Aleš Haman

PROMĚNY STRUKTURNÍCH DOMINANT V PRÓZE 60. LET

Ve svém příspěvku si chci povšimnout proměn, jimiž procházely základní složky výstavby fiktivního světa prózy: děj, postava, prostředí.

Názory na proměny naší prózy v šedesátých letech se různí. Někteří hovoří o krizi epičnosti vyvolané zánikem aktivního hrdinství. Zastánci socialisticko - realistického reformního pojetí vyzdvihovali do popředí změnu pohledu na skutečnost, která přinesla vědomí problematičnosti života a potřebu aktivního kritického přístupu - ovšem, haškovsky řečeno „v rámci mírného pokroku v mezích zákona". Podle nich bylo nutno přežilá syžetová schémata pozměnit, aniž by se rušil způsob výstavby fiktivního světa. Nadále měl panovat vševědoucí vypravěč nahlížející do myslí a postav a líčící jejich činy naplňující směřování děje ke kýženému cíli. Zachováno mělo být i centralizované rozvržení postav kolem ústředního hrdiny - hrdinství patřilo k normativním atributům socialistické epiky. Změna měla spočívat pouze v reformní korektuře způsobů, jakými mělo být cílů dosahováno.

Příznačné pro tyto pokusy o reformu výrobní prózy jsou agitky Ivana Kříže, například *Oheň chce dobré dřevo*. Schéma syžetu je dáno reformně výchovným záměrem konfliktního tematického paradigmatu - komunista musí nastoupit tam, kde je ho třeba, i když to kříží jeho osobní ambice a plány. Takto chtěl autor ilustrovat dobové pojetí složitosti doby promítající se do vnitřního konfliktu hrdiny. Ve snaze motivovat „správné" řešení tohoto konfliktu rozložil Kříž syžet do dvou pásem - fiktivní přítomnosti a minulosti: Ta je ovšem ztvárněna v tradiční podobě jako příběh vyprávěný starým komunistou o jeho soubojích se státní mocí za první republiky. Vzorové vyprávění přivádí hrdinu k požadovanému rozhodnutí.

Oproti budovatelské próze je tu jistý rozdíl: v uvedené agitce příběh vlastně končí tam, kde výrobní romány začínaly. Zde se pozornost přenesla na to, co předcházelo dění těchto próz (zápasu za napravení zaostávajícího podniku).

Dominantní postavení ve struktuře díla však měl - stejně jako v budovatelské próze - děj. Odlišnost byla v tom, že v ní byla paradigmatem dějového schématu zápletka, jež nabývala podoby boje, zápasu, ve kte-

kresba: Adolf Hoffmeister

rém se vyjevoval ideologicky mytizovaný smysl dějin. Ten (jako hypertéma) určoval význam všech segmentů syžetu a sjednocoval je v souvislý celek.

V Křížově próze se fabulační paradigma přesunulo od zápletky ke konfliktu. Od epiky tedy směřuje k dramatičnosti. S tím se zužuje rozsah děje na klíčovou situaci rozhodování. Kříž tak narazil bezděky na jednu z možností, jak posunout syžet od epického příběhu k dramatické situaci (v níž se příběh vyprávěný starým komunistou stává pouze průvodní složkou).

Autor agitky tak splýval s obecným trendem - pojmenovaným už tehdy kritikou -, jenž přinášel odvrat od příběhů ilustrujících epochální dějinný pohyb (jeho ideologickou koncepci) k situacím a epizodám zachycujícím život v proudu každodenního (efemérního) dění. Pro některé autory – jako byl Kříž - to byly stále ještě historicky významné konfliktní momenty, jimiž by bylo možné exemplifikovat hypertéma dějinné totality života.

Podobně pojata je například i jiná, tehdy pro svou společenskou kritičnost ceněná novela Jana Trefulky *Pršelo jim štěstí* (nikoli náhodou ji Milan Jungmann v roce 1963 zařadil do souboru pěti novel, jež považoval za reprezentativní ukázku nové socialistické prózy s náměty ze současnosti).

