

CESTY A BEZCESTÍ

Trojice próz z roku 1969

MILAN SUCHOMEL

Hobby Jiřího Frieda, *Moták* Milana Nápravníka, *Cesta do zaslíbené země* (v souboru *Smrt morčete*) Ladislava Fukse vycházejí v roce 1969. Napsány byly tyto prózy o něco dříve: *Hobby* 1968, *Cesta* 1967, texty *Motáků* od 1957 do 1965. Každá z těchto próz je svým způsobem podivná a výstřední; společný výskyt jim naopak propůjčuje vzhled solidně typický; jistý rozptýl v čase vzniku zdání reprezentativnosti posiluje.

V *Hobby* vypráví Jiří Fried o nicotné zálibě úředníčka na malém městě. „Kdyby se ho někdo znenadání zeptal, proč se tak často zavírá do mansardy, co tam dělá, proč tam vždycky tak dlouho do noci svítí, zarazil by se, ale pak by odpověděl, že si tam *opisuje*.“¹ Účinkem tohoto vstupního souvětí jsou rozpaky, probuzená nedůvěra, nejasný pocit ohrožení. Útočným sledem tří nepřímých otázek je přepaden neznámý činitel neznámé a nějak podezřelé činnosti. Poslední slovo přináší vysvětlení, nikoli však uklidnění. Důvěra není obnovena. Víme snad už, na čem jsme? Nevíme to ještě dlouho potom a nejistota může trvat až do konce, ba ani pak nemusí být rozptýlena.²

Ten úředníček, obdařený porcí podivínství a záhadnosti, je jediným subjektem všeho, co se v novele přihodí. O jiných bytostech, také o těch, které mu jsou nebo by mu měly být nejbližší, dovídáme se v kusých poznámkách, distancovaně, s ironií málo přívětivou. Jeho láska, manželství, rodinný život se vyskytují na okraji opisovačství. Pouze v této závislosti jsou konstatovány: „Již druhý rok po opisovačově svatbě s adresátkou zmíněné milostné korespondence narodilo se z manželství dítě.“³ Vztah muže a ženy je vztahem pisatele a adresátky. Ze všech představitelných půvabů byl na vyvolené dívce a pozdější manželce oceněn jediný: že byla ochotnou příjemkyní dodávaných písemností. Také narození dítěte je nepřímým důsledkem aktivity písařské.

Jednostranným vyzdvižením jediné postavy jsou oslabeny všechny ostatní. Tím je však už potlačována sama dominantní postava. Opisovač je ochuzen stejně jako jeho vztahy. Je toliko opisovačem a ničím už víc,

¹ Jiří Fried, *Hobby*, Praha 1969, str. 7.

² Doklady této nejistoty nalezneme i v *Triologu o Hobby*, *Orientace* 1969, č. 6.

³ *Hobby*, str. 20.

opisovačem až do konce bezejmenným. Jeho bezejmennost vyniká už proto, že v začátcích opisovačství byl to právě podpis, co tak svědomitě nacvičoval: psaná podoba jména. Nikdy se to jméno nedovíme. To málo, co je známo o opisovačově povolání, je důležité jen jako motivační zá-
minka. Jakmile posedlost propukne, sledujeme výhradně ji. Působí de-
formujícím vlivem, úzí obzor života, uvrhuje samého opisovače do roz-
paků, obav, podezřívavosti. Protože je opisovačství urputnější a bez-
účelnější záliba než jiné, výjimečnější a nesmyslnější, je víc vystaveno
posměchu. Opisovač se dostal stranou uznávaných pošetilostí, je vyřazen.
Necítí se jist. Rovněž čtenář je v nejistotě o smyslu zřejmé nesmyslnosti
opisovačství.

Milostná epizoda ukázala, jak nevelkou úlohu hraje ve Friedově novele
také fabule. Namísto fabule disponuje novela několika dějovými epizo-
dami, které doplňují popis — jako příklad, dokladový materiál, podklad
pro vyvozování závěrů. Popis ovšem víc roztahuje do šířky než žene vpřed.
Rozlehlé, několikastránkové odstavce neulpívají na jednotlivostech, nýbrž
podávají úhrnné zprávy. Věty se rozrůstají v komplikovanější celky sou-
větne, prodlužují se členy přístavkovými a vůbec dodatkovými, jádro
výpovědi se meandrovitě rozbíhá do mnohonásobných a nadbytečných
doplnění. K závislosti fabulačních elementů poukazuje vypravěčovy hry
s vyprávěním a se čtenářem. Na konci šestého odstavce vystoupí prudký,
nenadálý napěťový vrchol, poté nastane delší přerušení, v němž je vy-
volané napětí zadržováno a nemůže se dočkat uvolnění; když se dočká,
je uvolnění oslabené a nepoměrně nižšího stupně, než byl napěťový vrchol.
Jindy je oznámeno, že významný opisovačský čin započal — uvedeno je
přesné datum i hodina i jaké počasí bylo toho dne; po tomto informačním
nadvýkonu je oznámení odvoláno. Vypravěč si nenechá ujít příležitost,
aby sám neupozornil na „trestuhodné“ odbočování, aby neodůvodnil po-
malost vývoje a neobhajoval nedramatičnost podání. Tyto organizační
zásahy dále omezují fabulační samohybnost.

Vypravěč je přítomen od začátku: v tom, jak se jakoby ujímá zastoupení
v opisovačově sporu; v distancovanosti vůči postavě (opisovačově) a po-
stavám (těch druhých, v sporadickém výskytu). Hned v druhém odstavci
vystoupí vedle 3. osoby singuláru, vyhrazené dotud opisovačskému ano-
nymovi, vypravěčská 1. osoba plurálu. Poprvé zde vystupuje vypravěč ve
funkci pořadatele vyprávění a rozestup mezi vypravěčem a hrdinou se
tím naráz zvětší. Vypravěč se staví nad postavu, zkoumá a posuzuje její
vlastnosti a konání. Fabulovaná próza přebírá vlastnosti odborného po-
jednání, simulující jeho sloh. Délka odstavců už v sobě zahrnuje neexistenci
přímé řeči nebo přinejmenším nevydělování přímé řeči do zvláštních od-
stavců. I tak se potvrzuje převaha pásma vypravěče nad pásmem postav.
Nadto strhuje na sebe vypravěč distinktivní znaky pásma postav a kon-
stituuje se jako postava sui generis. Zhuštěné apely ke čtenáři přecházejí
v přímý kontakt vypravěče a čtenáře, čtenář je zatažen do vypravěčova
uvažování, je nucen přijímat jeho argumentaci.

