

PRÓZA

SITUAČNÍ NÁČRT VÝCHOZÍHO KONTEXTU⁹⁵

Při reflexi české umělecké prózy devadesátých let lze identifikovat několik vzájemně se prostupujících období, v nichž dominoval odlišný přístup k literatuře, k literárnímu dílu. Konkrétně jde o fázi vyrovnávání se s texty, které nemohly v předchozích obdobích oficiálně vyjít, o následující fázi kultu autenticity a posléze i o fázi návratu příběhu a fabulované prózy. Tyto fáze nebyly určovány pouze vnitřním vývojem literatury (ve všech obdobích byla psána a vydávána velice různorodá díla), ale především společenskými okolnostmi, ve kterých tato produkce vznikala a především vycházela a byla recipována.

Výrazné to bylo zejména v prvním, bezprostředně polistopadovém období, kdy situaci české prózy silně poznamenal pád cenzury a liberalizace trhu, což způsobilo, že překotně vycházelo množství knih vzniklých v rozmezí i několika desetiletí. Snaha nakladatelů smazat dluh vůči proskribovaným či přehlíženým titulům a osobnostem vedla k boomu, který dal příležitost „k druhému debutu“ mnoha – živých i mrtvých – prozaiků disentu a exilu, autorům šedesátých let, jakož i spisovatelům, kteří byli z obecnějšího povědomí vytlačeni po roce 1948. Jeho součástí pak bylo též úsilí zpřístupnit jednotlivá zakázaná díla těch prozaiků, kteří jinak mohli za normalizace publikovat (Bohumil Hrabal – životopisná trilogie, Alžběta Šerberová, ale i Jan Kostrhun).

Pro český literární život měl zmíněný boom dva hlavní důsledky. Tím prvním, očekávaným, bylo, že pod náporem staronových jmen upadla do okamžitého zapomnění tvorba většiny autorů, kteří utvářeli obraz české prózy vydávané oficiálně za normalizace. Druhým, již méně očekávaným důsledkem bylo poměrně rychlé zahlcení knižního trhu a obecný pád čtenářského zájmu o literaturu, a to včetně zájmu o prózy spisovatelů donedávna zakazovaných.

K nejdůležitějším změnám, provázejícím zásadní přeměnu politického režimu, patřila změna sociálního postavení literatury, respektive dosavadního vnímání spisovatele jako společenského mluvčího. Redukce vlivu slovesného umění na kultivování duchovního zázemí společnosti byla dána jednak proměnou společenské atmosféry a vznikem svobodné publicistiky, která spisovatele zbavila dosavadního úkolu vyslovovat prostřednictvím literatury to, co se přímo říci nesmí. Značná část českých prozaiků se navíc dobrovolně ztotožnila s představou, že literatura by se už neměla plést do politiky a měla by se naopak soustředit především na své specifické, estetické poslání. Projevila se tak jejich společenská skepse a zkušenost posledního půlstoletí, kdy spisovatelé mnohdy vystupovali (respektive byli vnímáni) jako spolutvůrci dějin. Svou roli však sehrál i nedostatečný odstup od překotného politického a kulturního dění, jehož absence autorům neumožňovala adekvátně se

⁹⁵ Při psaní této statě jsem vycházel ze své knihy *Literární bludiště: Bilance polistopadové prózy*, Praha 2001.

prostřednictvím prozaické výpovědi vyjadřovat k aktuální politické tematice. Krajně opatrný postoj, který k roli spisovatele jako společenského analytika a mluvčího na počátku devadesátých let zaujala většina spisovatelů, se promítl též do jejich rezervovanosti při ztvárnění tak aktuálního tématu, jakým byla samotná tzv. Sametová revoluce. Zatímco předchozí politické přelomy byly v české literatuře dvacátého století vždy bezprostředně hojně reflektovány, v případě listopadu 1989 lze hovořit až o jakémsi „strachu z tématu“⁹⁶. Próza se sice nevyhýbala listopadovému dění v té míře jako poezie, nicméně v žádném z prozaických děl nebyla přisouzena listopadovým událostem role ústřední.

Průběh a dopady tzv. sametové revoluce spoluvytvářejí tematický plán knih *Listopadový uragán* (1990) Bohumila Hrabala, *Mafie po listopadu* (1992) Zdeny Frýbové, *Anna sekretářka* (1992) Martina Nezvala, *Báječná léta pod psa* (1992) Michala Viewegha, *Moji milí fóristé* (1992) Karla Štorkána, *Samet a pára* (1992) Jana Nováka, *Kobova garáž* (1992) Zdeňka Zapletala, *Čekání na tmou, čekání na světlo* (1993) Ivana Klímy, *Jak se dělá chlapec* (1993) Ludvíka Vaculíka, *Zlodějina* (1995) Zuzany Brabcové, *Klíč je pod rohožkou* (1995) Vlastimila Třešňáka, *Avion* (1995) a *Nesmrtelný příběh* (1997) Jiřího Kratochvila, *Knih Kraft* (1996) Martina C. Putny, *Za všechno může kocour* (1997) Jiřího Kamena, *Babičky* (1998) Petra Šabacha a *Když do pekla, tak na pořádné kobyle* (2000) Jana Jandourka.

Příznačné pro změnu společenské situace bylo, že jako první ostych při zobrazování soudobé společenské a kulturní situace ztratili prozaici, kteří ve svých pracích zaujímali k aktuálnímu dění po listopadu 1989 negativní postoj, respektive ti, kteří před uměleckými ambicemi upřednostnili honbu za senzacími, čtenářský zájem a komerční úspěch. Záporný postoj vůči společenskému zlomu manifestovaly kupříkladu již názvy knih *Mafie po listopadu aneb Ryba smrdí od hlavy* Zdeny Frýbové (1992), *Vekslák 2 aneb Malý český bordel* Pavla Frýborta (1993) nebo *Premiér a jeho parta* (1994) Martina Nezvala.

Postupně však vznikaly rovněž knihy usilující – zpravidla ovšem také bez většího uměleckého úspěchu – o komplexnější reflexi aktuálních společenských problémů. Často je psali autoři, kteří se společenskokritické próze věnovali již od šedesátých let a kteří se snažili vyrovnat i s „nečekanými efekty“ nové svobody (Ivan Klíma, *Čekání na tmou, čekání na světlo*, 1993; Pavel Kohout, *Sněžím*, 1993; Eva Kantůrková, *Památník*, 1994). Objevily se také prózy autorů, kteří pro vyjádření svých názorů na soudobou politiku využili prostředky satiry a grotesky (Pavel Verner, *Pražské hye-*

⁹⁶ K tomu více: Janáček, Pavel: „Literatura ve znamení Thény (Literatura devadesátých let a revoluce)“, *Tvar* 2001, č. 1, s. 1, 4–5, též in *Deset let poté... Česká a slovenská literatura po roce 1989*, Praha–Opava 2000, s. 11–24.

ny, 1994; *David a Goliáška*, 1998; Martin Komárek, *Králíček vám dodá lesku*, 1998). Ve druhé polovině devadesátých let se větší nadhled nad společensko-politickými tématy a intenzivnější zájem o ně projevil zejména v tvorbě prozaiků mladší generace, a to zvláště nárůstem děl varujících před různými formami manipulace s individuálním i společenským vědomím, uplatňovanými například ve volebních kampaních, reklamě či náboženství. Zmíněná nebezpečí tematizovaly například knihy Jana Jandourka *Škvár* (1999), *Když do pekla, tak na pořádné kobyle* (2000) a *Mord* (2000), ale také prózy Petra Ulrycha *Srdce marionet* (2000), Bohuslava Vaňka-Úvalského *Zabrisky* (1999) nebo Martina Komárka *Smrtláci* (2000).

Výrazným prvkem, který proměnil postavení české polistopadové prózy s uměleckými ambicemi, bylo také otevření prostoru pro vydávání populární, komerčně úspěšné literatury. Zprvu se to projevilo oživením prvorepublikové tradice rodokapsů a dalších obdobných sešitových edic, na němž se podílelo zejména nakladatelství Ivo Železný.⁹⁷ K prvním titulům novodobé „konzumní“ prózy, usilující o masový čtenářský zájem, patřily již zmíněné společenské pamflety, ať již z pera Martina Nezvala, nebo Zdeny Frýbové a Pavla Frýborta (dvou autorů z dřívějšího oficiálního komunikačního okruhu, kteří se na psaní populárně pojaté literatury zaměřovali už dříve a v nových podmínkách prokázali smysl pro atraktivní téma). Obdobně úspěšná je v této době i spisovatelka historického čtiva Ludmila Vaňková a nejpopulárnější autor sedmdesátých a osmdesátých let Vladimír Páral. Až posléze se čtenářský zájem přeorientoval na autory, kteří debutovali nebo se výrazněji prosadili v devadesátých letech. Především tedy na Michala Viewegha, jehož druhá kniha *Báječná léta pod psa* byla ovšem stejně úspěšná u čtenářů jako u kritiky, ale i na Halinu Pawlowskou, Petra Šabacha nebo Barbaru Nesvadbovou.

S proměnou společenské atmosféry a komercializací literatury souvisí obecná proměna vztahu k erotice a sexu, která v první fázi vytvářela podmínky pro snahy zaujmout čtenáře šokující a donedávna tabuizovanou otevřeností. Literárním symbolem těchto snah se staly Páralovy prózy z prostředí prostituce *Playgirls I a II* (1994), šokující otevřenost erotických pasáží však nebyla v devadesátých letech cizí ani řadě dalších próz rozdílné umělecké úrovně, ať už jejich autoři přicházeli z oficiálního okruhu jako Jan Kostrhun v *Baladě o panence* (1993), nebo z exilu: Iva Pekárková v prózách *Péra a perutě* (1989 exil, 1992) a *Kulatý svět* (1993) či Iva Hercíková v novelách *Hester aneb O čem ženy sní* (1995) a *Vášeň* (1998). Minimum zábran při literárním předvádění smyslných požitků a prožitků je příznačné také pro prózy Sissy Simons (Jany Mandelíčkové) *Všichni jste prasata a Válka krys* (obě 1996) nebo Barbary Nesvadbové *Řízkaři* (1997) a *Bestiář* (1998). Šokovat čtenáře mohly i mnohdy detailně popisované sexuální

⁹⁷ Pod nejrůznějšími pseudonymy přitom s tímto nakladatelstvím autorsky spolupracovali také Josef Frajs, Jan Křesadlo, Ivan Wernisch a další respektovaní literáti.

praktiky souvisící s nejrůznějšími psychopatologickými deviacemi v knihách Jana Křesadla *Mrchopěvci* (1984 exil, 1990) a *Slepá bohyně* (1990).

V daném kontextu vyznívá paradoxně autocenzura Jana Pelce, který se v roce 1990 rozhodl vypustit či přepracovat některá místa ve svém prozaickém triptychu *...a bude huř*. Pelcův jazykově i tematicky provokující román totiž už po svém zveřejnění v samizdatovém a exilovém komunikačním okruhu podnítil frekvenci a způsobem zprostředkování sexuálních scén množství výhrad. Ve vydání z roku 1996 se ovšem autor k původní podobě textu vrátil.

Přirozená povaha umělecké tvorby vedla k tomu, že popsaný kontext formoval nově vznikající českou prózu dvojím způsobem. Na jedné straně jí vtiskoval své rysy, na straně druhé přivedl mnohé autory ke snaze vzepřít se komerčním a společenským limitům a zformulovat osobitou, jedinečnou uměleckou výpověď. Hledání cest k této výpovědi ovšem nebylo jednoduché.

DVA PROUDY: AUTENTICITA A FANTASKNOST

Příznačným rysem té části prozaické produkce, která měla v první polovině devadesátých let vyšší umělecké cíle, bylo její rozdělení do dvou hlavních linií. První z nich programově směřovala k autenticitě, k bezprostřednímu vyjádření holého existenciálního uplývání, k demystifikaci iluzí a k demytizaci všech ideálů, druhou pak tvořily prózy sázející na rozbití příběhu cestou rafinované hry představových asociací a prolínání fantaskních vizí a reálných představ.⁹⁸ Užívání určitých forem autobiografické povahy lze přitom vnímat jako součást snahy vyrovnat se s prožívanou kolektivní minulostí, zatímco druhý koncept problematizuje samy způsoby našeho zachycování reality, nebo se zaměřuje na její prolnutí se světem podvědomí, snu a groteskní fantastiky.⁹⁹

Tendence k autentizaci a fantasknost české prózy devadesátých let představuje ovšem dva krajní póly téže emancipační touhy tvůrčí osobnosti po svobodě výpovědi. Spojuje je antiiluzivní charakter, dominantní role vypravěče (zapisovatele), potlačování příběhovosti provázené směřováním k reflexivnosti či lyrizaci textu, kumulace otázek po smyslu tvorby a života, hledání nových možností jazyka i celého slovesného umění a (možná trochu paradoxně) též vyhrazení velkého prostoru a pozornosti snům.

Klíčovým spojujícím prvkem obou linií je zvýšený důraz na autorské „já“. V autentických textech je především prezentováno, jak „já“ vnímá a prožívá svět, fan-

⁹⁸ Srov. Haman, Aleš: „Česká beletrie 1990–1995“, *Literární noviny* 1995, č. 21, s. 4–5, též in *Prozaické surfování: Česká literatura na konci milénia*, Olomouc 2001.

⁹⁹ Srov. Pechar, Jiří: „Tendence české prózy 90. let“, *Česká próza 90. let 20. století*, České Budějovice 2002, s. 10–11.

taskní a imaginativní prózy naopak zprostředkovávají, jaký svět „já“ generuje. V obou případech ovšem jde též o reakci na literaturu, jež předstírá, že objektivně reprodukuje a rekonstruuje svět kolem nás a vyjadřuje nadindividuální koncepce a postoje. Řečeno slovy Zbyňka Fišera: „[...] není to z touhy po svém nesmrtelném zobrazení, nýbrž je to autorova potřeba zobrazit svět co nejpravdivěji. Do složitého, nepochopitelného a nevysvětlitelného světa vkládá autor sám sebe jako bod, v němž se sice všechny objektivní i subjektivní pochybnosti protínají, nicméně vytvářejí pro autora v této situaci jediný relativně pevný bod.“¹⁰⁰

Obě linie jsou sebereflexivní i v tom slova smyslu, že reflektují proces vzniku textu. Odlišuje je však vztah k literárnosti a literárním formám. Zatímco autentičtější linie usiluje vysvobodit pravdu individuálních životních pocitů a reflexí teď a tady z pout předem daných a zkreslujících literárních schémat, fantaskní linie se dobrovolně oddává fabulační, žánrové a obecně literární hře, která volně překračuje čas i prostor.