V témže souboru se však objevila i povídka, která se od ostatních „sond" do života dost podstatně lišila. Byla to próza Jiřího Frieda *Časová tíseň*. Někteří kritikové[1] ji v době vydání (1961) dokonce odsoudili jako varovný doklad odklonu literatury od společenské angažovanosti. Její děj byl rovněž založen na konfliktní situaci, která se však výrazně lišila od situační povídky Křížovy či Trefulkovy. Tam šlo o zauzlení vnějšího děje vyvolávající niternou (volní) reakci jedince, jenž byl do ní vtažen. U Frieda šlo o něco jiného. Byla to situace dá se říci existenciální, situace celkové životní bilance člověka, nepodléhající dějinnému řádu. Ztráta opor a jistot tvořících podloží každodennosti vyvolala problém smyslu života. Neřeší se tu tedy pouze jeden z problémů či konfliktů každodenní praxe významově určované historickým procesem; v případě Friedovy povídky šlo o problém a konflikt sociální funkčnosti jedince, v němž osobní krize vyvolala pocit historické zbytečnosti. I když tento konflikt nabyl rozměru existenciálního, byl autorem pojat stále ještě z apriorního hlediska. Společenská funkčnost byla chápána buď jako služba ideji, která dává dění historický smysl (v povídce to reprezentuje sestra Růžena, komunistka), nebo jako příslušenství k pracovnímu kolektivu, jenž umožňuje - jak praví jedna z postav - brát podíl na životě všech. Z hlediska analýzy strukturních dominant je podstatné, že Friedova próza otevřela cestu k prohloubení situačního rámce syžetu do sféry existenciální.

Cesta redukce uceleného příběhu na klíčovou situaci lidského života byla ovšem jen jednou z možností, jak překonat strnulý dějový mechanismus. Další cestu naznačil ve své době vysoce ceněný román Ivana Klímy *Hodina ticha* (1963). Autor v něm nerezignoval na příběh, ale uvolnil jeho dějovou skladbu. Do té doby byly nejčastěji používány pouze retrospektivy zpomalující tempo děje a osvětlující jeho motivaci. Klíma vytvořil paralelní dějová pásma navzájem se střídající a prolínající. To mu umožnilo syntetizovat dvě pásma - pásmo každodennosti prostých lidí a pásmo historické reflexe (jeho nositelem je inženýr, stavitel hrází proti živlům a bojovník za historický pokrok). Obě pásma pak rozčlenil do epizod, jejichž syntaktická sémantika byla uvolněna, protože na sebe přímo nenavazují. Paradoxně tím zintenzívnil účinek syžetu, neboť čtenář byl při četbě nucen k vlastní aktivitě při dotváření souvislostí. Tak tento román, ačkoliv ani on se nevymanil z ideové apriornosti (na to poukázal P.Blažíček[2]), naznačil další možnost posunu v pojetí dějové skladby jako strukturního prvku fiktivního světa.

---

1 Srov. Vl. Forst: Na jedné straně. Tvorba 236, 1961, č. 36, s. 848.

2 P. Blažíček: Svědectví - a čeho? Host do domu, 1964, č. 6, s. 33 – 35.

Na prolínání dvou linií je založena i próza, jež v roce, kdy vyšel Klímův román, přinesla další příklad modernizace prózy. Byla to novela Ladislava Fukse *Pan Theodor Mundstock*. Její syžet je založen na prolínání motivů empirických a fantasmagorických, které rovněž uvolňují syntaktickou sémantiku děje. Přispělo k tomu i opakování určitých motivů, které vnášejí do sledu dění rysy skrytých souvislostí spojujících různé dějové segmenty.

