

ČESKÁ EXPERIMENTÁLNÍ PRÓZA JAKO REAKCE NA IDEOLOGIZACI LITERATURY

VERONIKA KOŠNAROVÁ

Téma sympozia, na němž se dnes setkáváme, tj. ideologie a imaginace v umění 20. století, s sebou mimo jiné přináší tázání se po vztahu umění a politiky, potažmo mimouměleckých událostí, které umění nejen ovlivňují, ale leckdy ho bolestivě a násilně zasahují. V našem historicko-spoločenském kontextu se nabízí zkoumání zmiňovaného vztahu zejména v krizových historických obdobích, v němž se funkce a postavení umění různě, často dosti dramaticky proměňovaly. Ve svém příspěvku bych se chtěla několika poznámkami dotknout tzv. experimentální prózy, s níž se v poměrně značné míře setkáváme v české literatuře šedesátých let. Dané téma bych chtěla ukázat jako jev, jenž vědomě či nevědomě vyrůstá ze společenského a duchovního klimatu předcházejícího období, kdy byla akcentována provázanost umění s mimouměleckou realitou a umění bylo dáváno do služeb politickým zájmům. Srovnání východisek, z nichž vychází experimentální próza česká a z nichž vychází např. francouzský „nový román“, dokazuje, jak se pokusím naznačit, že zdánlivě podobné jevy mohou vlivem mimoliterárního kontextu získávat různou povahu a může jim v literárním kontextu přináležet různý význam.

Nelze hned na počátku opomenout fakt, že mnohá díla, považovaná za příznačný projev tendencí v umění a duchovní atmosféře šedesátých let, jsou nejen jistou reakcí, odpovědí na období předcházející, ale v mnohých případech dokonce datem svého vzniku do tohoto období patří. Namátkou stačí zmínit první prózy (a ještě předtím básně) Bohumila Hrabala, texty Věry Linhartové ze souboru *Prostor k rozlišení* nebo i *Meziprůzkum nejbližší uplynulého* a *Přestořeč* (prózy z posledně dvou jmenovaných knih jsou povětšinou dopsány v letech 1960–1962) či významnou prózu Josefa Jedličky *Kde život náš je v půli se svou poutí* (psáno 1954–1957), podobně pokračovat by se dalo ještě dál.

Dále je na začátku nutno podotknout, že politická ideologizace literatury, s níž se jako se závaznou estetickou normou setkáváme v českém prostředí od konce čtyřicátých let, nebyla důsledkem pouze nastolení totalitního režimu, ale jednalo se o proces, jehož kořeny je třeba klást přinejmenším do let meziválečných, neboť některé diskuse v prostředí české avantgardy předznamenávaly to, k čemu došlo v literatuře poválečné. Není ovšem ojedinělou záležitostí, že někteří badatelé v oblasti historie literatury, historie kultury, jako např. Alexej Kusák ve své knize *Kultura a politika v Československu 1945–1956*,¹ vysvětlují tyto tendence procesem, který započal již v době národního obrození. Právě v této době vzniká sepětí mezi kulturou

a politikou, jež sice mělo ve své době důvody, ale v pozdějším období se leckdy stávalo brzdou, neboť narušovalo, ba popíralo autonomii umění. Provázání kultury s politikou způsobuje, že kultura se zbavuje schopnosti kritické reflexe a sebereflexe a stává se z ní následně součástí manipulačního pole politiky.² Charakteristické je tu pojmání kultury jako nástroje pro převýchovu. Toto pojetí má svůj základ v etickém východisku a má za následek rušení hranice mezi životem a uměním.³ Jak se pokusím ukázat později, experimentální próza reaguje mimo jiné právě na ono směřování světa reálného se světy fikčními, potlačuje mimetičnost a hyperbolizuje záměrně svou literárnost tematizováním řeči, intertextových souvislostí, aktu tvorby. Zdůrazňována je mnohoznačnost a ambivalence.