PAMĚTI, AUTOBIOGRAFIE, DENÍKY

Knižně publikované autobiografické deníky, vzpomínky či memoáry vytvářely v poslední dekádě dvacátého století jeden z nejvýraznějších prozaických trendů, zjevně motivovaný dobovou nedůvěrou k „fabulovaným lžím“.

Zůstává ovšem otázkou, nakolik zmíněný trend souvisí také s narůstající obecnou oblibou vzpomínek a deníků, která je s to pojmout vzpomínky válečných účastníků či lidí vězněných v nejrůznějších totalitních lágrech, stejně jako memoáry a deníky herců, zpěváků nebo sportovců, politiků, publicistů, milenců a milenek populárních osobností, jakož i jejich tajemníků a tělesných strážců, jež se v průběhu devadesátých let stala výrazným sociologickým jevem. Literární motivace i aspirace ve většině těchto případů nahradila bulvární snaha zveřejňovat soukromí a intimitu celebrit. V dané souvislosti se ovšem nabízí také připomenout provokativní tezi Pavla Janouška: „*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.*“¹⁰¹

Paleta děl, která se nevzdávala snahy o vyšší literární hodnotu a využívala postupů autobiografických žánrů, je velmi pestrá a lze ji rozdělit na několik výrazných typů. Typ zprvu nejčtenější i nejváženější představují texty tištěné sice po roce 1989, ale vzniklé převážně ještě v předchozím období, kdy byly produktem snahy tvůrců samizdatového a exilového komunikačního okruhu oponovat oficiální propagandě prostřednictvím osobního svědectví, sugestivně traktovanou autopsií. Asi nejzná-

¹⁰⁰ Fišer, Zbyněk: „Světy a zászvěti současné české prózy“, *Host* 1995, č. 2, s. 74.

¹⁰¹ Janoušek, Pavel: „Logo Vaculík aneb Deník a korespondence jako pokleslá literatura pro vzdělance“, *Tvar* 1995, č. 11, s. 11.

mějšími mezi takto koncipovanými výpověďmi se staly *Paměti 1–3* (1992, 1994)¹⁰² VÁCLAVA ČERNÉHO (1905–1987) a deníkové zápisky JANA ZÁBRANY (1931–1984) *Celý život 1, 2* (1992). Jako alternativní zdroj literárněhistorického poznání byly vnímány vzpomínkové eseje BEDŘICHA FUČÍKA (1900–1984) *Čtrnáctero zastavení* (1981 exil, 1992) a také pojetím i rozsahem zcela mimořádný projekt kombinující vzpomínky s dobovými dokumenty, který vytvořil JOSEF HIRŠAL (1920–2003) sám (například *Píseň mládí*, 1986 exil, 1991; *Vínek vzpomínek*, 1989 exil, 1991) nebo ve spolupráci s BOHUMILOU GRÖGEROVOU (* 1921; mimo jiné *Let let*, 1. díl 1993, 2. a 3. 1994, 1. úplné vydání 2007). Velké pozornosti a uznání se dostalo dlouhá léta vznikající a cizelované *Teorii spolehlivosti* (poprvé 1972 exil, 1994), v níž se IVAN DIVIŠ (1924–1999) snažil zaznamenat nejen privátní zážitky a společenské události, ale také zpřístupnit proces básnické tvorby. Bezmála čtvrt století čekal na domácí oficiální zveřejnění první prozaický text undergroundového filozofa a básníka EGONA BONDYHO (1930–2007) nazvaný *Sklepní práce* (1988 exil, 1997), v němž zápisky deníkového charakteru prolínají filozofické eseje či surrealistické vize.

Ze subjektivních dokumentů doby vzniklých až v průběhu devadesátých let lze vzpomenout příznačně nazvaný *Památník* (1994) EVY KANTŮRKOVÉ (* 1930), mozaiku osobních vzpomínek, korespondence, portrétních skic či postřehů ze zákulisí polistopadové politiky s místy kontroverzním hodnocením nových poměrů i nových mocných. Jako pokračování *Památníku* (vracející se ovšem převážně k letům padesátým a šedesátým s cílem ozřejmit vývoj vedoucí k srpnu roku osmašedesát) je koncipován svazek *Záznamy paměti* (1997). Vzpomínky na vlastní život posloužily KARLU ŠVESTKOVI (* 1926) v knize *Couvání do času* (1997) k literárně velmi kultivované revokaci i dalších životních příběhů, a to jak lidí zcela neznámých, tak osobností pro českou kulturu významných (Jakub Deml, Stanislav Vodička).

Využívání deníkových a memoárových forem doprovází též transpozice postupů a prostředků z této oblasti do běžnějších prozaických útvarů, nebo naopak žánrové inovace literárních deníků či pamětí. Příkladně to dokumentuje životopisná trilogie BOHUMILA HRABALA (1914–1997) *Svatby v domě: Dívčí román* (1984 samizdat, 1987 exil, 1991), *Vita nuova: Kartinky* (1986 samizdat, 1987 exil, 1991), *Proluky* (1986 samizdat, 1986 exil, 1991). Autor v ní zachytil vlastní život očima své manželky a jednotlivé části trilogie odlišil tvárným řešením. Společná je jim ironie, s níž postupně zprostředkovávají jednak události Hrabalova života (zhruba od poloviny padesátých let do začátku let sedmdesátých), jednak jeho názory na umění, na vlastní tvorbu. S ironickým odstupem a současně s chápavým porozuměním jsou zachyceny též osudy spisovatelových přátel a blízkých.

¹⁰² Memoáry Václava Černého získávaly svůj věhlas pod různými názvy a v rozličných samizdatových i exilových podobách již od roku 1970, kdy byl nakladatelstvím Československý spisovatel vytištěn, ale už nedistribuován jejich první svazek.

Bezprostřednost záznamu a zvýrazněný autokomunikační charakter, tedy základní znaky deníkových záznamů, využil Bohumil Hrabal také v textech stojících na pomezí mezi deníkovým zápisem a novinářským zpravodajstvím. Prvním z nich je *Kouzelná flétna* (1989 samizdat, 1990 in *Listopadový uragán*), reagující na tzv. Palachův týden v lednu 1989, kdy byly v Praze násilně potlačovány protirežimní protesty. V průběhu roku 1989 pak autor tento svůj vypravěčský experiment, který později sám označoval za hovorovou žurnalistiku, dále rozvíjel.¹⁰³ Vzniklo tak volné pokračování předchozího životopisného cyklu: několik svazků pomyslných milostně laděných listů americké bohemistce April Giffordové, společně později vydaných pod názvem *Dopisy Dubence* (1995).

Jen samotný výčet umělců a jiných osobností (ať ještě žijících, nebo už zemřelých), kterým v devadesátých letech vyšla vzpomínková či deníková kniha, by byl vskutku dlouhý a nemohla by v něm chybět v dané souvislosti dosud nezpomenutá jména Adolfa Branalda, Ladislava Fukse, Vlasty Chramostové, Josefa Jelena, Ivana Jelínka, Čestmíra Jeřábka, Milana Jungmanna, Jana Knapa, Boženy Neumannové-Hodačové, Věroslava Mertla, Jaroslava Putíka, Václava Vokolka, Jiřiny Zábranové a mnoha jiných.

Texty balancující mezi dokumentárním charakterem deníku a fabulovanou prózou se v českém literárním kontextu od objevení *Českého snáře* (1981 samizdat, 1983 exil, 1990) považují za doménu LUDVÍKA VACULÍKA (* 1926). K napsání uvedeného díla ho inspirovali Vladimír Karfík a Jiří Kolář, ale šlo o aktuální podnícení Vaculíkova nejvlastnějšího tvůrčího konceptu, uplatněného už v *Sekyře* (1966) a také v nepříliš známých *Nepamětech*, které vznikly počátkem sedmdesátých let, vydány však byly až v roce 1998. Spisovatelův román ze začátku let devadesátých nazvaný *Jak se dělá chlapec* (1993) pak potvrdil, že napětí mezi fakticitou a fikcí, realitou a fantazií, verifikovatelnými detaily a mystifikačními pasážemi vyhovuje jeho tvůrčímu naturelu.¹⁰⁴

Další variantu próz autentického gesta představuje obsáhlý svazek, jenž Vaculík pojmenoval *Milí spolužáci!* (1995, části publikovány už v samizdatu i exilu). Spolu vytvářejí ho dodatečně komentované deníkové zápisky z dětských až studentských let, dopisy a různé dobové doklady. Specifičnost výsledného textu spočívá v konfrontaci bezprostředního deníkového záznamu s autorovou pozdější znalostí dalšího vývoje událostí a jejich výsledků. Spisovatelův rozhovor se sebou samým přes

¹⁰³ Milan Jankovič ve své hrabalovské monografii z roku 1996 píše v této souvislosti o literární žurnalistice.

¹⁰⁴ Obdobný způsob tvorby se stává stále oblíbenějším i v jiných literaturách a francouzský spisovatel Serge Doubrovsky ho pojmenoval auto-fiction.

časovou hráz lze považovat také za extrémní prověrku výpovědní hodnoty a poutavosti literárního dokumentu.

K modelu Vaculíkova *Českého snáře* má velmi blízko *Kniha Kraft: Ein Bildungsroman* (1996), napsaná MARTINEM C. PUTNOU (* 1968), který kombinoval autopsii, sny a literární, historickou i teologickou erudici. Na půdorysu vývojového románu (někdy též označovaného jako román výchovný) zprostředkoval vlastní konverzi po příchodu na studia do Prahy ve druhé polovině osmdesátých let a následující události a děje společenské, církevní i literární, jimiž procházel a které se spolupodílely na jeho lidském zrání.

Cestu k zásadnímu osobnostnímu přerodu autobiografického hrdiny zachycuje také próza FILIPA TOPOLA (* 1965) nazvaná *Karla Klenotníka cesta na Korsiku* (1999), která je stylizována jako svěbytný cestovní deník a vyznačuje se rovněž rysy iniciační výpovědi.

Kritický postoj vůči tendencím vydávat deníkovou autenticitu automaticky za elementární uměleckou hodnotu, popřípadě vůči možnosti prostřednictvím deníku či paměti vylepšovat a korigovat vlastní obraz, zaujala nejen část dobové literární kritiky, ale dal vzniknout i několika parodiím takovýchto prozaických modelů. Jejich ironizaci možno spatřovat v prózách JAKUBA HORÁKA (* 1972) *Ostrov* (1992), dále JANA ANTONÍNA PITÍNSKÉHO (* 1955) *Praha: Intimní deník hrdiny* (1993), *Walker a Bezruč* (1995), popřípadě v mystifikační autobiografii *Rok čtyřia dvacet* (1995) překladatele, básníka a autora originálních slovníkových příruček PATRIKA OUŘEDNÍKA (* 1957), žijícího v Paříži. Horákův *Ostrov* vyšel s charakterizujícím podtitulem *Absurdní texty Praha 1989/91* a deníkové záznamy jsou zde aplikovány společně s postupy modelové literatury i alegorie (jako ostrovní diktátorka zde vystupuje například paní Bovaryová, mezi ztroskotanci se nacházejí vražedník Raskolnikov a absurdním procesem postižený F. K.). Do vysoce stylizovaného hávu oděl autopsii osobitý divadelník a dramatik Jan Antonín Pitínský. Jeho ozvláštňující gesto ve dvou výše jmenovaných prózách spočívá především v uplatnění výrazně archaizovaného jazyka nebo v přenesení reálných prožitků do fantaskních souvislostí i kulis.

Při reflektování hraničních pásem deníkové literatury upoutají pozornost také výpovědi, na jejichž počátku stála autorova psychoterapie. Samotný proces zrodu textu v tomto případě pomáhá jeho původci, jednak může být zveřejněn výsledek autoterapie prospěšný i někomu dalšímu, vyrovnávajícimu se s příbuzným problémem. Tento fakt připomněla EVA KANTŮRKOVÁ v závěru své knihy *Nejsi* (1999), inspirované smrtí manžela: „[...] napsané a čtené pomáhá i těm jiným lidem, kteří svá trápení popsat neumějí a potřebují je prožít spolu s cizím textem.“ (218) Deníkové zápisky z července 1998 až poloviny září 1999 se staly autorčiným útočištěm před bolestí i prázdnotou a sugestivně reprodukují lidskou bezmoc v přímé konfrontaci se smrtí, jejíž paralyzující moc se spisovatelka snaží překonat novou tvor-

bou (úvahy o románu s protagonistou Nečasem) a hlavně rekonstruováním obrazu zemřelého druhého manžela.

ÚTVARY NA POMEZÍ DOKUMENTARIZUJÍCÍ AUTOBIOGRAFIE A PRÓZY

V devadesátých letech byly dosti frekventované prózy, v nichž byla osobní spisovatelova zkušenost podrobena epické fabulaci a umělecké transformaci. Výrazně autobiografickou postavu s charakteristickým jménem pan Prag představilo domácí vydání exilové novely VLASTIMILA TŘEŠŇÁKA (* 1950) *To nejdůležitější o panu Moritzovi* (1989 exil, 1991). Postavy pana Praga a jeho přítele pana Moritze Třešňák posléze poněkud modifikoval a učinil protagonisty rozsáhlého románu *Klíč je pod rohožkou* (1995), který je mimo jiné výpovědí o cestě světem a nelehkém návratu domů, provázeném nadějemi i obavami. Vypravěč bez jakýchkoliv zábran líčí popřevratový společenský vývoj jako karikaturu demokratického zřízení a bizarní karneval. Ještě kritičtější zobrazení současné české společnosti obsahuje Třešňákův román *Domácí hosté* (2000; titul inspirován informační tabulí na fotbalovém hřišti), v němž autor popisuje přípravu na rekonstrukci jedné z bitev druhé světové války. Vlastimil Třešňák, tento „romantik a moralizátor“, jak jej označil Petr Motýl,¹⁰⁵ se na jedné straně poněkud hořce a ironicky vysmívá dnešnímu kulturnímu a společenskému establishmentu, na straně druhé zachycuje „spodní patra společnosti se sympatií k okrajovým jevům, nomádům a „ošumělým existencím““¹⁰⁶. Současně se snaží varovat hlavně před lidským sklonem k iluzím (zejména těm, které chtějí probouzet naděje na změnu světa k lepšímu).

JAN BALABÁN (* 1961) ve své tvorbě preferuje kratší prozaické žánry. Ke třem povídkovým souborům (*Středověk*, 1995; *Boží lano*, 1998; *Prázdniny*, 1998) připojil ještě na konci devadesátých let novelistickou prózu nazvanou *Černý beran* (2000). Pro Balabánovy texty se stala typickou výrazná autobiografičnost a spíše mollové ladění, plynoucí z opakované reflexe krize středního věku, vzájemného odcizování, ztráty komunikace, lidského osamění. Příznačná je rovněž jejich lexikální bohatost, vypravěčská střídmost a neokázalost.

