

# Prózy předznamenávající budoucí poetiky

## ■ Hledání „jiné“ literatury

V druhé polovině osmdesátých let se jako příslib do budoucnosti jevilo mnoho autorů, kteří v dobovém kontextu zaujali knihou tím či oním způsobem vybočující z dobových literárních a publikačních stereotypů. Mnozí se však později buď přestali literatuře zcela věnovat, nebo jejich tvorba nenaplnila původní očekávání.

Příkladem první možnosti jsou Milan Pávek a Michael Třeštík. *Simulanti* MILANA PÁVKA byli vydáni v roce 1985, distribuováni však až v roce 1986. Román kombinuje postupy sci-fi, společensko-politické alegorie a satiry a líčí život v Ústavu blízké budoucnosti (ÚBLBu), jehož pracovníci jsou pověřeni simulovat nejrůznější lidské situace a tak zkoumat, jak zabránit nežádoucím jevům. Jejich profesionální hra na něco, co neexistuje, a předstírání ve jménu fiktivního ideálu však vedou k pokrytectví, donašečství a absurdním situacím, kdy se zcela ztrácí rozdíl mezi pravdou a lží. Román měl aktuální význam, parodoval propagandistický iluzionismus, ideologická kliše a aparátnické dirigování. Současně ale také mířil k obecnější problematice rozpadu jedince do několika rolí a ztrátě vlastní identity.

Zcela jiného typu je rozsáhlý román *Zdi tvé* (1988), který jeho autor, MICHAEL TŘEŠTÍK, situoval převážně do uměleckého prostředí. Hlavní postavou příběhu pracujícího s působivou psychologickou kresbou učinil výtvarníka, jehož metou je dokonalé dílo, ke kterému se probíjí skrze nejrůznější překážky, selhání a chyby (vlastní i jiných). V druhé linii pak autor traktuje problematiku resocializace tělesně postižených a obecněji problematiku osamocení, neschopnosti sdílet cit druhého a překonávání komunikačních zábran. Výrazné je i téma osobní nedostatečnosti maskované pózou sebeobětování a téma viny, odpovědnosti jednotlivce za gesta činěná v nepřehledné spleti cílů a ambicí. Román, který ve své době představoval ojedinělý tvůrčí čin, sceluje příznaně holanovský motiv zdi v různých významech a souvislostech (hranice individuálních zájmů, překážky v práci, domluvě či vztazích apod.).

Mezi autory, jejichž knihy byly na sklonku osmdesátých let vnímány jako velký příslib, patřila rovněž rocková zpěvačka BĀRA BASKOVÁ, autorka románu *Rozhovory s útekem* (1990), který v opisech koloval již od roku 1982 a roku

1989 vycházel na pokračování v Literárním měsíčníku. Na značném ohlasu prózy mladičké autorky se podílelo to, že ji doporučoval Bohumil Hrabal, ale i dosud tabuizované dílčí téma lesbické lásky. Hrdinkou emocionálně založené prózy je mladá žena těžce hledající sama sebe a intenzivně prožívající svůj život a především své představy o něm.

Jako další příslib – zejména pro odvahu zpracovat zvolené téma – byla vnímána kniha MARTINA VOPĚNKY *Kameny z hor* (1989), deníkovou formou zaznamenané lyrické reflexe, pocity a myšlenky, které v autorovi vyvolala cesta po rumunských Karpatech a jejichž prostřednictvím vykreslil komunistické Rumunsko jako zcela absurdní zemi.

Do stále kritičtější atmosféry konce normalizace zapadl i román *Dranciáš* PAVLA VERNERA (1989), který demonstroval neutěšený morální stav československé socialistické společnosti. Metodou realistického, místy ale až páralovskými modelového líčení zaznamenával sobecké hemžení postavíček pracujících při výstavbě jednoho z pražských sídlišť. Tristní výsledek čtyřiceti let socialistické převýchovy podtrhl tím, že jedinou postavou, která ještě věří oficiálně předstíraným cílům a usnesením, učinil směšně-smutnou, až groteskní figurku.

