

ZDENĚK KOŽMÍN

PROMĚNY ČESKÉ PRÓZY

Čtením české poezie uplynulého čtvrtstoletí jsem se začal ztotožňovat s názorem Květoslava Chvatíka, že zejména rokem 1968 se v české literatuře otevřely dveře vedoucí do tzv. postmoderny. Jako by avantgardní naděje na radikální posun v člověku a ve společnosti byly najednou definitivně odoperovány. Naše poezie tuto situaci přesně zaregistrovala. Všem navzdory dala velké odpovědi o nových zdrojích možné humanizace tvorby. Položme si otázku, zda obdobný posun nastal také v české próze.

Jean-François Lyotard, filozof postmodernismu, mluví o tom, že klást odpor tomu, co zužuje horizont, je dobré, že si však je vědom stále narůstajících mezí: „Naši cestu můžeme hledat jen hmatáním,“ čteme v jedné jeho studii (viz sborník *Postmoderne - globale Differenz*, Suhrkamp 1991). Položíme-li do těchto myšlenkových souřadnic dílo Bohumila Hrabala, zdá se zcela vyvracet tyto teze o postmoderním zúžení prostoru. Vždyť třeba jeho *Postřižiny* jsou přímo oslavou volného prostoru, šplháním do závratné výšky, rozevlátou jízdou, opojným životem. Ale už *Harlekýnovy* milióny by mohly docela dobře přijmout citát z Lyotarda jako motto: „Prostor pohybu se zúžil, pokud vůbec nějaký je.“

Ve své „torontské“ trilogii (*Svatby v domě*, *Vita nuova*, *Proluky*) měl Hrabal odvahu převyprávět svůj život, svá témata, svou filozofii jakoby znovu. Perspektiva vyprávění svěřená vlastní ženě veškerou hrabalovskou fascinaci životem jednak nově intimizuje, jednak radikálně zcizuje. Zvláště mě dojímá to místo z *Vita nuova*, kde vypravěčka líčí mnohoslíbený prostor vždy jediného dne dovolené, kdy její muž „znal tak dobře ty svoje hospůdky že věděl ve které hospodě svítí okny dopolední slunce a věděl kde svítí slunce odpoledne a míval hospůdky ve kterých to odpolední bylo to samé jako dopolední (...)“. Cesta je plná zastavování: U Kloučků, Na Staré poště, u Ferklů, U staré basy či U žebráka. Ale kam se poděl velký prostor? Jako by se tu navzdory pohodě ponořila perspektiva vyprávění do zvláštní tísně, do zvláštního narežívání maxima štěstí za minimum času. V trilogii se prosazuje filozofie nasycenosti

světem a zároveň stále propadavosti nikam. Do tohoto prostoru se vejde vše: scénérie s prezervativy spolu se scénérií pohřbů, obscénní anekdota i blafování druhého. Jestliže tu něco vzdoruje ničivosti času, je to nejspíše samo vyprávění. Vyprávění je stvořitelské. I když třeba už nejde o pábení, stále je po ruce řeč jako východisko z úzkosti. Vypravěčka je šťastna, že „mohla znovu ten svůj život převyprávět“. Podstatné je u Hrabala ono znovu. Milan Jankovič v interpretaci Příliš hlučné samoty charakterizuje Hrabalův čas jako „čas být na cestě“. Nevidí tu však horizontální pohyb odněkud někam, nýbrž vertikální pozici, „stále opakovaný vzmach z nulté situace do rozzářené intenzity okamžiku“ (Nesamozřejmost smyslu, 1991). Podle Jankoviče dokonce už i jen sám obnovovaný rytmus je záchranný: nemusí být už žádné cesty, ale rytmičtější života smí pokračovat v proudu řeči. Šlo-li u Hrabala často o jakousi extázi riskující velikostí i riskujícího zmarnění, pak v poslední trilogii se autor médiem vypravěčky ocitá v jisté distanci od této extatickosti, aniž ovšem tuto extatickosti ruší. Je to ovšem jiný úhel pohledu než u vypravěčky Postřižin. Teď je Hrabal sám viděn tím druhým, tím nejbližším. Jako by Hrabal potřeboval realizovat právě vědomí zúženého prostoru.