Naopak na vypravěčské spontaneitě, hraničící s insitností, a na pokud možno ničím nekorigovaném slovesném zprostředkování „syrové reality“ vystavěl svou osobní zpověď bývalý havíř IVAN LANDSMANN (* 1949), který emigroval z Československa v osmdesátých letech a posléze se nelehce protloukal Kanadou a západní Evropou. Jeho *Pestré vrstvy* (1999) se dočkaly velmi rozporuplného přijetí, kromě nadšených ohlasů¹⁰⁷ se objevily také mnohem střizlivější poukazy na jejich slovesnou i kompoziční jednotvárnost.¹⁰⁸

¹⁰⁵ Motýl, Petr: „Vlastimil Třešňák – Klíč je pod rohožkou“, *Weles* 1995/1996, jaro, s. 30.

¹⁰⁶ Haman, Aleš: „Pan Prag a pan Moritz opět na scéně“, *Lidové noviny* 11. 1. 2001, s. 20.

¹⁰⁷ Peňás, Jíří: „Knihy... od Seidla“, *Neon* 1999, č. 3, s. 24.

¹⁰⁸ Novotný, Vladimír: „HardTVAR (65)“, *Tvar* 2000, č. 5, s. 13.

PRÓZY UVOLNĚNÉ IMAGINACE A INTERTEXTUALITY

Texty označované za fantaskní, imaginativní či metafyzické, případně jako postmoderní, upozorňují na naše nedokonalé schopnosti poznávat a hierarchicky reprodukovat podstatu světa kolem nás a problematizují jeho neproblematické hodnocení. Vypravěč, nezřídka opět vybavený autobiografickými rysy, v nich zaujímá až okázale centrální pozici, funguje jako verifikátor a svorník, váže celou narativní konstrukci, ale zároveň svůj post všemožně podrývá a zpochybňuje. Zdůrazněná reflexivnost a hravost se projevuje rovněž zvýšenou frekvencí tématu „psaní o psaní“, interpretováním vlastních textů, citováním, jakož i významovou hrou s díly dalších autorů, tedy postupy označovanými jako metatextovost, autohermeneutika a intertextualita.

Vypravěčova demiurgovská podstata se projevuje i v pojmání ostatních postav jako jím ovládaných loutek. Narátor přitom nabízí různá řešení příběhu a jeho výsostná pozice mu dovoluje rozehrávat také mnohé hry, a to v různých úrovních a podobách: jazykové, kompoziční, fabulační, sémantické atd. Hru se čtenářem, postavami, vlastními i cizími texty, tradicí, časem.

Pro tento typ próz se stalo typickým rovněž experimentování s konstruováním, variováním a destruováním příběhu, případně s jeho rafinovaným skrýváním. Jeden z nejčastějších prostředků tříštění epické posloupnosti představují úvahy, pro které je charakteristická hlavně snaha prezentovat zcela nečekané ideje, šokující reinterpretace tradičních příběhů a legend.

Značná část imaginativních próz je spojena s určitým výrazně sémantizovaným prostorem, nejčastěji s chronotopem města či velkoměsta (zejména Prahy) s přemírou bizarních prostorů, tajemných zákoutí, sklepení a chodeb, často se měnících v labyrint. V těchto prostředích, zjiřujících odedávna obrazotvornost, získávají projevy moderní civilizace (reklamy všeho druhu, počítačové hry, masmediální prostředky atd.) mytické dispozice, spoluvytvářejí novodobou mytologii. Autorská imaginace pak umožňuje za tajemnými, nicméně reálnými místy nalézat prostory nové, obývané záhadnými bytostmi, nebo se v ulicích setkávat se zámořskými parníky, parními sáněmi s varhanami, střetávat se s obrovskými škeblemi, ještěry, zvířaty skutečnými i zcela vymyšlenými. Příznačné jsou motivy a témata pralesa či džungle, ztráty komunikace, apokalypsy, čekání na Vykupitele (respektive jeho příchodu).

Fenomén postmodernismu se ze své podstaty vzpírá přesnému vymezení a uchopení, což se promítá i v jeho zásadně rozdílném teoretickém reflektování, případně sporech, které dílo vlastně postmoderní je, a které ne. V české literatuře je podoba postmoderního diskurzu navíc výrazně komplikována mimoliterárními vlivy. Jejich důsledkem byla v čase celosvětové postmodernistické konjunkture (přibližně sedmdesátá a osmdesátá léta dvacátého století) rezonance tohoto estetického a filozofického konceptu v naší literatuře takřka nepostřehnutelná. Hlavní příčina (alespoň v oficiálním komunikačním okruhu) spočívala v minimalizaci příležitosti se s postmodernismem seznámit a v praktické nemožnosti ho uplatnit (ať už v tvorbě,

či teorii – snad s výjimkou demonstrativního distancování se od něj). Převažující rezervovaný postoj vůči postmoderně v samizdatovém okruhu plynul z faktu, že zde došlo (opět z politických důvodů) k zakonzervování společensko-kritického směřování literatury, které sehrálo významnou roli v liberalizačním procesu let šedesátých. S postmoderními impulzy se tudíž vyrovnávala bezprostředně, bez zábran a předsudků pouze exilová větev české literatury.

„KLASICI“ POSTMODERNISMU: KUNDERA A KŘESADLO

K plné legitimizaci a zdomácnění pojmu postmodernismus došlo v českém prostředí až po listopadu 1989. Nemalý podíl na tom měla i díla dvou exilových prozaiků Jana Křesadla a Milana Kundery.

MILAN KUNDERA (* 1929), ve světě nejznámější český (dnes již také francouzský) spisovatel, mířil k poetice a reflexi světa, kterou lze nazvat postmodernistickou, postupně a vědomě od šedesátých let. *Nesmrtelnost* (1990 francouzsky, 1993), jeho poslední román, který ještě začal psát česky, představuje syntézu motivů a myšlenek z Kunderových předchozích děl s idejemi, problémy či tématy novými. Ústředním tématem tu jsou image jako způsob, jímž člověk komunikuje s okolím, podává mu o sobě zprávu a kterým se také může stát v paměti těch druhých nesmrtelným, ale také imagologie jako metoda propagandistické manipulace s obrazy a hesly. Autor sdílí postmoderní nedůvěru k ideologickým systémům a zřetelně kritizuje revolučně společenské iluze avantgardy, její odmítání hodnot minulosti. Prezentuje vědomí relativnosti každé lidské pravdy a především postmoderní vnímání skutečnosti ne jako pevné danosti, ale jako prostoru, v němž se něco děje. Toto nachází výraz v permanentní nehotovosti, otevřenosti textu vyžadující aktivitu čtenáře, v ironii, která rozbíjí iluze o jednoznačné platnosti lidských pravd, jakož i v metodě variací na dané téma a v obnažení principu utváření textu a fabule. Román je tak současně demonstrovánou diskuzí o vlastní poetice.¹⁰⁹

JAN KŘESADLO (1926–1995) vydal svůj knižní debut, román *Mrchopěvci* (1984 exil, 1990), v době vrcholícího mezinárodního úspěchu Kunderovy tvorby a na rozdíl od Milana Kundery se postmodernistou stal „proti své vůli“¹¹⁰. Při psaní totiž především dával průchod osobním dispozicím a tvůrčímu naturelu a teprve ex post se dozvěděl, že jeho texty souzní s poetikou postmodernismu. Za koncentrát autorské metody Jana Křesadla a reprezentativní ukázkou tematického spektra jeho próz lze považovat románový triptych *Obětina* (1994). Knihu příznačně otevírá spisovatelovo „*Prohlášení, vysvětlivky a podobně*“. Následuje zčásti veršovaná a výrazně erotická parodie gotického románu, jejíž uvedení do literárního světa, respektive problémy

¹⁰⁹ Srov. Kosková, Helena: *Milan Kundera*, Jinočany 1998, s. 139.

¹¹⁰ Hanuška, Petr: „Postmodernistou proti své vůli“, *Lidové noviny* 28. 9. 1996, příl. Národní 9, s. 15.

s vydáním jsou tematizovány v dalších částech díla. V nich si Křesadlo při využití klíčového principu vehementně vyrovnává účty se spisovatelem, jejichž dílo podle něj není hodno získaného věhlasu. Nejrazantnější útoky (až za hranici blasfémie) pak adresoval právě Milanu Kunderovi.

GENERACE UKRADENÉHO PŘÍBĚHU

Postmoderní spisovatele narozené ve čtyřicátých (popřípadě padesátých) letech dvacátého století označil Aleš Haman za generaci „ukradeného příběhu“¹¹¹. Toto označení v první řadě odkazuje ke skutečnosti, že dotyčné spisovatelské generaci znemožňovaly normalizační společenské podmínky žít a tvořit dle osobních dispozic, snah či přání a násilně jim jejich životní a tvůrčí příběhy deformovaly, odcizovaly. Uvedený termín ovšem též naznačuje i skutečnost, že právě tato generace se musela vyrovnávat s přesvědčením o vyčerpání možností tradičních příběhů a jejich obvyklého traktování.

Problematikou příběhu a jeho zprostředkování se dlouhodobě zabýval Jiří KRATOCHVIL (* 1940), jehož některé texty vyšly časopisecky ještě v šedesátých letech. Později však už svou tvorbu šířil pouze v neoficiálních komunikačních okruzích, ale ani tam ne bez obtíží. Kratochvil se rozhodl postavit příběh proti úzkosti z chaosu, považoval ho za nejpřirozenější vypravěčský prostředek, ale i za naši nejčastější a nejvýraznější interpretaci skutečnosti, nejčastější a nejvýraznější podobu řádu, který do světa vkládáme. Současně ovšem zdůrazňoval, že příběh nelze sdělovat tradičním způsobem, nýbrž je nutno ho skládat ze spřízněných, ale na první čtení nečitelně vzdálených detailů, protože nejvlastnější smysl románu není v nalezení příběhu, ale v pohybu od existenciální úzkosti plynoucí z obklopujícího chaosu k hledání interpretace, řádu, tedy hledání příběhu.¹¹²

Jiří Kratochvil své úvahy o příběhu a románové poetice soustředil do úvodu *Medvědího románu*, v němž se pokusil vytvořit román – otevřený systém, či ještě lépe živý model skutečnosti. Dílo dokončil v roce 1983, kdy jej také nabídl do samizdatového oběhu. Pro údajnou bezohlednost vůči čtenářům bylo ovšem odmítnuto. *Medvědí román* tak začal v samizdatu kolovat až koncem osmdesátých let, a to v přepracované podobě, jež se plnohodnotného knižního vydání dočkala v roce 1991.¹¹³

Autor poté původní text z roku 1983, respektive jeho některé části a postupy varioval a rozvíjel v knihách, které vycházely v průběhu devadesátých let. Tituly jako *Uprostřed nocí zpěv* (1992), *Orfeus z Kénigu* (1994), *Má láska, Postmoderno* (1994), *Avion* (1995), *Siamský příběh* (1996), *Nesmrtelný příběh* (1997) se setkávaly veskr-

¹¹¹ Haman, Aleš: „Fikce a imaginace v prózách 90. let“, *Česká próza 90. let 20. století*, České Budějovice 2002, s. 25.

¹¹² Srov. Kratochvil, Jiří: *Urmedvěď*, Brno 1999, s. 10–14.

¹¹³ V tiráži je však uveden rok 1990.

ze s pozitivním kritickým přijetím¹¹⁴ a Jiří Kratochvil začal být považován za jeden z největších objevů polistopadové české literatury. Získané renomé a sebevědomí přispěly k tomu, že nakonec přece jen vydal svůj tvůrčí archetyp, a to pod názvem *Urmedvěd* (1999).

Jiří Kratochvil snad jako jediný z významnějších českých prozaiků prohlásil postmodernismus za svůj tvůrčí program. Učinil tak roku 1996 statí *Šťastný Sisyfos (Konfiteor postmoderního romanopisce)*,¹¹⁵ označované také jako manifest české postmoderny. Kratochvilovo tvůrčí vyznání sice v mnohém rezonovalo s děním v české literatuře na konci druhého tisíciletí, mnohé z něj pojmenovávalo, nicméně se nedočkalo výraznější odezvy ani mezi spisovateli, ani mezi literárními teoretiky.

U většiny dalších představitelů generace ukradeného příběhu lze o příslušnosti k postmodernismu uvažovat pouze při uplatnění tzv. širšího pojetí, zahrnujícího také například francouzský nový román či latinskoamerický magický realismus, které bývají často jmenovány v souvislosti s románovou trilogií *Trýznivé město* literární vědkyně a prozaičky DANIELY HODROVÉ (* 1946). Jednotlivé díly nejprve vycházely postupně: *Podobojí* (1991), *Kukly: Živé obrazy* (1991), *Théta* (1992), společně pak byly vydány v roce 1999. Kromě vzpomenutých literárních směrů je však důležité u *Trýznivého města*, ale i dalších románů Hodrové (*Perunův den*, 1994; *Ztracené děti*, 1997) připomenout autorčino literárněvědné pojetí sebereflexivního a iniciačního románu, respektive románu zasvěcení.

Román zasvěcení v pojetí Hodrové popisuje ezoterickou pouť za poznáním a využívá k tomu symboliky a heraldických emblémů křesťanského i hermeticko-gnostického původu. Kdo však není schopen rozkrýt a pochopit předkládané symboly a podobnosti, ten kýženého poznání (zasvěcení) nedojde. Příkladem oné symboliky, která je nedílnou součástí textů Daniely Hodrové, jsou obrazové výjevy z tarotových karet (v trilogii *Trýznivé město* například nahrazují Mánesovy obrazy na pražském orloji). Pro iniciační román je velmi důležité prostorové řešení, místní lokalizace. K poznání se totiž dá dostat pouze skrze labyrint plný tajemství a slepých odboček.

Hodrová situuje své prózy na pomezí Žižkova a Vinohrad, do míst postavám důvěrně známých. Přesto se hrdinové a hrdinky knih ocitají mnohdy na zcela nepředpokládaných místech, nejednou záhadně zabloudí. Nesporně je to důsledek autorčina hermetikou a ezoterikou ovlivněného mínění, že cesta ke skutečnému poznání nevede přes smyslové vjemy, nelze se k němu dobrat pomocí profánní zkušenosti. Daniela Hodrová ve svých prózách také stírá hranice mezi životem a smrtí, v jejich knihách (odehrávají-

¹¹⁴ K ojedinělým negativním ohlasům patřila například recenze Františka Všetického na Kratochvilův *Avion* (*Alternativa nova* 1995, č. 4, s. 7).

