

Česká próza na konci tisíciletí

LUBOMÍR MACHALA, FF Univerzity Palackého v Olomouci, Česká republika

Konstatování, že úvod devadesátých let patřil v české literatuře tzv. deníkové a memoárové próze dnes jistě nepatří k nejpřekvapivějším a nejobjevnějším. Nicméně se bez něj zřejmě nelze obejít při pokusu vystihnout a pojmenovat alespoň některé ze základních vývojových rysů české prózy na konci tisíciletí, což by měl být cíl tohoto příspěvku. Všeobecně rozšířený názor o dominantní roli prozaické autenticitní linie v polistopadovém období se nyní pokusím doplnit podrobnějším rozlišením, jaké typy textů tento vývojový trend spoluvytvářely.

Ten zprvu nejčtenější i nejváženější byl vlastně produktem předchozího období, kdy mezi tvůrci samizdatového a exilového komunikačního okruhu byla rozšířena snaha oponovat výkladům a frázím oficiální propagandy osobním svědectvím, sugestivně traktovanou autopsií. Asi nejznámějšími takto koncipovanými prózami se staly *Paměti Václava Černého* a deníkové zápisky Jana Zábrany *Celý život*. Ze „subjektivních dokumentů doby“ vzniklých až v průběhu devadesátých let v této souvislosti připomenu alespoň příznačně nazvaný *Památník* Evy Kantůrkové.

Také další druh deníkové a memoárové prózy pramení v disentu. Jde o útvar balančující na hranici mezi dokumentární a beletristickou výpovědí, který se od konce sedmdesátých let stal doménou Ludvíka Vaculíka. Ke vzniku *Českého snáře* ho údajně sice inspiroval Jiří Kolář, ale spíše šlo o aktuální podnícení Vaculíkova nejvlastnějšího tvůrčího konceptu (viz Sekyra). Vaculíkův román z první poloviny devadesátých let nazvaný *Jak se dělá chlapec* pak potvrzuje, že napětí mezi fakticitou a fikcí, realitou a fantazií, verifikovatelnými detaily a mystifikačními pasážemi vskutku odpovídá jeho naturelu.

Herecké vzpomínky (respektive paměti nejrůznějších populárních osobností) patřily k tzv. nakladatelským tutovkám už dávno před listopadem 1989 a bylo lhostejno, zda se jednalo o nakladatele oficiálně povoleného (Odeon), nebo exilového (68 P). Lze samozřejmě zvažovat, nakolik takovéto knihy vůbec patří do námi sledované autenticitní linie české prózy, zda je nevnímat pouze jako žánrovou formu populární literatury. Tomu by možná přisvědčovala častá autorská spolupráce „hvězdy“ s jejím stylistickým „stínem“ (výsledný produkt mívá nejednou podobu rozsáhlého rozhovoru), ale své opodstatnění má podle mého i názor Pavla Janouška obsažený v článku *Logo Vaculík aneb Deník a korespondence jako pokleslá literatura pro vzdělance*: „To jen my, lidé od literatury, si namlouváme, že deníky, paměti a korespondence spisovatelů patří někam jinam, do lepší kategorie než paměti a deníky hereček a že je čteme z jiných pohnutek.“ (Janoušek 1995)

Ve druhé polovině devadesátých let vydávání deníků a vzpomínek snad ještě kvantitativně narůstá a stává se téměř jevem sociologickým, protože je nezveřejňují už pouze spisovatelé, herci, politici (mimořádně, svodům tohoto fenoménu neodolali ani političtí koryfeje předchozího režimu Miroslav Štěpán a Milouš Jakeš), publicisté, sportovci či zpěváci, ale také jejich milenky a milenci, tajemníci, tělesní strážci... Zde už skutečně mizí jakékoliv literární motivace i ambice a nastupují v plné síle bulvár a trh.

Zabýváme-li se hraničními pásmy tzv. autenticitní literatury, pak nelze minout ani texty, jejichž vznik nebyl primárně spojen s literárními či tržními cíli, nýbrž na jejich počátku stála autorova psychoterapie (nejednou vskutku medicínsky ordinovaná). Míra ohlasu a ocenění, kterých se dostalo jedné z takto zrozených knih, tedy *Pestrým vrstvám* od emigrovavšího havíře Ivana Landsmanna (podle tradiční ankety Lidových novin šlo o nejpozoruhodnější knihu roku 1999) dokládá, jak velká hodnota je v českém kulturním prostředí konce tisíciletí přisuzována spontánnímu (insitnímu) způsobu psaní a tzv. syrové realitě. Jan Lopatka by měl určitě radost...

