

Vývojové souvislosti české prózy sedmdesátých a osmdesátých let

HELENA KOSKOVÁ

Téma naší konference, literatura sedmdesátých a osmdesátých let, je dobrým příkladem fenoménu, že periodizace české literatury je dosud stále určována spíše mezníky politickými než literárními. Rok 1968 a rok 1989 jsou nesporně předěly natolik výraznými, že je nelze pominout. Přispívají však k tomu, že vnější okolnosti politické zastiňují vnitřní souvislosti literárního vývoje a vytrhují českou literaturu z širšího kontextu literatury evropské. Chci se proto zaměřit na otázku, zda sedmdesátá a osmdesátá léta znamenala určitou změnu paradigmatu české prózy a do jaké míry tato změna souzněla s evropským kontextem. Odpověď na tuto otázku můžeme nejlépe hledat v díle autorů narozených v průběhu čtyřicátých let, kteří by za normálních okolností debutovali v této době. Nebyla to generace postrádající výrazné osobnosti a nesporné literární talenty: Jiří Kratochvíl (1940), Eda Kriseová (1940), Jaroslav Vejvoda (1940), Pavel Řezníček (1942), Karol Sidon (1942), Sylvie Richterová (1945), Vladimír Macura (1945), Daniela Hodrová (1946), Ivan Matoušek (1948), Michal Ajvaz (1949), Alexandra Berková (1949) a řada dalších.

Charakteristickým znakem této generace, často označované za generaci *Tváře* a *Sešitů*, bylo, že se nespokojila s ironickým odstupem, objevováním absurdity světa, krize identity člověka ve světě bez Boha a odhalováním jeho falešných surogátů. Hledala aktivně východisko, přičemž toto hledání zůstávalo individuálním, otevřeným procesem. To, co Daniela Hodrová nazývá iniciací, je pojem velmi blízký tomu, co psychologové nazývají individuací. V souladu s vývojem evropské prózy se autoři narození ve čtyřicátých letech pohybují ve fiktivním světě, do kterého chaos reálného světa proniká jen mnohoznačnými šířkami. Časoprostor jejich díla je blízký jungovskému synchronickému času kolektivního nevědomí, ve kterém se minulost, přítomnost a budoucnost prolínají ve světě obecně lidských archetypů a mýtů. V duchu Lévi-Straussově se vrací k počátkům, aby hledali nové zdroje a východiska z krize současné civilizace. Pro celou tuto generaci je charakteristické mimoideologické vidění světa, které programově dominuje v českém prostředí.

V evropském kontextu bylo důležité, že se v šedesátých letech objevily první systematické výklady sémiotiky – Roland Barthes: *Éléments de sémiologie* (*Základy sémiologie*, 1964), Lotmanovy analýzy kulturních typologií a Lévi-Straussovy snahy o integrovanou vědu o komunikaci. „Pomineme-li Peirce, který ve své době byl *vox clamantis in deserto*, stávala se sémiotika stále ústřednějším tématem až ve století našem, od Saussura po Morrise, a krok po kroku vedla k ‚sémiotickému boomeru‘ v šedesátých letech, a to proto, že v našem století se komunikace stala těžkým průmyslem. Sémiotika se začala pokládat za nevyhnutelné usilování v tu chvíli, kdy (...) bylo jasné, že získání moci nespočívá ani tak v rozmístění tanků v ulicích, jako v ovládnutí rozhlasu a televize. (...) Sémiotika se stala svým způsobem morální kritickou povinností, když se vyjasnilo, že se hromadné sdělovací prostředky stávají posvátnými texty, které vytvářejí ideologii a proměňují vnímání světa,“ píše Umberto Eco.¹

