snahy o jejich hodnocení, tedy o hierarchizaci (každá hierarchizace, ba zobecňující subsumace, je v očích postmoderního myslitele znásilněním, mocenským zneužitím skutečnosti). Důsledkem takového postoje je nakonec hodnotová vágnost, lhostejnost.

Tuto situaci charakterizuje vzhledem k literatuře, zvláště románu, Peter Zima: „Modernistická, z ambivalence vycházející otázka po pravdě, hodnotě, skutečnosti a subjektu v postmoderně zanikla, protože hodnoty jako umění, právo, socialismus nebo láska k bližnímu, jejichž pomocí autoři jako Sartre, Brecht nebo Bernanos hledali základy nové subjektivity, padly za oběť lhostejnosti a zaměnitelnosti v tržní společnosti rozpolcené ideologickými boji.“¹⁴⁹⁾ Teze o zániku metavyprávění má podle Zimy závažné důsledky i pro román: „V jazykovém a společenském kontextu, kde se cíle velkých historických metavyprávění křesťanství, racionalismu a marxismu stávají nedůvěryhodnými, je i *hledání* (quête) románu zbavené svého smyslu (telos).“¹⁵⁰⁾

Zima rozlišil v postmoderní románové produkci čtyři modelové typy: 1. Text jako radikální řečový experiment, jenž je čtenáři nabízen jako kontingentní a partikulární konstrukt s hravě kritickým záměrem (Butor, Robbe-Grillet, Calvino, Pynchon ad.) 2. Čtivý, neorealistický, neoromantický či neomodernistický text s konvenčními vyprávěcími vzorci (dodjme ovšem: ironicky denuncující pseudoreferenčnost svého fiktivního světa, A. H.) (Eco, Fowles ad.). 3. Ideologicko-

148) cit. d., s. 15

149) Zima, P. V.: *Moderne/Postmoderne*. Tübingen u. Basel 1997, s. 331

150) cit. d., s. 330

utopický text nových (feministických, ekologických) hnutí.
4. Text destruktivní subverzivní revolty (T. Bernhard aj.).¹⁵¹⁾

V české próze posledních dvou desetiletí můžeme rozeznat obrysy dnes už všech čtyř románových modelů, jak je stanovil Zima. Radikální řečově hravý experiment reprezentují díla autorů různé generační proveniencie počínaje romány J. Křesadla až po „skládačkové“ texty P. Rákose nebo Z. Brabcové; patřily by sem však i prózy V. Kremličky, J. A. Pitínského, M. Kočího, P. Hrbáče či P. Stanczyka. Rysy druhého typu bychom mohli shledat (nechceme-li začít u Fuksovy Vévodkyně a kuchařky a u próz Kunderových) například v románech M. Viewegha, J. Jandourka či v parodiích Vaňka-Úvalského.

Ideologicko-utopický model představují u nás prózy feministek (A. Berková, T. Boučková ad.), ale třeba i „ekologické“ romány M. Urbana (Sedmikostelí, Hastrman).

Poslední typ nalézá u nás obdobu především v dílech mladších autorů, jako jsou J. Topol či V. Kahuda, kteří vycházejí z undergroundových pozic. Toto členění je přirozeně jen schematické, někteří autoři (M. Kundera, V. Vokolek) by se vešli do více modelů.

Položíme-li si otázku, co je společným rysem těchto modelů, dostaneme odpověď: jejich antimimetičnost. Tento rys, jak dovozuje Zima, ještě neodlišuje zásadně postmodernu od moderny. S názorem, že literatura (a umění) nezobrazuje mimeticky skutečnost, se lze setkat už v začátcích moderny v souvislosti s narůstající autonomizací umění (počínaje kubismem můžeme růst antimimetičnosti sledovat ve výtvarném umění i v literatuře – například v oddělení „čistého“ lyrismu od agitační poezie v poetismu).

Podle Zimy se však postmoderní autoři vzdávají nároku na zasahování do mimouměleckých oblastí; umění se jim jeví jako hra, jako *radost z textu*. Ostatně i Kratochvil ve stopách Kunderových tento rys výslovně zdůraznil: „Může... být pouhá radost z vyprávění a z dobrodružství fabulace a z dobrodružství románové konstrukce tím jediným a plnohodnotným obsahem, účelem a smyslem literatury? Ale vždyť skutečná radost je vždycky jen *bezúčelná a bezobsažná*; nachází totiž smysl sama v sobě...“¹⁵²⁾ Tak nabývá tvorba artistního rázu.

151) cit. d., s. 359

152) Kratochvil, J.: cit. d., s. 36

Zima to demonstruje na Ecově románu *Jméno růže* vydvihovaném jako exemplární případ postmoderní prózy: „Otázka dobra a zla pozbývá v díle na významu; stává se hrou, v níž pojmy jako *napětí* nebo *středověk* slouží pouze k usnadnění odbytu.“¹⁵³⁾ Distance od hodnotových významů dává románu ráz pseudomimetické hry, jež je výsledkem chladného, byť duchaplného kalkulu; ten zaujme intelekt, ale nezasáhne cit. Postřehli to, jak uvádí Zima, i někteří vykladači Ecova díla; např. W. Hüllen považoval román za „vyprávěnou sémiotiku“, která nevykládá daný svět, nýbrž „interpretuje interpretaci“.¹⁵⁴⁾

Ecův román je de facto pseudohistorický; je umístěn do minulosti, ale jak zkonstatoval rakouský teoretik, nejde tu o poznání cestou umělecké mimeze, nýbrž o hru znaků zasaženou do středověkého rámce.

Rys této ironické hravosti přibližuje pseudomimetický model hravému experimentování. To má právě pro důraz na uvolněnou kompozici a řečové ozvláštnění při své antimimetičnosti blíže k moderně než k postmoderně. Společná je tu intelektuální artistnost, s níž autoři denuncují a destrukují iluzivnost fiktivního světa – ať už jde o jazykové hříčky Křesadlovky (ostatně u něho spíše polemicky zaměřené proti postmoderně) či o jemné významové posuny a odstíny, jimiž ozvlášťuje svůj imaginární svět D. Hodrová.

Antimimetické rysy jsou silně zvýrazněny i v subverzivní modifikaci postmoderní prózy. Projevují se imaginativní tvořivostí rozrušující navyklou orientaci čtenáře přeskoky v prostoru i v čase, prolínáním empirické a fantazijní roviny motivické výstavby, drastičností estetických kontrastů útočících na čtenářovo citění (Topol, Kahuda).

U nás najdeme tento typ antimimetičnosti také v pseudohistorických prózách tří autorů: u V. Macury, V. Vokolka a M. Urbana (viz zde str. 141–146).

Jaký je smysl této antimimetičnosti? Dá se říci, že postmoderna pokračuje v ikonoklastické linii moderny zahájené první avantgardou na začátku minulého století. Pro modernu bylo ovšem obrazoborectví spojeno ještě s poznávacími aspiracemi a se snahou osvobodit lidského ducha ze zajetí ži-

153) Zima, P. V.: cit. d., s. 335

154) cit. d., s. 335

votního automatismu a z iluzionismu ideologií, které se z vědomí sociální integrity změnil v nástroj mocenské manipulace.

Postmoderní umělec na rozdíl od modernistů ztratil důvěru ve vše kromě své jedinečnosti a jinakosti. Je bytostný solitér, pro něhož se svět rozpadl do nepřehledné houštiny jednotlivostí a vztahové nekonečnosti znaků bez významů. V tomto světě nelze nalézt nic, co by umožňovalo dát mu řád, systémově ho sjednotit. Vše, co nese rysy uspořádanosti, systematickosti, se stává zámkou k dekonstrukci, k subverzi, k rozkladu. V pluralitě perspektiv se ztrácí jednak možnost vize či konceptu společného (intersubjektivního) světa, jež lze sdílet s druhými, jednak zřetel k jeho praktickému utváření a přetváření, na němž se podílí naše tělesná smyslovost a z něhož se odvozuje naše žitá skutečnost. Intelektualismus tohoto postoje k světu opírajícího se o teoretické koncepty přírodovědy (teorie instability, teorie fraktálů) nalézá korespondenci mezi nimi a neočekávanými zvraty a přeměnami v oblasti společenské, provázenými krizemi ideologií.

Za krizi, kterou konstatuje, klade postmoderna vinu moderně, především jejímu diskreditujícímu vztahu k minulosti, její iluzi nekonečného pokroku, postmoderní kritika se však například v oblasti románu jeví jako pokračování moderních stanovisek, neboť popření modernistické negace minulosti není ani v postmoderně důsledné. Postmoderna se obrací k minulosti, ale není s to ji přijmout bez ironie. Zřetelně to dosvědčuje výrok U. Eca o ztrátě nevinnosti ve vztahu k minulosti. „Postmoderní odpověď na modernu spočívá v názoru a rozpoznání, že minulost, jelikož ji nelze popřít, neboť popření vede k mlčení, musí být nazřena novým způsobem: ironicky, bez nevinnosti.“¹⁵⁵⁾ (podtrhl A. H.)

