

**Univerzita Karlova v Praze
Pedagogická fakulta
Katedra českého jazyka a literatury**

Diplomová práce

POVÍDKA NEBO AUTOBIOGRAFICKÁ STÍŽNOST?

Příznačné podoby současné české povídky

A SHORT STORY OR AN AUTOBIOGRAPHICAL COMPLAINT?

Characteristics of Czech Contemporary Short Stories

Vedoucí diplomové práce: PhDr. Alice Jedličková, CSc.

Autor: Petr Šesták

Dukelských bojovníků 123, Znojmo

7. ročník, obor český jazyk – společenské vědy

denní studium

listopad 2007

Čestné prohlášení

Prohlašuji, že diplomovou práci jsem vypracoval samostatně s použitím uvedené literatury.

Praha 29. listopadu 2007

Děkuji dr. Alici Jedličkové za podnětné konzultace nad mojí prací.

Obsah

| | |
|---|---------|
| 1. ÚVOD..... | str. 5 |
| 2. VYMEZENÍ POVÍDKOVÉHO ŽÁNRU..... | str. 7 |
| 2.1. Dva přístupy k vymezení žánru..... | str. 8 |
| 2.2. Povídka jako kratší prozaický útvar..... | str. 9 |
| 2.3. Povídka jako výřez světa..... | str. 11 |
| 2.4. Povídka jako specifický způsob vyprávění?..... | str. 14 |
| 2.5. Povídka a soubor povídek..... | str. 17 |
| 2.6. Pokusy o tematické vymezení povídky..... | str. 19 |
| 2.7. Shrnutí nejdůležitějších rysů povídky..... | str. 20 |
| 3. PODOBY SOUČASNÉ POVÍDKY..... | str. 23 |
| 3.1. <i>Fikční hra s autenticitou, nebo autentická výpověď jako hra na fikci?</i> Kateřina Rudčenková: „Poryv větru mi rozhazuje vlasy“..... | str. 23 |
| 3.2. <i>Příběhy hledání (a ztrácení) vlastního světa</i> Jan Balabán: „Magda“..... | str. 30 |
| 3.3. <i>Příběhy prožitku času</i> Povídky Jana Balabána..... | str. 39 |
| 3.4. <i>Apokalypsa jako životní vize, nebo realita života?</i> Emil Hakl: „Blízká setkání“..... | str. 49 |
| 4. ZÁVĚRY..... | str. 61 |
| 4.1. Některé příznaky současné české povídky..... | str. 61 |
| 4.1.1. Koncizní výstavba povídky a „jednota dojmu“..... | str. 61 |
| 4.1.2. „Moment krize“ jako událost všedního dne..... | str. 66 |
| 4.1.3. „Epifanie naruby“..... | str. 69 |
| 4.1.4. Příběhy promarněného času a čas promarněný vyprávěním příběhů..... | str. 72 |
| 4.1.5. Úniky k témuž..... | str. 74 |
| 4.1.6. Komplexita světa, nebo multiplikace jeho fragmentu?..... | str. 77 |
| 4.1.7. Shrnutí kapitoly..... | str. 80 |
| 4.2. Povídka nebo autobiografická stížnost?..... | str. 82 |
| POUŽITÁ LITERATURA..... | str. 91 |
| ANOTACE..... | str. 93 |
| SYNOPSIS..... | str. 94 |

1. Úvod

Od druhé poloviny devadesátých let se na české literární scéně objevuje řada prozaiků mladší a střední generace, kteří se věnují povídkové tvorbě. Zatímco ještě v polovině let osmdesátých si spisovatelka Alžběta Šerberová stěžovala na neoblíbenost povídek jak ze strany nakladatelů, tak i čtenářů¹, o deset roků později se pozice žánru na knižním trhu začíná měnit. Z autorů, kteří v nadcházejícím období přelomu dvou tisíciletí vstupují do literatury a vycházejí jim také povídkové soubory, jmenujme například Jana Balabána, Irenu Douskovou, Hanu Andronikovou, Emila Hakla, Karla Kunu, Pavla Brycze, Jiřího Hájíčka, Kateřinu Rudčenkou nebo Miloše Urbana.

Obzvláště v poslední době nakladatelé, a mluvíme-li o svobodném trhu, pak tedy také čtenáři, zaměřili svoji pozornost na povídkovou tvorbu. Zvýšený zájem o povídku v kruzích literární kritiky pak dokládá především úspěch Balabánovy povídkové knihy *Možná že odcházíme* (2004), která získala hlavní cenu Magnesia Litera 2005 v kategorii „próza“ a byla nominována na Státní cenu za literaturu.

Na poli literárněvědném však zůstává studium povídky stále poněkud v pozadí. Výjimečným počinem je jistě kniha Martina Pilaře *Pokus o žánrové vymezení povídky* (1994), ve které se pokusil o shrnutí dosavadních genologických koncepcí povídky napříč různými historickými epochami a kulturními kontexty. Dílčím cílem mojí práce je prověřit, zda některé z těchto žánrových pojetí mohou pomoci při interpretaci konkrétních textů současných českých autorů, které vydavatelé označují jako povídky. Zajímá mě tedy, jakým způsobem pracují současní povídkáři s konvenčními předpoklady povídky.

¹) Alžběta Šerberová: *Minutový román*, in: *Tvorba* (příloha *Kmen*), 1984, č 21, str. 1

Mým hlavním záměrem však bude pustit se do nepříliš probádaných vod a pokusit se na základě hlubších interpretací několika málo textů nalézt společné jevy, které se ukazují jako příznačné pro současnou povídku. Charakterizuje tyto texty využití specifických narativních postupů? Jak vypadají typičtí hrdinové současné povídky? O čem se v nich vypráví? Spojuje dnešní povídkáře výpověď nějakého životního pocitu? Vzhledem k tomu, že se budu zabývat analýzou textů časem „neprověřených“, nebude vždy možné vyvarovat se hodnotícím soudům. V určitých momentech tedy intence této práce přesahují také do oblasti literární kritiky.

Výběr interpretovaných povídek vychází do velké míry z mojí vlastní čtenářské zkušenosti, především však byl motivován snahou postavit vedle sebe texty, jejichž poetika je na „první pohled“ odlišná. Kládl jsem si otázku, zda se pod touto různorodou slupkou nachází nějaké společné jádro. Předmětem mého studia tak budou zejména tři povídkové knihy, které vyšly v roce 2004: *Noci, noci* Kateřiny Rudčenkové, *Možná že odcházíme* Jana Balabána a *O létajících objektech* Emila Hakla.

Cílem následující kapitoly *Vymezení povídkového žánru* je na základě zpracování dosavadních koncepcí povídkového žánru vytvořit teoretické východisko pro další zkoumání. Třetí kapitola *Podoby současné povídky* zahrnuje interpretaci textů jednotlivých autorů. *Závěry* jsou potom rozděleny na část, ve které se pokusím pomocí poznatků získaných z předchozích interpretací postihnout některé příznačné rysy současné povídky, a část závěrečnou, která by měla z pozice určitého nadhledu nabídnout srovnání specificky povídkové literární výpovědi o současném životním pocitu se sociologickými a filosofickými úvahami o dnešní společnosti.

2. Vymezení povídkového žánru

Jedním z cílů této práce je pokusit se na základě dosavadních popisů povídkového žánru poukázat na jeho rysy, které se ukazují jako relevantní při *interpretaci* povídkové tvorby některých současných autorů. Žánr chápeme především jako „komunikační systém, pro použití spisovatelů při psaní stejně jako čtenářů a kritiků při čtení a interpretaci“². Žánr tak představuje soubor určitých pravidel „hry“, s jejichž vědomím autor text tvoří a čtenář čte. Zajímavé pro nás budou především ty znaky povídky, které by mohly hrát roli v momentě, kdy čtenář volí k četbě právě tuto formu, a které jsou potom součástí jeho „horizontu očekávání“³.

Předmětem našeho zájmu bude především žánrový charakter povídky opírající se o tvůrčí praxi prozaiků 20. stol. a jejich přímých předchůdců, mezi než se řadí především Poe, Čechov, Maupassant ad., tedy v období, kdy přestává být určující vymezení povídky vůči románu a (především pod vlivem německé literární vědy) vysoce hodnocené novele, období, kdy již povídka zaujímá vedle těchto rozsáhlejších forem pozici daleko svébytnější a do popředí vystupují její vlastní žánrové a významové potence⁴ (i když jsme si samozřejmě vědomi faktu, že tyto žánry se v průběhu literárního a žánrového vývoje neustále navzájem inspirují, či naopak vymezují vůči sobě).

²) Fowler, cit. in: Ansgar Nünning, ed.: *Lexikon theorie literatury a kultury*, Host, Brno 2006, str. 164

³) srov. tamtéž, str. 309

⁴) srov. Dagmar Mocná, Josef Peterka a kol.: *Encyklopedie literárních žánrů*, Paseka, Praha/Litomyšl 2004, encyklopedické heslo „Povídka“, str. 516; autoři slovníkového hesla uvádí, podobně jako Pilař, pro povídku 20. stol. označení „moderní povídka“. Termín by však mohl být vzhledem k tomu, že námi zkoumané povídky mohou vykazovat jisté rysy připisované literatuře „post-moderní“, pro potřeby této práce matoucí.

2.1. Dva přístupy k vymezení žánru

V českém literárněvědném kontextu podal zatím zřejmě nejzevrubnější popis žánru Martin Pilař ve své práci *Pokus o žánrové vymezení povídky* (1994). S vědomím rizika, které s sebou takové zkoumání přináší, uvádí Pilař koncepcí žánru rozvíjené ve zcela odlišných kulturních kontextech a podrobuje metodologicky velmi přísné analýze velké množství textů z různých období, národnostních a jazykových okruhů. Těmito prostředky, které jsou vzhledem k zadání Pilařovy práce zcela korektní, dospěl ke značnému množství rysů povídkového žánru a vytváří tak koncepci, která se v některých aspektech jeví jako značně rigidní. Martin Pilař nicméně učinil první ucelený krok k vymezení povídkového žánru a je otázkou dalších studií a hlubších analýz konkrétních povídek, které z těchto rysů najdou své uplatnění při interpretaci a které bude naopak třeba korigovat či z koncepcí zcela vyloučit. K tomu by chtěla malým dílem přispět i tato práce.