V českém prostředí sice už od šedesátých let převažovala nedůvěra k ideologiím, ale literatura a politika byly úzce propojeny. V duchu přežívajících tradic národního obrození, kterých bohatě využívala komunistická ideologie, literatura často zastupovala politiku, spisovatelé se stávali svědomím a mluvčími národa. Karol Sidon o tom píše: „Objevili jsme, že svět nekončí na hranicích Československa, a začali jsme žít v Evropě, na zeměkouli, ba v kosmu – a tím jsme se také proporcionálně zmenšili. Vytrhli jsme se z uhranutí těmi šedesáti, sedmdesáti lety lidského života, a objevili jsme se ve vlnách času, historie, věčnosti (...) český spisovatel byl připraven o to obrozené napravování věcí společenských a začal se konečně starat sám o sebe.“²

A byla to právě Sidonova prvotina, *Sen o mém otci*, která v roce 1968, téměř dvacet let po dokončení Škvoreckého *Zbabělců*, ohlašuje změnu paradigmatu české prózy. Její mimetická role ustupuje do pozadí, realita se z jevového světa přesunuje do světa vnitřního. Psaní je nástrojem poznání tohoto světa jako jedné z modalit bytí:

„A každá chvíle našeho života je takovým obrazem, pravdou o minulosti a proctvím budoucnosti... a jak se nám vzdaluje, stává se vzpomínkou, mýtem... a mystériem, odhalením pramenů, vod pravé skutečnosti...“

(...) Plujeme řekou času, abychom jednou pochopili, že čas nemá většího významu než hodinky na našem zápěstí?

Čas neexistuje...

¹ U. Eco: *Mysl a smysl*. Nadace Dagmar a Václava Havlových VIZE 97, Praha 2000, s. 36.

² J. Lederer: *České rozhovory*. Index, Köln 1977, s. 292.

Vždyť všechny události, které zažijeme, jsou jenom předobrazy zákona zrození a smrti, božská zrcadlová hra skrytých významů, již buď rozluštíme, nebo ne...

Bůh je tajenkou světa a mimo něj, neviditelného, nepostižitelného, neexistuje, není ničeho (...)“³

„Věčnost se zhlíží v zrcadle času, a v bolestech sebepoznání se rodí skutečnost.“⁴

Hledání tajemného smyslu bytí a vlastní identity je tématem celého Sidonova prozaického díla, které je autentickým svědectvím jeho iniciační cesty za vnitřním prozřením. Otevřenost, s jakou sdílí se čtenářem svůj vnitřní život, bez příkras a ohledů na nejbližší okolí, z něj dělá předchůdce toho, co bylo v osmdesátých a devadesátých letech, často poněkud vágně, formulováno jako požadavek autenticity. Jiří Holý označil Sidonovu autenticitu jako „niternou, jak ji v české próze jen sporadicky dokládají některé texty (Deml, Hanč)“ a postavil ji do protikladu „s okázalou autenticitou vnějších situací, známou např. z díla amerických beatníků.“⁵ Proces obratu z jevového světa do světa vnitřního, duchovního je charakteristický pro mnoho příslušníků nastupující prozaické generace. Programově teoreticky to nejlépe vyjádřila Daniela Hodrová:

„Jedinec a lidstvo sledují v tomto století cestu, kterou se vydal před třemi sty padesáti lety poutník z Komenského *Labyrintu*. Vedla přece z ‚labyrintu světa‘, prostoru vnějšího, do ‚ráje srdce‘, prostoru vnitřního. Poutník se vyvíjel od pocitu světa jako divadla, v němž figuroval jako pouhý divák představení, jehož smysl mu unikal, k pocitu, že se stal aktérem dění, své odhalené identity (identity vesmírné, identity s Bohem).

Pocit *světa jako divadla* a s ním spojený pocit *života jako snu*, odpovídající zvnějšnění člověka, se stal jednou z obsesí evropského lidstva; propukl v baroku (...) a s plnou silou recidivoval v posledních dvou stoletích (...) Původní rovnováha mezi zvnějšňováním a zvnitřňováním, není-li ovšem fikcí, je narušena, člověk postupně pozbývající své duše a ztrácející Boha (sekularizace a ateismus jsou projevy zvnějšňování), je vydán napospas trýznivým pochybnostem – o sobě, o životě, o světě, o poznání, o skutečnosti.“⁶

³ K. Sidon: *Sen o mém otci. Sen o mně*. Mladá fronta, Praha 1992, s. 216–217.