V dobovém kontextu naopak téměř zapadl debut PETRA ŠABACHA *Jak potopit Austrálii* (1986), který ovšem již tehdy předznamenal autorovo směřování k populární literatuře orientované na vyprávění zábavných historek opírajících se zpravidla o autorovy osobní prožitky. Nejvýraznější částí souboru byla povídka Šakalí léta, vracející se do let autorova dospívání ve stínu dejvického hotelu Internacional, jenž tu je symbolem stalinistické architektury i komunistického režimu. (Filmové zpracování této předlohy ve stejnojmenném filmovém muzikálu z roku 1993 režiséra Jana Hřebejka a scenáristy Petra Jarchovského založilo zpětně Šabachovu literární popularitu.)

## ■ Poetika literární hry, reflexe a sebereflexe

V druhé polovině osmdesátých let lze ve všech třech proudech české prózy pozorovat nástup obdobných tvarových a myšlenkových tendencí a autorů, kteří v následujícím desetiletí, po pádu komunismu, většinou patřili k výraznějším osobnostem české literatury. Spojujícím rysem jejich přístupu k literatuře byla inklinace k postupům, které odkrývají stvořenost výpovědi a jejího literárního tvaru. Jednotlivé prózy tak vědomě zpochybňují prozaickou iluzi, pohrávají si s možnostmi žánrů, s rozmanitými způsoby vyprávění a s arbitrarností jazykových znaků i vyšších sémantických jednotek, přičemž tato literární hra je vždy podrobena zpětně a tematizované autorské reflexi. Nejde ovšem jen o hru, ale o gnozeologickou potřebu učinit z neobvyklého literárního gesta prostředek vyslovení osobního pocitu, poznání a pojmenování absurdní skutečnosti.

Beze zbytku to platí o literárním teoretiku, historikovi a překladateli VLADIMÍRU MACUROVI, autorovi významné monografie o počátcích českého národního obrození *Znamení zrodu* (→ s. 222, kap. *Myšlení o literatuře*), v jehož díle se odborná orientace prolínala s volnou prozaickou tvorbou. Macurovy texty charakterizuje spontánní inklinace k vytváření reálných „obrazů ze života“, nicméně v pozadí všech jeho próz je vždy vědomí stvořenosti literární výpovědi, která tu



Vladimír Macura (vpravo) a estonský spisovatel Enn Vetemaa při 1. naiadologickém kongresu v Praze, 1988

nabývá specifické podoby antiiluzivní literární hry: jeho zdánlivě realistické vyprávění je konstruováno jako sémantický průsečík četných osobních, literárních, historických a obecně kulturních kontextů, odkazů a asociací.

Jako prozaik Macura debutoval sbírkou *Něžnými drápky* (1983), do níž shrnul povídky, psané převážně na téma milostných vztahů. Jejich intelektuální hravost v danou chvíli asociovala – oficiálně nepřiznatelnou – příbuznost s Milanem Kunderou. Byla však hlubším výrazem autorova přístupu k životu i literatuře, podle něhož hra a hravost sice je jedním ze základních způsobů lidského osvojování a podrobování světa, v němž však současně působí absurdní mechanismy, které způsobují, že se činy a gesta jen málokdy nevykonnou původnímu záměru a pokusům režirovat lidské osudy. To se promítlo i do románu *Občan Monte Christo* (1993), který Macura napsal již na počátku osmdesátých let a v němž s fabulační nadsázkou zachytil normalizační atmosféru v literárněvědném ústavu i některé peripetie ze svého osobního života. Svůj osobitý výraz ovšem našel v devadesátých letech, v prózách, v nichž spojil svou erudici znalce devatenáctého století s volnou fabulací a začal psát „mezi řádky dějin“ (*Ten, který bude*, 1999).