V souvislosti s aktivitami české meziválečné avantgardy je zajímavým faktem, že snaha českých umělců prosadit se v levicovém hnutí sílí v době navázání velmi intenzivních kontaktů se Surrealistickou skupinou André Bretona, která se však v této době definitivně rozešla s komunistickou stranou (Breton a další byli ze strany vyloučeni v červnu 1933). Surrealisté v čele s Bretonem, osvobozeni od krátkého svázání s komunistickou stranou, tehdy opět volně vyjadřovali svůj protest proti režimu v SSSR a vystupovali otevřeně s požadavkem autonomie umění.⁴

Krátké sblížení francouzských surrealistů s aktivní levicovou politikou je v optice mého příspěvku zajímavé ze dvou důvodů. Jednak právě surrealisté jsou považováni za zakladatele pojetí umění, v němž tvoří základní tvůrčí princip experiment. Není proto divu, že je surrealismus v mnoha ohledech podnětný pro experimentální proudy v literatuře druhé poloviny dvacátého století. Jiří Pechar ve své knize o francouzském „novém románu“⁵ uvádí, že autoři „nového románu“ ze surrealismu přejímali podněty umělecké i myšlenkové.⁶ Z autorů české experimentální prózy je blízký vztah k surrealismu prokazatelný především u Věry Linhartové, která se v šedesátých letech podílela na činnosti pražské surrealistické skupiny. Blízce se také přátelila s malířem Josefem Šírou, svého času členem druhé, méně známé, ale o nic méně zajímavé francouzské surrealistické skupiny *Le Grand Jeu – Vysoká hra*.⁷ Krátkodobá epizoda francouzských surrealistů s komunisty ukázala hned v počátcích experimentálního hnutí, že experiment, má-li být skutečným experimentem, má-li mít nějaký smysl, vyžaduje svobodu, a proto je pro veškeré estetické názory, pro něž je experiment výchozím tvůrčím principem, svázání s vnějšími zájmy, které by tuto svobodu omezovaly, dlouhodobě nemožné.

Vrátím se však ještě k druhému důvodu, proč je sblížení francouzských surrealistů s politickou levicí relevantní pro můj příspěvek. V době onoho sblížení totiž Breton a další poměrně úzce spolupracovali s revue *Clarté*, literární tribunou francouzské politické levice meziválečného období. V *Clarté*, vedené zprvu Henri Barbussem, který kolem sebe soustředil i stejnojmennou literární skupinu, později Jean Bernierem a nakonec Michelelem Fourrierem a Pierrem Navilem (který byl jako první surrealista přijat do komunistické strany⁸), byly vedeny nevybíravé útoky proti „buržoazním“ spisovatelům jako např. Anatolu Francovi či Barrèsovi, kterých se surrealisté poměrně ochotně účastnili.⁹ Časopis *Clarté* zanikl v roce 1927, ale byl znovu obnoven v roce 1956 jako literární tribuna francouzské komunistické strany a zejména francouzských komunistických studentů. Redakce nově vzniklého časopisu se rozešla s dogmatismem minulosti. Snažila se o navázání dialogu s ostatními studenty, kteří hájili jiná než marxistická východiska. Obrat směrem k dialogu a kritické sebereflexi vedl v roce 1964 časopis *Clarté*, reprezentovaný šéfredaktorem Yves Buinem, k uspořádání kolokvia na téma smyslu a možností literatury. Na kolokviu se střetli představitelé tzv. anga-

žované literatury, reprezentované Jorge Semprunem, Simone de Beauvoir, J.-P. Sartrem, Yves Bergerem s tzv. telquelisty, soustředěnými kolem časopisu *Tel Quel*, zde reprezentovanými filozofem Jean-Pierrem Fayem a romanopiscem a literárním teoretikem J. Ricardouem. Na diskusi je zajímavé hned několik věcí.

Jako zásadní rozdíl ve východiscích české a francouzské angažované, resp. experimentální prózy vidím to, že v porovnání s českým prostředím přelomu čtyřicátých a padesátých let nebyla francouzská angažovaná literatura svázána institucionalizovanou estetickou normou. Ve francouzské literární praxi šlo o koncept, který sice zahrnoval jakousi politizaci umění, ovšem dovoľoval různou interpretaci. Např. Jorge Semprun vysvětloval na zmíněném kolokviu angažovanost jako nutnou součást literárního díla, neboť podle něj vychází z „ukotvenosti“ v konkrétní historické situaci a důležité je, že v různých historických a společenských kontextech se projevuje různě.¹⁰ Často vychází angažovanost u francouzských autorů spíše z kořenů antropologických, z touhy po sblížení, po překonání samoty, komunikaci. Podobný sociální humanismus a komunikativní rozměr díla zdůrazňují S. de Beauvoir, J.-P. Sartre i Yves Berger. Jorge Semprun, který v podstatě jako jediný se přímo dotýká problému vztahu umění a politiky, jednoznačně odsuzuje byrokratické řízení kultury, Ždanovovy vulgarizující teze o umění, které vnáší do umění militantní prvek. Apeluje oproti tomu na svobodu jako na bezpodmínečnou podmínku umění. Pevná víra autorů angažované literatury v proletářskou revoluci může být vysvětlena romantickým oparem, který si ve Francii tato skutečnost udržela i po odhalení Stalinova kultu a praktik stalinismu.