⁴ K. Sidon: „Brány mrazu“, in: *Dvě povídky o utopencích*. Index, Köln 1988, s. 228.

⁵ J. Holý: „Karol Sidon: Brány mrazu (1977)“, in: Jiří Holý (ed.): *Český parnas*. Galaxie, Praha 1993, s. 149.

⁶ D. Hodrová: *Místa s tajemstvím*. Nakladatelství KLP, Praha 1994, s. 186.

Je charakteristické, že jedno z umělecky nejvýraznějších děl této generace, trilogie Daniely Hodrové *Tryznivé město*, vzniká mimo proud nejen tzv. literatury oficiální, ale také literatury exilové a samizdatové. Je proto zřídka vnímáno v kontextu konce sedmdesátých let, kdy byla napsána první verze románu *Podobojí* (od prosince 1977 do června 1978; revidována v červnu 1984; Severočeské nakladatelství, Ústí nad Labem, 1991) a let osmdesátých, kdy vznikly *Kukly* (leden 1981 – listopad 1983; Práce, Praha 1991) a *Théta* (prosinec 1987–leden 1990; Čs. spisovatel 1992).

V časoprostoru románu Daniely Hodrové jsou důsledně rozrušeny hranice mezi fantazií a skutečností, mezi světem živých a mrtvých, mezi časem lidského života a časem kosmickým, mezi duchem a hmotou, mezi signifiant (označujícím) a signifié (označovaným), mezi historií a mýtem. Paměť města, osudy jeho obyvatel se prolínají s pamětí dějin evropského románu, motivy mýtů a pohádek s motivy biblickými. Nejvýraznějším kompozičním principem celého prozaického díla Hodrové je opuštění tradičního syžetu, postupného rozvíjení románové zápletky a jeho nahrazení sérií drobných kapitol, které jsou řetězeny tak, aby zrcadlily jednotlivé detailní záběry historických a současných příběhů a míst v kolektivní lidské paměti obsažené v mýtech, náboženství a v neposlední řadě v románu. Tematizace „genia loci“ Prahy je vyjádřena prolínáním motivů reality v jejím groteskním detailu lidských vlastností a postav i v tragice jejich osudů s motivy mytickými, biblickými, literárními aluzemi, které se mění v mnohoznačné šifry. Právě tento ambivalentní charakter románové promluvy, který je výrazem pochyb soudobého člověka o povaze skutečnosti, je jedním z možných klíčů ke smyslu textu.

Přibližně ve stejné době, kdy Hodrová píše *Podobojí*, uveřejňuje v roce 1978 v edici Petlice svoji první sbírku povídek Jiří Kratochvil. (Je to přepracovaná verze sbírky, která byla připravena k vydání už v roce 1970, ale nemohla už vyjít. Knižně byla vydána, opět v přepracované podobě, až v roce 1994 v nakladatelství Atlantis pod názvem *Orfeus z Kénigu*.) V letech 1979–1983 vzniká jeho první román, *Urmedvěd*, jehož složitá narativní struktura zrcadlí „dvojedinost chaosu a řádu“, a který svou poetikou fragmentarizace a brutalizace literárního textu byl nepřijatelný nejen pro oficiální literaturu, ale i pro edici Petlice. Jeho původní text vychází až v nakladatelství Petrov v Brně 1999, pro brněnskou Petlici jej autor přepracoval v *Medvědí román*, dokončený v květnu 1985.

Kratochvil, snad ještě výrazněji než Hodrová, zdůrazňuje v celém svém díle ze sedmdesátých a osmdesátých let antimimetickou, antiiluzivní roli literatury.