Uvolňování syžetové skladby pokračovalo od začátku šedesátých let rychlým tempem. Na jedné straně se začala prosazovat kolážová skladba různorodých segmentů, ať už v podobě mluvního proudu Hrabalových pábitelů, či v kaleidoskopickém pásmu Jedličkovy prózy *Kde život náš je v půli se svou poutí*. Rozdrobení děje na osamostatnělé segmenty zbavující je totalizujícího dějového významu se od původních sond do životní empirie v epizodách a situacích počalo přesouvat směrem k autonomizaci osamostatnělých článků děje cestou fantazijní transformace rozrušující logickou návaznost ať v linii satiricky hyperbolizované (K. Michal: *Bubáci pro všední den*), ať v linii mířící k absurditě (I.Vyskočil: *Vždyť přece létat je tak snadné*).

Na počátku druhé poloviny šedesátých let se objevil román, jehož syžet tvořila série epizod a scének. V jejich sledu bylo fabulační paradigma zápletky zredukováno na minimum. Do popředí - podobně jako v kolážích Hrabalových - vystoupila především rovina řečového projevu postav strhávající na sebe pozornost čtenáře. Byla to *Vlažná vlna* Aleny Vostré.

Autonomizace děje a jeho článků naznačovala cestu k románu - konstrukci, v jaký rozvinul své anekdotické povídky Milan Kundera. Jeho *Žert* byl promyšlenou stavbou, která se sice navenek tvářila jako mimeze vnějšího světa, avšak směřovala k svébytnosti, používajíc empirických motivů jako stavebních kamenů celku řídícího se zákony umělecké konstrukce. Kundera konstruoval syžet svého románu jako děj, jehož racionální, logický průběh měl být určen lidským projektem, avšak ztroskotal. Právě toto ztroskotání racionálního projektu dění způsobené nevypočitatelností života, je vlastně pohřební písní za příběhem, za dějem exemplifikujícím historickou smysluplnost dění koncipovanou jako dění směřující k vytčenému cíli. Proud života pohlcuje finalitu, univerzální, logicky racionální projekt dějin není možný. Dokumentují to nejvýrazněji prózy Vladimíra Párala. Počínaje *Soukromou vichřicí*, přes *Katapult* až k *Milencům a vrahům* rozkládá tento autor děj do kombinovatelných segmentů, jejichž syntaktický význam je zaměnitelný a umožňuje jak stereotypní opakování, tak

různé kombinace, jejichž mechanismus zůstává totožný, nabývaje povahy bludného kruhu (výměna partnerů v *Soukromé vichřici*, střídání milenek v *Katapultu* opakované vzestupy a pády v *Milencích a vrazích*).

Rozkladem tradičního příběhu jako sledu segmentů, jejichž syntaktický význam spočíval v návazné finální motivaci, vstoupila česká próza na půdu moderny, z níž byla v padesátých letech vypuzena.

Podobný proces proměny sémantiky můžeme pozorovat také u dalšího prvku výstavby fiktivního světa, jímž je postava. Pro tradiční románový příběh, jaký preferovala próza padesátých let, byla příznačná centralizovaná organizace a hierarchizace postav orientovaná k ústřednímu hrdinovi. Slovo „hrdina" tu nemá jen terminologický význam ve smyslu „hlavní postava", nýbrž bylo chápáno doslovně jako postava podávající hrdinské výkony. Hrdina výrobních románů byl faktickým vykonavatelem, faktorem dějinného procesu. (Komunistický mýtus kladoucí stranu jako subjekt dějin vyžadoval, aby takový hrdina byl straníkem.) Hlavním atributem hrdiny byla efektivita pracovní či politická (nebo obojí dohromady). Tato efektivita nalézala výraz v ději pojatém jako zápas historických sil.