Bylo by nepochybně zajímavé sledovat, jak by zmíněný literární kritik hodnotil pokusy Igora Chauna (*Deník aneb Smrt režiséra*, 1995) a Martina Fendrycha (*Jako pták na drátě*, 1998) zrušit při zaznamenávání vlastních prožitků i myšlenek veškeré zábrany a prostřednictvím maximální otevřenosti dospět nejen k dokonalejšímu poznání sebe sama a svého okolí, ale snad i některých axiomů lidské individuální a společenské existence. Dosavadní odborné i laické přijetí uvedených knih je značně rozporuplné, slova uznání střídají více či méně skrytá nařčení z exhibicionismu, nevkusy, umného zneužívání senzacechtivosti a vrozené zvědavosti publika.

Kritický postoj ke snahám vydávat autenticitu za osnovní uměleckou hodnotu, popřípadě k pokusům prostřednictvím deníku či paměti vylepšovat a korigovat vlastní obraz dal vzniknout i několika parodiím zmiňovaného dobově konjunkturálního prozaického modelu. Jeho ironizace je zřetelná například v prózách Jakuba Horáka *Ostrov* (1992), dále Jana Antonína Pitínského *Praha. Intimní deník hrdiny* (1993), *Wolker a Bezruč* (1995), popřípadě v *Roce čtyřřadvacet* (1995) od Patrika Ouředníka. V literárněkritickém kontextu se s ním a hlavně s jeho uctívači sarkasticky vyrovnává „encyklopedické“ heslo *Polopatkismus* napsané Pavlem Janouškem pod pseudonymem Mojmír Jahoda a zveřejněné v Tvaru (1997).

Jako skutečně opoziční linie autenticitní prózy byla ovšem vnímána a představována díla fantaskní, imaginativní, což potvrzují i následující slova Aleše Hamana: „Příznačné pro prózu první poloviny devadesátých let bylo tedy rozdělení do dvou hlavních linií: jedna směřovala k autenticitě, k bezprostřednímu vyjádření holého existenciálního uplývání, k demystifikaci všech iluzí a k demytizaci všech ideálů, které by mohly vytvořit záchytný bod v proudu času; druhou linii tvořily prózy sázející na rozbití příběhu cestou rafinované hry představových asociací a prolínání fantaskních vizí a reálných představ.“ (1995) Aleš Haman se několikrát k této myšlence vrátil (1996a, b, c) a při jednom z těchto návratů určil i společného jmenovatele uvedených dvou trendů: „Autentizace a fantasknost současné české prózy jsou dva póly téže emancipační touhy tvůrčí osobnosti po svobodě.“ (1996a)

Společného mají ony dva na první pohled zcela zjevné a snadno rozlišitelné póly české prózy devadesátých let přece jen více, ale pokusme se nejprve identifikovat, co pojí právě texty označované za fantaskní, imaginativní či metafyzické. (Někdy také postmoderní, ale tento termín, třebaže v mnoha případech asi neadekvátnější, se módním i nepoučeným nadužíváním stal příliš vágním a získal lehce pejorativní nádech.)

Vzhledem k tomu, že zmiňovaná touha tvůrčí osobnosti po svobodě, po svobodném vyjadřování je v této linii zjevována jakoby manifestačněji, okázaleji, může totiž do jisté

míry překvapit, jak často se opakují některé motivy, myšlenky, prostředky a postupy v knihách Michala Ajvaze, Daniely Hodrové, Martina Komárka, Jiřího Kratochvila, Jana Křesadla, Karla Miloty, Petra Rákose, Jáchyma Topola, ale i Alexandry Berkové, Zuzany Brabcové, Sylvie Richterové, Václava Vokolka ad.

Značná část próz uvedených autorů je spojena s chronotopem velkoměsta, nejčastěji Prahy, jež nabízí přemíru bizarních prostorů, tajemných zákoutí, sklepení a chodeb, často se měnících v labyrint. V těchto prostředích zjišťujících odedávna obrazotvornost získávají projevy moderní civilizace (reklamy všeho druhu, počítačové hry, masmediální prostředky...) mytické dispozice, spoluvytvářejí novodobou mytologii.

Autorská imaginace pak umožňuje za tajemnými, nicméně reálnými místy nalézat prostory nové, obývané záhadnými bytostmi, nebo setkávat se v pražských ulicích se zámořskými parníky, parními sáněmi s varhanami, střetávat se s obrovskými škeblemi, ještěry, zvířaty skutečnými i zcela vymyšlenými.