Vypravěč důsledně ruší hranici mezi světem reality a fantazie, neustále zdůrazňuje svou roli pána příběhu a fakt, že text není obrazem skutečnosti, ale tvůrčím aktem vyprávění, který je otevřeným procesem, jehož účastníkem se stává čtenář. V *Medvědí románu* (vyšel v brněnské Petlici 1988, v nakladatelství Atlantis 1990) popisuje vypravěč tuto metodu:

„(...) ale tak jsem do toho přece od začátku šel, když jsem se rozhodl, že si zkusím napsat *román jako otevřený systém*, jinak řečeno, nepostavím ho ani na konstrukci, ani na příběhu, ale použiji konstrukce i fabule jen proto, abych je už po chvíli mohl zpochybnit a opustit, protože nikdy mi nečinilo potíže fabulovat nebo konstruovat, ale vždycky bylo mi obtížné *uvěřit* jakýmkoli konstrukcím nebo příběhům, a má nedůvěra k příběhům a konstrukcím ve mně sedí pevně a hluboko a nezaplášim ji ani křikem, tleskáním a dupáním, takže román jako otevřený systém, román jako živý organismus – roste, žije a pohybuje se před očima čtenáře – a jeho výrazovými prostředky jsou například příběhové *varianty* a jakési, no jak to pojmenovat, cizelované improvizace? A tedy jako by jen za chůze *náčrty*, kdykoli opravitelné, nehotové a posunovatelné, a dále *hry* s pořád obměňovanými a obnažovanými pravidly (...)“⁷

Vedle Weinerových „her doopravdy“ a Vyskočilových „malých her“ je jedním z Kratochvilových nejsilnějších inspiračních zdrojů pravděpodobně dílo Borgesovo, citované již v úvodu k *Medvědímu románu*. Borges ve své přednášce v Montevideu už v roce 1949 označil čtyři charakteristické vlastnosti žánru fantastické literatury: prolínání snu a skutečnosti, zpochybňování jedinečnosti postavy jako subjektu, cestování v čase a vytváření textu, jenž odkazuje sám na sebe. Všechny tyto vlastnosti charakterizují nejen prózu Kratochvilovu, ale větší či menší měrou i dílo mnoha jeho generačních současníků doma i v Evropě. Žánr fantastické literatury, bohatě zastoupený v evropské próze sedmdesátých a osmdesátých let, je inspirován nejen Borgesem, ale i ostatními autory latinskoamerického magického realismu, Márquezem, Fuentesem a řadou dalších. Evropští autoři v něm často nalézají inspirativní vliv epičnosti a transcendentna, který tvoří protiváhu k racionálně technokratickému světu. Podle Todorovovy definice žánru fantastické literatury nazývají tyto autoři na tradici díla Kafkova, kde je podle Todorova nadpřirozené, fantastické stále více přijímáno bez údivu, jako normální, reálné.⁸

⁷ J. Kratochvil: *Medvědí román*. Atlantis, Brno 1990, s. 264.

⁸ T. Todorov: *Introduction la littérature fantastique*. Éditions du Seuil, Paris 1970.

Prožitek reality jako směsice fantastického hororu a lhostejného fungování technokratické konzumní společnosti je charakteristický pro druhou polovinu dvacátého století. Proti virtuální realitě televizního světa stojí fiktivní svět románu, ve kterém se obě tyto polohy prolínají podobným způsobem, jakým se skutečnost zrcadlí ve snu. „Krajina této knihy je krajinou snu. S jakoukoliv skutečnou krajinou má pouze tolik společného, kolik má i sen společného se skutečností,“ píše Jaroslav Vejvoda úvodem ke svému románu *Osel aneb splynutí*. Vyšel v nakladatelství Sixty-Eight Publishers v Torontu 1977, tři roky po úspěšné prvotině *Plující andělé, letící ryby*. Protagonista Vejvodova románu, Človíček, je jakýmsi novodobým dvojníkem knížete Myškina, nepochopitelným „pro ty, kteří ztotožňují duši s její tělesnou schránkou, život s jeho vnější tváří, svět s hmotou“.⁹