Redukce uceleného příběhu na uzlovou situaci přinesla změnu v pojetí protagonisty. Jeho vnější konání bylo motivováno zevnitř, činností vůle v rozhodovacím aktu, jenž přinášel řešení konfliktu (problému). To počalo nabývat převahy nad vnějším konáním. Tuto změnu, jež se projevila už u Lustiga, potvrdila Friedova *Časová tíseň*, kde vnější efektivita konání byla eliminována ve prospěch vnitřní aktivity (je to dáno už povahou protagonistovy profese, jíž je šachová hra). Atribut výkonnosti u této postavy pozbývá na významu, postava přestává být funkcí vnějšího dění realizující jeho předurčený smysl. Svým způsobem souvisel s touto proměnou i román *Hodina ticha*, v němž Klíma dal vnější aktivitě svého protagonisty vyznít „do ticha", aby zdůraznil vnitřní, mravní problematiku dění.

V průběhu šedesátých let využil této cesty oslabení vnější aktivity Vladimír Páral, jenž zvýraznil právě její pokleslost. Jeho „hrdinové" se pohybují pouze na vegetativní, konzumní rovině životní aktivity, takže autor může přirovnat jejich konání k hmyzímu hemžení. Podobné příklady pokleslé aktivity přinesla i Friedova próza *Abel (Pohyby jednoho rána)*, která pokračuje v přenášení aktivity do sféry reflexe. Fried dovršil tento posun v novele *Hobby*, kde aktivita nabyla povahy samoúčelné hry. Vegetativní rysy konání jeví i postavy *Vlažné vlny* Aleny Vostré, kde je jejich každodenní pachtění konfrontováno s motivem náhlé

smrti; její fatálnost však zapadne do všedního koloběhu jako pouhý fakt.

Druhou cestou k proměně výstavby a funkce postavy nabízelo její významové znejasnění. Až dosud jsme se totiž pohybovali v oblasti postav, které D. Hodrová[3] označila jako „postavy - definice", jinými slovy řečeno jako typy. Nyní přecházíme k druhé modifikaci charakterizované jako „postavy - hypotézy", jejichž význam je neurčitý, a problematický. Takový postup významového znejistění a zproblematizování postavy použil Ladislav Fuks v próze *Pan Theodor Mundstock*. Titulní postava nabývá paradoxní povahy svou rozpolceností mezi racionální logiku a přeludné iluze. Fuks dovádí tento postup ještě dále například ve *Variacích pro temnou strunu* nebo v próze *Myši Natalie Mooshaberové*. Tam nabývá titulní postava až rysů určité alegoričnosti.

Cestu „hypotetizace" se snažil využít ve svých prózách i Vladimír Páral, když některým postavám (v románu *Katapult*, a zejména v *Milencích a vrazích*) propůjčil jména vyvolávající biblické asociace. U něho však šlo spíše o alegorizaci. Svým způsobem přispěl k uvolnění typizačních postupů ve výstavbě postav a k jejich významovému znejistění i Bohumil Hrabal, jehož pábitelé nebo strýc Pepin tvoří významově otevřené figury nevypočitatelné svou fantaskní imaginací.

V souvislosti s postupem ve výstavbě postav je třeba se zmínit o postavách v Kunderově *Žertu*. U něho nejde totiž o postavy v obvyklém smyslu slova. Mají, dá se říci modelovou povahu. Jsou to jevové podoby různých existenciálních postojů utvářejících se v situacích; to je vzdaluje psychologismu a přibližuje fenomenologickým konstruktům podobným postavám Sartrovým či Camusovým.

Samostatnou kapitolou jsou proměny vypravěče. Je dostatečně známo, jaký rozruch v kritice vzbudil Škvoreckého přechod od neosobní vyprávěcí funkce (volím zde termín K. Hamburgerové[4], protože odstraňuje personifikační konotace spojené s výrazem „vypravěč") k vyprávění v první osobě ve *Zbabělcích*. Odosobněná vyprávěcí funkce byla výrazem myticky odosobněného pojetí dějinného procesu, jehož smysl byl dán a mohl být pouze realizován výkony hrdinů. Přechod k personifikované vyprávěcí funkci účastníka děje přinesl individualizovanou lidskou perspektivu, která působila demytizačně, neboť činila dění předmětem možné plurality pohledů. Splývání vyprávěcí funkce