Fantaskní fauna i flóra se zásadním způsobem spolupodílí na vytváření „obrazu smršti chaosu“ (Jiří Kratochvil, *Urmedvěd*, 1999), což má být jeden ze dvou základních pilířů kýženého „románu – otevřeného systému“ či ještě lépe „živého modelu skutečnosti“. Proti „úzkosti z chaosu“ je pak stavěn příběh, který je nejen „nejpřirozenějším vyprávěčským prostředkem, ale je i naší nejčastější a nejvýraznější interpretací skutečnosti, nejčastější a nejvýraznější podobou řádu“. Jak ovšem dále zdůrazňuje Jiří Kratochvil, který se reflexí tvorby vlastní i autorů jemu blízkých systematicky věnoval, příběh ovšem není sdělován tradičním způsobem, nýbrž je skládán ze „spřízněných, ale na první čtení nečitelně vzdálených detailů“, protože „nejvlastnější smysl románu není v nalezení příběhu, ale v jeho hledání, v pohybu od existenciální úzkosti (z doteku s chaosem) k hledání interpretace, řádu, příběhu“. (Jiří Kratochvil, *Urmedvěd*, 1999)

Pro tento typ próz se tedy stal typickým rovněž experiment s konstruováním a dekonstruováním příběhu, s jeho variováním, rozbíjením a až rafinovaným skrýváním.

Jedním z nejčastějších prostředků tříštění epické posloupnosti představují úvahy, pro které je charakteristická hlavně snaha prezentovat zcela nečekané ideje, šokující re-interpretace tradičních příběhů a legend.

Zprostředkování reflexí připadá nejčastěji vypravěčům. Ovšem nejen to. Vypravěč (nezřídka vybavený autobiografickými rysy) ostentativně zaujímá centrální pozici, funguje jako verifikátor a „svorník“, „váže celou konstrukci“ (Karel Milota, *Ďáblův dům*, 1994). Vypravěčova demiurgovská podstata se projevuje i v pojmání ostatních postav jako jím ovládaných loutek (Daniela Hodrová, *Théta*) nebo v nabízení různých řešení příběhu (Jiří Kratochvil, *Medvědí román*, *Avion*). Výsostná vypravěčská pozice pak dovoluje rozehrávat též mnohé hry, a to v různých úrovních a podobách: jazykové, kompoziční, fabulační, sémantické... Hru se čtenářem, s postavami, s vlastními i cizími texty, s tradicí, s časem.

Ústřední postavení narátora, zdůrazněná reflexivnost a hravost se projevují rovněž zvýšenou frekvencí „psaní o psaní“, interpretování vlastních textů, citování, parafrázování či jiného připomínání děl dalších autorů. V *Thétě*, *Medvědí románu*, *Avionu*, *Druhém městě*, *Ďáblově domě* aj. tak patří k základním postupy odborně označované jako metatextovost, autohermeneutika a intertextualita.

Nyní už je ovšem na místě otázka, jak to vlastně je s opozicí (či příbuzností) mezi deníkovou (autenticitní) a fantaskní (metafyzickou) českou prózou? Rozbory a srovnání vedou ke zjištění, že je prokazatelně spojuje nejen Hamanem uváděná *touha po tvůrčí svobodě*, ale také dominantní role vypravěče (zapisovatele), potlačování příběhovosti provázené zvýšením reflexivnosti (případně lyrizace) textu, kumulace otázek směřujících ke smyslu tvorby i života, antiiluzivní charakter a moralistní apel, hledání nových možností jazyka i celého slovesného umění a (možná trochu paradoxně) též vyhrazení velkého prostoru a pozornosti snům.

Naposled jmenovaný rys může posloužit také jako základ vysvětlení zdánlivě „nepatřičného“ prolínání uvedených linií. Sen totiž je a zároveň není součástí toho, co se obvykle považuje za „reálné, autentické žití“. Na jedné straně jde o objektivně doložitelný (vědecky sledovatelný) jev známý z autopsie každému člověku, na straně druhé jde o vysoce subjektivní, fantazijní, neuchopitelnou záležitost, často jediné a podvědomé útočiště před všedními životními starostmi. Nebo také jejich zrcadlo, různě deformované osobními dispozicemi.

Důležitou roli při konstituování výše zmíněného společného jmenovatele patrně sehrává také silně egocentrické ladění většiny současných českých próz. (Nejmarkantněji tento rys dokumentuje román *Ego* od Ivana Matouška). V autenticitních textech je totiž prezentováno především jak „já“ vnímá a prožívá svět, fantaskní a imaginativní prózy zase zprostředkovávají, jaký svět „já“ generuje. S velkou dávkou pravděpodobnosti lze usuzovat, že v obou případech jde o reakci na předchozí dlouhodobě a všemi prostředky prosazované a preferované kolektivistické tendence a koncepce.