Na Ecově výroku jsou pozoruhodné dvě formulace: říkali, že minulost musí být nazřena novým způsobem, prozrazuje vlastně, že stále je v zajetí modernistického požadavku inovace; hovoří-li o nutnosti ironického vztahu k minulosti (odmítajícího znovu aplikovat to, co již bylo použito), pak se automaticky vzdává možnosti nalézt v minulosti živou tradici. V jádru Ecova stanoviska je tedy opět modernistický odpor k tradici.

Aplikováno na prózu a román vůbec to znamená, že návrat k mimetičnosti je možný pouze ironicky, to znamená reflektovaně, s vědomím pseudoreferenčnosti fikce (stranou ponecháváme postmodernistickou tezi o ztrátě rozdílu mezi virtualitou a realitou, kterou vyvrátily tragické události v USA, jež nám daly intenzivně pocítit rozdíl mezi prožitkem katastrofické fikce a reality).

Zdá se, jako by odpůrci mimetičnosti omezili její chápání pouze na dva aspekty: na prostou reprodukci předloh (které jsou pro ně vždy již ideologicky zmanipulovány) a na spojení mimetičnosti s pokleslým pseudouměním, s kýčem. Je tomu skutečně tak? Musí nutně příběh a jeho zápletky zpodobující jednání účastníků (jak to formuloval Aristoteles ve své *Poetice*) být závislá na ideologické manipulaci? A naopak: je postmoderní hravá artistnost, hodnotová lhostejnost, skutečně zárukou „nevinosti“ umění? Nepodléhá postmoderní umělec rovněž iluzi, iluzi absolutní svobody zbavující ho závislosti na základních antropologicky daných kódových principech literatury (literárních družích a žánrech)?

Moderna založila své chápání uměleckého sdělení na provokaci, což ji přivedlo k destrukci komunikativní povahy uměleckého díla; ztížená sdělitelnost až nesrozumitelnost, rafinovanost a hermetičnost („čistota“) uměleckého projevu byla výrazem umělcovy distance od společnosti. – Tržní společnost ovšem našla poměrně snadno cestu, jak toto gesto neutralizovat: z exkluzivních děl učinila zboží fetiše nesoucí punc komerční vzácnosti, zastírající původní umělecké poslání. Francouzský sociolog Pierre Bourdieu analyzoval subkulturální pole umělecké literatury a konstatoval, že moderní umělec zaujímá mimovolně zvláštní místo v tomto poli – místo, které ho distancuje nejen od umělců konzumních, ale také od skutečnosti, degradované v jeho očích na pokleslý svět ideologických klamů a konzumerismu.¹⁵⁶⁾ Vytváří si (domněle) nezávislou enklávu svobodné tvorby, jež však zůstává různými sociálními a ekonomickými vazbami fakticky propojena s mimouměleckým světem.

Postmoderní umění jako by na základě reflexe marnosti provokativní umělecké revolty rezignovalo na konfrontaci se společností. Vzdalo se specifické hodnotově relevantní ko-

156) Bourdieu, P.: *Les règles d'art*. Paris 1998

munikativní funkce a oddalo se prosté hravosti. Francouzští poststrukturalisté formulovali efekt literární tvorby jako *radost z textu*. Literatura se mění ve hru slovních znaků dávající vzniknout významově nevyčerpatelným, či přesněji nepostižitelným textům. Slovní hra umožňuje nejen překračovat a mísit pravidla literárních žánrů (román-esej), nýbrž i literárních druhů: epický příběh ustupuje hře s vyprávěním.

Degradace příběhu má důsledky pro celkovou výstavbu a vyznění díla. Evokační funkce textu, umožňující vstup do fiktivního světa příběhu, přechází v expresi vyprávějícího, jenž se stává rozhodujícím činitelem. To ovlivnilo vznik dvou dominantních linií v naší postmoderní próze: na jedné straně je to linie autobiografická, v níž vyprávějící se stává protagonistou vlastního příběhu, na druhé straně linie fantaskní, v níž se vyprávějící subjekt dává unášet svobodnou hrou představitosti k tvorbě „nepravděpodobných“ fikcí.

Vedle těchto dvou postmoderních linií však v naší současné próze existují také fiktivní díla, v nichž vypravěči nerezignovali na příběhy a jejich pravděpodobnost. Pole této produkce, řazené někdy k tzv. midkultuře, je rozrůzněno generačně i kvalitativně; najdeme tu díla autorů starších (Klíma, Kohout, Stránský, Kantůrková) i spisovatele mladší (Třešňák, Šabach, Pekárková, F. Topol). Jedni vycházejí z apriorních ideových konceptů (Stránský, Kohout, Klíma), jiní z osobních zkušeností (Kantůrková), jiní z pozic sociálně nonkonformních (Třešňák, Pekárková). Vyznačuje je nejen víra v možnost uspořádat chaos empirických dat do smysluplného příběhu, nýbrž i důvěra v platnost obecných hodnot a idejí na jedné a v praktické poznání života na straně druhé. Jde přitom o tu část soudobé prozaické produkce, která udržuje tradiční literárně komunikativní povědomí literatury a literární fikce a vytváří tak pozadí, na němž teprve může vyvstat exkluzivní jinakost imaginativních textových her postmoderních ikonoklastů.

Imaginativní antimimetická linie vytváří zároveň v současné prozaické produkci enklávu čtenářsky náročné, antiiluzivní tvorby. Má svůj protějšek v linii mimetické, která zachovává iluzivní rysy fiktivního světa odpovídající běžné tělesné orientaci a zkušenosti člověka, byť se vzdálila tradičnímu realismu. Prvky převzaté z mimouměleckého světa vstupují do fikce v podobě motivů, které se stávají funkčními nositeli estetických významů. Mimeze je výpravné próze vlastní jakožto

tvorbě věrohodné či pravděpodobné iluze, do níž je čtenář vtažen, aby se stal svědkem dějů, které se mohly stát. Zastánci antiiluzivního umění často ztotožňují mimetičnost s konzumní produkcí určenou k tomu, aby čtenář unikl do světa nevšední zkušenosti (TV seriály). Důležitý však je tu pojem možnosti a moment oslabení či uvolnění reference k jednotlivým jevům mimouměleckého světa. Pravděpodobnost, věrohodnost mimetické iluze totiž nemusí rušit autonomnost umělecké obraznosti, neboť ta umožňuje (virtuální) rekonfiguraci naší zkušenosti.¹⁵⁷⁾ Receptce mimetické tvorby může obohacovat naši zkušenost se světem, odhalovat její možnosti utvořit si představu jeho celkové hodnoty. Chápeme-li umění jako záležitost specifické komunikace modelující naše hodnotové prožitky, pak mimetická rekonfigurace zkušenosti obohacuje naše hodnotové vědomí o možnosti jeho živé (byť fiktivní) estetické syntetizace.

Takto viděna dává mimetická linie naší současné prózy možnost uvědomit si, co odděluje uměleckou fikci od ilustrace apriorních ideologických konstrukcí nebo od realizací apriorních ideových projektů, s jakými se setkáváme v tvorbě některých starších autorů. Z tohoto hlediska stojí na předním místě dílo Vlastimila Třešňáka. Tento autor představuje svými osudy i sociokulturním zařazením protějšek „učených“ tvůrců své generace. Bývá někdy považován za příslušníka undergroundu, ale sám se k němu nehlásí. Navazuje spíše na hrabalovskou linii otevřenou pestré životní empirii. Už v jeho prvních povídkách zkonstatovala kritika přítomnost některých rysů hrabalovské poetiky a estetiky. Byla to například už volba postav zalidňujících autorův fiktivní svět, které pocházejí z okrajových vrstev společnosti a pohybují se v prostředí velkoměstské periferie. Třešňákova fikce se však liší od hrabalovské hyperbolizace smyslových počitků a groteskní paradoxnosti; jeho výraz jeví sklon k využívání ritualizovaných forem mluvené řeči zvýrazněných opakováním, které modifikuje jejich význam v změněném kontextu. Jiným rysem je zámlkovitost, náznakovost, nutící domýšlet a dotvářet nevyjádřené souvislosti. Třešňákův vyprávěč nese zřetelné autobiografické rysy, vstupuje však do fikce většinou jen otázkami nebo konverzačními poznámkami.

157) Ricoeur, P.: *Temps et récit III*. Paris 1985

V pozdějších prózách se objektivizuje do postavy pana Praga (jméno postavy vzniklo komickou záměnou autorova jména pohraničním policistou). Po zákonu kontrastu získává tato postava svůj protějšek, pana Moritze (jenž má také svůj předobraz v autorově zkušenosti – je jím jeho přítel malíř Martínek). To právě ukazuje na rekonfiguraci, která s sebou přináší esteticky hodnotové významy. Třešňákův humor ovšem v sobě skrývá prvky melancholie, která jeho texty sblížuje s významnými zjevy humoristické prózy přesahujícími meze zábavné úsměvnosti. V poslední próze Domácí hosté (2000) umocňuje autor svůj humoristický postoj několikánásobně zvrstveným motivem hry, jenž dodává jeho fikci ráz *theatra mundi* promítnutého do miniaturizovaných rozměrů vesnické komunity.

