

Vypravěčství v postmodernistické situaci na příkladu děl Dominika Tatarky a Bohumila Hrabala

LUDVÍK ŠTĚPÁN (BRNO)

Terry Eagleton ve své Literární teorii tvrdí, že literaturu můžeme charakterizovat jako jakýkoliv druh textu, který nabyl umělecké hodnoty a ocitl se mezi texty hodnými další kultivace. A také, že „*literatura, ve smyslu souboru děl uznávaných a neměnných hodnot, majících řadu společných, inherentních vlastností, neexistuje*“.¹ Je to jedna z příznačných charakteristik literatury v postmodernistické situaci, kdy i genologická typologizace stojí na derridovsky neurčitým rozcestí a slova a texty se hodnotí z pozice nežánru, lépe řečeno z pozice kontextu, který se ještě nestal žánrem. V takto chápaném literárním textu má pak opozice *mluva* – *vyprávění* zcela jiné hodnoty, než dřívější kontrast mezi *písemnou výpovědí* (projevem) a *orálním „povídáním“*, tedy také jiné napětí mezi jejich znaky a významy.

Postmodernistické vypravěčství je vystavěno nejenom na autobiografismu a autotematismu, na partikularismu a provincialismu, na procesualitě a silvičnosti, na intertextuálnosti a fragmentárnosti či na hybridnosti a amorfnosti, ale také na někdejší metodě surrealistů – na jejich psychickém automatismu. Podíváme-li se pod tímto zorným úhlem na vývoj a některá díla slovenského spisovatele **Dominika Tatarky** (1913-1989) a českého autora **Bohumila Hrabala** (1914-1997), nacházíme mnoho společného: zejména cestu od surrealistického automatického textu k textu postmodernistickému. Jeho podloží pevně kotví buď v prostoru hraničních žánrů literárních, paraliterárních a publicistických a ústí do struktury esejisticko-memoárové (Tatarka), nebo ve svérázném vypravěčství na křížovatce plebejskosti a intelektuálství a dospívá k novému, originálnímu českému žánru (Hrabal). Přičemž oba se pohybují v rámci komunikativně-fenomenologické kategorie a při pojmenování obecných problémů užívají hypertrofně akcentovaného *my* (u Tatarky) a *já* (u Hrabala).

¹ Eagleton, T.: *Literary Theory. An Introduction*, Oxford 1983, s. 9, překlad můj.

Surrealistická asociativnost se výrazně projevila ve druhé Tatarkově próze *Panna Zázračnica* (1944), která spojuje obrazy pocitů člověka v absurdním, vykojeném světě a po období návratu k nepateticky pojatému realistickému uchopení skutečnosti (zejména v románu *Farská republika*, 1948),² ji v poněkud jiném tvaru najdeme v reflexivních novelách *Rozhovory bez konca* (1959) a *Prútené kreslá* (1963). Aby se nakonec transformovala do postmodernistických, žánrově-nežánrových, výsostně vypravěčských textů, do cyklu *Písačky* (*Listy do večnosti*, *Sám proti noci* a *Písačky*),³ jehož pokračováním se stalo memoárově laděné, původně orální vyprávění (zčásti diktované do magnetofonu) *Navrávačky* (1988). Přímočařejší vývoj, pokud přihlížíme ke všem textům, z nichž některé ležely desetiletí v rukopisu či se tiskem objevily v kompromisně upravených verzích, nacházíme u Hrabala. Jeho přechod od automatického textu surrealistického (tedy děl na pohraničí poezie a prózy, jako byly např. *Příliš hlučná samota*, 1980, či *Něžný barbar*, 1981) ke spontánnímu vypravěčskému toku postmodernistickému (jako byly mj. volně koncipovaná trilogie *Svatby v domě*, *Vita nuova* a *Proluky* – všechny části 1991) či specificky komponované epistolografické eseje-fejetony, např. *Listopadový uragan*, *Aurora na mělčině*, *Večerníčky pro Cassia* (psal je od konce 80. let) byl plynulý, věrně opisující literární vývoj ve světě (v příkrém rozporu s vývojem v literaturách zemí sovětského bloku) v rámci dané kulturně-estetické kategorie.