Již ve druhé polovině padesátých let však začínají ve Francii tzv. spory o humanismus. Jsou projevem kritické reflexe sartróvské školy, především pak samotného Sartra a jeho dialektiky. Známa je v těchto sporech např. Robbe-Grilletova esej *Příroda, humanismus, tragédie*, zařazená později do souboru *Za nový román*.¹¹ Sémiologie, která se ve Francii rozvíjí od šedesátých let, přichází s kritikou tzv. „umělých davů“, jimiž ve Francii v tomto období byly především politické strany, na prvním místě pak strana komunistická. „Umělé“ davy jsou udržovány pomocí symbolů, domluvených označení, jejichž pomocí se jedinec reintegruje do společnosti. Lévi-Strauss v této souvislosti poukazuje na souvislost politické ideologie s mytickým myšlením – moc se udržuje prostřednictvím určité řeči, určitého mýtu.¹² Novější filozofické analýzy ukázaly, že pojetí moci bylo tehdy ve Francii dosti naivní. I proto také došlo ve Francii po odhalení nesmiřitelných rozporů v marxismu jako politické praxi a po zpochybnění legitimacy komunistických organizací po květnových událostech v roce 1968 k dočasnému poklesu obliby marxistické ideologie a diskusí o marxismu.¹³ V každém případě – porovnáme-li „salónní“ marxismus francouzský s tvrdou realitou politické praxe v tehdejší Československu, je jasné, že i reakce na tyto dva jevy, byť obojí mířeny kriticky, budou rozdílné.

Příspěvky J.-P. Faye a J. Ricardoua se kriticky obracejí nejen k angažované literatuře, ale – a to je možná ještě důležitější – ke kritice nakládání s jazykem. J.-P. Faye podtrhuje především znakový charakter nejen literatury, ale veškeré skutečnosti kolem a důležitost, resp. moc literatury, především pak literatury narativní vidí právě v tom, že nám ukazuje znaky, jimiž je nám prostředkován svět kolem.¹⁴ Nebezpečnou se stává literatura, potažmo jakékoli vyprávění, ve chvíli, kdy si činí nárok být – řečeno Lyotardovými slovy – příběhem legitimizačním. A právě takové příběhy, novodobé mýty, politické ideologie, jak bylo výše naznačeno, vytvářejí.

Jean Ricardou ve svém příspěvku vychází z Barthesova rozlišení dvou postojů k jazyku. Postoje – řekla bych – utilitárního, který považuje jazyk za prostředek ke sdělení něčeho, podstata pak spočívá ve sdělení, v tom, co se sděluje, tj. mimo jazyk. Lidé (Barthes pomýšlí hlavně na intelektuály) s druhým postojem berou jazyk za materiál, specifický prostor; jejich cílem je tento prostor prozkoumávat.¹⁵ Smyslem literatury je podle Ricardou odhalovat prostřednictvím průzkumu jazyka, aktu psaní svět v jiném světle, klást mu otázky.¹⁶ Ricardou taktéž zdůrazňuje specifičnost struktury jazyka a struktury fikčního světa, které nejsou totožné se strukturou aktuálního světa, proto to jsou také jevy, které si vyžadují odlišný přístup zkoumání, a je vyloučeno mezi nimi činit nějaké zjednodušující analogie.