Pokud jde o příslušníky mladší generace, tu najdeme v oblasti mimeze dvě autorské osobnosti – spisovatelku Ivu Pekárkovou a pro mnohé kontroverzního autora Michala Viewegha. Pekárková napsala řadu próz čerpajících rovněž převážně z osobních zkušeností exulantky a světoběžnice. Její romány se vyznačují výraznou dějovostí hraničící až s dobrodružností (*Gang zjizvených*, 1998). Ráz jejího fiktivního světa určuje specifické ženské hledisko vyznačující se nonkonformní otevřeností jak v oblasti sexu, tak v sociokulturních vztazích. Pohledem *zdola* připomíná někdy provokativnost tvorby undergroundového typu, neboť vypravěčky i postavy jejích próz se rekrutují rovněž z okrajových vrstev společnosti. K nonkonformnosti inklinuje i způsob jejího řečového projevu, v němž často sahá k slangovým výrazům (román *Gang zjizvených* napsala původně anglicky v slangu newyorské periferní čtvrti). Krajním případem prózy mimetického typu je prvotina I. Landsmanna *Pestré vrstvy* (1999) z hornického prostředí (pohled doslova *zdola*) podaná v profesním slangu, jenž je pro laika místy až nesrozumitelný.

Michal Viewegh je osobností zcela odlišného typu. Zaujal svým druhým prozaickým dílem *Báječná léta pod psa* (1992), v němž vytvořil ve své době nezvykle působící humorný obraz tzv. normalizačního období nazřený z perspektivy dospívajícího chlapce. Toto tragikomické vidění přispělo k tomu, že jeho próza nabyla rysů jisté nonkonformnosti ve srovnání s rigorózně negativním mravním pohledem na totalitní minulost. Další tvorba však už vyvolala rozpaky kri-

tiky, i když byl Viewegh řazen k postmoderním spisovatelům, pracujícím metodou odhalování fikce jako konstrukce vzniklé v hlavě autora. Ta vnáší do jeho próz specifický rozpor mezi mimetickou stylizací a antiiluzivní ironizací. Jeho postup však je odlišný od antiiluzivnosti autorů, jako je Topol či Kahuda. Nezpochybňuje totiž mimetickou perspektivu, z níž je fiktivní svět nazírán. Jeho vypravěč, jakkoli nese evidentní rysy autobiografické, zůstává objektivizován, je fiktivní postavou včleněnou do vyprávěného světa, jenž si zachovává mimetické rysy. Předmětem ironizace se stávají spíše čtenáři, s nimiž si autor prostřednictvím fikce pohrává.

Mimeticky fiktivní protějšky antiiluzivní (imaginativní) prózy ukazují, že struktura současné prózy je vrstevnatější, než jak by se mohlo zdát ze zorného úhlu postmoderny ovlivněné skepsí vůči existenci hodnot přirozeného světa, tj. světa konturovaného pro nás v intersubjektivních prakticky zkušenostních formách existujících vně jazykového systému a jeho ustálených vyjadřovacích schopností. Umění a literatura včetně prózy nám tuto dosud nevysslovenou (nikoli nevýslovnou) zkušenost prostředkují svým specifickým způsobem.

Rozpad ideologických konstruktů může vést k dezorientaci, k nárůstu skepse vůči schopnostem člověka vyznat se v minulosti a projektovat svou budoucnost. Odpor k degenerovaným ideologiím může vyvolat pocit úzkostné osamocnosti a ztráty komunikace vyvolané nedůvěrou k řeči. Vzniká iluze, že skepse bořící svět a jeho hodnoty je jediná možná reakce na zklamání jistot. Naše antiiluzivní próza je do značné míry produktem takové situace. Její mimetické protějšky však ukazují, že zánik ideologie neznamená zánik světa ani zrušení potřeby hledat perspektivy, v nichž dosud neuvědoměné a nevysslovené hodnoty života před námi vyvstanou v podobě uměleckých obrazů, které rekonfigurují (výraz P. Ricoeura) naši zkušenost s tímto světem, v němž jsme zakotveni svou (pomíjivou) tělesností.

Barokní fenomén v české próze

posledního desetiletí

Kniha básníka Zdeňka Rotrekla *Barokní fenomén v současnosti* upozornila na problematiku barokních rysů v prózách českých autorů z posledního desetiletí.¹⁵⁸⁾ Rotrekl shledal takové rysy v dílech tří autorů – Edy Kriseové Klíčová kůstka netopýra, Alexandra Klimenta Nuda v Čechách a Jiřího Gruši Dotazník. Všechna tato díla vznikala v tíživém ovzduší normalizačních sedmdesátých let, které nepochybně ovlivnilo základní existenciální naladění uměleckých subjektů. To se promítlo do estetického projektu, jenž zakládal stylou podobu fiktivního světa jejich děl a jeho řečové manifestace.

Rotrekl přistupoval k zmíněným prózám s představou určitých podstatných rysů barokní stylizace, jejíž příznaky shledával v každé z analyzovaných próz zvláště. U Kriseové to byl především „neskutečný polodětský a položenický svět snu a obrazivosti“ prolínající se s drsnými rysy fakticity. Dalším dokladem baroknosti bylo interpretovi prolínání člověka a přírody, proměny lidí ve zvířata a naopak, rozbujelá antropomorfizace; Rotreklovi se tento způsob obrazné stylizace jeví jako výraz ztráty mravní orientace, neschopnosti rozlišit mezi dobrem a zlem, řádem a chaosem, mezi láskou a sexem. Z toho vyplývá krutost, která spolu se ztrátou schopnosti poznávací, schopnosti rozlišit sen a skutečnost se stává jedním z hlavních momentů, v němž vidí odkaz baroka. Ten spatřuje také v motivu panenství, který chápe jako relikty mysteriózního náboženského pojetí čistoty příznačného pro baroko a jeho dědice – romantismus, byť z něho stopy religiozity již vymizely.

V Klimentově román *Nuda v Čechách* zaujalo básnického vykladače především dějinné vidění krajiny. Nutno ovšem poznamenat, že tento text kladl snaze vypreparovat z něho barokní fenomény mnohem větší překážky než próza Kriseové. Rotrekl je nachází jednak v malebnosti a sošnosti prostupující protagonistovo vidění světa, jednak v momentu ná-

158) Rotrekl, Z.: *Barokní fenomén v současnosti*. Praha 1995

hlého zvratu duše, obrácení, které mění jeho životní situaci (rozhodnutí zůstat v Čechách). „Přeestetizování, přesošnění, přemalování hustými barvami, přímo tvárný kultismus jako vyjádření vnitřního tlaku s příměsí občasně ironičnosti, metaforické povodně [...] hyperboličnost rozváděná novými a novými trsy“, to vše Rotreklovi připomíná barokní gongorismus.

Odpor, jaký text klade stylovým asociacím vykladače, se však projevuje v nesouhlasu, jež pociťuje nad některými momenty, které se s jeho pojetím rozcházejí – například líčení sexuálního fyziologična, které považuje za autorův ústupek dobové módě. – Hledání barokního fenoménu v sobě může skrývat i nebezpečí, že se výklad mine se sémantickým gestem díla.

Patrně nejpříhodnější materiál pro interpreta stopujícího rysy baroka v prozaické tvorbě sedmdesátých let poskytl Grušův Dotazník. V Rotreklově knize nalézáme brilantní analýzu tohoto díla „barokního ve vidění, pocitu i slovesném vyjádření“. Vykladač shledává barokní rysy v emblematicnosti, znakovosti proměnlivého významu, v tajemnosti a (oproti předchozím dílům) také v motivech náhody pociťované jako výraz skrytého plánu neuchopitelného rozumem. Stopy baroka se podle Rotrekla projevují také v prolínání historických časů (návraty do sedmnáctého století či do obrození evokované dobovou stylizací řečového projevu) a v míšení jazykových systémů a rovin.