Poměr se změní poté, co se poprvé (na straně 42) ozve přímá řeč hrdi-
nova, opisovačova. Nadřazený vypravěč rozmlouvající se čtenářem dostává
se do dialogu s opisovačem jako postava s postavou. Sotvaže je vypravěč
z nadřazeného pořadatelství vtahován do partnerského podílu na dění,

přechyluje se aktivita a iniciativa na stranu opisovačovu. Jeho první přímá promluva je zaklíněna do výkladu o tzv. kvantitativním období; je však časově odlišena od vypravěčova výkladu. Opisovač se vyslovuje k něčemu, co už má za sebou, k stanoviskům, která překonal. Vyslovuje se s nadhledem umožněným nejen odstupem času, ale i zkušeností z vlastního dalšího vývoje a pokroků.

Opisovač promluví v novele přímou řečí všehovšudy třikrát. Podruhé i potřetí se tak stane v jednadvacátém odstavci, který se mezi dlouhými odstavci Hobby umísťuje na třetím místě (sahá od strany 57 po stranu 64 a zabírá 203 řádky, pomlčkami je rozdělen do 4 částí). Druhá i třetí promluva se přímo váží k nalezení hlasu. Už nezáleží na množství jako dříve, ale na dokonalé souhrě strukturálních elementů, jejímž výsledkem je znějící celost. Nutno podotknout, že není tak jisté, zda můžeme zmíněné tři opisovačovy projevy plným právem pokládat za přímou řeč. Jsou graficky vyděleny kurzívou a jen jí se liší od přímých řečí nevlastních, ale jí se také podobají jiným slovům a větám, kurzívou zdůrazněným; takže i v těchto případech by mohla kurzíva zastávat pouze zdůrazňovací funkci. Tak či onak jsou však dotyčné tři projevy povýšeny nad úroveň jiných nevlastních přímých řečí. V jejich těsném sousedství se vyskytuje (vedle řeči vypravěčovy) řeč polopřímá a přímá řeč nevlastní i řeč nepřímá, je to nejbohatší až dosud využití kontextových postupů. Množí se signály pásma postav spjaté s postavou opisovače, zvláště exprese zvolací a tázacích vět, a to ve chvílích vystupňovaného opisovačova vzrušení nad rozlehlostí a mnohotvárností opisovačství, nad objevováním jeho ztaječných možností. Jak se prosazuje postava opisovače, mění se i tón vypravěčův. Kritičnost a ironie vůči opisovači a všemu, co k němu patří, ať to byl jeho soukromý život, nebo jeho fatální koníček, jsou vytlačovány vztahem přátelským a uznalým. Ironie vypravěčova útočí napříště na věci vzdálené z dosahu opisovačova vlivu; opisovač přemáhá své zvěcnění, přestává být pojednávaným objektem tou měrou, jak v jeho činnosti ubývá mechaničnosti a nahodilosti, jak se zjevně stává činností tvůrčí. Začínal se svými pokusy pod tlakem zvenčí, pod tlakem svého zařazení. Měl vyhovět nárokům, které na něho vznášel úřednický stav, měl se vyrovnat pokročilejším, dříve ustanoveným úředníkům, přizpůsobit se. Až později ho činnost napodobivá a přizpůsobivá přivedla docela jinam a začalo se ukazovat, že už v těch prvních závislých pokusech bylo něco víc. Napodoboval a přisvojoval si cizí techniky, ale věleňoval je do vlastního rukopisu, aby se posléze odpoutal od předlohy, od skutečnosti dané a převzaté, a přestal být ovládan aspoň na tom poli, v tom oboru, který mistrovsky zvládl. Posedlost je posvěcena. Tajná neřest je vykoupena vášní tvorby. Podezřelý maniak prodělal proměnu v podezřelého kejklíře — umělce; pro spoluobčany zůstane tichým bláznem.

Novela má tři nadobyčej dlouhé odstavce. První z nich (hned druhý v celkovém pořadí) vypovídá na 219 řádcích o začátcích opisovačství. Jedenadvacátý — o něm už byla řeč — je odstavcem nalezení. V pětadvacátém, vůbec nejdelším (326 řádků), nastává dovršení. Odstavec je opět rozdělen do čtyř částí; nejprve se konstatuje definitivní konec období kvantit; tento přelom je rozváděn ve svých důsledcích — nová situace klade řádově vyšší nároky a opisovač zkoumá, zkouší, vynalézá, ověřuje,

procvičuje techniky, osvojuje si nové postoje a praktiky, jako by mu do-
savadní znalosti a um k ničemu nebyly. Až objeví tvar, svébytný a vý-
znamuplný, víc než jen krásnou formu. Přelil se, převtělil se do tvaru a
vzdálil se jím od sebe. Ale právě v tom odlišení dopadl svou postrádanou
identitu; zmnožil svou totožnost v netotožnosti. Ve všemožných proměnách
pořád je to on, víc sebou než kdykoli předtím. Opis není prostá reprodukce,
nýbrž značně rozšířená. A jak dospívá opisovač ke své transformaci a
svému poznání, nechává za sebou svou trýznivou osamělost a nalézá rod
sobě blízkých, bratrskou pospolitost mistrů, bratří v triku, nechť jsou to
dávni opisovači klášterní, nechť je to hadí muž z kočovného cirkusu.

Kompoziční segmentace je určena vývojem opisovačství, nikoli příbě-
hem; předhodnocováním všední a krotké, přehledné a přehlédnutelné exist-
vence opisovačovy. Vnější státičnost je dynamizována napětím mezi zjev-
nou nicotností a skrytým významem, nápovědmi, předpovědmi, vkládanými
čtenářskými hypotézami. Teprve když je vnitřní vývoj dovršen, vtrhne
do panoramatického vyprávění výjev gestapácké prohlídky, vpád světské
moci na území opisovačství, největší z dějových epizod. Tímto vpádem,
tímto výjevem vlastní děje opisovačství a opisovače končí.

