

ZÁVĚR: POSTMODERNÍ NARATIVNÍ TEXT

Analýza reprezentativních děl české narativní fikce potvrzuje mé dřívější podezření, že její tvůrci dokončili a dovršili historický čin – vytvoření nového typu narativního textu. Abychom vývoj a charakter tohoto typu pochopili, musíme se ohlédnout na typy předchozí. Toto ohlédnutí nás vede hluboko do minulosti narativu (epiky) a zpět k mé první knize (Doležel 1960). Uvědomuji si přitom, že proměny typu narativního textu jsou jevem historie dlouhého trvání, *histoire de longue durée* (Braudel 1980). Přijetí tohoto pojmu z dějin obecných do dějin literárních povede, podle mého názoru, k hlubšímu pochopení vývoje literatury. Získáme tím perspektivu, která nám umožní uvidět pod povrchem rychlého a v novější době velmi rychlého střídání směrů, škol či stylů určité dlouhodobé změny, které tato krátkodobá stadia jakoby ve štafetě uskutečňují. Cestu k literární historii „longue durée“ ukazuje Martin Hilský v charakterizaci modernismu: „Modernismus se ... nebude jevit pouze jako jeden směr v estetice a umělecké praxi, zahrnující přibližně období let 1890–1930, ale jako nová epocha, radikálně odlišná nejen od období bezprostředně předcházejícího, ale od celého jednoho cyklu evropské civilizace, který začal renesancí a vyčerpal se koncem devatenáctého století. Tuto kulturní a civilizační proměnu lze vidět jako velmi složitý proces, v němž dominuje přehodnocení role lidského subjektu a subjektivity, vztahu racionálního a iracionálního, vnějšího a vnitřního, veřejného a soukromého“ (1995, 11).

S touto perspektivou obraťme se nyní k charakterizaci typů narativního textu.

a) Typ klasický. Ve své první knize jsem navrhl model klasického narativního textu na základě rozlišení, za které vděčíme antickému gramatikovi Diomedovi (viz již Cyklus druhý, pozn. 24). Ten postihl, že hlavní rozdíl ve výstavbě textů tří základních literárních žánrů je v různých proporcích „řeči vypravěče“ a „řeči postav“. Lyrika a dra-

ma se vyznačují homogenní výstavbou, lyrika v tom, že je omezena pouze na řeč vypravěče, drama v tom, že text je tu tvořen pouze řečí postav. Naproti tomu epika (narativ) je svou textovou výstavbou nehomogenická, můžeme dnes říci binární: v jejím textu jsou spojeny řeč vypravěče a řeč postav (viz Curtius 1948, 439–440). Ve svém lineárním sledu je klasický narativní text ostře členěný, střídají se v něm zřetelně ohraničené úseky řeči vypravěče a řeči postav (viz Doležel 1960).

Text vypravěče v klasickém typu je objektivní v tom smyslu, jak objektivitu vyprávění chápe Jan Mukařovský: „V epickém díle má být zachována co největší možná míra objektivnosti podání: fakta, ať ‚hmotná‘, ať psychologická, se čtenáři předvádějí tak, jako by je přímo ‚viděl‘. Vypravovateli připadá – zdánlivě ovšem – nanejvýš funkce objektivu ve fotografickém aparátu nebo přesně zaznamenávajícího vědeckého přístroje“ (1948, 2, 329). Objektivita textu je dána negativně, absencí (nulovou hodnotou) distinktivních znaků textové subjektivity, specifikovaných v mé knize.¹

Jako exemplář klasického typu narativního textu jsem použil *Babičku* Boženy Němcové. Později Robert Adam po pozorném rozboru došel k závěru, že v *Babičce* je vyprávění „subjektivizováno hned celou řadou způsobů, a to nejvíce ve prospěch babičky a zejména skupiny jejích čtyř vnoučat“ (2000, 227). Adam pak argumentuje, že *Babičku* „nelze charakterizovat jako modelový příklad klasického typu epické struktury“, ale že je „dílem na pomezí obou [klasického a moderního] typů“ (1995, 426).² Rovněž Koten nalézal v díle Boženy Němcové „náznak subjektivizace“, a to v jedné pasáži Pohorské vesnice. Ta „vypadá na první pohled jako vyprávěný monolog v polopřímé řeči, avšak úsek je příliš krátký na to, abychom jej mohli za vyprávěný monolog průkazně prohlásit“ (2013, 130).