Pro demonstraci vypravěčských typů obou spisovatelů jsem vybral Tatarkův cyklus *Písačky* (s logickým pokračováním v knize *Navrávačky*) a Hrabalovu trilogii *Svatby v domě*, *Vita nuova* a *Proluky*. Oba projekty vznikly v době normalizace, Tatarkův v letech 1974-84 (vyšel v samizdatu a v zahraničí), Hrabalův mezi roky 1982-85 (vyšel až v roce 1991), oba se soustřeďují na autorský subjekt (byť v různém uchopení), oba v sobě nesou typické znaky postmodernistického chaosu, v němž pátrat po smyslu je někdy nesmyslné, oba jsou odrazem autorského poznání, že doba velkých

² Začátkem cesty zpět pak byla alegorická próza *Démon sůhlasu* (časopisecky 1956, knižně 1963), která znamenala odklon od schematismu myšlenkového i formálního. Byla to protinovitovnovská alegorie, již Václav Havel označil v předmluvě k francouzskému vydání (1986) za „výkřik prozření“. Tatarka se touto knihou definitivně rozešel s vládnoucí mocí.

³ Cyklus vyšel v exilových nakladatelstvích, *Listy do večnosti* v roce 1988, *Sám proti noci* v roce 1984, původně pouze v českém překladu, a *Písačky* v roce 1984.

románových pláten, *kollektivismu v literatuře*, ale také zavádějících ideologií, je nenávratně pryč.⁴ Tatarka se s parataktickými, paralogickými a paradoxními *malými vyprávěními* ve smyslu lyotardovských *petit récits*,⁵ které jsou obecně důsledkem selhání civilizačního vývoje, smiřuje, Hrabal po ničem jiném nikdy netoužil.

Tatarkovo vyprávění je, oproti Hrabalovu zdánlivě kontinuálnímu, synkretickému až jednolitému kaleidoskopu, genologicky méně amorfní a více intertextuální. Spisovatel, který snil o utopických *svätých dedinách* se svobodnými občany žijícími ve skutečné demokracii, vyjadřuje svoje rozčarování nejen z krize v Československu, ale také celé západoevropské civilizace, až erupčně komponovaným konglomerátem literárních, paraliterárních i publicistických žánrů (s výrazným politickým podtextem), které vytvářejí dramaticky pojatý hybrid obrazu běhu času.

Tatarka užívá deníkových záznamů, úryvků z dopisů, střídá popisy reálných i snových krajín, vyznání a rozhovory s živými i mrtvými přáteli, adekvátně uplatňuje úvahy o politické a společenské situaci, prezentuje národní mýty a magické rituály, sekvence budované na fiction nebo non-fiction syžetovém základu prostřihává obecnými i výrazně autotematickými komentáři.

Bez záměru události nějak hierarchizovat, podřizovat text kompozičnímu rámci, dramatizovat vyprávění (neboť pouhý obraz syntézy života a vizí je dostatek dramatický) dospívá k polymorfní vyprávěčské formě. Její tok, s mnohými digresními motivickými odbočkami a nepříteli častými volně postavenými příběhy, narušují z jedné strany typické prvky paraliterární (např. úryvky z denního tisku nebo osobní korespondence), z druhé pak prvky ryze literární (dialogy, popis, až básnický pojeté reflexe). Přičemž styl komentovaných sekvencí je vysloveně publicisticko-politický.