Opisovač je hrdinou krize, jako jím před ním byl malíř Abel a ještě
před ním Mirek Klička, mistr šachu. Klička chce svou krizi řešit návratem
k domovu a k lidu, k prostotě, ke kořenům. Abel se nevrací, ale také ne-
maluje. Noří se do úvah a reminiscencí a zůstává v krizi. Opisovač ne-
vzpomíná, netouží, nereflektuje zdlouha, opisuje. Tkví pouze a výhradně,
extrémně v opisovačství, je v ně pohřben zarytý a stále rozmyslněji.
Nostalgie za minulostí, budoucnostnost touhy jsou mimo jeho horizont.
Žije v přítomnosti opisovačství a překonává krizi. Časová tíseň a Abel
byly krize mistrů, Hobby zapisuje krizový úsek mistrova zrození, linii
vzestupu. Motivem okna do zakázané zahrady, utroušeným na straně 15,
odkazuje Hobby také k Pověsti. Tam byla klukovská výprava do záhadné
zahrady podivínského kloboučníka námětem novely a také tam přerůstá
výprava svůj původní význam a hrdina je po dobrodružství jiný, promě-
něn svou zkušeností.

Mistr neváhá psát s výhradním zaměřením na samo psaní, sdělná funkce
výkonu je po tápání začátků eliminována. Samoučelný, do sebe zahleděný
krasopis je v jistém postřehnutelném poměru k zálibné abundanci vypra-
věčské. Práví například vypravěč: „Ať opisoval články z novin nebo Har-
tovy povídky, ať zkoušel papíry tuhé nebo tenké, pera ostrá nebo tupá
a inkousty v jakékoliv barvě, psal opisovač pořád stejně, stále stejným
písmem, stále svým *rukopisem*, do jehož pohotových a pružných tahů
zdatně převáděl jakýkoli model a vzor; že totožnost písma trvala i bez
ohledu na jeho občas se měnící výšku a velikost, jako trvá totožnost tváře
na maličkém snímku i na jeho nejrůznějších zvětšeninách, dodáváme pou-
ze pro pořádek.“⁴ Vlastní sdělení „psal opisovač pořád stejně“ je jednak
rozšiřováno do svých přesnějších replik „stále stejným písmem“, „stále
svým *rukopisem*“, jednak nabobtnává obšírností synonym, pleonasmů,
exemplifikací, enumerací. Za středníkem následuje další rozvedení, jehož
zbytnost je stručně zaznamenána v koncové řídicí větě; před ní je však

⁴ *Hobby*, str. 68.

předsunut rozvité útvary rozvíjející. Tato členitost, která dílem vyzdvihuje svou logickou výstavbou jádro sdělení, dílem je ve své rozložitosti utápí, je v souladu s nepohyblivostí dějovou, s odstavci, které rozvíjejí témata do šíře, a také s celkovým dojmem: že se dělá víc povyku, než kolik věc zasluhuje, že celá novela důkladně zpracovává záležitost, která za to ani nestojí. Takto je zpochybňován nejenom opisovač, ale i vypravěčský subjekt, jež autor vložil mezi opisovače a sebe. Ironizuje autor vypravěčův jazyk? A v jakém vztahu je potom autorská ironie k zřejmé ironii vypravěčově, vyjádřené třeba nepoměrem mezi znamenitostí opisovačského výkonu a nevelkou literární vahou opisovaného díla? Nepoměr je vyjádřen i kvantitativně: opisování *Celibátu* spotřebuje mnoho stran novely a celé rozsáhlé a důležité období tvůrčího vývoje opisovače. A jak brát vypravěčova slova o opisovačově postoji a stanovisku, vážně nebo nevážně: „Od okamžiku, kdy se v slzách sklonil k znásilněnému *Celibátu*, polaskal jeho rány a zrosil je vlastní krví, stal se opisovač nesmiřitelným antifašistou. V názoru, že každý útok na opisovačství mří na samu podstatu lidskosti a lidství, setrval neochvějně dodnes.“⁵ — ?

Poměr autora k vypravěči, vypravěče k opisovači a celý průběh vyprávění jsou vyvažovány na hranici vážnosti a nevážnosti, ironií, která patří k věci, která vyplývá z její povahy. Opisovačství je psaní pro psaní, Hobby je psaní o psaní. Psaní je nejisté, je nicotné a pokouší se o všechno; nejistota je úměrná vsazeným hodnotám; právě proto, že jde o všechno, začíná se od ničeho; propadliště nicoty jsou podle cesty vždy a všude nachystána; hodnota se kdykoli může znovu obrátit ve svůj protiklad, vůle může nedosáhnout. A v samém dosažení, na konci úspěšné realizace, zůstává něco nedosažitelného, nepoznaného: „[...] slova jsou sice složena ze známých písmen, ale jejich divná seskupení dávají naprosto nesrozumitelný zvuk;“⁶ opisovač je obklopen „[...] nápisy, které dovede opsat a neumí přečíst [...]“.⁷ Takto je nicotnost zpodstatňována a závažnost je ozřejmována výhrůžným kontrastem k nicotnosti. Takto umění převrací svět vzhůru nohama, aniž o to usiluje, aniž o to stojí. I když si jen hraje, nenechává svět takovým, jakým jej nalezlo.

Slovní projev Milana Nápravníka může čtenáři připadnout stejně bezobsažným jako písmová grafika opisovačova a stejně nesmyslným jako práce, kterou na opisovačství vynaložil jeho monograf Jiří Fried, jako čas, který s ním promarnil. Artikulovaný chaos neodpuze méně než samoúčelné klikyháky. Známa slova vydávají v divném seskupení nesrozumitelný zvuk.

Kdo nepodlehne prvnímu matoucímú dojmu, nalezne v chaosu pravidelnost i vývoj; zjistí je ovšem dřív v jazyku než v tematických složkách. Slova se kupí do vzorců v synonymických opakováních, ve větných paralelismech, podle kritérií zvukových. Opakovaná a obměňovaná schémata jsou organizována rytmicky. Všepronikající daktylský spád jako by řídil navozovací mechanismus, jako by navlékal další a další asociace. Trhá-li

⁵ *Hobby*, str. 87.

⁶ *Hobby*, str. 93.

⁷ *Hobby*, str. 96.

se pohyb nebo krouží-li na místě, musí být kyvadlo rytmu znovu rozhoupáno, aby po asociální dráze doneslo významy o kus dál. Rytmus je modifikován střídáním delších větných celků s kratšími, členění je posilováno zařazováním rytmických konstant, slabičné pevně ustálených a významově souzračných. („Zdá se, že spí.“ „Možná, že sní.“) Vracejí se motivy a vážou se k sobě v postupné řadě ve významové celky navzájem se doplňující (motiv psa, slepce, volání o pomoc a jiné). V rytmickém proudu se vynořují ostrůvky přímých významů, scelují se v souvislejší pevninu, shlukují se v nerozsáhlý, ale podstatný děj.