Velmi osobitě se ve své prvotině, souboru povídek *Knížka s červeným obalem* (1986), prezentovala ALEXANDRA BERKOVÁ, která ve svých asociativně psaných textech propojovala výrazně autobiografickou inspiraci s volnou fabulační a jazykovou hravostí a s četnými literárními reminiscencemi (včetně parafrází a odkazů na tabuizované či režimem neoblíbené spisovatele). Kniha představuje volný cyklus textů, který vykresluje rozmanité ženské role od dětství přes mateřství až k smrti. Základem autorčina přístupu k literatuře ovšem není racionální analýza kauzalit, nýbrž asociativní proud pocitů. Svět kolem sebe Berková spontánně proměňuje v zaujatý, emociálně vášnivý řetězec bezprostředních životních a literárních asociací a metafor. Pracuje technikou montáže spontánních větných soudů, která vyhovuje jejímu smyslu pro paradox

a prudké zvraty citových a stylových poloh, pro rozmývání hranic mezi reflexí reality a fantaskní nadsázkou.

Stejně je tomu i v její druhé knížce, která vyslovila autorčino expresivní odmítání reálného socialismu. Groteskně alegorická próza, která vznikla v atmosféře roku 1989, již svým ironickým titulem *Magorie aneb Příběh velké lásky* (1991) vyslovila jednoznačný soud nad pinožením v „zemi pod placatým kamenem“. Osu asociativně se proplétajících příběhů a mikropříběhů utváří obraz „normální“ české rodiny, která se zmítá v každodennosti režimu ovládaného blby; pokud se vůbec někdo z nich pokusí alespoň o gesto revolty, tak pouze ve snu.

Svou poetikou, ale i sklonem k pronášení moralistních soudů měl k Berkové blízko JOSEF SOUCHOP. Ten sice debutoval baladickým příběhem o prázdninovém setkání a konfliktu mezi českým studentem a bývalým vojákem wehrmachtu (*Poslední láska*, 1977), v následujících knihách však přešel k poetice výrazně stylizovaných experimentů. V románu *Hluboko nahoře* (1982) si pohrál s možnostmi psaní o psaní a na téma životní bilance příslušníka své generace vytvořil fantaskní výpověď, v níž jsou setřeny hranice mezi realitou a fikcí a která otevírá prostor pro jazykovou hru a absurdní humor. V následující próze *Laskavý nezáměr* (1986) autorův odsudek současné společnosti na sebe vzal masku sci-fi karikující nadvládu technologií a demaskující nemožnost komunikace a porozumění mezi lidmi.

Bilingvním autorem, který neemigroval, ale rovněž debutoval francouzsky, byl VÁCLAV JAMEK. Jeho esejistická próza *Traité des courtes merveilles* (Traktát o chatrných divech, Paříž 1989) reflektuje situaci individua na konci dvacátého století a zaujímá kritický postoj ke společenským, uměleckým i sexuálním konvencím. Složitě komponovaná skladba je jakousi intelektuální tříští osobních vyznání, drobných epizod a filozofických reflexí, jež ve svém celku představují obnažené svědectví o situaci české tvůrčí individuality v sedmdesátých letech.

Smysl pro černý humor a surrealistická inspirace stála u vzniku osobité poetiky PAVLA ŘEZNIČKA, básníka a prozaika, který v šedesátých letech náležel k brněnské literární bohémě a své asociativní a fantaskní prózy začal oficiálně publikovat ve francouzštině. Jako první mu vyšel román *Strop* (s tit. Le Plafond, Paříž 1983; česky smz. 1978; 1991, → s. 415, odd. *Próza v konfliktu s komunistickou mocí*) a poté sbírka próz *Zrcadlový pes* (s tit. L'Imbécile, St. Nazaire 1986; česky 1994). Ostatní jeho prózy – psané od přelomu sedmdesátých a osmdesátých let – pak byly vydány až v letech devadesátých (*Vedro*, 1993; *Zvířata*, 1993; *Alexandr v tramvaji*, 1994). Základem Řezníčkova groteskního stylu je proud metaforických situací, které odkrývají bizarnost lidské společnosti a světa pojímaného jako víceméně biologický organismus, v němž každý pokus o vymanění se ze životního stereotypu posléze končí v absurditě. Tomu odpovídá i autorova častá antropomorfizace zvířat i předmětného světa.