¹ Nelze dost zdůraznit, že tvrzení o objektivitě vyprávění, která uvádím zde i která jsem uvedl dříve, se vztahují pouze na vyprávění er-formové. Ich-forma je oborem vyprávění subjektivního, tj. vztaheného k určitému textotvornému subjektu. O složitém procesu objektivizace ich-formy viz sekci o Bohumilu Hrabalovi (2.4).

² Získání tohoto dojmu napomáhá to, že Adam uvádí jako pronikání „pásma postav“ do „pásma vypravěče“ pasáže, kde o žádné takové pronikání nejde, viz zejména případy prastarých postupů nepřímé řeči a citátu s explicitní uvozovací větou („vypravovala panímámě, že“, „jak on říkal“, „myslila si v duchu“ apod.) (1995).

Tyto náznaky subjektivizace musíme vysvětlit, chceme-li udržet pojem klasického narativního textu. Vysvětlení lze vést dvojím směrem. Za prvé poukážeme na to, že příznaky subjektivity u Němcové jsou občasné, omezené ve své délce i rozsahu (jsou spojeny pouze s některými postavami, opakovaně jen s babičkou). Jako „první náznaky“, „zárodky“, „sporadické“ jevy apod. jsem je odhalil a odhadl již ve svém pojednání o klasickém typu (1960, 36). Nepodřívají charakter textu jako *typu*, protože jevy textové výstavby, počítaje v to i jevy stylové, nemají v důsledku své složitosti deterministickou, nýbrž statistickou povahu. Jinými slovy, zákonitosti typů jsou pravděpodobnostní pravidelnosti, nikoliv bezvýjimečná pravidla. Typ se tak jeví jako idealizovaná struktura. Občasné odchylky od standardu se nedotýkají podstaty typu. Za druhé, a to je myslím důležitější argument opírající se o pojetí vývoje typu jako jevu dlouhodobé historie, textové typy se neobjevují náraz a převratně, nýbrž vznikají postupnou transformací. Sporadické odchylky od standardu mohou být zárodkem dlouhodobé typové proměny. Postupně se tyto odchylky zobecňují, aby nakonec vyvrcholily v standard nového typu. Je například známo, že polopřímou řeč, fundamentální prostředek subjektivizace narativního textu, lze doložit již z *Písně o Rolandovi*, i když její vykrystalizování ve francouzské literatuře uskutečňuje teprve Gustave Flaubert. Pro pochopení postupné subjektivizace klasického textu je cenné Kotenovo výsledování počátků vnitřního monologu v české próze 19. století (2013, 117–140).

2. Typ moderní. Transformace klasického typu narativního textu byla dovršena modernisty, a proto jsem nový typ nazval typem moderním. Neznamena to však, a to je další doklad složitosti těchto dlouhodobých transformací, že klasická výstavba z praxe narativní prózy zmizela. Troufám si tvrdit, že „pokleslá“, dnes ovládá „realistické“ čtivo a literární brak. Celé generace geniálních moderních romanopisců (pamatujme hlavně na Virginii Woolfovou a Jamese Joyce) pracovaly na neutralizaci binarity objektivní a subjektivní složky narativního textu a na odstranění hranic mezi dobře členěnými textovými úseky. Jak jsem ukázal již v knížkách *O stylu moderní české prózy* a *Narativní způsoby v české literatuře*, v české próze mají na této transformaci narativního textu hlavní podíl Marie Pujmanová, Karel Čapek a Vladislav Vančura.