Rytmické vzdouvání je významotvorné: významy nejsou do proudu vkládány, jsou jím vynášeny. Rytmus sám je první dosažitelnou konstantou, prvním příslibem jistoty, osou integrace v desintegraci. Příjemce zprávy nemá na vybranou. Buď se podřídí rytmu, jako se mu podřídil mluvčí, poddá se mu, nechá se jím nést, anebo se odsoudí setrvat v nevýznamnosti, v oddělení od smyslu. Jinak se člověku nezjevují významy než jako ostrůvky v proudu, než jako záblesky poznání ve tmě nevěděni.

Sémantická osa, zpočátku nečitelná, zvolna vystupuje. Význam přichází oklikami a zkratkami, přes překážky a po přerušovaných komunikacích. Poznovu je přiváděn na rozcestí, z nichž je mu ponecháno vyrazit někde směřem. „Baví mě ta jeho víra, jež přenáší, jež se tu přenáší z otce tam na syna, víra, jež přenáší chorobu zmírání [...]“⁸ Dohodnutým východiskem je zde známá průpověď, které je však uzmut předmět (Víra h o r y přenáší). Z předmětového slovesa se stalo sloveso podmětové a za ním zeje nevyplněné, nedourčené místo, s nímž lze po libosti disponovat, určovat je, naplňovat je obsahy poskytovanými frazeologickým slovníkem. V důsledku takových manipulací je ústřední pojem „víry“ za stálé pomoci slovesa „přenášeti“ přehodnocován, jsa postupně uváděn ve vztah se značně rozdílnými druhotnými významy, a to sestupnou řadou: na začátku je moc víry, uprostřed dědictví otců, na konci infekce, epidemie.

Podobným postupem, jenže syntetizujícím, sprážením hovorových rčení, se dostává významové opory titulní představě v Předmouše. S frazeologickými hříčkami pronikáme do centra tématu. První rčení: „Je nás tu jako much [...]“⁹: deprimující hromadnost, inferno („těch druhých“), v němž tone jedinec. Druhé rčení: „[...] mám svoje mouchy [...]“¹⁰: neklid a výzva ukryté uvnitř bytosti — její sen a blud, toužení a pachtění, idea předmouchy, která si zvolí své mušství a dokáže se realizovat co moucha. Tímto protikladným vymezením je hmyzu, vlastně předhmyzu, uděleno dynamizující napětí. Protihodnotou organizovaného chaosu je zmitání existenciální. Třepetání předmouchy i tápání slepce jsou obrazy lidského pobytu ve světě. Svět je oživován bytostmi, které popolizají za svým naplněním. Dokud se nerealizují, jsou předmouchami nejistými svou identitou. Ale ideál platí jen do svého naplnění, dosažením selhává. „Godot“ přišel a odešel a předmoucha zůstala předmouchou. Ke konci Předmouchy zazvoní telefon a ohlásí se s novým vzkazem, výzvou, nabídkou: „DALŠÍ

⁸ Milan N á p r a v n í k, *Moták*, Praha 1969, str. 98.

⁹ *Moták*, str. 82.

¹⁰ *Moták*, str. 84.

NEZNÁMÁ.¹¹ Tak bylo i na začátku: telefon, hlasy, „TŘETÍ NEZNÁMÁ.“¹² Třetí okruh byl tedy dokončen a čtvrtý může započít. Je možno obnovit ideál — psa vyměnit za tuleně — a pořídit si v něm pro budoucnost další návnadu a deziluzi. V těchto opakováních je bezútěšnost anonymity. Také k ní ukazoval hned začátek začátku: „Opucuji si přední nožičky, vlezu si do kouta, tráva... zase nic. Čekal jsem celý den, jestli se rozední, jestli se setmí, minula léta, vítr mi odnesl poslední kapesník. Nevadí mi to. Dávno už nekýchám. Dávno už nesmrkám, nefrkám, nedýchám, přiložím k uchu.“¹³ Kdo je subjektem této výpovědi a těchto dějů? Předmoucha, pro niž by svědčilo pucování předních nožiček, nebo lidský uživatel kapesníku? Mužský rod nebo ženský? Která časová míra platí, ta, která počítá na dny, nebo ta, která počítá na léta? Která perspektiva: čekání na rozednění nebo na setmění? Jak se v poslední větě hodí čtvrtý predikát ke třem předchozím? A co bude přiloženo? Vesměs jde o nesourodé dvojice nebo o takové, které se vzájemně vylučují, ale na tom asi nezáleží. Subjekty je možno vystřídat jeden druhým, stejně jako časy, stejně jako vztahy. Stejně jako začátky se začátky a konce s konci i konce se začátky navzájem. Apokalypsy zevšedněly opakováním, i zánik světa je jednou z permanentně se opakujících příhod: „Říkám si, za oněch biblických časů, všechno to minulo, vody zas poklesly, vyšel ven s těmi a začali nanovo.“¹⁴ I potopa je konec diskvalifikovaný novým začátkem. Žádný konec není první a žádný není konečný.

V Nápravnickových prózách se jde také od ničeho ke všemu jako v próze Friedově. „Kluzká ta místa jsou, na nichž jsou zrozeni, na nichž jsou zplozeni, určení k ničemu. Jsou jich tam hromady.“¹⁵ Zplozenci se vzpírají svému určení. Naslouchají, rozhlížejí se, očekávají tu neurčitost, která má všechno určit jinak: někde je přece snad nějaké opravdové něco, někde je skutečnost, identita. Ale „historka o všem“, „o něčem živém“, „historka o tom“ byla jen historkou, ničím víc. Ti, kdo prohlédli prázdnotu ideje, přivolávají apokalypsu z vlastního rozhodnutí. Na rozhraní cyklů se vehkl předurčeného obíhání převrhne. Jak stoupají vlny zániku, hlas volajícího přeskakuje, selhává, zaniká.

K revoltující předmuše, která snad odmítá být už i tou předmouchou, najednou nesmyslnou, když dosud viděla v muší perspektivě celý svůj smysl, přidávají se jiní hledači úniku, vězeň a obestín. I obestín je vězněn, jsa obestřen, obemknut, obehnán, obezděn stínem; lapá po zásvitu odjinud, z jiného času, a je mu ponecháno přítmí, příšeří, přísvit, trojí neopravené vydání téhož nesvětla. Poselství vězněných jsou orientována ke skutečnosti chaosu, nekomunikovatelnosti, smysluzbavenosti. Pozbývá-li svět smyslu, ztrácí se i řeč. I předmoucha i vězeň i obestín končívají ztrátou hlasu. K čemu mluvit a ke komu, když se stejně nedomluvíme, když se nedomluvíme o tom, na čem záleží? Když se neslyšíme? Mají slova posloužit jen k tomu, aby každý vykřičel svou vlastní úzkost? „K čemu

¹¹ Moták, str. 99.