Švýcarská inscenace *Idiota* v režii polského avantgardního umělce, při které čerstvě přistěhovaný Človíček asistuje jako kulisák, otvírá ironickou hru, ve které se jazykové znaky, emblémy a předsudky dvou světů – Východu a Západu – střetávají a zviditelňují. Stejně jako ve Vejvodově povídkové prvotině, hranice mezi lidmi nejsou však jen geografické a nacionální, ale prochází spíše mezi těmi, „jejichž víra ve věčnost všedního dne je otrěsena“ – řečeno slovy Patočkovými – a těmi, kteří jsou zcela lhostejní k poselství dávno zaniklých hvězd, „(...) jejichž paprsky prošly nekonečnou drahou (...) Poselství, které nevnímáme, protože jsme příliš zaměstnáni sami sebou a svou mravenčí prací na zániku vlastního světa.“¹⁰

Zkušenost dvou světů, dvou rozdílných kulturních kódů poznamenala i dílo Sylvie Richterové. Její prvotina *Návraty a jiné ztráty*, dokončená 1975 v Římě, vychází v roce 1978 v pražské edici Petlice a současně v nakladatelství Sixty-Eight Publishers. Je uvedena slovy:

„Všechny zúčastněné osoby jsou jiné, přestože jsou si podobné. Všechny shody se skutečností jsou neshodné, veškeré neshody jsou skutečné.“

V prvotině Sylvie Richterové je patrný vliv Věry Linhartové, jejíž dílo teoreticky analyzovala a překládala do italštiny, a také vliv francouzského nového románu a skupiny kolem časopisu *Tel Quel*, zvláště díla teoretiků a esejistů z okruhu tohoto časopisu (Roland Barthes, Jacques Derrida, Michel Foucault) s jejich blízkým navázáním na lingvistický strukturalismus a jejich chápáním ja-

⁹ J. Vejvoda: *Osel aneb splynutí*. Sixty-Eight Publishers, Toronto 1977, s. 240.

¹⁰ J. Vejvoda: *Plující andělé, letící ryby*. Sixty-Eight Publishers, Toronto 1974, s. 131.

zyka literárního díla ne jako prostředku vyjádření, ale jako samotného materiálu románu.

Už ve své prvotině Richterová důsledně rozbíjí narativní kánony prózy. Navrací se nejen do svého dětství a své minulosti, ale současně také soustřednými kruhy k úvodnímu, poměrně celistvému textu vzpomínek na rodinný život v Brně. A každým novým návratem se tento text fragmentarizuje a mění, zvyrazňuje se rozpětí mezi časem prožitků a časem jejich zrcadlení v paměti. Proustovské hledání ztraceného času se uskutečňuje hledáním dětsky spontánního spojení mezi předměty a slovy, které je v přítomnosti nedostupné. Struktura textu se mění ve složitou síť odpovídající struktuře vědomí, ve které se stále patrněji útržky vzpomínek stávají stopami na vypravěččině cestě hledání vlastní identity a současně autoreflexivním, metajazykovým návratem ke slovům samým.

Zvláště dobře patrný je tento návrat v celku triptychu *Slabikář otcovského jazyka*. Od prvních, téměř tradičně realistických stránek prozaické prvotiny dospívá v titulní próze „Slabikář otcovského jazyka“ ke kolářovské koláži deníkových záznamů, snů, dopisů, citátů a reflexivních úvah, která poetikou fragmentu dokončuje cestu od přirozeného, nereflektovaného mateřského jazyka k duchovnímu jazyku otcovskému, ve kterém se „skutečnost (...) tvoří v paměti“¹¹.

„Mluvíme mateřským jazykem. Všechny jazyky, kterými lidé mluví, jsou mateřské. Matka je země, Země planeta, půda, hmota (...) Druhý pól vesmíru, pól ducha, je otcovský (...) V otcovském jazyce se smysl tvoří jinak než lineárním řetězením hlásek, slabik, slov, vět, dob, generací, vzdáleností, míst, významů. Představuji si namísto slabik postupné chápání smyslu věci (...),“ píše Richterová úvodem ke *Slabikáři otcovského jazyka* v Římě v únoru 1986.¹²