Vzhledem k tomu, že jsem výstavbě moderního narativního textu věnoval mnoho pozornosti, chci zde nastínit jeho povahu jen poukazem na *Předtuchu* Marie Pujmanové, dílo, které je, podle mého mínění, radikální, a tedy nejzřetelnější jeho reprezentací. Jeho radikálnost spočívá v tom, že zdrojem textové subjektivity se stávají střídavě idiolekty různých fikčních postav. Zaznamenejme však nejdřív, že v *Předtuše* nechybí úseky dočasné stabilizace er-formové objektivity: „Rozběhl se (Ivan) k protější telegrafní tyči, naklonil hlavu, až ho krátce ostříhané vlasy píchaly do holých zad, a hleděl vzhůru, div se nepřekotil“ (15). Avšak hlavním rysem vyprávění je dynamická subjektivizace orientovaná střídavě k různým hlavním postavám příběhu.³ Za všechny jen jeden příklad: „(Paní Jelínková) V těchto rozkošných, trochu starodávných lázních žili samí šťastní lidé... Zahradník vynášel ze skleníku oleandrové stromky, lehkonohé děvčátko si hrálo s pruhovaným míčem na písku novém sluncem časně hodiny; za plotem se pásla rusá srnka, a vlak naschvál jel opatrně po špičkách, aby se nevyplašila“ (76).

3. Typ postmoderní. Vytvořením a etablováním moderního narativního textu se vyčerpaly možnosti formování narativních promluv založené na neutralizaci diomedovské binarity. Dále nebylo lze touto cestou jít, a proto museli literární tvůrci využít jiných impulsů textového pohybu. Našli je v inovacích avantgardní, zejména surrealistické poezie.

V předmluvě k druhému vydání své prvotiny *Most* Vítězslav Nezval vzpomíná na „sdělení těch, kdož byli při mých prvních krůčcích, že jsem nazýval dost dlouho a tvrdošíjně plechovou skvrnu, která vznikla na modrém kávovém hrníčku, s něhož odprýskla email, *dírou-kovářem*“. Dospělý básník dává výrazu tohoto druhu přednost „před výrazem zamířeným na obecný logický soud“ (1937, 14). Nezval tu naráží na to, že dítě může tvořit složitější jazykové výrazy alogickým spojováním slov. Alogičnost je však v jeho příkladu dvojího druhu. Za prvé je v porušení referenčního vztahu mezi předmětem a jeho pojmenováním, za druhé v porušení sémantické kongruence mezi slovy *díra* a *kovář*. Přeneseme-li pozornost z prvního na druhý druh alogičnosti, objevíme princip

³ Některé kapitoly již ve svém názvu prozrazují převažující subjektivní perspektivu: „Ivanův svět“, „Jarmiliny trampoty“, „Cilka“, „Kvintán“ (Václav), „Rodiče za školou“, „Samotář“ (Toufar).

aleatorického sledu, který charakterizuje výstavbu Nezvalova textu. *Díra – kovář* nejsou spojeny sémantickou vazbou, ba ani asociativně, nýbrž čistě náhodně.⁴

Aleatorická technika generuje text, ve kterém jsou konvenční logické, sémantické a syntaktické vztahy mezi výrazy nahrazeny sledem čistě náhodným. Aleatorická výstavba textu je gigantický projekt nejen postmoderní literatury, ale všech druhů moderního umění. Náhoda jako obecný konstrukční princip rozmetává všechna omezení vložená na různá umění: koherenci textu a vyprávění v umělecké literatuře, harmonii barev a spojitost obrysů v malířství, tóniny a akordy v hudbě (aleatorika).

Elementárním případem aleatorického spojení je avantgardní trojlogie. Nezvalovo přirovnání „Krásná jako mokrá hadr v plameni“ nevyjadřuje podobnost označovaných, nýbrž vtahuje, originálně a jedinečně, dva označované do vztahu konfrontace. Aleatorické přirovnání i metafora nejsou objevením podobnosti mezi dvěma významy (referenty), nýbrž náhodným ustavením významového vztahu, který ve slovníku mezi nimi neexistuje. To je metoda aleatorické básnické významotvorby, kterou Mukařovský výstižně označil jako „záračné metamorfózy“. Náš učitel se dostává nejbližší pojmu aleatorické sémantiky, když uvažuje o Nezvalově trojverší, v němž jsou prostorově sblíženy tři jevy, které ve skutečnosti jsou navzájem vzdálené, skála – večernice – pták, a v citaci pozoruhodné věty Tomaševského, podle něhož „možno donutit kterékoli slovo, aby znamenalo to, co není obsaženo v jeho potenciálním významu“ (1948, 2, 368). Jestliže však slovo je donuceno, aby znamenalo, co není v jeho potenciálním významu, potom je není možno donutit, aby se významově spojovalo s jinými slovy. Sémantická akumulace, kterou se nižší významové jednotky integrují ve významové jednotky vyšší, je v aleatoricky vystavěném textu zablokována, ba je nahrazena významovou desintegrací. „Osvobozená“ slova se chovají anarchisticky, a tak vzniká proslulý neurčitý, v krajním případě dokonce obskurní text (text-hádanka). Za zmínku stojí, že tato významová neshoda je uložena do gramaticky korektního rámce, čili nejde o spojení agramatické. Mukařovský však

