

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav české literatury a komparatistiky

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Karolína Pavlíková

Literární experiment Aleny Vostré. Aspekty nového románu v díle *Vlažná vlna*

The literary experiment by Alena Vostrá: Aspects of the French “nouveau roman”
in her novel *The Lukewarm Wave*

Brusel 2022

Vedoucí práce: Mgr. Josef Šebek, Ph.D.

Poděkování

Na tomto místě bych chtěla mnohokrát poděkovat Mgr. Josefu Šebkovi, Ph.D. za jeho cenné rady, podnětné připomínky, ochotu a trpělivost při vedení práce, jakož i za seminář o novém románu, který mě k volbě tématu inspiroval. Také bych ráda poděkovala své rodině a Amandine Abraham za podporu.

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou práci vypracovala samostatně a výhradně s použitím citovaných pramenů, literatury a dalších odborných zdrojů.

V Bruselu dne 9. května 2022

Karolína Pavlíková

Abstrakt

Tato bakalářská práce je koncipována jako interpretačně komparativní analýza románu Aleny Vostré *Vlažná vlna* (1966). Soustředí se zejména na jeho experimentální rysy, z nichž mnohé nesou znaky charakteristické pro poetiku nového románu. Proto je v první části nastíněn jak dobový kontext francouzského nového románu, tak české experimentální tvorby 60. let, jenž slouží jako orientační východisko následujícího rozboru. Důležitou součástí tvoří rozbor stěžejních děl nového románu, jakož i ohlasy *Vlažné vlny* v soudobých kritikách. V druhé části práce jsou analyzovány hlavní motivy díla a jejich vliv na celkovou kompozici díla, postavy a jazyk. Cílem práce je postihnout, v čem spočívá experimentálnost románu Aleny Vostré, na základě komparace ozřejmit, zda skutečně nese rysy nového románu, a tím jej usouvztažnit v rámci české i francouzské experimentální literatury vymezeného období.

Klíčová slova

Alena Vostrá, *Vlažná vlna*, česká literatura 60. let, experimentální literatura, francouzský nový román, Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute

Abstract

This bachelor's thesis is conceived as an interpretative and comparative analysis of Alena Vostrá's novel *Vlažná vlna* (1966). It mainly focuses on the novel's experimental features, which resemble the aspects of the nouveau roman poetics. Therefore, the first part of the thesis outlines the contemporary context of the French nouveau roman as well as the Czech experimental literature of the 1960s, which serves as a reference for the following analyses. An important part of this thesis contains the analysis of the key works of the nouveau roman, as well as the reception of *Vlažná vlna* in contemporary criticism. The second part studies the main motifs of the novel and their influence on its overall composition, characters, and language. The aim of the thesis is to identify the experimental nature of Alena Vostrá's novel, to clarify whether it bears the characteristic aspects of the nouveau roman, and thus to situate it within the Czech and French experimental literature of the defined period.

Keywords

Alena Vostrá, The Lukewarm Wave, Czech literature of the 1960s, experimental literature, French nouveau roman, Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute

Obsah

Úvod.....	7
1. <i>Vlažná vlna</i> v dobovém kontextu.....	10
1.1 Francouzský nový román.....	10
1.1.1 Kulturně-filozofický kontext	12
1.1.2 Politicko-historický kontext.....	16
1.2 Rysy nového románu	19
1.2.1 Alain Robbe-Grillet	20
1.2.1.1 <i>Gumy</i>	23
1.2.1.2 <i>Žárlivost</i>	28
1.2.2 Nathalie Sarraute.....	30
1.3 Česká prozaická tvorba 60. let v kulturně-politickém kontextu	34
1.3.1 Analogie francouzského nového románu v české experimentální próze....	39
1.3.2 Experimentální tvorba Aleny Vostré: <i>Vlažná vlna</i> v dobových ohlasech ..	45
2. Komparačně-interpretativní analýza románu <i>Vlažná vlna</i>	48
2.1 Kompozice díla a čas	49
2.1.1 Čas a motiv smrti	57
2.2 Postavy a jejich dynamika	60
2.2.1 Motiv vlažnosti	62
2.2.2 Motiv hry	64
2.2.3 Motiv jména.....	67
2.3 Jazyk a dialogičnost	70
Závěr	77
Seznam literatury	80

Úvod

Prozaička a dramatička Alena Vostrá vstoupila na českou kulturní scénu v 60. letech 20. století. Toto desetiletí, ohraničené z obou stran nesvobodou totalitního režimu, se neslo v duchu politického i kulturního rozvolnění, které umožnilo vznik četných literárních experimentů a publikaci těch, jejichž geneze započala již v minulé dekádě. Literaturu 60. let tedy neurčovala žádná skupina či jednotný program. Spisovatelé tvořící v této době byli osobitými individualitami s různými poetikami i politickými názory.

Autorský styl Aleny Vostřé je neméně svérázný. Přestože se každá její próza či drama setkala s velkým zájmem soudobé kritiky, není její dílo vyjma tvorby pro děti už delší dobu znovu vydáváno a její jméno také často chybí v odborných textech věnujících se české literatuře druhé polovině 20. století.¹ Marginálně zmiňována bývá tvorba Aleny Vostřé v souvislosti se svou specifickou experimentální poetikou: její román *Vlažná vlna* z roku 1966 bývá někdy v přehledových studiích dáván do spojitosti s francouzským novým románem jako jedna z jeho analogií v české literatuře. Neexistuje ovšem žádná studie, která by toto tvrzení blíže doložila na konkrétním rozboru nebo jej dále rozvíjela. Touto prací bychom chtěli postihnout, v čem spočívá experimentálnost *Vlažné vlny*, a nabídnout prvotní srovnání tohoto díla s poetikou nového románu na konkrétních aspektech, které by mohlo sloužit jako východisko k případnému dalšímu bádání.

Bakalářská práce se tedy věnuje zevrubné analýze románu Aleny Vostřé se zaměřením na jeho specifické experimentální aspekty, které budeme průběžně srovnávat s obdobnými rysy v dílech autorů francouzského nového románu. Za tímto účelem je v první části bakalářské práce potřeba provést rozbor románů Alaina Robbe-Grilleta a Nathalie Sarraute, který bude sloužit jako výchozí korpus ke komparaci. Tento rozbor se bude opírat o základní teoretické texty francouzského nového románu z per jeho autorů, zejména o soubor esejí *Za nový román* Alaina Robbe-Grilleta a *Věk podezírání* od Nathalie Sarraute, a eseje dobových literárních teoretiků Jeana Ricardoua, Rolanda Barthese, Jeana Bloch-Michela a Bruce

¹ Jméno Aleny Vostřé se nevyskytuje například v přehledové publikaci k dějinám české literatury *Česká literatura od počátků k dnešku* (3. vyd. 2020). Dále není zmíněna ani v monografii Heleny Koskové o literatuře 60. let *Hledání ztracené generace*, ze které v této práci vycházíme, nebo ve studii Veroniky Košnarové *Česká experimentální próza jako reakce na ideologizaci literatury*, která se věnuje srovnání kulturně-politického kontextu francouzské experimentální literatury a české literatury 60. let, z níž uvádí jména jako Vladimír Páral či Věra Linhartová.

Morrissetta. Dobové texty jako teoretické východisko volíme zejména proto, že v době, kdy vznikala *Vlažná vlna*, byly jediným dostupným interpretačním ohlasem (v českém kontextu především díky překladům a citacím Petra Pujmana pro *Světovou literaturu*), ale také proto, že pozdější monografie věnované novému románu na tyto dobové reflexe navazují.

Komparaci dvou literárních experimentů, jež vznikly v zemích s různým politickým a kulturním prostředím, dále podepřeme výkladem dobového kontextu francouzského nového románu spolu s výkladem kontextu české prozaické tvorby 60. let a děl analogických novému románu, která v této době tvořily součást české experimentální literatury. Věříme, že podrobná charakteristika obou vymezených kontextových východisek nám pomůže pochopit specifčnost experimentu *Vlažné vlny* v porovnání s novým románem a její místo v české experimentální literatuře.

Sekundární literatura k francouzskému novému románu je poměrně bohatá, avšak poznatky, které přináší, mají sklon ke značné repetitivnosti, což může být způsobeno především tím, že tento literární experiment neměl po svém vrcholném období potenciál se dále rozvíjet. V naší práci čerpáme z autoritativní monografie o novém románu *Le nouveau roman : une césure dans l'histoire du récit* (2018) napsané profesorkou na Université Rennes 2 Francine Dugast-Portes, která se tomuto literárnímu fenoménu dlouhodobě věnuje, a z české monografie Jiřího Pechara *Francouzský „nový román“* (1968).

Pro postihnutí kontextu české literatury 60. let vycházíme především z monografie Heleny Koskové *Hledání ztracené generace* (1996) a z její studie *Šedesátá léta – zlatý věk české prózy?*, které podávají ucelený pohled na toto desetiletí. O experimentu jako charakteristické tendenci v tehdejší literatuře pojednal Pavel Janoušek v kapitole v kolektivních dějinách literatury *Zrod mnohohlasí: 1963–64*. Zejména její podkapitola *Inspirace „novým románem“*, *počátky literárního experimentu* je jedním z mála českých textů nabízejících stručné panorama českých literárních děl, jejichž poetika je příbuzná novému románu. Pro potřebu naší práce ji však vnímáme jako příliš stručnou a terminologicky nestálou (jedná se především o práci s motivem odcizenosti, vůči němuž se autoři nového románu vymezovali, avšak Janoušek jej používá jako důkaz příbuznosti prezentovaných děl s novým románem), a proto informace z ní čerpané obohacujeme a rozšiřujeme o poznatky z vlastní četby, například o krátký rozbor díla Karla Miloty. Velice přínosná je naopak komparativní studie Veroniky Košnarové *Česká experimentální próza jako reakce*

na ideologizaci literatury (2006), v níž autorka za pomoci hlubší charakteristiky vybraných děl českých autorů srovnává východiska české experimentální prózy a francouzského nového románu, které ústí v podobný experiment.

Součástí první části bude také stručný přehled dobových kritických reflexí k románu *Vlažná vlna*. Tyto ohlasy jsou pro naši práci nosné zejména proto, že k tvorbě Aleny Vostré existuje relativně malé množství sekundární literatury a ještě menší množství nabízí rozbor *Vlažné vlny*. Za zásadní studie považujeme *Román Aleny Vostré* (2014) od Františka Všetického, která zkoumá specifickou kompoziční výstavbu *Vlažné vlny*, a *Water Flows even under Ice: The Fiction and Drama of Alena Vostrá* (2007) od Rajendry Chitnise, jež stručně postihuje celé dílo Aleny Vostré a pregnančně jej zasazuje do dobového kontextu. Postřehy z těchto studií spolu s těmi, které věnovala kritika konkrétním motivům románu, využijeme jako podklad k bádání na příslušných místech v interpretační části bakalářské práce. Budeme pracovat s recenzemi od Milana Suchomela, Františka Benharta, Vladimíra Dostála, Jana Lukeše a dalších.

Druhá část, tvořící těžiště bakalářské práce, se soustředí na samotnou analýzu *Vlažné vlny* a její komparaci s rysy nového románu s oporou v první části bakalářské práce a v naratologických publikacích (zejména *Poetika vyprávění* Shlomith Rimmon-Kenan a *Naratologie: Strukturální analýza vyprávění* kolektivu autorů T. Kubíčka, P. A. Bílka a J. Hrabala). Pro rozbor volíme strukturu, která vyplývá z toho, čemu byla ve výše uvedených dobových recenzích *Vlažné vlny* věnována největší pozornost: budeme postupovat od kompoziční struktury románu přes postavy k jazyku díla, přičemž každý z těchto aspektů popíšeme pomocí jeho stěžejních rysů a pokusíme se zachytit, jakým způsobem se podílejí na stavbě vyprávění. Specifické motivy a kompoziční aspekty budeme průběžně srovnávat s obdobnými rysy děl autorů nového románu nastíněnými v první části.

V závěru pak budou shrnuty poznatky umožňující uchopit specifičnost experimentu Aleny Vostré získané analýzou jednotlivých aspektů *Vlažné vlny* a její komparací s poetikou francouzského nového románu.

1. *Vlažná vlna* v dobovém kontextu

Literárněhistorický kontext, ve kterém vznikalo dílo Aleny Vostré *Vlažná vlna*, je bohatý. Jako experimentální román je charakteristickým zástupcem české literatury 60. let, která se vyznačovala snahou autorů hledat nové, nekonvenční způsoby vyjádření. Při čtení *Vlažné vlny* si však také brzy povšimneme, že nese některé rysy literárního experimentu nazývaného „nový román“, který od 50. let bouřlivě proměňoval tvář francouzské literatury. Jelikož Francie na rozdíl od Československa byla politicky svobodnou zemí a místní literární experiment vycházel spíše z intelektuální debaty než z potřeby osvobodit umění od jeho režimní funkce,² je pro nás důležité postihnout oba kontexty, abychom pochopili specifické rysy *Vlažné vlny*. Pro úplnou charakteristiku díla je tedy vhodné jej interpretovat nejen v kontextu české experimentální literatury 60. let, ale také skrze poetiku nového románu.

Je obecně známo, že díky uvolnění politických poměrů v tehdejším Československu měli spisovatelé možnost navázat bližší kontakt se světovou literaturou a v mnohém se jí také inspirovat. Proto se v první části pokusíme popsat literárně-filozofické a politicko-historické pozadí francouzského nového románu a prozaické tvorby 60. let v české literatuře. V dalších kapitolách se budeme věnovat vymezení několika rysů poetiky nového románu, a to konkrétně na díle Alaina Robbe-Grilleta a Nathalie Sarraute, jejichž tvorba se jeví pro komparaci s *Vlažnou vlnou* jako nejvhodnější.

1.1 Francouzský nový román

V první polovině 20. století se román ve Francii ocitá v krizi. Ve druhé polovině 19. století se stal jedním z nejdůležitějších literárních žánrů; forma a typizované postavy umožňovaly zeširoka popsat tehdejší společnost a její problémy. Přestože i ve 20. století společnost nadále vzhlížela k velkým mistrům realistického románu a stále se psala a hojně četla díla, ke kterým se mohl čtenář vztáhnout,³ byl

² Srov. KOŠNAROVÁ, Veronika. Česká experimentální próza jako reakce na ideologizaci literatury. In KOMENDA, Petr. *Acta Universitatis Palackianae Olomucensis Facultas Philosophica. Moravica 4*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2006, s. 177.

³ To dokazuje např. anketa denního tisku *Les Nouvelles littéraires, artistiques, scientifiques* z prosince roku 1955 „Deset nejlepších romanopisců za posledních deset let“ (*Les dix meilleurs romanciers des dix dernières années*). Srov. *Les dix meilleurs romanciers des dix dernières années. Les Nouvelles littéraires, artistiques, scientifiques*, 1955, 1475, s. 1 a 4.

„balzakovský“ román (jak k realistickému románu odkazují autoři nového románu) v intelektuálních kruzích stále častěji karikován či napadán pro svou přežitost:

Balzac nám zanechal Otce Goriota, Dostojevskij přivedl na svět Karamazovy, psát romány spočívá tedy jen v následujícím: přidat několik moderních osob ke galerii portrétů, z nichž se skládá naše literární historie.⁴

Autorka prestižní monografie o novém románu, kterému se dlouhodobě věnuje, Francine Dugast-Portes zmiňuje,⁵ že tato „krize románu“, jak ji analyzoval Michel Raimond ve své knize z roku 1966 *La Crise du roman. Des lendemains du Naturalisme aux années vingt*, vyvolala již ve 20. letech důležité úvahy a způsobila, že se literatura stala prostorem pro výzkum možností narativního textu. Kapitoly této knihy, která se zabývá literárními díly počátku století, tematicky odpovídají problémům, jimiž se později zabírali autoři nového románu ve svých teoretických textech.

V 50. letech se na francouzské literární scéně stále častěji objevují romány, které najednou postrádají vše, co tento žánr po staletí charakterizovalo: chronologicky uspořádaný děj, který je vyprávěním určitého příběhu, vševědoucího vypravěče a románovou postavu s většími či menšími nároky na typičnost.⁶ Namísto toho kladou důraz na popis, který je většinou prezentován z pohledu jedné z postav, a detail, v němž se často nachází klíč k interpretaci díla. Claude Mauriac pojmenovává tuto novátorskou tendenci „neliteraturou“ („alittérature“), která podle něj přebírá vládu nad dosavadní literaturou. Ve své práci *L'Alittérature contemporaine* (Albin Michel, 1958) vyjmenovává další z jejich dominantních rysů, jako jsou například proměny literární formy, důraz na intertextualitu, vývoj na pozadí poezie a větší nároky kladené na čtenáře. V jednom okamžiku na jejich konto vcelku nekompromisně poznamenává: „Je potřeba je naučit číst“ („Il leur faut apprendre à lire“).⁷

Mezi autory těchto děl, později označovaných jako nový román, patřili Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute, Michel Butor, Claude Simon, Robert Pinget nebo Claude Ollier. Většina z nich vydávala své romány v nakladatelství Minuit, což

⁴ ROBBE-GRILLET, Alain. *Za nový román*. Praha: Odeon, 1970, s. 20.

⁵ DUGAST-PORTES, Francine. *Le nouveau roman : une césure dans l'histoire du récit*. Presses universitaires de Rennes, 2018, s. 36.

⁶ PECHAR, Jiří. *Francouzský „nový román“*. Praha: Československý spisovatel, 1968, s. 9.

⁷ DUGAST-PORTES. *Le nouveau roman*, s. 42.

mohlo vést k tomu, že byli vnímáni jako nová literární škola, „[...] od níž si zřejmě nikdo nesliboval nic dobrého a do níž byli chvatně, bez ladu a skladu, zařazeni všichni spisovatelé, pro které se zatím nehodila žádná přihrádka. ‚Škola pohledu‘, ‚objektivní román‘, ‚škola z Minuit‘, názvy se střídaly.“⁸

Nikdy však netvořili organizovanou literární skupinu, podle Jiřího Pechara se spíše „shodovali v tom, co odmítali“.⁹ Mimo to, že je spojoval výše zmíněný odmítavý postoj k tradiční literatuře, že čelili stejným výtkám a útokům kritiky a publikovali v nakladatelství Minuit, měl každý autor odlišné koncepce estetické i filozofické: „Nepřichází v úvahu vypracovat teorii, nějaký prvotní kadlub, do něhož by se nalévaly prvotní knihy. Každý romanopisec, každý román, musí vynalézt svou vlastní formu.“¹⁰ Jeden z hlavních teoretiků nového románu Jean Ricardou vidí právě v absenci jakéhokoliv společného manifestu důkaz, že se nejedná o žádnou literární školu („école“). Ve svých úvahách dokonce tvrdí, že tito autoři pouze různými způsoby naplňují nebo se vymezují vůči teoriím Alaina Robbe-Grilleta, a ironicky je nazývá „robots-grillés“ (grilování roboti).¹¹

1.1.1 Kulturně-filozofický kontext

Jak tvrdí ve svém eseji *Přítomný čas oznamovacího způsobu* Jean Bloch-Michel, každý nový směr v literatuře je vyvolaný potřebami a podmínkami své doby: „Jestliže dnes spisovatelé ruší tradiční román, nečiní tak z rozmaru, ale vyjadřují tím duševní stav, ve kterém se nacházejí spolu se všemi svými současníky, stav, který již není příznivě nakloněn tradičnímu románovému pojetí.“¹²

Jiří Pechar ve své monografii uvádí, jaké bylo literárně-filozofické „klima“, za kterého vzniká nový román, a nabízí následující analogie: Robbe-Grillet a ostatní spisovatelé svým experimentem navazují na tvorbu autorů, kteří už před novým románem různým způsobem dekonstruovali román v té podobě, v jaké ho chápe 19. století: Marcel Proust, James Joyce, Virginia Woolf, William Faulkner, Ernest

⁸ ROBBE-GRILLET. *Za nový román*, s. 6.

⁹ LOMOVÁ Johana a Jan WOLLNER. S Jiřím Pecharem o literárním experimentu, *Sešit pro teorii umění a příbuzné zóny*, 2014, 17, s. 52.

¹⁰ ROBBE-GRILLET. *Za nový román*, s. 9.

¹¹ RICARDOU, Jean. *Le Nouveau roman*. Paris : Edition du Seuil, 1973, s.137.

¹² BLOCH-MICHEL, Jean. *Le présent de l'indicatif*. Gallimard, Paris 1963. s. 39: „Si des écrivains détruisent aujourd'hui le roman traditionnel, ce n'est pas par caprice mais parce que, ce faisant, ils expriment la condition intellectuelle dans laquelle ils se trouvent avec tous leurs contemporains, condition qui n'est plus favorable à l'expression romanesque.“ [vlastní překlad K. P. = Karolína Pavlíková]

Hemingway, Franz Kafka. Každý z autorů nového románu se však k tomuto literárnímu dědictví staví odlišně. Zatímco Proustova poetika je Robbe-Grilletovi naprosto cizí, se Sarraute ji sblíží ona snaha o popsání psychické reality takovým způsobem, jakým ji dosavadní umění ještě nezachytilo. Kafkovo dílo je pro Sarraute vyjádřením mezní situace, kde dochází ke zpřetrhání vazeb člověka s člověkem, sama ale tvrdí, že na její dílo neměl vliv. Robbe-Grilletovi naproti tomu imponuje alogický svět Kafkových románů, tedy soběstačnost reality, kterou vytvořilo samo literární dílo. Odmítá však veškerou metafyzickou interpretaci. Opačný postoj mají tito dva autoři nového románu také k dílu Ernesta Hemingwaye. Behavioristické redukce psychologie jeho postav mohou být sice blízké Robbe-Grilletově „vizuální estetice“ a popisu, Sarraute ale tvrdí, že ony elementární senzace, které jako jediné Hemingwayovy postavy prožívají, zůstávají ve skutečnosti prázdnými frázemi bez podtextu, jež nejsou dostatečně schopné zprostředkovat čtenáři veškerá vnitřní hnutí skrývající se za jednáním postav.¹³ Tyto rozdílné postoje vycházejí z rozdílného přístupu, který spisovatelé pro tvorbu nového románu zvolili. Jejich podrobnější charakteristice se budeme věnovat dále v kapitole Rysy nového románu.

To, co podle Jiřího Pechara naopak spojuje autory nového románu více než cokoli jiného, je společné „duchovní klima“, ve kterém se jejich tvorba vyvíjí.¹⁴ Toto duchovní klima vychází z protikladných postojů předchozí generace existencialistické a surrealistické; tvorba autorů nového románu se v mnoha ohledech formuje v opozici vůči existencialismu, některé myšlenky je ale spojují se surrealisty.

Jde například o pohled Michela Butora na člověka jako na úběžník mytických struktur, přetrvávajících v lidském podvědomí. S podvědomím pracuje také Nathalie Sarraute. Ve svých knihách zachycuje tzv. „spodní konverzaci“: subtilní, téměř nepostřehnutelné postoje v našem nitru. Ty, ač jsou skryté za významem slov nebo gest, tvoří podstatu mezilidských reakcí a vztahů: „Jde o vztah mezi dvěma sférami našeho duševna, sférami, které je možno označit francouzskými zájmeny ‚on‘ a ‚cela‘: první vyjadřuje to, co se mluví, co se dělá, toť sféra anonymní obecnosti, zevních póz a masek, osobní neautenticity; druhé pak charakterizuje to, co se v nás ozývá, neosobní ‚ono‘, psychickou vrstvu hlubší než naše já, projevující se prchavými a měnlivými pocity.“¹⁵ Návaznost Robbe-Grilleta na surrealisty konstatuje ve své

¹³ PECHAR. *Francouzský „nový román“*, s. 188–189.

¹⁴ Tamtéž, s. 11.

¹⁵ Tamtéž, s. 69

studii *Le point sur Robbe-Grillet?* i Roland Barthes: „provokovat smysl, abychom ho zarazili, toť neznamená nic jiného než pokračovat v experimentu, který má svůj moderní původ v surrealistické aktivitě a který angažuje samo bytí literatury, totiž antropologickou funkci, kterou má uvnitř historické společnosti vůbec.“¹⁶ Dlouhá souvětí v Simonových románech se rozvíjejí na základě náhlých postřehů postav a mnohdy v sobě prolínají přítomnost s minulostí těmito postřehy vyvolanou ze vzpomínek. Jde o techniku podobnou surrealistickému automatickému psaní.

Řekli jsme, že nový román se vymezuje vůči existencialismu. Vyrostl na plodech humanistické filozofie Jeana-Paula Sarta a Alberta Camuse, ale je zároveň i jejich popřením. Sartre byl svého času obviňován z nehumanistického postoje, který byl později vyčítán i autorům nového románu, a proto v roce 1946 odpověděl knihou, v níž dokazoval, že „existencialismus je humanismus“.¹⁷ Robbe-Grillet zachází ještě dále a dokazuje, že pod humanismem se skrývá mnohem více než jen obhajoba lidství. Osu jeho postoje tvoří esej *Příroda, humanismus, tragédie*, ve které ostře vystupuje proti humanistickému antropocentrismu: „Pod záminkou, že člověk je schopen jen subjektivního poznání světa, rozhodl se humanismus zvolit člověka za kritérium oprávněnosti všeho na světě.“¹⁸ Odmítá dlouhou literární tradici, jež různými způsoby spojovala předmět s člověkem; ať už jde o předmět, který člověku slouží a tvoří nedílnou součást charakteristiky literární postavy nebo literárního typu v 19. století (více k odmítnutí tradiční románové postavy v kapitolách *Rysy nového románu* a *Postavy a jejich dynamika*), nebo předmět odcizený a člověku nepřátelský. Předmět takto prezentovaný existencialismem vzbuzuje tragické životní pocity úzkosti a absurditu, kterou podle Alberta Camuse vyvolává ona nepřekročitelná propast mezi člověkem a světem, lidskou touhou a nemožností najít pro ni ve světě uspokojení. Absurdno je tedy selháním představy, že tato komplicita člověka s předmětem funguje, což pozoruje Robbe-Grillet v závěru *Cizince*: „Nepřeháníme, tvrdíme-li, že přesně vzato jsou to právě věci, jež nakonec doženou

¹⁶ BARTHES, Roland. *Le point sur Robbe-Grillet ?* In týž. *Essais critiques*. Paris : Seuil, 1991, s 201: „provoquer le sens pour l'arrêter, ce n'est rien d'autre que de prolonger une expérience qui a son origine moderne dans l'activité surréaliste et qui engage l'être même de la littérature, c'est-à-dire en définitive la fonction anthropologique qu'elle détient au sein de la société historique tout entière.“ [překlad Jiří Pechar, srov. PECHAR. *Francouzský „nový román“*, s. 192]

¹⁷ SARTRE, Jean-Paul. *L'existentialisme est un humanisme*. Paris: Les Editions Nagel, 1946.

¹⁸ ROBBE-GRILLET. *Za nový román*, s. 39.

člověka až k zločinu: slunce, moře, oslnivý písek, nůž, který září, pramen mezi skalami, revolver...“¹⁹

Můžeme si všimnout, že chápání předmětu existencialisty už naznačuje určitý rozkol ve vztahu k člověku, pořád jej ale udržuje, což se změní až s novým románem. Absurdita v Camusově definici se totiž stává dalším problematickým bodem. Autoři nového románu nemohou souhlasit s tvrzením, že lidská existence je absurdní, protože ve chvíli, kdy ji jako absurdní chápeme, vyjádříme tím zároveň zklamání nad tím, že by nějaký předem daný smysl sama o sobě mít měla: „Svět totiž nemá význam, ani není absurdní, prostě je.“²⁰ Podle autora této věty Alaina Robbe-Grilleta „absurdno nesídlí v člověku samotném ani ve věcech, ale v nemožnosti mezi nimi nastolit jiný vztah než vztah cizosti“.²¹ Svými eseji a později ve svých románech usiluje o ukončení tohoto odedávna trvajících závislostního vztahu člověka vůči předmětu. Podle něj je jedinou cestou, jak se zbavit tragického životního pocitu, zobrazení předmětu zbaveného jakéhokoliv významu, předmětu, který nevzbuzuje potřebu citové vazby, předmětu, který „stojí proti nám cizí, nikoliv odcizený“.²² Odcizení, stejně jako výše zmíněná absurdita, předpokládá ztrátu čehosi, co nám kdysi patřilo, kdežto cizost jakožto neutrální stav, nezatížený minulostí nebo budoucím očekáváním, nevyvolává žádnou touhu po znovunabytí. Robbe-Grillet tuto teorii vysvětluje na příkladu kladiva, které má svůj význam a účel ve chvíli, kdy jej člověk používá. Poté jej ale ztrácí a stává se jen další věcí mezi věcmi.²³ Cizost tedy ukotvuje předmět v přítomnosti:

Nechť se proto předměty a gesta prosadí nejprve svou přítomností a ať poté tato přítomnost nadále vládne nad veškerým teoretickým vysvětlováním, které by se snažilo uzavřít je do jakéhokoliv systému odkazů, citového, sociologického, freudistického, metafyzického nebo jiného.

V budoucích románových konstrukcích gesta a předměty budou *zde*, dříve, než budou *něčím*.²⁴

¹⁹ ROBBE-GRILLET. *Za nový román*, s. 46.

²⁰ Tamtéž, s. 14.

²¹ Tamtéž, s. 46.

²² PUJMAN, Petr. Z noetiky roste poetika. In ROBBE-GRILLET. *Za nový román*, s. 123.

²³ ROBBE-GRILLET. *Za nový román*, s. 43.

²⁴ Tamtéž, s. 15.