## ■ Mezi antiiluzivní tradicí a postmodernou

Je charakteristické, že značná část autorů předznamenávajících dominantní poetiky počátku devadesátých let měla literární vzdělání, zkušenost literárního vědce, redaktora či kritika. Tak tomu bylo i v prozaické linii prostupující všemi větvemi české literatury a utvářené spisovateli, kteří – zpravidla na sobě nezávisle a v opozici vůči oficiálně proklamovanému odklonu normalizační literatury od „škodlivého intelektualismu“ – rozmanitými způsoby programově navazovali na antiiluzivní experimentální prózu šedesátých let. Inspirovali se tvorbou Věry Linhartové, francouzským novým románem, ale také starší tradicí reprezentovanou zejména Richardem Weinerem a Miladou Součkovou, Franzem Kafkou a Franzem Werfelem. Jejich prózy ovšem současně byly také předzvěstí postupů, které v české literatuře devadesátých let dostaly označení „postmoderní“ a byly spojovány mimo jiné s tvorbou Umberta Eka či J. L. Borgese.

Přes výrazné individuální rozdíly tyto jednotlivce spojovala výrazná tendence k intelektualizaci, literárnosti a hravosti prózy, užívání experimentálních a antiiluzivních výrazových prostředků. Ke spojujícím rysům patřilo propojování osobního prožitku s dějinnou dimenzí lidského bytí v prostoru města. Výchozí silná autobiografičnost tak přerůstala v obecnější výpověď o situaci člověka poznamenaného českou či středoevropskou historií.

Mezi prozaiky této volné skupiny lze počítat jak ty, kteří se pohybovali na okraji oficiální větve a podařilo se jim vydat jednu či dvě knihy (Michal Ajvaz, Daniela Hodrová), tak prozaiky působící v samizdatu (Jiří Kratochvíl, Ivan Matoušek). Typově lze ale do této skupiny rovněž počítat Sylvii Richterovou, publikující v exilu již od roku 1978 (→ s. 443, odd. *Próza v konfliktu s komunistickou mocí*).

Pod zřetelnou inspirací francouzským novým románem a experimentální literaturou, které se autor věnoval i jako kritik a teoretik, vznikala od sedmdesátých let tvorba KARLA MILOTY. Klíčový vliv na Milotu však měl rovněž domácí expresionismus, především Richard Weiner, který jej inspiroval reflexí vlastní autorské řeči, jejíž smysl musí být neustále zkoumán a vždy vzbuzuje pochybnost. Milotovy prózy tak v rámci české prózy představují jeden z nejortodoxnějších projevů snahy o potlačení tradiční narativní fabulace, prolínání časových rovin a neobvyklé formy vyprávění (například v druhé osobě). Milota kombinuje až groteskně popisné obrazy prostorů s rozostřováním základní dějové linie, již často rozkládá do několika možných variant vývinu událostí. Postavy si nejsou příliš jisté svou identitou, tápají světem jako labyrintem ležícím na pomezí mezi přítomností a minulostí, skutečností a snem.

V osmdesátých letech se Milotovi podařilo vydat povídkový soubor *Noc zrcadel* (1981), jenž vyšel zejména z banálních klišé a schémat konvenční literatury. Jednotlivé motivy a situace, příběhy milostných trojúhelníků, zhrzených lásek,



Karel Milota

tajemných zločinů, zrady a pomsty však podrobil intelektuální analýze, která si s nimi variačně a interpretačně pohrávala a vytvářela jejich zrcadlové obrazy. Sugestivní atmosféru Milotových textů kloubících racionální prvky s iracionálními a demonstujícími relativitu lidského poznání umocnily též jejich synestetické kvality; k překrytí triviálních epických kontur přispěly detailní popisy jak vnějšího prostředí či vzhledu postav, tak jejich vnitřního ustrojení a prožívání.