Lytard mluvil o tom, že je dobré klást odpor zúživšímu se prostoru. Česká próza 70. a 80. let ve svých nejzralejších dílech tento odpor také cílevědomě klade. Přímou modelově to reprezentuje Dotazník Jiřího Gruši. Jeho hrdina je na světě vlastně ještě před svým zrozením, kdy se toho děje ve světě velmi mnoho a kdy je také — opět vyprávěním — sama skutečnost vybízena k tomu, aby se dala. 77 dní před svým zrozením oslovuje hlavní hrdina adresáta celého vyprávění, jemuž má být odevzdán posléze v závěru knihy právě dotazník: „Také vy, s. Pavlendo, si pospěšte, rychle si pořiďte matku, abyste se v závěsu za mnou narodil jako štír.“ Už z této situace je zřejmé, z jakých sil a protisil se bude celý román napájet. A je už také zřejmé, že se bude bohatě sytit i možnostmi samotné řeči, a to nejen její apelativní zaklínavostí. Jako by všecko z řeči a všecko ze skutečnosti tu mělo být uvedeno do obrovité činorodosti. Už samotné jméno Jan Chrysostom, kterého se hrdinovi dostane, je jiskřivým průsečíkem zjevných i nezjevných sil. A také sama strohá a zároveň záladná kolonková řeč dotazníku strhuje k velké slovtvorbě. Vypravěč si ještě stvoří bratrance Olina, kterého představuje jako svého snoprace a luštitelce tušení a veškerého předpověditele. Hrdina má stále obavy z toho, že se něčím „zbavuje možností“. Autor buduje celý text na modelech možností (k tomu je hojně využíván horoskop a všecko, co s ním souvisí). Filozofové postmoderny zdůrazňují v těchto aspektech možností roli Derridovu. Soudí, že ve svých dekonstrukcích vychází z jazykových her, z etymologie a dospívá ke zvláštní symbolice a metafyzice. Říkají, že svou reflexí vytváří distanci k ustáleným obsahům vládnoucí řeči. Ne počíná si konec konců filozof Derrida podobně jako básník prózy Gruša? Ne, vůbec nejde o žádné vlivy. Čeští prozaikové neaplikují žádnou konkrétní filozofii, hledají na svou pěst. Ale právě tím jsou různé blízkosti a afinity zajímavější.