Autoři nového románu se od svých předchůdců existencionalistů odlišují také v pojetí míry angažovanosti autora. Jean-Paul Sartre takto rozlišuje poezii od prózy, která je jako jediná možnou doménou angažovanosti. Prozaik je „un parleur“, tedy ten, kdo hovoří, označuje a pojmenovává, a tím, že pojmenovává, zároveň jedná, neboť pojmenováním získávají věci svůj smysl. Naproti tomu básník „se jedním rázem vzdálil jazyku-nástroji; zvolil jednou provždy básnický postoj, který pojímá slova jako věci a nikoli jako znaky“.²⁵ V rámci této dichotomie se dá říct, že autoři nového románu zaujímají ve své prozaické tvorbě postoj, který Sartre přisuzuje právě tvorbě básnické. To se projevuje nejen na úrovni jazykové, ale také ve „velmi koncentrované kompozici, a to jak v díle celkovém, tak v detailu, jde o hledání zvuků, rytmů, obrazů a cest, které překračují hranice tradičně přisuzované románovému žánru“.²⁶

Otázce politické angažovanosti se budeme nadále věnovat v další kapitole.

1.1.2 Politicko-historický kontext

Nový román se rodí v době, kdy se zejména v socialistických zemích rozmáhá v umění požadavek socialistického realismu a s ním i politické angažovanosti díla. Robbe-Grillet angažovanosti věnuje ve své knize *Za nový román* celou jednu kapitolu a nazývá ji zastaralým pojmem. Literární díla napsaná ve jménu socialistického realismu shledává jako jazykově a formálně „nuzná“. Dílo, záměrně vytvořené pro vyjádření sociálního, politického nebo ekonomického obsahu, totiž uměle redukuje popisovanou realitu na „dobro“ a „zlo“, tedy na ty, kteří slouží ideálům a kteří je ohrožují. Robbe-Grillet společně se Sarraute²⁷ vidí největší problém právě v této „starostlivé péči o evidentnost“, která nemá nic společného s mnohoznačným světem, v němž žijeme. Prohlašuje, že díla poplatná socialistickému realismu se zakládají na lži a jsou tedy literárním podvodem.²⁸

Autoři nového románu se proto nechávají slyšet, že netvoří díla angažovaná, neboť usilují o literaturu, kde „žádné šalebné ideologie a mýty už neplatí. Literatura prostě exponuje situaci člověka a světa, se kterým zápolí“.²⁹ Robbe-Grillet dále ve své eseji o angažovanosti poukazuje na vážné rozpory, které tento požadavek způsobil

²⁵ PECHAR. *Francouzský „nový román“*, s. 191

²⁶ DUGAST-PORTES. *Le nouveau roman*, s. 335.

²⁷ Srov. ROBBE-GRILLET. *Za nový román*, s. 29 a DUGAST-PORTES. *Le nouveau roman*, s. 250.

²⁸ ROBBE-GRILLET. *Za nový román*, s. 29.

²⁹ Tamtéž.

v SSSR mezi socialistickou revolucí,³⁰ určující konečný cíl v osvobození proletariátu, a umělci, jejichž umění nemůže být zredukováno na pouhou službu politickým cílům, neboť tvořit by se mělo především pro umění samotné. I tento postoj spojuje autory nového románu se surrealisty, kteří po vyloučení z komunistické strany v roce 1933 protestovali proti režimu v SSSR a otevřeně vystupovali s požadavkem autonomie umění.³¹ Nový román by tedy měl být angažovaný pouze literárně, v rámci sebe sama, v hledání hranic vlastní formy a jazyka a možností, jak co nejpřesněji zachytit složitost světa kolem sebe, aniž by došlo k deformaci této prezentace.

Vraťme tedy pojmu angažovanosti jediný smysl, který pro nás může mít. Místo aby byla povahy politické, angažovanost je pro spisovatele plné vědomí aktuálních problémů jeho vlastního jazyka, přesvědčení o jejich svrchované důležitosti, vůle vyřešit je zvnitřku. V tom spočívá pro něho jediná naděje, že zůstane umělcem a že snad nejasným a vzdáleným důsledkem bude i to, že čemusi jednoho dne poslouží – snad i revoluci.³²

Přes svůj vyhraněný postoj vůči politické a společenské angažovanosti však nemohli autoři nového románu zůstat neteční k politické a historické situaci, ve které sami tvořili. Nový román je totiž na vzestupu v době, kdy se Francie ocitla v centru dvou po sobě jdoucích koloniálních konfliktů: Vichystické vlády kolaborující s fašistickým Německem a postupným koncem francouzského koloniálního období.³³ V tomto kontextu je důležité zmínit, že v nakladatelství Minuit, jež vydávalo díla autorů nového románu, byly v té době publikovány také mnohé společensky angažované eseje o druhé světové válce a alžírské válce.³⁴ Alain Robbe-Grillet, Michel Butor, Nathalie Sarraute, Claude Simon a Claude Ollier byli rovněž jedni ze 121 francouzských intelektuálů, kteří v roce 1960 podepsali manifest (*Manifeste de 121*) na podporu práva Alžíranů na nezávislost.

Jean Bloch-Michel si v tehdejších nových románech všímá jednoho „ryze francouzského symptomu“, rysu, které mají společný, a analyzuje jej pod označením „literatura a podvod“ ve spojitosti s historickou situací Francie: falešné vítězství,

³⁰ ROBBE-GRILLET. *Za nový román*, s. 27.

³¹ MACUROVÁ, Naděžda. Komunistická epizoda francouzského surrealismu. *Tvar*, 1995, 6, s. 5–6.

³² ROBBE-GRILLET. *Za nový román*, s. 31.

³³ DUGAST-PORTES. *Le nouveau roman*, s. 257.

³⁴ Tamtéž, s. 33.

falešná revoluce, falešná velikost gaullismu, falešné poslání a cíle koloniálních válek, falešné politické ideály... „Nový román je opakem literárního podvodu: je to literatura o podvodu.“³⁵

Kniha Jacquese Leenhardta *Lecture politique du roman : La Jalousie d'Alain Robbe-Grillet*³⁶ se zabývá hned několika aspekty, které v románu prezentují postupně se hroutící koloniální svět: stereotypy v rozhovoru o chování černochů, nejednoznačná příslušnost A..., dohlížitelství, až slídívý pohled vypravěče-majitele.

Motivy trosek a pocit prázdnoty, který je středobodem válkou zasažené první poloviny dvacátého století, se prolínají mnoha novými romány. Francine Dugast-Portes vyjmenovává například trosky zámku/farmy u Claude Simona, ztrhanou tvář u Marguerite Duras, labyrintická města duchů u Robbe-Grilleta nebo útržky řeči u Nathalie Sarraute. Zmar, ruiny, trosky, útržky a roztržitost se tak stávají dalším z klíčových prvků, který nám umožňuje nový román interpretovat.³⁷ Přestože se může na první pohled zdát, že trosky značí především konec jedné etapy, lze je také chápat jako začátek etapy nové, určitého obrodného procesu, který vzniká právě ve chvíli rozkladu. Možná právě v tomto motivu můžeme hledat důvod pro typický cyklický syžet nových románů.

Historický kontext se ve struktuře a postavách nových románů projevuje také dalším způsobem. Obsah románů bývá často založen na pokusech vyřešit nějakou záhadu na základě nejistých a protichůdných indicií; ať už jde o Robbe-Grilletovy detektivní zápletky nebo psychologické hry postav Nathalie Sarraute, při nichž odhadují osobnosti lidí okolo sebe. Tato struktura se jeví jako velice specifická vzhledem k ambivalentní situaci za německé okupace Francie vyvolané Vichystickou vládou ve chvíli, kdy přijala STO³⁸ výměnou za částečnou autonomii.³⁹ V novém románu se jedinec také stává loutkou, je postupně vymazáván, stává se stále

³⁵ BLOCH-MICHEL. *Le présent de l'indicatif*, s. 142: „Le Nouveau Roman, concluait-il, est le contraire d'une imposture littéraire : il est la littérature de l'imposture.“ [vlastní překlad K. P.]

³⁶ LEENHARDT, Jacques. *Lecture politique du roman : La Jalousie d'Alain Robbe-Grillet*. Paris: Éditions de Minuit, Collection Critique, 1973.

³⁷ DUGAST-PORTES. *Le nouveau roman*, s. 281.

³⁸ Nacistické Německo přinutilo vichystickou vládu k přijetí STO („Service du travail obligatoire“ = povinná pracovní služba) ve snaze kompenzovat nedostatek pracovních sil v Říši, způsobený velkým počtem německých vojáků vyslaných na východní frontu, kde se situace neustále zhoršovala. Francouzští dělníci byli vlastně jediní v Evropě, kteří takto museli pracovat podle zákonů vlastního státu, a ne podle německého nařízení. Ve srovnání s ostatními okupovanými zeměmi bez vlastní vlády tak měla Francie větší autonomii, kterou vichystická vláda vyjednala s Říši, a STO bylo jejím nepřímým důsledkem.

³⁹ DUGAST-PORTES. *Le nouveau roman*, s. 260.

pasivnějším. Tato pasivita se projevuje redukcí lidského jednání v popisech u Robbe-Grilleta a výraznou psychologickou manipulací mas v románech Nathalie Sarraute.⁴⁰

Autoři nového románu sice odmítají literární angažovanost ve jménu politických tendencí, nelze ale popřít, že se kontext historických metamorfóz vepsal do rysů nového románu: „Nejde už o historické romány nebo svědectví o společnosti, ale o zpochybňování dějin, a to jak v ničivých důsledcích jejich vývoje, tak ve zvrácených účincích diskurzu, jímž se je snažíme zpracovat do podoby vyprávění.“⁴¹ Můžeme se tedy vrátit k Robbe-Grilletově pojetí angažovanosti, která si je vědoma pouze problémů a hranic vlastního jazyka a vyznačuje se vůlí vyřešit je „zevnitř. Ve vztahu k první polovině 20. století naplněné lidskou tragédií naráží spisovatel na jazyk jako dlouhodobý nástroj manipulace jak v literatuře, tak v politice a snaží se jeho neprůhlednosti vyhnout ve svém díle detailním, prostým, nic neimplikujících popisem.

Nikdy si nejsme jisti, zda skutečně rozumíme tomu, co se děje, neustále interpretujeme, přijímáme domněnky, pochybnost, nejednoznačnost, nesouvislost jako normální vztah k reálnému světu, což je nyní součástí naší existence, a v jistém smyslu také její exotické přitažlivosti. [...] Opravdu jsem měl pod vlivem lehkosti z nepřítomnosti a napětí dojem, že jsem pouhý turista.⁴²

1.2 Rysy nového románu

První dílo považované za nový román je kniha Nathalie Sarraute *Tropismy* (*Tropismes*), vydaná už v roce 1939. Svoje myšlenky k vývoji románu a přežitosti tradičního vyprávění postav spisovatelka shrnula v knize esejů *Věk podezření* (*L'Ère du soupçon*), která vyšla roku 1956. Současně s ní a v následujících deseti letech vychází četné články a knihy autorů nového románu, což nakonec vede k vydání

⁴⁰ DUGAST-PORTES. *Le nouveau roman*, s. 264.

⁴¹ Tamtéž, s. 267.

⁴² ROBBE-GRILLET, Alain. *Le Miroir qui revient*. Paris: Éditions de Minuit, 1985, s. 146: „Ne jamais être sure de comprendre vraiment ce qui se passe, interpréter sans cesse, accepter la supposition, la doute, l'ambiguïté, la coupure, comme relation normale avec le monde réel, faisant à présent partie de notre existence, et aussi, en un sens, de son attrait exotique. [...] J'avais vraiment l'impression, faite de légèreté d'absence et de suspens, de n'être qu'un touriste.“ [vlastní překlad K. P.]

hlavní teze nového románu, esejů Alaina Robbe-Grilleta vydaných v roce 1963 pod názvem *Za nový román (Pour un nouveau roman)*.

Již bylo řečeno, že každý z autorů nového románu byl také jeho svébytným teoretikem, nikdy netvořili jednotnou školu: „Užívám-li na mnoha stránkách běžně termínu Nový román, nečiním tak proto, abych označil určitou školu či dokonce vyhraněnou skupinu, která se skládá ze spisovatelů téhož směru; je to příhodný název, který pojme všechny ty, kdož hledají nové románové formy schopné vyjádřit nové vztahy mezi člověkem a světem, všechny ty, kdož jsou odhodláni objevovat román, tj. objevovat člověka.“⁴³

Poetika jejich románů byla značně odlišná, ale to, co je spojovalo, byl odmítavý postoj vůči tradiční literatuře. Snažili se co nejpřesněji zachytit situaci člověka ve světě, a proto odmítli chronologicky uspořádaný syžet příběhu s klasickými literárními postavami. Namísto toho román založili na detailním popisu z vymezeného pohledu jedné z postav, nikoliv vševědoucího vypravěče, a tím obsah románu ukotvili v přítomnosti. Posloupnost situací tak nadále určuje forma, nikoliv čas příběhu. Co se týče postavy, ta „poznenáhlu přišla o všechno: ztratila přezky, solidně postavený dům, nacpaný od sklepa po půdu všemožným haraburdím až po nejfiligránštější titěrnůstky, ztratila nemovitosti a nárok na rentu, přišla o šaty, o tělo, o obličej, a především o věc nejcennější, o charakter, jenž patřival pouze jí, a často i o jméno“.⁴⁴

V následujících dvou kapitolách blíže rozebereme styl psaní dvou představitelů nového románu, Alaina Robbe-Grilleta a Nathalie Sarraute. S ohledem na jejich chápání „nového psaní“ se budeme zabírat motivy, které jsou pro každého z nich charakteristické: především pak formou a syžetem románu, interpretační úlohou jeho jména a paratextu, otázkou subjektivity a objektivitu, popisem, postavami a dialogy. O zde představené rysy se pak budeme opírat za použití konkrétních příkladů v komparaci s obdobnými aspekty v románu Aleny Vostré *Vlažná vlna*.

1.2.1 Alain Robbe-Grillet

V předchozích kapitolách jsme se věnovali odmítavému postoji Alaina Robbe-Grilleta vůči humanismu a tomu, jakým způsobem se tento odpor projevil v jeho díle,

⁴³ ROBBE-GRILLET. *Za nový román*, s. 7.

⁴⁴ SARRAUTE, Nathalie. *Věk podezírání: eseje o románu*. Praha: Odeon, 1967, s. 30.

za něj byl následně kritizován pro údajnou „nelidskost“. „Řeknu-li: ‚Svět, to je člověk,‘ dosáhnu vždycky rozhršení; zatímco řeknu-li: ‚Věci jsou věci, a člověk je člověk,‘ jsem okamžitě uznán vinným ze zločinu proti lidstvu.“⁴⁵

Humanistický antropocentrismus je podle Robbe-Grilleta důvod, proč mají lidé tendenci vinterpretovat do zevního světa své vlastní duševní stavy.⁴⁶ V literatuře vidí tuto tendenci v použití metafory: „O metafoře se předpokládá, že vyjadřuje jen srovnání bez postranní myšlenky, ve skutečnosti však zavádí podzemní komunikaci, hnutí sympatie (nebo antipatie), které je jeho pravým *raison d'être*.“⁴⁷ Metafora tedy vnáší do reality afektivní prvky, které vychází jen z lidského vnímání hmotného světa, nejsou jeho přirozenou součástí.⁴⁸ Roland Barthes poznamenává, že ve spisovatelově díle vidí „pouze jednu metaforu, tedy pouze jedno substantivní adjektivum, navíc aplikované na jediný psychoanalytický objekt v jeho sbírce: měkkost gumy (‚Chtěl bych velmi měkkou gumu‘)“.⁴⁹ Mimo tuto jedinou hmatovou kvalifikaci se Robbe-Grillet vyhýbá jakýmkoliv smyslovým prožitkům kromě zrakových, protože ty jediné jsou pro svou povrchovost nejvzdálenější intimnímu kontaktu člověka se světem a nenavádí k tomu hledat ve světě autonomní smysl.⁵⁰ Tím se znovu odlišuje od existencialistické generace, neboť například v Satrově *Hnusu* jsou dominantními smyslovými vjemy čichové a hmatové vjemy, které vůči věcem ve světě způsobují velice intimní pocity hnusu a nevolnosti.

Můžeme si položit otázku, co zbývá v románu, pokud jej okleštíme o veškeré intimní vztahy ke světu, jako jsou zmíněné sympatie, pocit tragična, hnus nebo samotné úsilí svět pochopit, které Robbe-Grillet vnímá jako úlohu vědy. Je to právě onen popis vycházející ze zrakových vjemů: „Román se stává přímou zkušeností člověka s jeho okolím, přestože k pochopení takto objektivního prostředí nemůže člověk využít psychologii, metafyziku ani psychoanalýzu.“⁵¹

⁴⁵ ROBBE-GRILLET. *Za nový román*, s. 38.

⁴⁶ DUGAST-PORTES. *Le nouveau roman*, s. 175.

⁴⁷ ROBBE-GRILLET. *Za nový román*, s. 39.

⁴⁸ Tento postoj k metafoře je důležité zmínit i právě proto, že se bude radikálně odlišovat od toho, jak se k metafoře staví ve svém díle Nathalie Sarraute.

⁴⁹ BARTHES, Roland. *Littérature objective*. In *týž. Essais critiques*. Paris : Seuil, 1991, s. 32: „dans l'œuvre de Robbe-Grillet qu'une seule métaphore, c'est-à-dire un seul adjectif de substance, appliqué d'ailleurs au seul objet psychanalytique de sa collection : la douceur des gommages (« Je voudrais une gomme très douce »)“ [vlastní překlad K. P.]

⁵⁰ PECHAR. *Francouzský „nový román“*, s. 14.

⁵¹ BARTHES. *Littérature objective*. In *týž. Essais critiques*, s. 39: „Le roman devient expérience directe de l'entour de l'homme, sans que cet homme puisse se prévaloir d'une psychologie, d'une métaphysique ou d'une psychanalyse pour aborder le milieu objectif qu'il découvre.“ [vlastní překlad K. P.]

Takovýto popis nemá hodnotu poznávací ani filozofickou či didaktickou. Jeho smysl spočívá v postoji toho, kdo popisuje, a proto je výběr zachycené reality čistě subjektivní: „Předměty našich románů jsou přítomné leč prostřednictvím lidského vnímání, skutečného nebo imaginárního; „[...] je to vždycky a především zrak, který je vidí, myšlenka, která si je vybavuje, vášně, která je znetvořuje.“⁵² Robbe-Grillet býval za subjektivitu svých románů kritizován proto, že je činí méně realistickými. Proti výtkám kritiky se postavil ve své eseji *Příroda, humanismus, tragédie* vysvětlením, že v každém literárním popisu může jít jen o realitu, orientovanou vymezeným hlediskem člověka, postavy atp., a vševědouceho pohledu proto není možné dosáhnout. Ale tato subjektivita slouží člověku právě a pouze k tomu, aby definoval svou situaci ve světě.⁵³ Tyto podmínky už samozřejmě nejsou dány pouze samotným zrakovým vjemem, ale také touhami, postoji a city pozorujícího. Robbe-Grillet tedy nevyklučuje projev lidských vášní nebo názorů v románu, avšak staví se proti jejich povýšení na nástroj obecné charakteristiky okolního světa, natožpak aby okolní svět definoval existenci člověka: „Ze svého hlediska je člověk pouze jediným svědkem. Člověk se dívá na svět a svět mu jeho pohled nevrací.“⁵⁴

Výše zmíněná vášně je důležitým faktorem, neboť lidský pohled omezuje a způsobuje, že přítomný vjem splývá s představou vjemu minulého či budoucího, tedy se vzpomínkou nebo předjímáním prožitku. To je podle Robbe-Grilleta projevem realismu, neboť ve svém prožitku mezi nimi také neděláme rozdíl. Proto ve svých románech ruší časovou strukturu vyprávění, čímž zbavuje čas chronologie a chronologii dosavadní role vypravěče. I v této proměně jedné ze základních narativních kategorií můžeme pozorovat revoltu proti humanismu; abychom se zbavili tragického životního pocitu, je nezbytné odstranit afektivní rozdíl mezi minulostí, přítomností a budoucností, jinak řečeno odstranit objektivní chronologii.⁵⁵ Ukázkovým příkladem je jedna situace z románu *Gumy*, ve které se nachází hlavní postava Wallas:

Wallas, neobvyklý chodec, jde tímto křehkým mezidobím, které brzy pomine.

V takové chvíli ten, kdo bděl předtím dlouho do noci, často neví, ke kterému

⁵² ROBBE-GRILLET. *Za nový román*, s. 96.

⁵³ Tamtéž, s. 55.

⁵⁴ Tamtéž, s. 43.

⁵⁵ Srov. PECHAR. *Francouzský „nový román“*, s. 19 a DUGAST-PORTES. *Le nouveau roman*, s. 172.

dni má tento neurčitý čas své existence přičíst; jeho mozek, unavený prací a nevyspáním, si marně snaží vybavit, jak jdou dny za sebou: zítra má ukončit dílo započaté včera večer, mezi včerejškem a dneškem však nezbývá místo pro přítomnost.⁵⁶

Nepřítomnost objektivní chronologie má za následek vymizení takové postavy, která se dosud vyvíjela a může vyvíjet pouze v dané časoprostorové struktuře. Robbe-Grilletova postava je pasivní a stává se, slovy Nathalie Sarraute, „vlastním stínem“⁵⁷ redukováným na zprostředkovatele vjemu ukotveného v přítomnosti předměty, které ji obklopují.

1.2.1.1 *Gumy*

První vydaný román Alaina Robbe-Grilleta *Gumy* (*Les Gommés*), který vyšel v roce 1953, má ještě jaksi chronologicky uspořádaný příběh založený na detektivní zápletce. Obsah knihy zachycuje cyklus 24 hodin, během nichž se vyšetřuje údajná vražda profesora právnické fakulty Daniela Duponta (ve skutečnosti jde o nevydařený pokus o vraždu provedený teroristou Garinatim). Cyklus je zakončen skutečnou vraždou Daniela Duponta, tentokrát spáchanou pověřeným vyšetřovatelem Wallasem. Kniha se formálně skládá z prologu, dalších pěti kapitol, které odpovídají pěti dějstvím antické tragédie, a epilogu. Ještě před prologem čteme citát od Sofokla, autora tragédie o Oidipovi: „Čas, kterému nic neujde, vše rozřešil bez tebe.“ Jedná se o paratext klíčový k intertextové interpretaci románu.

Román tedy svým tématem i strukturou připomíná oidipovskou tragédii, kdy pokus člověka uniknout zločinu (v tomto případě vyšetřit zločin) nakonec vede k uskutečnění tohoto osudu. Nejde však o dokonalou intertextovost, neboť, jak poznamenává Jean Ricardou, je spojitost mezi *Gumami* a tragédií o Oidipovi opačná: „V *Králi Oidipovi* se děj již odehrál. V *Gumách* vyšetřování spouští činy, které povedou samotného detektiva ke spáchání vraždy, jejímž vyšetřováním je pověřen.“⁵⁸

Přesto je tento motiv v průběhu románu několikrát rozvíjen a naznačován. Komisař, který detektivovi Wallasovi případ předává, upozorňuje na jeho

⁵⁶ ROBBE-GRILLET, Alain. *Gumy*. Praha: SNKL, 1964, s. 37.

⁵⁷ SARRAUTE. *Věk podezírání*, s. 37.

⁵⁸ RICARDOU. *Le Nouveau roman*, s. 33: „Dans *Oedipe-Roi*, les actes vont se produire. Dans *Les Gommés*, c'est l'enquête, qui provoque les actes, induit l'enquêteur à accomplir le meurtre sur lequel il enquête.“ [vlastní překlad K. P.]

bezvýchodnost a žertuje, že vrahem by klidně mohl být sám detektiv. Wallasovi shodou okolností chybí v revolveru jedna kulka, mohl by tedy být vražednou zbraní. Tuto možnost nás Robbe-Grillet nenechává vyloučit, neboť záhy prezentuje hypotézu jednoho z policejních úředníků, podle které by měl Dupontovým vrahem být jeho nemanželský syn. Wallas si během svých toulek městem matně vzpomíná na to, že tam již v dětství byl, že provázel svou matku, která snad hledala nějakou příbuznou:

Jednou již v té spleti ulic zabloudil. Ani jeho matka se v nich nemohla vyznat. Dostali se tenkrát k tomu slepému rameni kanálu. Muselo to být zřejmě v létě o prázdninách. Podle toho, nač si pamatuje, byla nějaká mrzutá kvůli jakési aféře se svatbou. Nevzpomíná si už ani, jestli se s tou paní nakonec setkali. A pak, jsou to opravdu jeho vlastní vzpomínky? Třeba o tom slyšel vyprávět. Ne. Konec kanálu ten viděl sám, i nizoučký most...Není však vyloučeno, že to bylo někdy jindy a někde jinde – anebo ještě spíše ve snu.⁵⁹

Téměř v závěru knihy, jen několik stránek před skutečným zavražděním Duponta, si Wallas nakonec vzpomene, že jeho matka v onom městě hledala jeho otce:

Wallas a jeho matka došli nakonec ke slepému rameni kanálu; stará průčelí nízkých domů ozářených sluncem se odrážela v zelené vodě. Nehledali tehdy žádnou příbuznou, ale příbuzného, kterého neznal. Byl to jeho otec. Jak na to mohl zapomenout?⁶⁰

Tuto tajuplnou souvislost podtrhává řada nepatrných detailů vložených do příběhu, které narážejí na souvislost s oidipovským mýtem. Wallas při svém toulání městem prochází Korintskou ulicí. Terorista Garinati se dívá na odpad plující v městském kanálu, jež se mu před očima skládá v obraz přízračného zvířete připomínajícího sfingu, onu sfingu, jejíž hádanku Oidipus rozluštil a stal se králem města po svém otci. Tutéž hádanku opakuje v různých popletených variacích opilec z hospody, kde se Wallas ubytoval. I jemu ji opilec položí.

⁵⁹ ROBBE-GRILLET. *Gumy*, s. 106.

⁶⁰ Tamtéž, s. 182.

Uvedli jsme, že román má ještě jakousi chronologicky řazenou fabuli, tato chronologie je ovšem porušena momentem výstřelu: „Celkem se však jedná o dva dvacetí čtyř hodinové cykly, protože kniha začíná prologem v šest hodin ráno a končí epilogem v šest hodin ráno následujícího dne. Nicméně samotná zápleтка začíná výstřelem z pistole v 7.30 předešlého večera a končí následující večer v ten samý čas, kdy druhý výstřel z pistole zazní jako echo výstřelu prvního.“⁶¹ Wallasovy hodinky se náhodně zastaví v čase Garinatiho pokusu o vraždu a opět se rozběhnou vlivem nárazu v okamžiku, kdy o 24 hodin později Wallas Daniela Duponta zastřelí doopravdy. Kompozice příběhu je tedy cyklická, „sled událostí spočívá v přeměně. Jedná se o přeměnu počátečního významu.“⁶²

Motiv zastavených hodinek sugeruje představu znehybnění času na dobu, kdy se odehrává vyšetřování údajné vraždy. Na motivu znehybnělého času, ve kterém neexistuje nic než přítomnost, je také založena Garinatiho představa ve chvíli, kdy stoupá po schodech do Dupontovy kanceláře:

Stojatá voda se náhle pohne. Při této představě, kdy ani vpravo, ani vlevo není sebemenší kousek pevné země, kdy nelze přešlapovat na místě, odpočinout si nebo se ohlédnout, se herec najednou uprostřed jedné věty zastaví... Hraje tu roli každý večer a zná ji nazpaměť; dnes se však zdráhá jít dál. Ostatní osoby kolem něho zůstanou stát, tak jak právě jsou, s pažemi zvednutými nebo nohama ohnutými v kolenou. Takt začatý hudebníky nekončí... Teď by měl něco udělat, něco říci, pronést pár slov, která nejsou v libretu... ale jako každý večer zůstane ta věta nedořčena, vyzní tak, jak bylo předepsáno, paže klesnou, nohy dokončí svůj pohyb. Orchester dole hraje zase v stejném rytmu jako dřív.⁶³

Tento moment silného citového vypětí, zdánlivě bezprecedentně vložený do románového děje, se ale zároveň vztahuje k románu jako celku, reprezentuje jeho

⁶¹ MORRISSETTE, Bruce. *Les romans de Robbe-Grillet*. Paris : Edition de Minuit, 1963, s.41 : „Il y a, en réalité, deux cycles de vingt-quatre heures. Le prologue commence à 6 heures du matin, l'épilogue se termine à 6 heures le lendemain matin. Mais l'intrigue proprement dite débute par un coup de pistolet à 7:30 la veille au soir et prend fin le lendemain soir, au moment où un second coup de pistolet vient faire écho au premier.“ [vlastní překlad K. P.]

⁶² RICARDOU. *Le Nouveau roman*, s. 37: „l'action du texte consiste en une métamorphose. Il s'agit de transformer le sens donné au départ.“ [vlastní překlad K. P.]

⁶³ ROBBE-GRILLET. *Gumy*, s. 17–18.

strukturu,⁶⁴ ve které přítomnost, minulost i budoucnost splývají v jedno, jak jsme poznamenali výše.

Přesto ale lze v knize vystopovat určité detaily, které naznačují, že mezi jednotlivými vraždami by mohla být určitá časová relace. Ta vychází například z jemných rozdílů v Garinatiho a později Wallasově percepci téhož obrazu visícího v Dupontově domě.