Teprve na počátku let devadesátých, tedy bezmála dvacet let poté, co je Milota začal psát, vyšly povídky *Ďáblův dům* (1994) a próza *Sud* (1995), v níž rozvinul archetypální motiv člověka jako poutníka, jehož sudbou je neustálé bezvýhodné kroužení, bloudění, přičemž smysl cesty zůstává tajemstvím.

Obdobné chápání literatury spojovalo s Karlem Milotou DANIELU

**HODROVOU**, literární teoretičku, která mohla svou odbornou monografii *Hledání románu*. Kapitoly z historie a typologie žánru knižně publikovat teprve roku 1989. V poslední třetině osmdesátých let začala vznikat také její trilogie *Trýznivé město* (*Podobojí*, 1991; *Kukly*, 1991; *Théta*, 1992), umělecky pracující s postupy a motivy, kterými se autorka jako teoretička zabývala. Základem jejího přístupu k literatuře bylo sebereflexivní, antiiluzivní pojetí výpovědi, která tematizuje i sám proces vzniku textu, k důležitým rysům její poetiky pak patřily motivy proměny a zasvěcení a sémantizace prostoru. V jejím pojetí se prostor Prahy, ztotožněně zejména s Vinohrady a Žižkovem (včetně Olšanských hřbitovů) proměňuje v labyrint a současně v osobitý, vlastní paměť obdařený subjekt vyprávění i lidských osudů. Tento prostor je však přitom současně prostorem pro autorčinu silně autobiografickou výpověď, jejímž základním rysem je asociativní technika vyprávění, které propojuje realitu a fikci, život a smrt, která ale pro autorku neznamena definitivní konec člověka. Hodrová tak ruší tradiční časoprostorové konsekvence, přítomnost u ní neustále odkazuje k nepřítomnému a minulému a naopak. Její postavy přitom nabývají podoby loutek pohybujících se na jevišti. V návaznosti na Miladu Součkovou

a Věru Linhartovou a obdobně jako v exilu Sylvie Richterová tak autorka utváří prózu jako mnohovýznamový obrazec, za jehož věrohodnost v konečné instanci ručí vyprávěcí subjekt. Její vypravěč na jedné straně vytváří prostor vyprávění, na druhé je iniciován do zvláštního světa znakových struktur, které sám pomáhal vytvářet, kterým ale zcela nevládne.

K experimentální formě vyrůstající z volného proudu představ a obrazů inklinovala ve próze *Daleko od stromu* (smz. 1984; Kolín nad Rýnem 1987) rovněž **ZUZANA BRABCOVÁ**, jíž tato forma pomohla vymanit se z otroctví předem vnucených zákonitostí časoprostorově konsekventní narace. Nepříliš rozsáhlá próza vyslovuje sklíčenost dívky, která vnitřně odmítá

atmosféru normalizační Prahy a v bezbřehém světě znaků a tekoucí všednosti se snaží poznat jak sama sebe, tak i vlastní generaci, a formulovat svůj složitý vztah k vlastním předkům a generacím předchozím. Brabcová konfrontuje prvky mytizující a demytizující a svůj akutní pocit ohrožení transformuje v metaforický obraz potopy, která neodvratně zaplavuje město, zosobňující národní i osobní dějiny. Prvky reality se prostupují se snovými a fantaskními vizemi a s fragmenty historických dějů a událostí.