¹¹⁵ Publikována nejprve časopisecky (*Respekt* 1996, č. 22, s. 17), později knižně (*Vyznání příběhovosti*, Brno 2001; zde pod názvem „Vyznání postmodernisty“).

cích se často na Olšanských hřbitovech a okolí) postavy plynule procházejí z reality do zásvěti a naopak, celá důmyslně konstruovaná síť leitmotivů, narážek, variací a permutací vnímateli (adeptu zasvěcení) sugeruje zásadní přesvědčení: „*V tomhle světě nic nezaniká, jak říká na Olšanech pan Turek. Všechno se jen proměňuje.*“ (Kukly, 242)

Literárněvědné znalosti zužitkovávají ve své beletristické tvorbě také další autoři. Patří k nim i VLADIMÍR MACURA (1945–1999), jak patrně v historické tetralogii *Ten, který bude*, ale také v románu ze současnosti *Občan Monte Christo* (1993), jenž – obdobně jako romány Hodrové – nemohl za normalizace vyjít. Příběh pohrávající si krom jiného s autorovou autopsií vypráví o nepovedené a zhořklé pomstě, která podvedeného manžela dovede k tomu, že musí trpně přihlížet, jak jeho rafinovaná léčka pomáhá svůdci v profesionální kariéře. Jakkoliv je románový text prosycen literárními pojmy, aluzemi, symboly, zjevnými i skrytými citáty (hrdinou je literárněvědný pracovník redigující slovník literární teorie), nejeví se Macurova próza příliš zaumnou či vykonstruovanou, neboť jí prostupují silné dávky ironie a sebeironie.

Literární badatelka SYLVIE RICHTEROVÁ (* 1945) působí od počátku sedmdesátých let v Itálii a v nerozsáhlé próze *Druhé loučení* (1994) se vrací (už s vědomím dopadů listopadového zlomu) k předchozím desetiletím. Osobní zkušenost přitom traktuje s využitím motivů z pohádek, klasické mytologie i biblických pramenů. K zobecnění autopsie směřuje také tím, že ji nechává vyjádřit několika pisatelům (navzájem ovšem propojeným mnoha zjevnými i skrytými spoji). Vzniká jakási autorská štafeta, v jejímž průběhu ovšem autorka záměrně znejišťuje určení původce výpovědi. Ústřední symbol, vztahující se k dvěma základním tématům (sebepoznání, spisovatelství), má charakter nonsensu: tímto symbolem je totiž slepý Narcis. Protimluvná lapidární konstatování zvolila Richterová za jeden ze základních prostředků, jímž usiluje postihnout nepostizitelné, reagovat na věčná lidská tázání.

Druhé loučení obsahuje také příspěvek ke Kunderovým úvahám nad nesmrtností: „*Literatura – Písmo. Littera scripta manet. Že zůstává, že po nás zůstává. Ale to zůstávání, to je druhá stránka nesmrtnosti, to je rub nesmrtnosti, možná, ne-li pravý opak. Protože jenom ta neviditelná zpráva, v duši zapsaná, bude čitelná, až naše knihy pominou, až pominou, až všechny věci pominou.*“ (144)

Téma nesmrtnosti bylo před koncem dvacátého století v české literatuře mimořádně exponováno a představuje též součást tematického plánu prózy PETRA KOUDELKY (* 1942) *Peříčka, peříčka*, vydané v roce 1992. Základní námět pro tento román Koudelka našel (podobně jako Richterová nebo Macura) v předlistopadové době. Vrátil se do ní prostřednictvím pokusu, při kterém mozek hlavní postavy posloužil tajné policii jako experimentální zdroj „*zprávy o budovatelích komunismu v Československu ve dvaceti letech po srpnu 68*“ (38). Postmoderní multiperspektivity Koudelka

dosahuje jednak podobně jako Richterová zmnožením jmen údajných autorů textu, ale hlavně poukazem na různost rolí, které musí člověk v životě hrát, včetně typické normalizační schizofrenie soukromých názorů a veřejného vystupování.

Ještě komplexnější a mnohvrstevnatější obraz lidské individuality vytvořil IVAN MATOUŠEK (* 1948) ve svém mimořádně rozsáhlém románu *Ego* (1988 samizdat, 1997). Opět se jedná o text vzniklý ještě před listopadem 1989 a lokalizovaný do normalizační společnosti. Hlavní postava, všestranně talentovaný a intelektuálně disponovaný jedinec, se pokouší nalézt smysl existence a řád vlastního konání. Komplementární doplněk sebereflexivních pasáží představují ohlasy a hodnocení protagonisty z pozic jeho blízkých. Důkladné a permanentní reflexi je podrobována i geneze literární výpovědi, přičemž autor úmyslně znejasňuje, zda jde o seriózní zvažování možností nejrůznějších prostředků či postupů, nebo jejich ironizaci, absurdizaci, karikování. Obdobně Matoušek přistupuje k problematice spojené s tvůrčím usilováním, s touhou po sebepřesahu, sebeutvrzení, když na stále se vynořující otázku nesmrtnosti lidského ega odpovídá, že jedině nesmyslný život může být nesmrtelným.

MICHAL AJVAZ (* 1949) ve svých knihách od samého počátku podvrací konvence spojené se slovesným uměním. Jestliže například název jeho debutu *Vražda v hotelu Intercontinental* (1989) žánrově odkazoval k detektivce, ve skutečnosti autor čtenáři předložil reflexivní slovesný útvar na pomezí poezie a prózy. Po vydání dalších Ajvazových knih vyšlo najevo, že jeho debut byl de facto i proklamací vlastního tvůrčího programu, jakousi synopsí vyjadřující autorovy hlavní záměry, myšlenky, motivy a postupy. Gnómické vyjádření osobní poetiky pak obsahuje autorův druhý beletristický titul *Návrat starého varana* (1991): „Představoval jsem si, že by to bylo něco mezi Fenomenologií ducha, Třemi mušketýry a Zpěvy Maldororovými.“ (35) Fragmentárně pojatý a nerozsáhlý text této prózy stvrdil, že k základním prvkům, s jejichž pomocí Ajvaz svou zdánlivě zcela rozporuplnou literární ambicí hodlá naplnit, patří typicky postmoderní motivy labyrintu, který nelze projít, a podivných znaků a náznaků, které téměř nelze adekvátně dešifrovat. S oblibou Ajvaz variuje i motivy nalezených knih či obrazů, magických měst, která nejsou tam, kde by měla být, a jsou tam, kde by být neměla, nejasných cest a podzemních chodeb, dutých soch, jakož i knihoven připomínajících prales či džungli, případně četných oblud, zvířat a prazvláštích organismů. Osobitý konglomerát reflexivních pasáží, dobrodružného vyprávění a nespoutané imaginace se Michalu Ajvazovi podařilo prezentovat ve zralé, vyvážené a vybroušené podobě románu *Druhé město* (1993).

V dvojnovele *Tyrkysový orel* (1997), jejíž části se jmenují *Bílí mravenci* a *Zénónovy paradoxy*, dovedl Ajvaz ad absurdum princip pomyslných autorských štafet, zmíněný již v souvislosti s prózami Sylvie Richterové či Petra Koudelky. Předávání slova (psaného nebo mluveného) ústí v postupné skládání finální výpovědní mozaiky. Spi-sovateľ s až potutelnou hravostí zužitkovává svou filozofickou a estetickou erudici a v každé z próz na sebe vrší jednotlivá patra vypravování podobně, jako se tomu

děje například v počítačových hrách: „*Pokud by se obrazy spojily do kruhu, otvíralo by to zábavnou možnost, že jsme postavami z her, které hrají světelní panáci z našich her, které hrají světelní panáci z našich snů.*“ (51)

Zjevný myslitelský potenciál a odborné vzdělání nekonvenčně uplatnili (v nejednom ohledu paralelně s Ajvazovou tvorbou) rovněž psychiatr Petr Rákos a filozof Petr Kořátko. Jejich beletristické knihy, založené na prolínání žánrů, současnosti i minulosti, reality a fantazie, hry a ponurosti potvrzují, že synkretismus patřil k základním znakům polistopadové prózy. Prozaická prvotina PETRA RÁKOSE (1956–1994) dostala název *Korvína čili Kniha o havranech* (1993) a byla pojata jako postmoderní bajka s románovými dispozicemi, využívající, ale též parodující principy jinotaje.

Alegorické postupy jsou identifikovatelné rovněž v prózách Alexandry Berkové *Magorie* (1991) a *Utrpení oddaného Všiváka* (1993); Petra Ulrycha *Vesmírný pes* (1992); Petra Šabacha *Zvláštní problém Františka S.* (1996); Bohumila Nusky *Padraikův zánik* (1997).

Převážně panoramatický pohled na lidskou (či havraní) společnost vystřídala v Rákosově druhé knize *Askiburgion čili Kniha lidiček* (1995), vydané až po autorově dobrovolném skonu, detailní introspekce lidské bytosti. Což platí jak o torzu titulní prózy, tak o připojené novele s názvem *Fúrie čili Kniha stíhání*. Výsledek sugestivně přibližuje zrod psychických defektů a depresí, nemožnost překonat je vůlí či rozumem a současně odhaluje zákonitost, neodvratitelnost autorova posledního rozhodnutí. Sounáležitost Rákosovy prozaické tvorby s postmodernismem potvrzuje mimo jiné fakt, že do svých textů zařazoval kromě autointerpretačních pasáží také předpokládané redaktorské, kritické a čtenářské ohlasy. Postmodernistického ducha nezapře rovněž Rákosovo provokující prohlášení „*soudíme, že vydařený plagiát má neskonale větší hodnotu nežli úzkostlivá originalita za každou cenu*“, nebo „*l'art pour l'art zapáchá: pecunia non olet*“ (44).

PETR KOŘÁTKO (* 1955) pojmenoval svůj cyklus próz (ale i několika básní) *Úvod do zoologie* (1999) a přiblížil v něm čtenáři především to, jak se v člověku během všedních dnů rodí nejrůznější traumata, jak ho opanují síly zla a jak tyto vnitřní obludnosti nebo obsese častokrát přetavuje do nejrůznějších bájných příběhů, případně snů plných deformovaných příšer a zvířat. Právě metamorfózy (ovidiovská inspirace je zjevně zdůrazňována) člověka ve zvíře (a obráceně) představují jeden ze základních tematických okruhů Kořátkovy knihy: „*Možná ještě předtím potkám nějaké zvíře, kterým bych se rád stal, je příjemné si to představit, a také poměrně snadné, vyměnili bychom si prostě své podoby a šli svou cestou dál.*“ (35)

POLISTOPADOVÁ GENERACE POSTMODERNISTŮ

Nejmladší autorskou generaci, jejíž díla od počátku devadesátých let rezonovala s postmodernistickou poetikou, představují autoři narození v šedesátých letech.

Kromě postmoderních východisek spojovala jejich texty s díly starších prozaiků též některá témata.

Již několikrát zmiňované téma nesmrtelnosti inspirovalo novináře MARTINA KOMÁRKA (* 1961) k volné trilogii složené z knih *Dřevěná panenka* (1990), *Mefitis* (1996) a *Králíček vám dodá lesku* (1998). Komárka ovšem nezajímalo ani tak to, co lidská existence po svém fyzickém uplynutí zanechá ostatním, nýbrž má-li člověk vůbec šanci postavit se smrti jako takové, protagonisté jeho knih podstupují se smrtí otevřené souboje. I když je výsledek těchto střetnutí dopředu jasný, nejde o souboje zbytečné, protože přispívají k poznání, co je za života podstatné, a co nikoliv.

PETR ULRYCH (* 1965) v útlé knize *Vesmírný pes* (1992) identifikoval (v duchu Kunderových úvah o imagologii) problematické rysy a praktiky propojení masmédií a politiky: „*Zde produkují dělníci od novin a od politiky, vysvětlil mi Pan Pekelný. Velmi tvrdá práce. Bohužel nejsou v oblaku naftového dýmu téměř vidět, doplnil Kolega Nula, a tak i vedení směny metodiku jejich práce toliko odhaduje... [..]. Je to vlastně poněkud tajemná pracovní parta, poškrabal se Pekelný v zátylku.*“ (93) Po formální stránce se Ulrychova próza vyznačovala zvýšenou mírou výrazové archaizace a nápaditých jazykových variací.

JÁCHYMU TOPOLOVI (* 1962), autorovi, který se dříve v undergroundu, ale i v prvních polistopadových letech představoval jako básník či písňový textař, vyšel první román *Sestra* v roce 1994 a stal se literární událostí. Kaleidoskopická mozaika s výrazně lyrizujícím gestem reflektuje společenský chaos před i po listopadu 1989, vytváří proud mnohoznačných obrazů a jazykových pojmenování, vymykající se pokusům o přehlednou rekonstrukci tematického plánu, které však v adresátovi ochotném přijímat takovýto tok vizí a emocí evokují životní pocit generace prostoupené hlubokou životní skepsí vůči všem falešným ideálům a přitom usilovně hledající své hodnotové zakotvení v životě. Nemalá role v Topolově téměř kmenovém vidění společnosti a její reality připadá magii, nejrůznějším fetišům a medailonům, iniciačním putováním nebo rituálům. *Sestra* evidentně souzněla s dobovým děním (společenským i literárním), ale současně je překonávala a sama se stala pro okolí zdrojem nezanedbatelných podnětů.

Svou nevšední schopnost zužitkovat privátní či dobový detail v syntetizující výpovědi mytizujícího ladění potvrdil Jáchym Topol v novele *Anděl* (1995) – podobenství o střetu dobra a zla, o jedincově vymanění z osidel zla. V próze, vycházející z polistopadových reálií a zejména osobité atmosféry pražské smíchovské čtvrti, se autor výrazně distancoval nejen od falešných (tj. na drogách založených) cest k blahu, ale také od bezskrupulózního mamonu a fanatismu, především pak náboženského.

NA POMEZÍ NÁROČNÉ LITERATURY A POPULÁRNÍ ČETBY

K základním postmodernistickým postulátům patřila také snaha distancovat se od elitářství moderny a cíleně využívat prvky a postupy masové kultury, respektive vy-

tvářet (mimo jiné za pomoci nejrůznějších aluzí a parafrází) vícevrstevnatá díla, která by byla schopna zaujmout (pobavit) běžného recipienta, současně by však měla mít co nabídnout erudovanému a kultivovanému vnímateli. Realizace tohoto záměru se ovšem ukázala nadmíru obtížnou. Nejen v českém kontextu získala paradoxně většina postmodernistických děl spíše punc artificialnosti, a to přes prokazatelné, a třeba i okázalé průniky do populárních žánrů.