Garinatiho vjem: „Nad šestnáctým schodem visí na stěně ve výši očí malý obraz. Je to romantická krajina představující bouřlivou noc. Ve světle blesku je vidět zříceniny věže a u jejího úpatí dva ležící muže, kteří přes rachocení bouře hluboce spí, nebo byli zasaženi bleskem? Možná také spadli z věže.“⁶⁵

Wallasův vjem: „V zářivém kruhu elektrické svítily se objeví malý obraz temných barev. Je na něm noc jako z těžkých snů. Pod rozbitou věží ozářenou zlověstným bleskem leží dva muži. Jeden má na sobě královský oděv, jeho koruna se třpytí v trávě vedle něj; druhý je prostý muž z lidu. Zahynuli v bouři společnou smrtí.“⁶⁶

Podle Rolanda Barthesa „podléhají Robbe-Grilletovy objekty zcela jinému typu proměnlivosti. Jedná se o neviditelný proces: objekt, jednou popsán v určitém okamžiku románového kontinua, se později objeví znovu, se sotva postřehnutelným rozdílem.“⁶⁷ Již bylo řečeno, že předměty jsou v novém románu, a zvláště v Robbe-Grilletově, přítomné pouze prostřednictvím lidského vnímání, což nás dostává k další podivuhodné situaci, která se na konci cyklu odehraje a tím jej jakoby uzavírá. V závěru knihy sledujeme Wallase, jak se vydává do Dupontova domu ohledat důkazy. V tu samou chvíli se tam vrací i nájemný vrah Garinati, aby Duponta konečně úspěšně zavraždil a napravil tak svou včerejší chybu. V průběhu popisu obou vstupů do domu jsme svědky jakéhosi splynutí obou postav v jednu, ve Wallase, který s revolverem v ruce vystřelí po Dupontovi.

⁶⁴ PECHAR. *Francouzský „nový román“*, s. 27.

⁶⁵ ROBBE-GRILLET. *Gumy*, s. 18.

⁶⁶ Tamtéž, s. 185.

⁶⁷ BARTHES. *Littérature objective*. In *týž. Essais critiques*, s. 37: „Robbe-Grillet donne à ses objets un tout autre type de mutabilité. C'est une mutabilité dont le processus est invisible : un objet, décrit une première fois à un moment du continu romanesque, réparaît plus tard, muni d'une différence à peine perceptible.“ [vlastní překlad K. P.]

Až potud nás vede autorův popis; to, co se odehrává dál, je pouze naše interpretace na základě vlastního vnímání předmětů, tedy detailů textu. Ostatně vypravěčem už není tradiční vševědoucí vypravěč, ale ani jedna z postav. Je tedy na čtenáři, jak si souvislosti děje poskládá z popisu a detailů, které jsou mu nabízeny.

Na základě proměny v percepci obrazu se proto nabízí dvě možnosti závěru. Buď je jejich rozdíl důkazem toho, že Garinati a Wallas jsou dvě různé osoby s různě detailním vnímáním (Garinatiho vjem je povrchní, pravděpodobně proto, že spěchá vykonat vraždu; Wallasův vjem je detailnější, což může plynout z jeho detektivní praxe), nebo je důkazem toho, že se Wallas do domu vrátil, a jelikož vidí obraz podruhé, je schopný si všimnout jeho detailů.

V *Gumách* nejde o jedinou záměnu postav. V novinách je zpráva o smrti profesora práv zkomolena a místo jména Daniel Dupont je uvedeno Alfréd Dupont. Člověk téhož jména ve městě skutečně žije, má se ale stát obětí atentátu, který ta samá teroristická organizace, k níž patří i Garinati, provede o 24 hodin později. V tu chvíli, kdy umírá Daniel Dupont po Wallasově výstřelu, umírá i Alfréd Dupont a zpráva se tak o 24 hodin po svém vydání stává pravdivou.

Autoři nového románu odmítají tradiční postavu ověšenou předměty, které ji definují, a chronologií, která jí umožňuje vývoj. Těmito záměnami postav ale dosahuje Robbe-Grillet toho, že postavy ztrácejí svou identitu. Možná proto autor zvolil pro tento účel jméno Dupont, které patří mezi z nejčastější francouzská příjmení.

Na závěr tohoto rozboru musíme ještě věnovat pozornost samotnému názvu. Guma se v knize objevuje jako cyklicky se navracející motiv. Wallas neúnavně shání gumu jisté značky, na kterou si nemůže vzpomenout. Pamatuje si pouze, že „na jedné straně byla sice značka výrobce, ale už tak setřená, že ji nebylo možno rozluštit: čitelná zůstala pouze dvě prostřední písmena ‚di‘; musela tam být ještě nejméně dvě písmena vepředu i vzadu“.⁶⁸ Tato indicie nás opět vrací k oidipovskému mýtu⁶⁹ naznačeném už v paratextu knihy. Můžeme se domnívat, že i název knihy se bude podílet na struktuře díla, neboť guma představuje především mazací nástroj. Jak jsme poznamenali výše, román se vyznačuje cyklickou zápletkou, která se v opakování vrátí lehce pozměněná. Jean Ricardou odhaluje vlastnost tohoto opakování: „Podobné

⁶⁸ ROBBE-GRILLET. *Gumy*, s. 103.

⁶⁹ Uvedené počty písmen před a za slabikou -di- neplatí pro český tvar jména Oidipus, vycházejí z francouzského tvaru Oedipe.

události se přibližují, nejprve se shodují, a nakonec se smísí. Jedná se tedy o smazání doby, která je oddělila.“⁷⁰ V kontextu mazání můžeme ostatně chápat i onu ztrátu identit jednotlivých postav, mezi nimiž byly smazány rozdíly.

1.2.1.2 *Žárlivost*

Žárlivost (La Jalousie), vydaná v roce 1957, obsahuje podstatně redukovanější příběh než předchozí Robbe-Grilletovy romány. Dá se v podstatě shrnout do pár vět:

Franck jezdí často na plantáž A... a jejího muže, který je zároveň fokalizátorem příběhu, a vedou spolu nudné rozhovory o každodenních starostech na plantáži. Franck má problémy s nákladním autem, a proto musí ve městě sehnat jiný. Napadne ho, že by s ním mohla jet A..., vypravěčova žena. V dohodnutý den tedy brzy ráno odjíždí. Nevrací se však ten den večer, ale až druhý den ráno. Kvůli nehodě, která se stala večer nebo odpoledne, neměli čas nechat auto opravit a museli zůstat v hotelu. Později sledujeme rozhovor opět na téma porouchaného nákladního auta. Ale A..., která byla k Franckovi vždycky příjemná, se k němu chová trochu zlomyslně, takže se můžeme domnívat, že se mezi ní a Franckem něco změnilo.

Kompozice románu sestává ze série drobných událostí, které jsou zachyceny z pohledu manžela A..., který je zde zároveň jednou z postav. Záběry nejsou popisovány v chronologickém pořadí, jde přesně o ty vjemy, vyvolané vášnivou, obsesivní touhou zjistit skutečnost o vztahu A... a Francka, které redukují rozdíl mezi přítomností nebo vzpomínkami. Jiří Pechar dále poznamenává, že „je těžko rozlišit jejich časové zařazení, neboť jde zpravidla o drobné úkony, které se znovu a znovu opakují s monotónní pravidelností“.⁷¹

Přestože je chronologie románu porušená, pár detailů může čtenáři umožnit určit vzájemné časové relace záběrů.⁷² Např. skvrna na zdi po obrovské stonožce, kterou Franck zabil před výletem do města a kterou později manžel ze zdi vyškrabal. Nebo se můžeme opřít o počet klád postupně vyměněných na mostě domorodci. Jak ale vysvětluje Jiří Pechar, tyto znaky neslouží k sestavení přesné chronologie záběrů,

⁷⁰ RICARDOU. *Le Nouveau roman*, s. 37: „Les événements semblables tentent à se rapprocher, à coïncider et enfin à se confondre. C'est la gommage de l'intervalle de temps qui les séparerait.“ [vlastní překlad K. P.]

⁷¹ PECHAR. *Francouzský „nový román“*, s. 36.

⁷² DUGAST-PORTES. *Le nouveau roman*, s. 129.

spíše nám pouze připomínají, že v průběhu knihy přeskakujeme z jedné časové roviny do druhé.⁷³

Robbe-Grillet ve stati *Čas a popis v dnešním vyprávění* sám tvrdí, jak absurdní by bylo domnívat se, „že v románu *Žárlivost* [...] existuje jasný a jednoznačný řád událostí, který však neodpovídá řádu vět v knize – jako by mi snad bylo činilo potěšení, že si sám zpřeházím předem vyhotovený kalendář, asi jako když mícháme karty. Naopak, příběh byl záměrně sestaven tak, že každý pokus o vnější chronologickou rekonstrukci dříve nebo později vyústil v sérii rozporů, tedy do slepé uličky.“⁷⁴

Cílem tedy není zrekonstruovat sled událostí, ale vytušit z jejich pořadí, intenzity a změn veškerou vášeň a emoci, kterou můžeme interpretovat jako žárlivost. Jako příklad si uvedeme následující situaci. A..., její manžel a Franck sedí na terase. A... ředí koňak sodovkou, ale nápoj není dostatečně chladný, a proto A... zavolá sluhu, aby přinesl led. Sluha nepřichází a A... poznamenává, že by za ním měl raději někdo dojít. Poté jsme svědky popisu chodby v domě a terasy viděné skrze žaluzie v kanceláři, což znamená, že pro sluhu došel manžel-fokalizátor a cestou sledoval chování A... a Francka. Následně našel sluhu, který ale už chystá led, protože to paní poručila. Když se tedy manžel zeptá, kdy sluha dostal příkaz, odpověď zní teď. Následně vidíme terasu opět skrze žaluzie oken v kanceláři.

Nabízí se otázka, jestli tento motiv žaluzie přece jenom není příkladem metafory, proti které se Robbe-Grillet ostře vymezuje. Jiří Pechar odpovídá, že „ne docela. Neboť [...] onen náhodný souzvuk mezi zevní skutečností a naším nitrem, není nijak fixován, neztrácí svou pomíjivou náhodnost, nesugeruje existenci jejich reálného vztahu.“⁷⁵ Můžeme si tedy pouze domyslet, že manžel pojal podezření, že se ho žena pouze chtěla zbavit, aby mohla být na chvíli s hostem sama.

Jiří Pechar vzpomíná na Robbe-Grilletovu návštěvu Prahy, při které mu byla položena otázka, jakému významu francouzského slova „la jalousie“ (žárlivost i žaluzie) by dal přednost v překladu do jazyků, které nemají slovo, jež by obsahovalo oba tyto významy. Odpověď zněla, že v takovém případě by dal spisovatel přednost významu žaluzie.⁷⁶ Analogicky ke *Gumám* by tedy název implikoval určitý interpretační klíč. Obraz, který skrze žaluzie pozorujeme, je neúplný, rozčleněný

⁷³ PECHAR. *Francouzský „nový román“*, s. 36–37.

⁷⁴ ROBBE-GRILLET. *Za nový román*, s. 108, srov. DUGAST-PORTES. *Le nouveau roman*, s. 129.

⁷⁵ PECHAR. *Francouzský „nový román“*, s. 39.

⁷⁶ Tamtéž.

na jednotlivé proužky, a kvůli tomu nám může leccos uniknout. O žaluziích se v knize nejenom často mluví, ale také skrze ně manžel často pozoruje situace, jejichž svědkem by být neměl. Úryvkovité vjemy prezentované v knize, které ale, jak jsme zjistili výše, není možné spojit v celistvý příběh, připomínají obraz zahlédnutý skrze škvíry žaluzií a také neschopnost zachytit z milované osoby víc než jednotlivé zlomky celistvého obrazu, která je samou podstatou mučivé žárlivosti.

Je také důležité se opět zmínit o jménech dvou pozorovaných postav. Z provedeného rozboru by mělo vyplynout, že popis postav nevypovídá nic o jejich charakteru a stejné to bude i se jménem. Vypravěčova žena vystupuje pod jménem A..., prvním písmenem abecedy, nejčastěji používaným při označování např. bodů v geometrii. Franck je pravděpodobně francouzská podoba jména Frank, které je jedno z nejčastějších jmen v anglofonním světě. Působí tedy jako obyčejné a běžné, nijak zajímavé, nic neříkající. Protože známe jenom jeho křestní jméno, a kniha je popsána z pohledu manžela, máme pocit, že Franck musí být rodině nějakým způsobem blízký.

Všeobecný punc, který mají použitá jména, může poukazovat na žárlivost jako obecný vztahový problém. Za proměnnou A... lze dosadit jakoukoliv ženu, která se může dopustit nevěry s jakýmkoliv Fran(c)kem. Lze je také chápat jako projev konce klasické postavy románu 19. století, která slovy Nathalie Sarraute, „[p]oznenáhlu přišla o všechno: [...] především o věc nejcennější, o charakter, jenž patřival pouze jí, a často i o jméno“.⁷⁷

1.2.2 Nathalie Sarraute

Nathalie Sarraute shrnula svou teorii ve sbírce esejů *Věk podezření*, která vyšla roku 1956. Nový román chápe jako další krok v přirozeném vývoji moderní literatury, na jejímž počátku stojí Dostojevského dílo. Spisovatelka přiznává, že právě Dostojevského romány jí byly největší inspirací, a to především v „ustavičné potřebě navazovat kontakt“,⁷⁸ jíž se vyznačují jeho postavy. Jde o potřebu proniknout do nitra druhého a zároveň přijmout riziko, že při onom kontaktu člověk kompletně odhalí svoje nitro. Nathalie Sarraute proto své romány zakládá na výrazné dialogičnosti, a to jak tematicky, tak i kompozičně.

⁷⁷ Srov. SARRAUTE. *Věk podezírání*, s. 30 a 37.

⁷⁸ Tamtéž, s. 21.

Její první kniha *Tropismes (Tropismy)*, vydaná už v roce 1939, sestává z krátkých črt zachycujících rozličné mezilidské interakce a jejich niterné katalyzátory. Psychologické postoje jsou totiž určovány úzkostí z potřeby kontaktu na jedné straně a ze strachu z kontaktu na straně druhé. Tomu odpovídá i název díla; jedná se o odborný termín označující pohyby rostlin vyvolané na základě zevního podráždění a polohu, kterou rostliny zauímají ve směru tohoto podráždění. *Tropismy* tak představují penzum jednotlivých analýz mezilidského kontaktu, které mohou být následně včleněny do složitější románové kompozice; některé skutečně najdeme v následujících románech Nathalie Sarraute.⁷⁹

Jestliže tedy u Robbe-Grilleta pohled záměrně ohledává pouze povrch věcí, které zůstávají lidské bytosti cizí, je pohled v románech Nathalie Sarraute obrácen do nitra člověka. V poetice nového románu zastupuje spisovatelka nejvyhraněnější psychologický postoj, neboť se snaží postihnout pod vědomými a účelnými mezilidskými reakcemi, tedy slovy a skutky, proměnlivé postoje, které se formují naprosto bezděčně hluboko v našem nitru v jakési „spodní konverzaci“. V textu ji autorka zachycuje tak, že ji dále nechává vyústit do skutečných dialogů postav, čímž „stírá ve svých románech hranice mezi pronesenými slovy a metaforickou transkripcí duševních hnutí“.⁸⁰ Pro tento účel je zapotřebí uzpůsobit i jazyk, který bude pružnější než běžný jazyk sociální komunikace, a proto Sarraute na rozdíl od Robbe-Grilleta často pracuje s metaforou. Právě ta díky své mnohoznačnosti a kolektivnímu ukotvení určitého pojmu umožňuje nejpřesnější přetlumočení niterných postojů v dialogu, který vypovídá o vztahové reakci mezi tím, kdo postřeh formuluje, a tím, o kom je postřeh formulován.

Takto chápaný dialog se však neshoduje s tradiční románovou technikou oddělující řeči postav od informací sdělených vypravěčem. Podle Sarraute je třeba tuto hranici smazat, aby slova bezprostředně vyplynula z oněch vnitřních dramát.

⁷⁹ Viz PECHAR. *Francouzský „nový román“*, s. 68: „V *Tropismech* najdeme obraz rozhovoru, který vede jakýsi starší muž s dcerou svých hostitelů a v něm jí vnucuje roli dítěte, s kterým je možno mluvit jen o banálních všeobecnostech, tónem laškovajícího pedagoga: „Anglie... No ano, Anglie... Shakespeare, co? Ne? Shakespeare. Dickens.“ (T53). Skoro tutéž scénu najdeme i v *Portrétu neznámého*. Podobně narazíme později v *Panu Martereauovi* na velmi věrnou obměnu jiné prózy z *Tropismů*: obraz dítěte, které se na procházce nudí se svými rodiči a zároveň k nim zůstává připoutáno jakousi trudnomyslnou přilnavostí.“

⁸⁰ PECHAR. *Francouzský „nový román“*, s. 90, srov. SARRAUTE. *Věk podezírání*, s. 60: „Rozvíjí se opatrná subtilní, úsporná hra mezi rozhovorem a podtextem rozhovoru.“

Důraz na promluvu a dialogy mají za následek vymizení konkrétní postavy.⁸¹ Centrum románu tvoří vypravěč, který není vševědoucí a nezúčastněný, nýbrž je sám jedním z participantů a postupně se stává pouze jakýmsi „já“, které na cizí skryté postoje reaguje vlastními skrytými postoji. Vedlejší postavy jsou zbaveny jakékoliv autonomní existence a stávají se pouhými zkušenostmi mezilidské komunikace vypravěčského „já“.

Mezilidský kontakt se tedy podobá hře s pevně danými pravidly, na niž ale mají lidé strach přistoupit, jelikož by je donutila odložit jejich ochrannou masku,⁸² jakousi pózu, kterou zauímají vůči druhým. Masky je totiž pro druhého člověka snadno interpretovatelná, ale to, co se skrývá za ní, co ji vlastně formuje, zůstává nedosažitelné a proměnlivé. V *Portrétu neznámého* (*Portrait d'un inconnu*), druhé knize Nathalie Sarraute z roku 1948, je motiv této hry konkrétně tematizován. Vypravěč se často setkává se svým přítelem, s nímž už od dětství hrají „hry“ o charakterizování neznámých lidí kolem sebe a sestavování jakéhosi „portrétu“ (viz název) až do nejmenších detailů pouze na základě jejich vystupování. V kavárně mu sděluje své nové objevy získané při pozorování jedné dívky a jejího otce, přítel ho ale upozorňuje, že to, co vypravěč objevil, je pouze jejich póza, za kterou se skrývá mnohem více.⁸³

Nad spisovatelčinými prvními romány *Portrét neznámého* a *Pan Martereau* bylo konstatováno, že ještě obsahují pozůstatky prvků klasického románu, jako chronologicky uspořádaný děj, konkretizovanější prostředí a některé rysy postav. Nejde ovšem o prezentaci reality, nýbrž fasády tuto realitu maskující. Zatímco vypravěči prvních dvou románů zaměřili svou pozornost na prchavé vnitřní reakce osob, její třetí román *Planetárium* se věnuje spíše postojům sociálním. Sarraute vysvětluje tuto změnu ve své poetice v interview s Francoisem Bondym a zdůrazňuje, že jde pouze o jiný pohled na vztah mezi vnitřním pohybem a zevním zdáním, které ani zde neusiluje o absolutní platnost: „[...] už v *Tropisme* a v ostatních mých knihách, jako v *Portrétu neznámého*, bylo třeba rozlišit dvě věci zcela různé, povrch, zevní zdání – a vnitřní pohyb. A v *Planetáriu* jsem rovněž chtěla předvést zevní zdání, odtud titul *Planetárium*. Planetárium není pravé nebe, je to nebe umělé.“⁸⁴

⁸¹ Srov. PECHAR. *Francouzský „nový román“*, s. 62 a DUGAST-PORTES. *Le nouveau roman*, s. 195.

⁸² SARRAUTE, Nathalie. *Portrait d'un inconnu*. Paris: Gallimard folio, 1977, s. 59.

⁸³ Tamtéž, s. 43–48.

⁸⁴ PECHAR. *Francouzský „nový román“*, s. 81.

Sarraute v *Planetáriu* vychází od povrchu, neboť si uvědomuje, že mezi zevními projevy jsou některé schopné víc než jiné vynést na povrch ona hlubinná hnutí: „Proto se neprojevují navenek jako činy. [...] I nejnepatrnější z těchto činů se jeví ve srovnání s oněmi drobnými vnitřními pohyby jako hrubý a prudký: přivábí okamžitě pohled. Všechny jejich formy byly již dávno prostudovány a utříděny: podléhají přísným předpisům, ustavičné kontrole.“⁸⁵ Jsou to právě slova, která podrobujeme menší kontrole než naše činy. Sama Sarraute v knize *Věk podezírání* vysvětluje, že to, že slova platí za projev bez důsledků, za něco nevážného, je chrání před podezřením: „Avšak místo činů máme k dispozici slova. Slova jsou obdařena mocí zachytit, chránit a vynést na světlo ony nedočkavé i bázlivé podzemní pohyby. [...] Jsou proslulá svou bezděčností, lehkovážností a nedůsledností – což neslouží jako jediný nástroj frivolních her a kratochvílí – a to je chrání před podezřením a zevrubným zkoumáním: spokojujeme se u nich obyčejně s čistě formální kontrolou; podléhají předpisům dosti uvolněným; zřídka se na ně uvalí sankce.“⁸⁶

Je samozřejmé, že analýza, kterou jsme zmínili výše, se týká spíše obecně autorského stylu Nathalie Sarraute a cíle, k němuž její verze nového románu směřuje, a nevztahuje se stoprocentně na každý z jejích románů. Naopak je možné chápat vývoj poetiky jejího díla analogicky k vývoji její osobní studie vztahu niterných hnutí a zevního postoje postav, které se postupně vytrácejí ve prospěch svých promluv. Tato psychologická studie vrcholí ve čtvrtém románu z roku 1963 *Zlaté plody* (*Les Fruits d'or*), kde je ztráta vazby mezi dialogem a konkrétní postavou a subtilní rozdíl mezi konverzací a jejím vnitřním podtextem nejvýraznější.⁸⁷

Není tedy žádným překvapením, že přirozený vývoj tvorby Nathalie Sarraute vyústil v poněkud jiném uměleckém žánru, v rozhlasové hře, kde již není třeba uvažovat o postavách jako tvůrcích dialogu a kde se na nich řeč stává absolutně nezávislou. V roce 1964 vychází v *Mercure de France*⁸⁸ její první rozhlasová hra *Ticho* (*Le Silence*), druhá s názvem *Lež* (*Le Mensonge*) je vysílána o dva roky později.⁸⁹

⁸⁵ SARRAUTE. *Věk podezírání*, s. 50.

⁸⁶ Tamtéž, s. 51.

⁸⁷ Srov. CHAMBON, Joëlle. Nathalie Sarraute : du roman au théâtre en passant par la radio, *Skén&graphie*, 2015, 3.

⁸⁸ SARRAUTE, Nathalie. *Le Silence*. *Mercure de France*, 1964, 1204.

⁸⁹ Srov. CHAMBON. Nathalie Sarraute : du roman au théâtre en passant par la radio, *Skén&graphie*. a PECHAR. *Francouzský „nový román“*, s. 90.

Na začátku kapitoly jsme konstatovali, že Sarraute chápe nový román jako další stadium ve vývoji moderní literatury, nikoliv jako její konečný úběžník. Sama si totiž uvědomuje, že i její dialogické kompoziční postupy budou jednoho dne překonány ve prospěch ještě přesnějšího zachycení mezilidských vztahů:

Tato metoda se bezpochyby spokojuje s tím, že čtenáři neustále připomíná existenci, složitost a rozmanitost vnitřních pohybů. [...] Je jasné, že se jednoho dne zjistí, že tato technika, jako každá jiná, bude jednou s to popsat pouze vnějšek. [...] Bude to znamení, že všechno je v nejlepšího pořádku, že život pokračuje a že se nesmíme vracet, ale že se musíme snažit dojít ještě dál.⁹⁰

1.3 Česká prozaická tvorba 60. let v kulturně-politickém kontextu

Po tuhých 50. letech v totalitě, která nepřála svobodě v projevu ani v tvorbě, nastala v 60. letech díky demokratizačním snahám KSČ nebyvale uvolněná atmosféra a kulturně-společenský život se začal rozvíjet v mnoha směrech. Jelikož byla z obou stran ohraničena nesvobodou totalitního režimu, jsou z dnešního pohledu 60. léta (někdy nazývaná „zlatá šedesátá“) chápána jako období relativní svobody, kdy vznikla řada uměleckých experimentů a bylo možné publikovat i ty, jejichž geneze započala již v 50. letech.⁹¹ Literatura a umění se aktivně podílely na společenském a politickém dění.

V 60. letech sice stále ještě platila estetická norma socialistického realismu a žánr budovatelského románu a poezie byl jeden z nejčastěji zastoupených, ale tehdejší tvorba se postupně osvobozovala od přímočarosti sdělení a ideologické funkce, jimiž se vyznačovala oficiálně vydávaná literatura let padesátých.⁹² Veronika Košnarová ovšem poznamenává, že tato ideologizace literatury nebyla až důsledkem nastolení totalitního režimu, který ji určil za závaznou estetickou normu, ale že se naopak jedná o mnohem starší proces integrace kultury do politiky.⁹³ Dále poukazuje

⁹⁰ SARRAUTE. *Věk podezírání*, s. 61.

⁹¹ Srov. KOSKOVÁ. Šedesátá léta – zlatý věk české prózy? In DENEMARKOVÁ (ed.). *Zlatá šedesátá*, s. 25.

⁹² JANOUŠEK, Pavel. Zrod mnohohlasí: 1963–64. In týž (ed.). *Dějiny české literatury 1945–1989: III. (1958–1969)*. Praha: Academia, 2008, s. 313.

⁹³ KOŠNAROVÁ. Česká experimentální próza jako reakce na ideologizaci literatury. In KOMENDA. *Acta Universitatis Palackianae Olomucensis Facultas Philosophica. Moravica 4*, s. 175–176: „... ale jednalo se o proces, jehož kořeny je třeba klást přinejmenším do let meziválečných, neboť některé

na to, že takovéto provázání kultury s politikou zbavuje kulturu schopnosti kritické sebereflexe vlastních problémů, čímž se z ní stává manipulativní nástroj pro politické účely, a později v totalitním režimu přímo „nástroj převýchovy“.⁹⁴

Česká experimentální próza 60. let reaguje mimo jiné právě na ono směřování reálného světa se světy fikčními: „V protikladu k ‚autentizujícím‘ sklonům novelistiky z přelomu desetiletí přibývaly od roku 1963 prózy, které zdůrazňovaly fikcionalitu světa literárního díla. Do popředí vysouvaly vlastní konstrukční princip, ať již založený na hře s variováním motivických složek a segmentů ‚reality‘, či na hře s rozmanitými vypravěčskými postupy inspirovanými někdy klasickými literárními vzory a jindy dosud opovrhovanou literaturou triviální či projevy hospodské orální kultury.“⁹⁵ Pozornost se také mohla obrátit k zahraniční literatuře, a tak autoři zcela přirozeně sledovali „obdobný vývoj jako současná světová literatura, pro kterou bylo základní tematikou odcizení, osamocení, zklamání jazyka jako komunikačního prostředku, krize lidské identity ve světě bez Boha a krize románu jako literární formy“.⁹⁶ Polemika s budovatelskou poetikou a inspirace zahraniční literaturou tak ústí mimo jiné i v radikální experiment.

Náhlé vzepjetí a autonomizace literatury se můžou zdát ve vztahu k předchozímu desetiletí až překvapivé, ve skutečnosti ale atmosféra a možnosti 60. let pouze umožnily plně rozvinout tendence, které se rodily už v 50. letech: „Mnohá díla [...] šedesátých let jsou nejen jistou reakcí, odpovědí na období předcházející, ale v mnohých případech dokonce datem svého vzniku do tohoto období patří.“⁹⁷ Jde například o první prózy Bohumila Hrabala, texty Věry Linhartové ze souboru *Prostor k rozlišení* či prózu Josefa Jedličky *Kde život náš je v půli se svou poutí* z roku 1954–1957. Literatura také spontánně navázala na dobu před únorem 1948, především díky osobním stykům debutujících autorů se spisovateli a kritiky

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.“

⁹⁴ Tamtéž.

⁹⁵ JANOUŠEK. Zrod mnohohlasí: 1963–64. In týž (ed.) *Dějiny české literatury 1945–1989: III. (1958–1969)*, s. 313.

⁹⁶ KOSKOVÁ, Helena. *Hledání ztracené generace*. H & H: Jinočany, 1996, s. 13.

⁹⁷ KOŠNAROVÁ. Česká experimentální próza jako reakce na ideologizaci literatury. In KOMENDA. *Acta Universitatis Palackianae Olomucensis Facultas Philosophica. Moravica 4*, s. 175.

nepoplatnými režimu posledních dekad (Jiří Kolář, Jan Werich nebo literární kritik a historik Václav Černý...).

Fakt, že mohla vycházet díla výše zmíněných, v 50. letech zakázaných autorů, přispěl ke vzniku nových edičních řad – mimo jiné např. *Život kolem nás* a *Žatva* v Československém spisovateli. S celkovým nárůstem knižní produkce se dočkaly rozmachu i noviny, kde vycházely ukázky z tvorby začínajících autorů. Stávající tiskoviny prošly svěží reorganizací (*Literární noviny*, *Host do domu*, *Červený květ*) a vznikla řada nových (*Tvar*, *Sešity*, *Orientace*).