V labyrintu bizarní a neuchopitelné každodennosti, v propletenci mezilidských vztahů a v nepochopení ostatními bloudí hrdinové reflexivních próz **IVANA MATOUŠKA**, autora fascinovaného všedností a detaily lidského života a zároveň usilujícího o obecnější literární výpověď, o postižení filozofického rozměru bytí. V samizdatu Matoušek nejprve publikoval soubor próz a esejů *Mezi obrazy* (smz. 1980; s tit. *Mezi starými obrazy*, 1999) a sbírku povídek *Album* (smz. 1987; 1991). Autorův smysl pro introspekci prokázal román *Ego* (smz. 1988; 1997). Autor v něm tematizuje a také problematizuje samotnou genezi literární výpovědi. Psaní je Matouškovi projevem mnohvrstevnatého „já“, které se pokouší pojmenovat smysl vlastní existence a řád věcí. Generační výpověď o myšlenkovém dozrávání ve světě plném zla je tak i výrazem hledání okamžiků, kdy člověk dospívá k chvilkovým pocitům vnitřní i vnější harmonie.

K vědomému propojení mezi přístupem sémiotickým a hermeneutickým, který je pro českou experimentální prózu typický a který jako by spojoval předválečnou tradici expresionistickou s relikty avantgardního modernismu, měl nejbližše **MICHAL AJVAZ**, autor, jenž se ve své rigorózní práci věnoval stylu



Daniela Hodrová

a jazyku Richarda Weinera a Karla Čapka. Ajvazovy prózy mají silný filozofický podtext: konfrontují vědomí nemožnosti adekvátně poznat svět se stále novými patetickými pokusy o porozumění, které vždy znovu podnikají autor, vypravěč i hrdinové.

Ajvaz debutoval silně prozaizovaným souborem básní se záměrně matoucím titulem *Vražda v hotelu Intercontinental* (1989). Jejím ústředním tématem je prostor Prahy pojímaný jako labyrint konfrontující banalitu a absurditu všednosti s mýtem mimořádného místa a vyzývající autora – obdobně jako Hodrovou – nejen k metaforickému vyjadřování obecnějších filozofických a etických otázek, ale také k hledání vlastního přístupu k literární tvorbě a vyprávění. V osmdesátých letech vznikla také próza *Návrat starého varana* (1991), v níž je motiv labyrintu jako metafory lidského bloudění a bezvýhodných situací rozvíjen prostřednictvím tematizované fikce-vyprávění, které rozbíjí jednotící linie příběhu, má fragmentární charakter a pracuje s neukončeností a rozplývavostí jednotlivých epizod, v nichž se prolínají snové vize, groteskní a bizarní scény i záznam banálních detailů. Vypravěčova snaha po uchopení skutečnosti a po vytvoření pevných pořadajících principů, které by měly vyjevit její smysl, tu naráží na nemožnost tohoto cíle dosáhnout, neboť skutečnost se takovému uchopení vzpírá a každý individuální pokus o nějaké univerzální porozumění je odsouzen k neúspěchu.

Spřízněnost s experimentální prózou šedesátých let, a to nejen s Věrou Linhartovou a francouzským novým románem, ale také s humornou polohou experimentu v tvorbě Ivana Vyskočila (k němuž se autor vedle Milana Kundery a J. L. Borgese výslovně hlásil) spoluutvářela tvorbu JIŘÍHO KRATOCHVILA, autora na rozdíl od předchozích netematizujícího Prahu, ale prostor Brna jako důvěrně známého, ale zničeného, ošklivého a k zániku směřujícího města.

Kratochvil začal oficiálně knižně publikovat teprve v devadesátých letech, nicméně své první povídky časopisecky otiskoval (vedle recenzí a esejů) již v druhé polovině šedesátých let. Přípravované vydání povídkového souboru *Případ s Chatnoirem* v brněnském nakladatelství Blok však bylo v roce 1971 zakázáno. Jednotlivé povídky z tohoto souboru pak byly autorem vydány v samizdatu (*Případ nevhodně umístěné šance*, smz. 1978) a poté začleněny do svazku *Orfeus z Kénigu* (1994), který obsahuje 15 textů z let 1967–90. Fabulačním východiskem těchto tematicky různorodých povídek často bývá příslib tajemství či náznak detektivní zápletky, později však vypravěčovým úhybným manévrem opuštěný či „odstraněný“. Společným rysem je prvek hry, a to jak s jazykem, tak s logikou a pravidly vyprávění, tak i se čtenářem. Příběhy povídek se rozkládají do několika stejně pravděpodobných verzí – charakter postavy, ale i vypravěč přitom čtenáři zabraňují odlišit, která z jimi proklamovaných identit je skutečná a která vymyšlená.