O Českém snáři Ludvíka Vaculíka bylo v práci Sylvie Richterové

Slova a ticho (poprvé v Mnichově 1986) dobře řečeno, že jeho krajním rámcem „je obklíčení, bezvýchodnost, bezmoc“. A také to, že „je to román psaný jako deník a deník psaný jako román“. V derridovském duchu by bylo možno říci, že román tu je dekonstruován deníkem a deník rekonstruován románem. Vaculík tu v ostré optice a velkým stylem píše variace na každodenní život a každodenní riskantní aktivitu proti totalitní moci. Tyto variace ovšem píše vždy také neustále návratný i nenávratný životní čas, sama existencialita. Je tu nepřetržitě spojení jevového povrchu s krajními polohami životního smyslu. Nejpodstatnější napětí probíhá právě mezi jevovostí a smyslem lidského bytí. Ocitujeme alespoň zvláště zkratkovitě vyhocenou polaritu tohoto napětí: „V poslední době cítivám nechuť být tu. Ale je to skoro nechut být.“ Pro Český snář je podstatná sama naléhavost vytvářených spojení, a to spojení zvolených i vnucených. Potřeba spojení tu je zvláštním hrotem, kde jiskří napětí celého díla. Je zdrojem sémantických hloubek románu, ale je také tematickou tkání, která se jakoby těmto hlubinám vyhýbá. Osobitným prostředníkem obou pólů je sen nebo tak či onak přítomná vize či snění za bílého dne. Úvahy nad sny odkrývají jen další rozměr životní tíhy. Všecko tu chce být stále dešifrováno, ale všecko této dešifraci uniká. Jako je třeba stále odkrývat elementární pohnutky těch druhých i pohnutky vlastní, je nutno také pečlivě číst vlastní sny a včleňovat je do napětí veškerého dění. Sny tu nejsou vůbec něčím vedlejším (to podtrhuje i titul díla), nejsou jen proměnou kulis, oživením vyprávění, ani tu nejsou proto, aby byly konvenčně „vykládány“, nýbrž jejich dešifrace probíhá hlavně v existenciálním kódu. Vše je tu především žito, což znamená víc než „prožíváno“. Všecky vrstvy díla se vyhrocují do přítomného času. Prézence Českého snáře je až provokativně antirománová, ale současně navozuje onen plný existenciální rozměr záznamů. Tak například 9. srpna 1979 v rámci deskripce rodinných záznamů Vaculík žasne nad tím, jak bratři Čapkové přilnuli k S. K. Neumannovi. Sleduje v jejich dopisech každý detail, který svědčí o hluboké úctě a přátelství, ale jeho vnímání této četby je existenciálně přítomnostní: „(..) taková očekávání, obdiv a úcta ani nemohly být naplněny, nebylo to v Neumannových silách, a proto mám na něho vztek“. Neplatí při všech podstatných rozdílech přece jen lyotardovské zúžení prostoru a pouhé hmatání kolem sebe? Ovšem toto omezení prostoru je neustále rozbíjeno. Všechny dny nějak překračují samy sebe. Osobnost aktéra všeho dění právě počítá s tímto těsným prostorem jako s jedině možným místem realizace smyslu.

Z jiného úhlu a s jinými žánrovými znaménky se k otázce moci a smyslu lidského bytí dostává Josef Šafařík ve své rozsáhlé reflexivní próze Cestou k poslednímu. Je to esej, který takřka bezbřeze plyne na 619 stránkách. Svým způsobem je to i myšlenkový deník bez vyznačení předělů mezi dny, protože „předěly“ tu jsou nástupy vždy jinak tónovaných variací na téma smyslu Kristovy smrti na Golgotě. Stále se tu pohybujeme v polaritě kříže a šibenice. Tyto fascinující myšlenkové a latentně dialogicky směřované variace se pokaždé stácejí k vaculíkovskému tématu moci a bezmoci člověka. Také na rozsáhlé Šafaříkově meditaci se ukazuje směr, jímž se česká próza vydala v uplynulých dvou

desetiletých a jímž probíhaly její klíčové transformace. Šafaříkovo dílo jednak plně koresponduje se zvláštní autobiografičností naší prózy a jednak podstupuje — přímo v explicitní filozofující rovině — úkol pochopit člověka a jeho svět v situaci, kdy je determinován moci jak technicky či technokraticky danou, tak politicky vyhraněnou či deformovanou. V Šafaříkově konceptu se řeší celá řada otázek, které nastoluje filozofie postmodernismu.

To hlavní je u Šafaříka stálé tázání po tom, co člověku vlastně zbylo či co vlastně zbývá z člověka. Je to ostatně tázání příznačné i pro českou literaturu 70. a 80. let. Jan Skácel to už kdysi řekl slovy: co zbylo z anděla. Šafařík rozhýbává celou antickou, židovskou a křesťanskou tradici (což právě tohle dost často nedělá i celá naše próza počínaje Janem Trefulkou a konče Karlem Sidonem?), aby ji sledoval až do současnosti. Jak vlastně žijeme a jak vůbec můžeme v současném světě žít? Šafařík se na to posléze ptá Samuela Becketta. V něm nachází jednu z odpovědí na své otázky. Beckett mu rezonuje tím, že ví, jak vůle k moci kvůli moci je již blízko svému cíli, jak svět s maximem moci končí u minima bytosti. V Beckettově díle vidí Šafařík židovskou interpretaci spasitelství: na Godota čekáme už téměř 2 000 let. Lidé v Beckettově světě vlastně už téměř nejsou. Spíše zabírají místo, které bylo lidem původně určeno. Beckett nás podle Šafaříka přivedl přesně tam, kam nás už dávno vedl faktor mocenský. Šafařík říká: „Předvedl nám to na živém a bytostném v předposledním stadiu zkomírání, degenerování, vegetování, v rozpadu světa zanikajícího v odpadních jamách, v popelnicích, na úhorech a mrchovištích.“ Beckett jako kdysi Noe zachraňuje na vratkém voru živé, kdy potopou je rostoucí spoutávající moc včetně moci technické.