Rotreklova zkoumání barokních jevů v próze je možné rozšířit i na další texty, které vznikaly již v odlišných historických podmínkách. Někteří literární historikové¹⁵⁹⁾ i spisovatelé¹⁶⁰⁾ charakterizují poslední dvacetiletí v české próze jako dobu postmoderní vyznačující se rozvolněním tvaru, destrukcí ustálených modelů. Lubomír Machala¹⁶¹⁾ uvádí mezi příznačnými rysy postmodernismu v próze například přenesení pozornosti ze struktury tvaru na proces jeho vzniku (z bytí na dění), intenzivní práci s odkazy a s přehodnocením jejich významu, šokující reinterpretaci příběhů, činů a vzta-

159) Hoffmann, B.: O postmoderní české próze a dramatu. In: Přednášky 27. a 28. běhu LŠSS. Praha 1995, s. 149–167

160) Kratochvíl, J.: Vyznání postmodernisty. In: Vyznání příběhovosti. Brno 2000

161) Machala, L.: Literární bludiště. Praha 2001

hů. K tomu se připojuje i reinterpretace náboženských obrazů představujících souboj mravních principů dobra a zla, variace evangelijních příběhů o životě a smrti Ježíše Krista apod. K postmoderní stylizaci náleží podle Machaly také fragmentárnost a různohlasí textů, prolínání tragiky a komiky, fakticity a virtuality. Do základního repertoáru postmoderní motiviky patří i nejrůznější masky, labyrinty, muzea, knihovny; velmi častý je také motiv dvojnicví a zrcadel. „V postmoderních textech se zrovnoprávňuje sen se skutečností (Hodrová), absurdní jevy se konfrontují s jevy pochopitelnými“ atd. Podobně vymezuje rysy postmoderny také anglista Martin Hilský.¹⁶²⁾

Řada vlastností a stylových příznaků uváděných v souvislosti s postmodernou však přesahuje historický rámec tohoto uměleckého jevu. V návaznosti na úvahy Rotreklovy se pokusím ukázat, že v naší postmoderní próze můžeme nalézt stopy, které odkazují hluboko do minulosti, za romantismus, až k postrenesančním proměnám umělecké stylizace, které posléze vyústily v epoše baroka. Zvolil jsem pro svou argumentaci čtyři prozaické texty, které vyšly v posledním desetiletí dvacátého století. Je to román Daniely Hodrové *Perunův den* (1994), Václava Vokolka *Cesta do pekel* (1999), Jáchyma Topola *Anděl* (1995) a Václava Kahudy *Houština* (1999). Bylo by možné rozmnožit výklad o další díla, například o romány Jiřího Kratochvila či Zuzany Brabcové a dalších prozaiků, ale pro účel studie jmenované texty dostačují.

Ve všech vybraných dílech se setkáváme v jejich poetice se stylovými momenty, které nesou estetické kvality určené k překvapení či šokování čtenáře, k narušení jeho navyklých recepčních přístupů. V rovině řečových prostředků je to magický účinek určitých výrazů, názvů a pojmenování, která naznačují skryté významové vrstvy. V románu *Perunův den* je to například název pražské lokality Hagibor, v němž postavy fiktivního světa cítí ozvěny pradávných kultovních obřadů: „A jak si Marková v duchu opakuje slovo Hagibor, duchové Hagiboru přicházejí, ze všech stran se k ní blíží v rytmu onoho tance...“ Emblematickou povahu má název frašky a jejích protagonistů Vše, Každý a Nic, nemluvě o názvech tarotových karet, jejichž symbolické významy se stávají dokonce předmětem výkladu.

162) Hilský, M.: *Současný britský román*. Praha 1992

U Vokolka vzniká efekt emblematickosti především v pojmenováních tradičně spojovaných s bytostmi pekelnými (Belial, Astarot atd.) včetně zkratkovité narážky na Lucifera, česky Světlohoše. Autor je přidělil hlavnímu iniciátorovi modernizačních trendů doby (stavba železnice) chápané v dané historické situaci jako výraz pokroku a osvěty. Jména navozují také významové asociace s převráceným smyslem konfliktu Boha a ďábla, což za rys postmoderny prohlásil Machala. Technický pokrok slavený oficiálními institucemi včetně církve jako božský záměr realizovaný lidmi se v románu naopak jeví jako dílo ďablovo.

Jáchym Topol už ve svém kultovním románu *Sestra i v další próze Anděl* (stejně jako v zatím posledním díle *Noční práce*) dosahuje emblematického, mnohovýznamového účinku řečových prostředků zkratkovitostí, kusostí syntaktických vazeb, zámlkovitostí a lakoničností pojmenování postav, které se náhle vynořují, aniž by čtenář tušil jejich vazby v příběhu. Zůstávají většinou označeny vlastními jmény nebo přezdívkami beze stop další identifikace; pojmenování jim dodává na jedné straně rys důvěrné známosti, na druhé straně však zůstávají pro čtenáře cizími bytostmi. Některé dokonce i při vši epizodičnosti nabývají rysů takřka magických (cikánka Elefanta). Především však je Topolův řečový projev založen na někdy až křečovitě působící expresivnosti, přecházející ve verše.

U Kahudy se zase setkáváme s jiným způsobem intenzifikace řečových prostředků – spočívá v náhlé, často kontrastní metaforizaci konkrétních slov. To ve čtenáři vyvolává nejen vědomí obrazotvorné energie řeči, nýbrž i závatné propastnosti světů, které se jejím prostřednictvím otvírají: „...Když jsem lákal z hlubin tu průzračnou myšlenkovou bytost (řeč je o masturbaci – A. H.). Probuzené neochvějně zvíře pocitů. Dráždil jsem tu blahoslavenou příšernou dynamiku života. Tu holou nahou vůli, jež mohutnými kopanci se bránila, abych ji vytrhl z černých třaslavých kořenů. Tam někde dole končím a začíná cizí minulost. Bezelstnou naivní dětskou rukou jsem tápal v noře smrti...“

Ve všech těchto rysech řečového projevu autorů můžeme sledovat prvky, které je sblížují s postrenesančními stylovými rysy. Jestliže však u Hodrové a Vokolka (a mohli bychom sem přiřadit i Kratochvila) jde o záměr zatemnit významo-

vou rovinu sdělení, ztížit, zkomplikovat čtenáři cestu k představě koherentního fiktivního světa, u Topola i Kahudy jde o něco jiného – o vystupňování expresivního účinku řeči, o maximální zvýraznění představy, hraničící – jak řečeno – až s křečovitostí.

Ve sféře fiktivního světa evokovaného řečovým projevem najdeme rovněž stylové rozdíly mezi autory, které dělí časový rozdíl zhruba jedné generace (Hodrová je ročník 1946, Vokolek 1947, kdežto Topol 1962 a Kahuda 1967). Svět románů Daniely Hodrové byl charakterizován v řadě recenzí a úvah. Machala ve svém syntetizujícím pojednání se zmiňuje o souvislosti románového světa této autorky s jejím odborným literárním zaměřením na teorii románu, zejména na takzvaný román iniciační využívající složité symboliky.

Podobně také Vokolkova próza je založena na kulturně historických odkazech například už tím, že jednotlivé kapitoly jsou uvozeny charakteristikami výtvarných děl malířů, jejichž tvorba spadá do dobového rámce vymezujícího fiktivní svět románu (romantická epocha 19. století). I zde (podobně jako v pseudohistorické tetralogii Vladimíra Macury) autor předpokládá určitou vzdělanostní úroveň čtenáře schopného uvědomit si významové vazby historických odkazů (citací) a fikce, do níž vstupují. Navíc řada pasáží navozuje problematiku tajemného metafyzického pozadí vnějšího, smyslově představitelného dění podobně jako v emblematických prózách Hodrové. V obou dílech se tedy setkáváme se specifickým typem prózy, jejíž fiktivní svět odkazuje *za* jevou fakticitu, přesahuje rovinu smyslového vnímání a intelektuálního chápání.

Také u Topola a Kahudy se můžeme setkat s podobnými přesahy, avšak bez oné „učené“ aparatury, jakou se vyznačují romány předchozích autorů. Tu jde spíše o bezprostřední závat smyslů překračující rámec bdělého vědomí, ovšem bez transcendentního záměru motivovaného nábožensky (i když u Topola se objevuje biblický motiv v mottu v podobě citátu ze Žalmů).

Rozdíly generačních vrstev se projevují i v odlišném pojetí motivu smrti. U Hodrové a Vokolka smrt pozbývá do jisté míry povahy definitivního konce, je pojata jako pouhý moment přechodu z jednoho stavu existence do druhého v procesu neustálé přeměny a prolínání různých rovin vědo-

mí. V románu *Perunův den* se to například ukazuje zejména v linii postavy nazvané Janů; v ní je čtenáři umožněn pohled do zászvětí při sledování letu z podzemí ke světlu ve výšínách. Také u *Vokolka* najdeme místo, kde se mrtví aktéři pohybují v průvodu duší směřujících k očistci, a to tvoří rámec jejich úvah o smrti a věčnosti (scénka je ovšem uzavřena sentimentální pointou komicky kontrastující s vážností tématu – jedna z postav, šílený hejtman Broch, hledá a nalézá v zászvětí kotě, které jeho manželka dala otrávit).

U *Topola* je smrt popřením života, ať už ve vlastním, negativním smyslu jako zánik existence, či ve smyslu kladném, jako vysvobození z útrap života (smrt dívenky Nadi – tady ovšem by se dalo uvažovat i o emblematickém významu postavy naznačeném jménem Naďa, zkratkou jména Naděžda, česky naděje). U *Kahudy* má smrt především podobu tělesné zkázy, fyzického rozkladu (epizody ze hřbitova) vyjadřující záporný pól autorova ambivalentního vztahu k tělesnosti, k její hrůzné kráse.

Příznačně připomíná vazbu na postrenesanční epochu spojení motivu erotiky s motivy smrti. V románu *Hodrové* například postava *Kazatele* podobná *Đáblu* z tarotových karet spojuje v sobě moment erotický (přitahuje ženy, k nimž se přiblíží) i morbidní. U *Vokolka* zase vrcholí dvojznačnost erotična a morbidity v groteskní scéně sexuálního třeštění vyvolaného *đábelskou* intrikou. Také u *Topola* je ve všech jeho románech láska osudově spjata s lidskou smrtelností. *Kahudovo* pojetí erotiky a smrti naznačil výše uvedený citát.