⁴ Řazení slov v poetickém textu nazval náhodným již Zdeněk Pešat (1991).

poukázal na to, že věty, ze kterých se skládá surrealistovo souvětí, „jsou ve skutečnosti ve vzájemných významových vztazích velmi neurčitých“ (op. cit., 364), čímž podporují vznik významově neurčitého textu. Je pozoruhodné, že Mukařovský odhalil další zdroj významové neurčitosti v modifikaci „tradičních“ básnických tópu. Když zjistil, že jeden ze základních básnických obrazů v *Absolutním hrobaři* je synekdocha, část za celek, poukázal na to, že se podílí na významové neurčitosti textu tím, že umožňuje, „aby se ruka nebo noha jevily samostatnými činiteli bez ohledu na osobu, které náležejí, a aby nástroj lidské práce mohl sám o sobě zaujmout roli nepřítomného lidského činitele“ (op. cit., 371). Jinou důležitou figurou Nezvalovou je personifikace, kterou bychom však mohli spíše nazvat de-personifikace, protože „je to hra s ‚nepřítomným činitelem‘, zastoupeným věcmi“ (ib. 374).⁵ V nahromadění postupů významové neurčitosti se nakonec formuje text obskurní, „mnohé z jeho [Nezvalových] básní se blíží *hádankám* a jejich výtvarné období, *skryvačkám*“ (ib. 376).⁶

Za stejnou rozcvičku v aleatorické významové výstavbě lze považovat experimenty „automatického psaní“. O těch se nejdříve předpokládalo, že po vyloučení nejběžnějších vztahů mezi slovy se vynoří „výskyt náhodného zajiskření metaforických spojů“. Ve skutečnosti se ukázalo, že „absurdní úryvky vět vedou jejich čtenáře k tomu, aby se vzdal jakéhokoli hledání metaforických souvislostí, a aby se jen nechal přenést do groteskního světa, v němž neplatí žádné racionální zákony“ (Pechar 2012, 63–64).

Zdá se, že aleatorická sémantika přetrvává čas stejně vytrvale jako sám surrealismus. Svědčí o tom například jeden citát z příspěvku současného surrealisty, učeného básníka Andrewa Lasse: „Je-li tu princip

⁵ Jen pro zajímavost: v poznámce pod čarou Mukařovský spojuje motiv „nepřítomného činitele“ s Čapkovou povídkou „Šlépěj“ (viz zde 1.4).

⁶ Zaznamenejme, že postmoderní typ vyprávění nazývá skládačkou nebo „puzzlem“ Aleš Haman. Ve zřejmé aluzi na Tristana Tzaru (viz níže) poukazuje na „rozstřihání“ příběhu „do množiny detailů či epizod vytvářejících mozaiku, kterou čtenář musí skládat do souvislého obrazu“ (2001, 123). Zatímco s tvrzením o „rozstřihání“ příběhu je třeba souhlasit, tvrzení, že fragmentovaný příběh si čtenář musí skládat do souvislého obrazu, je pozůstatkem normativního pojetí čtení, podle něhož čtenář na výstupu literární komunikace „napravuje“, co autor na vstupu „spáchal“. Normativní čtení takto chápané vlastně likviduje stylové a strukturální inovace postmoderní literární tvorby.

náhody a psychického automatismu pro mě nezbytnou pomůckou, pak konkrétní iracionalita je tu pouze vedlejší účinek“ (cit. z Dryje 2012, 54). Lassovu náhodnou tropologii můžeme objevit téměř v každém jeho verši: „Řehtal mě smích“. „Zavadil steskem/ o trn a/ proklál/“, „Kde víc/ v zászvitu okna dmy“. Ve výrazu „dma“ pozorujeme další náhodný prostředek významové neurčitosti, básnický neologismus (včetně změny slovního druhu), kterým Lassova poezie hýří: „sezvlá“ (sloveso, 3. os.), „f“ (předložka), „ratolestí“ (sloveso, 3. os.) „chromoje-dině“ (příslovce), „sedmitečnick“ – vše z krátké básně Ještěrka. Nutným výsledkem rozpoutané významové neurčitosti je textová hádanka: „Ještěrka/ sezvlá Tvé/ ne příliš/ f tom ratolestí“.