Tato polemika s angažovanou literaturou se v literární praxi projevila, jak známo, v textech představitelů tzv. nového románu. Alain Robbe-Grillet odmítá angažovanou literaturu jako literaturu spjatou s politikou z důvodu omezení svobody, jež je důsledkem tohoto sepětí, neboť „nejmenší direktiva zvnějšku ho (umělce – pozn. V. K.) ochromuje“,¹⁷ neboť „politický život nás ustavičně nutí, abychom předpokládali významy už známé: významy sociální, významy historické, významy morální“,¹⁸ ale pro umělce neexistuje žádná předem daná teze, jistota, angažovanost by pro spisovatele měla být „plné vědomí aktuálních problémů jeho vlastního jazyka“.¹⁹ Hlavním pojítkem autorů „nového románu“ byl odpor k tradičnímu románu, zpochybnění postavy a děje jako kauzálního řetězce příčin a následků. Od barvitých příběhů a psychologické charakteristiky se odklání autoři „nového románu“ k deskripci objektů kolem, aniž by jim přisuzovali nějaký význam, smysl (Robbe-Grillet), k sebereflexivní próze (Sarrautová) ap.

Aleš Haman vysvětloval svého času v článku *Kontext prózy v pohybu*²⁰ vlnu experimentální literatury v evropské próze (vedle Francie se s ní setkáváme např. v Itálii) zmatkem evropského člověka, který si „uvědomuje se studem sebe sama jako náhodný fenomén v labyrintu světa a ztrácí s očí svůj vlastní obraz, který si vytvořil staletou tradicí“, je ztracen „ve víru převratného dění“.²¹ Podobně vysvětluje Haman oblibu experimentální, antiepické, lyrizované prózy v české literatuře šedesátých let v článku *Experimenty a exhibice*²²: „Člověk žijící ze dne na den, ztrácející nebo nenalézající své sebevědomí, je člověkem antiepickým, neschopným zrcadlit se ve svém světě, nemohoucím objektivovat se v tematizovaném uměleckém obraze.“²³ Haman však upozorňuje na nebezpečí podobné tendence v literatuře, na „nebezpečí »prázdné« stylizace, která se stává pouhou literární hračkou, módou místo modernosti, technickou exhibicí místo uměleckého experimentu.“²⁴ Domnívám se, že právě takové nebezpečí se reálně objevuje v textech „nového románu“. Mnohé diskuse byly ve Francii spíše „salonní“ povahy – politická situace v druhé polovině šedesátých let byla sice hlavně zásluhou levicově orientovaných studentů bouřlivá, ale pokud jde o literaturu, zde nedošlo k žádnému skutečnému omezení svobody, po celou dobu se mohly svobodně prosazovat veškeré tendence, směry ap. Diskutovalo se tu sice, jak bylo ukázáno, o podobných věcech jako v české literatuře, ale přece jen v porovnání se situací u nás tu chyběla zkušenost totalitního teroru, která by jim dodala na hloubce a autentičnosti. Nechci tím zpochybňovat místo „nového románu“ v literatuře, spíše vyslovit otázku, nechybí-li těmto textům v porovnání např. s texty naší Věry Linhartové něco hlubšího, opravdovost, upřímnost, možná jakási vnitřní nutnost, s níž by mělo podle mého názoru literární dílo vznikat.

Domnívám se, že jedna z příčin rozdílů, který je např. mezi experimentální prózou Věry Linhartové a prózou Robbe-Grilletovou podle mě patrný, by mohla tkvít v postoji k řeči,

k jazyku, který je pro experimentální prózu podstatný – nejen jako „materiál, s nímž se experimentuje, ale mnohdy jako téma, které vytlačuje tradiční příběh, děj. Jazyk společnosti, způsob jeho užití je jedním z nejsuggestivnějších výpovědních materiálů o této společnosti a životě v ní. Je-li člověk schopný odstupu (či je-li mu nejrůznějšími podmínkami umožněn), pak lze ukázat, jak jazyk mluví k nám, jak vypráví příběh naší existence. Tematizovaná krize jazyka a krize komunikace je od druhé poloviny dvacátého století silně patrná – nedotýká se jí pouze „nový román“, ale i jeho divadelní blíželec, absurdní drama (ve Francii ostatně označované také jako „nové divadlo“). V českém prostředí však měla tematizace této krize přece jen jiná východiska. Jak známo, totalitní režim si činí z jazyka jeden z nástrojů manipulace a ovládnutí lidu. V důsledku toho pak mnohá slova nabývají jiného významu, některá slova se ztrácejí úplně, vznikají jiná, dochází k posunům v oblasti expresivních významů. Za jeden z důkazů zájmu politiky na jazyce mohou být uvedeny Stalinovy články o jazykovědě,²⁵ které u nás posloužily nejprve jako důkaz pro odsouzení strukturalismu a v roce 1952 v interpretaci Václava Stejskala²⁶ iniciovaly paradoxně první podněty k přehodnocení dogmatismu v literární vědě a literární kritice.²⁷ Třebaže zde Stalin „hájí“ nezávislost jazyka na nadstavbě a zdůrazňuje neměnnost gramatiky a základního slovního fondu jazyka, který je společný všem třídám a nepodléhá změnám, vidím jako podstatné, že jazyk je zde považován za nástroj, sloužící společnosti. Je bezprostředně spjatý s výrobou, obráží změny ve výrobě, a v důsledku toho „doplňuje svůj slovník novými slovy a zdokonaluje svou gramatickou stavbu.“²⁸