Mohli bychom pokračovat v charakteristice dalších a dalších rysů, které v prózách uvedených autorů (i v dalších) při vši generační odlišnosti navozují souvislost s postrenesanční estetikou a poetikou. Patřily by k nim například rysy loutkovitosti, které šhledává E. Gilk srovnávaje romány *Macurovy* a *Vokolkovy*.¹⁶³⁾ Dalo by se hovořit i o ztrátě rozdílu mezi fikcí a fakticitou, jak o ní hovoří Z. Stolz-Hladká ve studii nalézající paralely mezi prózami D. *Hodrové* a Z. *Brabcové*.¹⁶⁴⁾

To jsou doklady odkazující k postrenesanční stylové tra-

163) Gilk, E.: Neúprosnost dějin – bůh či *đábel*? In: *Česká próza 90. let 20. století*. České Budějovice 2002, s. 107–114

164) Stolz-Hladká, Z.: Hledání skutečnosti – nad prózami D. *Hodrové*, Z. *Brabcové* a T. *Boučkové*. In: *Česká próza 90. let 20. století*. České Budějovice 2002, s. 36–45

dici působící v moderní próze konce dvacátého století. Položme si však nyní u vědomí těchto souvislostí otázku – jde ve všech uvedených případech o reflex baroka? Zjištěné rozdíly v estetice a poetice Hodrové a Vokolka na jedné a Topola a Kahudy na druhé straně naznačují, že je třeba obezřetnosti, než k jejich dílům připojíme etiketu spojující je s kulturní tradicí epochy baroka. Atribut *barokní* bývá chápán ve významu, jaký mu přisuzuje Slovník českého jazyka – tj. *slohově přeplněný, vyumělkovaný*. Tyto vlastnosti jako by postihující celkový slohový charakter epochy bychom mohli bez rozpaků aplikovat i na uvedená postmoderní díla.

Dějiny umění však dospěly k jemnějšímu rozlišení stylových odstínů v umělecké tvorbě šestnáctého a sedmnáctého století obecně klasifikované jako epocha baroka. Historik umění W. Sypher upozornil na rozdíl mezi manýrismem a uměním barokním: „Manýristické umění je *nejasné, temné, ne-li nelogické*. Zpracovává své náměty z nečekaných hledisek a vychýlených zorných úhlů, mnohdy skrytých... Určité znaky pokládané za barokní jsou aspoň zčásti manýristické...“¹⁶⁵⁾ Významné je i jeho konstatování, že „za technickými vymoženostmi manýristického slohu se obvykle skrývá vnitřní neklid, složitá psychologie, která zneklidňuje tvary i věty.“

Také P. Preiss ve své monografii *Panoráma manýrismu* uvádí četné názory rozlišující slohový manýrismus a baroko.¹⁶⁶⁾ Většina z nich se shoduje v tom, že je to jev signalizující slohovou krizi. W. Hofmann hovoří například o slohovém interregnu, H. Sedlmayr chápe manýrismus jako projev strachu ze světa a pro A. Hausera je to výraz zoufalství ze ztráty životních jistot. Baroko naproti tomu je charakterizováno jako slohové úsilí namířené proti disonančním silám v manýristickém umění,¹⁶⁷⁾ jako snaha o dosažení katartického účinku.

Pohlédneme-li z tohoto hlediska na naše postmoderní prózy, můžeme – vědomi si rizika omylu – vyslovit hypotézu, že tvorba D. Hodrové a V. Vokolka (i dalších generačně blízkých autorů) jeví zřetelnější vztah k tradici manýrismu s jeho tendencí k obtížnosti, hermetičnosti, ale také intelek-

165) Sypher, W.: *Od renesance k baroku*. Praha 1971

166) Preiss, P.: *Panoráma manýrismu*. Praha 1974

167) Sypher, W.: *cit. d.*, s. 145

tuální hravosti uvolňující kanonizovaná pravidla. Naproti tomu výrazově intenzifikovaná a monumentalizující díla Topolova a Kahudova – dalo by se říci záměrně antiartistní – vyjadřují úsilí zmocnit se přímo rozporné krásy světa a zachytit i překonat uměleckým činem jeho nesmírnou rozmanitost. Dosahují toho kontrastním rozpětím mezi konkrétní, pomíjivou tělesnou smyslovostí propadající zmaru a zkáze a mezi trvanlivostí duchovních hodnot, zatím pouze nejasně tušených v chaosu života. To – zdá se – má blíže k tradici vlastního baroka – baroka jako stylu dramatického vzepětí lidské duše z nížin nicotnosti k výšinám duchovních jistot.

Jakkoliv se tato hypotéza může zdát riskantní, nelze popřít, že tvorba uvedených autorů vznikala a vzniká v podmínkách relativně srovnatelných s duchovní krizí postrenesanční doby; tehdy jako nyní se rozpadalo vědomí celistvosti, jednoty a totožnosti světa uchopitelného lidským intelektem. S tím souvisela rostoucí nedůvěra k rozumu jako výsadě dávající člověku možnost vlády nad přírodou. I dnes prožíváme období, kdy rozum je napadán jako nástroj útlaku a poroby (srov. Adornovu a Horkheimerovu Dialektiku osvícenství, knihy Foucaultovy). Svět se propadá do zmatku pomíjivých rozkoší. Manýristé typu D. Hodrové či V. Vokolka i další se snaží překonat úzkost z krize artistní svrchovaností tvůrců pohrávajících si se svými díly. Exaltaci prozaiků, jako jsou Topol či Kahuda, naproti tomu můžeme považovat za reakci, která podobně jako barokní kazatelé chce burcovat touhu překonat přizemnost každodennosti a smyslové tělesnosti, povznést se nad *upadlost těla a světa*. V jejich díle můžeme tušit touhu po katarzi, jaká byla vlastní baroku.

Politika v současné beletrii

V poslední době se urodilo v naší literatuře několik práz s výrazně politickým zaměřením. Nepočítáme-li pokusy o satirické románové zpodobení současných poměrů z druhé poloviny devadesátých let vytvořené novináři a publicisty, jako je Martin Komárek (*Králíček vám dodá lesku*) nebo Martin Daneš (*Možná to nepraskne*), můžeme k reprezentativním ukázkám nejsoučasnější politicky motivované beletrie počítat zejména Vieweghovu knihu *Báječná léta s Klausem*¹⁶⁸⁾ a prózu Miloše Urbana *Paměti poslance parlamentu*.¹⁶⁹⁾

Obě díla mají ovšem předchůdce, prózu Evy Kantůrkové *Nečasův román*.¹⁷⁰⁾ Autorka si v této knize kladla vyšší ambice než napsat politický pamflet. Protagonista její románové fikce a zároveň její alter ego chce postihnout více než politické klima naší polistopadové společnosti. Jde mu o Ducha doby (psáno po hegelovsku s velkým písmenem), tedy o určitou syntézu především mravního ovzduší našeho polistopadového světa. Spisovatelka se bohužel dala zlákat experimentálními postupy prolínajícími její osobní deník s fiktivním světem protagonisty, romanopisce Nečase. Tato už dříve poměrně frekventovaná stylizace *románu o psaní románu* (sebereflexe vzniku beletristického textu) se v autorčině pojetí mění vlastně v komentář sběru a přípravy materiálu pro román.

V rámci této aktivity její fiktivní romanopisec hledá typ, jenž by ztělesnil ducha současnosti. Prvními, kdo se mu nabízeli jako předlohy pro tento účel, byli přirozeně politikové. Kantůrková zvolila pro tuto Nečasovu sondáž postup nejčastěji užívaný – zašifrování reálných osob pomocí alegorických opisů: *brýlatec*; *muž, který se políbil na čelo* (V. Klaus), *muž, jenž miloval svou sedací část* (M. Zeman). Do těchto opisných pojmenování je vložen už vztah autorky k reálným předlohám fiktivních postav (i když tu jde o nadsázku a fantastní stylizaci). K její cti je třeba uvést, že neulpívá na těch-

168) Viewegh, M.: *Báječná léta s Klausem*. Brno 2002

169) Urban, M.: *Paměti poslance parlamentu*. Praha 2002

170) Kantůrková, E.: *Nečasův román*. Brno 2002

to a podobných klíčových odkazech (od politiků pokračuje k ekonomickým prominentům podezřelým z nekalého obohacení – Koženému či Železnému), nýbrž rozšiřuje záběr svého protagonisty i na méně evidentní a mediálně protřepané zjevy novinářů a jiných veřejných osobností. Do fikce zavádí i některé figurky vystupující v dílčích historkách, které snad nejvýrazněji dokreslují dobové poměry. Určitým proložením v podstatě publicistické povahy popisů, komentářů a úvah romanopisce Nečase je jen alegorický příběh chlapce v temném lese s výrazným morálním podtextem.