Uvedený cíl ovšem přitahuje také mnoho jiných tvůrců. Proto se nelze divit, že česká próza minulé dekády přinesla početnou řadu textů pokoušejících se o sloučení tematického i tvárného repertoáru artistní slovesnosti s prvky a postupy obvyklými v populární literatuře.

Roli styčného důstojníka mezi vysokým uměním a kýčem si zvolil MICHAL VIEWEGH (* 1962), český spisovatel v devadesátých letech patrně nejčtenější a nejpřekládanější, ale také nejkritizovanější. Vieweghovy prózy obsahují mnohé z příznaků a vlastností, které určují výše připomenuté artistní a artificialní prózy, současně se jim však daří oslovovat velmi široké vrstvy čtenářů a vytvářet kultivovanou podobu konzumní četby. Tak tomu bylo již v autorově klíčové knize, v románu *Báječná léta pod psa* (1992). Autor zde představil své osobité pojetí autobiografického protagonisty a vypravěče, který s permanentní ironií a sebeironií zdůrazňuje především grotesknost (tragikomičnost) lidského hemžení a současně si pohrává s četnými literárními iluzemi a postupy. Čtenáře, ale i dobovou kritiku Vieweghův rodinný a osobní příběh zaujal mimo jiné schopností reflektovat normalizaci kriticky a zároveň s humorným nadhledem, odlišujícím se od tendence disidentské a exilové literatury ke glorifikaci a mučednictví odpůrců režimu. Metodu kombinace osobní zkušenosti, vážného společenského tématu a humorné, „zlehčující“ formy spisovatel uplatnil také ve *Výchově dívek v Čechách* (1994), v příběhu o polistopadových zbohatlících, manželské nevěře a především dívce, která v proměnách života nedokázala najít své místo. Počínaje touto knihou se však začaly objevovat kritické hlasy, které autorovo balancování na úzké hranici mezi populárem a uměleckou tvorbou odmítaly a které mu vyčítaly povrchnost. S vydáváním dalších – čtenářsky velmi úspěšných – Vieweghových próz *Účastníci zájezdu* (1996), *Zapisovatelé otcovské lásky* (1998), *Povídky o manželství a sexu* (1999) tyto hlasy dále sílily a vedly k autorově permanentní válce s kritikou.

Ke spisovatelskému úspěchu PETRA ŠABACHA (* 1951) v devadesátých letech výrazně dopomohly filmové adaptace jeho próz scenáristou Petrem Jarchovským a režisérem Janem Hřebejkem, počínaje filmovým muzikálem *Šakalí léta* (1993). Povídka, která byla jeho předlohou, vyšla poprvé v souboru *Jak potopit Austrálii* (1986) a svým pohledem na léta dospívání ve stínu stalinistického dejvického hotelu Internacional poněkud vybočovala z celku, který dokládal, že se objevil autor prodlužující tradici tzv. hospodského vyprávění, hospodských historek. Šabachovy prózy úspěšně sugerují dojem spontánního vypravěčství, mají spád, komické ladění

(s tragickým podmalováním), významná je pro ně tematická i kompoziční inspirace vypointovaná anekdotou. Základním námětovým zdrojem jsou pro Šabacha návraty do dětství a dospívání, což dokládá například jeho kniha *Babičky* (1998), groteskně pojaté líčení protagonistových osudů od narození po konec komunistického režimu, ve srovnání s Vieweghovými *Báječnými léty pod psa* o něco přímočařejší a zemitější. V *Putování mořského koně* (poprvé v souboru *Šakalí léta*, 1993) a v novele *Hovno hoří* (1994) Šabach usiluje o pojmenování příčin vzájemného permanentního přitahování, dráždění i odpuzování mezi muži a ženami. *Zvláštní problém Františka S.* (1996) zaujímá mezi Šabachovými knihami výlučné postavení především proto, že v příběhu pacienta z léčebny pro choromyslné ustupuje humor do pozadí.

Tato varovná reflexe dnešní civilizace se také přiřadila k současným aktualizacím mesiášské legendy (viz knihy Alexandry Berkové, Martina Komárka, Jáchyma Topola ad.). Ještě produktivnějším se po listopadu 1989 ukázalo ztvárnění událostí roku 1968, popřípadě následujícího období normalizace z dětské či adolescentské perspektivy. Kromě Viewegha a Šabacha jej během devadesátých let využili, často při souběžné aplikaci groteskní nadsázky, například Arif Salichov (*Eropolit*, 1993), Jaroslav Formánek (*Dlouhá kakaová řasa*, 1999), v následující dekádě také Bohuslav Vaněk-Úvalský (*Brambora byla pomeranč mého dětství*, 2001) či Jáchym Topol (*Noční práce*, 2001; *Kloktat dehet*, 2006). Mimořádné čtenářské odezvy dosáhla autobiografická kniha Ireny Douskové *Hrdý Budžes* (1998), která normalizaci nahlížela naivním pohledem děvčátka hledajícího ideál, vzor, k němuž by se mohlo upnout. Ke zpopularizování této prózy také přispěla divadelní inscenace v hlavní roli s Bárrou Hrzánovou, vysílaná i v televizi.

Snaha zaujmout svými prózami jak intelektuálně disponované a sečtělé čtenáře, tak širší publikum – na rozdíl od Viewegha či Šabacha zejména v ohledu dosažené popularity ne zcela naplněná – se stala příznačnou také pro ROMANA LUDVU (*1966) a JANA JANDOURKA (*1965). Oba autoři přitom od svých debutů (Ludva: *Smrt a křeslo*, 1996; Jandourek: *V jámě lvové*, 1997) preferenci postupů populární literatury a využívání atraktivních námětů i prostředí zvyšují. Oba se také ve svých románových pracích (Jandourek: *Škvár*, 1999; Ludva: *Stěna srdce*, 2001) pokusili reflektovat problematiku umělecké tvorby, a to nikoliv bez souvislosti s ujasňováním vlastního tvůrčího směřování.

Kultivované a osobité prózy, které by byly současně čtenářsky atraktivní, se snaží psát také ZDENĚK ZAPLETAL (*1951), jeden z nemnoha autorů, kteří spisovatelské renomé získali za normalizace oficiálně publikovanými knihami a kteří ho v zásadě obhájili i po listopadu 1989. Do jeho tvorby z první poloviny devadesátých let se výrazně promítly rozpaky nad skutečnou podobou tolik očekávaných společenských změn a také hledání jak aktuální sociální i privátní zkušenosti.

nost prozaicky zaznamenat. K úrovni svých nejzdařilejších děl z osmdesátých let se přiblížil až v próze *Andělé & Démoni* (1996), kde mu klíč ke ztvárnění nových domácích poměrů poskytlo porovnávání s poměry v Novém světě a v neposlední řadě také věčná existenciální chandera, akcelerovaná vážným onemocněním a vědomím neodvratně se blížícího stáří. Jak stárnutí změnilo běžce na pěšce, ukazuje Zapletalův návrat k jeho nejúspěšnějšímu románu z roku 1986 *Půlnoční běžci*. Ve volném pokračování nazvaném *Půlnoční pěšci* (2000) znovu opakuje do značné míry popisně sociologizující způsob psaní a vytváří aktualizaci Gončarovova zbytečného člověka.

Z autorů zveřejňujících svou tvorbu během normalizace v samizdatovém a exilovém kontextu se o propojení náročnější a čtenářsky přitažlivé literatury snažili zejména Pavel Kohout a Ivan Klíma. Nelze přehlédnout, že současná prozaická díla těchto spisovatelů, kteří již od šedesátých let patřili k nejčastěji překládaným českým autorům, jsou o poznání vlažněji přijímána domácími kritiky i čtenáři nežli těmi zahraničními. Příčinu můžeme s Jiřím Peňásem vidět v tom, že jejich prózy jsou adresovány spíše zahraničním čtenářům, v Kohoutově případě jde především o publikum v německy mluvících zemích, u Klímy spíše o oblast anglosaskou.¹¹⁶

Z analytické reflexe polistopadové tvorby IVANA KLÍMY (* 1931) – románů *Čekání na tmou, čekání na světlo* (1993), *Poslední stupeň důvěrnosti* (1996), *Ani svatí, ani andělé* (1999) a cyklu povídek *Milostné rozhovory* (1995) – je zřetelné, že tento autor v zásadě opakuje modely svých starších děl, tak jak si je utvořil od šedesátých let: zdrojem jejich epického i psychologického napětí má být především partnerský trojúhelník (trojúhelníky), přičemž kulisy k těmto milostným plotkám či rošádám tvoří aktuální politická a společenská situace (lustrační zákon, zlodějiny při malé i velké privatizaci atp.). To vše prokládáno kontemplativními výpravami do věčných tajemství lidské duše i existence. Časovým poznámkám i nadčasovým úvahám však chybí hloubka a pronikavost, mnohdy je banalizuje autorova doslovnost a didaktičnost.

Prozaickou tvorbu PAVLA KOHOUTA (* 1928) vzniklou a vydanou v předchozí dekádě představují mimo jiné „lustrační román“ *Sněžím* (1993) a tituly *Hvězdná hodina vrahů* (1995), *Konec velkých prázdnin* (1996), *Ta dlouhá vlna za kýlem...* (2000). Ve srovnání s Ivanem Klímou se Kohout jeví přece jenom jako nápaditější tvůrce, který ovšem nepohrdne ničím, o čem se domnívá, že by mohlo zvýšit čtenářskou přitažlivost jeho díla, ať už jde o dobrodružnou zápletku, bonmot, onomastické hrátky. Jeho texty pak mnohdy připomínají až křiklavě barevné ilustrace základní teze, vyznívají psychologicky nepřilíš věrohodně, prospěl by jim výraznější smysl pro míru a proporce.

¹¹⁶ Peňás, Jiří: „Román na vývoz“, *Lidová demokracie* 10. 1. 1994, s. 9.

OHLÉDNUTÍ DO MINULA

Ačkoliv se opakovaně objevovaly názory, že po listopadu 1989 prochází historická próza útlumovou fází,¹¹⁷ nelze tvrdit, že by tato tradičně velmi úrodná oblast české literatury v devadesátých letech nenabídla nic zaznamenáníhodného. Nejvýraznějším důsledkem polistopadové změny společenských poměrů bylo rozšíření tematické palety historické prózy a také zvýraznění její diferenciaci na prózu s vyššími uměleckými ambicemi a na pouhé čtivo.

Pokud jde o oblast čtiva, které využívalo historii jen jako atraktivní kulisu pro sladkobolné love stories, na počátku devadesátých let ovládla trh a zájem čtenářek zejména LUDMILA VAŇKOVÁ (* 1927), autorka, která z přemyslovské a lucemburské epochy vytěžila dvanáctidílný cyklus, z něhož v daném desetiletí vyšly například *prózy Orel a had* (1990), *Žena pro třetího krále* (1991, přeprac. 1996), *Od trůnu dál*, *Roky před úsvitem* (obojí 1993) ad. Fakt, že historické prózy patří k čtenářsky nejvyhledávanějším žánrům, ve svých knihách evidentně respektovala také MAXI MARYSKO (1946–2000). Dcera Hrabalova přítele, hudebníka a básníka Karla Maryska, ovšem nevyužívala pouze přitažlivost dávných dějů a motivů tajemství, ale dbala rovněž na kultivovanou formu i psychologickou věrohodnost postav. Její dumasovsky laděné příběhy z doby Karla VI. (*Cesta růžových kurýrů*, *Milý Danieli...*, obojí 1993, *Císařský lov*, 1994) vnímatele permanentně upozorňují, že se nevyplácí dělat si iluze o minulosti, ale ani o současnosti, prostě o ničem.

Dosavadní tematické spektrum po listopadu 1989 rozšířila především díla, která se snažila o korekci ideologicky zkresleného obrazu národních dějin a obracela se k tématům dříve tabuizovaným. Nejpatrnější to bylo v tvorbě s tematikou náboženskou, jak ozřejmují například prózy o životech světců (František Neužil: *Bosý biskup z Libice*, 1991; Jan Žáček: *A oddělil světlo od tmy*, 1995). Kvalitativně a celkovým pojetím z nich vybočuje nepříliš rozsáhlý apokalyptický román VLADIMÍRA KÖRNERA (* 1939) *Smrt svatého Vojtěcha* (1993), nahlížející konstituování českého státu ve spojitosti s vyvražděním Slavníkovců a s bratrovraždou. Autor tu zůstává věrný existenciálnímu ladění svých próz, výskyt smrti jak v názvu prózy, tak v jejím počátku i konci jasně prokazuje Körnerovo uhranutí tímto tématem; systematicky předznamenávaná smrt se stává přes veškerou tragičnost a nezvratitelnost pro osamělého Vojtěcha vykoupením.

Nekonvenční využití světeckého příběhu lze zaznamenat také v životopisném románu *Severin* (1996) EGONA BONDYHO, rekonstruujícím příběh bývalého latinského

¹¹⁷ Haman, Aleš: „Próza 1995“, *Český literární almanach 1996*, Praha 1996, s. 47–49; Dokoupil, Blahoslav: „Historická próza v roce nula“, *Česká a slovenská literatura dnes*, Praha–Opava 1997, s. 68–70.

vojáka, který tím, že přispěl k zániku římského impéria, paradoxně pomohl zachránit část románských obyvatel z okolí Vindobony (tj. Vídně). V Bondyho textu minulost prolíná současností (osobní dopisy zesnulé družce) i budoucností (příběh hackera z jedenadvacátého století, který navíc tvoří rovněž osnovu jiné Bondyho knihy *Cybercomics*, 1997). Bondy dlouhodobě a systematicky zprostředkovává příběhy solitérů působících na periferii soudobých náboženských doktrín a ideologií, přičemž si vybírá zlomová období („*seismické fáze dějin*“¹¹⁸), ve kterých dochází vzhledem ke krizovým sociálním trendům k znejistění a zproblematizování lidské existence stejně, jako se to děje v současnosti. Využívá k tomu jak příběhy historických osobností (*Gottschalk, Kratís, Jao-li*, 1991), tak fabulace osudů fiktivních postav (*Mníšek, Šaman, Nový věk* – společně v knize 3 × *Egon Bondy*, 1990; *Hatto*, 1995).