Autorův přístup je esejisticko-memoárový, ve shodě s trendy evropské literatury (a nejen evropské), i když kontakt s ní měl minimální.⁶ Odlišné byly zkušenosti spisovatelů západoevropských (i těch původem z komunistických zemí, kteří na Západě žili v emigraci) a autora v nedobrovolném

4 Viz Tatarka, D.: *Navrávačky*, Köln 1988, s. 95.

5 Srovnej Lyotard, J.-F.: *La Conditione postmoderne. Raport sur le savoir*, Paris 1979.

6 Tento vývoj navazoval na díla takových autorů jako byli Hermann Broch, Thomas Mann nebo Robert Musil a literaturu směřoval od modernistického pojetí literatury a kultury obecně k postmodernistickému.

ghetu vlastní země. Spojovaly je však stejné důsledky vyhnání (vyhnání z ráje, vyhnání v důsledku vylučnosti spisovatelské práce a vyhnání ze společnosti)⁷ a obdobná reflexe skutečnosti, z níž bez akceptace metafyzických rozměrů nebylo úniku. Proto mají i obdobné pojetí autotematismu, autobiografičnosti, návratu ke kořenům rodu a národa, ke krajině dětství, která je určila a nasměrovala z regionu dospívání do oblastí, kde jim bylo určeno žít.⁸

Tatarka se svými texty snažil vyrovnat s nelehkou osobní situací, s problémy člověka, který z výšin privilegovaného postavení spadl do izolace a cíleného nátlaku moci. Východiskem se staly stylizace jeho *já* (autorův původ, sympatie k revolučním etapám slovenské historie) a mytologizace osobního osudu – identifikace disidenství jako specifického druhu zbojnictví, pronásledování policií a vnější i vnitřní osamocenenost jako konkretizace obecného biblického modelu utrpení (soudobý Jób).⁹

Spisovatel dospívá k magickému obrazu osudu, který jej však nevrhá na kolena, ale naopak nutí žít intenzivněji a plněji než předtím. Nejdříve s kumpány v krčmách a vinárnách i ve společnosti *různých* dívek, později, smířen s osudem, ale psychicky ani duševně nezlomen, nalézá naplnění v upřímné víře, ve shodě s tradicí předků, pro něž smrt byla završením pozemské etapy (v níž měl každý člověk svou predestinací určenou úlohu), pouhým transcendenčním předělem mezi plačtivým životem dočasným a věčným životem ve slávě světla. To se v textech projevuje důslednou intimizací, stříháním deníkových záznamů, důvěrných dopisů, básnickými evokacemi erotických zážitků a reflexemi o životní samotě a smrti.

Prozaikovo vyprávěčství opisuje podobný oblouk.¹⁰ Fiktivní vize nadreálných snů nejdříve nahrazují až naturalistická zpodobení vize socialis-

⁷ O trojstupňovém vyhnání se zmiňoval ve svém eseji z roku 1953 Blaski i něžde wygnania polský emigrační autor Józef Wittlin, který tak akceptoval tezi svého emigračního kolegy Witolda Gombrowicze o modelu umělce jako občanovi světa.

⁸ O těchto a dalších determinantech postmodernistické literatury psala řada autorů, mj. Hassan, I.: *The Postmodern Turn: Essays in Postmodern Theory and Culture*, Columbus 1987, Palavestra, P.: *Kritička književnost. Alternativa postmodernisma*, Beograd 1983, nebo Fokkema, D. W.: *History of literature. Modernism and Postmodernism*, Amsterdam-Philadelphia 1984.

⁹ Viz zejména pasáže ve druhém dílu cyklu *Pisáčky – Tatarka*, D.: *Sám proti moci*, Munchen 1984.

¹⁰ V rámci zkoumání poetiky Tatarčova díla se o úloze vyprávěčství zmiňuje také Olonová, E.: „Poetika prózy Dominika Tatarčy“, *Česká literatura* 1993/3.

tického internacionalismu, aby po vnitřním otřesu (jako bájný Fénix) z vlastního popele vstaly a opřeny o národní folklorní a křesťanskou tradici vytvořily v meandrech žánrů a literárních a estetických stylů diskursivní text, myšlenkově bohatý a formálně členitý (zejména v cyklu *Písačky*).