Vcelku se však metoda koláže drobných segmentů textu ukázala jako poněkud statická, a tedy méně vhodná pro záměr zachytit ducha doby, smysl dobového dění v dynamickém napětí proměny společenského systému. Střídá se tu popis s úvahou a obecnou charakteristikou a celkově se podání omezuje na (vnitřní) monologický part fiktivního romanopisce, jen řídké oživený dialogickými scénkami (do jehož pásma vstupují reálné deníkové záznamy autorky). V Nečasově perspektivě vystupují do popředí spíše průvodní zjevy historického dění, jako je kariérismus, politická bezcharakternost, mocenské ambice, novinářská amorálnost atd. než hlubinné pohyby v mravním povědomí lidí v pozitivním i negativním smyslu, určující jejich chování a jednání.

Jde samozřejmě o projev kultivovanější a prozíravější, než jaký představují mělké pamflety autorů, jako je Z. Frybová a M. Nezval, či satirické pokusy publicistů zmíněných výše. Nicméně názorové podloží, na němž je próza Kantůrkové vystavěna, přináší jen myšlenky známé již z filosofických a sociologických spisů. Život je tak viděn prizmatem či mřížkou abstraktních hledisek, která přibližují celek spíše k dokumentu než k románové fikci.

Podobně jako Kantůrková, ale s perspektivou zúženého obzoru, postupoval i představitel mladší generace Miloš Urban v románu *Paměti poslance parlamentu*. Aliterace v názvu i v dedikaci (*Věnováno věrným voličům*) dává tušit, že půjde o básnickou hru spojující obrazotvornost s dokumentárním pozadím (to zvýrazňuje ilustrace na předsádce, v níž do středu obrazu je umístěna podoba připomínající Václava Klause). Odlehčující rys dodává próze i podtitul *Sexyromán*, naznačující parodickou povahu textu využívajícího žánru *harlequinovské prózy*. Úvodní motta orientují čtenáře na dva

leitmotivy: motiv libeňského plynojemu jako hrozby potenciálního výbuchu a motiv ohně v přímém i metaforickém významu (jako výraz mravního rozhorlení). Hravě nadbytečný rys má autorova mystifikační poznámka zdůrazňující fiktivnost a netendenčnost díla, neboť postavy vystupující ve fikci mají reálné předlohy a záměr je zřetelně tendenční (jak ostatně bývá u Urbana zvykem).

Román je koncipován jako vyprávění v první osobě; mluvčí je mladý levicový poslanec, outsider, který v průběhu své poslanecké kariéry prožije milostný román s odbojnou (a samozřejmě mimořádně krásnou) kolegyní z tábora pravice, planoucí (doslova i obrazně) rozhořčením nad oportunistem a korupcí panujícími ve vrcholném shromáždění zástupců lidu. Náležitě podrobná líčení erotického a sexuálního sblížení nesmělého milence s atraktivní ženou jsou provázena také překonáváním rozdílných ideových hledisek.

Příběh je zarámován konkrétním parlamentním prostředím, na němž čtenáře patrně nejvíce zaujmou důmyslná, leč průhledná krycí jména politických stran a jejich prominentů: sociální demokraté jsou Sociálky, ODS překřtil autor na Konzervy a vycházející z dobové politické situace rází pro (Čtyř)koalici název Hybridi; komunisté jsou Hnědí (paralela s barvou nacistických uniforem?). Některé kryptonimy nesou známky osobního vztahu autora k reálným osobám, které kryjí: *Varan* (Klaus), *Šedivka* (Špidla), *Becher* (Zeman), *Princ* (Gross), *Mour* (Macek), *Žitný* (Kasal), *Cajtman* (Nečas), *Kurz* (Langer) atd. S některými si ani nedal příliš práce, stačila mu přesmyčka: *Šoufl* (Šlouf). Hravou povahu má také jméno ženské hrdinky – Eliana Dimitrovová: křestní jméno je etymologicky odvozeno od proroka Eliáše (jehož atributem je oheň) a příjmení odkazuje k bulharskému komunistovi, údajnému žháři Říšského sněmu (Elianin otec je jeho vnukem). Tyto a další narážky navozují okázalou spojitost této postavy s ohněm a požárem v původním i metaforickém významu. V závěrečné apokalyptické scéně vyrůstá totiž do mytického rozměru mstítelky-žhářky, iniciující požár, v jehož důsledku lehne budova parlamentu popelem. Výmluvná je i symbolika barvy: Elianinou barvou je rudá spojovaná tradičně se vzpourou a svobodou.

Příběh je komponován v klasické faktuře antického dramatu rozděleného do tradičních pěti částí – expozice, kolize,

krize, peripetie, katastrofa. To však v souvislosti s publicistickou aktualizací fikce a s harlequinovskou milostnou zápletkou řadící prózu na úroveň triviálních žánrů zakládá účinek parodický; tradice „vysokého“ umění se tu prolíná s úrovní oddechové četby. To je – jako ostatně u Urbana pravidelně – příznakem postmoderní estetiky a poetiky. Čtenář navyklý na vžitou hierarchii žánrů bude patrně Urbanovou prózou znechucen, neboť kontaminace obou rovin může být pro něho nepřijatelná.

Autor se však tímto způsobem brání podezření, že jeho román je realistickým zpodoběním životní skutečnosti vyhovujícím nároku opravdovosti. Jeho próza se může v některých rysech jevit nanejvýš jako pravděpodobná (některé aféry z parlamentu jsou převzaty z publicistických zdrojů), ale celek vyznívá jako hříčka s erotickými a politickými motivy (tomu nasvědčuje fantasmagorický závěr).

Nejotevřeněji se k politické povaze polistopadové doby postavil Michal Viewegh v pokračování *Báječných let* pod psa. Už to, že své próze dal název *Báječná léta s Klausem*, zdůrazňuje návaznost posledního desetiletí dvacátého století na předchozí období. Na rozdíl od *Kantůrkové* je pro Viewegha snadné určit typ ztělesňující ducha doby. Je jím reálná postava Václava Klause, realizátora kuponové privatizace, která hluboce ovlivnila strukturu společnosti i její duchovní klima. Politik, který nepochybně patří k mediálně nejfrekventovanějším zjevům ve veřejném životě daného období, do Vieweghovy fikce vstupuje jen nepřímo (tím se jeho kniha liší od obou předchozích). Figuruje tu jen v podobě citátů z knihy *Narovinu* i z jeho projevů a článků. Autor *Báječných let* s Klausem založil svůj obraz doby *zdola*, z úrovně obyčejné maloměstské rodiny – tím se podstatně liší od *Kantůrkové* i Urbana, kteří koncipují své světy *shora*, od společenských špiček. Účinek Vieweghovy prózy vyplývá z konfrontace běžného všedního života se sférou politického vůdcovství (které si připisuje „dějinytvorné“ rysy) prezentovaného právě citáty Klausových názorů. Tak vzniká kontrast mezi „dějinností“ a každodenností charakterizovaný už *Kosíkem* v knize *Dialektika konkrétního* jako falešná ideologizující dialektika. Tato konfrontace vyznívá pro reprezentanta *dějinytvorné elity* nepříznivě; autor *Báječných let* s Klausem dokázal totiž promyšleně vybrat politikovy výroky, které nená-

silně, leč tím přesvědčivěji odhalují ideovou povrchnost, ba vnitřní prázdnotu ducha mluvčího, kterou by bylo možno označit jako *fachidiocii*.

Snad proto narazila tato kniha hned po vydání na ostrý odpor těch, pro něž je Klaus nezpochybnitelnou autoritou. Avšak i nezaslepení kritikové poukázali na uměleckou mělkost Vieweghovy fikce, která v jejich očích nedosáhla úroveň předchozího humorného obrazu normalizačních let. Není pochyby o tom, že Viewegh je typem autora, který usiluje o popularitu a pozitivní ohlas u čtenářů (tyto ambice však měl i klasik Dickens). Přizpůsobuje tomu i svůj styl: chce bavit, a vytváří proto figurky a situace, které se setkají u čtenářů s úspěchem.

V případech své knihy osudech rodiny v polistopadovém světě modifikoval osvědčené postavy z předešlého románu tak, že jim přidělil nové nebo pozměněné role (dědeček – zhrzený klausovec, otec přerozující se v komunálního politika, matka – úspěšná advokátka, bratr Paco přejímající roli sarkastického komentátora po Kvidovi atd.) Propojením s několika dalšími figurkami (nezvládnutelná dvojčata, půvabné milenky a manželky obou bratrů) vzniká základní půdorys humorného obrazu; který připomíná – jak jsem uvedl jinde – bláznivé příhody rodinky z próz oblíbené humoristky Fan Vavřincové. (Některé scénky však ve Vieweghově humoresce přece jen prozrazují, že autor má na víc než na pouhé úsměvné čtení – uveďme například takřka surreálnou scénku tance Kvidových rodičů na náhrobním kameni budoucího rodinného hrobu.)