Psaní je pro ni současně úporným hledáním vlastní identity návratem do dětství, rozrušováním stereotypů jazyka a myšlení, kterým se vypravěčka snaží reflektovat, zviditelňovat obvykle bezmyšlenkovitě přejímaný systém znaků. V duchu Ecova „otevřeného díla“ činí čtenáře účastníkem svého hledání, vyzbrojena teoretickým aparátem sémiotiky. V rozhovoru s Václavem Bělohradským hovoří o svém „pojetí psaní jako osudu, jako existenciální dimenze, jako hry s vlastním životem. Namísto konstrukce a zápletky tajné dveře otevřené pro ticho nebo vpád něčeho. Ochota vstoupit do hry, byť měl člověk špatně dopadnout.“¹³ A při jiné příležitosti říká: „A vlastně otázka, co je to ‚já‘, je z hlavních motivů mého psaní. Kdo zná odpověď, je osvícený (...).“ „Píšu o autorech, u kte-

¹¹ S. Richterová: *Slabikář otcovského jazyka*. Atlantis / Arkýř, Brno / Praha 1991, s. 188.

¹² Tamtéž, s. 211 (bez paginace).

¹³ S. Richterová – V. Bělohradský: rozhovor. *Literární noviny* 3, č. 11, 19.–25. 3. 1992, s. 5.

rych mě existenciální tajemství jejich hledání osloví, a snažím se zjistit jeho básnický a filozofický smysl. Jako bychom všichni sestupovali do hlubin vědomí a nořili se odtud s výtěžkem, ten vlastní mě někdy děsí.“¹⁴

Zatímco u Sylvie Richterové je sémiotikou poučená hra s jazykem a narativními postupy jasně patrná, u Vladimíra Macury je mystifikujícím způsobem skryta za prvoplánově epickou rovinou příběhu. Už v povídkové prvotině *Něžnými drápkami* (1983), která vznikala na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let, je tematizován vztah mezi literaturou a skutečností. Jedna z prvních povídek, *Kopie*, polemizuje s pojmáním literatury jako obrazu či kopie skutečnosti a otvírá tak Macurovo pojetí textu jako literární hry s jazykem a příběhem, ve které se dostává ke slovu sémiotik, ovlivněný především Rolandem Barthesem a Lotmanovou školou. Na rozdíl od Richterové je jeho pojetí sémiotiky širší, kromě jazyka se zajímá i o typologii kultury. Základním rysem jeho umělecké imaginace je už od počátku intelektuální kombinační hra motivů, point a paradoxů. V Macurově poetice prózy je tato hra jedním ze základních nástrojů ironie a sebeironie, způsobu reflexe a analýzy jazykových znaků, literárních stylů a žánrů a zároveň pokusem se jejich poznáním osvobodit a vymknout se z relativity a omezenosti nejen dobových, ale i svých vlastních kulturních kódů.

Jako příslušník své generace je si současně vědom, že se člověk vždy pohybuje mezi řádem norem a oblastí nepředvídatelného, které stejnou měrou ovlivňují jeho jednání. Oba tyto póly jsou proto v jeho próze zastoupeny. Do jeho racionální hry proniká iracionalita citu, zrcadlící neuchopitelnou, slovy nevyjádřitelnou skutečnost. Titulní metafora něžných drápků je spojena s metaforou kočky, která v povídkové prvotině a v románu *Občan Monte Christo* (dokončeném v prosinci 1981, knižně GMA, Praha 1993) symbolizuje hlubší, jazykovými znaky a rozumem nedosažitelné vrstvy skutečnosti. Kočka, uvádějící motiv tajemství a „zapomenutého bytí“, v textu románu zdůrazněný i spojením s Lotmanovou teorií románových kontinuí, je v souladu s nimi vlastně jednou z hlavních postav i podtextem fabulačních zvrátů. Hra, která zůstává jedním z charakteristických znaků Macurovy poetiky, je v jeho prvním románu v prvoplánové, epické rovině hrou na literární tvorbu a literární vědu (v Ústavu komplexního výzkumu kultury, ÚSKOKU), obdobou virtuální reality televizního světa. V hlubší poloze je to autorova hra s literárními pojmy, žánry a styly, s napětím mezi přirozeným světem a různými systémy řečových her.