Jak poukázal ve svých analýzách komunistické řeči Petr Fidelius, změny v jazyce spočívaly zdaleka nejen v proměně slovníku, ve vzniku nových slov, ale především v zacházení se slovy. Fidelius ve svých studiích²⁹ zdůrazňuje institucionalizaci lži v totalitních režimech. Důležité je, že tu nejde o překrucování faktů, ale především o „falšování samotného komunikačního nástroje, na něž je veřejný život odkázán: falšování jazyka, znehodnocování slov, jejich významu.“³⁰ Cílem totalitní moci je podle Fidelia ovládnutí lidské mysli, ochromení schopnosti myšlení,³¹ nástrojem tohoto procesu se stává právě jazyk. Vytváří se „new speak“, „nová řeč“, v níž jsou „slova *nedílně* spjata s určitými předem vymezenými, přísně kodifikovanými sémantickými obsahy, které bude možno už jen mechanicky spojovat do určitých předem naprogramovaných řetězců a sestavovat z nich potom rozmanité figury či obrazce“.³² Vznikne tedy uzavřená řeč, v níž „nezbude žádný prostor pro otázku“.³³

Literatura, není-li redukována na čistou propagandu, se musí však tomuto procesu svou jednou z hlavních funkcí, spočívající v aktualizaci jazyka, v aktualizaci významů, bránit. A právě v experimentální próze dosahuje tento odpor podle mého názoru krajní meze. V českém kontextu se odpor proti znásilňování jazyka, k němuž přispěla svým dílem i budovatelská próza a poezie, pojí s odporem proti násilnému směřování světa aktuálního a světa fikčního, vytvářeného literárním dílem. Marxistické pojetí literatury zdůrazňuje zobrazování pojmově uchopitelných, poznatelných souvislostí. Literární texty jsou v tomto pojetí redukovány na funkci denotativní, dokumentární, referenční.³⁴ Experimentální próza představuje z tohoto hlediska druhý krajní pól, neboť hyperbolizuje složitost a chaotičnost světa a snaží se potlačit referenci ke konkrétnímu historicko-sociálnímu kontextu. U Věry Linhartové je kontextem, do něhož je „vyprávění“ či spíše promluva vypovídajícího subjektu situována, sám jazyk, literatura. Literární text tak zpětrhává násilné vazby a analogie se skutečností zdůrazněním své literárnosti. Nejen texty Linhartové, ale i texty tvůrců, které na její dílo nějak navazují, kladou otázku, zda však důslednou amimetičností a hypertrofovanou literárností dílo neztrácí

jakýkoli uchopitelný význam a nestává se nesrozumitelnou hermetickou šifrou. Tato otázka pak vyvolává další: Je toto ještě literatura? Posouvají se hranice mezi textem literárním a textem jiného druhu (např. teoretickým)? Posouvají se obecně hranice a možnosti literárního textu (co lze napsat, co lze vnímat)? Jaký smysl, pomineme-li smysl pro autora samotného, takováto díla mají? To vše by však byly otázky pro jiné pojednání.