Určitou protiváhu Pilařově pokusu o exaktní stanovení distinktivních rysů povídky nacházím ve volnějším pojetí žánru „short story“ v anglosaském literárním prostředí; konkrétní oporu nám poskytuje především kniha Valerie Shawové: *The short story: a critical introduction* (1983). Jsme si vědomi úskalí, které vyplývá z aplikace poznatků ze zcela jiného literárního i literárněvědného kontextu na kontext český. O značné problematičnosti přenosu teoretických poznatků mezi různými proveniencemi svědčí i disproporce mezi pojmy, které se v různých kulturních kontextech pro označení povídkového žánru používají. Avšak využití zmíněné publikace snad ospravedlňují především dva poznatky. Prvním z nich je, že autorka knihy se ve svých analýzách neomezuje pouze na díla z anglosaského jazykového okruhu a rozdíly mezi jednotlivými kulturními oblastmi reflektuje. Dále se domnívám, že samotné východisko autorčina zkoumání lze

aplikovat na zkoumání povídky v českém prostředí. Shawová totiž vychází z aspektu, který je české povídce i anglosaské „short story“ společný: je jím její kratší rozsah. Autorka se nepokouší nalézt rysy, které (přeformulováno na český kontext) musí povídka splňovat, aby byla povídkou, ale naopak nalézt možné účinky, pro jejichž produkci je povídka jako krátký prozaický útvar vhodnou formou; případně zjistit, jakým způsobem může povídka vzhledem ke svému krátkému rozsahu tyto účinky produkovat⁵.

Výše nastíněná pojetí ukazují dva protipóly přístupu k vymezení povídky. První z nich poměrně rigidně definuje žánr prostřednictvím velkého množství distinktivních rysů. Takový úzce vymezený model povídky pak ale nedokáže pojmut všechny texty, které by autor, vydavatel, čtenář i kritik jaksi přirozeně za povídku označil. Na druhé straně potom stojí volné pojetí povídkového žánru, jehož premisou je rezignace na stanovení trvalých rysů, které by byly pro rozmanitou povídkovou tvorbu obecně platné. Shawová vychází z předpokladu, že „short story“ je žánrem neustále přetvářejícím svá vlastní specifika. Takové pojetí potom vede k tomu, že pojem „short story“ vlastně nic konkrétního neoznačuje. V následujících oddílech se pokusím stručně postihnout rysy, na kterých se obě krajní pojetí shodnou, a korigovat je poznatky z dalších zdrojů.

2.2. Povídka jako kratší prozaický útvar

Už samotná formulace využívající druhého stupně přídavného jména „krátký“ poukazuje na to, že rozsah povídky je poměřován k jiným textům. Délka povídky se tedy v průběhu dějinného vývoje povídkového žánru proměňovala, ale to, že představuje *relativně* „kratší“ prozaickou formu platilo vždy. Relativně krátký textový rozsah je také součástí argumentace

⁵) srov. Valerie Shaw: *The short story: critical introduction*, Longman, London/New York 1992, str. 21; „[...] I have tended to substitute for the question ‚what ought a short story to be?‘, the question ‚what can a short story do particularly well because it is short?‘ ”; zvýraznila autorka

všech pokusů o vymezení povídky⁶, dokonce je často chápána jako jakýsi samozřejmý předpoklad toho, aby o určitém textu bylo možno jako o povídce vůbec uvažovat, ale jako takový nebývá dále reflektován. Navzdory učiněným pokusům⁷ nelze „krátkost“ povídky blíže specifikovat či dokonce exaktně stanovit hranice jejího rozsahu a tento rys se tak pro vymezení povídkového žánru jeví jako nevhodný.

Z hlediska čtenáře, respektive interpreta, je krátkost jako invariantní rys povídky znamením, že se jedná o prozaický text umožňující „jednorázové“ přečtení. Alžběta Šerberová ve své úvaze o povídce píše: „[...] povídku obvykle přečteme naráz, v jednom psychickém rozpoložení, kdy jsme sami zrovna jaksi připraveni, naladěni, anebo nás povídka svojí náladou sama vtáhne, omotá a propustí zasažené. Román, až na výjimky, nelze přečíst na jeden zátah, v mezerách čtení přemýšlíme, získáváme odstup, konáme jiné věci, jsme ovlivňováni běžnými každodenními událostmi, [...] Oblíbenost povídek nebo naopak románů může být tedy otázkou i vlastního temperamentu, celkového přístupu k životu a ke čtení, nejen způsobu vidění.“⁸

Konstatování možnosti přečíst povídku „na jeden zátah“ sice nepřináší oproti konstatování jejího „kratšího rozsahu“ o nic exaktnější uchopení žánru, přesto o něm vypovídá více. Domnívám se totiž, že řada dalších často uváděných rysů povídky z možnosti jednorázové recepce vyplývá nebo s ní alespoň úzce souvisí.

Jeden z těchto rysů postihla Šerberová v uvedené citaci, když hovoří o „jednom psychickém rozpoložení“ o „náladě povídky“, která se čtenáře zmocňuje. Už v roce 1842 zavádí Alan Edgar Poe, jenž je považován za

⁶) srov. např. Dagmar Mocná, Josef Peterka a kol., cit. dílo., str. 515; o tom, že kratší rozsah povídky je jedním z jejích nejvýraznějších rysů, svědčí i pokus o „slovníkovou“ definici žánru: „*Kratší próza* ztvárněující v jistém nadhledu zvolený moment lidské existence“, zvýraznil PŠ

⁷) srov. tamtéž

⁸) Alžběta Šerberová: *Minutový román*, in: *Tvorba* (příloha *Kmen*), č. 21/1984, str. 1

prvního teoretika povídky, do teorie žánru dodnes reflektovaný (byť kriticky) pojem „jednoty dojmu“ (unity of impression)⁹. V Poeově konceptu se propojuje možnost jednorázového čtení na straně čtenáře s autorovou důsledně funkční výstavbou povídky, jejíž každá složka by měla přispět k produkci jednotného efektu¹⁰. Přestože takové pojetí povídky jistě nezahrne pozdější tvůrčí praxi ovlivněnou modernistickými tendencemi počátku 20. stol., povídka vymezená „kratším rozsahem“ je formou, která určitou „jednotu dojmu“ produkuje již svým založením: to, co by při četbě povídky mohlo být oceněno jako jednota dojmu, by v případě románu mohlo být chápáno jako monotónní či prvoplánové.

Možnost jednorázové recepce by pak mohla mít vliv také na koncepty, které přisuzují povídce anticipaci konce: „magický vliv konce se vznáší nad každým slovem a každým výběrem události“¹¹; podobně „Ta znamenitá [povídka] je jako vystřelený šíp, letící jasně a zákonitě jedním směrem.“¹². Výrazné „směřování ke konci“ zmiňuje i Pilař v návaznosti na polskou genoložku Terezu Cieslikowskou¹³. Tento rys jistě souvisí i s dalšími vlastnostmi povídky, jimiž se budeme zabývat v následující dvou oddílech: především soustředěním povídky na událost (z něhož vyplývá, že z hlediska vyprávěného příběhu povídka vlastně začátek a konec nemá) a kondenzací vyprávění.

2.3. Povídka jako výřez světa

Pro pochopení povídkového žánru bude zajímavější další rys, který také souvisí s jejím omezeným rozsahem. Dle Petera Zajace „poviedky charakterizuje simplexný, jednomomentový rozmer jednej epickej situacie.

⁹) srov. Martin Pilař: *Pokus o žánrové vymezení povídky*, Sfinga, Ostrava 1994, str. 27

¹⁰) srov. Martin Hilský: *Povídkář Poe*, in: *Od Poea k postmodernismu*, Odeon, Praha 1993, před. Str. 12 a 13

¹¹) A. Jessup, cit. in.: Dagmar Mocná, Josef Peterka a kol., cit. dílo, str. 517

¹²) Alžběta Šerberová, cit. dílo, tamtéž

¹³) srov. Martin Pilař, cit. dílo, str. 32

Epická situácia se v poviedke utvára ako *synekdochický moment výseku* ‚výrezom‘, ‚detailom‘ namiesto celého komplexu vzťahov, v ktorom sa odhaľuje podstatná črta celej situácie.¹⁴ Zároveň s rysy uvádzanými v prvej časti citátu lze ve shodě s Pilařem polemizovat¹⁵, pak právě princip synekdochy, který Pilař neuvádí vůbec, se pro povídkový žánr ukazuje jako určující.

Jedno z pravidel ‚hry na povídku‘, na které musí čtenář přistoupit, totiž říká, že zobrazený fikční svět není a nemůže být zobrazen v úplnosti, ba dokonce k jeho celku budou odkazovat pouze náznaky, více nebo méně reprezentativní detaily. Úkolem čtenáře v takto rozehrané partii je pak buď zvýšit svoji aktivitu a pokusit se na základě odhalení logiky, podle níž jsou zobrazené entity fikčního světa vyjádřeny či naopak zamlčeny, obraz tohoto světa doplnit, nebo naopak ‚krotit‘ svoji zvědavost a oddat se kouzlu okamžiku.

Zejména v 19. století se k označení povídky, respektive jejích žánrových variant, často využívalo pojmů převzatých z výtvarného umění, např. arabeska, silueta, perokresba, obraz. Nebylo tomu tak proto, že by byla žánrem ‚zaměřeným k vnější podobě světa‘¹⁶, ale právě pro schopnost vystihnout určitý reprezentativní detail, pomocí jednoduché linie něco naznačit či realitu modelovat, zastavením momentu směřovat k postižení celku světa vepsaného do každé jednotlivosti. Shawová při pokusech charakterizovat povídku často využívá příměrů z oblasti výtvarného umění, především fotografie. Zdůrazňuje její schopnost zastavit čas v momentě, v němž je nějak obsažena dramatická širšího dění. Teprve divák takový ustrnulý obraz ‚rozpohybuje‘ svojí představivostí, kdy domýšlí, co mohlo

¹⁴) Peter Zajac: *Žánrová povaha literárneho diela a literárneho procesu*, in.: *O interpretácii umeleckého textu*, sv. 11, PdF, Nitra 1989, str. 250; zvýraznil PŠ

¹⁵) srov. Martin Pilař, cit. dílo, str. 92 a 93

¹⁶) Dagmar Mocná, Josef Peterka a kol., cit. dílo., str. 517

takovému momentu předcházet a co by mohlo následovat¹⁷. Takové pojetí fotografie předkládá Henri Cartier-Bresson v kapitole „Obraz – příběh“ (The picture - story) slavné předmluvy ke knize *The decisive moment*. Jeho teorie „rozhodujícího okamžiku“ předpokládá, že každá situace má svoje „jádro“, okamžik, který v sobě koncentruje celkový charakter situace. Je-li tedy fotografem správně zachycen, tento moment přestává být pouze součástí dění, ale stává se současně výkladem *smyslu* celé situace¹⁸.

Na základě principu synekdochičnosti povídky lze konstatovat, že vypráví pouze část nebo části příběhu podobným způsobem, jakým zobrazuje výřez světa. V „jádro“ povídky nestojí příběh, nýbrž *událost*, respektive události. Některá pojetí povídkového žánru nabízejí obdobu Cartier-Bressonovy myšlenky v teorii „klíčového okamžiku“, případně starší anglosaské koncepci „okamžiku krize“¹⁹. Avšak podobně jako je Cartier-Bressonův koncept postaven na dokumentární fotografii, jež pracuje se stylizací autentického objektu, a ponechává zcela stranou fotografii aranžovanou nebo abstraktní směřující k zachycení „příběhu lidské duše“ - k prožitku, jeví se koncept „klíčového okamžiku“ a „okamžiku krize“ nikoli jako obecný jev povídkového žánru, ale pouze jako jeho specifickým způsobem realizovaná potence k vypravěčské intenzifikaci události.