V knize *Navrávačky* se vyprávění mění v nekončící proud (jakoby transformované surrealistické pásmo myšlenek a nápadů) vzpomínek, z něž vystupují (nikoli digresně) příběhy a události autorova života opřené o pevnější syzetové předivo.¹¹ Rovněž vypravěčský subjekt, zpočátku se kryjící za všeobjímající *my*, se vrací k osobním vyznáním a k osobním svědectvím, která však – na rozdíl od většiny podobných postmodernistických výpovědí – neakceptují ani totální skepsi a ztrátu víry v hodnoty, ani nechápou text jako pouhou literární hru.¹²

Trilogie Bohumila Hrabala *Svatby v domě*, *Vita nuova* a *Proluky* má na první pohled charakter konfesijních memoárů, i když je to typicky hrabalovský postmodernistický kaleidoskop až filmově viděných sekvencí, obrázků, lehce naskicovaných příběhů, anekdot a komentářů. Genologicky poněkud zavádějící (sémanticky prázdné) jsou podtituly prvních dvou částí: *Divčí románek* (*Svatby v domě*) a *Kartinky* (*Vita nuova*), i když z tematického hlediska tituly knih doplňují – u třetí části (*Proluky*) by se případný podtitul *Doplňky* s titulem práce kryl.

Mezi memoáry Tatariky (*Navrávačky*) a Hrabala (výše zmíněná trilogie) je však podstatný rozdíl. Tatarika příliš z memoárově-esejistického tvaru (s množinou různorodých forem obvykle užívaných v postmodernistickém období) nevybočuje, spíše se některými konturami blíží klasickému deníku a memoárům, s očekávanou úlohou vypravěčského já. Hrabal vlastní vypravěčské já kamufluje za monologické já vypravěčského subjektu, kterým je autorova žena Pipsi. A právě prizmatem *jejího* vidění spisovatel posuzuje (byť často v sebekritické reflexi) jejich společný život a vytváří text, který nemá (jako u Tatariky) memoárově-esejistický charakter, nýbrž je totožný s formou, již Hrabal užíval ve většině svých próz.

Jde o strukturu, která podléhá všem zákonitostem specifického českého vypravěčského žánru, jež jsem ve svých dřívějších studiích označil jako *naranda*. Tento žánr prošel před *Hrabalem* dvěma závažnými evolučními etapami: plebejskou (Hašek) a intelektuální (Čapek a částečně

¹¹ Zajímavé je srovnání mnou rozebíraných knih a výborů esejů, úvah a rozhovorů, např. *Hovory o kultúre a obcovaní* (1995) a *Kultúra jako obcovanie* (1996).

¹² Srovnej mj. Mikula, V.: *Od baroka k postmoderne*, Bratislava 1997.

Poláček, Bass, John aj.), přičemž výsledek Hrabalova snažení je syntézou obou etap předchozích.¹³

Hrabalovo vyprávění zúročuje vše, čím se autor v průběhu svého života nechal ovlivnit (tedy studiem i životem), aby dospělo k tvaru, v němž jsou obsaženy „*absurdní konfrontace v nečekaných setkáních, automatické asociativní řetězce představ v proudu řeči, černý humor, destrukce konvenčních mýtů a nedbání konvenčních oblastí tabu*“, jak tvrdí Emanuel Frynta.¹⁴ Metodou koláže a kompoziční montáže (už ne dadaistické či surrealistické)¹⁵ posouvá fragmenty životní skutečnosti, tyto *hovory lidí*,¹⁶ do modelu totální reality, „*do polohy tragikomické grotesky, jež může být stejně naivním a iluzivním obrazem prosté radosti ze života jako rafinovanou maskou, zakrývající smutek z prozření a poznání*“, jak toto stylizačně-transformační rozpětí označil Radko Pytlík.¹⁷

Způsob Hrabalova vyprávění spočívá v ekvivaletním katalyzačním postupu, konkrétně v posunu komického vidění, tedy v nasycování strohé slovní materie autorskou mikrofilozofií,¹⁸ které sám autor označoval jako *pábení*.¹⁹ Takto z textového polotovaru (často orálního původu) vznikala nová syn-

¹³ V pojednání *Vyprávění jako žánr* jsem narandu definoval takto: „Naranda je specifický žánr české literatury, prozaická struktura, vycházející z orálních projevů převážně městského folklóru, která očima zainteresovaného, plebejsky nebo intelektuálně stylizovaného svědka vypráví pro bezprostředního posluchače jemu časově i zkušenostně blízký, z reality vycházející, komicky, satiricky, absurdně či groteskně stylizovaný příběh s různě rozvinutým syžetem, nad nímž však dominují kaleidoskopicky prolnuté autentické vrstvy, variantně a improvizálně transformované do synkretického tvaru.“ Viz Štěpán, L.: *Vývoj žánrového systému polské literatury*, Brno 2000, s. 376–384.