V letech 70. a 80. minulého století kolovalo po konferencích i odborných publikacích několik literárních textů, do kterých se odborní vykladači znovu a znovu obouvali. Šlo především o novelu Henry Jamese *The Turn of the Screw* (Brooke-Rose 1981), *Finnegans Wake* Jamese Joyce (Eco 1982), báseň „Jabberwocky“ ze *Through the Looking-Glas* Lewise Carrolla (Brisset 1983), básně e. e. cummingse (Fairley 1975) apod. Společným úkolem všech interpretů bylo odhalení tajemství v těchto textech. Z dnešního odstupů však zjišťujeme, že šlo o tajemství dvojího, různého druhu. V *Turn of the Screw* šlo o to, zda guvernánka viděla jí svěřené děti mluvit s duchy, anebo zda to byly iluze vyvolané její vznícenou představivostí. Jde tedy o tajemství dané ve struktuře fikčního světa. Ve *Finnegan's Wake*, „Jabberwocky“ a v básních e. e. cummingse však jde o tajemství významu uměle znesnadněných, obskurních textů. Myslím, že tento rozdíl můžeme pozorovat dodnes a projevuje se i v dílech postmoderní české fikce. První tajemství potkáváme na každém kroku v hybridních světech, druhé v obskurních textech typu Koťátkových hádanek. První druh tajemství je skryto v dílech, která Viktor Šklovskij nazval „novela nebo román s tajemstvím“ a na které jsme narazili v Čapkově „Šlápěji“. Na druhý typ tajemství, tajemství významu obskurního textu, zaměřil své interpretační nástroje Mukařovský ve stati o Nezvalově *Absolutním hrobaři*, ze které jsme se již poučili.

V metodě Mukařovského má interpretace pevný základ v textové analýze. Protože postmoderní fikce pěstuje obskurní texty, zvyšuje se potřeba interpretace, často bohužel na úkor analýzy textu.

Jestliže přijmeme aleatoričnost jako princip významové výstavby postmoderního narativního textu, pak se nám může podařit zahrnout pod tento princip několik důležitých specifických jevů, které odhalily naše předchozí analýzy:

a) Aleatorický sled slov a aleatorická tropologie, typické pro avantgardní poezii, jsou poměrně vzácné v postmoderní próze. Nesmíme zapomínat, že důsledné dodržování aleatoriky v lexikální výstavbě textu nutně vede k textu obskurnímu. Tento textový typ je však pouze jednou, vzácnější variantou postmoderního textu narativního. Můžeme se s ním setkat v Koťátkově těkající textuře a občas v textu Ajvazově. Pokud tuto elementární aleatoričnost pochopíme v širším smyslu, patří do ní také určité pasáže textu Hodrové, zejména náhodné opravy. Na vyšší, i když stále ještě lexikální úrovni nás zaujmou výčty Ajvazovy a Kratochvilovy. Tropologie Hrabalových vášnivých vypravěčů je zřetelně inspirována aleatorickou tropologií básnické avantgardy. Hrabal se však rozloučil s obskurním textem po svých raných kolážích a ve svých pozdějších narativech vypěstoval jiný typ postmoderního textu, který můžeme nazvat jiskřivý. V proudu vyprávění často zajiskří překvapivý výraz, náhlý objev „perličky na dně“.