Otázkou také zůstává, co si vlastně pod pojmem „klíčová událost“ představit. Jistě, je to taková událost, která nabízí vodítka k postižení celého příběhu, která k jeho pochopení poskytuje onen „klíč“. Cartier-Bresson se domnívá, že každý příběh sám v sobě takový klíčový moment zahrnuje. Není však na místě uvažovat spíše o tom, zda teprve fotograf nečiní svým výběrem daného momentu onen moment klíčovým, zda je vybraný moment klíčem k oné situaci jako takové, nebo spíše klíčem k fotografově interpretaci této

¹⁷) srov. Valerie Shawová, cit. dílo, str. 14 a 15

¹⁸) srov. Henri Cartier-Bresson: *The decisive moment*, New York, 1952, kap. „Picture-Story“, str. 8

¹⁹) srov. Dagmar Mocná, Josef Peterka a kol., cit. dílo., str. 516; Martin Pilař, cit. dílo, str. 27

situace? Podobně můžeme otázku formulovat i v případě povídky: je událost vyprávěna proto, že je „klíčová“, nebo je „klíčová“ právě proto, že je vyprávěna (vybrána k vyprávění ze všech možných situací, které zůstaly neodvyprávěny) a je tedy jediným vodítkem ke čtenářově „domýšlení“ fikčního světa.

2.4. Povídka jako specifický způsob vyprávění?

S výše uvedenými aspekty povídky souvisí také některé narativní strategie, které odborná literatura v souvislosti s charakterem povídky uvádí. Z důvodu jejich variantnosti v povídkové tvorbě zůstáváme na rozdíl od Pilaře skeptičtí k možnosti „povýšit“ některé z těchto strategií na distinktivní rysy povídky. Ukazuje se, že často souvisí spíše s obecnými vývojovými tendencemi prózy, než se specifickými prozaickými žánry. Rozumím jim tedy spíše jako potencím, pro jejichž naplnění se povídka jeví jako vhodná forma. Akcentujeme-li hledisko čtenáře/interpreta, lze také pochybovat o tom, zda při recepci povídky hraje očekávání specifických narativních postupů významnou roli.

Výjimkou by mohlo být očekávání překvapivé pointy. Využití čtenářského očekávání k překvapivému obratu se ukazuje jako způsob, jakým lze zanechat hluboký dojem, aniž by bylo zapotřebí širšího románového prostoru pro jeho postupnou evokaci. V anglosaském prostředí se objevuje koncept „epifanie“, který je v českém prostředí často reflektován²⁰. V pojetí Jamese Joyce, autora tohoto aktualizovaného významu slova převzatého z pojmového aparátu křesťanství, je „Epifanie“ (epiphany) okamžikem „náhlého osvětlení, kdy člověk přestane vnímat určitý celek jako soubor

²⁰) Reflexe pojmu „epiphany“ se netýká pouze odborné literatury. Jako k rysu vlastních povídek se k tomuto konceptu hlásí např. Bohumil Hrabal; pojem pak užívá ve shodě s označením „katarze“. Srov. Bohumil Hrabal: *Klíčky na kapesníku*, Práce, Praha, 1990, str. 32

jednotlivostí, ale v jakémsi momentu zostření odhalí dříve netušené souvislosti²¹.

Pilařova studie na základě interpretací konkrétních povídek prokazuje vysokou frekvenci výskytu epifanie. Lze však vznést námitku, že Pilař ve své studii nerozlišuje, zda se onen moment „prozření“ týká postavy vyprávění, nebo čtenáře. Informace, která se stala podnětem k epifanii postavy, mohla být čtenáři poskytnuta už na začátku příběhu a čtenář tak epifanii neprožívá. Navrhují tedy omezit pojem pouze na prozření čtenářovo. Druhá výtká se potom týká problému Pilařovy práce obecně. Vzhledem k volbě deduktivní metody, ze které vyplývá potřeba interpretace velkého množství textů, u Pilaře často dochází k nepřesnostem v interpretacích konkrétních povídek, nad nimiž „interpretovo srdce krvácí. Pár povídkových textů jako by nešlo v autorových analýzách čtenářsky poznat. Tak silně je čtenář v Pilařovi překryt nesentimentálním analytikem.“²² Ačkoli právě v případě vývodů týkajících se epifanie by bylo možno s autorovými interpretacemi polemizovat, lze souhlasit s jeho závěrem: „Epiphany (i iniciace) jsou rysy obecnějšího charakteru a bez jakékoli pochyby mohou být realizovány i v jiných žánrech. Povídky však musíme přiznat, že díky svým typickým vlastnostem (nejdůležitějším distinktivním rysům) vytváří velmi dobré podmínky pro výrazné, nápadné a působivé vyjádření epiphany.“²³

Dalším z uváděných rysů povídky, který opět souvisí s jejím omezeným rozsahem, je tendence ke *kondenzaci* času a prostoru²⁴. Zatímco román nabízí prostor pro postižení postupného vývoje, zachycení světa v jeho proměnách, omezený rozsah povídky něco podobného z principu neumožňuje, podobně jako neumožňuje vyprávění celistvého příběhu (viz

²¹) Martin Pilař, cit. dílo, str. 27

²²) Jiří Trávníček: *Z Ostravy ale, číman, Pilař, ale zná*, in: *Tvar*, čís. 16, roč. 1996, str. 20

²³) Martin Pilař, cit. dílo, str. 95

²⁴) srov. Dagmar Mocná, Josef Peterka a kol., cit. dílo., str. 516

výše). Je-li v povídce vůbec postižena změna, pak prostřednictvím kondenzace děje (např. vypravěčovým časovým shrnutím) nebo vyprávěním událostí před změnou a po změně, mezi nimiž zůstávají neodvyprávěná místa. Změny, které mohly z být hlediska vyprávěného dění postupné a dlouhodobé, jsou vyprávěním zrychleny. Zdá se tedy, že evokovaný čas povídky se pohybuje ve dvou extrémních polohách: na jednu stranu dochází ke zpřítomnění momentu (události), zpomalení vyprávění až k zastavení okamžiku, na stranu druhou pro zaznamenání delšího časového úseku definovaného změnou musí vyprávění volit zmíněné kondenzační strategie, které dojem plynutí času naopak zrychlují.

Uplatnění principu kondenzace se však v povídce neomezuje pouze na rovinu časoprostoru textu, ale tento princip také často prostupuje rovinu významovou. Shawová zdůrazňuje nutnost povídky využívat kompresních strategií k postižení významu, například vyjádřením prostřednictvím metafor, symbolu, implikací skrytých významů, významuplným detailem: „povídka hledá odraz veškerenstva v zrnku písku“²⁵.

Pilař ve své studii uvádí větší množství narativních postupů převzatých především od polské genoložky Terezy Cieslikowské a poukazuje na jejich roli při vymezení povídkového žánru. Mezi těmito postupy uvádí např.: redukci popisu, sled reflexí přerývaný epizodami, přítomnost (vysoká vnímatelnost) vypravěče, tendence k subjektivizaci a lyrizaci apod.²⁶. Od pokusů prokázat tyto postupy jako distinktivní rysy povídkového žánru se pro variantnost jejich výskytu v konkrétních textech zásadně distancují. Zmíněné vyprávěcí techniky hrají spíše roli v dějinném vývoji prózy obecně a mohly by tak posloužit spíše k vymezení typických vlastností povídky v konkrétní

²⁵) Valerie Shaw, cit. dílo, str. 11 a 12; přeložil PŠ

²⁶) Martin Pilař, cit. dílo, před. str. 31-33 a 81-97

epoše. Pro charakteristiku povídkového žánru jako takového jsou však tyto požadavky příliš omezující a nepostihnou mnohotvárnost povídkových textů.

Souhlasím však s Pilařovými závěry týkajícími se přísného rozlišování mezi povídkou a novelou v kontextu středoevropské literární vědy. Na základě přítomnosti či nepřítomnosti zmíněných narativních postupů v konkrétních textech úspěšně prokazuje, že rozdíly žánrového vymezení povídky a novely se ukazují jako umělé. Novela by pak mohla v klasifikaci představovat spíše žánrovou variantu obecnějšího pojmu povídka.

2.5. Povídka a soubor povídek

Dosud jsem se zabýval možnými rysy povídkového žánru v souvislosti s jeho vymezením jakožto „kratší prózy“ – zobrazováním výřezu světa, soustředěním na událost, kondenzačními vyprávěcími postupy. Zcela protichůdné tendence povídky představuje její časté sdružování do cyklů.

Dle *Encyklopedie literárních žánrů* má tato vlastnost povídek původ už v jejich počátcích. Autoři zmiňují některé z principů, na jejichž základě dochází ke shromažďování povídek v cyklech: zpočátku hrál roli zejména princip rámcování (Boccacciův *Dekameron*), později také specifický autorský záměr (např. promyšlená kompozice Nerudových *Povídek malostranských*), shodná stylizace většinou personálního vyprávěče (Turgeněvovy *Lovcovy zápisky*), určité prostředí či jednotná tematika²⁷. Od cyklů sestavených samotným autorem je třeba odlišit různé výběry uspořádané editory. Předmětem mého zájmu bude pouze první případ – tedy autorský cyklus povídek, přičemž ponechávám stranou, že častým důvodem k sestavení povídek do cyklu bude nepochybně požadavek vydavatelů a knižního trhu obecně.

²⁷) srov. Dagmar Mocná, Josef Peterka a kol., cit. dílo., str. 517

Právě cyklus povídek sestavený na základě autorského záměru by mohl být výsledkem tendencí protichůdných k synekdochickému zobrazování světa. Ačkoli si povídka v cyklu zachovává svoji autonomii, schopnost na základě postižení jednotlivosti vypovědět o zkušenosti světa jako celku, současně prostřednictvím uspořádání těchto postřehů o světě v rámci širšího výboru textů aspiruje na postižení světa v jeho komplexitě. Shawová nachází reflexi tohoto problému už u Henryho Jamese, který tvrdil, že „ačkoli každá povídka může odkrýt jen omezené pole zkušenosti, cyklus takových povídek může být vytvořen tak, aby odrážel rozmanitost života“²⁸.