Klíčové postavení v kontextu Kratochvilova díla má rozsáhlá próza *Medvědí román* (1990), kterou lze chápat jako jakýsi vzorkovník narativních postupů



a motivů, jež je možné v méně koncentrované podobě nalézt v autorových pozdějších pracích. Ke Kratochvilovým konstantám patří fantaskní hyperbola, „vyskočilovské“ dovádění rozehrané situace ad absurdum, zcizování a zklamání očekávání, fragmentace textu, kontrastní postupování stylových a jazykových rovin. Konstantní je ale také vědomí příslušnosti k Brnu a autobiografická inspirace vracející se především k motivu osamělého dětství emigrantova syna v padesátých letech či k disidentské zkušenosti.

Román existuje ve dvou verzích, jejichž odlišnost spočívá – podle autorových slov – v přístupu ke čtenáři, respektive v nárocích, které na něj klade. První verzi autor dokončil v roce 1983 a nabídl ji k vydání v samizdatové Edici Petlice; její redakce však označila román za nečitelný a odmítla jej vydat. Na radu Milana Uhdeho proto během dvou let vytvořil „čitelnější“ verzi románu, která byla publikována v brněnském samizdatu a posléze v roce 1990 v nakladatelství Atlantis. Teprve v roce 1999 autor pod názvem *Urmedvěd* uveřejnil původní (údajně nepřepracovanou) verzi.

Medvědí román představuje poměrně složitě strukturovaný celek. Jeho čtyři části se výrazně liší způsobem vyprávění; klasické iluzivní líčení sci-fi vize orwellovsky totalitního světa se tu bez varování láme v autobiograficky založené vyprávění o hlídači, který píše román o svém normalizačním přežívání v drůbežárnách. Odtud se text rozbíhá do široce podaných osudů rodu Beránků, aby pak v sebereflexivním závěru interpretoval sebe sama. Neutrální vševědoucí vypravěč se tu střídá s několika typy vypravěčů vypovídajících v ich-formě a především s hlasem vypravěče-autora, který postupně získává dominantní postavení a přesunuje pozornost čtenáře od vyprávěného na samotný způsob vyprávění a na jeho konstruovanost. Tematizace procesu vzniku textu, vypravěčova sebereflexe a jeho hodnocení a reinterpretace dosud řečeného proto převáží nad prostým líčením událostí a zabrání čtenáři upadnout do pohodlí souvislého příběhu. Obdobně jako u Linhartové je tak vyprávění řízeno „libovůlí“ toho, kdo vypráví, a svou literární vykonstruovaností, v jejímž rámci nelze uplatňovat logiku vnějšího, reálného světa.

V autorově následujícím románu *Uprostřed noci zpěv* (smz. 1989; 1992), který jako první získal zájem širší čtenářské obce, se model vyprávění značně zjednodušuje: dva vypravěči tu v ich-formě vyprávějí své životní příběhy od poválečného dětství až po dospělý život v sedmdesátých letech. Jedna z dějových linií je založena autobiograficky a líčí vypravěčovo dětství a dospívání v rodině pounorového emigranta, zatímco linie druhá má fantaskní charakter a její vypravěč je nadán nadpřirozenými schopnostmi. Tím, že se obě linie v závěru prostoupí, otevírají čtenáři možnost interpretovat je jak v logice mimoliterární, historické zkušenosti, tak v logice fiktivního světa literatury.