b) Snad nejtypičtější metoda výstavby postmoderního narativního textu je technika koláže. Zjistili jsme ji u Ajvaze, Kundery, Hrabala i Hodrové. Popularita koláže je jistě dána tím, že tu aleatorický princip pracuje s delšími úseky, než jsou slova nebo slovní spojení, tedy s fragmenty textu, kratšími či delšími pasážemi nebo epizodami příběhu. Literární koláž má svůj původ ve výtvarné koláži Maxe Ernsta a André Bretona, kteří, podle Miloslavy Slavičkové, „považují za důležité použití nesourodých fragmentů, pocházejících z ucelených cizích děl“. Seřazení vybraných segmentů se uskutečňuje „pomícháním“ za „automatického šepotu“, „což je v podstatě náhodná, nemotivovaná kombinace podle podprahové inspirace“ (Slavičková 2004, 38). Protecem literární koláže je Tristan Tzara, který proslul svým návodem ke složení dadaistické básně: rozstříhejte novinový článek, naházejte výstřížky do pytlíku, pak je postupně vytahujte a přepište do lineární podoby. „A pak jste spisovatel nesmírně originální, okouzující sensibility, třebaže nechápané nevzdělanci“ (cit. ze Sládek 2010, 54). Všimněme si, že Tzara neklade za podmínku koláže rozstřihání *cizích*

textů, a tak otvírá cestu pro široké užití kolážové techniky v jednom, *vlastním* textu.⁷ Umožňuje se tak spojit dvě protichůdné operace koláže v operaci jednu: spisovatel vytváří svůj text z úloмок, které aleatoricky řadí ve sled. V českém výtvarném i slovesném umění zanechal trvalé dědictví svými kolážemi a svým vlivem Jiří Kolář. Pravým mistrem literární koláže v postmoderní próze je pak Bohumil Hrabal (viz 2.4).

Jak už jsem naznačil, aleatorický princip výstavby, včetně koláže, vede ke vzniku dvou různých postmoderních textových typů, k textu překvapivých jiskřivých objevů a k sémanticky ochromenému textu obskurnímu. Mezi těmito póly je široký a plodný prostor pro tu hlavní tvůrčí postmoderní ofenzivu, pro originální, vynalézavé narativní experimenty.

c) Aleatorický princip výstavby, zakotvený v narativním textu, se nutně promítá do struktury postmoderního fikčního světa. Postmoderní fikční svět je charakterizován náhodným spojením rozdílných, ba protikladných tematických složek a oblastí. V postmoderní světotvorbě se anachronicky vrací fantastika, bez níž se neobejde většina světů námi analyzovaných. Jde tu nejen o rozštěpení fikčního světa na přirozený a nadpřirozený – Michal, Kundera, ale zejména o důvěrné sloučení přirozeného s nadpřirozeným ve světě hybridním – Kotátko, Ajvaz, nebo v jeho slabší odrůdě, světu bizarním – Kratochvil. Aleatorické je spojování časových oblastí přítomnosti a minulosti ve fikčních světech Kundery, Pecky i Hodrové. Jestliže přijmeme základní výsledek našich rozborů, můžeme vidět i metafikci jako aleatorické střídání dvou oblastí, oblasti stvořené a oblasti tvoření. Protože tuto „odhalenou“ světotvorbu jsme sledovali v díle Řezáčově, Kunderově, Kratochvilově, Topolově a zčásti i v Peckově, můžeme se odvážit závěru, že metafikce je jedním ze základních útvarů postmoderního narativu. Vrcholem postmoderního slučování protikladů je logicky nemožný svět, v české fikci odvážně dobývaný Danielou Hodrovou.

Abychom postmoderní aleatoriku střídání a slučování protikladných elementů správně ohodnotili, musíme pochopit, že má zcela rozdílné důsledky v umělecké tvorbě a v kognitivní činnosti. Všechny

postmoderní tvůrčí činnosti mají zajisté společné východisko, filozofii dekonstrukce. V kognitivních činnostech by však tato filozofie vedla k paralýze poznání, a proto zde byla ignorována nebo explicitně odmítnuta. V oblasti umění však dekonstrukce inspirovala tvorbu nových, originálních textů, tvarů a fikčních světů. Proto se postmoderní literatura a umění zapsaly natrvalo a nesmazatelně do dějin kultury.

⁷ Jiným zdrojem této literární metody je zřejmě filmová montáž, jejíž aplikaci v literatuře připsal Hilský Jamesi Joyceovi (1995, 23). Chvatík (2008a, 194, pozn. 4) odlišuje Kunderovu „mozaikovitou strukturu“ od montáže, avšak toto rozlišení se mi nezdá podstatné.