Povídka se tak prostřednictvím tendence vytvářet cykly může přibližovat k rozsáhlejším prozaickým formám, zejména románu. Zajímavým svědectvím o napětí mezi cyklem povídek a románovou formou je nejistota Milana Kundery, má-li přiřknout žánrové označení svým *Směšným láskám*²⁹. Zatímco překlad do němčiny a španělštiny vyšel na popud autora s jednotlivými „povídkami“ označenými, jako by to byly oddíly románu, nová česká reedice vyšla v roce 2000 tradičně jako sbírka povídek. Kundera ve svém pojetí románu stále razantněji staví proti možnosti vymezit jej na základě jednoty děje či formy. Do popředí se dostává jednota tematická – románová kompozice je pak utvářena otevřením určitých „existenciálních otázek, které probíhají celým románem a jsou z různých stran osvětlovány“. Z tohoto pohledu se potom sbírka povídek *Směšné lásky* může jevit jako románová forma, neboť jednotlivé povídky jsou silně propojeny nejen na tematické úrovni, ale také například výskytem některých postav ve vícero povídkách.

Pro moje pojetí žánru však zůstává podstatné právě to, že mistrná povídka (na rozdíl od mistrné kapitoly románu) obstojí v komunikaci se čtenářem sama o sobě, že mu může být předložena jako zcela autonomní text,

²⁸) Valerie Shaw, cit. dílo, str. 12; přeložil PŠ

²⁹) srov. Milan Kundera: *Směšné lásky*, Brno, 2000; autorova poznámka k vydání, před. str. 206 a 207

jehož četba nepřináší pocit nedořečeného či nedostatečného, ale naopak čtenáře povznáší svým smyslem pro zachycení momentu: „Povídka je sladké a trýznivé – ale vědomé! – upoutání okamžikem, který má – a vždy má – všeobecnou platnost.“³⁰

2.6. Pokusy o tematické vymezení povídky

Tematické hledisko akcentované v Kunderově pojetí románu se objevuje jako kritérium vymezení žánru také v teorii povídky. Pokusy blíže specifikovat povídkový žánr na základě určitých témat přísluší spíše anglosaskému literárněvědnému prostředí. V kontextu české literární vědy slouží tematická kritéria spíše ke klasifikaci povídek a v editorské praxi potom k sestavování antologií³¹. Tvůrčí praxe ukazuje, že povídka představuje formu dosti pružnou, aby pojala nejširší oblast tematických okruhů. Přestože dle mého názoru nelze povídkový žánr jako takový specifikovat na základě určitých témat, zmíním ve stručnosti nejčastější tematické požadavky, které bývají v souvislosti s povídkou uváděny.

Z americké proveniencie Pilař do své studie přebírá často uváděný motiv osamělosti hlavní postavy: „[...] autoři povídek projevují zájem především o lidi z okraje společnosti, kteří sní o úniku z materiálních i duchovních povídek, v nichž žijí. Sami sebe považují za vydědence a intenzivně prožívají pocit osamění“³². V souvislosti s tematizací „prožitku osamělosti“ autor uvádí další rys převzatý především z americké teoretické literatury – požadavek na „jedinou hlavní postavu“, který dále zpřesňuje poznatkem, že tato jediná hlavní postava „nebývá typem, ale výraznou individualitou“³³. Pilař na základě svých analýz, které prokazují vysokou

³⁰) Alžběta Šerberová, cit. dílo, str. 1

³¹) srov. Dagmar Mocná, Josef Peterka a kol., cit. dílo., str. 517

³²) srov. Martin Pilař, cit. dílo, str. 29; autor zde parafrázuje poznatky F. O'Connora uvedené v knize z roku 1962 *The lonely voice*

³³) srov. tamtéž, str. 93

frekvenci výskytu těchto rysů také v české povídce, poukazuje na potenciál tematických aspektů při vymezení povídkového žánru.

Opět se ovšem nabízí otázka, zda podobné jevy nesouvisí spíše s obecnějšími literárními úkazy: prožitek pocitu osamělosti objevený především romantizmem bude jedním z největších témat literatury vůbec. Proti možnosti považovat tematizaci „jediné hlavní postavy“ za distinktivní rys povídkového žánru stojí neúnosné množství konkrétních textů.

Otevírá se také problém možnosti převádět poznatky mezi různými literárními kontexty. W. E. Allen ve studii *Some aspects of American short story* prostřednictvím analýz povídek významných amerických i evropských autorů „moderní klasiky“ dospívá k tezi, že zatímco prožitek pocitu osamění je specifikem americké „short story“, jejíž hrdinové žijí na okraji společnosti nebo zcela mimo ni, tématem evropských povídkářů je spíše vztah jedince a podmínek utvářených společností³⁴.

Podobné závěry jsou však příliš generalizující, a ač možná vystihují určité tendence, které lze v dějinném vývoji povídky zaznamenat, pochybuji o významu těchto tematických specifíků při čtenářově volbě žánru. Domnívám se, že povídkový žánr není natolik úzce spjat s konkrétními tématy, aby mohl být určující pro čtenářské očekávání, které bude v případě povídky ovlivněno spíše volbou určitého autora, směru či období.

2.7. Shrnutí nejdůležitějších rysů povídky

Za invariantní rysy, jež tvoří podstatu povídkového žánru obecně, považuji pouze tyto znaky: relativní *krátkost povídky*, tedy možnost jejího jednorázového přečtení, zobrazení *výřezu světa*, tendenci ke *koncizní výstavbě* a soustředění na *událost* (případně více událostí), nikoli na příběh. Specifikem této události i zobrazeného výřezu světa je jejich výstavba na základě principu

³⁴) srov. W.E.Allen: *Some aspect of the American short story*, Oxford university press, London, 1973

synekdochy; konstruovaná část fikčního světa nabízí vodítka k představě o jeho celku.

Určitý významový „protipohyb“ k těmto znakům vyplývajícím především z omezeného rozsahu povídkového textu představuje časté slučování povídek v rámci jednoho souboru sestaveného obvykle na základě tématických souvislostí či specifického kompozičního záměru. Takový cyklus povídek může směřovat k postižení komplexity světa. Má-li však povídka zůstat povídkou, musí obstát v komunikaci se čtenářem jako autonomní útvar.

Žánrový model vystavený pouze na základě výše uvedených znaků se však jeví jako příliš obecný. Je tedy třeba hledat další rysy, které sice nejsou nezbytným předpokladem povídky, ale vyskytují se natolik často, aby mohly posloužit jejímu vymezení. V souladu s pojetím žánru jako systému, který slouží spisovateli při psaní a čtenáři při interpretaci určitého textu, se ukazují jako přínosné především koncepty založené v popisu účinků na čtenáře při recepci díla. Tyto koncepty, např. Poeova „jednota dojmu“ (případně Matthewsova „jednota účinku“) nebo směřování povídky k „epifanii“, by mohly přispět k pochopení čtenářových očekávání spojených s povídkovým žánrem.

Mnohé z dalších rysů povídky uváděných v teoretické literatuře se často ukazují ve srovnání s individuálními texty jako příliš rigidní. To platí především pro znaky připisující povídce použití specifických narativních strategií nebo zájem o určitá témata. Na základě těchto kritérií lze jistě postihnout určité dobové či vývojové tendence žánru, z důvodu jejich omezujícího charakteru však není možné považovat je za jeho distinktivní rysy. Povídka je otevřeným žánrem.

Následující interpretace by měly mimo jiné poukázat na to, zda mohou být některé žánrové koncepty, často relativně staré a vycházející z různých

literárních a kulturních kontextů, prospěšné také při analýze textů současných českých autorů.

3. Podoby současné povídky

V této části práce se na základě interpretace textů současných autorů pokusím získat poznatky, které pomohou k pochopení některých příznačných rysů české povídky na prahu 21. století. Jako studijní materiál poslouží texty Kateřiny Rudčenkové, Jana Balabána a Emila Hakla. Východiskem výběru jednotlivých autorů i konkrétních povídek byla především moje vlastní čtenářská zkušenost s nimi, ale také snaha vybrat autory mladšího či středního věku, jejichž texty na „první pohled“ vykazují zcela odlišný charakter. Teprve podrobné analýzy ukáží, zda lze uvažovat o podobnosti některých rysů a tendencí zkoumané prózy.

3.1. Kateřina Rudčenková: *Poryv větru mi rozhazuje vlasy*

Fikční hra s autenticitou, nebo autentická výpověď jako hra na fikci?

Kateřina Rudčenková se narodila 1976 v Praze. Vystudovala Konzervatoř Jaroslava Ježka, obor Tvorba písňového textu a scénáře a Provozně-ekonomickou fakultu České zemědělské univerzity.

Poezii prvně publikovala v r. 1998 v Literárních novinách; dále publikovala básně, prózu, drama, fotografie a recenze v řadě českých i zahraničních novin a časopisů. Vydala tři básnické sbírky: *Ludwig* (1999), *Není nutné, abyste mě navštěvoval* (2001; v česko-německé verzi *...není nutné, abyste mě navštěvoval/...nicht nötig, mich zu besuchen*, 2002) a *Popel a slast* (2004).

Její divadelní hru *Frau in Blau* uvedlo Činoherní studio Ústí nad Labem roku 2004. Za divadelní hru *Niekur* obdržela 2. místo v dramatické soutěži Cen Alfréda Radoka 2006.

V roce 2004 vydala dosud jediný soubor povídek s názvem *Noci, noci*. Dalšími povídkami je pak zastoupena v antologiích *Už tě nemiluju* a *Schůzky s erotikou* (2005).³⁵

³⁵) dle oddílu „Biografie“ na autorčiných osobních webových stránkách, www.rudcenkova.freehostia.com/biografie.html

Příběh v povídce *Poryv větru mi rozhazuje vlasy* (soubor *Noci, noci*, 2004) prezentovaný vypravěčkou Annou je prostý: velmi mladá žena, která je fascinována postavou Ludwiga z Bernhardovy divadelní hry, se intimně sblíží s jejím představitelem, stárnoucím hercem Tonem H. Nestálý vztah plný vzájemných výčitek prokládaných křehkými chvílemi společného štěstí je předem odsouzen k rozpadu.

Výchozím vyprávěným momentem tohoto "začátku-středu-konce" vztahu je onen konec - Tonova smrt. Vypravěčka prezentuje události jako něco, co musí být odvyprávěno, dokud se to nevytratí z paměti: „Nejvyšší čas rozepsat a hlavně dopsat to, co jsme prožili [...]“³⁶ Onen *nejvyšší čas* – výchozí čas vyprávění probíhá krátce po prezentovaných událostech příběhu. Příběh je tedy vyprávěn retrospektivně, avšak gramatický čas vyprávění je zde přezens, v němž příběh vůbec vyprávět nelze. Souvislé vyprávění příběhu v jeho časové následnosti se tak rozpadá do evokovaných scén zobrazujících minulost co nejbezprostředněji jako zpřítomnění okamžiku. Plynutí času je v takovéto scéně téměř zastaveno. Tomu přispívá časté užití eliptických výpovědí bez predikace, krátký dialog zcela vytržený z kontextu. Rozpadu příběhu na zpřítomněné momenty jako výrazného rysu prózy si povšimla i kritika, jak o tom svědčí už tituly některých recenzí a článků, např. *Fotomentky z milostného života*³⁷. V této poloze text nabývá podoby příležitostných deníkových záznamů - *rozepsaných* událostí, jejichž skládáním ona retrospektivní vypravěčka - *Anna dopisující* - vyprávění komponuje.