¹² Moták, str. 75.

¹³ Moták, str. 73.

¹⁴ Moták, str. 88.

¹⁵ Moták, str. 87.

jsou slova? K čemu jsou věty? K čemu jsou souvětí? Jsou nás tu tisíce! Nikdo nic neslyší, každý tak křičí, že všechno se ničí. Rekviem pro plíce. Každý má nakonec svá vlastní slova a své vlastní dohady, své vlastní poskoky, každý má nakonec svá vlastní sahání, své vlastní hrky a nateklé krky. Každý se snaží a snaží se, drmolí, každý se zasmolí ve vlastním sahání.¹⁶ Vězeň se cítí „odsouzen k vrzu, jež nechci a nechápu, odsouzen k nevrzu bez vlastní viny.“¹⁷ Ať vrzne nebo nevrzne, nic si nepomůže, už je zařazen a není na něm, aby si vybíral.

Připomeňme si, že ani opisovač si vlastně nevybíral. Opisovačství si vybralo jeho. Jeho vitalita je odvozena z opisovačství. Opisovačství převládlo nad opisovačem a teprve tehdy došel řádu a smyslu: zásadním přehodnocením toho životního pořádku, který mu byl poskytnut. Činnost vyvázaná z vážných životních souvislostí a závislostí se mu stala opěrným bodem v chaosu, do něhož vstoupil, sotvaže se jí oddal. Našel záchranu v opisovačství o sobě. Také on se uvěznil, hledaje sveřepě a bez nároků, ze sebe a za sebe svůj způsob. Jako se organizované chaosy Nápravníkovy přichycují zárodečných konstant rytmických a rytmizované monology se vyžívají ze setrvačnosti, aby si odměřovaly vývoj po svém.

Svou neosobností, odosobněností, jistou askezí, abstrahováním od takzvané plnosti života dávají obě knížky, Friedova i Nápravníková, málo příležitosti prožívat, vcítovat se, ztotožňovat se vcítěním. Bylo by dokonce přirozené, kdyby tím vzbuzovaly u čtenáře odpor. Nemůžeme nevzpomenout Worringerova rozlišování dvojího způsobu uměleckého vnímání a tvoření: vcítěním a abstrakcí – i na motivaci každého z obou způsobů: zatímco vcítovací tendence je, podle Worringera, podmíněna šťastným vztahem mezi člověkem a jevy vnějšího světa, tendence k abstrakci je výsledkem vnitřního konfliktu mezi člověkem a jeho okolím. Člověk, který se cítí ztracen ve světě, nezpředměťuje se do něho, nýbrž pojišťuje si možnost identifikace se sebou a se světem prostřednictvím řádu, který do světa projektuje.¹⁸

Můžeme také vzpomenout dělení Šaldova: jsou básníci, kteří tvoří z plnosti, z překypění, z nadbytku, a jsou jiní, kteří tvoří z nedostatku, z prázdnoty, pro plnost. „První tvoří ze sympatie životné a pro její vzrůst. Vylévá se svou tvorbou z vnitřní plnosti, tvoří z vnitřního překypění a cílem jeho tvorby jest prostě sám děj tvořivý, tj. zbavení se přebytku sil a naivní vystoupení ze svých břehů – zaplavení objektivního světa svou sympatií. Touto sympatií si básník vnější svět přivlastňuje, ale touto sympatií jej také předpodstatňuje, prozařuje, protěpluje. To je tvorba, řekl bych, z plnosti vnitřního zdraví a štěstí, z bohatství harmonické zdravé duše, která je ve stavu dokonalé vnitřní rovnováhy. Chce prostě se podělit o své zdraví, o své štěstí, o svou sílu s jinými, neboť sdělit se o ně, ví, znamená je ještě stupňovati. [...] Nebo tvorba nemá svůj účel v sobě, má jej mimo sebe. Autor chce se něčeho dotvořit, získat tvořením něčeho, čeho

¹⁶ Moták, str. 98.

¹⁷ Moták, str. 92.

¹⁸ Parafrazuji *Abstraktion und Einfühlung* Wilhelma Worringera podle textu v antologii *A Modern Book of Esthetics*, red. Melvin Rader; Henry Holt & Comp., New York 1952.

nemá. Chce nabyt např. vnitřní rovnováhy, již nemá, pevnosti, rozhodnosti, která mu uniká, chce se svou tvorbou zbavit něčeho jako pochyb, muk, nejasna o sobě samém nebo o světě a životě. Autor temný, snad i křečovitý ve své životní empirii touží se dotvořit radosti, síly, jasů, harmonie, zdraví; vyvrhnout a odvrhnout s tvorbou jakousi nemoc nebo chorobu, která jej trápí; promítnout ve vnějšek třebaš mučivý zážitek, objektivovat ho a tím ho překonat.¹⁹

Vše nasvědčuje tomu, že jak Hobby, tak Moták patří k druhému z obou typů. V obou knížkách se nastupuje cesta za jiným poznáním, za jiným způsobem existence.

A takový je příběh Cesty do zaslíbené země, jak jej vypráví Ladislav Fuks. Skupina Židů nasedá na pramici opatřenou vlajkou s hákovým křížem. Nacistické úřady jim vystavily vystěhovalecké pasy, za týden mají po řece doplout do Černého moře. Tam už je očekává anglická loď. Ale druhého dne po vyplutí vynechá motor. Závada by se dala snadno odstranit nebýt toho, že výprava nesmí ani na sebekratší chvíli přirazit k žádnému z obou břehů. Podaří se jim však přistát na ostrově. Na něm prožijí krásný, bezstarostný den. Pak voda v bočním korytu přes noc vyschne, plavidlo znehybní. Následuje hledání hlavního proudu, přenášení pramice, bouře, zkáza plavidla, bezcílné bloudění, záhuba.