Šafaříkovy reflexe ovšem při veškerém respektu k ponuré vizi zániku hledají východiska. Také v tom souznívají s hledáním naší prózy, celé literatury. Přesně vyslovily nultý bod postmoderní situace (i když se slovně o tento koncept přímo neopírají), zaznamenaly jeho tíhu, která u nás byla ještě navíc deformována totalitou a vnucovanými falešnými iluzemi o tzv. reálném socialismu. Šafařík chce přesně zaznamenat situaci člověka, který chodí v kruhu a chce vykročit dál pokud možno rovně. Postmodernismus zápasí s opakováním, nechce jen chodit místy, kudy jsme už šli. Šafařík hledá české řešení problému. Především vnímá veliké mlčení, podobné tomu, které zachycuje evangelium Markovo. Do mlčení se zařizne Ježíšovo: „Bože můj, Bože můj, proč jsi mne opustil?“ Šafařík v tom vidí výzvu člověku „vždy znovu a nově se rodit (. . .) a jako bytostná hodnota v přesahu smrti se realizovat“. Neříká něco podobného i naše nová próza navzdory postmodernistické bariéře a navzdory všem dalším mezím?

Nová česká próza hledá místo, v němž — jako ve vysunutém hrotu skutečnosti — by současnou situací člověka mohla pochopit. Milan Kundera v Nesmrtelnosti najde inspiraci v jednom jediném gestu. Nejsme tu ovšem tak daleko od světa Beckettova, který často stojí a padá realizací jakýchsi posledních lidských gest, jako když třeba shrbený stařec chce cestou uvidět hvězdy, musí vždycky použít svého zrcátka. Moci se dívat na hvězdy už jen zrcátkem je dost blízko situaci, kdy nás k člověku

přivede jedno jeho gesto. A přece Kundera — díky moudrosti románu, které věří — stvoří z mladického gesta neznámé ženy v jedněch pařížských lázních krásnou ženskou postavu Agnes, která má své předchůdkyně v Lucii, Tamině, Tereze. Ovšem životní situace Agnes je daleko víc, než tomu bylo u předchozích hrdinek, jaksi zaměnitelná. Také Beckettovi hrdinové jsou zaměnitelní. Agnes se zrodila z gesta a jiná gesta ji ničí. Když havaruje na cestě do Paříže (ze svého nostalgického Švýcarska), došlo tu vlastně k záměně s mladou nešťastnou sebevraždkyní, která způsobí Agnesinu smrt a sama žije dál. Záměny ovšem řetězově pokračují: Paul rychle, dokonce rád promění Agnes za její sestru Lauru, která si na sebevraždu spíš hrála. A také gesto pohozených černých brýlí (při hádkách sester) má svého groteskního dvojníka ve scéně goethovské při hádce Bettiny a Christiány. Gesta jsou nesmrtelnější než lidé. O nich aspoň jasně víme, jak jsou vyměnitelná, ale pro sebe bychom chtěli absolutně jedinečnou věčnou smrtelnost. Ironické síly rozhýbávají lidská vědomí a sebevědomí, Kundera těmto silám nastavuje zrcadlo soucitného i blasfémického románového vědění či spíše románové vědovcnosti. Zdá se, že nejhrouběji zní v Nesmrtelnosti mlčení samoty. Nemám po ruce ještě českou podobu románu, proto si dovolím citovat tohle krásné místo z autorizovaného textu: „Elle ferma les yeux et entendit au loin, dans la profondeur des forêts, son d'un cor de chasse. Il y avait des chemins dans ces forêts, et sur l'un d'eux se tenait son père; il lui souriait; il l'appelait.“ Také Agnes vidí svůj svět jakoby v zrcátku své tesknosti a není to tak daleko od zmíněného zrcátka Beckettova, které ukazovalo hvězdy z pokleknutí do hlíny země.