Vyprávění tedy nastoluje dvě perspektivy: zpřítomnění okamžiku pomocí evokované scény, jejíž osamocenost a vytrženost z časové následnosti příběhu je často umocněna přechodem vyprávění z ich-formy do er-formy,

³⁶) Kateřina Rudčenkova, *Noci, noci*, Torst, Praha 2004, str. 125

³⁷) Vladimír Novotný: *Fotomentky z milostného života*, in: RefleXonline, www.reflex.cz/Clanek15500.html

kdy formálně mizí i pojítka subjektivního hlediska vypravěčky a takto zpřítomněná událost se mění v pohyblivý obraz či divadelní výjev, který jakoby se právě odehrával před čtenářem, a na druhé straně reflektovaná zprostředkovanost, perspektiva vypravěčky, která se ohlíží do minulosti, manipuluje s ní a neustále tak brání čtenáři propadnout hře na dění, které se odehrává čtením.

Z jakého důvodu byla tato strategie vyprávění, a to i za cenu, že se předčasným odhalením rozpadu vztahu Anny a Tona připraví o možnost gradovat příběh a čtenářovo očekávání, zda nakonec přece jen nedojde k happyendu, zvolena? Umožňuje to hlasu zkušeností poučenější a také informovanější Anny, která se na zpřítomněné a bezprostředně reflektované momenty prezentované Annou „na scéně“ dívá z odstupů a nadhledu, srozumitelně (pro čtenáře) vstupovat do vyprávění. Z této výsostné pozice pak zpřítomněné scény hodnotí, komentuje a koriguje, v jednom případě dokonce explicitně: "Jak směšné jí nyní připadaly její zápisky z tehdejších let."³⁸

Důvěryhodnost vypravěčky je tak v konečném efektu v obou perspektivách zpochybněna. V jedné perspektivě nemá dostatečný odstup od zobrazovaných událostí je často z pohledu výchozího času vyprávění ironizována nebo přistižena při obelhávání sebe samé, ve druhé hraje vědomou a přiznanou hru se čtenářem - explicitně ve chvíli, kdy Tonovu smrt, kterou vyprávění začíná, odhalí jako vlastní výmysl: „Tu jeho smrt jsem si samozřejmě vymyslela, aby to bylo pestřejší: domýšlivost literatury je bezmezná.“³⁹

Toto odhalení, které přichází téměř v závěru vyprávění, neplní funkci náhlého dějového zvratu, nezmění čtenářův pohled na předchozí události, neboť na rozuzlení ústřední zápletky, definitivní odloučení obou milenců,

³⁸) Kateřina Rudčenkova, *Noci, noci* cit. dílo, str. 155

³⁹) tamtéž, str. 161

nemá informace žádný vliv. Co se však změní je čtenářova důvěra v pravdivost vyprávění.

Toto podryvání důvěryhodnosti vyprávění pak stojí v protikladu k jeho silně autentizujícím prvkům: forma vyprávění připomínající deníkové záznamy; autobiografické rysy vypravěčky Anny - je mladou básnířkou, jejíž věk se shoduje s autorčiným, napsala sbírku básní Ludwig, jedním z důvodů jejího rozchodu s Tonem je její odjezd do Rakouska (kde byla dle paratextové poznámky povídka také napsána); děj se odehrává ve všeobecně známých lokacích, např. v divadle Archa; herec Tono H. potom vystupuje v divadelních hrách, které byly skutečně odehrány. Vladimír Hulec v Divadelních novinách odhaluje skutečnou totožnost některých postav textu: "V souboru Noci, noci věnovala závěrečnou povídku Jánovi Sedalovi z brněnského HaDivadla. V knize jej nazývá ‚stárnoucí herec Tono H.‘, ale abychom nebyli na pochybách, o koho jde, v první kapitole o něm podá tolik informací, že trochu zasvěcenější čtenář se zmýlit nemůže. [...] A poznáváme i další reálné postavy - Pavla Lišku (v knize Fox), ‚který drmolí, jako by měl plnou hubu kamenů‘, či Mariána Pallu ‚Tonova kamaráda, který nechal u silnic vylepit velké billboardy s nápisem Chci peníze‘ [...]"⁴⁰

Autentizující rysy a množství metafiktivních odkazů, které by implikovaného čtenáře, jehož můžeme charakterizovat jako znalce příslušného divadelního kontextu a na nějž je kladen nárok „klíčové“ informace dekodovat, měly dovést k entitám z aktuálního (tedy našeho skutečného) světa, tak stojí v protikladu k prvkům vyprávění, které naopak zpochybňují jeho důvěryhodnost. Mezi ně patří, kromě vypravěčské strategie dvou perspektiv zmíněné výše, také paratexty předcházející text povídky, především soupis postav, místa a času děje uváděný obvykle před textem

⁴⁰) Vladimír Hulec, *Odsouzena v sobě*, in: Divadelní noviny č. 11, 2004, str. 11

divadelní hry. Čtenáři podává návod číst povídku jako popis výjevů dramatu a současně zdůrazňuje fiktivnost textu, představuje jej jako literární artefakt.

Autor výše citovaného článku tuto dichotomii postihuje z hlediska čtenáře, když píše: "Čtenář nedokáže rozlišit, co si autorka vymýšlí, co je pravda, co je autentické a co přehnané."⁴¹ Zdá se tedy, že text může být čten také jako výpověď určité dokumentární hodnoty.

Rozpor mezi reálným a fiktivním se však neuskutečňuje jen na úrovni vyprávění, ale paralelně je vztah mezi aktuálním světem a světem fikce (umění) v textu tematizován. „Necítila jsem se dobře v životě, mezi lidmi, v ustavičných úzkostech, v neurčitosti a pochybách. Jediný snesitelný svět byl svět umělecký, svět divadelních her, hudby, literatury a zřídka i výtvarného umění. Svět umění, předem daný, ve vší obsahové mnohoznačnosti formálně přesně vymezený, svět který tudíž nemohl ohrožovat, leda tím, že mu propadnu natolik, že ho budu považovat za skutečný a požadovat na něm odezvu, již mi nebyl s to poskytnout.“⁴² Tuto hranici Anna překročila ve chvíli, kdy svoji fascinaci postavou Ludwiga Worringer z Bernhardovy hry *Ritter, Dene, Voss* přenesla na herce Tona, který se však stával Ludwigem pouze v průběhu představení.

Anna se tedy pod záminkou úniku „předvařeným rolím“, které na ni společnost ukládá, stává milenkou stárnoucího herce a „za každou cenu se vyhýbá vývoji, který by bylo možno jakkoli předpokládat“. Podobně jako hrdinka Bergmannova filmu *Persona*, herečka, která odmítá dále hrát umělé role na jevišti a rozhodne se ostentativně mlčet, čímž však nechtěně přijímá novou roli zatrpklé ženy, již je třeba pomoci zpět do života a přidělit jí ošetřovatelku, také Anna ve snaze uniknout budoucnosti, která se od mladé

⁴¹) tamtéž; srov. také Pavel Kotrla, *Zatím jen rozpačité vykročení*, in: www.rozhlas.cz/kultura/portal/_zprava/119626; „Hranice mezi realitou a fikcí ale není u autorky často zřetelná. A tak netušíme, zda se Rudčenkova pohybuje právě v realitě světa literárního, nebo v realitě světa skutečného, kdy popisuje skutečné události.“

⁴²) Kateřina Rudčenkova, *Noci, noci*, cit. dílo, str. 127

ženy očekává, získává novou roli - další z mladých milenek slavného herce, které se chtějí ohrát na výsluní jeho slávy a alespoň nahlédnout do zákulisí divadla.

Skutečným únikem před vnějším světem do světa vlastních prožitků je pro Annu psaní, kterým ospravedlňuje, ale i motivuje svoje jednání: „[...] vždyť ze žádného jiného důvodu jsem [Tona] nesledovala tak pečlivě, než abych mohla zaznamenat, co prožil on sám a co jsme prožili společně.“⁴³ Soupeří v ní tedy žena, která se jistě nestala milenkou herce jen pro to, aby o něm mohla „chladně psát“, ačkoli si to namlouvá tolikrát, až tomu téměř sama uvěří, a básnířka, která se ještě nechce poddat obyčejnému životu, nechce se vzdát svojí malé vzpoury proti společenskému požadavku najít si „něco solidnějšího“, „něco na výchovu dětí“, „nějaký typ a la sedací souprava“ (možnost existence střední cesty si ze své romantizující povahy nehodlá připustit).

Anna se tedy vyznává z potřeby vyprávět a v psaní hledá ospravedlnění či záminku pro svoje jednání. Tono H., ač je „chodícím materiálem“, není hlavním předmětem vyprávění, konstrukce jeho postavy se většinou omezuje na několik málo stereotypních rekvizit odkazujícími k jeho bohémskému životu. Klíčovým momentem Anina vyprávění je ona volba, která vede k neutěšenému osobnímu životu, ale současně také k vyprávění samotnému: „Otáčím se, za sebou však vidím jen svou prázdnotu. Lítost, že nejsem schopna odevzdané lásky, že raději předem hledám nevhodné partnery, aby mě později nemrzelo, že je ztrácím.“⁴⁴

Rudčenkova ve své próze skrze velmi intimní zpověď svojí autobiografické vypravěčky vypovídá o prožitku času jako nenaplněného

⁴³) tamtéž, str. 125

⁴⁴) tamtéž, str. 164

setkání: „Zůstali jsme sami, křísli jsme o sebe a padli zpět.“⁴⁵ Avšak promarněnou příležitost i pocit prázdnoty vykupuje vyprávěním.

Shrnutí: povídky Kateřiny Rudčenkové a soubor *Noci, noci*

Pokusím se nyní o shrnutí nejvýraznějších rysů povídkové tvorby Kateřiny Rudčenkové, které vychází z textů shromážděných v zatím jediném autorčině povídkovém souboru *Noci, noci* z roku 2004.

Zřejmě nejvýraznějším příznakem zkoumané prózy je fragmentárnost vyprávění. Dění vyprávěné formou podobnou deníkovým zápiskům se rozpadá na útržkovité scény a situace, mezi nimiž zůstávají neodvyprávěné mezery příběhu. Znak fragmentárnosti bývá připisován postmoderní literatuře většinou v souvislosti s aktivací čtenářovy fantazie⁴⁶. Soudržnost vyprávění u Rudčenkové je však narušena natolik, že čtenář již nepocituje ona prázdná místa jako něco, co je nutno domyslet, vyplnit pomocí vlastní aktivity. Efekt takového vyprávění je tedy spíše opačný; čtenáři nezbývá nic jiného, než rezignovat na pokusy o nalezení sjednocujícího klíče, který by mu pomohl dešifrovat smysl textu.