Dosud zde byly zmíněny dva základní trendy české prózy devadesátých let. V druhé polovině desetiletí však stále zřetelněji krystalizuje i něco, co možná lze označit jako „vieweghovsky fenomén“. Nemám tady na mysli, že Michal Viewegh se stal patrně nejprodávanějším i nejprekládanějším současným českým spisovatelem, ani skutečnost, že se nad jeho knihami programově lokalizovanými na hranici mezi tzv. vysokým uměním a kýčem vedly ostré polemiky, nýbrž chci upozornit na fakt, že se Vieweghovy texty, případně jejich tvůrce sám nebo jeho autorský koncept stávají stále častěji součástí próz jiných spisovatelů. Samozřejmě v různé míře a rozdílném pojetí: od parodických narážek v *Posledním bourbonovi* z pera (či počítače) Bohuslava Vaňka-Úvalského, přes Indruchovu polemickou románovou repliku *Výchovy dívek v Čechách* nazvanou *Mozkodlab* až po Jandourkův víceméně kolegiální tvůrčí dialog nesoucí název *Škvár*. (Vieweghův příklad lze myslím spatřovat též v pozadí tvůrčího vývoje Romana Ludvy od poměrně výlučného románu *Smrt a křeslo* ke čtenářsky mnohem atraktivnějším a přístupnějším dílům *Žena sedmi klíčů* a *Jezdci pod slunečníkem*.)

Za nejpodstatnější projev onoho „vieweghovského fenoménu“ ovšem považuji iniciaci tzv. palimpsestového způsobu psaní, chcete-li: psaní à la určitý autor. K Vieweghovým literárním parodiím ze dvou svazků *Nápadů laskavého čtenáře* totiž v tomto ohledu možno přiřadit rovněž nejen už vzpomenuť Jandourkův *Škvár*, ale také román *Zabrisky* od Vaňka-Úvalského, Drašnarovu svěbytnou rodovou ságu *O revolucích, tajných společnostech a genetickém kódu* i Urbanovu *Poslední tečku za Rukopisy* či *Sedmikostelí* od téhož autora. Zejména u Miloše (Josefa) Urbana je pak zřetelné, že jeho parodie indivi-

duálního autorského stylu přerůstá v parodování žánru, konkrétně literatury faktu a posléze gotického románu.

Třebaže je nesporné, že palimpsestové psaní patří k základnímu repertoáru literární postmoderny, domnívám se, že v podmínkách české literatury na konci tisíciletí lze uvažovat i o dalších příčinách zvýšené obliby uvedeného postupu u prozaiků mladší a střední generace. Možná jde o další ohlas na dobovou glorifikaci autenticity, ohlas spočívající tentokrát v hyperbolizování mystifikace: Dílo je prezentováno jako demystifikační, ovšem namísto „dosud neznámých“ ověřitelných faktů předkládá mystifikaci jinou (viz Vaňkův *Zabrisky* a Urbanovy knihy). Myslím, že alespoň v některých případech to lze chápat také jako varování před silou slova, nikoliv však toho uměleckého, ale především slova figurujícího v reklamních, politických a masmediálních sloganech, zprostředkovávajících nejrůznější programové manipulace. Nabízejí se také soudy o inspirační vyčerpanosti a manýristických stylistických cvičeních, osobně ale dávám přednost názoru, že i spisovatel může čas od času zcela legitimně prezentovat poněkud rozmarně svou řemeslnou virtuozitu a dokonce se může sám při psaní dobře pobavit.

Zmiňované poměrně časté napodobování psaní někoho druhého jakoby naznačovalo, že čeští prozaici momentálně přeshlapují na místě a ujasňují si, kudy a jak dál. Snad tomu tak i je, nicméně se domnívám, že poslední dekáda tohoto tisíciletí patří v české literatuře k nejpłodnějšímu období a prozaická díla se na tom podílela zásadním způsobem.

LITERATURA

HAMAN, Aleš

1995 „Česká beletrie 1990-95“, *Literární noviny* VI, 1995, č. 21, s. 4-5.

1996 „Dokument a fantasma, dvě krajnosti současné české prózy“, *Literární noviny* VII, 1996, č. 29, str. 7, přetištěno in *O české a švédské literatuře. Referáty ze semináře českých a švédských spisovatelů* (Stockholm: Nadace Charty 77, 1996), s. 31-36.

JAHOODA, Mojmír (uveden jako překladatel, pseud. Pavla Janouška)

1997 „Polopatkismus“. Heslo z encyklopedie A Reading Companion to World Literary Criticism of the 20th and 21st Centuries. *Tvar* VIII, 1997, č. 4, s. 5.

JANOUEŠEK, Pavel

1995 „Logo Vaculík aneb Deník a korespondence jako pokleslá literatura pro vzdělance“, *Tvar* VI, 1995, č. 11, s. 11.