¹⁴ P. Král: „Napsat něco velkého je dar“. Rozhovor se Sylvíí Richterovou. *Literární noviny* 1, č. 20, 16. 8. 1990, s. 4.

Zvláště patrné je to v tetralogii *Ten, který bude* (1999), jejíž první část *Komandant* vznikala v druhé polovině osmdesátých let. Personálním vypravěčem je historická postava Josefa Friče, formou vyprávění jsou živé obrazy, „které kdy byly vykresleny na citlivou kůži jeho duše“.¹⁵ Historická realita je viděna vnitřní perspektivou, realita je fragmentarizována a posunuta do roviny horečnatého snu. Vypravěčův pohled je ovlivněn jeho stavem mezi životem a smrtí, který byl následkem vážného zranění. Rytmus vyprávění i syntaxe jsou podřízeny asociativnímu pásmu typickému pro sen či polobdělý stav, ve kterém se hranice mezi skutečností, vzpomínkou a snovou fantazií stírá.

Vyprávěcí technika živých obrazů navazuje nejen na oblíbený obrozenský žánr, ale zdůrazňuje zároveň divadelnost role komandanta, který na jevišti historie vystupuje tak, jak chce být viděn v očích druhých lidí. Uvádí tak i jedno z důležitých témat tetralogie: pojetí života jako divadla, lidských osudů jako rolí mechanických loutek, řízených ze zákulisí principálem, nelogičností a absurditou historie.

Motiv živých obrazů, loutek, divadla spojuje intelektualizovanou prózu Macurovu, blízkou středoevropské, musilovské a kunderovské linii, s imaginativně básnickou prózou Daniely Hodrové. Oba se vyrovnávají s obrozenskými mýty, které přežívaly ještě v šedesátých letech v pojetí role spisovatele. V jednotě badatelské a umělecké práce je u Macury, Richterové, Kratochvíla i Hodrové obsaženo velice osobní hledání vlastní identity. Macura sám o tom říká, když hovoří o Daniele Hodrové: „V románech i v teorii tvoří Hodrová jediné dílo, teoretická díla jsou čtivá jako Bachtin. Zdá se, že literatura umožňuje Hodrové dohlédnout tam, kam si vědecká výpověď netroufá, je pro ni domyšlením problému za hranici možností literární vědy. A teorie je pro ni naopak prodloužením výpovědi: beletristické příběhy, které snová ze svých zážitků i ze své fantazie, sama nahlíží a představuje v úběžnicích světových literárních dějů, vidí je jako součást jednoho jediného ‚nekonečného příběhu‘ literárního tvoření.“¹⁶

Závěrem tedy můžeme konstatovat, že generace prozaiků narozených ve čtyřicátých letech je charakterizována programově antiideologickým přístupem ke skutečnosti a nedůvěrou k „velkým příběhům“. Opouští tradiční realistické pojetí románu jako obrazu skutečnosti a zdůrazňuje antimimetický, antiiluzivní charakter fiktivního světa, ve kterém se realita a fantazie prostupuje. Obratem do vnitřního, duchovního světa jedince rozkrývají autoři racionálně nezbadatel-

¹⁵ V. Macura: *Ten, který bude*, Nakladatelství Hynek, Praha 1999, s. 311.

¹⁶ V. Macura: „Příběhy trýznivého města“, *Lidové noviny* 7, č. 64, 17. 3. 1994, Kulturní příloha *Národní* 9, č. 11, s. III.

nou pluralitu osobnosti. Optika vnitřního světa jedince spojuje sémiotikou poučené hledání identity ve světě znaků s archetypálním jungiánským kolektivním nevědomím a otvírá časovou vertikálu. Otvírání a prostupování hranic je pro autory často cestou z uzavřeného světa totality sedmdesátých a osmdesátých let, ale především ze světa virtuální reality televizního věku, z časově omezeného lidského života, z jevového světa k nadčasovým, duchovním, metafyzickým hodnotám. Text je jedním ze způsobů hledání cesty k nim, které je neustále podrobováno autoreflexi, a které je si vědomo nemožnosti dosažení cíle.