Tato neucelenost vyprávění je důsledkem nejistoty a tápání autobiografické vypravěčky nejen při hledání vlastního „Já“, kolem něhož se vlastně kolotoč vyprávění neustále otáčí, ale také vlastního způsobu vyprávění, respektive psaní, ke kterému autobiografická hrdinka Anna uniká ve snaze vyhnout se nutnosti jednat na rovině příběhu. Každým takovým „vnějším jednáním“ totiž nabývá v očích okolí podobu, která ji odcizuje sobě samé. Snaha vyhnout se činu vede k expanzi vnitřního světa – k sebereflexi i komentářům vlastního vyprávění.

Toto autoreflexivní vyprávění, které podtrhuje fikčnost předváděného světa, se však dostává do rozporu s jeho autentizujícími prvky. Jako by si

⁴⁵) tamtéž

⁴⁶) srov. Lubomír Machala: *Literární bludiště*, Brána, Praha 2001, str. 51 a 52

autorka zcela neujasnila, co je vlastně úkolem jejího psaní: podat na základě autentické zповědi sdělení o stavu světa, nebo prostřednictvím přetváření autentického materiálu vystavět vlastní svět fikční. Hraje tedy Rudčenkova fikční hru s autenticitou, nebo se při pokusech o fikční vyprávění nedokáže oprostít od autobiografické zkušenosti?

Jednoznačně odpovědět na takovou otázku mi nepřísluší, jisté však je, že povídky v souboru *Noci, noci* jsou vystavěné na rozporuplném využití složitých vyprávěcích postupů. Jako by se spolu s příběhem a také identitou vyprávěcího subjektu do podoby nespojitých fragmentů rozpadal i smysl díla.

3.2. Jan Balabán: *Magda*

Příběhy hledání (a ztracení) vlastního světa

Jan Balabán se narodil roku 1961 v Šumperku, již v raném dětství se s rodiči přestěhoval do Ostravy, kde žije dodnes. Na Filozofické fakultě Palackého univerzity vystudoval český a anglický jazyk, pracuje jako technický překladatel. Vydal povídkové knihy *Středověk* (1995), *Boží lano* (1998), *Prázdniny* (1998), *Možná že odcházíme* (2004), *Jsme tady* (2006), dále romány *Černý beran* (2000) a *Kudy šel anděl* (2003, druhé vydání 2005). Jako scénárista se podílel na komiksu *Srdce draka*. Jeho kniha *Možná že odcházíme* získala cenu Magnesia Litera za prózu, byla nominována na Státní cenu za literaturu a rovněž vyhrála v anketě Lidových novin Kniha roku 2004⁴⁷.

V povídce *Magda* ze souboru *Možná že odcházíme* jsou vedle sebe postaveny dvě varianty úniku. Dvanáctiletý Jaromír se z domova vydá na odvážnou výpravu do okolí. Překoná nástrahy staveniště budoucího sídliště, mívá záhadnou, strašidelnou stavbu starého hangáru a jeho cesta za dobrodružstvím je korunována objevením dubového háje, Jaromírovy tajné klukovské skrýše, o níž se doma nikdo nedozví. *Magda*, hrdinka druhé části

⁴⁷) dle oddílu „Portréty autorů“, www.iliteratura.cz/clanek.asp?polozkaID=20581

povídky, hledá podobnou skrýš pro sebe a pro své dítě. Ve světě dospělých se však takovým útočištěm stává prázdný byt v paneláku postaveném na kukuřičných polích, které kdysi Jaromírův háj obklopovaly.

Co předcházelo tomu, že Jaromír se právě „dnes pustil dál, než kdykoli předtím“⁴⁸, proč Magda utíká před otcem svého dítěte, jak se budou jejich příběhy dále rozvíjet, zůstává ve vyprávění zmlčeno. Vyjdeme-li tedy opět z klasického aristotelského dělení příběhu na „začátek - střed - konec“, pak výchozím bodem Balabánova vyprávění je onen „střed“ příběhu. Pozornost vyprávění se soustředí na hrdiny ve více či méně krajní situaci, jejíž kořeny a následky do vyprávění nevstupují vůbec nebo jen v náznacích.

Obě jinak dějově nezávislé epizody se setkávají v rámci jednoho prostoru. Prostředí městské periferie - kterou snad lze na základě širší znalosti autorovy tvorby a také na základě jedné „klíčové“ informace v textu povídky (Jaromír pojmenuje svoji tajnou skrýš Dubovina) přesněji lokalizovat jako ostravské sídliště Dubina - je zobrazeno ve dvou časových dimenzích. Dvanáctiletý Jaromír na svojí výpravě pravděpodobně někdy v 70. letech ještě prochází staveništěm, na kterém teprve vyroste architektura zcela odcizená člověku. Ve druhé časové rovině, kdy do tohoto prostředí přichází Magda, se již v bývalém hangáru nachází discount a lze tak uvažovat o „porevolučních“ 90. letech.

Na pozadí vyprávění epizody ze života každé z postav je tak současně vyprávěna epizoda z historie prostoru, v němž se odehrávají. „Malé soukromé“ dějiny jedince a „velké lokální“ dějiny prostupuje paralela. Tyto „velké dějiny“ ale nejsou naplňovány skrze převratné události a revoluce, jsou to naopak dějiny „tiché, skoro až klidné, jejich plynutí se ocitá mimo text a na jednotlivé postavy skutečně jen vrhají stín či se do nich tisknou jako stopy.“⁴⁹ Hrdinové Balabánových příběhů na oněch „velkých“ dějinách aktivně

⁴⁸) Jan Balabán: *Možná že odcházíme*, Host, Brno 2004, str. 19

⁴⁹) Vladimír Trpka: *Příběh ze sebe vykloněný*, in: *A2*, č. 8, 2007, str. 7

neparticipují, setrvávají vůči nim v pasivitě. Jako by čas historický míjel s časem života, ale je to míjení pouze zdánlivé – ve skutečnosti dějinné pozadí v tichosti vstupuje do života postav a zanechává tam svoje otisky.

Příběh budování sídliště Dubina se tak dostává do těsné blízkosti s příběhem Jaromírova dospívání. Jako by už v základech budoucího sídliště, kolem nichž se malý Jaromír na své výpravě proplíží, byl zapsán zmar, který krajinu zbaví lidských rozměrů. Pole kukuřice zmizí a z bahna vyrostou paneláky, ze kterých původní barva okamžitě stéká a odhaluje šedý beton, asfaltová silnice nebude v průběhu let nikdy zcela opravena, ale dostane jen nové záplaty a záplaty záplat. I když tyto stavby stále naplňují svůj účel, vytrácí se z krajiny barevnost a pestrost.

Ačkoli vyprávění zpřítomňuje Jaromírovu dětskou výpravu nepřátelským a tajemným prostředím, četné vypravěčovy anticipace odkazující k času Jaromírovy dospělosti naznačují, že podobně jako se vytrácí barevnost a tajemnost z krajiny, vytrácí se také z Jaromírova života. Toutéž cestou, která pro malého chlapce znamenala velké dobrodružství, překonání překážek i vlastního strachu, spěchá dospělý Jaromír „den co den bezbarvým ránem k rannímu autobusu.“⁵⁰

Jak se dvanáctiletý dobrodruh propracuje k šedé a banální existenci zůstává nedovyprávěno; i přes zmíněné anticipace je v čase prvotního narativu „Jaromír dosud bezpečně vzdálen své dospělosti“⁵¹. Použití prostorového vymezení *vzdálenosti* pro citovanou výpověď o běhu *času* lidského *života* odkazuje k propojenosti těchto tří rovin – čas, který je definován poničením krajiny a ztrátou její mystické dimenze, je paralelně prožíván jako ztráta schopnosti dětského pohledu na svět (jako mystický a rozmanitý životní prostor) i odvahy či síly „pustit se dál, než kdykoli předtím“.

⁵⁰) Jan Balabán: *Možná že odcházíme*, cit. dílo, str. 19

⁵¹) tamtéž

Okolní prostor Jaromírův rezonuje s vnitřním prostorem chlapce⁵², je projektován jeho dětskýma očima a stává se součástí jeho hry na indiánskou stezku: nabízí překážky, jež je nutné překonat, i nalezení pokladu v podobě klukovské skrýše. Je to ještě krajina dětství, přizpůsobivá a vstřícná hře. Magdina situace je opačná: ve chvíli, kdy zřejmě učinila závažné rozhodnutí utéct od předchozího života a začít nový, tedy ve chvíli vnitřního napětí a aktivace vědomí, přichází mezi čtyři holé stěny panelákového bytu. Magda i v tomto nepřátelském a odlidštěném prostředí nachází vnitřní sílu a naději a mezi sebe a okolní prostor staví pomyslnou hradbu, když „se schoulí do intimního prostoru ohraničeného rameny a koleny, klíčovými kostmi, malými prsy, klínem a pažemi. Tady jsem doma.“⁵³ Podobným způsobem se obyvatelé paneláku ve strachu před zloději uzavírají do svých bytů mřížemi, které si instalují na balkony. Vzniká působivá prostorová metafora života na sídlišti – v úsilí o vlastní záchranu se člověk ještě více ničí, sám se uzavírá za mříže v poznání, že odtud nelze uniknout, ale pouze se zapouzdřit a přežívat ve své „skrýši“.

Symbolem přežití na Dubině se stává Jaromírova Dubovina, nyní sice poničený a polámaný parčík, kam Magda bude chodit se svým dítětem na procházku. I zde nalezneme paralelu: zatímco Jaromírova rodina zůstává zcela mimo jeho dobrodružství a jeho svět zpředmětněný právě dubovým hájem, svět, do kterého Jaromír nikoho nepustí a který zůstane jeho tajemstvím (ale také svět, do něhož v dospělosti nenávratně ztratí přístup), Magda chce být svému synkovi na cestě do tohoto světa průvodcem. Jaromír si v Dubovině své dětství hledá sám, Magda ho chce svému nenarozenému chlapečkovi v tomtéž dubovém lesíku pomoci hledat.

⁵²) Dle konvenční teorie Činčurové vnitřní prostor představuje: „svět postav, ich pocity a myšlienky. Je nemateriálny, zmyslami nevnímateľný a individuálny.“; Xénia Činčurová: *Priestor v epike*, in: *Slovenská literatúra* 44, 1997, č. 5, str. 326

⁵³) Jan Balabán: *Možná že odcházíme*, cit. dílo, str. 22-23

A právě život provázející ztráta a hledání je jedním z klíčových témat nejen povídky, ale také celé knihy, jak naznačuje již úvodní motto souboru, citát z biblické knihy Kazatel, „Je čas hledat i čas ztrácet.“ A právě prožitek plynutí času v jeho variantách (jako čas ztracení a čas hledání) Balabán v povídce rozvíjí. Na jedné straně je to čas postupného *zmaru*, který člověku v průběhu života odebírá iluze, obraznost a pozvolna je nahrazuje všedností a banální existencí, promarněný čas života, jehož metaforou je neustálé záplatování asfaltové silnice, která nikdy nebude zrekonstruována od základů, života, „který se nezmůže na nový kabát“⁵⁴. Na straně druhé je tu však příběh hledání, příběh Magdy, která se odhodlala život změnit. Její příběh, na rozdíl od Jaromírova, navozuje otázku po budoucnosti: „Co bude dál?“ Otevřený konec evokuje prožitek času jako životní *šance*.