Experimentální próza však u nás měla v šedesátých let různé podoby. Ne všichni autoři rezignují zcela na aktuální svět a uzavírají se ve světě čistě literárním, intelektuálním. Jako groteskně satirické by bylo možno chápat prozaické experimenty Vladimíra Párala. Promlouvající subjekt u něj reaguje na krizi jazyka a omezení svobody imaginace zcela svébytně – akcentuje výše zmíněné promluvou stylizovanou po vzoru zpráv, záznamů, vypouští slovesa, záměrně výpovědi „osekává“. Mimeze aktuálního světa se u něj prolíná se složitě strukturovanou referencí intertextovou, díky čemuž se jeho prozaické texty (ze šedesátých let jsou to především *Milenci a vrazi*) stávají mnohvrstevným vyprávěním. Prolíná se zde banální příběh konkrétních, leckdy zparodizovaných postav s groteskním příběhem naší historické zkušenosti, s příběhem autorovy četby, příběhem literárních žánrů, témat, postav ap. Podobně Josef Jedlička ve své próze *Kde život náš je v půli se svou poutí* rezignuje na klasické, tradiční vyprávění. V návaznosti na poetiku autorů Skupiny 42 (především Koláře a Hanče) vyprávějící subjekt prohlašuje, že nepíše příběh, pouze vydává svědectví.³⁵ Jeho text má mozaikovitou kompozici, podobu fragmentárních útržků, v němž se mísí záznamy různě laděných minipříběhů z důvěrně známého prostředí, autobiografické poznámky a reflexe literatury a literární tvorby. Tyto dva světy – fikční svět, který se snaží různými prostředky o autentifikaci, a svět literatury, svět prózy, který tuto autentifikaci záměrně porušuje a odhaluje, se permanentně střetávají, prolínají, jednotícím prvkem je tu postava vypravěče, zmateného subjektu, záměrně rezignujícího (podobně jako v prózách Bohumila Hrabala) na hierarchizaci událostí. S tím se ostatně můžeme setkat i v žánrově nezařaditelných textech Ivana Vyskočila. Vyskočilovy prózy jsou z velké části založeny na groteskní hře – s příběhy, motivy, jazykem. Subjekt, který zde vypovídá, je odcizen racionálnímu světu, světu dospělých, rozumí si s dětmi, antropomorfizovanými objekty, zhmotněnými imaginárními výtvoři. Jazyku se zde přizpůsobuje „prvotně“, jakoby bez předcházející zkušenosti, čímž se zdůrazňuje polysémie, rozrušují se ustálené významy. Nic v tomto světě svobodné imaginace se nezdá být nemožné.

Jak zde bylo již několikrát naznačeno, nejdále ve svých prozaických experimentech u nás zašla pravděpodobně Věra Linhartová. Svět subjektu, který v jejích prózách promlouvá, je především *světem knih*. Už jen tím, že tyto texty vznikají v dialogu s bohatým literárním kontextem, aktivizují maximálně čtenářovu pozornost. Jsou např. vedle próz Jiřího Frieda a Karla Miloty zřejmě nejvýraznější soudobou reakcí na francouzský „nový román“. ³⁶ Charakteristickým znakem textů Věry Linhartové je permanentní snaha postihnout věci nově, v nových souvislostech, sledovat zrod a pohyb myšlenky. Na ustálení nějakého významu, smyslu, na vyčtení nějaké pravdy, jistoty se přitom rezignuje, neboť takové ustálení, ustrnutí je vnímáno jako narušení svobody a svoboda „je nutností, kterou nelze obejít“. ³⁷ Podobně nelze ustrnout, ustálit se v jednom prostoru. Příznačným je pro Linhartovou motiv prostoru, který se neustále proměňuje – nejen proto, že se přemísťuje subjekt, z jehož perspektivy je prostor nazírán, ale protože i sám prostor se pohybuje: „(...) stěny mého pokoje začaly opadávat, jedna po druhé, kdykoli jsem se pootočil k další, už tam nebyla a můj pokoj se otevřel do mnohem větší místnosti, do rozsáhlého sálu s galerií dokola blízko stropu“. ³⁸ Prostorově je nazírán i jazyk. Je to

prostor neohraničený, v němž lze přecházet mezi jednotlivými jazyky. Je to únik před vším, co jakkoli svazuje a omezuje, ale je to i snaha dostat se dál, probourávat další a další hranice, nestat se vězněm řeči. Je to sice snaha, která je odsouzena k nezdaru, neboť řeči zcela uniknout nelze, přesto se o to subjekt v Linhartové prózách opakovaně pokouší.