Jedním z hlavních historických témat, na něž se po listopadu 1989 soustředila pozornost naší společnosti, byla problematika komplikovaného soužití Čechů a Němců. Spisovatelé tuto látku sice ztvárňovali již dříve, jak dokládají například Hrabalovy prózy *Obsluhoval jsem anglického krále* (1974 samizdat, 1980 exil, 1982¹¹⁹) a *Svatby v domě* (1984 samizdat, 1987 exil, 1991) nebo kniha Michaela Konůpka *Böhmerland 600 cc* (1989 exil, 1996), ale do obecného povědomí se takto zaměřená díla mohla dostat až za změněných společenských poměrů.

Až v roce 1996 byla vydána také volná dilogie VÁCLAVA VOKOLKA (* 1947) *Pátým pádem*, napsaná už v sedmdesátých letech. První část nazvaná *Pátým pádem voláme smrt* vykresluje osud kněze, körperovského osamělce česko-německého původu (s charakteristickým jménem Jan Böhm), který se snaží tlumit nenávist a příkoří, jimiž se v průběhu dvacátého století obě etnika navzájem pronásledovala, včetně vzájemného hromadného vyhánění z kraje. Böhmovo celoživotní úsilí mírnit projevy a dopady zla sídlícího v každé lidské bytosti ústí v existenciální paradox, když se sám stane trpnou obětí nesmyslné chamtivosti a nenávisti. Druhá novela *Pátým pádem oslovujeme* rekonstruuje při použití různých vypravěčských perspektiv a časových rovin životní a tvůrčí osud zapomenutého regionálního básníka. Opakovaně je přitom zdůrazňována stvořenost a hypotetičnost líčených událostí a dějů; Vokolkův způsob vypravování lze charakterizovat jako vrstvené vyprávění: „*Vyprávění o vyprávěném je smyslem těchto stránek.*“ (125)

Obsáhle a bez nacionálních předpojatostí je soužití Čechů a Němců reflektováno v románu ZDEŇKA ŠMÍDA (* 1937) *Cejch* (1992), zachycujícím příběhy a události prožité příslušníky jednoho krušnohorského rodu během několika staletí. V celém díle je zřetelné úsilí vypovědět vše podstatné o povaze a proměnách kraje i lidí

¹¹⁸ Bondy, Egon: *Afghánistán*, Brno 2002, s. 5.

¹¹⁹ Toto vydání v Jazové sekci ovšem bylo nízkonákladové a nemohlo být běžně distribuováno. Ani následující publikování v roce 1989 ještě nebylo standardní: text byl ukryt ve svazku s bezpříznakovým názvem *Tři novely* mezi dvěma dalšími Hrabalovými prózami.

v něm žijících, ať už v dobách mírových, či válečných – podle jeho závěru pak patří budoucnost míšencům. Šmídův román lze vnímat také jako osobitou psychologickou analýzu lidského zoufalství, prozaickou studii zachycující genezi a motivaci zla, v níž její autor odhaluje, jak nicotné a malicherné jsou častokrát základní podněty lidských neštěstí, nenávisti a nesnášenlivosti.

Šmídův *Cejch* patří mezi rodové kroniky či ságy, v nichž bývá návrat k rodovým kořenům (jejich hledání) motivován v prvé řadě snahou ověřit a upevnit svou osobní identitu a integritu. Tento žánr má však i schopnost reflektovat základní otázky lidské existence, problémy partnerského a příbuzenského soužití, případně postihnout cestu, po níž společnost prošla k současným poměrům.

To vše přináší složitě strukturovaný román JOSEFA JEDLIČKY (1927–1990) *Krev není voda* (1991) – dílo autorovy celoživotní lidské i tvůrčí bilance. Bilanční záměr obsahovala už Jedličkova prozaická prvotina *Kde život nás je v půli se svou poutí* (1966, nekrácená verze 1994), v níž spisovatel velmi hutným způsobem reflektoval křížovatky, zákruty a smyčky cesty, na kterou se po válce vydala generace hodlající v Československu vybudovat spravedlivý společenský řád. Autorově zpytující meditati dodávalo mrazivého charakteru tušení měnící se v poznání, že podle všeho jde o cestu slepou. Zatímco v debutu Jedlička označil svou poetiku za poetiku policajta shromažďujícího informace a detaily (nepsal prý příběh, ale podával svědectví), podnětem ke vzniku románové kroniky *Krev není voda* byla snaha rekonstruovat rodinný archiv shromážděný otcem a ztracený při odchodu do exilu. Spisovatel si v tomto případě počínal spíše jako archivář, v jeho svědectví ubylo kritiky, fatálního odhalování příčinné dřeně skutků a problémů, vrchu nabyla poklidná revokace životaběhu – vlastního, rodičů a dalších předků.

Rodové historie přilákaly i mnohem mladší autory. Jedním z nich je JAN VRÁK (* 1967), jenž se podobně jako Zdeněk Šmíd zaměřil na spjatost člověka a jeho osudů s krajem, ale současně si soustavně všímal i provázanosti lidí s obyčejnými věcmi, které nás na životní pouti doprovázejí a mnohdy se na podobě existence výrazně podepisují (stejně jako přisouzené či vybrané místo, krajina). Vrakovy *Obyčejné věci* (1998) jsou komplikovaně vystavěnou výpovědí, psanou v několika jazycích (kromě češtiny též polsky a slovensky) a úrovních (hlavní vypravěčský proud, rozsáhlé poznámky pod čarou, závěrečné přípisky...). Touto spletitou genealogickou rekonstrukcí situovanou především do Slezska – čili místa dlouhodobého střetávání a vzájemného ovlivňování polského, germánského a českého (moravského) živlu – stále zaznívá otázka z nejpodstatnějších: Kdo (nebo co) permanentně staví lidi proti sobě, na různé strany konfliktů, třebaže pocházejí z jednoho kraje, místa, dokonce rodiny?

Na zdroj mezilidského zla, nenávisti a ukrutenství se táže rovněž JIŘÍ DRAŠNAR (* 1949) ve fragmentární rodové sáze *O revolucích, tajných společnostech a genetickém kódu* (1996), lokalizované do středoevropského prostoru a časově ohraničené

počátkem novověku a současností. Autor, který debutoval románem *Desperádos informačního věku* (1992), se ve své druhé próze pokusil o zásadní sociálně historickou analýzu vztahu moci a peněz, moci a umění, jedince a mas, příčin revolucí a role intelektuálů v těchto převratech. U knih Josefa Jedličky a Jana Vranka nelze přehlédnout jejich těsnou provázanost s žánrem osobních vzpomínek a pamětí, jisté autobiografické prvky lze rozpoznat také ve Šmídově *Cejchu*, ovšem v Drašnarově románu je případné personální pouto k líčeným dějům a zachycovaným událostem i postavám potlačeno.

Intimní sepětí s osudy předků, jejichž evokace vede mimo jiné k otázkám kontinuity a přetržitosti společenského vývoje, je zase zjevné v *Kursu potápění* (1998) JANY ČERVENKOVÉ (* 1939). Spisovatelka, která vlastní životní zkušenost zužitkovala již například v prózách *Semestr života* (1982) nebo *Jak vypadá nic* (1993), se původně do paměti potápěla s cílem vybavit si nezkraslený obraz dětství a dospívání (německá okupace, padesátá léta), ale nakonec se noří stále do větších hloubek, k životům prarodičů i praprarodičů, a své výlovky prezentuje s humorem a smyslem pro unikátní i všednodenní detail. K výpravám za oněmi dávnými detaily (a nejenom k nim) přivádí autobiografickou vypravěčku fotografie prababičky – právě nad ní začíná (nevědouc sice, která z prababiček to vlastně je) rekonstruovat plastický a výstižný obraz „omylného století“ (173–174).

Také EDĚ KRISEOVÉ (* 1940) v knize *Kočí životy* (1997) posloužila fotografie (respektive několik fotografií) k přiblížení historické látky – osudů volyňských Čechů v minulém a předminulém století. Autorka jakoby listuje albem, k některým obrázkům se i vrací a popisuje, co vidí, popřípadě „vzpomíná“, co chvíli fotografování předcházelo či následovalo. Pro Kriseovou je mimořádně důležitý právě způsob prezentování epicky přebohatého sdělení. Její motivace plyne z vědomí omezených možností slovesného vyjadřování, které se pokouší kompenzovat, a to například opakovaným upozorňováním na zmíněné limity, anebo časovými skoky, jimiž se usiluje přiblížit efektu současné projekce několika obrazů.

Přehled rodových kronik a ság by bylo možno ještě dále rozšiřovat například o *České taroky* (1995) Markéty Brouskové, *Zahradu dětství jménem Eden* (1998)¹²⁰ Evy Kantůrkové, *Zapomeň, řeko, těci* (2000) Věry Stiborové či *Věže Svatého Ducha 1–3* (1999, 1999, 2000) Olgy Walló a ještě důkladněji tak ilustrovat skutečnost, že před koncem minulého desetiletí se rodové ságy a kroniky staly jednou z nejfrekventovanějších žánrových forem a podobně jako zhruba před půl stoletím se podílely na obohacení české prózy, a to nejen v rovině tematické.

¹²⁰ Jde o druhý díl volné trilogie složené ještě z románů *Po potopě* (1969) a *Černá hvězda* (1974 samizdat, přepracováno 1982, 1992).

Postmoderním přístupem k tradiční historické látce zaujal VLADIMÍR MACURA, který vlastní literárněhistorický model národního obrození (*Znamení zrodu*, 1983, rozšířeno 1995) doplnil o prozaickou tetralogii *Ten, který bude* (*Informátor*, 1992; *Komandant*, 1994; *Guvernantka*, 1998; *Medikus* jen ve společném vydání 1999). Jako východisko autor použil kresbu osob, žijících své individuální osudy, vstupujících do mezilidských vztahů i historických situací, aniž by tušily, jaká role jim v důsledku ironie dějin jednou připadne (viz tituly jednotlivých dílů). Každá z částí tetralogie je psána v jiném žánrovém schématu a vlastní osobitý přístup k historii autor charakterizoval jako psaní v mezerách mezi dokumenty. Jeho prózy tak propojují přísný respekt k doloženým faktům s uvolněnou fabulací, která historický materiál nahlíží perspektivou aktuálních problémů i autopsie, a tímto způsobem je jakoby „pootáčí“, dává jim nečekané podoby, významy i souvislosti. K demytizaci (popřípadě reinterpretaci) národního obrození a zároveň ke „zlidštění“, oživení jeho představitelů (například Josefa Václava Friče, Františka Ladislava Čelakovského, Bohuslavy Rajské) přispívá také uplatnění značné dávky ironie a hravosti. Herní princip se přitom v Macurových prózách z minulosti často promítl i do přímé tematizace divadla a divadelních rekvizit (zejména loutek-marionet), nejvýrazněji pak ve čtvrtém dílu nazvaném *Medikus*. Osobní lékař bývalého (choromyslného) císaře Ferdinanda Dobrotivého se v něm snaží využít svého postavení u habsburského dvora k prosazování zájmů českého národa. Marnost jeho úsilí je zjevná prizmatem šíravého sarkasmu, představujícího historii jako krutou frašku, což stvrzuje i postupně odhalované zjištění, že slovatný císařský lékař a bojovník za národ je sám hospitalizován v ústavu pro duševně choré.

Výrazné demystifikační gesto a ironické traktování, relativizace dosavadního poznání (představ) o minulosti, tmelená postmoderní hravost, jsou typické také pro román VÁCLAVA VOKOLKA *Cesta do pekel* (1999), který s Macurovou tetralogií a zejména její závěrečnou částí souzní neobvykle intenzivně. Odehrává se ve stejný čas, ale v severočeském Těčnu (= Děčíně), kde se staví veledůležitý komunikační spoj: železnice do Drážďan. Tato stavba je prezentována jako definitivní tečka za starými časy (vrcholícími romantismem) a cesta do nové doby, nových poměrů, jejichž jednoznačná charakteristika je obsažena už v titulu knihy.

Vztah mezi historickými prózami Vladimíra Macury a Václava Vokolka charakterizuje těsná typologická příbuznost. Že nejde o vazbu epigonskou či dokonce plagiátorskou potvrzují snadno identifikovatelné rozdíly: Tvůrci přistupují odlišně například k otázce, kdo je principálem oné nekonečné loutkohry. Macura pracuje (a to už od dob *Občana Monte Christa*) s představou Velkého Epika, který v *Guvernantce* nabývá obrysů křesťanského Boha, s nímž se Čelakovský vzpurně pře, a dokonce zpochybňuje jeho existenci. Zatímco se tedy Macura táže, zda vůbec existuje Velký Epik, Vokolek píše v duchu přesvědčení, že ví, kdo oním principálem je, a pouze popisuje (z pozice

náhodného pozorovatele) jeho úsilí demiurgovské postavení udržet a rozšířit, popřípadě zajistit světovládu pro Luciferova následovníka.

Jako vybočení z dosavadního rámce děl JOSEFA ŠKVORECKÉHO (* 1924), vymezeného Dannyho autopsií, poválečným vývojem Československa, popřípadě osudy Čechů v Americe či detektivními příběhy ze současnosti, se může jevit román *Nevysvětlitelný příběh aneb Vyprávění Questa Firma Sicula* (1998). Epický základ tohoto textu leží ve starém Římě, v této době počínající příběhy však doznívají i v poměrně nedávné americké a evropské současnosti. Autor při jejich zprostředkování zcela převrací pravidla svého oblíbeného detektivního žánru, neboť důmyslná kombinace a logická analýza tu tentokrát neústí ve vyřešení případu nebo vysvětlení záhady, nýbrž původní nejasnosti ještě umocňují a přidávají další. Jakkoliv se to může jevit nepatříčně, lze tento Škvoreckého opus označit za velmi osobní. S hravou hořkostí, v souladu s postmoderními východisky a principy se v něm totiž autor vyjadřuje k problémům, s nimiž se musel sám nebo se svou manželkou vyrovnávat a které zásadně poznamenaly jejich život a tvorbu. Z tohoto úhlu pohledu lze považovat za základní téma *Nevysvětlitelného příběhu...* vztah umělce a vládnoucí moci, která může tvůrce (ale vlastně každého člověka) třeba pro malichernost či zcela bezdůvodně vyhnat z domova. Významné místo v tematickém plánu zaujímá také lidská bezmoc proti nejrůznějším manipulátorům nebo sebevědomým hlasatelům zaručených receptů a pravd.