Literatura 60. let byla různorodá, nikdy jí nedominovala žádná skupina s vytyčeným programem. Tvůrci byli autorské individuality různého věku i poetik, které však spojovalo to, „že se všichni aktivně podíleli na obrodě české literatury, která byla důležitou součástí celého kulturně politického kontextu doby, reakcí na dehumanizaci jedince v totalitní společnosti, kolektivním úsilím o dobytí většího prostoru pro svobodu“ a „zároveň s tím, jak se hranice tohoto prostoru rozšiřovaly, obraceli svůj zájem od dobově politických problémů své země k obecně lidským otázkám, k boji s lidskou hloupostí a předsudky“.⁹⁸ Jejich dílo vychází ze společného myšlenkového dědictví Vladislava Vančury, Karla Čapka a Jaroslava Haška, od kterého převzali jeho vůli k rozvrácení ideologických mechanismů, „programově antipatetický přístup k životu, plynoucí z nenávisti ke zneužití slov, jazyka a ideologie“.⁹⁹ Výrazný byl také zájem o Kafkovo dílo, především skrze sdílený pocit odcizení, krizi jazyka a lidské existence a silný smysl pro etický rozměr. Rozdíl mezi poetikou generace šedesátých let a Kafkou však spočíval v tom, kdo byl vnímán jako strůjce sil ovládajících lidský život. Zatímco pro Kafku to byla vyšší moc v podobě zákona či jiného byrokratického aparátu, pro tehdejší spisovatele šlo o absurditu, která vzniká z jednání lidí samotných. Na rozdíl od absurdity existencialistické ovšem „vědomí absurdity světa a krize lidské identity byly u generace šedesátých let nerozlučně spojeny se společenskou realitou jejich života, vycházely častěji z přímého osobního zážitku než z filozofické reflexe.“¹⁰⁰

Grotesknost či absurdita je například v díle Ladislava Fukse nosným prostředkem pro vyjádření nejistoty, bezmoci, úzkosti a strachu člověka-podivína nepochopeného a odvrženého společností. Podle Pavla Janouška jsou tyto pocity

⁹⁸ KOSKOVÁ. *Hledání ztracené generace*, s. 22.

⁹⁹ Tamtéž, s. 16.

¹⁰⁰ Tamtéž, s. 27.

navozeny repetitívami a variacemi motivů, které anticipují negativní osud postavy, nejčastěji smrt.¹⁰¹

Mezi specifické rysy české prózy 60. let patří zejména žánrová otevřenost a pohyblivost žánrových konstant, rozrušování ustálených kánonů a hranic, kompoziční a motivická hravost. Díky stylové a žánrové různorodosti se otevřel prostor pro zřetelnější lyrizaci a dramatizaci prozaických textů. Prostorem pro experiment se stala jak složka kompoziční, tak složka jazyková.¹⁰² Jazyk se v totalitních režimech stává jedním z nástrojů manipulace, v důsledku čehož dochází nejen k účelovému překrucování skutečnosti, ale především k „falšování samotného komunikačního nástroje, na nějž je veřejný život odkázán: falšování jazyka, znehodnocování slov, jejich významu“.¹⁰³ V reakci na jeho zneužití v minulé dekádě, se jazyk v literárních dílech 60. let proměnil z „nástroje dorozumívání“ na „zdroj nedorozumění“ a z něj plynoucího odcizení. Nastala jakási „krize jazyka“. Spisovatelé kladli důraz na přímou řeč a hovorový jazyk či obecnou češtinu. Svým postavám vkládají do úst jazyková klišé a politické fráze, které v náhodném kontextu vyznívají naprázdno. Promlouvající subjekt v románech Vladimíra Párala reaguje na výše zmíněnou krizi jazyka a režimem omezenou svobodu imaginace svébytným způsobem. Jeho promluvy jsou často stylizované do podoby formálních zpráv a záznamů, vypouští slovesa a svou výpověď různými způsoby oklešťuje.¹⁰⁴ Sama literatura, jako prostor tvoření, hry a komunikace, se stala jedním z metatémat tvorby

¹⁰¹ JANOUŠEK. Zrod mnohohlasí: 1963–64. In týž (ed.) *Dějiny české literatury 1945–1989: III. (1958–1969)*, s. 345. Janouškovo tvrzení bychom rádi demonstrovali na následujícím rozboru variujícího motivu. V knize Pan Theodor Mundstock jde například o motiv slepičky nebo holoubka (v závislosti na tom, kdo o zvířeti mluví). Ve chvíli, kdy se pan Mundstock pokusí oběsit, slyší, že „do dveří buší rány, jako by samo zoufalství na ně nalétávalo a tlouklo křídly.“ (s. 71) Čížkovi, kteří následně proniknou do bytu, vidí na prahu tvorečka „s popelavě šedým peřím, cihlově hnědýma nožkami a tmavým zobáčkem. Jeho křídla byla zlomená a peříčka na hrudi slepená kapkami krve“ (s. 71). Stejný motiv se vrací v poslední kapitole metamorfovaný do flanelového kapesníku, který je „šedivoučký jako holoubě“ (s. 179) a kterým Mundstock svírá držadlo kufru. Jeho „původní barvu nikdo nepozná. Je zalita krví“ (s. 187) stejně jako holoubek, kterého našli o několik kapitol dříve Čížkovi. Citováno z: FUKS, Ladislav. *Pan Theodor Mundstock*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1963.

¹⁰² Srov. KOSKOVÁ. Šedesátá léta – zlatý věk české prózy? In DENEMARKOVÁ (ed.) *Zlatá šedesátá*, s. 25 a JANOUŠEK. Zrod mnohohlasí: 1963–64. In týž (ed.) *Dějiny české literatury 1945–1989: III. (1958–1969)*, s. 314.

¹⁰³ FIDELIUS, Petr. Účel světlí prostředky? In FIDELIUS, Petr. *Kritické eseje*. Praha: Torst, 2000. s. 13.

¹⁰⁴ KOŠNAROVÁ. Česká experimentální próza jako reakce na ideologizaci literatury. In KOMENDA. *Acta Universitatis Palackianae Olomucensis Facultas Philosophica. Moravica 4*, s. 180.

60. let; v díle Věry Linhartové například „jazyk literárního díla nebyl chápán jako prostředek ‚vyjádření‘, ale jako ‚materiál románu““. ¹⁰⁵

Šedesátá léta v literatuře se nesla ve znamení hledání nových přístupů k soukromému a vnitřnímu životu člověka, který zachycovaly především kratší prozaické žánry, a to spíše metaforickou satirou než skrze reprezentativní příběh. Jde o tematiku, která byla v minulém desetiletí podřízena společensko-politickým tématům, často sloužila k demonstraci ideového vývoje postavy a nikdy nebyla studována jako autonomní jev. V 60. letech „tento život však současně již nebyl glorifikován, přestal být pevninou a naopak se změnil ve sféru nejistoty, v předmět ironických a v nejvyhrocenějších projevech velmi groteskních analýz“. ¹⁰⁶ Mezilidské situace byly nahlíženy optikou zainteresovaných jedinců (prezentovanou vyprávěním v první osobě singuláru, případně subjektivizovanou třetí osobou), nikoliv tradičním vševědoucím vypravěčem. Cílem bylo podle Veroniky Košnarové „narušit dojem, že vyprávění je obrazem skutečnosti.“ ¹⁰⁷

Na klasické vyprávění rezignuje například Josef Jedlička v knize *Kde život náš je v půli se svou poutí* s mozaikovitou kompozicí skládající se ze směsi různě laděných příběhů z důvěrně známého prostředí, autobiografických poznámek a reflexí nad literaturou a literární tvorbou. Vypravěč sám prohlašuje, že nevytváří příběh, ale pouze podává svědectví, čímž navazuje na poetiku Jiřího Koláře a Jana Hanče ze Skupiny 42. ¹⁰⁸ Veronika Košnarová tuto dichotomii komentuje následovně: „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.“ ¹⁰⁹

Osobitou podobu prózy 60. let ovlivnilo také její propojení s dalšími druhy umění, například s výtvarným uměním, novou vlnou ve filmu, filozofií (Jiří Patočka, Ladislav Hejdlánek) a divadlem. Ze zahraničních vlivů to byla především filozofie

¹⁰⁵ . KOSKOVÁ. Šedesátá léta – zlatý věk české prózy? In DENEMARKOVÁ (ed.). *Zlatá šedesátá*, s. 23.

¹⁰⁶ JANOUŠEK. Zrod mnohohlasí: 1963–64. In týž (ed.) *Dějiny české literatury 1945–1989: III. (1958–1969)*, s. 314

¹⁰⁷ KOSKOVÁ. Šedesátá léta – zlatý věk české prózy? In DENEMARKOVÁ (ed.). *Zlatá šedesátá*, s. 22.

¹⁰⁸ KOŠNAROVÁ. Česká experimentální próza jako reakce na ideologizaci literatury. In KOMENDA. *Acta Universitatis Palackianae Olomucensis Facultas Philosophica. Moravica 4*, s. 180.

¹⁰⁹ Tamtéž, s. 180.

existencialismu, absurdní drama a nový román.¹¹⁰ V následující kapitole se budeme blíže věnovat právě obdobám poetiky nového románu v české literatuře charakterizovaného desetiletí.

1.3.1 Analogie francouzského nového románu v české experimentální próze

Tvorba Aleny Vostré bývá v odborné literatuře někdy přiřazována k českým obdobám francouzského nového románu,¹¹¹ přičemž toto srovnání je i předmětem naší analýzy. V této kapitole proto nabídneme jakési stručné panorama těch literárních děl 60. let, která jsou svou poetikou tomuto literárnímu experimentu blízká.

Jak už bylo zmíněno výše, uvolněná politická situace v 60. letech umožnila českým spisovatelům blíže se seznámit se zahraničním literárním děním. Podstatnou roli v informování a obeznamování českého publika sehrála revue *Světová literatura* (založená v roce 1956),¹¹² v níž od samého počátku desetiletí vycházely překlady teoretických esejí autorů nového románu a několik statí Petra Pujmana věnovaných francouzskému novému románu.¹¹³ Pujman v nich postihuje základní teze jeho poetiky a vychází z originálních textů autorů nového románu, jejichž překlady jsou záhy dostupné i českým čtenářům: Robbe-Grilletovy *Gumy* byly do češtiny přeloženy v roce 1964 a hned následujícího roku vyšel v češtině také jeho román *Žárlivost. Zlaté plody* a *Pan Martereau* od Nathalie Sarraute vychází česky roku 1966, *Portrét neznámého* pak v roce 1969. A právě ve *Světové literatuře* vyšel v roce 1959 na pokračování román Michela Butora *Proměna (La Modification)*.¹¹⁴

¹¹⁰ Srov. KOSKOVÁ. *Hledání ztracené generace*, s. 22.

¹¹¹ Srov. např. FIŠER, Zbyněk (autor hesla). Alena Vostrá: Vlažná vlna. In DOKOUPIL, Blahoslav (ed.) a kol. *Slovník české prózy: 1945–1994*. Ostrava: Sřinga, 1994, s. 415–416; JANOŠEK, Pavel. Inspirace „novým románem“, počátky literárního experimentu. In týž (ed.). *Dějiny české literatury 1945–1989: III. (1958–1969)*. Praha: Academia, 2008, s. 319–324; HAMAN, Aleš. Literární struktura a její proměny v letech 1950–1970. In týž. *Literatura v průsečiku pohledů*. Praha: ARSCI, 2003, s. 104–115.

¹¹² ALAN, Josef. *Alternativní kultura : Příběh české společnosti 1945–1989*. 1. Praha: Lidové noviny, 2001, s. 12–13.

¹¹³ Např. (chronologicky) PUJMAN, Petr. O Robbe-Grilletovi a také o jiných, *Světová literatura*, 1961, 3, s. 212–227; PUJMAN, Petr. Několik nových zkušeností s „novým románem“, *Světová literatura*, 1963, 6, s. 118–119; PUJMAN, Petr. Alain Robbe-Grillet, teoretik „nového románu“, *Světová literatura*, 1965, 4, s. 209–217.

¹¹⁴ BUTOR, Michel. *Proměna / La Modification*, 1957 / (1/2). *Světová literatura*, 1959, 3, s. 117–146. Přel. Josef Pospíšil a BUTOR, Michel. *Proměna / La Modification*, 1957 / (2/2). *Světová literatura*, 1959, 4, s. 25–89. Přel. Josef Pospíšil.

Současně s překlady nových románů vychází také existencialistická díla Jeana-Paula Sartra a Alberta Camuse a dramata Eugèna Ionesca nebo Samuela Becketta založená na poetice absurdity, která se i díky zájmu o Kafkovo dílo stala jedním z hlavních inspiračních zdrojů literatury 60. let.

Nový román byl českým autorům inspirací především po formální a jazykové stránce. Docházelo k upozadění příběhu ve prospěch dialogičnosti či prostého popisu, postavy byly odpsychologizovány, anonymizovány a často degradovány na pouhý charakteristický rys. Tradiční vyprávěcí postupy ustoupily složitější kompoziční výstavbě. Vzhledem ke specifické politické situaci, v níž se nacházeli čeští spisovatelé (náhlá umělecká svoboda v kontrastu k totalitnímu režimu), získávaly jejich prózy, „oproti západním inspiračním zdrojům [myšleno konkrétně francouzskému novému románu, pozn. K. P.] [...] osobitý výraz v očích soudobých čtenářů i tím, že se v nich rozkrývá situace člověka uprostřed odosobněných mechanismů technické civilizace setkávalo se snahou o pojmenování soudobé české společnosti a jejího fungování v podmínkách politické a kulturní totality“.¹¹⁵ Mnoho děl pracuje také s tematikou odcizení, vlastní existencialistické literatuře. Konkrétně se ono odcizení a odosobnění projevovalo silným důrazem na banalitu každodenních činností nebo stereotyp ve formě rutinního opakování a vyprázdněných frází. Motiv všednosti se stal zdrojem grotesky a absurdity.

Na „robbe-grilletovském“ popisu, jenž svou strukturou nahrazuje příběhovou fabuli, je založena krátká próza Josefa Vohryzka *Chodec* (1964). Text detailně sleduje chůzi bezejmenného protagonisty v blíže neurčeném městě.¹¹⁶ Protagonistovy myšlenky, pocity či záměry nejsou v textu nijak explicitně vyjádřeny, stejně jako důvod jeho odtažitého vztahu k obyvatelům města. Ten lze vytušit pouze z detailů v popisu, narážek a toho, co není v dialogu vysloveno.

Podle Veroniky Košnarové vyšel z poetiky nového románu Alexandr Kliment ve své novele *Setkání před odjezdem* (1963),¹¹⁷ a to především na formální rovině. Text sestává z vnějšího pozorování postav nebo věcí a popisů založených na detailech a jejich významové hře, která čtenáře odkazuje k minulosti protagonistů: „Odhalování této minulosti a citová prázdnota postav, které se s ní vyrovnávají, tu přitom splývají s

¹¹⁵ JANOUŠEK. Inspirace „novým románem“. In týž (ed.). *Dějiny české literatury 1945–1989: III. (1958–1969)*, s. 319.

¹¹⁶ Srov. BLAŽÍČEK, Přemysl (autor hesla). Vohryzek, Josef. In JANOUŠEK, Pavel a kol. *Slovník českých spisovatelů od roku 1945. 2. M–Ž*. Praha: Brána, 1998, s. 643 a JANOUŠEK. Inspirace „novým románem“. In týž (ed.). *Dějiny české literatury 1945–1989: III. (1958–1969)*, s. 320.

¹¹⁷ KOŠNAROVÁ, Veronika. Opomíjené, či opomenuté hodné? *Tvar*, 2007, 13, s. 12–13

bilancí stalinské epochy.“¹¹⁸ Košnarová ale také tvrdí, že Klimentově novele chybí oproti francouzskému experimentu motiv cizosti člověka ve světě, „nepoznatelnost a nerozpoznatelnost člověka, mezilidských vztahů a složitých vazeb člověka a skutečnosti, snaha osvobodit se od poznávacích a zobrazovacích schémat“.¹¹⁹

Situaci odcizenosti člověka v totalitním režimu zachycuje také prozaická prvotina Josefa Jedličky *Kde život náš je v půli se svou poutí* (1966). Text je hluboce reflexivní a na rozdíl od výše zmíněných je koncipovaný jako nepřetržitý proud výpovědí, vnitřních reflexí, postřehů a životních příběhů vypravěče, který takto formuje výpověď o své současnosti druhé poloviny 40. a počátku 50. let. Vypravěč je zvláštní kombinací oběti a glosátora světa, ve kterém žije, neboť své svědectví provází jakousi vědoucí ironií. Rozpětí žánrových charakteristik jednotlivých částí textu je široké, sahá od soudničky přes publicistický komentář až k lyrické či filozofické reflexi.¹²⁰

Jiří Pechar spatřuje příbuznost s novým románem (konkrétně *Zvětšeninou* od Clauda Mauriaca) v novele Jiřího Frieda *Abel* (1966), která nese podtitul „Pohyby jednoho rána“.¹²¹ Ten lze opět chápat jako jakýsi paratext klíčový pro interpretaci příběhu, jenž se odehrává v relativně omezeném časoprostoru. Text je založen na popisech činností protagonisty – malíře, které plynule přecházejí v jeho vnitřní monolog obsahující úvahy o problematice umělecké tvorby a izolovanosti umělce od „přirozeného“ života. Tato tematika je dále rozvíjena ve Friedově novele *Hobby* (1969) prezentující netradiční koníček – ruční opisování tištěných textů – kterému je protagonista natolik oddán, že v něm najde absolutní smysl života. V perspektivě této umělé redukce lidské existence na poslání v umělecké činnosti vyvstává podle Janouška o to výrazněji touha „po vyvázání znaku z nutnosti nést význam, po čisté estetizaci lidské činnosti“.¹²²

Jazyk, komunikace a umělecká (literární) tvorba se stávají metatématem také v prózách Věry Linhartové, které jsou podle Jiřího Pechara a Veroniky Košnarové

¹¹⁸ JANOUŠEK. Inspirace „novým románem“. In týž (ed.). *Dějiny české literatury 1945–1989: III. (1958–1969)*, s. 320.

¹¹⁹ KOŠNAROVÁ. Opomíjené, či opomenuté hodné? *Tvar*, s. 12.

¹²⁰ Srov. ZELINSKÝ, Miroslav (autor hesla). Jedlička, Josef: *Kde život náš je v půli se svou poutí*. In DOKOUPIL, Blahoslav (ed.) a kol. *Slovník české prózy: 1945–1994*. Ostrava: Sfinga 1994, s. 146–147. a JANOUŠEK. Inspirace „novým románem“. In týž (ed.). *Dějiny české literatury 1945–1989: III. (1958–1969)*, s. 320.

¹²¹ PECHAR. *Francouzský „nový román“*, s. 197

¹²² JANOUŠEK. Inspirace „novým románem“. In týž (ed.). *Dějiny české literatury 1945–1989: III. (1958–1969)*, s. 322.

„nejvýraznější soudobou reakcí na francouzský nový román“.¹²³ Jazyk v pojetí Věry Linhartové není chápán jako nástroj komunikace, ale jako to jediné, co komunikaci a s tím i lidskou existenci umožňuje. V povídce *Dobrodružství nevlastního dítěte* ze souboru *Přestořeč* se jazyk stává dokonce jednou z postav. Dalším z důležitých motivů v díle Linhartové je neustále se měnící prostor. A prostorově je nazírán i jazyk; podle Košnarové jde o „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.“¹²⁴ Ve své studii *Česká experimentální próza jako reakce na ideologizaci literatury* dále poukazuje na fakt, že tvorba Linhartové, v níž se slova, řeč a literatura stávají svobodným a rovnocenným partnerem v dialogu, je vlastně jakousi rehabilitací jazyka, pokusem o nápravu křivd, které na něm byly spáchány v 50. letech (viz předchozí kapitolu), což dokládá citátem z prózy Věry Linhartové *Promluva rozlišení*: „Přesně vzato je můj svět světem slov, která jsem kdy poznala, světem viděných, slyšených, vnímaných slov, o skutečnosti vypovídajících.“¹²⁵

Jako českou paralelu francouzského nového románu lze chápat také román Karla Miloty *Sud*, jehož první verze byla dokončena roku 1971, a svou genezí tedy také spadá do 60. let. Helena Kosková poukazuje na fakt, že Milota se podobně jako mnoho autorů francouzského nového románu teoreticky zabýval problematikou experimentální literatury a své poznatky shrnul v disertační práci *Vzorec řeči a řeč vzorce*.¹²⁶ Kosková dále ve své studii *Umělecký experiment v próze francouzského nového románu a Milotova románu Sud* vyjmenovává několik faktorů, které prokazují příbuznost *Sudu* s novým románem. Jedním z nich je dvojznačný název; stejně jako francouzské *La jalousie* (viz kapitola *Žárliivost*), má i *Sud* dvojí význam.¹²⁷ V románu je asociován s podobně znějícím slovem „osud“, přičemž sud jako předmět se stává

¹²³ Srov. PECHAR. *Francouzský „nový román“*, s. 197 a KOŠNAROVÁ. *Česká experimentální próza jako reakce na ideologizaci literatury*. In KOMENDA. *Acta Universitatis Palackianae Olomucensis Facultas Philosophica. Moravica 4*, s. 180–181.

¹²⁴ KOŠNAROVÁ. *Česká experimentální próza jako reakce na ideologizaci literatury*. In KOMENDA. *Acta Universitatis Palackianae Olomucensis Facultas Philosophica. Moravica 4*, s. 181.

¹²⁵ LINHARTOVÁ, Věra. *Promluva rozlišení*. In LINHARTOVÁ, Věra. *Prostor k rozlišení*. Praha: Mladá fronta, 1992, s. 106. Srov. KOŠNAROVÁ. *Česká experimentální próza jako reakce na ideologizaci literatury*. In KOMENDA. *Acta Universitatis Palackianae Olomucensis Facultas Philosophica. Moravica 4*, s. 181.

¹²⁶ Disertační práce Karla Miloty byla v roce 2016 spolu s dalšími jeho statěmi vydána v souborném svazku: MILOTA, Karel. *Vzorec řeči*. Praha: Torst, 2016.

¹²⁷ KOSKOVÁ, Helena. *Umělecký experiment v próze francouzského nového románu a Milotova románu Sud*. In *Bohemica Olomucensia 1 – Symposiana*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2010, s. 193–194.

fatálním motivem už v druhé kapitole románu, když vypravěč uvede do pohybu sud, jenž pravděpodobně způsobil něčí smrt, a také v samém závěru:

Tahač s kotlem se ve svém nesmyslném manévru nezastaví. Přes tvrdý, nelítostný profil řidiče černého auta je vidět zmenšující se mezeru mezi bokem vlečného vozu a černým sudem na kolech, osvětlovaným plameny. Rychle se blíží.

Oranžová záře zaplaví křižovatku. Musí to být slunce, vítězné slunce, které konečně prorazilo mraky docela – zlaté, nedotknutelné a dokonalé, uchráněné všech omylů lidského rozumu, vůle i lásky.¹²⁸

Spojitosť sudu se smrtí v průběhu celého románu je zde potvrzena, neboť způsobí dopravní nehodu. Zmíněné oranžové světlo nabízí mnoho interpretací (je otázkou, zda jde o světlo na semaforu, oheň po dopravní srážce nebo oslnivé světlo) a stává se jedním z řady mnohoznačných detailů knihy. Stejně jako Robbe-Grilletovy romány je i *Sud* založen převážně na vizuálním vnímání, vypravěčský subjekt je divákem světa okolo sebe a čtenáři nezprostředkovává logicky vystavěný příběh, ale sérii gest:

Vlak se opět dá do pohybu. Za staženými závory stojí na železničním přejezdu osamocené černé auto starého typu, z něhož se vyklání řidič a hrozí vlaku pěstí; zdá se, jako by cosi divoce povykoval, je to směšná scéna jako z němé grotesky, do vagónu nepronikne z jeho hulákání samozřejmě ani hlásek, okna jsou zavřena a pod podlahou už to hučí a rachotí. Snad ten člověk stojí už dlouho před závory, snad spěchá za nějakým neodkladným posláním, na jehož úspěchu záleží mnoho, všechno... Ale vlak je dlouhý, vleče se pomalu, nesnesitelně pomalu, před jeho už rudě vidoucímá očima.¹²⁹

Vizuální stránka románu je zdůrazněna například scénou, v níž mají postavy románu puštěnou televizi bez zapnutého zvuku, aniž by ji někdo sledoval:

Obrazovka namodrale září, nikdo se na ni nedívá, a nejspíš je to všechno hloupost. Nějaká hyperbola, pokoušející se navodit pocit, určitý stav,

¹²⁸ MILOTA, Karel. *Sud*. Praha: Československý spisovatel, 1993, s. 290.

¹²⁹ Tamtéž, s. 211.

prostřednictvím věcí a lidí – v tomto pořadí... Může být, že to skutečně tak vypadá, ba víc, že to tak skutečně je: pošetilá hra se scénickou hudbou plnou dunění vzdálených kotlů a přitlumených hrozivých skřeků sordinovaných trubek, které tak jako tak nikoho nevzrušují, protože knoflík ovládající zvuk je stažen na nulu.¹³⁰

Příběh Milotova románu je jako příběh *Žárlivosti* fragmentární a redukovaný na sled událostí opakujících se v různých variacích, jež lze často propojit pouze díky opakujícímu se motivu sudu. Pro Milotu je stejně jako pro Robbe-Grilleta (viz závěr kapitoly Alain Robbe-Grillet a kapitola *Žárlivost*) „charakteristické, že je to právě detail popisu věci, osoby nebo situace, který se vrací v různých variacích a permutacích a zauzluje ony ‚smyčky času a totožnosti‘. Minulost a přítomnost, skutečnost a zdání se ve fiktivním světě románu prolínají.“¹³¹ Kromě Robbe-Grilletovy poetiky má podle Koskové Milotův *Sud* blízko také k románům Michela Butora (hlavně k jeho výše zmíněné *Proměně*), a to především v použití du-formy.¹³² Zatímco v Butorových textech „toto vyprávění ve druhé osobě bude vždy vyprávěním ‚didaktickým‘“,¹³³ v *Sudu* slouží k vyjádření nejistoty celkové antiiluzivnosti textu, která je dále podpořena frázemi jako: „Možná třeba takto“¹³⁴; „Možná jinak.“¹³⁵; „... ale takto se to nestane, nesmí se to stát“¹³⁶; „Tak to možná není“¹³⁷; „Tak to ale přece vůbec nebylo“¹³⁸

Rysy nového románu nesou i pozdější Milotovy prózy, například soubor *Noc zrcadel* (1981), v níž jsou jednotlivé povídky intertextově propojeny. Podobně jako v díle Jiřího Frieda (nebo Věry Linhartové) se i zde stává utvářenost literárního textu jakýmsi metatématem:

[...] vyprávěl jste mu dost zmateně [...] něco o svých problematických literárních pokusech a o určitém postoji, s nímž souvisejí: nejspíše byste jej

¹³⁰ MILOTA. *Sud*, s. 86–87.

¹³¹ KOSKOVÁ. Umělecký experiment v próze francouzského nového románu a Milotova románu *Sud*. In *Bohemica Olomucensia 1 – Symposiana*, s. 195.

¹³² Tamtéž, s. 195.

¹³³ BUTOR, Michel. Le roman et la poésie. In *Répertoire II*. Paris : Éditions de Minuit, 1964, s. 25.

Citováno v překladu Jiřího Pechara viz. PECHAR. *Francouzský „nový román“*, s. 104.

¹³⁴ MILOTA. *Sud*, s. 52.

¹³⁵ Tamtéž, s. 98.

¹³⁶ Tamtéž, s. 59.

¹³⁷ Tamtéž, s. 98.

¹³⁸ Tamtéž, s. 202.

označil jako nahrazení jednoznačné určitosti jistými soubory možností, variant, z nichž každý sama o sobě má sice pevné obrysy, ale všechny dohromady jsou zaměnitelné, neruší se ani nezpochybňují.¹³⁹

Námět je, jak sám víte, dost tuctový, ale provedení má být podle vašich představ velice experimentální, s použitím určitých čistě gramatických prostředků pro osvětlení střídajícího se duševního stavu onoho muže, jenž se vyvíjí do jakéhosi rozštěpení ducha ve dvě možné a souběžně se vyvíjející linie v témže čase.¹⁴⁰

V uvedených úryvcích lze najít také další typické aspekty Milotova experimentální stylu: použitá du-forma, rozštěpení a mnohoznačnost, narušenost jednoduché a chronologické časové linie, variace nahrazující realitu.

1.3.2 Experimentální tvorba Aleny Vostré: *Vlažná vlna* v dobových ohlasech

V této kapitole se pokusíme krátce nastínit reakce soudobé kritiky na prozaickou tvorbu Aleny Vostré. Tyto reakce, které často obsahovaly cenné interpretační poznatky, jsou pro naši práci nosné právě proto, že k tvorbě Aleny Vostré je k dispozici jen poměrně malé množství odborné literatury.¹⁴¹ A proto budeme postřehy, které kritika věnovala konkrétním motivům v románu, dále využívat ve vztahu k příslušné problematice v následujících kapitolách zaměřených na zevrubnou komparaci *Vlažné vlny* s poetikou nového románu.

Alena Vostrá nebyla pouze autorkou novel a románů. Její tvorba je mnohostranná, zahrnuje také divadelní a rozhlasové hry, moderní autorské pohádky a dětské příběhy (zvláště v období normalizace) a televizní a filmové scénáře. Svůj autorský styl Vostrá charakterizovala v roce 1988 v rozhovoru pro časopis *Pionýr* takto: „Soustředím se a snažím se co nejúsporněji a přitom s maximálním počtem významů vylíčit slovy to, co před svým vnitřním zrakem vidím a svým vnitřním sluchem slyším, a pochopit v tomto fiktivním dění jeho podstatu.“¹⁴² Přispívala také

¹³⁹ MILOTA, Karel. Koleda. In MILOTA, Karel. *Noc zrcadel*. 2., opr. vyd. Praha: Torst, 2005, s. 83.