Jazyk v pojetí Linhartové není představen jako služební nástroj, ale jako cosi, co stojí nad námi, díky čemuž můžeme existovat, co je svrchované. V povídce *Dobrodružství nevládního dítěte* ze souboru *Přestořech* se jazyk dokonce stává „postavou“, která rozmlouvá s vypravěčem. V jistém ohledu tedy ne toliko my mluvíme jazykem, jako jazyk mluví k nám.³⁹ Není to póza, je to tragické povzdechnutí: „Co jsem, jestliže právě nepíšu: Nic, méně než nic, beztvářý obláček, přístupný každému větru.“⁴⁰ Ne my jazyk, ale jazyk nás ovládá. A leckdy také zklamává, odtud také zoufalství z nemožnosti, neschopnosti vyjádřit, pojmenovat. Jakkoli dosahuje experimentální próza Věry Linhartové extrémního bodu, kde je pravděpodobně nutné si klást otázky výše zmíněné, je četba jejích textů alespoň pro mě osobně činností nesmírně napínavou a sugestivní. Nejsou intelektuální pózou, neboť se v nich ozývá tragika subjektu, který velmi intenzivně zakouší pocit odcizení a osamění. Slova, řeč, literatura se zdají být tím nejbližším, stávají se Druhým, oním partnerem v dialogu, v komunikaci: „Přesně vzato je můj svět světem slov, která jsem kdy poznala, světem viděných, slyšených, vnímaných slov, o skutečnosti vypovídajících.“⁴¹

V šedesátých letech došlo částečně a v náznaku alespoň o verbální nápravu křivd spáchaných v minulém období. Nemohly být sice odčiněny, ale bylo je přinejmenším nutno aspoň pojmenovat. Prózy Věry Linhartové jsou v mých očích mimo jiné takovou (ať už vědomou či podvědomou) rehabilitací jazyka. Nenapravují křivdy na něm spáchané, ani je nepojmenovávají. Jen nechávají jazyk, náš privilegovaný, třebaže nedostatečný, prostředek pro vyjádření myšlení a obrazotvornosti, znovu svobodně dýchat a žít.

Summary

Veronika Košnarová: Czech Experimental Prose as Response to Ideologization of Literature

Political ideology in the Czech literature seems to be an obligatory artistic standard from the end of the 40s in the 20th century, but its origin is much older. Due to the interconnection of culture and politics, culture is interpreted as an instrument for re-education and interruption of the frontier between life and art. The Czech experimental prose reacts to this connection of the real and fictitious worlds, it intentionally changes its literary character into hyperbole by finding themes in speech, inter-textual context and in the act of creation. The experimental prose used to be the popular genre in e.g. French literature, but it lacked the totalitarian terror experience which added profundity and authenticity to the Czech experimental prose. This can be seen in the works by Vladimír Páral, Josef Jedlička, Ivan Vyskočil and mainly Věra Linhartová.