Fuks vypráví svou obvyklou montážní metodou. Rozkládá událost do malých ploch a přemístitelných detailů. Opakováním jsou detaily významňovány, zpodstatňovány a předpodstatňovány, význam konkrétního faktu se rozširuje a zneurčtuje směrem k významu obraznému a symbolickému. Jinak zazní slavná operní árie prvního večera plavby, v uklidňujícím se ovzduší, trochu slavnostním i nadějném, a jinak zní potom v hodině zkázy. Z „Rembrandta“, kterého si s sebou vzala na cestu do nově vlastní rodina bankovního ředitele, je svatý obrázek, z lékárníčky skříňka s křížem. Charakterizační příznaky platí jinak než dřív. Žlutá kravata, bílý slunečník nejsou příznaky elegance, ale zániku: jejich chatrné a už nesmyslné zbytky, to je vše, co zbylo z lidí, jen podle nich je doposud možno rozpoznat jednotlivce. Kde zaniklo jméno, vydržel příznak. Naposled vystoupí „Rembrandtův obraz a deska s hlasem velké pěvkyně“ na povrch bezmála už jako monumenty zaniklé civilizace.

Samy postavy a vztahy mezi nimi jsou ustalovány ve znaky, k nimž patří i vybavení příznačnou rekvizitou. Charakteristiky jsou bez psychologického stínování, bez skutečné individualizace, také historické milieu je vyznačeno jen několika poznávacími znameními. Rozhovor, který se rozprává mezi postavami, odchyluje se od hovorové reality ke stylizaci. Je to dialog zobrazený, který se skládá v obraz širší. Méně záleží na tom, co ten který jedinec pronáší, víc na příznačné řečové i názorové gestikulaci. Kontext a jeho uspořádání předchází prioritu skutečností. Zázemí, z něhož by se uvolňoval spontánní pohyb, je vydatně zkrojeno. Atmosféra má větší váhu než děj a je to — jak u Fukse bývá — atmosféra předzvěstná, hrozebná.

Nastoupená cesta je od začátku vykládána dvojím způsobem. Od začátku

¹⁹ Saldův zápisník 1, 1928—1929, str. 175n.

je skladebná mozaika dvojbarevná: černý rabín a pestrá skvrna ostatní společnosti. Skvrna je pohyblivá, rozptýlená, černí nehybná, bodově soustředěná. Společnost přenáší na pramici, pokud to jen jde, civilizační komfort a konverzační konvence, své bohatství a svůj věhlas, i za mořem miní pokračovat v dosavadním životě. Rabín Mojžíš Ascher vidí přítomné vyhnání v perspektivě židovského útěku z Egypta pod vedením Mojžíšovým. Ostatní se plaví do Ameriky, Austrálie, Equadoru, on hledá zemi zaslíbenou. Jen on myslí na změnu v podstatě. Zprvu osamocen, strhává na sebe víc a víc zájem protestní i sympatizující. Jeho autorita stoupne s příchodem na ostrov a ještě víc na útěku a za pohromy. Biblické proslavy nepomáhají lidem v jejich starostech, neřeší jejich obtíže, ale rabínovo slovo je slyšeno a jeho váha roste, čím citelněji se prodlužuje vzdálenost od navyklých podmínek života. Rabín přijímá odpovědnost za spoluvyhnanec a stává se jejich uznaným vůdcem. K čemu je vede? Ti, kdo se jeho vedení svěřili, doufají, že k záchraně. Avšak cesta do zaslíbené země se ztotožní s cestou k neodvolatelné záhubě. Je tedy vůdce svůdcem? Upadli důvěřivci v moc náboženského šílence? Mojžíš Ascher několikrát osvědčil schopnost střízlivého uvažování a nemýlil se patrně ani tehdy, když odmítl iluzi světské pomoci: „[. . .]cesta přes úřady a ministerstva[. . .] do zaslíbené země nevede.“²⁰ Nemýlil se v tom, že postavení, do něhož upadl se svěřeným mu hloučkem, je bez východu. Vše je ztraceno, všechno blízké se vzdálilo do neuskutečnitelnosti, nezbyvá už docela nic — rabín to pochopil jako výzvu jít docela za vším. Je-li veta po cílech pozemských, je projektován nadpozemský řád. Jsou-li uzamčeny všechny východy, otvírá se cesta k absolutnu. Kde rozum už nic neplatí, uplatní se možná zázrak. Ale zázrak se neuskutečnil, vody Dunaje se nerozestoupily, tak jako se před Mojžíšem rozestoupily vlny Jordánu. Dávný děj se opakoval s tímto rozdílem.

S pomocí biblických paralel prodlužuje se konkrétní příběh v příběh typický. Rabín posléze vypráví biblickým jazykem už také o tom, co postihlo jeho spolupoutníky: „Rodiče ztratili syny a dcery, dcery ztratily matky a otce, ženy ztratily manžely, bratr ztratil bratra, pohřbili jsme je tam . . .“²¹ Od události v historickém čase dosáhne osud štvaného hloučku k bezčasovosti mýtu. Utkví ve věčném rozkmitu mezi porobou a uvolněním, mezi tlakem zvenčí a tlakem vnitřním. Apokalypsa je zdůvodněna: lidstvo odvyklo ráji, protože nezachovává zákon; ráj není pro toto lidstvo, které nezvládá svůj svět a nerozumí si s ním.

Přeryv mezi historickou realitou nacistického pronásledování Židů a biblickou realitou židovského útěku z Egypta pozbyl na důležitosti. V Hobby také historická fakta z konce republiky a z protektorátu nedoplňují a nedokreslují tolik plán opisovačství, jako mu dočasně konkurují; přecenění historického plánu — dokud poměr mezi oběma není dostatečně ujasněn — může svádět k nesprávným dohadům, k falešným interpretacím. Až ve vrcholu závěrečné scény se oba plány protnou důrazněji: historie zaútočí na nadčasové konání opisovačovo. V Motáku můžeme

²⁰ Ladislav Fuks, *Smrt morčete*, Praha 1969, str. 149.

²¹ *Smrt morčete*, str. 148.

ovšem o nějakém historickém času mluvit tím méně, jakož o závazných časových relacích vůbec. Konstatovali jsme už vzájemnou vyměnitelnost časů v Nápravníkových textech, a nejen časů, ale i vztahů a jejich subjektů. Moták je nezpodobivý, není v něm portrétování ani malba prostředí. V Hobby ustoupily příběhy osob popisně podanému vývoji opisovačství. Protějškem bezejmenného opisovače s minimem osobního života jsou loutkovité postavy Cesty, vybavené jménem a rekvizitou jako rozlišovacími znaky, ne pro skutečnou a plnou osobní charakteristiku. Osoby nabývají relativní určitosti a určenosti, které jsou určitostí a určeností různé zbarvených kostek ve stavebnici. Mezi skládanými a překládanými detaily je také lidská podoba, lidské gesto, klíčový detail člověčí.