¹⁴⁰ Tamtéž, s. 38.

¹⁴¹ CHITNIS, Rajendra A. Water Flows even under Ice: The Fiction and Drama of Alena Vostrá. *Central Europe*, 2007, 5 (1), s. 91.

¹⁴² KOŠNAROVÁ, Viktorie. K tabuli půjde... spisovatelka a dramatička Alena Vostrá. *Pionýr*, 1988, 3, s. 12–13.

do literárních časopisů, například do *Literárních novin*, *Divadla*, *Plamene*, *Tváře*, *Hosta do domu* nebo *Orientace*.

Po dvou semestrech studia zeměměřičtví na ČVUT studium opustila a přešla na loutkářství na DAMU, odkud ji po dvou letech vyloučili pro údajný „individualismus“. ¹⁴³ Zatímco jí nebylo umožněno studovat, psala pro Československý rozhlas pohádky pro děti a přivydělávala si výrobou loutek pro Ústředí lidové umělecké tvorby.¹⁴⁴ Po dvou letech mohla studium dokončit, ovšem v jiném oboru. Rozhodla se tedy pro dramaturgii, kterou zakončila diplomovou prací ve formě autorské divadelní hry *Na koho to slovo padne* (která byla v roce 1966 uvedena v Činoherním klubu) a jejího dramaturgického rozboru.

V předchozí kapitole jsme uvedli, že tvorba Aleny Vostré se v pozdější odborné literatuře často řadí k českým obdobám francouzského nového románu. Už její prozaická prvotina, dvojice povídek *Elegie* a *Bůh z reklamy* (vyšly společně v souboru *Bůh z reklamy* v roce 1964), vykazuje experimentální rysy. Intimně laděný text, založený převážně na dialogu, působí značně roztěkaně, neboť sleduje logiku změn nálad a psychického stavu dítěte – chlapce a mladé slečny. Vladimír Novák se k vyobrazení dětských postav v díle Aleny Vostré vyjádřil takto: „Domnívám se, že dosud nikdo z mladých autorů nedokázal vyslovit tak přesně disparátnost citového života určitého typu mladého člověka, jako to udělala ona v *Elegii*, a že nikdo druhý z nich neproklul tak hluboko do psychologie dítěte, které je jiné než ostatní a které je tím neustále vyřazováno z normální citové komunikativnosti.“¹⁴⁵ Díky stejnému popisu jedné scény v obou povídkách je možné zjistit, že oba zdánlivě nezávislé příběhy jsou vlastně intertextově propojeny.

Dva roky po debutu, v roce 1966, vydává Alena Vostrá svůj experimentální román *Vlažná vlna*, v němž na pozadí všednosti života na maloměstě skrze různorodé jazykové reálie ještě blíže zkoumá lidskou komunikaci v její imaginativnosti, nechtěné komičnosti, oplzlosti, vyprázdněnosti nebo banalitě, ale také jako nástroj manipulace a mocenských her.

Václav Königsmark viděl v Aleně Vostré spisovatelku využívající „tématu hledání vnitřní životní orientace, hledání, jehož odvrácenou stranou je pocit palčivé

¹⁴³ KOHN, Pavel. Slovo padlo na Alenu Vostrou. *Student*, 1966, 47, s. 6.

¹⁴⁴ BROŽOVÁ, Věra (autorka hesla). Vostrá, Alena. In JANOUŠEK, Pavel a kol. *Slovník českých spisovatelů od roku 1945. 2. M–Ž*. Praha: Brána, 1998, s. 654–656.

¹⁴⁵ NOVÁK, Vladimír. Etudy dobré a méně dobré. *Kulturní tvorba*, 1964, 25, s. 13.

absence hodnot, ať už si to hrdinové uvědomují, nebo to prožívají podvědomě“.¹⁴⁶ V kontextu autorčina literárního zájmu o tematiku všednosti označil tyto hrdiny díla Aleny Vostřé za „antihrdiny všedního dne“, kteří jsou sice výraznými individualitami, ale přesto podléhají hrám mezilidského kontaktu a komunikace.

Právě hra a pojetí života jako „hry, která je s člověkem hrána bez jeho svolení“ je jedním z hlavních témat literárního díla Aleny Vostřé v 60. letech. „Dobře. – Hrajem. – Ale nesmíte zapomínat, že i ta nejbujnější fantazie musí z něčeho vyjít. Má-li se výsledná výpověď alespoň částečně blížit pravdě. Jinými slovy, musíme se domluvit na pravidlech hry“¹⁴⁷ jsou nejenom slova Josefa Taifla, postavy z *Vlažné vlny*, ale také úvodní slova Jana Lukeše ve spisovatelčině nekrologu.¹⁴⁸ Jednotlivé postavy vzájemně vstupují do hry plné manipulace a přetvářky a tato hra se v díle manifestuje především v jejich promluvách.

Na mistrnou charakteristiku postav v dialogu poukázal například Josef Šubrt a dále vyzdvihl fragmentárnost románu, „v němž atomizovaná skutečnost dostává nový smysl a jenž se mění v neobyčejně působivou výpověď o dnešním člověku“.¹⁴⁹ I zmíněný Václav Königsmark postřehl v díle Vostřé úsilí „postihnout subtilní, nejednoznačný, ‚hladovějící‘ vnitřní svět soudobých mladých lidí“,¹⁵⁰ které *Vlažnou vlnu* spojují s poetikou tropismů Nathalie Sarraute. Podrobnější srovnání nabídneme v kapitole Postavy a jejich dynamika.

Také Vladimír Dostál ve svém příhodně nazvaném článku *Scénický román* ocenil dialogický charakter textu: „[...] daří se jí stylizovat prázdnotu, bezobsažnost hovorů, ukracujících chvíli, klopýtání a neodpovídání, jež se spoléhá na doplnění gestem. I zamlouvání věcí podstatných mlácením prázdné slámy. S kouzelnou zlomyslností dovede parodovat řečňování, opájení se proudem vlastních slov.“¹⁵¹

Naopak Štěpán Vlašín vnímal vyzdvihovaný důraz na dialogičnost jako problematický: „Ustavičný výšin z vazby a nedokončování myšlenek a vět však hrozí stát se manýrou. (‚Proč jste to to? Zavřel?‘ Tento typ Emiliiných otázek, podtrhující nervozitu a roztržitost mluvčího, nadměrným užitím v textu se zautomatizoval a málem ztrácí svou funkci).“¹⁵² To, co Vlašín vnímal ve své recenzi negativně, je ale

¹⁴⁶ KÖNIGSMARK, Václav. Autorka tématu hledání. *Literární měsíčník*, 1988, 5, s. 136.

¹⁴⁷ VOSTRÁ, Alena. *Vlažná vlna*. Praha: Československý spisovatel, 1966, s. 169.

¹⁴⁸ LUKÉŠ, Jan. Pravidla hry. *Lidové noviny*, 1992, 118, Národní, 21, s. 2.

¹⁴⁹ ŠUBRT, Josef. Svědectví o čase a lidech. *Lidová demokracie*, 1966, 270, s. 3.

¹⁵⁰ KÖNIGSMARK. Autorka tématu hledání. *Literární měsíčník*, s. 136.

¹⁵¹ DOSTÁL, Vladimír. *Scénický román*. *Kulturní tvorba*, 1967, 8, s. 12.

¹⁵² VLAŠÍN, Štěpán. *Vlažná vlna*. *Rudé právo*, 1966, 316, s. 2.

ve skutečnosti specifický a velice stylizovaný způsob mluvy, který slouží k charakteristice postav, a zároveň se vztahuje k názvu románu a jeho leitmotivu – neschopnosti se dorozumět (viz kapitoly Motiv jména a Jazyk a dialogičnost).

Arno Linke se překvapivě jako jediný explicitně vyjádřil ke spojitosti *Vlažné vlny* s novým románem: „Kniha Aleny Vostré je osobitá studie diskontinuity dnešního světa, provedená adekvátní metodou, která v mnohém připomene francouzský nový román.“¹⁵³

Soudobé recenze se ve většině případů vyjadřovaly k *Vlažné vlně* s nadšením. Vyzdvihován byl především autorský experiment s románovou metodou, všestranná práce s jazykem, role dialogů a některých motivů nebo nevšední postoj k aktuálnímu tématu. Už tehdy se také uvažovalo o možné spojitosti *Vlažné vlny* s francouzským novým románem. V následujících kapitolách se budeme konkrétně věnovat jednotlivým experimentálním rysům románu Aleny Vostré a na základě motivického korpusu vytvořeného výše v kapitole Francouzský nový román a jejích podkapitolách provedeme srovnání *Vlažné vlny* s novým románem.

2. Komparačně-interpretací analýza románu *Vlažná vlna*

V druhé části bakalářské práce provedeme analýzu *Vlažné vlny* s přihlédnutím k jejím experimentálním aspektům. Budeme postupovat od celkové stavby vyprávění k motivům, jež se na něm podílejí, a proto si pro rozbor vytyčíme tři hlavní okruhy: kompozici díla, postavy a jazyk. Tuto strukturu jsme zvolili na základě dobových recenzí a studií věnovaných románu Aleny Vostré, které v analýze postupují obdobně a shodují se v tom, že *Vlažná vlna* je dílo o hře mezilidského kontaktu, jehož experiment spočívá nejen v aktualizaci jazyka a formy románového žánru, ale také v roli a podobě dialogu postav: „Osu románového díla tvoří obvykle dramaticky nosný příběh, který se postupně zauzluje, vrcholí a nakonec nějakým způsobem rozuzlí. Ve *Vlažné vlně* (1966) A. Vostré je tomu poněkud jinak, její první román neobsahuje jeden celistvý uzavřený příběh, ale kaleidoskop dosti různorodých příběhů, jež jsou jen velmi volně spjaty postavou Emilie Jezdinské.“¹⁵⁴

¹⁵³ LINKE, Arno. *Vlažná vlna. Nové knihy*, 1966, 33, s. 1.

¹⁵⁴ VŠETIČKA, František. Román Aleny Vostré. *Bohemistyka*, 2014, 14 (2), s. 115.

Jednotlivé specifické rysy narativních kategorií nebo motivy románu, které je tvoří, budeme průběžně srovnávat s rysy nového románu ve výše představeném korpusu a zároveň je usouvztažňovat ke kontextu doby, ve které *Vlažná vlna* vznikla.

2.1 Kompozice díla a čas

Román *Vlažná vlna* tvoří text rozčleněný do třinácti kapitol, které nesou názvy dnů v týdnu a jsou řazeny chronologicky od Středy do Pondělí (o dva týdny později). Příběh tedy zaznamenává třináct obyčejných dnů na českém maloměstě v 60. letech, během nichž zachycuje několik postav v každodenních situacích: například mladou kadeřnici Emilii Jezdinskou v práci, ve volném čase s jejím chlapcem Vítem a dědečkem nebo malou dceru Josefa Taifla, nadřízeného Emilie, Bibku, jež svou bujnou představivostí a příběhy chodí po škole obohacovat toaletářku Plačkovou. Vybočením ze stereotypu mohou být události jako hospitalizace Emiliina dědečka a jeho oslava narozenin po propuštění domů, pokusy Josefa Taifla a lékaře Ivana Prince Emilii svést nebo Bibčin podnikavý projekt našetřit peníze a koupit nemocné mamince k svátku boty, kvůli němuž se dopustí krádeže. V průběhu četby se ale ukazuje, že podobné události by se mohly stát prakticky kdykoliv a namísto narušení všednosti jsou pouze jejím obohacením. Jinými slovy, „relevance“ těchto událostí pro dynamiku příběhu je velice nízká.¹⁵⁵ Syžet se zcela podřizuje časové posloupnosti, vytváří sugestivní dojem všedního běhu života¹⁵⁶ a jednotlivé dny se tak táhnou jako med, což je motiv, který se na několika místech v textu pojí právě s pohybem.¹⁵⁷ Proto ani nečekaný rozchod Emilie a Víta, ani náhlá smrt manželky Josefa Taifla Naděždy tento stereotyp nenaruší, pouze zapadnou do jednoduše řady každodenních, souřadně uspořádaných událostí, ze kterých se celý příběh skládá. „Dovedeno do důsledku je smrt Nadi Taiflové stejnou událostí jako např. školení civilní obrany.“¹⁵⁸

František Všeticka k tomu ve své studii konstatuje, že děj románu *Vlažná vlna* probíhá stále ve stejné rovině, bez kulminace, ale i bez dramatických výkyvů,

¹⁵⁵ Viz dělení kritérií významu události v narativním světě podle Wolfa Schmidta in KUBÍČEK, Tomáš, Jiří HRABAL a Petr A. BÍLEK. *Naratologie: Strukturální analýza vyprávění*. Praha: Dauphin, 2013, s. 43–45.

¹⁵⁶ DOSTÁL. Scénický román. *Kulturní tvorba*, s. 12.

¹⁵⁷ Např. VOSTRÁ, Alena. *Vlažná vlna*. Praha: Československý spisovatel, 1966, s. 9 a 199: „Tlumivý pokrytý chodby se přisával k podrážkám a medově mlaštil.“ [tučné zvýraznění K. P.]

¹⁵⁸ VŠETICKÁ. Román Aleny Vostřé. *Bohemistyka*, s. 116.

a příčinu vidí v autonomním charakteru každé z kapitol, které tímto inklinují k dějové uzavřenosti.¹⁵⁹ Podobného názoru je také Milan Suchomel, který tvrdí, že „paralelně s tímto dělením přestává být prvořadě důležitý jednotný, v sobě celistvý a smysluplný lidský osud.“¹⁶⁰ Je nasnadě si povšimnout, že rozpojitost a uvolněnost románového žánru vytváří určitou paralelu k uvolněnosti vlašných lidských vztahů zachycených v příběhu, koresponduje tedy nejen s kompozicí, ale i s tematikou knihy, která je zároveň předznamenána v jejím názvu.

Oba autoři se také shodují, že právě ve využití rozkladu k nalezení formální jednoty a stylu spočívá onen kritikou ceněný autorský experiment s románovým žánrem. Podle Františka Všetického se forma *Vlašné vlny* vrátila k prvotní podobě románu. Žánr románu vznikl spojením povídek, které propojovala stejná hlavní postava, aniž by se její charakter v průběhu příběhu měnil¹⁶¹ (můžeme si všimnout, že ani postava Emilie Jezdinské, která hraje tuto tmelící funkci ve *Vlašné vlně*, neprojde žádným vývojem – více v kapitole Postavy a jejich dynamika). Také podle Milana Suchomela lze ve *Vlašné vlně* vysledovat dvě tendence, které si navzájem neodporují: „opětovný vývoj od povídky k románu, skládání menších celků v celek větší a obsažnější“ či naopak „rozklad románu v části, jako by se román vracel tam, odkud vyšel“.¹⁶²

Jednotlivé kapitoly by tedy obstály jako samostatné povídky, neboť na sebe přímo dějově nenavazují. Spojeny jsou především díky postavám, které v nich v různých schématech a konfrontacích figurují, časovou posloupností dní v týdnu a variací motivů a situací. Jsou to právě tyto prostředky, které spínají samostatné kapitoly v jeden celek a díky nimž působí román celistvě. Za nejdůležitější kompoziční prostředek považuje František Všetický „variační kapitoly“, které jsou

¹⁵⁹ VŠETIČKA. Román Aleny Vostré. *Bohemistyka*, s. 116.

¹⁶⁰ SUCHOMEL, Milan. Integrace rozkladem a hrou. *Literární noviny*, 1966, 15 (44), s. 5.

¹⁶¹ Srov. VŠETIČKA. Román Aleny Vostré. *Bohemistyka*, s. 116: „Románový tvar *Vlašné vlny* celým svým uspořádáním připomíná prvotní podobu románu vůbec. Román v podstatě vznikl nakupením několika příhod, jež jejich tvůrce navzájem pospojoval postavou hrdiny (nejčastěji pikareskního), který všemi těmito příhodami procházel. Příběhy, jichž mohl být libovolný počet, se navlékaly jeden za druhým. Příhody byly většinou rovnocenné, žádná nepotlačovala druhou, takže román byl vlastně bez kulminace. *Vlašná vlna* se tomuto původnímu románovému tvaru, tvořícímu řetězec příhod, značně podobá. Příběhy *Vlašné vlny* jsou rovněž zřetězeny, dominuje v ní tedy a posloupnost událostí stanoví katenální princip. Pro prvotní román (především pro jeho pikareskní verzi) bylo dále příznačné, že jeho hrdina jím procházel téměř nezměněn, byl stejný na počátku jako na konci. Obdobně je tomu i s Emilií Jezdinskou, hlavní postavou *Vlašné vlny*, jež prochází celým románem bez jakýchkoliv změn (přispívá k tomu ostatně i časové rozpětí díla, které je nerozsáhlé, činí všehovšudy třináct obyčejných dnů).“

¹⁶² SUCHOMEL. Integrace rozkladem a hrou. *Literární noviny*, s. 5.

spjaté jednak základním motivickým významem, jednak dějovou příbuzností.¹⁶³ Paralely lze najít mezi kapitolou **třetí** (Pátek) a **sedmou** (Úterý) stejně jako mezi **osmou** (Středa) a **jedenáctou** (Sobota). První dvojici kapitol spojuje postava Bibky, (třetí kapitola se odehrává na veřejných WC, kde si Bibka krátí čas po škole s toaletářkou Plačkovou, a sedmá v bytě u Taiflů, kde Bibka vysvětluje svému otci krádež peněz a poznámku ze školy), ve druhé dvojici kapitol dominují Emilie, Taifl a Vít (osmá zachycuje Taifla s Emilií ve vinárně a jedenáctá studentský večírek v pražské vile, kterého se Vít účastní poté, co nedostane od Emilie dopis).

Pokud budeme tyto dvojice variačních kapitol opět interpretovat pomocí motivu vlažnosti, všimneme si, že zatímco první dvojice představuje především dětské hrdiny (Bibku a jejího spolužáka Kastnera) ještě nedotčené světem dospělých a jejich intrikami, ve druhé dvojici vystupují postavy dospělé (Taifl) nebo na prahu dospělosti (Emilie, Vít a další studenti), které už jsou zasaženy vlažnou vlnou a stávají se obětí manipulace druhých. Tato manipulace je zobrazena pouze v druhé dvojici kapitol, a to různými způsoby, jež se ale v obou kapitolách zrcadlí v chronologickém pořadí. V této chvíli se jedná podle Františka Všetického o příbuznost dějovou.¹⁶⁴ Pro svůj podíl na struktuře díla je motiv vlažnosti motivem dynamickým.

V obou kapitolách hrají postavy nějakou hru: v osmé kapitole se ve značně podroušeném stavu rozhodnou Taifl a Emilie hrát „hru na pravdu“ a v jedenácté hrají jakousi společenskou hru účastníci mejdanu. Jak Emilie ve vinárně, tak Vít ve vile se snaží hře vyhnout (což může symbolizovat jejich vstup do dospělého života a snahu nepropadnout jeho stereotypu), ale oba jsou obtěžováni skupinkou lidí, načež ze scény odcházejí, či přesněji řečeno, jsou vystrnaděni. Variační kapitoly jsou tedy mnohem výrazněji než ostatní založeny na konfrontaci postav, o níž blíže pojednáme v kapitole Postavy a jejich dynamika.

K jejich motivické příbuznosti můžeme konstatovat, že obě kapitoly druhé dvojice jsou stejného barevného ladění, oběma prostupuje červená barva. Zatímco Emilie v osmé kapitole má na sobě červené šaty, Vít v jedenácté červený svetr. Stejně tak se mejdan odehrává v „červenavém zakouřeném prostoru“ a vinárna s příznačným názvem Inferno se slovy Emilie vyznačuje tím, že „tady je červený všecko, sem si

¹⁶³ VŠETIČKA. Román Aleny Vostré. *Bohemistyka*, s. 118; srov. také BENHART, František. Alena Vostrá aneb Odvaha být mimo. *Plamen*, 1966, 8 (10), s. 145.

¹⁶⁴ VŠETIČKA. Román Aleny Vostré. *Bohemistyka*, s. 119.

můžete vzít na sebe co chcete a stejně jste vždycky celej červenej“.¹⁶⁵ Motiv červené barvy na rozdíl od motivu vlažnosti je spíše statický. V knize plní explicitně pouze kompoziční roli propojení kapitol, na význam, který je červené barvě tradičně přisuzován, naopak žádný důraz kladen není. Přesto je více než pravděpodobné, že běžný čtenář románu *Vlažná vlna* bude situaci odehrávající se ve vinárně interpretovat právě pomocí metaforického významu „vášnivé“ červené barvy, neboť tato kapitola je přímo nabitá erotikou. Paralela mezi osmou a jedenáctou kapitolou mu pak pravděpodobně zůstane skryta.¹⁶⁶ Jedná se tedy o podobný příklad vyprázdňené metafory, jejíž smysl záleží na čtenářově interpretaci, jako u motivu žaluzií v románu *Žárlivost* od Alaina Robbe-Grilleta. Jakýkoliv souzvuk mezi červenou barvou a svůdnickou taktikou Josefa Taifla, stejně jako mezi žaluziemi a manželovým špehováním skrze ně, je pouze důsledkem čtenářova úsudku.

Také fragmentárnost románu *Vlažná vlna*, jež spočívá v samostatnosti kapitol, nabízí srovnání se *Žárlivostí*. V části práce věnované tomuto novému románu jsme uvedli, že jeho chronologie je porušená, a proto lze rozlišit časové zařazení jednotlivých událostí jen těžko pomocí určitých motivů. Přesto není cílem sled událostí zrekonstruovat, ale vytušit z jejich pořadí silné emoce vedoucí k žárlivosti (viz kapitolu *Žárlivost*). Román Aleny Vostré je naproti tomu založen na klasické chronologii po sobě jdoucích dnů, které, jak jsme uvedli výše, nenaruší ani nenadálé tragické události. Co se týče *Žárlivosti*, můžeme odkázat na konstatování autorů *Naratologie*, že „přeskupení událostí příběhu v rámci vyprávění je [...] výsledkem sémantické strukturace a odkazuje k sjednocujícímu významu. Každé porušení přirozeného sledu událostí je proto třeba vnímat jako znak, který nese význam.“¹⁶⁷ Ve *Vlažné vlně* spočívá ona sémantická struktura právě ve variaci kapitol a motivů, neboť i cíl tohoto románu je jiný, představit panorama postav, jež jsou uvězněné v tomto kolotoči všedních dnů a ve své vlastní vlažnosti, která produkuje vlažnost vůči druhým. Příbuznost obou románů však kromě fragmentárnosti spočívá v úzké souvislosti mezi názvem díla a jeho kompozicí.

Mnohem produktivnější je z hlediska variace srovnávat román Aleny Vostré s dílem Ladislava Fukse. Na podobnost konstrukce *Vlažné vlny* a románů *Pan*

¹⁶⁵ VOSTRÁ, Alena. *Vlažná vlna*. Praha: Československý spisovatel, 1966, s. 159.

¹⁶⁶ František Všeticka poukazuje na to, že kompoziční výstavba románu *Vlažná vlna* pomocí variačních kapitol je do textu natolik důmyslně zapracována, že zůstala dokonce skryta i mnohým recenzentům (např. Františku Bernhartovi). Srov. VŠETIČKA. Román Aleny Vostré. *Bohemistyka*, s. 120 a BĚNHART. Alena Vostrá aneb Odvaha být mimo. *Plamen*, s. 145.

¹⁶⁷ KUBÍČEK, HRABAL a BÍLEK. *Naratologie*, s. 35.

Theodor Mundstock či *Variace pro temnou strunu*, v nichž se také objevují čtveřice kapitol skládající se z interpretačně blízkých dvojic,¹⁶⁸ upozornil také František Všeticka. Na rozdíl od téměř totožných dvojic Fuksových kapitol je příbuznost variačních kapitol Aleny Vostré volnější. Ve *Vlažné vlně* tyto kapitoly slouží především k sepětí rozvolněné kompozice, kdežto v románech Ladislava Fukse odhalují smysl celého díla a slouží jako interpretační klíč.¹⁶⁹ Jak tvrdí Milan Suchomel ve své recenzi *Integrace rozkladem a hrou*, text *Vlažné vlny* „není dynamizován událostmi, jejich neobyčejností a jejich podivuhodným průběhem, nýbrž zvraty, jež jsou nutně přítomny v dialogickém přednesu“.¹⁷⁰

Samostatnost kapitol *Vlažné vlny* demonstruje také fakt, že devátá kapitola Čtvrtek se dočkala zpracování v rozhlasovou hru. Její premiéru v režii Aleny Adamové vysílal Československý rozhlas v roce 1990 pod názvem *Každý svého strůjce štěstím*.¹⁷¹

Zpracování v rozhlasovou hru také potvrzuje to, co již bylo mnohokrát řečeno, a sice, že právě dialogy a promluvy postav jsou hlavní stavební jednotkou románu Aleny Vostré. *Vlažná vlna* je text o mezilidské komunikaci, který postihuje snad všechny polohy řeči. Blíže se k jazykové stránce díla vyjádříme v kapitole Jazyk a dialogičnost, avšak na tomto místě se budeme zabývat tím, jak zmíněný důraz na dialogičnost ovlivňuje formu díla a přibližuje jej tak jinému literárnímu druhu – dramatu.¹⁷² Tímto prizmatem bylo na *Vlažnou vlnu* nahlíženo už od jejího vydání. Literární kritici jako Jiří Opelík, František Všeticka nebo Vladimír Dostál upozornili na působení Aleny Vostré v pražském Činoherním klubu, její vlastní dramatickou tvorbu a paralely s její tvorbou prozaickou.¹⁷³ Analýza *Vlažné vlny* na pozadí dramatu pro nás může být produktivní také proto, že i nový román se jako žánr vyvíjel

¹⁶⁸ V *Panu Theodoru Mundstockovi* se jedná o 4., 10., 15. a 21. kapitolu a ve *Variacích pro temnou strunu* o kapitolu 6., 10., 22. a 26.

¹⁶⁹ VŠETICKÁ. Román Aleny Vostré. *Bohemistyka*, s. 121.

¹⁷⁰ SUCHOMEL. *Integrace rozkladem a hrou*. *Literární noviny*, s. 5.

¹⁷¹ Panáček v říši mluveného slova, stránky přátel rozhlasových her a mluveného slova vůbec. Každý svého strůjce štěstím (1990). [online] Dostupné z: <http://mluveny.panacek.com/povidky/54040-kazdy-sveho-strujce-stestim-1990.html>; Název vychází z absurdního příběhu, který vypráví přednášející výcviku civilní obrany. Jistý soudruh si při simulaci výbuchu chemické zbraně nestačil včas nasadit ochrannou masku, načež kvůli tomu přišel o vlasy. Ty mu paradoxně začaly růst později mnohem více, hustší a tvrdší. K této situaci se ještě později vrátíme při rozboru motivu masky.

¹⁷² Příbuznost *Vlažné vlny* s dramatickým žánrem je klíčové pro naši interpretaci, budeme proto nadále spolu s termíny označujícími prvky prozaického žánru používat i ty, které se pojí s dramatem, např. scény.

¹⁷³ Srov. OPELÍK, Jiří. Hromádka nových českých románů. In *týž*. *Nenáviděné řemeslo*. Praha: Československý spisovatel, 1969, s. 181; VŠETICKÁ. Román Aleny Vostré. *Bohemistyka*, s. 121 a DOSTÁL. Scénický román. *Kulturní tvorba*, s. 12.

v 50. letech ve Francii společně „novým divadlem“ (tj. absurdním divadlem) a několik tehdejších autorů, jako Samuel Beckett, Robert Pinget, Marguerite Duras a Nathalie Sarraute, bylo současně prozaiky i dramatiky. Francine Dugast-Portes uvádí jako ukázkový příklad této koexistence experimentálních žánrů rok 1951, v němž vyšel Beckettův román *Molloy* a drama *Židle* od Eugèna Ionesca.¹⁷⁴

Děj románu „chce být viděn a slyšen jako na divadelní scéně“¹⁷⁵ a každá jeho kapitola představuje ve své autonomii jedno dějství nebo jednání, v nichž se střídají postavy, kulisy a situace. Tato „dějství“ se dále dělí na jednotlivé scény, jejichž přechod v textu je vyznačen zpravidla odsazením následujícího odstavce o jeden řádek.¹⁷⁶ Další analogií ke struktuře dramatu je zakončení kapitol *Vlažné vlny*. Stejně jako v divadelních hrách, také v tomto románu postavy v závěru většiny kapitol často odcházejí, tedy opouštějí scénu.¹⁷⁷ Kapitoly jsou taktéž povětšinou započaty popisem, jakousi „scénickou poznámkou,“ která představuje prostředí nebo uvádí postavy na scénu. V některých kapitolách je také v závěru či na začátku divadelní prostředí explicitně reflektováno ve zvolené slovní zásobě (v textu je zvýrazňujeme tučně):

1. Středa: „Zmáčkl kliku vahou celého těla a šetrně, neznatelně pootevřel. Úzkou štěrbinou rychle protáhl druhé zápěstí, přehmátl vnitřní stisknuté držadlo za vnější a vyvlékl se ven jako list papíru. Byl na chodbě.“¹⁷⁸ / „Vyšel na chodbu, měkce zavřel a dvakrát otočil klíčem.“¹⁷⁹

2. Čtvrtek: „Blondýnka se pootočila na kulatém sedátku. ‚Co to pořád povídáš?‘“¹⁸⁰ / „Dívka zmáčkla kliku, otevřela a vyšla na chodbu.“¹⁸¹

3. Pátek: „Holčička se zastavila. Vyskočila na cihlu a naklonila se přes nízkou pískovcovou zídku porostlou sametem staletého mechu.“¹⁸² / „Holčička uhnula třem vcházejícím silně rozcuchaným

¹⁷⁴ DUGAST-PORTES. *Le nouveau roman*, s. 38.