- ¹ A. Kusák: *Kultura a politika v Československu 1945–1956*. Torst, Praha 1998.
- ² Srov.: tamtéž, s. 37.
- ³ Tamtéž, s. 67.
- ⁴ Srov.: N. Macurová: „Komunistická epizoda francouzského surrealismu“, *Tvar* 6, 1995, č. 5, s. 5–6.
- ⁵ J. Pechar: *Francouzský „nový román“*. Československý spisovatel, Praha 1968.
- ⁶ Srov.: tamtéž, s. 192.
- ⁷ Není opominutelnou skutečností, že Linhartová pořídila výbor překladů textů členů Vysoké hry, s jejichž některými názory na umění a psaní sympatizovala. Jako příklad příbuznosti některých estetických názorů Linhartové a členů Vysoké hry by bylo možné uvést metafyzické, až mystické pojetí slova André Rollanda de Réneville: „(...) básník, jakmile myslí k řeči, uvádí do hry kosmické síly a zázračně je rozechvívá.“ A. R. de Réneville: „Slovo“. In: M. Topinka (ed.): *Vysoká hra*. Torst, Praha 1993, s. 105. Na podobnost uměleckých východisek Linhartové a skupiny Le Grand Jeu upozorňuje mimo jiné editor výše zmíněného výboru Miloslav Topinka. Srov.: M. Topinka: „Hluboká rýha nepřítomnosti“. *Host* 14, 1998, č. 9, s. 17–21.
- ⁸ N. Macurová: c. d., s. 5.
- ⁹ K tomu tamtéž, dále: J. Demougin (red.): *Dictionnaire de la littérature française et francophone, tome I*. Larousse, Paris 1988, s. 340.
- ¹⁰ J. Semprun: *Que peut la littérature?* Union générale d'éditions, Paris 1965, s. 35.
- ¹¹ A. Robbe-Grillet: „Příroda, humanismus, tragédie“. In: A. Robbe-Grillet: *Za nový román*. Odeon, Praha 1970, s. 36–55.
- ¹² K tomu srov. V. Descombes: *Stejně a jiné: Čtyřicet pět let francouzské filosofie (1933–1978)*. OIKOYMENH, Praha 1995, s. 105–108.
- ¹³ Tamtéž, s. 128–129.
- ¹⁴ J.-P. Faye: *Que peut la littérature?*, c. d., s. 72.
- ¹⁵ J. Ricardou: *Que peut la littérature?*, c. d., s. 51–52.
- ¹⁶ Tamtéž, s. 57–58.
- ¹⁷ A. Robbe-Grillet: „O některých zastaralých pojmech“. In: A. Robbe-Grillet: *Za nový román*, c. d., s. 27.
- ¹⁸ A. Robbe-Grillet: „Nový román, nový člověk“. In: A. Robbe-Grillet: c. d., s. 100.
- ¹⁹ A. Robbe-Grillet: „O některých zastaralých pojmech“. In: A. Robbe-Grillet: c. d., s. 31.
- ²⁰ A. Haman: „Kontext prózy v pohybu“, *Plamen* 10, 1968, č. 10, s. 61–69.
- ²¹ Tamtéž, s. 69.
- ²² A. Haman: „Experimenty a exhibice“, *Plamen* 10, 1968, č. 12, s. 40–44.
- ²³ Tamtéž.
- ²⁴ Tamtéž, s. 44.
- ²⁵ J. V. Stalin: *Marxismus a otázky jazykovědy*. Nakladatelství ČSAV, Praha 1955.
- ²⁶ V. Stejskal: „Stalinovy články o jazykovědě a naše literární věda a kritika“, *Nový život* 4, 1952, č. 2, s. 269–282. V. Stejskal: „Odpověď soudruhu Jiřímu Kopencovi“, *Nový život* 4, 1952, č. 7, s. 1091–1099.
- ²⁷ K roli Stalinových článků u nás srov.: A. Kusák: c. d., s. 330, s. 388–389.
- ²⁸ J.-V. Stalin: c. d., s. 17.
- ²⁹ P. Fidelius: *Jazyk a moc*. Arkýř, Mnichov 1983. P. Fidelius: *Řeč komunistické moci*. Torst, Praha 1998. P. Fidelius: *Kritické eseje*. Torst, Praha 2000.
- ³⁰ P. Fidelius: „Účel světů prostředky?“ In: P. Fidelius: *Kritické eseje*, c. d., s. 13.
- ³¹ P. Fidelius: „Zrcadlo komunistické řeči“. In: P. Fidelius: *Řeč komunistické moci*, c. d., s. 180–181.
- ³² Tamtéž, s. 183.
- ³³ Tamtéž.
- ³⁴ P. V. Zima: *Literární estetika*. Votobia, Olomouc 1998, s. 76–78.

- ³⁵ J. Jedlička: *Kde život náš je v půli se svou poutí*. Mladá fronta, Praha 1994, s. 37.
- ³⁶ Na souvislost poetiky Linhartové s francouzským novým románem upozorňoval nejméně jeden z vykladačů jejího díla, větší prostor (s pokusem poukázat na konkrétní styčné body) jí věnovala např. Helena Kosková ve své knize *Hledání ztracené generace*. Srov.: H. Kosková: *Hledání ztracené generace*. Sixty-Eight Publishers, Toronto 1987, s. 205–206.
- ³⁷ V. Linhartová: „Pikareskní průmět na pozadí“. In: V. Linhartová: *Meziprůzkum nejbliž uplynulého*. Nakladatelství České Budějovice, České Budějovice 1964, s. 165.
- ³⁸ V. Linhartová: „Kleopatra“. In: V. Linhartová: *Přestořeč*. Mladá fronta, Praha 1966, s. 75–76.
- ³⁹ Není náhodou, že charakter próz Věry Linhartové svádí činit poněkud zjednodušující analogie mezi nimi a Heideggerovým výrokem o řeči, která mluví. Srov.: M. Heidegger: „Řeč“. In: M. Heidegger: *Básnický bydlí člověk*. OIKOYMENH, Praha 1993, s. 42–75.
- ⁴⁰ V. Linhartová: „Promluva rozlišení“. In: V. Linhartová: *Prostor k rozlišení*. Mladá fronta, Praha 1992, s. 103.
- ⁴¹ Tamtéž, s. 106.