Nadindividuálnost a nadčasovost jsou společné vlastnosti tří prozaických celků, kterými se zabýváme; a dále bezdějnost a bezdějinnost. Systém simultánních vztahů zatlačuje členění fabulační, nejradikálněji v Motáku. Vypravěč Hobby si uvědomuje zbytek fabulace jako řešení z nouze: „[...] při malých schopnostech jazyka sledovat více pohybů v jediném společném čase jsme nuceni přehrávat partituru hlas po hlasu [...]“²² Co říká za sebe, to vyslovuje i za jiné. Je tu řeč o obecnější snaze nahradit melodické uspořádání akordickým, následnost současností, čas prostorem.

Není to epika, jak má být, co svým čtenářům předložili Fried, Nápravnik a Fuks. Nevzbuzují „iluzi zobrazení celého života v jeho úplné rozvitě šíři.“²³ Omezují tuto iluzi podstatně a vůbec na ní netrvali, jako na ní trval Georg Lukács, který se z toho důvodu nemohl také obejít bez vševědoucího autora. Ale kdeže jsou vševědoucí a sebejistí autoři, bezpečně vládnoucí svým světem a jeho významy. Autor už vlastně ani nepopisuje v původním slova smyslu, nepopisuje z hlediska diváka. Je účastníkem bloudění. Vstoupil na místo bloudícího a riskujícího hrdiny a čtenář tápe spolu s ním. Odpírá čtenáři bezprostřední radost přímého vidění a vědění a čtenář se necítí ve světě jeho umění jako doma. Je v labyrintu spolu s autorem, spolu s postavami, jsou-li jaké. Bloudění je jeho účast. I v Cestě, která příběhový základ uchovala nejcelistvěji, jde víc o popis několika po sobě následujících fází než o skutečný průběh a skutečné vypravování. Nedochozí k opravdovému jednání a rozhodování. Vystěhovalci opouštějí své příbytky a majetky z vlastního rozhodnutí, které jim bylo vnuceno. Odevzdali se nejisté budoucnosti a chovají se podle předpisu okolností. Z jejich strany nedejde k projevu odporu, k činu, který by mohl být považován za seriózní protitah. I zkáza přichází tím klidným aditivním způsobem, fakt za faktem, příznak za příznakem, kupením a skládáním, jako prosté naplňování, jako osud. Rabinova iniciativa udílí událostem pseudodynamiku, která ústí do vertikály, do cesty „vzhůru“. V pseudodynamice Motáku se činitelé propadají v závitech slovesného samobujení, které si přisvojuje statut typické, reprezentativní akce. Činitelem akce je autor, který samobujení podněcuje, řídí je a nechává se jím nést, zapleten v ně, jako si nás zaplétá do svých osidel život.

Zprostorování epické struktury je výrazem nerovnováhy, ztráty jistot o cestách i cílech. Georg Lukács i Alain Robbe-Grillet, zavrhovatel popisu

²² Hobby, str. 46.

²³ Georg Lukács, *Vyprávět či popisovat?*, Světová literatura 1956, č. 4, str. 207.

i jeho praktik, souhlasí spolu v tom, že úbytek děje a povýšení popisu na dominantní princip kompozice symptomatizují ztrátu ústředního postavení člověka ve světě. Což je situace, lidská situace, kterou míní Robbe — Grillet svými deskriptivními definováním. Také on má v úmyslu objevovat románem člověka; ne však v jeho významu — tragickém, absurdním a tak podobně — nýbrž právě v jeho situaci, zpřítomňovat jeho zde; a nevylučovat zde mimolidská, zde všeho ostatního. Lukács, ohlížeje se k „velkým realistům“, vyžaduje, aby si vše v epickém díle zachovalo nadále přímý vztah k lidským osudům; Robbe-Grillet, upíraje pohled do své doby, chce věcem uchovat nezávislost na lidech a jejich osudech, dopomoci jim z mezí, do nichž je uzavírala sebevědomá iluze o vševedoucím autorovi — když autor toho zdaleka tak mnoho neví a pouze podstrkuje všemu kolem sebe své antropomorfizující hledisko. Nebylo-li ani dříve toto hledisko docela oprávněné, bylo alespoň pochopitelné z tehdejší odlišné situace: „Mít jméno bylo jistě velmi důležité v dobách balzacovské buržoazie. I charakter byl důležitý, o to důležitější, že byl zbraní v boji muže proti muži, nadějí na úspěch, vykonavatelem moci. Mít obličej něco znamenalo ve světě, kde osobnost představovala zároveň prostředek i cíl veškerého hledání.“²⁴ Jinak je dnes: „Snad to není pokrok, je však jisté, že současná epocha je spíše epochou matričního čísla. Přestali jsme ztožňovat osud světa se vzestupem nebo pádem několika lidí, několika rodin.“²⁵ Tak potvrzuje Robbe-Grillet Lukácsův soud, že ztráta epického napětí je důsledkem toho, že literatura pouští se zřetele lidské osudy. Člověk už není pánem světa, tvrdí Robbe-Grillet, není příčinou všeho, není klíčem k světu; významy světa jsou nepevné, „už jen částečné, provizorní, dokonce protichůdné a vždycky sporné.“²⁶

Je dovoleno postulovat velkou epiku, jako je dovoleno hlásit se k jiným ideálům. Vývoj jde svou cestou. Je možno přijmout neidealizovaný situační záznam Robbe-Grilletův. Ale nakolik to bude situace lidská, nezbude se člověk potřeby vyznat se v ní, a to znamená přiznat jí platný význam, dorozumívat se skrze ni o svých významech. Stejným právem, jakým věci mají být ušetřeny antropomorfizace, bude se člověk bránit reifikaci. Vezme na vědomí existenci matričních čísel, ale proti nim si bude chtít vyvzdorovat svou tvář.

Lukács vysvětloval změnu metod změnou postoje ke skutečnosti: vyprávějící autor aktivně spoluprožívá velké otázky současnosti, popisující autor se spokojuje s rolí pozorovatele. Ale zprostorování epické struktury, jak jsme je našli u Frieda, Fukse a Nápravníka, nelze ztožňovat s popisováním, ani autorský postoj s nezainteresovaným pozorovatelstvím. Vůle nevyhýbat se základním otázkám je stejně patrná jako převaha vůle konstruktivní nad pasivní reprodukcí. Významová aktivizace je nesena novým zvýznamňováním autora — ne vševedoucího, ale všekonstruuujícího.