¹⁷⁵ DOSTÁL. Scénický román. *Kulturní tvorba*, s. 12.

¹⁷⁶ Srov. např. VOSTRÁ. *Vlažná vlna*, s. 41 nebo 81. Každá nová scéna stejně jako kapitola ve většině uvedena popisem situace (onou ‚scénickou poznámkou‘).

¹⁷⁷ Odchodem postav končí 10 ze 13 kapitol: 1., 2., 3., 4., 7., 8., 9., 10., 11., 12. Zajímavá je v tomto kapitola 5. Neděle, kterou jsme do našeho výběru nezařadili, neboť zde žádná z postav explicitně scénu neopouští. Odchod je ale zahrnut v motivu smrti symbolizovaném pomyslným nápisem na náhrobku Emilie Jezdinské: Emilie Jezdinská 1893–1945 Emilie Jezdinská 1926–1946 hned před závěrečnou větou kapitoly. Jediná další kapitola, která se uzavírá smrtí, tentokrát už opravdovou, je kapitola 10. Pátek.

¹⁷⁸ VOSTRÁ. *Vlažná vlna*, s. 9.

¹⁷⁹ Tamtéž, s. 27.

¹⁸⁰ Tamtéž, s. 28.

¹⁸¹ Tamtéž, s. 50.

¹⁸² Tamtéž, s. 51.

ženám s kapkami deště na ramenou, šklebivě si přirazila klouzavé brýle a opustila zalklý vzduch podzemí třinácti prudce stoupajícími kroky.“¹⁸³

4. Sobota: „V kovovém křesle seděla útlá stará paní s hlavou zvrácenou dozadu. Po skráních a přes uši jí stékaly tenké modré stružky.“¹⁸⁴ / „Holohlavý muž se zasmál. Odsunul židli, shrábl se stolku svazek klíčů a klidným krokem zmizel **za vybledlou oponou.**“¹⁸⁵

5. Neděle: „Dívka si vleže mnula zarudlé rameno. „Ale přitom mám nejvyšší hodinovou produktivitu, naše vedoucí si upletla už tři svetry a já si někdy ani nemůžu vypít kafe, vopravdu.“ – – – “¹⁸⁶ / „Emilie Jezdinská 1893-1945 Emilie Jezdinská 1926-1946 Od šedivé fontány za posledním hrobem jako by se váhavě přibližovala trojice zmáčených vran.“¹⁸⁷

6. Pondělí: „Na chodníku stál topol. V dokonalém bezvětří nehnutě ustrnul **jako kulisa.**“¹⁸⁸ / „Dívka vzala za kliku, udýchaná během. „Dobrý den!“ „Jaké je vaše přání?“¹⁸⁹

7. Úterý: „„Ano nebo ne?“ „Ne.“ „Bibko.“ „Ne.“ Hubený muž poloseděl pololežel na nízké čtvercové válendě.“¹⁹⁰ / „Muž se pohnul. Otočil hlavu a zadíval se na vysoké leštěné dveře, jejichž levé křídlo se tlumeně přivíralo. „Snad jen maličkost.“ Zamyšleně se přimhouřil. „Která tě bude zajímat.“ Slovo od slova zpomaloval. „Že – ty boty – si maminka nikdy ani nezkusí. Doufám, že ti je dokonale zřejmé, proč. – – Dobrou noc.““¹⁹¹

8. Středa: „Vysoký číšník poodstoupil od oválného zrcadla a mlčky přimhouřil oči. Potom se uklonil a pomalu odváděl dvojici daleko od vstupních dveří s rozeklanou klikou.“¹⁹² / „Dívka zmáčkla kliku rozeklanou do dvou dračích jazyků, pootevřela a vyklouzla ven.“¹⁹³

9. Čtvrtek: „V zaskleném kotouči s dvanácti černými body na obvodu rytmicky cvaklo a dvojice ručiček sevřela úhel, který znamenal rovných osm hodin. Zvonek na chodbě se rozhrčel.“¹⁹⁴ / „Černou chodbou páchnoucí dětskými záchody, které jsou vždycky dokořán, tápal pomalý nemluvný zástup a prázdnýma rukama se přidržoval neviditelných stěn.“¹⁹⁵

¹⁸³ VOSTRÁ. *Vlažná vlna*, s. 72.

¹⁸⁴ Tamtéž, s. 73.

¹⁸⁵ Tamtéž, s. 90.

¹⁸⁶ Tamtéž, s. 91.

¹⁸⁷ Tamtéž, s. 113.

¹⁸⁸ Tamtéž, s. 114.

¹⁸⁹ Tamtéž, s. 136.

¹⁹⁰ Tamtéž, s. 137.

¹⁹¹ Tamtéž, s. 157.

¹⁹² Tamtéž, s. 158.

¹⁹³ Tamtéž, s. 185.

¹⁹⁴ Tamtéž, s. 186.

¹⁹⁵ Tamtéž, s. 198.

10. Pátek: „Tichou zdí ubíhala řada bílých očíslovaných dveří. Do nehybného vzduchu nasyceného karbolem zaléhalo vzdálené tikání rozhlasového signálu.“¹⁹⁶ / „Že se probudí – probudí – Čtvercovým prostorem uvnitř schodiště se zachvívala čtyři silná lana. Uzavřená kabina minula úroveň šestého podlaží a pomalu se propadala na dno hluboké černé šachty. ‚Bohužel – neprobudí, pane inženýre –‘“¹⁹⁷

11. Sobota: „Na prázdné plošině stál dohněda opálený mladík v silném červeném svetru. Díval se okénkem ven a lehce se kymácel v proměnlivém tempu jízdy. V levé ruce držel hrdlo zabalené litrové lahve. Najednou se otočil, udělal dva kroky, stiskl tyč, vyváhl se ven a v zatáčce vyskočil.“¹⁹⁸ / „Mladík stiskl mokrou kliku, opřel se do mřížoví a opustil dům. ‚Hrdino!‘“¹⁹⁹

12. Neděle: „Kuchyň voněla horkým uzeným. ‚Dědýnku prosím tě podívej se to ti stojí za to, ta kočka spí jako já když má málo pod hlavou tak si tam dá taky nohu.‘ Dívka vybalila osminku másla.“²⁰⁰ / „Oknem vnikl do místnosti proud studeného vzduchu a průvan přirazil nedověřené dveře jako prudkým zlostným kopnutím.“²⁰¹

13. Pondělí: „Má to zejtra.‘ ‚Kdy?‘ ‚Nějak zrovna touhle dobou, já ti nepovím přesně.‘ Blondýnka sjela z otáčivého sedátka před psacím strojem a klekla si k nejnižší zásuvce.“²⁰² / „Paní vedoucí **rozhrnula oponu na dvě strany**, zadívala se do vymalované místnosti a pomalu si přihladila plavou vlnu. ‚A zejtra může ten kolotoč začít znova. – Mílinko, běž, už ty dveře můžeš zavřít.‘“²⁰³

Závěry kapitol však nereferují pouze k formálnímu srovnání s dramatem, ale plní i běžnou dějovou funkci. Podle Františka Všetického je v nich zachycena disharmonie lidských vztahů, o kterých román pojednává: „Závěrečné momenty kapitol zahrnují v sobě odstředivost a mimoběžnost lidských vztahů; vyjadřují pocity, stavy a situace, jež bezprostředně souvisejí s mechanismem hry [...]“²⁰⁴

Náznak kompoziční příbuznosti s dramatem jsme pozorovali i v Robbe-Grilletově románu *Gumy*, který také svým tématem souvisí s tragédií *Král Oidipus*. Jestliže se pokusíme na oba romány, *Gumy* a *Vlažnou vlnu*, aplikovat pravidlo tří jednot (místa, času a děje), zjistíme na první pohled, že *Gumy* svou formou všechna tato pravidla naplňují, kdežto *Vlažná vlna* se jim až na pravidlo jednoty místa vymyká. Děj Robbe-Grilletova románu se odehraje za 24 hodin v jednom blíže

¹⁹⁶ VOSTRÁ. *Vlažná vlna*, s. 199.

¹⁹⁷ Tamtéž, s. 221.

¹⁹⁸ Tamtéž, s. 222.

¹⁹⁹ Tamtéž, s. 243.

²⁰⁰ Tamtéž, s. 244.

²⁰¹ Tamtéž, s. 263.

²⁰² Tamtéž, s. 264.

²⁰³ Tamtéž, s. 286.

²⁰⁴ VŠETIČKA. Román Aleny Vostřé. *Bohemistika*, s. 124.

neurčeném městě a je zachycen pouze v jedné hlavní dějové linii s minimem vedlejších epizod. Naproti tomu příběh *Vlažné vlny* sice probíhá pouze na jednom českém maloměstě a v jeho blízkém okolí, ale prezentovaný časový výsek zahrnuje celkově 13 dní a mnoho různých, často nejednoduše spojitelných událostí v několika dějových liniích. V tom je tedy próza Aleny Vostré věrnější charakteristice románového žánru.

Vlažnou vlnu spojuje s *Gumami* také syžet, jež je chronologicky uspořádaný, avšak jehož chronologie je porušená. V *Gumách* se tak děje v momentě výstřelu, který uzavírá kruh cyklické kompozice, a zastavení času na oněch 24 hodin sugeruje motiv zastavených Wallasových hodinek. Kompozice *Vlažné vlny* evokuje cykličnost už svým časovým záběrem 13 po sobě jdoucích dnů, které jsou si přes svou uzavřenost často i podobné, jak jsme ukázali na rozboru variačních kapitol. V textu je tato cykličnost tematizována v závěru metaforou kolotoče: „A zejtra může ten kolotoč začít znova. [...]“²⁰⁵ a také naprosto totožnou větou, kterou je uvedena první a desátá kapitola.²⁰⁶ Bezděčná cykličnost příběhu *Vlažné vlny* podporuje pocit všednosti, neboť vlastně zabraňuje jakékoliv možné hierarchizaci událostí. Slovy Milana Suhomela, „na konci nic nekončí, přijde další úterý, středa a neděle, mohly být vybrány jiné dny a týdny, jiné osoby a prostředí a nic by se nezměnilo, v podstatě by se zase stalo a nestalo totéž“.²⁰⁷

2.1.1 Čas a motiv smrti

Jelikož je román komponován prakticky jako kalendář, je časové ukotvení pro příběh klíčové, neboť jej vlastně utváří. Čas je přítomný v podobě tikání hodin nebo odkapávání vody z kohoutku. Samotné postavy se často na čas ptají.²⁰⁸ Jen jednou se čas tematicky zastavuje: „Hodiny na křižovatce nešly“,²⁰⁹ a to ve chvíli, kdy Emilie spěchá na poslední schůzku s Vítem, která nevyhnutelně vede k jejich rozchodu.

²⁰⁵ VOSTRÁ. *Vlažná vlna*, s. 286.

²⁰⁶ Tamtéž, s. 9 a 199: „Tlumivý pokryt chodby se přisával k podrážkám a medově mlaštil.“

²⁰⁷ SUCHOMEL. *Integrace rozkladem a hrou. Literární noviny*, s. 5.

²⁰⁸ VOSTRÁ. *Vlažná vlna*: „Dívka neklidně pozorovala velkou ručičku elektrických hodin“ (s. 15.); „Znovu bylo slyšet tiché pravidelné odkapávání vodovodu za skořicovou plentou“ (s. 47); „Hubený muž se odlepil od zdi a podíval se na hodinky“ (s. 128); „„Slečno, nevíte, kolik je hodin?““ (s. 180); „V zaskleném kotouči s dvanácti černými body na obvodu rytmicky cvaklo a dvojice ručiček sevřela úhel, který znamenal rovných osm hodin“ (s. 186.) „Jediným postřehnutelným zvukem bylo odkapávání vodovodního kohoutku, jehož rytmus se každou osmou krůpějí kryl s hrkavým minutovým tikem elektrických hodin“ (s. 195.); „Bylo několik minut po osmé hodině“ (s. 223).

²⁰⁹ Tamtéž, s. 44.

Vlažná vlna tematizuje absolutní odkázanost člověka na čas, podle něhož si plánuje život. Přesně stanovený čas je podstatný například při sjednání schůzek,²¹⁰ pro vymezení pracovní doby nebo volna (pro Emiliu je to například neděle, kterou jako jediný den v týdnu může trávit se svým chlapcem Vítem). Kalendářní struktura románu také dává prostor analepsím a prolepsím, často i s konkrétním odkazem na den. Jedná se například o přemlouvání doktora Prince: „Zavoláte mi v pátek. Ne! To máme školení. Civilní obranu.“²¹¹ Toto školení se opravdu odehraje, ale v kapitole Čtvrtek. Stejně tak se v závěru knihy Emiliin dědeček vyptává, co se tehdy odehrávalo v Princově ordinaci: „Linečko – – podívej se mi do očí. Víš, jak jsem onehdá ležel ve špitále s rukou. Pověz mi dneska, jak to bylo doopravdy.“²¹² První kapitola byla totiž ukončena doktorovým odchodem z ordinace, při kterém v ní Emiliu zamkl. Právě až v Emiliině odpovědi dědečkovi se dozvídáme, jak situace pokračovala: „A ještě tam uděláš takovou vostudu, já když si na to vzpomenu, jak se kolem těch dveří slezla celá nemocnice, tak bych se radši neviděla! Kdybys slyšel, jaký to byly rány když mlátíš do dveří gypsem, ty hned musíš bejt tak podezíravej, proč jsi tam vůbec chodil!“²¹³

V textu Aleny Vostré na rozdíl od Robbe-Grilletových románů čas ubíhá, přesto ale postavy *Vlažné vlny* stejně jako jeho postavy neprocházejí žádným vývojem. Robbe-Grillet potřeboval zrušit objektivní chronologii, aby mohl dekonstruovat klasickou postavu, jež se v díle vyvíjí. Alena Vostrá na rozdíl od něj vyzdvihuje repetici chronologie všedních dnů, v jejichž naprosté podobnosti a stereotypu nemají postavy šanci jakýmkoliv vývojem projít.

Právě ve svých promluvách si postavy často stěžují na unylost dnů dospělého života. Stejný tón vyčerpanosti mají slova důchodkyně Plačkové, která pracuje jako toaletářka: „Von je ten tejden aspoň kratčí. V pondělí se to vsadí a do neděle se čeká. Aspoň je co dělat. Celejch sedum dní. Člověk je furt jako – japak – furt má na co čekat, no!“²¹⁴ i Emilie Jezdinské, osmnáctileté dívky, která právě do dospělosti vstupuje a hrozícímu stereotypu se ještě snaží bránit: „[...] já ti řeknu co mě na tom nejvíc štve – protože – prostě – prostě pořád meješ, natáčíš, lakuješ a furt a – za tejden

²¹⁰ Srov. VOSTRÁ. *Vlažná vlna*: „Sobota – zavoláte mi v pondělí. V pondělí. Ale jistě. Zavoláte jistě?“ (s. 25); „Současně se domnívám, že právě uhodila ta pravá hodina“ (s. 169) a „Ve středu mi přinesete v sedum hodin před Inferno – dluh. Ano?“ (s. 134).

²¹¹ Tamtéž, s. 25.

²¹² Tamtéž, s. 249.

²¹³ Tamtéž, s. 250.

²¹⁴ Tamtéž, s. 66.

se vtevřou dveře, ty se podíváš a – je to ta samá ženská a já mám z toho vobčas takovej divnej pocit že – víš – jak se jmenoval ten řeckej s tím kamenem – nějak Sofokles nebo – jak ho kutálel do kopce – “²¹⁵

Čas se také stává předmětem hry, jež je jedním ze základních motivů knihy, o kterém pojednáme v kapitole Motiv hry: „To mě strašně baví totiž, protože – já vám to vysvětlím, mě baví, když se ví konec a neví se co bylo předtím, a teď se to hádá.“²¹⁶ Zajímavý je též intertextový odkaz podléhající času v podobě postavy Václava Příkazského, s nímž chodí Bibka do 3.B. Chlapec vystupuje i v novele *Bůh z reklamy*, kde ale navštěvuje 1.C. Ročníkový rozdíl odpovídá dvěma rokům mezi vydáním *Boha z reklamy* (1964) a *Vlažné vlny* (1966).

S časem souvisí rovněž motiv smrti, který v průběhu románu vystupuje pouze v motivických náznacích. Jde například o konverzaci Emilie a Víta při procházce po hřbitově, v jehož závěru jsou do textu vloženy dva řádky pomyslného nápisu na náhrobním kameni: „Emilie Jezdinská 1893–1945 Emilie Jezdinská 1926–1946“²¹⁷ jenž může předznamenávat jiný konec, a to blízké ukončení jejich vztahu. Dále se jedná například o dědečkovu přání být pohřben na starém hřbitově v Trápenicích, vedle Emiliiny maminky a babičky. V jednu chvíli také Vít komentuje „zastaralost“ Emiliina jména tím, že „Emilie – vymřely“²¹⁸. Právě pomocí motivu smrti se dají vysvětlit náhodné přímé i modifikované citace Erbenova *Vodníka* (v němž je smrt taktéž přítomna) v promluvách postav.²¹⁹ Rajendra Chitnis vidí v bezděčném zmiňování smrti bez jakýchkoliv emocí další souvislost s motivem vlažnosti a snahu se z ní vymanit: „Postavy se o smrti zmiňují bez rozmyslu a zbytečně často, což odráží jak jejich nedostatečnou citovou hloubku, tak možná i touhu po šoku a po hlubším prožitku. Zároveň jako by těmito zmínkami pokoušely osud.“²²⁰

Na rozdíl od novel ze souboru *Bůh z reklamy*, v nichž není smrt postav očividná, ve *Vlažné vlně* k jedné najisto dojde, na embolii náhle umírá manželka Josefa Taifla Naděžda. Výše zmíněné motivy čtenář může či nemusí chápat jako

²¹⁵ VOSTRÁ. *Vlažná vlna*, s. 92.

²¹⁶ Tamtéž, s. 169.

²¹⁷ Tamtéž, s. 113.

²¹⁸ Tamtéž, s. 96.

²¹⁹ Tamtéž: „Pátek nešťastný je den.“ (s. 98); „Ani raničko, ani panna, ani nevstala.“ (s. 188); „Pátek. – Pátek nešťastný je den.“ (s. 202); „Dítě pláče, dej mu jíst.“ (s. 241).

²²⁰ CHITNIS. Water Flows even under Ice. *Central Europe*, s. 102: „Characters mention death with unthinking, unnecessary frequency, reflecting both their lack of emotional depth and perhaps their desire to be shocked, to feel more deeply, but also seeming to tempt fate.” [vlastní překlad K. P.]

prolepse k této smrti, ovšem závěr konverzace Josefa Taifla s jeho dcerou už jako prolepse působí: „Snad jen maličkost.“ Zamyšleně se přimhouřil. „Která tě bude zajímat.“ Slovo od slova zpomaloval. „Že – ty boty – si maminka nikdy ani nezkusí. Doufám, že ti je dokonale zřejmé, proč. – – Dobrou noc.“²²¹ Pokud Taifl naráží na smrt manželky, ke které dojde až v blízké budoucnosti o pár stránek později,²²² nabízí se otázka, jak to mohl tušit, neboť o několik stránek později, když mu manželka umírá před očima, je jeho reakce upřímná. Rozřešení je však pouze v rukou čtenářovy interpretace pravděpodobně pomocí motivu jména, o kterém pojednáme v další kapitole.

2.2 Postavy a jejich dynamika

Události příběhu jsou založeny na jednání postav.²²³ Jak jsme již uvedli, veškeré události románu Aleny Vostřé probíhají v jedné rovině, bez gradace. Nejméně první tři kapitoly působí značně nesourodě, jelikož postavy přicházejí na scénu bez jakéhokoliv vysvětlení záměrů jejich činů, načež do sebe příběh začne zapadat ve chvíli, kdy se spolu s některými motivy začínají objevovat znovu. Samotné postavy jsou čtenáři představeny postupně, tvoří jakýsi konstrukt, který lze sestavit v celek až v průběhu četby z charakteristických rysů rozmístěných v textu.²²⁴

Ukázkovým příkladem je postava Bibky, Taiflovy dcery, jež je uvedena do děje ve chvíli, kdy si Emilie v kanceláři Josefa Taifla prohlíží fotografii, na níž je jeho dcera zachycena. Detailní popis dívčiny percepce vrcholí zachycením toho, že Bibka na fotografii drží brýle: „Dívka přesto vytrvale prohlížela každý čtvereční milimetr. Dítě něco drželo v levé ruce. Dívka sklonila hlavu hlouběji. Drželo něco, co se nemohlo namočit. Natažená ruka s nezřetelným předmětem pozorně uhýbala před kulatou kropenkou. Dítě drželo brýle.“²²⁵ Popisy v knize celkově nejsou časté a tento je jeden z mála svého druhu, který neplní pouze běžnou funkci „scénické poznámky“ (viz kapitola Jazyk a dialogičnost), což už samo o sobě vzbudí čtenářovu pozornost. Následné užití gradace, které reflektuje dívčinu snahu zaostřit fotografii kvality „amatérského snímku“,²²⁶ způsobí také, že si tuto nepatrnou informaci čtenář

²²¹ VOSTRÁ. *Vlažná vlna*, s. 157.

²²² Konkrétně VOSTRÁ. *Vlažná vlna*, s. 218.

²²³ KUBÍČEK, HRABAL a BÍLEK. *Naratologie*, s. 57.

²²⁴ RIMMON-KENAN, Shlomith. *Poetika vyprávění*. Brno: Host, 2001, s. 44.

²²⁵ VOSTRÁ. *Vlažná vlna*, s. 47.

²²⁶ Tamtéž.

automaticky zapamatuje. Není náhoda, že ve chvíli, kdy Bibka o pár stránek později vstupuje do příběhu fyzicky, je informace o brýlích tou poslední uvedenou v její krátké charakteristice: „Holčička oběhla kulatý vyhlazený patník, kterým zídka končila, a s ještěrcí pohyblivostí šlapala po schodech dolů. Byla snědá, nad pomyšlení droboučká, jakoby vysláblá horečkou, s modrými žilkami na průsvitných spáncích. Na nose měla brýle.“²²⁷ Tím je na tento rys kladen důraz, díky němuž je čtenáři jasné, o kom je řeč, ještě dříve, než je postava pojmenována nebo uvedena do vztahu k jiné postavě.

Vzhledem k negradujícímu příběhu a fragmentární kompozici *Vlažné vlny* není postavy možné dělit na hlavní nebo vedlejší, jsou vesměs rovnocenné. Některé z nich se však dostávají do popředí a je jim v příběhu dáván větší prostor pro sebevyjádření. Jde především o postavy Emilie Jezdinské, Josefa Taifla a malé Bibky Taiflové, přičemž nejvýraznější postavou je právě Emilie, neboť vystupuje v devíti kapitolách ze třinácti.²²⁸ Dále se v textu objevují epizodní postavy (např. studenti na večírku nebo Taiflovy sekretářky), jejichž rolí je odhalovat skryté skutečnosti příběhu, podobně jako v klasicistních tragédiích (příklad uvedeme v podkapitole Motiv hry). Tím se opět projevuje souvislost *Vlažné vlny* s dramatem.

V záznamu všedních dní se také žádná z postav nevyvíjí v souladu s tradičním pojetím románu. Důvod však není v porušení objektivní chronologie, jako je tomu například v románu *Gumy*. V čase totiž není realizován vývoj postavy, ale postupně upřesňována její charakterizace. Jednotlivé postavy jsou charakterizovány nepřímou, skrze promluvy a vztahy k jiným postavám fikčního světa.

Také Vladimír Dostál tvrdí, že Alena Vostrá „svým postavám skutečně vidí do úst. Duši jim vidí na jazyku. Jejich skutky vnímáme nejdříve sluchem (na základě sluchových představ), a teprve potom si je dokreslujeme ze skoupých rysů vnější charakteristiky,“²²⁹ která zachycuje, opět nepřímou, postavy při činu. Na příkladu jednání Josefa Taifla, pro nějž je typické manipulativní chování, se dá jasně demonstrovat, jak se tento povahový rys promítá do slovní zásoby: „Hubený muž se **odlepil** od zdi [...]“²³⁰ a „Podání jeho ruky bylo **vlhké a přilnavé**“²³¹ Využití těchto

²²⁷ VOSTRÁ. *Vlažná vlna*, s. 51.

²²⁸ Někdy je její přítomnost v ději sporná, jako např. v 3. kapitole Pátek, kde se na kratičký okamžik objeví jakási dívka na veřejných toaletách. Jelikož ani jednou nepromluví, lze v ní Emilii Jezdinskou rozpoznat jenom na základě charakteristických rysů jejího zevnějšku známých již z předchozích kapitol: „harašivého náramku“ a „proutěné kabely“. VOSTRÁ. *Vlažná vlna*, s. 63.

²²⁹ DOSTÁL. Scénický román. *Kulturní tvorba*, s. 12.

²³⁰ VOSTRÁ. *Vlažná vlna*, s. 123.

metafor odlišuje *Vlažnou vlnu* od autorského stylu Robbe-Grilleta, ale nikoliv od stylu Nathalie Sarraute. Román Aleny Vostré vypráví o tématu mezilidského kontaktu a k vystižení jeho intimní povahy je potřeba výrazů založených nejenom na čisté vizualitě, ale také na smyslových vjemech čichu nebo hmatu (které v tomto případě sugerují pocit hnusu), což ji také sblíží s generací existencialistickou. (srov. kapitola Alain Robbe-Grillet a Nathalie Sarraute).²³²

František Všeticka dále rozvíjí charakteristiku postav prostřednictvím dynamiky postojů k dalším postavám a poznamenává, že spočívá v konfrontaci, na jejímž principu jsou také vystavěny ony variační kapitoly. Ve třetí kapitole jde o Bibku s toaletářkou Plačkovou a v sedmé o Bibku s Josefem Taiflem. Ve druhé dvojici je v osmé kapitole konfrontována Emilie s Taiflem a v jedenácté Vít s ostatními studenty.²³³

Vzhledem k výše provedenému rozboru a hlavní tematice díla postavy *Vlažné vlny* dále charakterizujeme skrze klíčové motivy vlažnosti a hry, které definují dynamiku jejich interakcí.

2.2.1 Motiv vlažnosti

Vlažná vlna v názvu knihy je především typ úpravy vlasů, který se, jak Emilie, pracující jako kadeřnice, vysvětluje Vítkovi, už dlouho nečeše: „,[...] taky bys moh vědět že vlažná vlna už neexistuje, to bylo dřív, eště tak před dvaceti lety a jenom někde, to bylo jak se připínaly natáčky na hlavě na ty šňůry a vedlo to všecko nahoru a člověk si připadal jako šílenej padák, a pátilo to na pokožku a to už je dávno zrušený, to se dělá jenom někde soukromě nebo v těch největších zapadákových kde nic nevědějí.“²³⁴

S motivem vlažnosti jsme už pracovali v předchozím oddílu v souvislosti s rozvolněnou kompozicí románu, jež vytváří paralelu k dynamice mezi postavami. Vlažností jsou totiž zasaženy především dospělé postavy příběhu, nejsou schopné

²³¹ VOSTRÁ. *Vlažná vlna*, s. 115.

²³² Srov. CHATMAN, Seymour. Příběh a diskurs. Narativní struktura v literatuře a filmu, s. 127, cit. in RIMMON-KENAN. *Poetika vyprávění*, s. 44: „Pro Chatmana je postava ‚paradigmatem rysů‘, v němž ‚rys‘ je definován jako ‚relativně stabilní či trvalá osobnostní vlastnost‘ a ‚paradigma‘ naznačuje, že tato řada rysů může být viděna ‚metaforicky, jako vertikální soustava protínající syntagmatický řetězec událostí, jež tvoří zápletku.“

²³³ VŠETICKÁ. Román Aleny Vostré. *Bohemistyka*, s. 118.

²³⁴ VOSTRÁ. *Vlažná vlna*, s. 107.

navázat opravdové city a jejich vztahy jsou neupřímné, pořád stojí jaksi „mimo“.²³⁵ Zvláště Emilie se z tohoto stavu stále ještě snaží vymanit, ale její snaha se zdá být marná, vlačnost je ve společnosti až příliš hluboko zakořeněná. Na prahu dospělosti tedy stojí postavy před rozhodnutím vlačnosti podlehnout, tedy rezignovat na jakoukoliv komunikaci ve vztahu k lidem a společně s tím rezignovat na své lidství, nebo se bránit a začít s ostatními hrát hry, a zachovat si tak alespoň vlastní individualitu.

V tomto kontextu můžeme uvést příklad situace, ve které se snaží Taifl udělat na Emili dojem svou finanční zajištěností a vchází do krámu koupit jejímu dědečkovi košili. Jako specifický se jeví podivně neosobní popis prodavačky: „Stvoření za pultem se nehýbalo. Na hlavě mělo **vysoký pracovní účes**. Když spatřilo zákazníky, pootevřelo ústa, ale neřeklo nic.“²³⁶ Jde o jediný popis osoby ve středním rodě. Ten v češtině vyhrazuje spíše věcem a jeho aplikace na lidskou bytost působí expresivně,²³⁷ v podstatě tak osobu degradujeme na něco, co je chápáno jako méně než člověk. Na scénu tedy přichází postava, která se rozhodla vlačnosti podlehnout a ztráta její individuality je prezentována středním rodem a naprostou neschopností řečové komunikace: „Stvoření se poušklíblo.“ „Vzdychlo.“ „Stvoření nezměnilo výraz a zavrtělo hlavou.“ „Stvoření udělalo obličej.“ „Stvoření obrátilo oči v sloup.“²³⁸ Prodavaččinu identitu v ženském rodě se v textu dozvídáme pouze skrz promluvy Josefa Taifla, což dokazuje, že on vlačnosti nepodleh, ale brání se jí ustavičnými intrikami: „Muž obhlížel regály. ‚Prosim –‘ Stvoření za pultem se přidrželo povytažené zásuvky. ‚Nějakou košili, **slečno**. Teplou.“²³⁹

Souvislost názvu a identity postav jsme pozorovali už v románu *Gumy*, jehož postavy jsou dvakrát různě zaměněny a rozdíl mezi nimi jsou *smazány*, čímž jako by ztrácely svou identitu. Ve *Vlačné vlně* také dochází ke ztrátě identity pod vlivem vlačnosti, ze které se postavy odmítnou vymanit.