Kunderova Nesmrtelnost podobně jako Kniha smíchu a zapomnění a Nesnesitelná lehkost bytí zabudovává do románového dění — zcela specificky — rozsáhlé esejistické pasáže. Je tu třeba jiskřivý esej o povaze náhody, realizovaný i rozhovorem mezi Milanem Kunderou a profesorem Avenariem, který je i není fikcí. Sama románová kompozice je pak mohutným obrazným protějškem matematicky racionálních i zase vědomě iracionalizujících úvah. Kundera ve svém Umění románu II ví, na jaké krajní mezi, na jaké hraně se ocitá současný román. Ví dobře o onom lyotardovském zúženém prostoru, ale prolamuje ho cervantesovskou nadějí, že je lidský prostor románu otevřen. Model absolutně nepravděpodobné náhody se realizuje nejen v životě, ale je jím možno vybudovat také křehký svět stále víc do minulosti zahleděné Agnes. Právě ta nepravděpodobnost je podivuhodně přesná při uchopení vnitřního světa hrdinčina. Lidský prostor se otevřel směrem k smrti a současně směrem k lítosti. Vůbec je třeba v nové próze citlivě hodnotit úlohu jistých modelů, jimiž bývají romány rozhýbávány a neseny. Také brněnský prozaik Jiří Kratochvil (jeho brněnskost je ovšem dvojnásobná, nabitá současně kladem i zápořem) pracuje ve svých románech specifickou modelací celého složitého vyprávění-komponování. Stejně jako Kundera ví i Kratochvil, že lidský život nelze dnes prostě tradičně převyprávět, máme-li být právi skutečnu i neskutečnu zároveň. Právě tato komplikovaná symbióza skutečnosti a neskutečnosti je příznačná pro dynamiku současného života. Jsme jakoby víc a víc v tom divném 20. století stále

něčím přetínání a protínání, s něčím spájení a od něčeho odtrhávání. Jestliže Kundera modeloval Nesmrtelnost hrou náhody, která však nabyla osudové existenciální hloubky, modeluje Kratochvíl svůj Medvědí román strukturou jednoho starého domu na brněnském Římském náměstí, kde lze číst skrytou podobu všeho, co nás potkává či co nás může potkat. A podobně výstavba románu Uprostřed noci zpěv je inspirována a modelována podobou brněnských ulic a uliček a současně zdvojena do paralelních dějů, které se záměrně sblížují a zase vzdalují, aby se posléze profaly v jediné mučivé touze po ztraceném otci. Lze říci, že pro současnou prózu jsou důležité všechny modelace, které umožňují probít se těsným prostorem konvencí a odlidštění, ale i vyprázdněným časem, který hrozí při vši vnější rušné pohyblivosti znehybněním, ztrátou smyslu.