¹⁴ Frynta, E.: *Náčrt Hrabalovy prózy*, in – Bohumil Hrabal: *Automat Svět*, Praha 1966, s. 328.

¹⁵ Hrabal, jak se sám vyjádřil, ze života vzaté sekvence prý „pouze“ pořádal a ve své autostylizační projekci se cítil „být víc zapisovatelem a stíhačem než spisovatelem“. – Srovnej Pytlík, R.: *Vyprávění o Bohumilu Hrabalovi*, in – Bohumil Hrabal: *Chcete vidět Zlatou Prahu?*, Praha 1989.

¹⁶ Původ tohoto termínu lze najít v příloze ke *Zprávám Spolku českých bibliofilů*, ročník 1956, Bohumil Hrabal: *Hovory lidí*.

¹⁷ Pytlík, R.: *Vyprávění o Bohumilu Hrabalovi*, op. cit., s. 325.

¹⁸ Podrobněji se tímto procesem na příkladu polského epigramatického žánru fraška zabýval Trzynałowski, J.: *Male formy literackie*, Wrocław 1977, s. 44–51.

¹⁹ Takto svou vyprávěčskou metodu Hrabal označil na záložce třetího vydání knihy *Pábitelé*, Praha 1969, a vyznal tam také, že toto slovo zaslechl u Jiřího Koláře.

tetická struktura, která nesla v rovnovážném stavu jak vrstvy epické, tak lyrické. Výsledný text tím obsáhl prostor, který je v tradičně chápané kompozici vymezen dvěma krajnostmi: syžetová próza – lyrická báseň v próze.

Vnější forma Hrabalovy narandy je různá. Ve zmíněné trilogii zvolil autor memoárové pásmo s kaleidoskopem reálných a hyperbolických příběhů, odposlouchaných ze života i fiktivních, které se jako by vynořují z paměti a probleskují improvizovaným rozhovorem a spějí k legendě, k autorskému mýtu. Syžetová linie trilogie těká po časové ose. V prvním dílu (*Svatby v domě*) je to Libeň, seznámení se autora s Pipsi, provozovna Sběrných surovin, válečné příběhy z nádraží, Nymburk s rodiči a strýcem Pepinem, Kladno atd., ve druhém (*Vita nuova*) výrazněji vystupují spisovatelovi přátelé (Vladimír Boudník, Egon Bondy, Karel Marysko a členové Skupiny 42) a jejich promluvy infiltrují do základního monologu Pipsy, v němž se ozývá i Hrabalova matka, zpodobená v Postřižinách, Krasosmutnění a Harlekýnových miliónech, třetí díl (*Proluky*) zaznamenává první oficiální vydání spisovatelovy knihy *Perlička na dně* (1963), ale vrací se opět do Nymburka a k přátelům, aby dospěl k ohlášení konce života v Libni, v legendární uličce Na Hrázi 24, atd.

Myslím si, že i tato Hrabalova trilogie v plné míře odhaluje autorovo nevšední a originální vypravěčství-pábení. A také poskytuje dostatek důkazů pro jeho evoluci. Zpočátku se autor-střiháč pohyboval na půdorysu povídky (např. *Smrt pana Baltisberga*, *Bambini di Praga*) a narandové vrstvy do něj pronikaly převážně v dialogických výpovědích. Blíže rozebrané trilogii je text knihy *Taneční hodiny pro starší a pokročilé* (1964), jež tvoří kompaktní proud větných segmentů (vedený v ich-formě), nekonečné souvětí-blok²⁰ „s výpovědi typického narandového vypravěče-pábitel (nesené originálním jazykovým útvarem), v němž se ústrojně splétá plebejec s intelektuálem“²¹ a který uzavírá krátký epilog nestranného vypravěče v er-formě. Ještě dále pak jde kompozice prózy *Obsluhoval jsem anglického krále* (1980), v níž je vyprávění (záměrně stylizované jako manifestačně orální) odrazem přímé reflexe autorského subjektu a segmenty improvizovaného automatického textu jsou pospojovány do kapitol, podobně jako je tomu v trilogii komorních románů *Postřižiny* (1976), *Krasosmutnění* (1979) a *Harlekýnovy milióny* (1981).