Motiv je dále zmiňován v dalších částech knihy. Například na školení protiletcké obrany přednášející zdůrazňuje: „„Nejhorší je, soudruzi a soudružky, vlačnost. Vlačnost, s jakou mnozí z nás přijímáme fakt možnosti světové války,

²³⁵ BENHART. Alena Vostrá aneb Odvaha být mimo. *Plamen*, s. 145.

²³⁶ VOSTRÁ. *Vlačná vlna*, s. 123.

²³⁷ Srov. NĚMEC, Igor. Slovo tvorný význam a expresivita, *Slovo a slovesnost*, 1972, 33 (2).

²³⁸ VOSTRÁ. *Vlačná vlna*, s. 123.

²³⁹ Tamtéž.

soudruzi.“²⁴⁰ Tento úryvek evokuje chápání mezilidské vlačnosti jako dobového fenoménu socialistické reality, ve které jsou lidé pod tlakem režimu spíše pasivní než aktivní, aby se ochránili. Děj *Vlačné vlny* se sice odehrává v politicky rozvolněnějších 60. letech, přesto je tato dynamika předchozího desetiletí ve společnosti stále přítomná. Paralelu k této interpretaci vytváří i přežitost účesu vlačná vlna, který si přesto zaměstnanci kadeřnictví stále připomínají jako kuriozitu nebo přežitek dob minulých: „,Tohleto mi dala jedna venkovská bába, to je tuzexový. Bába z Trápenic! Vidíte to, kdo nemá bóny. Česal jsem ji, prej udělejte mně vlačnou vlnu. Představte si – vlačnou vlnu!“²⁴¹

Scéna, ve které opilý Taifl pronese k Emilii v baru následující slova, nás přivádí k dalšímu konstitutivnímu motivu, a to je motiv hry: „,Tvá hrdost, paní, jakož i vlačnost, s jakou opětuješ mé nejhoroucnější – nejhoroucnější vlastně city, krutě drásají mé bolavé srdce zbrocené krví.“²⁴²

2.2.2 Motiv hry

Motiv hry se objevuje již v úvodním citátu francouzského filozofa Dominiquea Dubarleho: „,Lidské procesy lze totiž srovnat s hrou, jejíž pravidla nejsou úplně vymezena, a co navíc, tato pravidla jsou funkcí času.“ V novém románu, například v *Gumách*, plní úvodní citáty často roli paratextu klíčového pro interpretaci díla. V kontextu komparace *Vlačné vlny* s poetikou francouzského prozaického experimentu tak zkusíme pracovat i s výrokem uvozujícím román Aleny Vostré.

Z analýzy v předchozí kapitole vyplývá, že k mezilidské hře se postavy uchylují v obraně před vlačnou netečností. Hrát začnou buď s cílem dosažení nějakého výsledku manipulací, nebo proto, aby se nestaly obětí hry druhých. Třetí možnost je, že se do hry dostanou náhodou. V každém případě před nimi leží rozhodnutí „hrát nebo být hrán“.²⁴³

V románu spolu hrají hru téměř všechny postavy. Pro přehlednost dynamiky jejich vztahů a interakcí uvádíme následující schéma:

²⁴⁰ VOSTRÁ. *Vlačná vlna*, s. 195.

²⁴¹ Tamtéž.

²⁴² Tamtéž, s. 174.

²⁴³ Srov. VŠETIČKA. Román Aleny Vostré. *Bohemistika*, s. 121.

Taifl – Emilie: manipulativní konverzací ji donutí k několika schůzkám, snaží se ji opít
Bibka – Plačková: holčička si každý den vymýšlí jiné jméno
Princ – Emilie: zdrží ji v kanceláři proti její vůli svou výřečností a alkoholem
Taifl – Taiflová: tají před ní své četné nevěry
Taiflová – Taifl: předstírá, že o manžellových nevěrách neví
Vít – Emilie: citovým vydíráním se snaží dívku přemluvit k sexu
Bibka – Taifl: skrývá žakovskou knížku s poznámkou, dělá, že o ní neví
studenti mezi sebou: nonšalantní chování lze shrnout jako „hru na drsňáky“

Ze schématu nám jasně vychází, že Emilie je jedinou postavou *Vlažné vlny*, která je vždy „obětí“ hry, sama nikdy s nikým neintrikuje. Nezapojuje se ani do pomluv a drbů, jimiž se baví její kolegové v kadeřnictví se zákazníci. Nabízí se však otázka, jestli je dívčina nulová iniciativa jejím rozhodnutím, nebo přirozeným důsledkem toho, že jí v okolí manipulativních postav není dán skoro žádný prostor k sebevyjádření. Emilie je totiž v příběhu zachycena v neustálém pohybu, musí toho hodně zařizovat pro dědečka a kadeřnictví a svůj pracovní život se snaží vybalancovat s životem milostným. Zde můžeme pozorovat výraznou paralelu s pasivní postavou Wallase z románu *Gumy*, jehož hlavní činností je chůze („když člověk kráčí, nemá čas věci hlouběji zkoumat“).²⁴⁴ To samé se děje Emilii. Její pasivita je ještě prohloubena tím, že ji na pochůzkách často někdo vyruší a k něčemu přemlouvá,²⁴⁵ což nakonec vede k tomu, že svůj původní úkol ani nestihne dodělat. Jediným aktivním činem a náznakem hry je dívčina touha změnit barvu vlasů na blond po rozchodu s Vítem. Kolega Padáček jí však radí, aby to ani nezkoušela, že by jí proměna neslušela, čímž ji ukotvuje v roli pasivní postavy, která „nehraje, ale je hrána“.

František Všetička poukazuje na použití motivu hry v autorském dramatu Aleny Vostré *Na koho to slovo padne*.²⁴⁶ Také Nathalie Sarraute ve svých románech chápe mezilidský kontakt jako hru. Jedná se jak o hru niterných hnutí postav, tak o konkrétní společenskou aktivitu, která spočívá v uhadování charakteru neznámých kolemjdoucích²⁴⁷ (název *Portrét neznámého* opět koresponduje s tématem knihy, stejně jako ve *Vlažné vlně*). Postavy Nathalie Sarraute však mají strach na tuto hru

²⁴⁴ PECHAR. *Francouzský „nový román“*, s. 29.

²⁴⁵ Srov. VOSTRÁ. *Vlažná vlna*: „„Slečno Jezdinská!“ Dívka nedošlápla.“ (s. 17), dále také s. 10, 42 a 115.

²⁴⁶ VŠETIČKA. *Román Aleny Vostré. Bohemistika*, s. 122.

²⁴⁷ SARRAUTE. *Portrait d'un inconnu*, s. 43–48.

přistoupit, jelikož by je donutila odložit jejich ochrannou masku a odhalit své nitro. Také za jednáním postav *Vlažné vlny* leží strach, a proto si nasazují masku, která je však konstruktem a součástí oné hry. Zatímco cílem hry v románech Nathalie Sarraute je proniknout do lidského nitra, ve *Vlažné vlně* se jedná o úzkostlivou snahu si toto nitro uchránit před nebezpečím, které představuje pohled a zájem ostatních.

Emilie je v příběhu několikrát oslovena „masko“,²⁴⁸ dále je tento motiv spojován s přetvářkou v přednášce o protichemické obraně: „Toto je ochranná maska, soudruzi, která nám bude chránit oči, dýchací a zažívací cesty a část pokožky obličeje. Případně i hlavy“²⁴⁹, kde také zazní příběh o tom, že nenasazení ochranné masky a následné zasažení chemickou zbraní paradoxně zlepšilo stav přednášejícího.

Absurdita této situace poukazuje na nekalost a falešnost mezilidských her, jež se projevuje skrze další leitmotiv – náhodu. Příběh románu začíná „náhodným“ setkáním Josefa Taifla a Emilie Jezdinské: „No ale – to je ale náhoda –“²⁵⁰ a taktéž postavy se do více či méně obvyklých situací dostanou jakoby náhodou. Epizodní postavy poté často o náhodě rozjímají: „Já myslím Evi, že – všechno zlý, co se člověku stane, tak že to je náhoda. A co se mu stane dobrýho, tak to si musí zařídít sám.“ [...] „Když se nad tím tak trošku zamyslíš, tak si uvědomíš, že náhoda hraje v životě lidským první part. A řekla bych – že i poslední. [...] Nic neprobíhá tak náhodně a na tvý vůli tak dokonale nezávisle jako navazování vztahů mezi lidma. [...] – Náhoda je konečně všechno.“²⁵¹ Postupně se ale ukáže, že v příběhu se prakticky nic náhodou neděje, všechno je naopak pečlivě naplánované Josefem Taiflem. Nad vínem sám Emilii prozradí, že jejich setkání a vše, co následovalo poté, je výsledkem jeho pátrání po perfektním „kandidátu pro nevěru“ v kádrových materiálech. Právě skrze zmíněnou falešnost a nekalost se román *Vlažná vlna* opakovaně odkazuje ke svému dobovému kontextu socialistického režimu. Tak to komentuje další z epizodních postav Hanka na studentském večírku: „Že my jsme vlastně jenom takový tvorové na pokusy, čoveče. [...] Hraje se s náma loutkový divadlo.“²⁵²

S manipulativním mechanismem mezilidské hry souvisí také hra s dopisy, které slouží k navazování známosti nebo jako prostor pro vyjádření dětských fantazií. V příběhu figuruje dopis Emiliiny tety, Taiflův dopis Emilii, Barborčina úprava

²⁴⁸ Srov. VOSTRÁ. *Vlažná vlna*, s. 126, 129 a 185.

²⁴⁹ Tamtéž, s. 198.

²⁵⁰ Tamtéž, s. 10.

²⁵¹ Tamtéž, s. 269.

²⁵² Tamtéž, s. 236.

dopisu paní Plačkové pro paní Tichou, Emiliin dopis Vítovi, který posílá každou středu. Dopis je ve skutečném životě prostředkem usnadňujícím mezilidskou komunikaci, ovšem ve *Vlažné vlně* je této funkce zbaven. Právě naopak, každý dopis, a především nepovolaná manipulace s ním, vytváří komplikace nebo slouží jako manipulativní prostředek hry s druhými. Podle Františka Všetického dopis také symbolizuje nepřekročitelnou vzdálenost mezi jednotlivými postavami, způsobenou společenskou vlažností.²⁵³

Další konkrétní tematizací hry je v textu hra Mikádo, kterou ve volné chvíli hrají zaměstnanci kadeřnictví. Podle Rajendry Chitnise připomíná náhodné rozložení špejlí Heideggerův pojem „vrženosti“ člověka do světa.²⁵⁴ Stabilita jedné špejle závisí na stabilitě špejle druhé, jakýkoliv pohyb má tedy svou odezvu. Podobnou rezpozivitu lze pozorovat také v samotné struktuře románu.²⁵⁵

2.2.3 Motiv jména

V klasickém pojetí literární postavy tvořilo jméno hlavní stavební kámen její charakteristiky, na který se potom upínaly jednotlivé rysy.²⁵⁶ Jméno také tvořilo součást mimetické dimenze postavy,²⁵⁷ která spojovala literární postavu se čtenářovou zkušeností z reálného světa. V této kapitole se budeme motivem jména zabývat hned z několika důvodů. Prvním je komparace jeho chápání ve *Vlažné vlně* a v poetice nového románu. Jak jsme uvedli v kapitolách věnovaných aspektům nového románu, jeho autoři se k tradičnímu pojetí románového žánru (zejména tomu, jak jej nastavilo 19. století) stavěli odmítavě. Tento postoj spočíval i v radikální proměně literární postavy; Nathalie Sarraute ve svých esejích *Věk podezírání* například sleduje tendenci děl moderní literatury oprostít postavu od charakteristiky jména, ať už to obnáší jí

²⁵³ VŠETIČKA. Román Aleny Vostré. *Bohemistyka*, s. 123.

²⁵⁴ CHITNIS. Water Flows even under Ice. *Central Europe*, s. 101.

²⁵⁵ Srov. VŠETIČKA. Román Aleny Vostré. *Bohemistyka*, s. 126: „Všechny románové prostředky, jichž A. Vostrá ve *Vlažné vlně* použila, mezi sebou nějakým způsobem souvisejí, jsou na sobě závislé, jedny doplňují druhé a tak přispívají k souhře všech.“ a CHITNIS. Water Flows even under Ice. *Central Europe*, s. 102: „Román sám o sobě připomíná hru na mikádo. Jak upozorňuje Suchomel, každá z kapitol by mohla stát sama o sobě. Jakkoli jsou si navzájem ‚odcizené‘, jsou propojeny nejen společnými postavami, ale také opakujícími se motivy, paralelními epizodami nebo znameními, která naznačují základní vzorec, jenž by bylo možné rozklíčovat.“ [vlastní překlad K. P.] „The novel, the ‘situation’ she has created, itself resembles a Mikado game. As Suchomel points out, each of the chapters could stand on its own. As much as they are ‘estranged’ from one another, however, they are linked not only by shared characters, but also by recurrent motifs, parallel episodes or omens that suggest an underlying pattern that might be divined.“

²⁵⁶ Srov. CHATMAN. Příběh a diskurs, s. 127, cit. in RIMMON-KENAN. *Poetika vyprávění*, s. 47.

²⁵⁷ KUBÍČEK, HRABAL a BÍLEK. *Naratologie*, s. 62.

vůbec žádné jméno nedat nebo ji pojmenovat počátečním písmenem či jménem natolik častým, že jeho význam už je vyprázdněný.²⁵⁸ Výborným příkladem je v tomto Robbe-Grilletův román *Žárlivost*: postavy nesou jméno A... a Franck.

Ve *Vlažné vlně* můžeme sledovat jistou paralelu k tomuto aspektu nového románu v popisu postav, k nimž není referováno jejich vlastním jménem, ale jménem obecným: Emilie je označována jako „dívka“, „Taifl jako „hubený muž“, Bibka jako „holčička“, Vít jako „mladík“, dědeček Jezdinský je nazýván „starým pánem“ a kadeřník přezdíváný Padáček jako „holohlavý muž“. Epizodické postavy studentů na večírku dále konstatují, že „jméno je jenom jméno. Jméno označuje osobu, ale nic o ní nevypráví. Fakt“²⁵⁹ a tato teorie je dovedena do extrému v situaci, kdy sekretářky Josefa Taifla, jež se obě jmenují Eva, vymýšlejí názvy pro různé typy účesů: „A myslíš, že je to tak důležitý? Představit si něco pod nějakým jménem?“ „No musí bejt výstižný, rozumíš! Aby když se řekne – já teď zrovna nevím co, ale když se to řekne, tak aby to něco znamenalo, no!“²⁶⁰ Nakonec dochází k závěru, že nejjednodušší bude je označit čísly, neboť „neutrální název je totiž k nezaplacení. A nejlepší je takový, pod kterým si naprosto nic nepředstavíš“.²⁶¹

Takové chápání jména ve *Vlažné vlně* se více méně shoduje s novým románem, jeho problematika je ovšem složitější. Nesmíme zapomínat na příbuznost *Vlažné vlny* s dramatickým žánrem, který na rozdíl od románu disponuje vizuální designací postavy, a proto si nenárokují nutnost postavy pojmenovávat.²⁶² *Vlažná vlna* je ale přes veškerou podobnost s dramatem stále románem, a proto pro ni platí pravidla a hranice tohoto žánru. Častá reference postav skrze obecné jméno způsobuje, že vlastní jméno ztrácí svou identifikační funkci, a proto mnohdy dochází k záměně. Na tom je také postavena výše zmíněná hra s dopisy: Taiflův sekretářka téměř nepředává jeho dopis Emilii, protože se jim zapomněla představit, a jak jedna ze sekretářek poznamenává: „Protože jsem si vás představovala jinak.“²⁶³ Taktéž dopis spatřený na Taiflově stole je omylem přisuzován jemu samotnému, přestože jde o Emiliin dopis Vítovi, který jí Taifl slíbil hodit do schránky, ale nechal si ho.

²⁵⁸ Srov. SARRAUTE. *Věk podezírání*, s. 30 a 37.

²⁵⁹ VOSTRÁ. *Vlažná vlna*, s. 227.

²⁶⁰ Tamtéž, s. 30.

²⁶¹ Tamtéž, s. 34.

²⁶² KOKES, Radomír. *Světy na pokračování*. Praha: Akropolis, 2016, s. 46.

²⁶³ VOSTRÁ. *Vlažná vlna*, s. 49.

Příjemce totiž není adresován jménem, ale oslovením „krtečku“, kterým se Emilie obrací k Vítovi pro podobnost s barvou a strukturou jeho vlasů.²⁶⁴

Jsou to opět epizodické postavy Taiflových sekretářek, které uvádějí absenci jména jako identifikačního prostředku do kontextu se zastřešujícím tématem románu mezilidskou komunikací: „To se potom těžko dorozumívá.“ A dále poznamenávají: „Pak se snadno stane, že je člověk pokládán za někoho jiného, nežli kým je ve skutečnosti.“²⁶⁵ Podobná situace nastává také v románu *Gumy* záměnou Daniela Duponta a Alfréda Duponta.

Pokud navážeme na vztah jména a komunikačního, jazykového tématu románu, nabízí se nám ještě interpretace jména jako metajazykového fenoménu. Některá vlastní jména korespondují se zaměstnáním jejich nositelů: hrobník Jáma, kadeřník Obstoupil, lékař Princ (tj. „vysvoboditel“). Tento fakt nevyvrací výše uvedené argumenty o nedůležitosti jména, neboť souvislost těchto propriet s chováním postav je jinak v textu naprosto neproduktivní.

Dalším zajímavým poznatkem je, že nejen absence jména (vlastního i obecného), ale i jeho komolení způsobuje záměny: „Taifelka“ místo „Ajfelka“, „šelmička“ místo „šlupička“, „namátkový úřad“ místo „památkový úřad“, „Gomorka“ místo „Sodomka“, „neporaž“ místo „nepokaž“, „nejhroznější city“ místo „nejhoroucnější city“, „Vlažej“ místo „Blažej“. Někdy je přerěknutí pouhou náhodou nebo humorným odlehčením situace, někdy ovšem prozrazuje skryté úmysly postav, jejich další tahy v mezilidské hře. Bibka se takto v rámci hry pokaždé představuje toaletářce Plačkové jiným jménem, jednou jako Klaudinka, později jako Brigitka... V momentu, kdy v závěru knihy Emilie osloví sousedčinu vnučku Naděnko, aniž si uvědomí, že se jmenuje Vladěnka,²⁶⁶ se i ona přes veškerou snahu stává nedílnou součástí mezilidské hry, neboť Naďa, Naděžda je jméno Taiflovy manželky.

Do oné hry Emilii zasvětil právě Josef Taifl v baru Inferno: „Dobře. – Hrajem. – Ale nesmíte zapomínat, že i ta nejbujnější fantazie musí z něčeho vyjít. Má-li se výsledná výpověď alespoň částečně blížit pravdě. Jinými slovy, musíme se domluvit na pravidlech hry.“²⁶⁷ Tato situace je jediná, která motiv hry a téma románu přímo spojuje s jeho paratextem. Auru iniciačního momentu podtrhuje také fakt,

²⁶⁴ Srov. VOSTRÁ. *Vlažná vlna*, s. 93.

²⁶⁵ Tamtéž, s. 50.

²⁶⁶ Tamtéž, s. 251.

²⁶⁷ Tamtéž, s. 169.

že Taiflovo jméno v němčině znamená „d’ábel“,²⁶⁸ což následně ozřejmuje význam mnoha dalších nahodile působících faktů.²⁶⁹ Vzhledem k Taiflově pozici v socialistické společnosti a jeho sklonu manipulovat okolím můžeme konstatovat, že jeho jméno plní jakousi mimetickou funkci, neboť mu – slovy postavy Víta – „jeho jméno z nějakýho podivnýho důvodu patří.“²⁷⁰ Tuto skutečnost ovšem nelze chápat jako ústupek *Vlažné vlny* tradičnímu románu, neboť jak jsme ukázali výše, angažovanost jména v příběhu spočívá pouze v jazykovém experimentu nebo vyplývá z interpretace pomocí názvu a hlavní tematiky románu (srov. angažovanost v pojetí Robbe-Grilleta v kapitole Politicko-historický kontext).²⁷¹ Právě jazykovému experimentu ve *Vlažné vlně* se budeme věnovat v následující kapitole.

2.3 Jazyk a dialogičnost

Bylo již mnohokrát řečeno, že *Vlažná vlna* je román o mezilidské komunikaci založený na výrazné dialogičnosti, která má roli tematickou (charakteristika postav a jejich hra) i kompoziční (příbuznost s dramatickým žánrem). Velice podobnou charakteristikou jsme v teoretické části bakalářské práce uvedli i dílo Nathalie Sarraute, a proto se v této kapitole stane předmětem komparace s *Vlažnou vlnu*.

O jazyku v knihách Nathalie Sarraute jsme uvedli, že je uzpůsoben tomu, aby v dialogu zachytil proměny vnitřních hnutí postav. Stává se tak mnohem pružnějším, než je běžný jazyk sociální komunikace, a to stejné platí pro jazyk *Vlažné vlny*. Zatímco flexibilita jazyka Nathalie Sarraute spočívá především v metafoře, v románu Aleny Vostré jde o škálu různých jazykových prostředků. Ostatně, řeč postav *Vlažné vlny* je především nástrojem hry.

Postavy mluví hovorovou češtinou a pomocí své řeči jsou charakterizovány: jejich dialogy jsou vysoce stylizované a zahrnují přitom, slovy Františka Všetického, „snad všechny škály a polohy, jež si lze v hovorové mluvě vůbec představit. Alena Vostrá dovede zachytit nejrůznější mluvní tempa; pohrává si s nejrozmanitějšími

²⁶⁸ Srov. CHITNIS. *Water Flows even under Ice. Central Europe*, s. 101: „Taifl, whose name recalls the German *Teufel*, meaning ‘devil’.“

²⁶⁹ Samotné jméno baru Inferno; fakt, že průběhu románu si postavy ustavičně stěžují na horko (např. *Vlažná vlna*, s. 98) a Emilie se od slunce spálí natolik, že ji okolí začne oslovovat masko; nebo její reakce na alkohol nalitý Princem: „Brrr. Jako čert!“; srov. CHITNIS. *Water Flows even under Ice. Central Europe*, s. 102.

²⁷⁰ VOSTRÁ. *Vlažná vlna*, s. 227.

²⁷¹ Srov. ROBBE-GRILLET. *Za nový román*, s. 31.

defekty, jež mohou vzniknout v prudkém toku hovorové řeči [...].“²⁷² Různé stylistické zvláštnosti vyskytující se v řeči postav *Vlažné vlny* vyjmenovával Josef Prokeš: parazitní výrazy a častý kontaktní dativ,²⁷³ anakolut, narušený pořádek slov ve větě, přerušování výpovědi, vypouštění interpunkce a splývání slov²⁷⁴ a opakování ustálených formulací ve funkci refrénu,²⁷⁵ ke kterým bychom ještě mohli připojit například apoziopézi a jazykový vtip²⁷⁶.

Nejvíce charakteristických znaků nese řeč Emilie Jezdinské. Jedná se především o protetické v („vod vás“, „von šel“, „vopravdu“) a překotnost řeči, která se v textu projevuje absencí interpunkce,²⁷⁷ na což konkrétně odkazuje Vít: „,To se mi náhodou na tobě líbí, jak se umíš rozčilovat. Tak rychle a bez čárek a bez teček. Jak to děláš?‘“²⁷⁸ Také mluva výřečného doktora Prince je značně signifikantní, neboť se vyznačuje častým opakováním výrazů.²⁷⁹

Na rozdíl od charakterizující funkce mluvy ve *Vlažné vlně* má „řeč v románech Sarraute tendenci k postupnému stírání idiolektů a sociolektů, které tradičně odlišují (mimo specifické jazykové znaky) mluvený jazyk v psaném textu“. ²⁸⁰ Charakteristické znaky řeči se ve *Zlatých plodech* vyskytují pouze ve chvílích, kdy je třeba upozornit na satiru či absurditu nějaké skutečnosti nebo zvláště urážlivý projev jednoho z participantů.²⁸¹ To ovšem neznamená, že by jazyk *Vlažné vlny* nebyl schopen téhož. Například malá Bibka často, především v komunikaci s Plačkovou, používá výrazy, které na dítě působí až příliš dospěle

²⁷² VŠETIČKA. Román Aleny Vostré. *Bohemistyka*, s. 117.

²⁷³ VOSTRÁ. *Vlažná vlna*, s. 119: „,Neutíkejte! Zmoknete mi.‘“

²⁷⁴ Tamtéž, s. 107: „,Astou

Johankouse snáhodou v století z bodnul proto že tone by lo patnáct set třicet jedna a lečtrnáct set třicet jedna kdyžc hcešně cověděta furt se jen vytahovat!‘“

²⁷⁵ Srov. PROKEŠ, Josef. Osamocení dětský svět Aleny Vostré. In týž. *Dětský svět v české próze 60. let XX. století*. Brno: Masarykova univerzita, 2003, s. 83.

²⁷⁶ VOSTRÁ. *Vlažná vlna*, s. 129: „,A ví to Vít? Ví to?‘“

²⁷⁷ Tamtéž, s. 107: „,Ty seš přece já nevím, co si vo mně vlastně myslíš že neumím dějepis nebo co [...].‘“

²⁷⁸ Tamtéž, s. 108.

²⁷⁹ Tamtéž: „,Všecko. Všecko!‘“ (s. 20); „,Kdo byl ten pán v té černé košili? Známy? Známy?‘“ (s. 20); „,Já vám dám, já vám dám.‘“ (s.20); „,Kam se to díváte? Kam se to díváte? Do očí musíte! Do očí!‘“ (s. 21) atd.

²⁸⁰ CHAMBON. Nathalie Sarraute : du roman au théâtre en passant par la radio, *Skén&graphie*: „la parole dans les romans de Sarraute tend vers un effacement progressif des idiolectes et sociolectes qui distinguent traditionnellement (au-delà des marques linguistiques spécifiques) la langue parlée dans un texte écrit.“ [vlastní překlad K. P.]

²⁸¹ Srov. tamtéž.

a pravděpodobně se je naučila od svého otce: „[...] Pleťte si! Já si musím něco zařídit.“²⁸²

Dialog je základní stavební princip této prózy, a proto se právě v něm odehrávají veškeré tahy a konflikty mezilidské hry, o kterých jsme pojednali výše. Jazyk se tak v některých případech může stát i nástrojem manipulace. Jak doloží následující příklady, sugestivním jazykem se často vyjadřuje Josef Taifl:

V prvním příkladu se jedná o pečlivě naplánované první setkání, které Taifl označuje za příjemnou shodu okolností, načež v dialogu chytá Emilii za slovo a obratně na ni přenáší odpovědnost: „Příjemná náhoda.“ „Ani příjemná, protože – kdybych tady nikoho neměla a jenom bych tady já nevím, tak – ale tohle když tady mám dědečka, tak je to samozřejmý.“ Uhnula před zlatým slunečným pruhem, který jí lehl na tvář. „Když tady někoho mám.“ Muž objal aktovku. „Takže vy shledáváte toto naše setkání zcela přirozeným.“²⁸³

V dalším úryvku můžeme pozorovat změnu ze singuláru na plurál, čímž ze sebe Taifl zdánlivě nenuceně činí součást Emiliiny výpravy za dárkem pro dědečka: „[...] Mě by spíš zajímalo, co **jste koupila** dědečkovi hezkého. Nepochlubíte se? A co se pořád rozhlížíte? [...] „Ale, ale, ale.“ Muž se pousmál. „Počkejte. Já mám nápad. – Co **kdybychom** mu **koupili** košili?“ [zvýraznění K. P.].²⁸⁴

Jiným způsobem vyjadřování hraje s Emilií hru její chlapec Vít. V tomto případě se jedná o směs nadřazeného tónu, rozkazování²⁸⁵ a ponižování: „Jestli nenapišeš, **tak ber na vědomí**, že jsem příští neděli v Praze. Tím spíš, že **budeš blbnout** s rodinnou voslavou a bůhví kdy se dostaneš ven, jak mi tak napadá. – Jo a počkej – já jsem na tuhle sobotu mimochodem někam pozvanej vlastně, nojo, už na tuhle tu. A vo to bych teda nerad zbytečně přišel. Čímž ti chci dát najevo, že všechno záleží na tom dopise. Jasný?“ [tučné zvýraznění K. P.].²⁸⁶

Dialogy *Vlažné vlny* jsou podle Milana Suchomela „dotvářeny ve vzájemném dotyku a pronikání“,²⁸⁷ což v mnohém připomíná poetiku tropismů Nathalie Sarraute. Její stejnojmenná kniha analyzuje mezilidský kontakt v dialozích, do kterých vyústíují proměnlivé a bezděčné niterné postoje. Tato analogie ovšem není úplně přesná, neboť

²⁸² VOSTRÁ. *Vlažná vlna*, s. 53.