3 D. Hodrová: Postava definice a postava hypotéza. In: Proměny subjektu 2 (sb.). Praha 1994, s. 75 - 108.

4 K. Hamburger: Die Logik der Dichtung. 2. vyd. Klett, Stuttgart 1968, s. 111- 117.

s projevy postav umožnilo znejistit hranice mezi pásmem vyprávění a pásmem postav, což opět - jak ukázal Doležel[5] - přispělo k modernizaci prózy.

Velmi intenzivně využil takového prolínání pásem Vladimír Páral, jenž dokázal obě pásma vystřídat i v rámci věty. Krajní polohu zvolila Věra Linhartová, která vlastně rezignovala na vyprávění jako na tvorbu fiktivního příběhu a zaměřila se na sám proces formování výpravného projevu a možnost jeho realizace. Autorka si uvědomila, že fiktivní svět je výtvorem řeči a naopak, že řeč nás uzavírá ve světě myšlených významů. U nás naprosto neobvyklým způsobem, předjímajícím dnešní dekonstruktivismus a reflexi psaní, počala uvažovat o možnosti, jak prolomit bariéru řeči a proniknout k sobě samé jako mluvčímu, jehož skutečná tvář je skryta za zrcadlem řeči.

Na druhé straně přinesl pronikající vliv tzv. „nového románu" tendenci opačnou, sklon zdůrazňující neosobní, precizní pohled pozorovatele jako „oka kamery" jakoby zaznamenávajícího, ve skutečnosti fiktivně představujícího svět zbavený psychologizujících významů vyplývajících z perspektivy postavy či personálního vypravěče. Tyto rysy můžeme shledat u Vostré v románu *Vlažná vlna*.

Nakonec se zmíním o posledním prvku fiktivního světa, jímž je časoprostorový rámec, neboli prostředí, do něhož je příběh a jeho postavy zasazen. Zaměřím se na významový aspekt začlenění prostředí do vztahu k postavám. V tradiční próze je prostředí spjato s aktivitou hrdiny, a tedy i s dějem. Vytváří pozadí, na němž se příběh či situace odehrává. Postava může vyrůstat z prostředí, být jím významově určována a zároveň je i přetvářet. Prostředí má pro ni význam známosti, přehlednosti, domáckosti, nebo se takovým v průběhu dění stává (ve výrobním románu přetvoření zaostalého prostředí ve vzor socialistického způsobu života).

Postupem doby dochází v próze šedesátých let ke změně ve vztahu postavy a jejího světa. Prostředí se počíná postavě odcizovat (pojem „odcizení" se v této době stává módním). Dochází ke zlhostejnění, zbezvýznamnění vztahu postavy k předmětnému světu a naopak. Svět se stává fantasmagorickým jevištěm, bludištěm, zdrojem nečekaných překvapení i tajemných náznaků (Michal, Vyskočil, Fuks). U Párala a Vostré se předmětný svět propadá na úroveň zvěcněných fetišů spotřeby a kulis banálního života. Podobně věcné povahy pouhých rekvizit nabývá prostředí i v Kunderově *Žertu* (např. líčení vyčpělých rituálních

5 L. Doležel: Narativní způsoby v české literatuře. Praha 1993.

předmětů folklorních slavností). Odcizování prostředí a postavy, vzdalování se vnějšímu světu posiluje autonomní ráz fiktivního světa.

Závěrem tedy můžeme konstatovat, že proměny významů základních prvků výstavby fiktivního světa v próze šedesátých let naznačují tendenci k modernizaci prózy, k jejímu sbližování s trendy světovými, které se projevilo jistými tendencemi k autonomizaci fiktivního světa, které předznamenaly postmoderní rozklad fikce jako hry svobodné představivosti.