Navíc je na pozdní Hrabalově memoárově laděné trilogii možno demonstrovat svár lyrického a epického materiálu, který kompozičním po-

²⁰ Podobně je např. komponována poslední kapitola románu *Ulysses* Jamese Joyce.

²¹ Štěpán, L.: Vývoj žánrového systému polské literatury, op. cit., s. 383.

stupem, katalyzační metodou pábení, dospívá k synkretickému tvaru, k žánru narandy. Občasná převaha lyrického proudu, vedoucí v některých částech textu k ovládnutí organizace výpovědi, je pak svědectvím Hrabalových básnických začátků, které však zanechaly trvalé stopy na způsobu utváření textů všech jeho knih.²² Vždy to však byl text s výrazným humorným a groteskním (převážně tragikomickým) laděním, které je výrazem specifického způsobu fantazijního vidění *pábitel*.

Sám Hrabal toto vidění charakterizoval slovy: „*Pábitel /.../ podává informace o případech, jejichž význam je zveličen, přesunut, zpřeházen... /.../ Pábitel je naplněn obdivem k viditelnému světu, takže ten oceán krásných vidin mu nedává spát. Je tak posedlý vyprávěním, že to vypadá, jako by jazyk si vybral pábitel, aby jeho ústy spatřil sebe sama a dokázal si, co dovede.*“²³

Je to jen další důkaz toho, že vypravěč, tedy pábitel, v narandovém textu hovoří sám za sebe, ale zároveň za všechny anonymní autory výpovědi, a v rozebírané Hrabalově pozdní memoárově laděné trilogii i za vypravěčský subjekt, tedy za svou ženu Pipsi. Hrabal sbíral a komponoval, proměňoval prožitě či zaslechnuté strohé fragmenty životní autenticity technickým postupem koláže a montáže v text, který dýchá atmosférou společenství na stejnou vlnu naladěných lidí, jiskří fantazií a oslňuje komikou pohledu.

I v tom je rozdíl mezi Tatarkou – intelektuálem, melancholikem a člověkem smířeným se situací, který přesto vypráví s nadhledem a memoárově-esejisticky lehce, rozebírá mýty a vytváří magické rituály, a Hrabalem – neúnavným optimistou a snílkem, v němž se vrozené plebejství sváří se získaným intelektuálstvím stejně jako básník s epikem, a který se realizuje narandovým ohňostrojem slov, aby v něm osnoval mýty vlastní.²⁴

²² Školním příkladem podílu básnického a epického materiálu na výsledném narandovém textu jsou tři verze Hrabalovy Příliš hlučné samoty. První měla převážně veršovou formu a také její vidění bylo lyrické, druhá odstranila verš, ale zvýraznila orální charakter prózy, třetí (takto vyšla v zahraničí v roce 1981) sice obsahovala už plnokrevný narandový text, avšak (jako v první verzi) do značné míry básnicky rytmizovaný.

²³ Viz text na záložce knihy Bohumil Hrabal: *Pábitel*, Praha 1964.

²⁴ Hrabal se prý o své mýtotvorné aktivitě vyjádřil takto: „Nechtěně jsem vytvořil několik mýtů... /.../ Vytvořil jsem mýtus strýce Pepina, se kterým jsem tolik let žil, díky Pepinovi jsem vytvořil mýtus pábitelů, lidí, kteří díky své jurodivosti jdou experimentem a spontánností sami nad sebe a svoji směšností dosahují vznešenosti...“