V jednom má Vieweghova próza před knihami Kantůrkové a Urbana přednost. Totiž ve smyslu pro rozdíl řeči vlastní rovině každodennosti a řeči institucionalizované, „dějinytvořné“ sféry politiky reprezentované citáty z Klause. V tom vidím – přes všechny výhrady k čtenářské podbíživosti – přednost Báječných let s Klausem. Autor nepotřeboval kryptonimy, ani líčení politických praktik a čachrů, stačilo mu zkonfrontovat dva způsoby komunikace. Dosáhl tak z hlediska literatury, v níž je řeč jediným materiálem, dokonce působivějšího účinku. V tom má podle mého názoru blíže k Čapkovým politickým pamfletům (Skandální aféra Josefa Holouška a Podivuhodné sny redaktora Koubka), které jsou rovněž založeny na vystižení řeči určitého komunikativního okruhu.

Politické motivy vstupující do světa literární fikce jsou neoddělitelně spjaty se slovem. Právě Čapek napodobením publicistické a Viewegh přímou citací politické frazeologie ukázali, že to je nejúčinnější cesta k odhalení prázdnoty demagogické *novověči*. Tři prózy současných autorů s politickým zahrocením zároveň naznačují, že názory některých postmodernistů o zániku společenské angažovanosti spisovatelů byly spíše programovým gestem než vážně míněným výrokem. Není důkazem opaku právě fakt, že společným terčem kritiky se v těchto prózách stává politik, který spisovatele a jiné intelektuály považuje za živel narušující společenský „klid pro práci“?

Ediční poznámka

Uvádíme údaje o původních otiscích nebo jiných zveřejněných textů jednotlivých kapitol. Pro knižní vydání je autor přehlédl a doplnil, u některých nepatrně upravil jejich název.

TEORIE

Proměny paradigmatu literární vědy. Tištěno z rukopisu.

Krise literární vědy. Kritický sborník, 17, 1998, č. 4, s. 34–40.

Dialektika estetického objektu. Text přednášky na univerzitě v Bernu 1999. Tištěno z rukopisu.

Může dnes být dílo klasické? – In: *Návraty k velkým.* [Sborník.] Praha–Opava, Ústav pro českou literaturu AV ČR, Slezská univerzita, Slezské muzeum 2000, s. 13–30.

Je autor mrtev? – In: *Literární věda na prahu 21. století.* [Sborník.] Opava, Slezská univerzita 2000, s. 94–100.

Poznámky k vyprávěcí funkci. – In: *Sborník k počtĚ L. Doležela.* Olomouc, Aluze (v tisku).

Poznámka k Mukařovského pojetí záměrnosti a nezáměrnosti uměleckého díla. Tvar, 2000, č. 15, s. 23. Kráceno.

HISTORIE

Poznámky k hodnocení literatury v historickém procesu. In: *S dlaňou v ohni.* [Sborník.] Bratislava, Občanské združenie Studňa 2002.

Proměny a střety literárních modelů a uměleckých rolí na cestě k moderně v české literatuře 19. století. Estetika, 38, 2002, č. 2–4, s. 20–32.

Centrum a periférie v proměnách literární struktury. Příspěvek na konferenci v Ústí nad Labem 2001 (v tisku).

Kdy začíná moderna v novodobé české literatuře? – In: *Konec a začátek v jazyce a v literatuře.* [Sborník.] Ústí nad Labem, Univerzita J. E. Purkyně 2001, s. 292–295.

Literární struktura a její proměny v letech 1950–1970. – In: *Česká literatura 1948–1956.* [Sborník.] Opava, Slezské muzeum, Památník P. Bezruč, Slezská univerzita 1993, s. 58–64. Přepřacováno.

Proměny strukturních dominant v české próze 60. let. – In: *Zlatá šedesátá.* [Sborník.] Praha, Ústav pro českou literaturu AV ČR 2000, s. 137–144.

KRITIKA

Člověk a dějiny v pohledu moderní české prózy. Příspěvek na konferenci Spol. pro vědy a umění (Praha 1998) se začleněním pasáží ze studie *Romantika historie a historický román.* Kritický sborník 1, 1981.

Historické motivy a postmoderní próza. – In: *Česká literatura na konci tisíciletí.* [Sborník.] Praha, Ústav pro českou literaturu AV ČR 2001, s. 747–755. Kráceno.

Postmoderna v české próze 90. let a nedůvěra k příběhu. – In: *Sborník o postmoderně v české literatuře 90. let.* Plzeň, Západočeská univerzita (v tisku).

Barokní fenomén v české próze 90. let. Tvar, 2002, č. 18, s. 5–6.

Politika v české beletrii. Tvar, 2002, č. 13, s. 6–7.

Jmenný rejstřík

- Adam z Veleslavína, D. 76
Adorno, T. W. 42, 96, 164
Achmatovová, A. 106
Ajvaz, M. 54
Arbes, J. 93
Aristoteles 152
Aškenazy, L. 114
Austin, J. L. 19
Bacon, F. 51
Bachtin, M. 48, 51
Banville, T. de 100
Barthès, R. 20, 46-49
Bartoš, J. 82
Baudelaire, Ch. 37, 81, 96-102
Beardsley, M. C. 18, 48
Beckett, S. 147
Beneš-Třebízský, V. 92
Benjamin, W. 11, 37
Bense, M. 11
Berková, A. 149
Bernanos, G. 148
Bernhard, T. 149
Birkhoff, G. D. 11
Blažek, V. 114
Blažíček, P. 118
Bloom, H. 70, 71
Blumenberg, H. 37
Boileau-Despréaux, N. 76
Booth, W. C. 54
Boučková, T. 149
Bourdieu, P. 152
Brabcová, Z. 149, 159, 162
Brecht, B. 148
Bret Harte 94
Brousek, A. 107, 112
Bunyan, J. 129
Burda, V. 113
Buriánek, F. 65
Butor, M. 148
Calvino, I. 148
Camus, A. 121
Capote, T. 56
Čapek, K. 34, 169, 170
Čech, S. 92, 93, 103
Čelakovský, F. L. 77, 88, 142, 143
Černý, V. 44
Červenka, M. 51
Daněk, O. 128, 140
Daneš, M. 165
De Man, P. 17, 24, 25, 49, 50
Den, P. 109
Derrida, J. 22, 23, 26, 37
Descartes R. 37, 96
Dickens, Ch. 169
Dlabač, J. B. 86
Dokoupil, B. 67-69, 142, 143
Doležel, L. 53-56, 122
Domenach, J.-M. 38, 96
Duchamp, M. 33
Durdík, J. 39
Durych, J. 111, 127, 139
Eco, U. 21, 23, 24, 144, 148, 150, 151
Eliot, T. S. 145
Erben, K. J. 74, 79, 89
Erben, V. 128, 130-132, 135, 140
Escarpit, R. 25
Fish, S. 21
Fischer, E. 111
Fischer, O. 9
Flaubert, G. 56, 100
Foucault, M. 20, 46, 96
Fowles, J. 148
Freud, S. 47
Frič, J. V. 143, 144
Fried, J. 113, 117, 118, 120
Frýbová, Z. 166
Frye, N. 9
Fuks, L. 118, 121, 123, 135, 136, 142, 149
Gadamer, H. G. 13, 41, 42
Garudy, R. 111
Gautier, T. 74, 97, 98, 99, 100
Genette, G. 27, 34, 50, 54, 55, 85
Gilk, E. 162
Goncourt, E. de 134
Goodman, N. 32, 68
Grillparzer, F. 73, 75
Grimminger, R. 42, 43
Grögerová, B. 112
Grondin, J. 42
Grossman, J. 110
Gruša, J. 157, 158
Habermas, J. 37, 38, 41, 42, 45, 50, 96
Hájek z Libočan, V. 139
Halas, F. 112
Hálek, V. 80, 91
Haller, A. von 86
Haman, A. 80, 141
Hamburgerová, K. 53, 56, 121
Hanuš, M. 140
Hanuška, P. 66
Hartmann, G. 17, 23, 24
Hauser, A. 163
Havel, V. 109, 114
Havlíček Borovský, K. 79, 80, 89, 90
Hegel, G. W. F. 37, 40, 96
Heidegger, M. 38, 47, 96
Heine, H. 101
Hemingway, E. 56
Herites, F. 93
Herrmann, I. 94
Heyduk, A. 91
Hilský, M. 159
Hiršal, J. 112
Hněvkovský, Š. 86
Hodrová, D. 32, 121, 150, 159-164
Hoffmann, B. 141, 158