Genezi iluzí, jejich fungování v individuálním i společenském vědomí, případně možnosti a dopady jejich vymýcení se staly živnou půdou pro imaginaci MILOŠE URBANA (* 1967), který se jako spisovatel představil knihou *Poslední tečka za Rukopisy* (1998).¹²¹ Parodoval v ní literaturu faktu, respektive její podobu praktikovanou od šedesátých let dvacátého století Miroslavem Ivanovem. Hlavní dávka autorova sarkasmu však byla určena nezdočným zastáncům pravosti *Rukopisu zelenohorského* a *Rukopisu královédvorského*. Miloš Urban v následujících dílech (*Sedmikostelí*, 1999; *Hastrman*, 2001, ad.) pokračoval v usouvztažňování minulých dějů se současnými a v žánrovém synkretismu (viz aplikaci gotického románu, národopisné idyly, popřípadě politického pamfletu). Nelze přehlédnout, že časem v Urbanových prózách narůstala ideová ambivalence, stále méně bylo zřetelné a jisté, zda jejich sémantické jádro má ironické parametry, nebo zda bylo míněno vážně.

FEMINISMUS A PRÓZA

Specifickým fenoménem české polistopadové společnosti se stal feminismus. Nadace pro Gender Studies, založená pod patronací Jiřiny Šiklové v roce 1991, iniciovala

¹²¹ Na obálce knihy, v její tiráži a na dalších místech, kde se běžně uvádí autorovo jméno, ovšem v případě Urbanova debutu figuruje jméno Josef. Svě skutečné jméno Miloš ukryl spisovatel do copyrightu knihy.

a podporovala množství filozofických, sociologických, lingvistických i literárněvědných zkoumání s ženskou a obecně rodovou tematikou. Jejich výsledky byly publikovány mimo jiné v monotematických číslech nejrůznějších časopisů (*Filosofický časopis* 1992, č. 5; *Iniciály* 1992, č. 25 a 1994, č. 37; *Prostor* 1992, č. 20; *Sociologický časopis* 1995, č. 1; příloha *Tvaru* 1994, č. 8; *Labyrint* 1997, č. 1–2 aj.). Vznikly též feministické časopisy (*Jedním okem/ One Eye Open*, *Aspekt*) a nakladatelství orientovaná na feministickou literaturu či publikace určené především ženám (Nakladatelství M. Chříbkové, MOTTO, Petra, ROD aj.). Přes všechny uvedené i mnohé jiné aktivity nebyl ohlas feminismu v Čechách a na Moravě nijak přesvědčivý, spokojeni s postavením a působením feminismu v českém prostředí nebyli ani jeho tuzemští zastánci a zastánkyně. V dané souvislosti zmiňovali respekt bez respektu¹²² a poukazovali také na přílišnou nesourodost feministického diskurzu.¹²³ Ovšem projekci spontánního zájmu českých spisovatelek (zejména prozaiček) o ženskou problematiku do jejich tvorby nelze přehlédnout ani zpochybnit. Měla rozmanité podoby, odrážející různorodé způsoby, jimiž se autorky vyrovnávaly s postavením ženy jako sociálním a psychologickým fenoménem, popřípadě kterými se vymezovaly vůči feminismu jako jevu společenskému a ideologickému.

Značný prostor ženskému tématu věnovala už od své beletristické prvotiny výše zmíněná DANIELA HODROVÁ. V jejím případě však jde o přirozený výraz osobního vidění světa, nikoliv o záležitost proklamativní a sociálně programovou. Toto autorčino směřování vyvrcholilo v románu *Perunův den* (1994), kterým vytvořila „*podobenství o různých aspektech ženství (od polohy mučednické až po polohu satanskou)*“, ale také „*nadosobní‘ apokryfní svědectví o své době a o věčném lidském hledání milosti a spásy*“¹²⁴. Jako základ textu plného aluzí, symbolů a nejrůznějších paralel i parafrází Hodrová zvolila *Nový zákon*. Jeho čtyři evangelisty modifikovala v souladu se zaměřením výpovědi na Matouškovou, Lukášovou, Markovou a Janů – bývalé spolužačky ze školy v pražské Perunově ulici. Generační a dobová výpověď se díky promyšlenému využití mytických a mystických prvků dostala do nadčasových a transcendentních souřadnic.

V kontextu literárních kontaktů s feminismem a jeho prozaických konkretizací však šlo o jev spíše výjimečný. Většinou v nich dominovaly ideologické postuláty, preference či averze nad uměleckou přesvědčivostí. Protimužskou razancí proslula především CAROLA BIEDERMANNOVÁ (1947–2008), která své texty pojímala v duchu radikálního feminismu, přisuzujícího původ veškerého zla v lidské společnosti

¹²² Srov. Vodrážka, Miroslav: „Ženy, feminismus a gender v české společnosti v období 1989–1997: Neortodoxní historická reflexe“, *Tvar* 1998, č. 1, s. 12.

¹²³ Srov. Šípková, Jířina: „Moderní doba je krizí muže“ (rozhovor vedla Lenka Sedláková), *Právo* 5. 3. 1998, příl. Salon, s. 1 a 4.

¹²⁴ Macurová, Naděžda: „Magie slov“, *Tvar* 1995, č. 4, s. 17.

dominantní pozici soupeřivého a uzurpátorsky bezohledného mužského principu. *Mstivá kantiléna aneb Rigor magoris aneb Feministický nářez* (1992) představuje provokující ironický pamflet proti mužské lenosti i nadvládě a s razancí, nadsázkou i snahou o humorný nadhled bourá maskulinní mýty a tabu, které nahrazuje mýty a alegoriemi feministickými.

Jestliže se kritický ohlas *Mstivé kantilény* diferencoval podle toho, zda autorem recenze byl muž, nebo žena, tak reakce na následující knihy (*Těžký život Kašparovy krávy aneb Ve stavu ohrožení*, 1994; *Lítostivá kantiléna čili Muži se diskriminují sami aneb Pes a jeho hůl*, 1995) se už víceméně shodovaly v konstatování slovesného neumětelství Biedermannové, její přepjaté samolibosti a nedostatku soudnosti a vtipu.

Jen poněkud umírněnější podobu bojovného feminismu představují texty ERY HAUSEROVÉ (* 1954), která se k feminismu dostala podobně jako její starší kolegyně přes sci-fi. Tyto kořeny jsou zřejmé i v novele *Cvokyně* (1992), v níž už zřetelně vykristalizovala feministická orientace Hauserové. Symbióza vědecké fantastiky (popřípadě fantasy) a feminismu pak zůstala jedním z základních charakteristických rysů její tvorby. Dokládá to také kniha *Když se sudičky spletou* (2000), jejíž úvodní povídka je situována do „*matriarchálně tržní společnosti*“ (11), kde na všech pozicích a ve všech směrech dominují ženy, které navíc mohou mít ve svých domácnostech libovolný počet mužů.

Feministická literatura je ze své podstaty tvorbou tendenční a vyznačuje se výhodami i nedostatky angažovaného psaní. Taková tvorba poutá pozornost spíše tím, co říká, než rafinovaným tvarováním. Obsah výpovědi přitom obvykle budí souhlasné nadšení u názorově spřízněných a naopak podrážděné, odmítavé reakce u ostatních, což potvrzují také ohlasy další beletristické i esejistické tvorby Ery Hauserové (mj. *Na koštěti se dá i lítat aneb Nemožné ženy dokážou i nemožné*, 1995; *Jsi přece ženská... Malý, lehce feministický rádce*, 1998).¹²⁵

Velmi častá nepřímá úměra mezi tendenčností a tvarovou vynalézavostí rozhodně neplatí v případě prózy ALEXANDRY BERKOVÉ (1949–2008) nazvané *Temná láska* (2000). Autorka svou výpověď rozdělila do tří odlišně koncipovaných částí (hyperbolizovaná metafora partnerského soužití, společenská alegorie, parafráze Dantovy *Božské komedie*). Společný jmenovatel fragmentárního textu představuje psychotherapeutický rozhovor, k němuž protagonistku a vypravěčku přivedlo rozpadající

¹²⁵ Zmíněnou polaritu ilustrují například recenze Pavly Jonssonové („Psaní Ery Hauserové aneb Zrání žen v Čechách“, *Lidové noviny* 24. 2. 2001, příl. Orientace, s. III) a Aleny Melichové („Stará píseň: své názory vydám za obecné přesvědčení“, *Mladá fronta Dnes* 24. 9. 1998, s. 19).

se manželství, problémy při výchově dospívajících dětí, konfliktní vztahy s rodiči i ostatními příbuznými, nespokojenost s profesním a společenským uplatněním. Příčiny prožitých traumat a permanentní frustrace shledává hlavní postava takřka bez výjimky v bezcitnosti, nevstřícnosti a uzurpátorské agresivitě okolí. Vynaložené tvárné úsilí vyústilo do velmi dynamicky a sugestivně působící prózy, vyznačující se básnivým jazykem a efektními i efektivně využitými obraznými pojmenováními, nicméně nelze pominout její ideovou jednostrannost a schematicismus.

Kniha ZUZANY BRABCOVÉ (* 1959) *Rok perel* (2000) je s výše uvedenou prózou Alexandry Berkové do určité míry příbuzná důrazem na náročné tvárné zpracování a také tematicky: vyprávějící protagonistky obou knih jsou středního věku a pokoušejí se rekonstruovat příčiny svých životních ztroskotání. V jejich příbězích opakovaně zaznívají otázky, jak důležitou roli hraje v lidském (respektive ženském) životě láska a co všechno jsou lidé (ženy) schopni(-y) lásce a s ní spojené vášni obětovat. V případě Brabcové jde o lásku lesbickou, ale tady nespočívá hlavní odlišnost obou výpovědí. Ta se konstituuje při identifikaci a pojmenovávání příčin neúspěchů a problémů hrdinek, protože Brabcová se přitom nenechává spoutat hranicemi feministického diskurzu.

K základům feministické reflexe světa patří skepse vůči schopnostem, možnostem a významu mužského plémě. Tato skepse zaznívá v tvorbě nemalého počtu současných českých prozaiček, ovšem jejich práce se nevyznačují tak intenzivní protimužskou útočností, jakou uplatňují radikální feministky. TEREZA BOUČKOVÁ (* 1957) získala literární renomé prózou *Indiánský běh* (1988 samizdat, 1991), v níž se vypsala z traumat dcery vyrůstající v rodině opuštěné otcem. Pro další díla Terezy Boučkové (*Křepelice*, 1993; *Když milujete muže*, 1995, aj.) se stal typický lapidární výraz a útržkovité variace na téma, v čem pro ženu spočívá štěstí a pocit naplnění a proč jen tak málo žen může obojí nalézt a prožít. Jak bolestně bývá dcerami (a dětmi obecně) vnímáno a prožíváno stále častější „řešení“ partnerských nedorozumění a kolizí odchodem jednoho z rodičů, zachycují také prózy IRENY DOUSKOVÉ (*Goldstein píše dceři*, 1997 a *Hrdý Budžes*, 1998).

Příbuzná témata a stručné, až gnómičké vyjadřování včetně členění do krátkých textových úseků jsou typické pro knihy HALINY PAWLOWSKÉ (* 1955), například *Zoufalé ženy dělají zoufalé věci* (1993), *Proč jsem se neoběsila* (1994), *Charakter mlčel a mluvilo tělo* (1997), *Dá-li pánbůh zdraví, i hříchy budou* (1998). Na popularitě textů Haliny Pawlowské se nepochybně podílí její vypravěčský temperament, umění výrazné pointy, převládající humorné pojetí, ale i jistý hédonismus a estrádovitost. Zvláštní místo v dosavadní tvorbě Pawlowské zaujímá autobiografická próza *Díky za každé nové ráno* (1994), kde kromě osobních komplexů z hledání a ztracení partnerů vypravěčka tragikomickým způsobem zprostředkovala svou cestu ke studiu a tvůrčí seberealizaci, komplikovanou normalizačními praktikami vůči nedostatečně loajálním nebo kádrově „problematickým“.

K pěstitelkám tzv. ženského psaní patří také IVA PEKÁRKOVÁ (* 1963), která přitom vychází ze svých dobrodružných životních zkušeností (číšnice v Bostonu, taxikářka v New Yorku, pracovnice v utečeneckých táborech atp.). Její prózy *Péra a perutě* (1989 exil, 1992), *Kulatý svět* (1993), *Dej mi ty prachy* (1996) aj. zaujmou v první řadě razancí a otevřeností, s níž pojednávají o nejrůznějších tabu (zejména erotických), aniž ztrácejí na svěbytné ženskosti. Knihy Ivy Pekárkové v mnohém rezonují s feminismem – zároveň jej ovšem přesahují například pozorností k životním podmínkám a možnostem nejrůznějších minorit národnostních, sociálních, náboženských... Pro Pekárkovou, respektive její postavy je příznačná stálá touha po osobní nezávislosti a hlavně úsilí této svobody dosáhnout, schopnost ledacos jí obětovat.

NÁVRAT PŘÍBĚHU

Nezanedbatelná část české prozaické tvorby v polistopadovém čase vznikala v souladu s postmodernistickými či dekonstruktivistickými přístupy k příběhu. Ale tato skepse ke kauzalitě příběhů v průběhu devadesátých let klesala i u jejích nejzarytějších zastánců. Tak rovněž JIŘÍ KRATOCHVIL revidoval na přelomu století své přesvědčení, že život a svět se neskládá z příběhů, ale z tříště situací spojených pouhou časovou posloupností, a u příležitosti vydání románu *Truchlivý Bůh* (2001) zveřejnil rozhodnutí opustit po sérii próz podvracejících a rozvracejících jakoukoliv souvislejší epickou linku svět postmoderny a psát „už jen samé silné příběhy“¹²⁶. Kratochvil v *Truchlivém Bohu* vskutku redukoval počty epických linií, zprůhlednil narační strukturu a navíc význam a váhu příběhu pro každého člověka zdůraznil míněním, že právě příběh je nositelem, potvrzením jednotlivcovy identity.

V případě JIŘÍHO STRÁNSKÉHO (* 1931) lze vztah k příběhu charakterizovat jako konstantní, sám sebe považuje tento autor především za vypravěče příběhů. Celosvětový návrat k velkému příběhu proto přivítal s neskrývaným zadostiučiněním.¹²⁷ Jeho stěžejní téma už od dob povídkového debutu *Štěstí* (1969 náklad zlikvidován, 1990) představují dopady nástupu komunistického režimu na životy těch, kteří s ním nesouhlasili, nebo se mu dokonce postavili na odpor. Stránského hrdinové si o původní význam tohoto slova přímo říkají, jsou to obvykle robustní jednoduté charaktery (někdy však působí jejich dokonalost až neživotně). V románu *Zdivočelá země* (1991), později doplněném ještě další částí nazvanou *Aukce* (1997), spisovatel své postavy zapojil do neskrývaně westernového příběhu odehrávajícího se v českém pohraničí po skončení války a po únoru 1948. V mnoha ohledech tak vlastně vytvořil zrcadlový obraz emblematických děl socialistické literatury, ro-

¹²⁶ Kratochvil, Jiří: „Budoucnost literatury je v silných příbězích...“ (rozhovor vedl Miroslav Balašítk), *Host* 2001, č. 1, s. 6.