K evokaci plynutí času volí vypravěč zajímavou strategii. Příběh Jaromírovy indiánské výpravy by jistě mohl být vyprávěn dospělým Jaromírem jako historka z dětství, malý únik z všední existence muže ve středním věku, avšak je tomu právě naopak. V částečně již citovaném incipitu povídky „Jaromír se *dnes* pustil dál než kdykoli předtím.“⁵⁵, se čas vyprávění vymezuje stejným dnem, kdy se odehrává vyprávěné. Jaromír tedy *je* na svojí výpravě, vyprávění téměř bezprostředně následuje jeho kroky. Jak je potom možná výpověď, která následuje po několika řádcích: „Jaromír proběhl cizími nepřátelskými dvory domů různých barev, které všechny úplně vyrudnou a zestejní, až tento dvanáctiletý chlapec bude už co dospělý muž spěchat den co den bezbarvým ránem k rannímu autobusu a na mysl mu už ani nepřijde, že tyhle domy měly kdysi své odstíny“.

Kde bere vypravěč vyprávějící v den Jaromírovy výpravy podobné informace o vzdálené budoucnosti? Možnou odpověď nalezneme opět o několik řádků dále: „[...] a díval se na ta strašná opálená těla dělníků, na

⁵⁴) tamtéž, str. 19

⁵⁵) tamtéž, zvýraznil PŠ

jejich svaly, prsa a břicha, na ta hrozná slova, která jim vyletovala z úst. To bylo dílo. Mamka říkala, že tam pracují kriminálníci, ale on žádné okovy ani strážce neviděl. Kdo ví, jak to bylo.“⁵⁶ Zde už do vyprávění v er-formě jednoznačně vstupuje hlas postavy. Výběr jazykových prostředků i detailů, kterých si vypravěč všímá, ukazuje, že fokalizátorem⁵⁷ vyprávění je malý Jaromír.

Počáteční výpověď textu by pak mohla být převedena do vyprávění malého Jaromíra v ich-formě: „*Dnes* jsem se pustil dál než kdykoli předtím.“, zatímco po několika odstavcích promlouvá hlas vševědoucího nadosobního vypravěče: „Jaromír se plížil pod rameny jeřábů kolem kúlů s nápisy ‚nezaměstnaným vstup zakázán‘, kterým se tehdy rozumělo jinak než *dnes*, [...]“⁵⁸. *Dnes* tohoto nadosobního vypravěče tak následuje *dnes* malého Jaromíra ve velkém časovém odstupu (čas vyprávění je totožný s časem Magdina jednání), což umožňuje četné anticipace, aniž by byl výrazně narušen dojem zpřítomnění vyprávěného děje.

Er-formu vyprávění tak prostupují hlasy na dvou rovinách. V jedné je to rovina nadosobního vševědoucího vypravěče - stratéga, kterému je z nadhledu umožněno komponovat obě epizody v duchu paralely nalezení intimního prostoru osamělých hrdinů a v duchu kontrastu mezi rozdílnou zkušeností s plynutím času a propojit je motivem proměňujícího se prostoru, v němž se odehrávají.

Ve druhé rovině, rovině postav, potom skrze třetí osobu, často pak prostřednictvím polopřímé řeči, promlouvají hlasy Jaromíra i Magdy a jejich výpovědi v některých pasážích přecházejí až v nevyznačenou promluvu v první osobě, např.: „Věděla jsem, že to bude přízemí, ale takové? Spodní okraj balkonu nebyl výš než nějakých sto dvacet centimetrů nad, jak bych to

⁵⁶) tamtéž, str. 21

⁵⁷) srov. Shlomit Rimmon-Kenanová: *Poetika vyprávění*, Brno, 2001, kapitola 6. – TEXT:FOKALIZACE

⁵⁸) Jan Balabán: *Možná že odcházíme*, cit. dílo, str. 19-20, zvýraznil PŠ

řekla... nad okolním terénem. Magda našla správný výraz pro zdupaný chodník, na němž se dlaždice položené přímo do bláta vyvracely do všech stran.⁵⁹ Tento vypravěčský rejstřík vedoucí od postavou fokalizované er-formy, přes polopřímou řeč, až po výpověď v ich-formě mimo jiné umožňuje vyprávění bezprostředně (bez časo-prostorové prodlevy) zpřítomnit jejich situaci. Ve vyprávění se tak mohou setkat dvě epizody, které spojuje prostor, ale odděluje časová propast, na společné časové rovině – v přítomnosti vyprávění o Magdě, o níž vypravěč vypovídá jakoby v „reálném čase“, tj. referuje o tom, co Magda právě dělá. A toto postavení dvou epizod „vedle sebe“ v jedné časové dimenzi umocňuje paralelu mezi Jaromírovým a Magdinyým „hledáním“.

Na dvou místech v textu jako by však promlouval ještě jeden hlas, přicházející z vně textového světa. Příkladem může být výpověď, kterou nalezneme v jedné z anticipací provázejících Jaromírovo vyprávění: „Zůstanou jen stíny, pevné, přesně definované obdélníky vržené na praskající asfalt ulice, který budou v průběhu let party asfaltérů záplatovat a záplatovat, až nepoznáš, co je záplata a co původní cesta. A to je ten život, který se za všechny ty roky nezmůže na nový kabát.“⁶⁰ Hlas, který ve druhé osobě kohosi oslovuje, nelze připsat ani nadosobnímu vypravěči – stratégovi, jehož kompetencí je kompozice a propojení děje sítí motivů a logických souvislostí. Vypravěč – stratég neupozorňuje na svoji přítomnost ani na svoji roli ve vyprávění, chce zůstat v textu skrytý, aby setkání obou epizod v rámci jednoho vyprávění získalo osudové vyznění. Tento hlas nelze, ale připsat ani postavě: malému Jaromírovi podobná výpověď nepřísluší a Jaromír, coby dospělý muž, v čase vyprávěného ještě žádný hlas nemá.

Jako by tímto přímým oslovením skrze vyprávění v er-formě zazněl, kromě hlasu vypravěče – stratéga a hlasu vypravěče - postavy, třetí hlas

⁵⁹) tamtéž, str. 22

⁶⁰) tamtéž, str. 19, zvýraznil PŠ

vypravěče – autora (mám zde na mysli autora implikovaného textem povídky, případně povídkami uspořádanými v rámci sbírky – tedy v Balabánově případě muže středního věku prožívajícího pocity ztráty energie i chuti do života [a život sám pak vlastně jako ztrátu času], krizi rodiny a ztrátu transcendentálního rozměru lidské existence)⁶¹.

Skrze tento třetí vypravěčský hlas vyprávění projektuje představu autorského subjektu, jenž se k vyprávěnému nějakým způsobem vztahuje a skrze ono oslovení ve druhé osobě, které ve vnitřním dialogu adresuje sobě samému, projevuje svoji empatii. Do vyprávění tak vstupuje napětí mezi objektivizující er-formou navozující odstup od vyprávěného a na druhé straně hlasem subjektu, který do této er-formy proniká. Vzniká napětí mezi racionálním vypravěčem – stratémem, který sice vyprávění na základě logických souvislostí a propojování motivů komponuje, ale k zůstává k ději a osudům postav lhostejný, a na druhé straně vypravěčem – autorem, který se ztotožňuje se situací postavy, o níž vypráví.

Vyprávění se tedy realizuje na dvou rovinách. Na rovině *postav* proniká hlas Jaromíra i Magdy do vypravěčské er-formy jednak prostřednictvím principu fokalizace (především skrze výběr slovní zásoby a výběr entit, o nichž se vypovídá), a také prostřednictvím polopřímé řeči. Tato postavou projektovaná er-forma pak přechází, často v rámci jediného souvětí, v ich-formu, v níž už hlasy postavy zazní naplno. To umožňuje zpřítomnění děje a také průnik do pocitového světa postav. Na rovině *nadosobního vypravěče* potom skrze er-formu promlouvá vypravěč – stratég, který ze svého „nadhledu“ racionálně komponuje obě paralelní příhody hrdinů na pozadí

⁶¹) Dle Rimmon-Kenanové (viz cit. dílo, kapitola 7. – VYPRÁVĚNÍ:ROVINY A HLASY) implikovaný autor nemá přímý prostředek komunikace (hlas) a do komunikace se čtenářem vstupuje jako konstrukt vytvořený na základě všech složek v textu. Domnívám se, že i v rámci tohoto pojetí lze připustit, že textem projektovaný konstrukt autora a vypravěč se mohou v různé míře ztotožnit (příkladem větší míry ztotožnění pak bude autobiografická či deníková literatura, naopak příkladem textu, kde je mezi vypravěčem a implikovaným autorem vystavěno napětí by mohla být Hrabalova autobiografická trilogie vyprávěná jeho ženou Pipsi (*Svatby v domě, Vita nuova, Proluky*).

dějin jedné lokality a k propojení soukromé minulosti postav s historií prostoru využívá detailů nabývajících symbolického významu, opakujících se motivů a prostorových metafor, a nakonec nadosobní vypravěč – autor, který nedokáže od svého vyprávění udržet odstup a se svými postavami se ztotožňuje.

Tento široký rejstřík narativních postupů umožňuje důsledně paralelní výstavbu textu. Do souvislosti se tak dostává Jaromírovo hledání dětství s Magdinyým hledáním domova pro svého chlapečka a jejich naděje získává symbolickou podobu dubového lesíka, který tu přežil jako poslední pozůstatek přirozeného charakteru krajiny uprostřed nevydařené architektury. Dubovina je symbolem přežití na Dubině; přestože je polámaná a poničená, nabízí stále úkryt před odcizeným šedým sídlištěm, které ji obklopuje, stále je tajemným majestátným chrámem dětského světa. V závěru povídky se Magdiny zraky s nadějí po nalezení místa, kde by mohl její chlapeček vyrůstat, obracejí právě k Jaromírově Dubovině: „A na procházku si zajdeme tady do toho dubového lesíka, který tu mezi paneláky celý olámaný a poničený zůstal. Tam nás nikdo nenajde.“⁶²

Jaromír, zdá se, přístup do světa Duboviny ztratil. V další výrazné paralele proměn prostoru a běhu života jako by se ztráta barvitosti prostředí a zmar krajiny promítal do Jaromírova života. Dobrodružná cesta do Duboviny se proměnila v každodenní rutinní cestu kolem discountu a polámaného dubového lesíka až k zastávce autobusu. I banální, zmařená existence je způsob přežití na Dubině.