²⁸³ Tamtéž, s. 12.

²⁸⁴ Tamtéž, s. 131.

²⁸⁵ Tamtéž: „„Rozvázat““ (s. 96); „„A ručník. A sešit. Nezamáčet.““ (s. 96); „„Tady. Sedum. Zapadni.““ (s. 98) atd.

²⁸⁶ Tamtéž, s. 113.

²⁸⁷ SUCHOMEL. Integrace rozkladem a hrou. *Literární noviny*, s. 5.

zatímco v románech Nathalie Sarraute slouží dialogy k odhalení nitra postav, ve *Vlažné vlně* jsou především nástrojem hry sloužícím k jeho ochraně a skrytí před druhými. Mentální oblast postav Aleny Vostré, jejich motivace, pudy a pohnutky, jsou ve fikčním světě *Vlažné vlny* skryty v komunikaci, ale jsou interpretovatelné na základě jednotlivých konstitutivních motivů a jejich souhry, jak jsme ukázali v předchozích kapitolách. František Všeticka ve své analýze románu Aleny Vostré poukázal na formální inspiraci Švejkem,²⁸⁸ my ale shledáváme další podobnost právě v odepření přístupu k mentální oblasti, jako je tomu u postavy Švejka, u něhož je nemožné určit, zda se jedná o hlupáka, nebo ironika.²⁸⁹ Toto srovnání nenabízíme ad hoc, ale vycházíme z faktu, že dílo Jaroslava Haška bylo jedním z inspiračních zdrojů literatury 60. let (viz kapitolu Česká prozaická tvorba 60. let v kulturně-politickém kontextu).

Jak román Aleny Vostré, tak dílo Nathalie Sarraute se díky svému důrazu na charakterizační roli dialogu vymyká tradiční románové technice, která dialog odděluje od informací zprostředkovaných vypravěčem nebo popisem. V tom spočívá experiment *Vlažné vlny*, ve které „dnes tak zdůrazňovaný a přeceňovaný vypravěč, příznak neskryvaně umělé epické stylizace, ustoupil hluboko do pozadí, aby si ovšem svou absencí vynahradil ústy některé z postav“²⁹⁰ nebo popisem v roli „scénických poznámek“.

Skutečně, absence vypravěče je dalším znakem příbuznosti *Vlažné vlny* s žánrem dramatu. Jestliže četné dialogy jsou v románu paralely k replikám, tak sporadické popisy slouží jako scénické poznámky k popsání situace. V kapitole o formální stránce díla jsme blíže pojednali o popisech uvádějících jednotlivé kapitoly/scény, zde uvedeme příklad popisu ve funkci „scénické poznámky“. Tím může být chvíle, kdy v první kapitole doktor Princ nenechá Emilii na pokoji a snaží se ji svést všemi možnými způsoby, jež působí značně „slizce“. Opakovaně jim oběma nalévá jakýsi tvrdý alkohol. Obojí se reflektuje o pár replik později v popisných částech ve výběru přílehlavé slovní zásoby:

Muž našpulil ústa a **mazlivě** mlaskal. „Ale, ale, ale. Nebuďte taková, nebuďte.

Já jsem vás nechtěl přivést že ano do rozpaků. To bych si jakživ netrouf.

²⁸⁸ VŠETIČKA. Román Aleny Vostré. *Bohemistyka*, s. 127.

²⁸⁹ KUBÍČEK, HRABAL a BÍLEK. *Naratologie*, s. 60.

²⁹⁰ DOSTÁL. Scénický román. *Kulturní tvorba*, s. 12.

Počkejte! Elá hop!‘ Vysokým **bleším** skokem opustil své dosavadní místo a dopadl těsně **pod obraz**.²⁹¹ [tučné zvýraznění K. P.]

Podobně chápe roli popisu i Milan Suchomel, aniž by však popis spojoval s rolí „scénických poznámek“: „Pregnance popisu není jen v jeho shodě s fakty, nýbrž v poměru k faktům. Je to směs odstupu a pochopení a zhodnocení, přibližování a vzdalování, subjektivizovaná registrace.“²⁹²

Komunikace je v románu Aleny Vostré prostředkem hry, pomocí které se postavy snaží uhájit svou individualitu ve společnosti zasažené vlašností. Z netečnosti se ale nedokážou vymanit, neboť postihuje i samotnou komunikaci. Promluvy postav se často míjejí, nenavazují na sebe, nastává určitá „monologizace dialogu“ a dochází k nedorozumění: „Já přestávám věřit, že se my dva vůbec někdy dorozumíme.“²⁹³ Selhání komunikace se projevuje také degradací a vyprázdněností jazyka. A to například dekonstrukcí, která se v mnohém podobá té v absurdních dramatech (např. závěr Ionescovy *Plešaté zpěvačky*): „No tak se ptej.‘ ,Ptej. Ptám se. Ptám, ptám, estata, ptám ptám ptám estata estata –“²⁹⁴ nebo četnými pleonasmy. Přednášející pronese během cvičení civilní obrany tuto větu: „[...] Protože nesmíme zapomínat na nakažlivé choroby, které jsou většinou velmi přenosné.“²⁹⁵ Josef Taifl poté následujícím způsobem popisuje svým sekretářkám Emilii: „[...] soudružka Jezdinská bydlí sama s nemocným osmdesátiletým starcem, který je nemocný.“²⁹⁶ Jako pleonasmus označujeme redundantní dvojí popis jedné skutečnosti, jenž vzniká při snaze učinit vyjádření slovně bohatší nebo okázalejší, ale způsobí, že sdělení vyznívá uměle a prázdňě. Ne náhodou se proto vyskytuje v řeči postav s výsadním postavením v socialistické společnosti.

Touto degradací jazyka poukazuje *Vlažná vlna* na jeho selhání jako komunikačního prostředku v socialistické rétorice, což je jeden z výrazných společných rysů české literatury 60. let. (viz kapitolu Česká prozaická tvorba 60. let v kulturně-politickém kontextu). Slovy Milana Suchomela zde „[...] namísto vkládání smyslu nastupuje konstatování nesmyslu“.²⁹⁷ V tomto kontextu se ukazuje, že využití

²⁹¹ VOSTRÁ. *Vlažná vlna*, s. 20–21.

²⁹² SUCHOMEL. Integrace rozkladem a hrou. *Literární noviny*, s. 5.

²⁹³ VOSTRÁ. *Vlažná vlna*, s. 15.

²⁹⁴ Tamtéž, s. 170.

²⁹⁵ Tamtéž, s. 197.

²⁹⁶ Tamtéž, s. 40.

²⁹⁷ SUCHOMEL, Milan. Čas románu. In týž. *Literatura z času krize*. Brno: Atlantis, 1992, s. 121.

komunikace jako herního prostředku znamená předem prohranou bitvu: „To ani není jazyk, to už je pomalu zlozvyk“.²⁹⁸

Právě v promluvách postav nechává Vostrá proznít socialistické realie nejvíce. Jde například o drobné narážky epizodních postav na všední realitu: „A pozor na sovětskou zmrzlinu! To je mor! Mor!“²⁹⁹ nebo jinde „Takovej se nemá špatně, když může nechat vo korunu víc.“³⁰⁰ Drby jsou další komunikační situací charakteristickou pro tematiku hry, ale také dobového kontextu. Sekretářky Josefa Taifla si například krátí pracovní dobu dohady o jeho pochůzkách do nemocnice: „Rozhodně ty jeho dnešní procházky nesouvisejí s prací.“³⁰¹ Právě při sdělování drbů se postavy uchylují k monologům, jejich komunikační partneři většinou jenom bez reakce naslouchají: „Helejte. Že jsem ji ale zavolala. Dou sem. Už je jim vidět hlava. Znáte ji? To je ta jak jsme vo ní mluvily předtím, když jsem přesazovala nebožtíka. Máma umřela hned jak se narodila, táta si do roka namluvil jinou a holka teďko bydlí s tím potrhlym dědkem v tom samým baráku co my. Von je toho jejího táty otec. A jeho bratr, jako toho dědka, zašel v koncentráku. To je pěkná famílije.“³⁰² Jako poslední příklad reálií socialistického režimu v mluvě můžeme uvést vášnivý projev Josefa Taifla k jeho sekretářkám, ve němž se dožaduje většího uznání přínosu práce kadeřníků pro socialistickou společnost. Kontrast grandiózního vystupování řečníka³⁰³ a dokonalé rétorické podoby proslovu³⁰⁴ s prázdným obsahem vystihuje absurditu reality socialistického režimu.

Vlažnou vlnu lze z výše uvedených důvodů vnímat jako dílo angažované. Nejedná se však o angažovanost politickou, již jako požadavek pro moderní literaturu ve svých esejích navrhuje Alain Robbe-Grillet, ale právě onu angažovanost, kterou „je pro spisovatele plné vědomí aktuálních problémů jeho vlastního jazyka“.³⁰⁵ Literatura 60. let je v tomto ohledu specifickým fenoménem, neboť čelí problémům jazyka zneužitého a uměle uzpůsobeného k politické propagandě. Experimentální

²⁹⁸ VOSTRÁ. *Vlažná vlna*, s. 170.

²⁹⁹ Tamtéž, s. 126.

³⁰⁰ Tamtéž, s. 130.

³⁰¹ Tamtéž, s. 31.

³⁰² Tamtéž, s. 101.

³⁰³ Srov. tamtéž, s. 36: „Muž vstal a odkopl židli.“

³⁰⁴ Srov. tamtéž, s. 36–38: jde například o časté oslovování publika pro udržení pozornosti nebo užití aliterace v závěru: „,[...] že je nakrásně nepřetržitě neprávem nedoceňována.“

³⁰⁵ ROBBE-GRILLET. *Za nový román*, s. 31.

literatura se vůči „institucionalizaci lži v totalitních režimech“³⁰⁶ vymezuje mimo jiné jazykovou aktualizací a hyperbolickou parodií socialistické rétoriky, které demonstrují vyprázdňenost tohoto konstruktů a tím také jeho křehkost.

³⁰⁶ KOŠNAROVÁ. Česká experimentální próza jako reakce na ideologizaci literatury. In KOMENDA. *Acta Universitatis Palackianae Olomucensis Facultas Philosophica. Moravica 4*, s. 179.

Závěr

V bakalářské práci jsme provedli analýzu románu Aleny Vostré vydaného v šedesátých letech, které se v české literatuře vyznačovaly hledáním nových, nekonvenčních způsobů literární tvorby. Těžiště naší práce leží v detailním rozboru jednotlivých experimentálních rysů *Vlažné vlny* a v jejich komparaci s poetikou nového románu na základě korpusu rozborů děl Alaina Robbe-Grilleta a Nathalie Sarraute. K tomuto srovnání jsme se nerozhodli ad hoc, ale vycházíme z faktu, že reflexe tvorby Aleny Vostré v odborné literatuře ji spojují právě s tímto francouzským literárním experimentem.

Proto jsme v první části charakterizovali jak francouzský, tak český politicko-kulturní kontext. Z jejich srovnání vyplývá, že přestože se v obou zemích diskutovalo o velice podobných tématech týkajících se literární tvorby (jako byla žánrová proměna a otevřenost, kompoziční a motivická hravost, narušení chronologie, dekonstrukce tradiční postavy a role vševědoucího vypravěče nebo krize jazyka), byly tyto debaty vyvolány odlišnými mimoliterárními faktory. Ve francouzském prostředí probíhaly debaty spíše „salónního“ typu a experiment, který se programově vyhýbal politické angažovanosti, vyrůstal především z polemiky s předchozí literární tradicí. V Československu byla potřeba experimentu vyvolána samotnou skutečností totalitního teroru, jež dodávala českým textům na hloubce a autentičnosti – například zmíněná krize jazyka byla výsledkem jeho zneužití totalitním režimem v nástroj manipulace. Mnoho tehdejších děl, a mezi nimi v první řadě i *Vlažná vlna*, proto zakládá svůj experiment na jazyku, neboť způsob jeho užití přináší sugestivní svědectví o soudobé realitě.

Pro potřeby naší analýzy bylo nezbytné provést v první části bakalářské práce rozbor vybraných děl nového románu, který sloužil jako korpus pro následující komparaci. Rozhodli jsme se pro hlubší analýzu dvou románů Alaina Robbe-Grilleta a přehledový rozbor několika próz Nathalie Sarraute, neboť poetiku těchto dvou autorů považujeme za nejbližší poetice *Vlažné vlny*. Na předchozích stránkách bylo ukázáno, že francouzský nový román nelze chápat jako jednotnou literární školu. Z toho důvodu jsme naši komparaci provedli na základě jeho jednotlivých aspektů, nikoliv celku, a zjistili jsme, že některé atributy *Vlažné vlny* jde pro specifičnost jejich vlastní poetiky srovnat pouze s romány Alaina Robbe-Grilleta, nebo naopak pouze s romány Nathalie Sarraute. Pro obsáhlejší komparaci by bylo určitě užitečné napříště

korpus děl nového románu rozšířit i o další autory, a tím pádem o další autorské experimenty. Zvolená metoda se v naší práci osvědčila, neboť z předchozího rozboru vplynuly vnitřní vztahy mezi dílčími motivy a důvod jejich užití v jednotlivých dílech autorů francouzského nového románu. Na jejich základě jsme poté v komparaci s *Vlažnou vlnou* mohli s jistotou vyhodnotit, nakolik je podobnost mezi motivy v románu Aleny Vostré a Alaina Robbe-Grilleta či Nathalie Sarraute relevantní. Jako užitečný se ukázal také přehled dobových recenzí *Vlažné vlny*, jejichž soustředění na určité aspekty tohoto díla dal podobu struktury naší analýzy.

Z provedené analýzy *Vlažné vlny* vyplývá, že její experiment spočívá především ve specifické kompozici, práci s jazykem a způsobu, jakým kompozice i jazyk reflektují celkové téma díla, kterým je mezilidský kontakt a komunikace. Tradiční podobu žánru románu totiž Vostrá porušuje ve prospěch jiných atributů textu. *Vlažná vlna* se skládá z třinácti značně autonomních kapitol s uzavřeným dějem, což způsobuje, že jak příběh, tak jeho vyprávění probíhají v jedné rovině bez kulminace či zvrátů. Vostrá využívá onoho rozkladu k nalezení formální jednoty pomocí variačních kapitol, jež jsou spjaté motivickou i dějovou příbuzností. Ve *Vlažné vlně* také získává daleko důležitější roli dialog – stává se stavebním kamenem vyprávění, zatímco popis ustupuje do pozadí, což do románu vnáší prvek dramatický. Promluvy jednotlivých postav zahrnují veškeré polohy řeči a jejich účel vyvstává až ve střetu s jinou promluvou. Jak kompoziční, tak jazykový aspekt fungují na základě konfrontace. Jsou tedy definovány ve vztahu k hlavnímu tématu díla, jež se v příběhu realizuje skrze všudypřítomné motivy vlažnosti a hry figurující v názvu a úvodním citátu.

Právě v chápání názvu a paratextu jako jistého klíče k interpretaci nejen obsahu, ale také kompozice románu spočívá jedna z výrazných podobností s novým románem. Mnoho paralel kompozičních jsme nejčastěji nacházeli ve srovnání s dílem Alaina Robbe-Grilleta, ať už šlo o fragmentárnost syžetu, narušení chronologie nebo nulový vývoj postav. Použití jazyka a důraz na dialogičnost jsme porovnávali s poetikou Nathalie Sarraute. Na druhé straně, výrazným rozdílem *Vlažné vlny* a nového románu je kategorie vypravěče. Zatímco se Robbe-Grillet a Sarraute ve svých románech zřikají vševědoucího vypravěče a přisuzují tuto roli spíše jedné z postav, ve *Vlažné vlně* žádný vypravěč tohoto typu nefiguruje. Absence vypravěče, kompoziční role dialogu a marginální popisy sloužící spíše jako scénické poznámky sbližují román Aleny Vostré s žánrem dramatu. V naší analýze jsme se zabývali

především komparací *Vlažné vlny* a nového románu, přesto jsme tuto analogii s dramatem vzali v potaz jako součást osobitého autorčina experimentu. Myslíme si však, že i vzhledem k příbuznosti nového románu a absurdního dramatu by mohlo být zajímavé podrobit *Vlažnou vlnu* taktéž srovnání s tímto francouzským dramatickým experimentem.

Na základě provedené komparace jsme zjistili, že ačkoliv srovnávané aspekty nesly mnoho podobných rysů, jejich východisko stejně jako smysl v kontextu celého díla byl rozdílný. A právě ve sledování těchto odlišností vyniká specifčnost experimentu Aleny Vostré. *Vlažná vlna* je svědectvím doby, ve které vznikla. Ve svém textu autorka ohledává běžné události a v centru její pozornosti stojí všednodennost, stereotyp, vlažnost a nemožnost jakéhokoliv progresu, jimiž se vyznačuje socialistická společnost. To vysvětluje značně uniformní děj a zlomkovitost kompozice *Vlažné vlny*, románu, jehož konec v sobě neskrývá téměř žádný dějový posun oproti začátku. Prostorem, ve kterém Vostrá nechává socialistické reálie proznít nejvíce, je však jazyk. Ve *Vlažné vlně* jsme svědky jeho degradace, vyprázdňenosti i ohebnosti v jeho použití jako manipulačního nástroje, ale také jeho aktualizace a hyperbolizace. Demonstrací všemožných způsobů použití jazyka, jeho flexibility a performativnosti se literatura 60. let vymezuje vůči jeho soudobému zneužití pro politické účely. Na základě našeho rozboru můžeme tedy konstatovat, že experiment *Vlažné vlny* spočívá nejen v aktualizaci základních narativních kategorií, kompozice a jazyka, což ji asociuje s experimentem nového románu, ale také v jejich využití jako obranného prostředku vůči zkreslující realitě totalitního režimu.

Seznam literatury

Primární

BUTOR, Michel. Proměna / La Modification, 1957 / (1/2). *Světová literatura*, 3, 1959 s. 117–146. Přel. Josef Pospíšil

BUTOR, Michel. Proměna / La Modification, 1957 / (2/2). *Světová literatura*, 4, 1959 s. 25–89. Přel. Josef Pospíšil

FUKS, Ladislav. *Pan Theodor Mundstock*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1963.

MILOTA, Karel. Koleda. In MILOTA, Karel. *Noc zrcadel*. 2., opr. vyd. Praha: Torst, 2005, s. 35–106.

MILOTA, Karel. *Sud*. Praha: Československý spisovatel, 1993.

LINHARTOVÁ, Věra. Promluva rozlišení. In LINHARTOVÁ, Věra. *Prostor k rozlišení*. Praha: Mladá fronta, 1992.

ROBBE-GRILLET, Alain. *Gumy*. Praha: SNKL, 1964. Přel. Petr Pujman.

ROBBE-GRILLET, Alain. *La jalousie: [roman]*. Paris: Éditions de Minuit, 1990.

ROBBE-GRILLET, Alain. *Le Miroir qui revient*. Paris: Éditions de Minuit, 1985.

SARRAUTE, Nathalie. Le Silence. *Mercur de France*, 1964, 1204.

SARRAUTE, Nathalie. *Pan Martereau*. Praha: Odeon, 1966. Přel. Věra Dvořáková.

SARRAUTE, Nathalie. *Portrait d'un inconnu*. Paris: Gallimard folio, 1977.

SARRAUTE, Nathalie. *Tropismes*. [Nouvelle éd.]. Paris: Minuit, 1980.

SARRAUTOVÁ, Nathalie. *Zlaté plody*. Praha: Mladá fronta, 1966. Přel. Jan Hronek.

VOSTRÁ, Alena. Bůh z reklamy. In VOSTRÁ, Alena. *Bůh z reklamy*. Praha: Československý spisovatel, 1964, s. 5–49.

VOSTRÁ, Alena. Elegie. In VOSTRÁ, Alena. *Bůh z reklamy*. Praha: Československý spisovatel, 1964, s. 51–104.

VOSTRÁ, Alena. *Vlažná vlna*. Praha: Československý spisovatel, 1966.

Sekundární

ALAN, Josef. *Alternativní kultura : Příběh české společnosti 1945–1989*. 1. Praha: Lidové noviny, 2001

BARTHES, Roland. Le point sur Robbe-Grillet ? [online] In BARTHES, Roland. *Essais critiques*. Paris : Seuil, 1991, s. 198–205. [cit. 24-03-2022] Dostupné z: http://www.ae-lib.org.ua/texts/barthes_essais_critiques_fr.htm

BARTHES, Roland. Littérature objective. [online] In BARTHES, Roland. *Essais critiques*. Paris : Seuil, 1991, s. 29–40. [cit. 27-03-2022] Dostupné z: http://www.ae-lib.org.ua/texts/barthes_essais_critiques_fr.htm

BENHART, František. Alena Vostrá aneb Odvaha být mimo. *Plamen*, 1966, 8 (10), s. 145.

BLAŽÍČEK, Přemysl (autor hesla). Vohryzek, Josef. In JANOUŠEK, Pavel a kol. *Slovník českých spisovatelů od roku 1945*. 2. M–Ž. Praha: Brána, 1998, s. 642–644.

BLOCH-MICHEL, Jean. *Le présent de l'indicatif*. Gallimard, Paris 1963.

BROŽOVÁ, Věra (autorka hesla). Vostrá, Alena. In JANOUŠEK, Pavel a kol. *Slovník českých spisovatelů od roku 1945*. 2. M–Ž. Praha: Brána, 1998, s. 654–656.

BUTOR, Michel. Le roman et la poésie. In BUTOR, Michel. *Répertoire II*. Paris : Éditions de Minuit, 1964.

DOSTÁL, Vladimír. Scénický román. *Kulturní tvorba*, 1967, 8, s. 12.

DUGAST-PORTES, Francine. *Le nouveau roman : une césure dans l'histoire du récit*. Presses universitaires de Rennes, 2018.

- FIDELIUS, Petr. Účel světlých prostředky? In FIDELIUS, Petr. *Kritické eseje*. Praha: Torst, 2000, s. 13–20.
- FIDELIUS, Petr. Zrcadlo komunistické řeči. In FIDELIUS, Petr. *Řeč komunistické moci*. Praha: Triáda, 1998, s. 163–198.
- FIŠER, Zbyněk (autor hesla). Alena Vostrá: Vlažná vlna. In DOKOUPIL, Blahoslav (ed.) a kol. *Slovník české prózy: 1945–1994*. Ostrava: Sfinga 1994, s. 415–416.
- HAMAN, Aleš. Literární struktura a její proměny v letech 1950–1970. In HAMAN, Aleš. *Literatura v průsečíku pohledů*. Praha: ARSCI, 2003, s. 104–115.
- CHAMBON, Joëlle. Nathalie Sarraute : du roman au théâtre en passant par la radio [online], *Skén&graphie*, 2015, 3 [cit. 27-04-2022]. Dostupné z: <http://journals.openedition.org/skenographie/1232>
- CHITNIS, Rajendra A. Water Flows even under Ice: The Fiction and Drama of Alena Vostrá. *Central Europe*, 2007, 5 (1), s. 89–109.
- JANOUSEK, Pavel. Inspirace „novým románem“, počátky literárního experimentu. In JANOUSEK, Pavel (ed.). *Dějiny české literatury 1945–1989: III. (1958–1969)*. Praha: Academia, 2008, s. 319–324.
- JANOUSEK, Pavel. Zrod mnohohlasí: 1963–64. In JANOUSEK, Pavel (ed.). *Dějiny české literatury 1945–1989: III. (1958–1969)*. Praha: Academia, 2008, s. 312–351.
- KOHN, Pavel. Slovo padlo na Alenu Vostrou. *Student*, 1966, 47, s. 6.
- KOKEŠ, Radomír: *Světy na pokračování*. Praha: Akropolis, 2016.
- KÖNIGSMARK, Václav. Autorka tématu hledání. *Literární měsíčník*, 1988, 5, s. 136.
- KOSKOVÁ, Helena. *Hledání ztracené generace*. H & H: Jinočany, 1996.
- KOSKOVÁ, Helena. Šedesátá léta – zlatý věk české prózy? [online] In DENEMARKOVÁ, Radka (ed.). *Zlatá šedesátá: Česká literatura a společnost v letech tání, kolotání a zklamání*. ÚČL AV ČR: Praha, 2000, s. 19–30. Dostupné z: <https://service.ucl.cas.cz/edicee/data//sborniky/2000/ZS/ZS.pdf>

KOSKOVÁ, Helena. Umělecký experiment v próze francouzského nového románu a Milotova románu *Sud*. [online] In *Bohemica Olomucensia 1 – Symposiana*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2010, s. 193–198. Dostupné z:

https://kb.upol.cz/fileadmin/userdata/FF/katedry/kbh/veda_a_vyzkum/bohemica_olomucensia/BO_1_2010.pdf

KOŠNAROVÁ, Veronika. Česká experimentální próza jako reakce na ideologizaci literatury. [online] In KOMENDA, Petr. *Acta Universitatis Palackianae Olomucensis Facultas Philosophica. Moravica 4* Olomouc: Univerzita Palackého, 2006, s. 175–183. Dostupné z: <http://ucl.cas.cz/edicee/data/sborniky/2005/iai/iai.pdf>

KOŠNAROVÁ, Veronika. Opomíjené, či opomenuté hodné? *Tvar*, 2007, 13, s. 12–13.

KOŠNAROVÁ, Viktorie. K tabuli půjde... spisovatelka a dramatička Alena Vostrá. *Pionýr*, 1988, 3, s. 12–13.

KUBÍČEK, Tomáš, Jiří HRABAL a Petr A. BÍLEK. *Naratologie: Strukturální analýza vyprávění*. Praha: Dauphin, 2013.

LEENHARDT, Jacques. *Lecture politique du roman : La Jalousie d'Alain Robbe-Grillet*. Paris: Éditions de Minuit, Collection Critique, 1973.

Les dix meilleurs romanciers des dix dernières années. *Les Nouvelles littéraires, artistiques, scientifiques*, 1955, 1475, s. 1 a 4.

LINKE, Arno. Vlažná vlna. *Nové knihy*, 1966, 33, s. 1.

LOMOVÁ Johana a Jan WOLLNER. S Jiřím Pecharem o literárním experimentu, *Sešit pro teorii umění a příbuzné zóny*, 2014, 17, s. 50-64

LUKEŠ, Jan. Pravidla hry. *Lidové noviny*, 1992, 118, Národní, 21, s. 2.

MACUROVÁ, Naděžda. Komunistická epizoda francouzského surrealismu. *Tvar*, 1995, 6, s. 5–6.

MILOTA, Karel. *Vzorec řeči*. Praha: Torst, 2016.

- MORRISSETTE, Bruce. *Les romans de Robbe-Grillet*. Paris : Edition de Minuit, 1963.
- NĚMEC, Igor. Slovo tvorný význam a expresivita, *Slovo a slovesnost*, 1972, 33 (2), s. 116–121.
- NOVÁK, Vladimír. Etudy dobré a méně dobré. *Kulturní tvorba*, 25, 1964, s. 13.
- OPELÍK, Jiří. Hromádka nových českých románů. In OPELÍK, Jiří. *Nenáviděné řemeslo*. Praha: Československý spisovatel, 1969, s. 181.
- PECHAR, Jiří. *Francouzský „nový román“*. Praha: Československý spisovatel, 1968.
- PROKEŠ, Josef. Osamocení dětský svět Aleny Vostré. In PROKEŠ, Josef. *Dětský svět v české próze 60. let XX. století*. Brno: Masarykova univerzita, 2003.
- PUJMAN, Petr. Alain Robbe-Grillet, teoretik „nového románu“, *Světová literatura*, 1965, 4, s. 209–217.
- PUJMAN, Petr. Několik nových zkušeností s „novým románem“, *Světová literatura*, 1963, 6, s. 118–119.
- PUJMAN, Petr. O Robbe-Grilletovi a také o jiných, *Světová literatura*, 1961, 3, s. 212–227.
- RICARDOU, Jean. *Le Nouveau roman*. Paris : Edition du Seuil, 1973.
- RIMMON-KENAN, Shlomith. *Poetika vyprávění*. Brno: Host, 2001.
- ROBBE-GRILLET, Alain. *Za nový román*. Praha: Odeon, 1970.
- SARRAUTE, Nathalie. *Věk podezírání: eseje o románu*. Praha: Odeon, 1967.
- SUCHOMEL, Milan. Čas románu. In SUCHOMEL, Milan. *Literatura z času krize*. Brno: Atlantis, 1992.
- SUCHOMEL, Milan. Integrace rozkladem a hrou. *Literární noviny*, 1966, 15 (44), s. 5.
- ŠUBRT, Josef. Svědectví o čase a lidech. *Lidová demokracie*, 1966, 270, s. 3.

VLAŠÍN, Štěpán. Vlažná vlna. *Rudé právo*, 1966, 316, s. 2.

VŠETIČKA, František. Dualita Pana Theodora Mundstocka. *Česká literatura*, 1973, 21 (3), s. 262–270.

VŠETIČKA, František. Román Aleny Vostře. [online] *Bohemistyka*, 2014, 14 (2), s. 115–127. Dostupné z: <http://www.bohemistyka.pl/artykuly/2014/Vseticka.pdf>.

ZELINSKÝ, Miroslav (autor hesla). Jedlička, Josef: Kde život náš je v půli se svou poutí. In DOKOUPIL, Blahoslav (ed.) a kol. *Slovník české prózy: 1945–1994*. Ostrava: Sfinga 1994, s. 146–147.

Internetové

Panáček v říši mluveného slova, stránky přátel rozhlasových her a mluveného slova vůbec. Každý svého strůjce štěstím (1990). [online] Dostupné z: <http://mluveny.panacek.com/povidky/54040-kazdy-sveho-strujce-stestim-1990.html>