¹²⁷ Srov. Stránský, Jan: „Světová literatura se vrací k velkému příběhu“ (rozhovor vedl František Cinger), *Právo* 11. 8. 2001, s. 14.

mánů Václav Řezáče *Nástup* (1951) a *Bitva* (1954): použil typizované charaktery s rolemi předem odhadnutelnými, důraz položil na akční líčení, v popisovaném střetu jasně rozlišil dobro a zlo – jen kladné a záporné hodnocení je ve srovnání s Řezáčem opačné.

Velkým příběhem chce čtenáře zaujmout také ROMAN RÁŽ (* 1935). Svou prozaickou dráhu sice začínal během šedesátých let v duchu experimentů francouzského nového románu, k jehož premisám patřilo potlačování příběhovitosti, avšak na konci devadesátých let přišel v románu *Zachránci samoty* (1999) s klasicky pojatým příběhem o velkých lidských vášních, které se probouzejí, rozvíjejí, střetávají i hasnou mezi obyvateli osamělého stavení s odpovídajícím názvem Samotín.

Pro VĚROSLAVA MERTLA (* 1929) dlouhodobě představuje tradičně vyprávěný příběh především základ k prezentování vlastního duchovního světa vyrůstajícího z křesťanské víry. Takřka celá devadesátá léta prezentoval Mertl své pojetí katolického křesťanství, vyznačující se neokázalostí, vstřícností a chápavostí vůči okolí, zejména v bohaté fejetonistické a esejistické tvorbě (*Kruhy pod očima*,¹²⁸ 1995; *Přemítání o věcechездеjších*, 1997; *Tiché zahrady*, 1998, aj.). Koncem dekády se vrátil k románovému žánru dílem *Hřbitov snů* (2000), v němž na spleť příběhů plně četných konfliktů i dramatických situací průběžně roubuje hodnotící a ohlíživé úvahy. Autorské zvažování, bilancování časů následujících po Mnichovu 1938 nevyznívá příliš optimisticky, neboť všechna ta léta a každý režim (včetně polistopadového) pohřbívaly velké i malé člověčí sny a lidé, kteří chtěli žít mravně, chtěli uchránit svá soukromí před dobovými ataky a projevy mocensko-uzurpátorských ambicí (těch globálních i těch komunálně-sousedských), byli často pronásledováni, nuceni opouštět zvolená zaměstnání anebo před nimi vyvstávala neřešitelná dilemata. Ačkoliv se Věroslav Mertl snažil vyvarovat jednoznačných soudů, neubráníl se jisté teozovitosti a schematicnosti, poplatné sice neagresivnímu a tolerantnímu, přesto příliš jednostrannému a jednostrunnému nahlížení na svět a člověka v něm. Křesťanská publicistika a misionářství probleskující místy v románovém textu neprospěly životnosti postav.

Protagonistům knih LUBOMÍRA MARTÍNKY (* 1954) se stává dobrovolným údělem, ale i obsesí věčné cestování. Jejich nekonečná putování za beznadějí ústí v katarzní vědomí: teprve ztráta jakýchkoliv iluzí může člověka přiblížit ke skutečné svobodě (*Mys dobré beznaděje*, 1994). Martínkovi je vlastní kritická reflexe a skepse, vyjadřuje se lapidárně, gnómicky, někdy působí jeho věty až stroze. Tento introvert zkoumá svět z pozice nezařaditelného a nezakotveného jedince. Svě texty po dlou-

¹²⁸ Kromě esejů kniha obsahuje též deníkové záznamy z let 1950–1993.

hou dobu úmyslně tříštil, potlačoval epickou linku a nakonec mu (a tedy i čtenáři) zůstávaly úvahy, postřehy, myšlenky, jejich útržky. Nejčastěji se týkaly odchodů a návratů, života v exilu (cizím prostředí), ale hlavně svobody a smyslu (iluzivnosti smyslu) lidského konání. V esejistických souborech *Nomad's Land* (1994), *Palimpsest* (1996), *Mimochodem* (2000) se kromě uvedených problémů dostalo většího prostoru otázkám literatury a moderního umění. V posledně jmenovaném titulu pak ještě diagnózám sociálních chorob lidstva, vzájemným vztahům dnešních civilizací. Na konci devadesátých let se však Lubomír Martínek přiklonil k tradičnějšímu pojetí vyprávění. Vzájemně se prolínající příběhy čtyř hlavních postav románu *Opilost z hloubky* (2000) tematicky souzní s esejistickými úvahami o příčinách, podobách a dopadech odchodů z rodného prostředí i o podmínkách, možnostech či nemožnostech návratů.

Zcela jinak než dosud jmenovaní autoři nakládá s příběhem a jeho fabulováním výtvarník i básník MARIAN PALLA (* 1953). Patrně nejzdařileji se mu podařilo představit svůj způsob nespoutaně hravého vypravování v knihách *S chloupkem na jazyku aneb Sto případů detektiva Wlapra* (1999) a *Zápisky uklízečky Maud'* (2000). Autor se při psaní evidentně baví a jeho hlavním cílem je pobavit také čtenáře. V ironické a parodické modifikaci přitom využívá množství žánrů, fabulačních vzorců či typizovaných charakteristik především z literatury populární a triviální, ale bez zábran zabrousí též do vyšších literárních pater. Pallovo psaní tak představuje programovou antitezi myšlenky, že „s literaturou se nežertuje, literatura je vážná disciplína“ (172). Pro Pallu naopak není žádná ztřeštěnost nepoužitelná, přímo se vyžívá v kumulování nepředstavitelných absurdit a bizarností, umí si vyhrát s jazykovým, situačním nebo dějovým detailem. Jeho absurdní skeče a fantasmagorické hříčky ovšem také jakoby bezděčně a mimochodem diagnostikují lidský svět, společenství, která ho spoluvytvářejí, i samotnou individuální člověčí existenci.

Nevážné a nevázané nakládání Mariana Pally se slovesným uměním je velmi blízké také PETRU „HRABOŠI“ HRABALIKOVI (* 1962) a BOHUSLAVU VAŇKOVI-ÚVALSKÉMU (* 1970). Oba jmenovaní autoři však k rozpoutání svých vypravěčských „orgií“ využívají hlavně reálné děje, postavy a události. V Hrabalikově novele *Viděno Sudem* (1999) takto posloužilo fotbalové mistrovství světa konané roku 1998 ve Francii a osazenstvo pražské vinárny U Sudu, Vaněk-Úvalský se zase v románu *Poslední bourbon* (1996, přepracováno 2000) inspiroval osobní nakladatelskou zkušeností a několika veskrze nonkonformními literárními osobnostmi.

Nelze rovněž přehlédnout, že na konci poslední dekády dvacátého století se zejména zásluhou mladších spisovatelů (Irena Dousková *Někdo s nožem*, Jan Jandourek *Mord*, Petr Ulrych *Srdce marionet*, vše 2000) začala rýsovat další z vln autorského zájmu o detektivní žánr, popřípadě varianty jemu blízké, zdůrazňující epický spád a akční charakter výpovědi.

EXPERIMENTY S LYRIZACÍ A JAZYKEM

Přibližně od druhé poloviny devadesátých let však bylo možno v těže autorské generační vrstvě rozpoznat také trend, který sázel na lyrizaci prozaických výpovědí, na jejich obrazné kvality, na jazykové pokusnictví, na vazby mezi slovem a atmosférou místa, náladou chvíle.

K experimentátorům, kteří se vydali cestou tvůrčího hledání a prověřování řečových možností, se souborem krátkých próz *Kalhotový pahýl* (1997) přiřadil PETR HRBÁČ (* 1958). Tento autor, který vydal též několik básnických sbírek, posléze z hravých etud založených na jazykových paradoxech, popřípadě na asociativním rozvíjení libovolných podnětů poskládal i další knižní cyklus nazvaný *Jeden den stárnutí* (2000), upomínající intenzivně na dadaistické provokace.¹²⁹

JAN VRAK v publikaci *Osm hlav* (2000) prezentoval několikařádkové (pouze výjimečně vícestránkové) textové útvary doplněné fotografiemi Karla Zámečnicka a několika texty Antonína Mareše. Přes kvalitativní nevyrovnanost Vrakových pokusů podat prostřednictvím svérázných básní v próze svědectví o běžném životě evokují nejzdařilejší pasáže (zejména svou citlivostí k věcem a krajinně obklopujících člověka) úvahy o další mutaci poezie všedního dne. Tentokrát ovšem kombinované s výrazným tvárně i jazykově pokusnickým gestem, jehož patos silně kontrastuje právě s onou každodenní všedností.

Citát „*skutečnost je divočejší než ty nejčernější sny*“ (22) z knihy vydané v roce 2001 a složené ze dvou próz *Technologie dubnového večera* a *Příběh o baziliškoví* by si jejich autor VÁCLAV KAHUDA (* 1965) mohl klidně zvolit za tvůrčí krédo. Nejčastějším protagonistou tohoto spisovatele je osamělý podivín, jehož počitky, vjemy, mžikové postřehy se stávají podnětem k rozsáhlým synestetickým evokacím ducha místa či atmosféry chvíle, k vyvolávání galerie představ. Kahudovy slovesné obrazy se vyznačují silnými a plastickými konturami, pestrou barevností, surrealistickou instrumentací. Nepříliš výrazným epickým linkám pak dominují nejrůznější bizarnosti a motivy deviantního sexu, zoofilie, nekrofilie či jiných patologických projevů. Kahudovo pohrdání životním normálem je takřka ostentativní, v jeho knihách (kromě jmenovaných *Exhumace*, 1997; *Veselá bída*, 1997; *Houština*, 1999) je programově upřednostňována tzv. krása ošklivosti, neustále přítomná je v nich i mimořádná individuální a společenská skepse (opakovaně je například připomínána teze, že války – včetně druhé světové – jsou *připravený kšefty* parazitující hlavně na lidské neochotě poučit se z minulosti).

Morbidní atmosféry svých textů dosahuje Václav Kahuda mimo jiné prozaickými exkurzemi po místech spojených s koncem života, jakými jsou patologická praco-

¹²⁹ Haman, Aleš: „Vykloubená řeč“, *Nové knihy* 1998, č. 3, s. 3; týž: „Neodada aneb Lyrikův zápas s tvorbou“, *Nové knihy* 2000, č. 31, s. 22; obojí též in týž: *Prozaické surfování: Česká literatura na konci milénia*, Olomouc 2001.

viště, hřbitovy, popraviště (to je nazíráno dokonce z červí perspektivy), vysloveně ho přitahují podzemní prostory, sklepy, bludiště chodeb a kanálů. Čtenářovými průvodci po těchto přízračných i jiných lokalitách a prostorech se z autorovy vůle stávají třeba netopýr nebo lasička, značná pozornost je věnována světu potkanů a krys. Malý bizarní ještěř bazilišek pak sehrává jednu z ústředních rolí v Kahudově prvotině *Příběh o baziliškovi*, vydané samostatně už v roce 1992. Tuto útlou prózu možno snad nejlépe charakterizovat parafrází jednoho motivu, který je v ní obsažen: připomíná totiž ze všeho nejvíc fantaskní noc, kdy obživne vesmírný zodiak. Kahudův první vydaný text (a vlastně i většina následujících) exponuje především chvíle probouzení lidských běsů a démonů. Jeho styl do značné míry vyrůstá z enumeračních řad věcí, zvířat, hmyzu, plodů a bylin, v nichž autor osvědčuje mimořádnou znalost jazyka, konkrétně názvosloví. Vytváří ovšem též neologismy a své výpovědi výrazně syntakticky i rytmicky aktualizuje, což jsou v souhrnu rysy velmi blízké tvůrčím snahám Jana Vraha. Kahuda však ve větší míře využívá šokantních naturalistických prvků.

Výrazně experimentální prózou *Pouť a cesta Hnátova* (1995) knižně debutoval HNÁT DANĚK (* 1959). Reflexe tradičního procesu jedincovy orientace ve vztazích privátních, sociálních a univerzálních je podána s využitím poněkud bizarní až absurdně stylizované vypravěčské masky a jazykem všelijak modifikovaným (zpotvořeným), syntetizujícím prvky a postupy archaické, knižní, nářeční. V modelovém a současně absurdním příběhu jednoho časově blíže neurčeného uzurpátorského vzestupu a konce (způsobeného časovanou bombou v zubu moudrosti) traktuje Daněk otázky a problémy noetické, gnozeologické či fyzikálně-astronomické. To vše na pozadí nezvykle upřímného tvůrčího vyznání: „*Psát se má/ Ne/ Aby se předložilo/ To né!/ Psát se má/ Aby se oblbulo/ To jó!*“ (73) V následujícím generačním románu *Až budeme velcí* (1996), zčásti tematicky rezonujícím s Vieweghovýchými *Báječnými léty pod psa* i dalšími ohlédnutími za normalizací z perspektivy dětí či dospívajících, Hnát Daněk z nároků na čtenáře neslevil, tentokrát však vyzkoušel nejen recipientskou ochotu zápat s jazykově i kompozičně výrazně ozvláštěným textem, ale především čtenářskou odolnost vůči koncentraci tragických, místy až morbidních motivů.

ZÁVĚREM

Česká próza se v polistopadové dekádě musela v první řadě vyrovnat s dluhy z minulosti, s mnoha dosud přehlíženými nebo proskribovanými díly, osobnostmi, tvůrčími podněty a směry. Současně byla nárazovitě vystavena přívalu nových impulzů a trendů, ať už uměleckých, technologických, společenských, a to jak domácí, tak zahraniční provenience. Musela tedy prokázat svou konkurenceschopnost ve světě nových médií, ale též v bezohledném tržním prostředí. Nelze tvrdit, že by ve všech směrech byla úspěšná, avšak podstatné bylo, že ani po listopadu čeští prozaici ne-rezignovali na zkoumání nových tvárných možností, na hledání nových vyjadřova-

cích či výrazových prostředků pro témata ryze privátní nebo sdílená nejrůznějšími societami, soudobá či nadčasová. Mnohé pokusy a snahy se nezdařily, mnohé zůstalo nevyříčeno, ale i z nevelkého časového odstupu je zřejmé, že polistopadová prozaická žeň byla přece jen natolik bohatá a pestrá, že ji možno považovat za jedno z velmi plodných období v historii české literatury. Obzvlášť uvědomíme-li si, že mnohé plody tohoto času zůstaly ještě skryty.

Lubomír Machala