Jak velké objevitelské riziko je třeba při tomto zápase o svět a jeho lidské obnovení skrze román podstupovat, ukazuje s velkou tvůrčí vehemencí trilogie Daniely Hodrové Trýznivé město. Je to riziko těsného propojení světa živých a světa mrtvých pro vytvoření moderního románového prostoru a času. Když jsem dostal do rukou Kukly, druhý díl trilogie, zdálo se mi nejprve, že vyprávění bude regenerováno živými obrazy vzpomínek, prolínáním normálního vědomí s halucinacemi, ale teprve důkladné přečtení prvního dílu Podobojí a nové zevrubnější čtení Kukel ukázaly, že experiment Hodrové je mnohem dalekosáhlejší, než se při letném čtení zdálo. Současná česká próza se tu konstituuje v suggestivní tvar, který evokuje drtivý svět nesmrtelnosti z jiného úhlu než próza Kunderova. Kundera ironicky postavil vedle sebe malou i velkou nesmrtelnost, ale právě tu velkou degradoval setkáním Goetha s Hemingwayem do bizarní druhé smrti. Hodrová nepracuje s ironií, ale s různými optikami grotesknosti. Rozvíjí vizi podsvětí a posmrtnosti tak naléhavě, že do ní vtahuje svět nad zemí jen jako tenoučkou vrstvou nad tou podzemní, olšanskou. Dalo by se říci, že Trýznivé město (zatím ještě neznáme třetí díl nazvaný Théta) je asi nejbizarnější, nejgrotesknější, ale i nejtíživější a nejsmutnější soudobý český román, který naznačuje opět jiné možnosti dekonstrukce tvaru a sémantiky směrem k novému působivému skladu. Hodrová také vytyčila svůj osobitý model výstavby, který ovšem nelze vyčerpávat jen konstatováním, že se opřela o metempsychózu, o převtělování. Hodrová je sama badatelkou nad strukturací evropského románu či lépe řečeno nad románovostí literatury. Uvedeme-li Umberta Eca, sémiotika a romanopisce zároveň, nebude to asi srovnání nepatřičné. Ani Hodrová nemodeluje románový svět jakousi chladnou transpozicí románového „vědění“, teorie, nýbrž odkryla modelaci mohutně poeticky produktivní z nejvlastnějšího jazykového, významového, tvárného dění v samotném textu.

Proměny, kterými česká próza v 70. a 80. letech prošla, jsou ovšem mnohem členitější a zahrnují daleko více faktorů, než kterých jsme se tu dotkli. Také volba autorů a děl byla dána potřebou omezit se na některé dominanty proměn a má spíše charakter symptomatický a synekdochický. Pokusili jsme se alespoň naznačit, že česká próza prošla plodným uměleckým vývojem navzdory totalitní moci, která zcela devastovala normální tvůrčí atmosféru zákazy a tresty. V nejlepších dílech se naše

próza plně začlenila do kontextu evropského literárního dění a zodpovídala otázky o situaci člověka na sklonku druhého tisíciletí s velkou pronikavostí. Jestliže jsme tento pohled do nové české prózy promítli do konceptů postmoderny a postmodernismu, chtěli jsme podtrhnout jak otevřenost našeho tvůrčího dění současným koncepcím člověka a umění, tak osobitost řešení, které na tomto pozadí česká literatura realizuje. Chmurné období totalitního dvacetiletí spíš posílilo originalitu skutečné tvorby, vyžadovalo vyburcování kulturní energie, tvůrčího odporu vůči netvořivému chladnému světu oficióznosti a degenerované ideologičnosti.

VERWANDLUNGEN DER TSCHECHISCHEN PROSA

Im vorliegenden Aufsatz „Verwandlungen der tschechischen Prosa“ werden die Werke von Bohumil Hrabal, Jiří Gruša, Ludvík Vaculík, Josef Šafařík, Milan Kundera, Jiří Kratochvíl und Daniela Hodrová im Aspekt des Postmodernismus behandelt. Es wird festgestellt, daß verschieden orientierte Autoren in den siebziger und achtziger Jahren sehr empfindsam auf die „Verengung“ des Raumes, wie davon J.-F. Lyotard spricht, im Aufbau der prosaischen Struktur reagieren. Die Prosa stellt in den Vordergrund eine neue Invention in der Erzählungsmethode. In thematischer Hinsicht spielt große Rolle das Autobiographische. Man beschreibt und analysiert, wie die Impulse der postmodernistischen Atmosphäre — bewußt oder unbewußt — in Wahrnehmung und Modellierung der Wirklichkeit eindringen. Die politische Situation nach dem Jahre 1968 hat bei uns die Postmoderne spezifisch modifiziert und die humanistischen Akzente in den wichtigsten Werken noch mehr betont. Neue künstlerische Entdeckungen entstehen oft als Polemik mit der Degradation der Politik und der Literatur.