- Hofmann, W. 40, 42, 163
Holan, V. 108, 112
Holub, M. 109
Holý, J. 66, 111
Horák, P. 18
Horkheimer, M. 96, 164
Hostinský, O. 39, 83
Hostovský, E. 108, 111
Hrabal, B. 68, 70, 113, 119, 121
Hrabě, V. 112
Hrbáč, P. 149
Hroch, M. 73, 138
Hrubín, F. 110, 114
Hubík, S. 19
Hugo, V. 73
Hüllen, W. 150
Chmelenský, J. K. 77
Ingarden, R. 13, 21, 32, 40, 51
Iser, W. 13, 21, 48
Jakobson, R. 18, 71, 139
Jandourek, J. 149
Janin, J. 97, 101
Jankovič, M. 35, 58
Jauss, H. R. 13, 21, 30, 38, 48
Javor, P. 109
Jedlička, J. 119
Jelínek, I. 109
Jeřábek, Č. 140
Juliš, E. 112
Jung, C. G. 9
Jungmann, J. 38, 39, 73-77, 86, 88
Jungmann, M. 117
Kafka, F. 145
Kahuda, V. 149, 150, 156, 159-164
Kamarýt, J. 88
Kant, I. 32, 35
Kantůrková, E. 114, 153, 165, 166, 168, 169
Klíma, I. 109, 118, 120, 153
Kliment, A. 113, 157
Kočí, M. 149
Kohout, P. 109, 153
Kolář, J. 34, 70, 87, 108, 112
Kollár, J. 77
Komárek, M. 165
Komenský, J. A. 57, 76, 114, 129, 133, 134
Konrad, K. 11
Korff, K. 88
Körner, V. 128, 131, 140, 143
Kořínek, F. B. 90
Koselleck, R. 37
Kosík, K. 73, 128, 140, 168
Kouba, P. 24
Kratochvíl, J. 147-149, 158-160
Kratochvíl, M. V. 127, 133, 134, 140
Kremlička, V. 149
Kriseová, E. 157
Kristeva, J. 48, 49
Křesadlo, J. 149, 150
Kříž, J. 116, 117
Kubka, F. 140
Kuhn, T. S. 9
Kundera, M. 110, 113, 119, 121, 142, 149
Lacan, J. 10, 20, 21
Lachmannová, R. 49
Lałewicz, J. 25
Landsmann, I. 155
Langer, F. 89
Lantová, L. 84
Leconte de Lisle, Ch.-M. 100
Leitch, V. B. 17, 24, 25
Lier, J. 93
Linda, J. 87
Linhartová, V. 113, 122
Lotman, J. M. 12
Lukács, G. 12, 146
Lustig, A. 109, 120
Lyotard, J. F. 19, 147
Macura, V. 74, 76, 77, 87, 88, 139, 141-145, 150, 161, 162
Mácha, K. H. 51, 77, 78, 80, 89, 90
Máchal, J. 83
Machala, L. 66, 158-161
Machar, J. S. 93
Malý, J. 81, 90, 97
Mantegna, A. 59
Mařánek, J. 127
Masaryk, T. G. 39, 83
Meschonnic, H. 96
Metzler, J. B. 53
Michal, K. 114, 119, 123, 128, 132, 140, 141
Miko, F. 14, 15
Mikulášek, O. 110
Milton, J. 86
Mitoszek, Z. 9, 12, 13
Moles, A. 11
Mrštík, V. 83, 94
Mukařovský, J. 10, 18-21, 28, 30, 33-35, 49, 51, 58-60, 69, 139
Müller-Freienfels, R. 58
Murger, H. 100
Musset, Alfred de 100
Muther, R. 59
Nápravník, M. 112
Nebeský, V. B. 89
Neff, V. 132, 133, 141
Nejedlý, V. 89
Nejedlý, Z. 111
Němcová, B. 90
Němeček, Z. 109
Neruda J. 56, 59, 80, 81, 83, 90, 91, 93, 94, 96-103
Nezval, M. 166
Nezval, V. 107
Nietzsche, F. 24, 26, 37, 47, 139, 145
Novalis 73
Novotný, F. S. 88
Novotný, V. 66
Nünning, A. 53
Olsen, S. H. 18
Otčenášek, J. 68, 69, 110
Otruba, M. 49
Palacký, F. 87, 88, 139

- Páral, V. 113, 119-122
 Pekárková, I. 153, 155
 Pelc, J. 70
 Peroutka, F. 135, 136, 140
 Perrault, Ch. 76
 Peřat, Z. 44
 Petrmichl, G. 65
 Petrù, E. 25, 44, 66
 Pitínský, J. A. 149
 Poe, E. A. 145
 Polák, M. Z. 69, 86, 87
 Preiss, P. 163
 Procházka, J. 109
 Přebický, V. 114
 Puchmajer, A. J. 73, 77, 86
 Putík, J. 114
 Pynchon, R. 148
 Quilliot, R. 47
 Rabatel, A. 55
 Rais, K. V. 94
 Rak, J. 90
 Rákos, P. 149
 Reissová-Rajská, A. 142, 143
 Renaut, A. 46
 Ricoeur, P. 13, 22, 26, 32, 43, 138, 154, 156
 Riffaterre, M. 21
 Richards, I. A. 22
 Rimmon-Kenanová, S. 54, 55
 Robbe-Grillet, A. 56, 148
 Rotrekl, Z. 157-159
 Rubeř, F. J. 78
 Ržounek, V. 65
 Řířha, B. 134, 135, 140
 Sabina, K. 51, 77, 78
 Salinger, J. D. 56
 Sartre, J.-P. 81, 84, 96, 103, 121, 148
 Saussure, F. 18, 22
 Searle, J. R. 19
 Sedlák, J. V. 9
 Sedlmayr, H. 163
 Seifert, J. 107, 108, 110
 Shakespeare, W. 51
 Schauer, H. G. 94
 Schleiermacher, F. D. E. 41
 Schulz, K. 127
 Schwind, M. von 145
 Skácel, J. 110
 Skolil, M. 141
 Sládek, J. V. 89, 92, 93
 Smoček, L. 114
 Sova, A. 93
 Staiger, E. 32
 Stanczyk, P. 149
 Stanzel, F. 54
 Stierle, K. 26, 49
 Stolz-Hladká, Z. 162
 Stránský, J. 153
 Striedter, J. 85
 Světlá, K. 74, 91, 99
 Sypher, W. 163
 Šabach, P. 153
 Šafařík, P. J. 87
 Šalda, F. X. 39, 40, 101
 Šálek, F. 100
 Škvorecký, J. 56, 68, 109, 110, 121
 Šotola, J. 109, 114, 128-132, 136, 140, 143
 Štěpánek, V. 77, 79
 Štoll, L. 65, 107
 Thomson, J. 86
 Thumeler, F. 97
 Thunová, N. 14
 Todorov, T. 17, 65
 Tolstoj, L. N. 56
 Tomíček, J. S. 77
 Topinka, M. 112
 Topol, F. 153
 Topol, J. 114, 149, 150, 156, 159-164
 Trefulka, J. 117
 Třeřňák, V. 153-155
 Turinský, F. 88
 Tyl, J. K. 77-79, 86, 88-90
 Tynjanov, J. 70
 Urban, M. 141, 145, 146, 149, 150, 165-169
 Václavek, B. 11, 106
 Vaculík, L. 113
 Valenta, E. 110
 Vančura, V. 132, 139
 Vaněk-Úvalský, B. 149
 Vařák, P. 77
 Vavřincová, F. 169
 Verlaine, P. 44
 Viewegh, M. 149, 155, 156, 165, 168-170
 Vodička, F. 13, 21, 65, 67, 77, 86
 Vokolek, V. 141, 144, 149, 150, 159-164
 Vostrá, A. 114, 119-122
 Vrchlický, J. 82, 91, 92, 103
 Vyskočil, I. 113, 119, 123
 Weiner, R. 145
 Wenzig, J. 89
 Wimsatt, W. K. 18, 48
 Wordsworth, W. 23
 Závada, V. 108
 Zeyer, J. 92, 93, 103
 Zima, P. V. 138, 148-150
 Zola, E. 74
 Zořčenko, M. M. 106
 Žáček, J. 133
 Ždanov, A. A. 106
 Żółkiewski, St. 12

Obsah

TEORIE

- (9) Proměny paradigmatu literární vědy
- (17) Krize literární vědy
- (28) Dialektika estetického objektu
- (37) Může dnes být dílo klasické?
- (46) Je autor mrtev?
- (53) K otázce vyprávěcí funkce a formy
- (58) Poznámka k Mukařovského studii Záměrnost a nezáměrnost v umění

HISTORIE

- (65) Poznámky k hodnocení literatury v historickém procesu
- (73) Proměny a střety literárních modelů a uměleckých rolí na cestě k moderně v české literatuře 19. století
- (85) Centrum a periférie v proměnách literární struktury
- (96) Kdy začíná moderna v naší novodobé literatuře?
- (104) Literární struktura a její proměny v letech 1950–1970
- (116) Proměny strukturních dominant v próze 60. let 20. století

KRITIKA

- (127) Člověk a dějiny v pohledu moderní české prózy
- (138) Historické motivy a postmoderní próza
- (147) Postmoderna v české próze 1990–2000 a nedůvěra k příběhu
- (157) Barokní fenomén v české próze posledního desetiletí
- (165) Politika v současné beletrii

- (171) Ediční poznámka
- (172) Jmenný rejstřík

Aleš Haman

**Literatura
v průsečíku pohledů
teorie – historie – kritika**

V roce 2003 vydalo nakladatelství ARSCI
Letenská 19, 118 00 Praha 1

redakce:

Hellichova 7, 118 00 Praha 1 – Malá Strana
<http://www.arsci.cz>, e-mail: arsci@arsci.cz

Odpovědný redaktor Petr Lachmann

1. vydání

Typografie a DTP nakladatelství ARSCI

Tisk: PBtisk, Příbram

Doporučená cena 195 Kč