Ta významová aktivizace se děje zvláštním způsobem: znesmyslňováním. Dobíráme se jí desintegrací lidského konání — co za nesmyslnou činnost je to v Hobby —, desintegrací textu — co za roztodivnou sloves-

²⁴ Alain Robbe — Grillet, *Za nový román*, Praha 1970, str. 21.

²⁵ *Za nový román*, str. 21.

²⁶ *Za nový román*, str. 99.

nost v Motáku —, desintegrací lidského osudu — co za nesmyslnou zkázu, ba hůř, sebeničení v Cestě. Dobíráme se jí přes člověka marionetizovaného a inzektizovaného, v loutku proměnného a s hmyzem zaměnitelného, přes člověka jakoby jen si hrajícího. Právě tento homo ludens si vyhraje cestu z bludiště. Až když zformoval chaos, nalezl opisovač čistou linii. Chaos zazněl, vydal hlas, vlastně trojhlas, souzvuk materiálu, tvárných prostředků a rukopisu, utvářecího vkladu opisovačova. Tohoto vítězství, teď už ne jenom individuálního, bylo vydobyto úsilím zcela individuálním a do té chvíle okrajovým. Odtržen od světa a jeho významů, opisoval příští vítěz pouhopouhá písmenka bez ohledu na to, co znamenají.

Tak nesmyslně si vede umění. Schází z cesty, aby ji našel. Musí bloudit a projít chaosem, aby na konci cesty došlo k jiným významům za ty, které na začátku rádo nerado oželelo. Takovou zkušenost udělal opisovač už tenkrát, když předělával svůj podpis: „[...] podpis, takový, k jakému především tihnul, ještě je a už není písmem a stává se sám sebou, tedy slovem, nebo něčím úplně jiným, teprve když tím vším přestane být [...]“²⁷ Také opisovač se tímto odpoutáváním, převtělováním, seberozšiřováním prozkoušel ke své cestě „vzhůru“, k radikálnímu rozhodnutí „[...]raději opustit artikulaci a vrátit se k původním, hláskové a tudíž i významově absolutním zvukům.“²⁸

Výtka nehistoričnosti byla by tedy na místě. Ledaže i historii bychom se přibližovali oddalováním.

Literatura, která si počíná tak, jak si počíná, jeví sklon k sebeironii a podrývá i zvýznamněnou autoritu autorskou. Mívá vzezření bláznovské, když vyráží za svými nejistými cíli, jsouc „[...] předbíhavým nesouhlasem se skutečnými konvencemi života a prvním a jistě ještě zmateným signálem zásadního přehodnocení [...]“²⁹ Osobuje si zato triumfovat nad vážností světa. Básník, specialista na komunikaci, dává promluvit bezjazyčnému světu, ruší cizotu a zoufalství nepojmenovaného. Proto „každý útok na opisovačství míří na samu podstatu lidskosti a lidství“. Proto je konec konců přípustno brát vážně i tato nevážná slova opisovačova vypravěče.

Ostatně nestojí ani tato „nehistorická“ díla mimo prostor a čas. Privil Fuksův rabín: „Nemůžeme se vrátit ani pokračovat, nemůžeme dopředu ani dozadu, nemůžeme na východ ani na západ. Naše cesta může vést jen do zaslíbené země, a ta vede už jen jediným směrem. Vzhůru [...]“³⁰ Nejinak vysvětloval František Hrubín výlučný zjev Březinův jeho češtvím, jeho kosmičnost jeho uzemněností právě k této zemi české: „Na malém, v některých obdobích velmi stísněném prostoru se velká dramata historická a duchovní zápasy nerozlévají, ale mohutně vzdouvají do výše. Tradice — to je u nás, máme-li to pojmenovat jedním slovem, studně, nikoli cesta. Poutník není zajatcem nekonečných cest, ale magnetických hvězd.“³¹

²⁷ *Hobby*, str. 14.

²⁸ *Hobby*, str. 94.

²⁹ *Hobby*, str. 27.

³⁰ *Smrt morčete*, str. 149.

³¹ František Hrubín, *Lásky*, Praha 1967, str. 98.

WEGE UND UNWEGSAMKEIT

Drei Prosawerke aus dem Jahr 1969

Die Studie befaßt sich mit drei Büchern der modernen tschechischen Prosa aus dem Jahr 1969, und zwar mit der Novelle „Hobby“ von Jiří Fried, mit den Texten des Werkes „Moták“ [Der Diebesbrief] von Milan Nápravník und der Erzählung „Cesta do zaslíbené země“ [Der Weg in das gelobte Land] aus der Sammlung „Smrt morčete“ [Der Tod des Meerschweinchens] von Ladislav Fuks.

Diese prosaischen Werke unterscheiden sich voneinander durch Thema und Bearbeitung. Fried erzählt in seiner Novelle, wo die Verschiebungen zwischen der Zone des Erzählers und der Zone der Gestalten eine wichtige Rolle spielen, von einer kuriosen Vorliebe eines Beamten in einer kleinen Stadt; Fuks schildert in Form eines Zusammensetzspiels das unglückliche Schicksal der jüdischen Auswanderer, denen die Nazisten erlaubten, auf der Donau bis an das Schwarze Meer zu fahren; in den rythmisierten Prosastücken von Nápravník ist das Thema schwer zu fassen. Diese verschiedenen Prosawerke weisen doch auch manche wesentlichen Übereinstimmungen auf. Der frühere allwissende Autor wird jetzt durch den allkonstruierenden Autor ersetzt, das System der simultanen Beziehungen verdrängt die Fabulationssegmentation. Die Verschiebung der zeitlichen in die räumliche Dimension wird mit Überindividualität und Übersichtlichkeit begleitet, sie trägt die Merkmale der Ungewißheit und des Chaos in sich, die durch die Pseudodynamik des Weges „aufwärts“ charakteristisch überwunden werden. Eine andere gemeinschaftliche Eigenschaft dieser verschiedenen Prosawerke ist die Sinnlosigkeit auf verschiedene Weise. Der Sinnlosigkeit des Benehmens des Helden in der Frieds Novelle entspricht der sinnlose Untergang in der Erzählung von Fuks und die auf den ersten Blick sinnlose Wortverwirrung in den Texten Nápravníks. Auch diese Sinnlosigkeit ist ein Mittel für die semantische Aktivierung dieser Prosawerke.