Domnívám se, že právě v této mistrné silně zhuštěné výstavbě textu založené na paralelách narativních postupů, pocitech a prostorových metaforách spočívá silný umělecký účinek povídky.

⁶²) tamtéž, str. 23

3.3. Povídky Jana Balabána

Příběhy prožitku času

Protože jediná povídka zřejmě nenabízí dostačujícím interpretační pole pro postžení nejvýraznějších rysů Balabánovy povídkové tvorby, budu se v následující kapitole věnovat shrnující analýze textů uspořádaných v souboru *Možná že odcházíme*.

Přítomnost pod tíhou vzpomínky - prezenteismus vs. retrospekce

Josef Chuchma ve své recenzi souboru *Možná že odcházíme* zmiňuje jako jeden z nejvýraznějších rysů Balabánovy tvorby pronikání minulosti do přítomného prožívání postav: „Čas je v oné jediné popisované *situaci*, na něž Balabán povídky téměř vždy redukuje, *zastaven*, respektive silně zhuštěn, avšak v charakteristikách *figur* spisovatel časový záběr rozšiřuje, vnáší tam individuální historii a tím právě rozeznívá existenciální struny.“⁶³

Autor recenze se v citovaném úryvku dotýká hned několika charakteristických aspektů Balabánovy povídkové tvorby. Prvním z nich je navození dojmu „zastavení“ či „zhuštění“ času, jehož je dosaženo prostřednictvím zpřítomnění aktuálního děje. Nadosobní vypravěč v er-formě referuje bez časové prodlevy o tom, co jednající postava právě dělá, čas vyprávění a čas vyprávěného souhlasí. V této zpřítomněné situaci ovšem jednající postava obvykle nedělá nic, co by mohlo být samotným těžištěm vyprávění. Balabánovy hrdiny zastihneme při relativně běžných činnostech: na rodinném výletě (povídky *Kluk*, *Pyrhula pyrhula*, *Salámoví koně*), sedící na botníku a cosi povídající svému psovi (*Hlas jeho pána*), v práci (*Bethezda*) nebo v hospodě (*U komunistů*, *Uršula*). Jádro vyprávěného nespočívá ve

⁶³) Josef Chuchma: *Marné útěky před sebou samým*, in: *Respekt*, 2004, č. 26, str. 21, zvýraznil PŠ

vnějších akcích postav, ale situace nabývá existenciální rozměr prostřednictvím jejich vědomí a úvah pronikajících do vyprávění.

Do zpřítomněného dění tedy vstupuje individuální minulost, avšak tato minulost není zprostředkována „charakteristikou figur“ prezentovanou vypravěčem zvenčí, ale přímým zobrazením myšlenkového světa postav, proudu jejich vědomí. Balabánovi hrdinové rozjímají nad životem a vzpomínají a skrze *vzpomínku* vstupuje minulost jedince do jeho přítomnosti, minulost je vždy vzpomínkou nějakým způsobem zpřítomněna⁶⁴. Na rovině vyprávění pak taková výprava do minulosti zprostředkovaná vědomím postavy (a nikoli nadosobním vypravěčem) umožňuje přinášet informace z předchozího života hrdiny, ale přitom alespoň částečně udržet jejich pozici v prvotním narativu⁶⁵ – tedy v oné přítomné situaci, o níž vypravěč referuje.

Jak již bylo řečeno výše, minulé dění proniká do vyprávěné události v přítomném čase prostřednictvím „narativní roviny“⁶⁶ postav. Zatímco nadosobní vypravěč by informaci z minulosti ze svého vševědoucího nadhledu podal spíše jako objektivní zprávu o tom, co se stalo, minulost zpřítomněná ve vzpomínce postavy je vždy interpretací její vlastní minulosti a dávný zážitek se tak prostřednictvím vzpomínky dostává do vztahu s momentálním prožitkem, nabývá symbolického významu nebo se stává podobnostím. Do všedního dne Balabánových hrdinů, navenek poklidného, se ve vzpomínkách vplouvajících do rozjitého vědomí v neustálém proudu asociací prolamuje minulost a do každodenních činností, z nichž náhle není úniku, přináší ono zmíněné existenciální napětí. Tíha vzpomínek s houstnoucím proudu vědomí narůstá, až na hranici únosnosti, propast mezi

⁶⁴) Vzpomínka chápána jako zvláštní způsob zpřítomnění minulosti (tedy minulost, která právě nějak *je*) se objevuje například v Husserlově a Heideggerově fenomenologickém pojetí času.

⁶⁵) srov. Shlomith Rimmon-Kenanová: *Poetika vyprávění*, Brno 2001, str. 58-59; „Status postavou motivovaných anachronií je odlišný od anachronií vypravěčských, neboť neodbočují zcela od chronologie. *Akt* vzpomínání, obávání se a doufání je součástí lineárního rozvíjení ‘prvotního’ narativu v ‘Evelině’. [míně Joyceův text].“

⁶⁶) srov. Shlomith Rimmon-Kenanová, cit. dílo, str. 98-101

tím, co člověk právě dělá a jeho vědomím se rozevívá. V povídce *Uršula* tak titulní hrdinka prožívá duševní krizi nad svým životem, který nějak vykolejil z dráhy, manželstvím poznamenaným nevěrou, zatímco kupuje kondomy manželovi odjíždějícímu na služební cestu.

Z hlediska děje tedy situace Balabánových hrdinů není „klíčová“ Naopak - děje, které proběhly v minulosti a nyní v náznacích a vzpomínkách postav vyplouvají na povrch, jako by byly „klíčem“ k jejich momentální situaci. Ony exkurze do minulosti vysvětlují a umocňují pocit znechucení vlastním životem, který postavy ovládá a který člověka přepadne nikoli v „krizovém momentu lidské existence“, ale kdykoli v každodenním lidském provozu. Balabán zde tedy pracuje s určitou konvencí: očekávání nějakého životního zvratu, rozhodujícího činu, k němuž se hrdinové odhodlají, je zklamáno. Naopak, po oné vypjaté chvíli intenzivního prožitku nad životem, který se vzdálil představě, jak by měl být žít, na míru sotva únosnou, se Balabánovi hrdinové do onoho života vyšinutého z dráhy vracejí. Text sugeruje situaci, v níž se musí „něco stát“ a ve chvíli, kdy toto očekávání vygraduje, přichází pochopení, že se nestane vůbec nic.

Děj Balabánových povídek je sice situován do všedního dne, ale vypráví o jeho malých „dramatech“. Ona dramata se odehrávají ve vnitřním prožívání postav - všední den tak zůstává všedním jen na první pohled. Hrdinové vyprávění vykonávají své každodenní povinnosti, ale zatím prožívají hluboké vnitřní hnutí⁶⁷. Vnější akci nahrazují únikem k sebereflexi a sebe-prožívání⁶⁸.

⁶⁷) viz již samotný podtitul recenze Petra Vaňka – *V kulisách všednosti se něco děje*, in: iLiteratura, 11.8.2005, www.iliteratura.cz/clanek.asp?polozkaID=17711

⁶⁸) Zajímavý kontrastní obraz rozdílné povahy člověka najdeme v povídce *Cedr a kladivo*. Během dialogu mezi Palošem a dr. Krausem se ukazuje, že právě první z nich řeší svoje problémy činem (a současně přebírá iniciativu v rozhovoru). Dr. Kraus je naopak typickým příkladem Balabánova hrdiny „pitvajícího“ své prožitky a vnější akce prakticky neschopného (i jeho řečová aktivita v rozhovoru se omezuje jen na výroky nejnutenější). Také vyprávění v textu následuje toto schéma: zatímco Paloš je vyprávěním vykreslován vždy zvenku a promluvy v přímé řeči, na straně druhé vstupuje do vyprávění vědomí dr. Krause „viděné“ zevnitř.

Hlasy postav a nadosobního vypravěče

I. Pluralismus: skutečný nebo formální?

Vrátíme-li se ještě k citaci uvedené na začátku kapitoly, méně lze již souhlasit s Chuchmovým tvrzením, že Balabán své povídky téměř „vždy redukuje na *jedinou* popisovanou situaci.“ (viz výše). V takovém případě by se přítomnost nadosobního vypravěče promlouvajícího v *er*-formě mohla stát nadbytečnou. Pro zobrazení proudícího vědomí postavy by byl ideální vnitřní monolog v *ich*-formě. Vyprávění ale neustále mění úhel a vzdálenost pohledu, opouští Hansův vnitřní monolog (byť nahlas pronesený směrem ke psovi) a zanechá jej sedícího v předsíni na botníku, aby odhalilo přítomnost Anny Marie, která za dveřmi poslouchá, co slyšet neměla, a najednou neví, jak si to vše vlastně „přebrat“, co udělat (povídka *Hlas jeho pána*). Je-li tedy situace *jediná* (ale i to je v Balabánových povídkách spíše výjimkou), pak vyprávění je *dvojdomé*, *jediná* situace je *paralelně* nahlížena a interpretována prostřednictvím několika postav a štěpí se tak ve vícero „situací vnitřních“. Ono existenciální napětí je pak vystaveno jednak mezi situací postavy a jejím prožíváním, a také mezi rozporným prožíváním oné situace z pohledu několika postav.

Řečeno terminologií fotografa, vypravěč neustále mění „ohnisko“ vyprávění: záběrem „širokoúhlým“ se ocitá v těsné blízkosti svých postav, nechává je promlouvat v monologu či dialogu, nebo dokonce nevyznačenou výpovědí v *ich*-formě; skrze polopřímou řeč a postavou fokalizované výpovědi pak od roviny postav podstupuje, až postavy ztrácejí hlas úplně a nadosobní vypravěč je z nadhledu pozoruje „teleobjektivem“.

Tyto vyprávěcí strategie u Balabána ústí k prezentaci situace nahlížené z vícero perspektiv – většinou v kontrastu pohledu muže a ženy. Otázkou ovšem je, nakolik je autor (promlouvající prostřednictvím nadosobního

„vypravěče – autora“, jehož konstrukt jsem vytvořil pro potřeby interpretace povídky *Magda*, ale jehož přítomnost v textu je obecným znakem Balabánových povídek schopen od svého textu odstoupit. Ukazuje se spíše, že onen vnitřní svět jednotlivých postav je nedůsledně skrytou transformací stále téhož životního pocitu implikovaného autora, jenž je vlastně autorem neschopným odstupu⁶⁹.

II. Autenticita vs. zprostředkovanost vyprávění

Ve stejné linii, v níž oko „objektivu“ přejíždí od pásma postav do pásma nadosobního vyprávění, také vypravěč skrývá svoji přítomnost zprostředkovatele vyprávění a na druhé straně přechází ke zprostředkovanému vyprávění děje (od mimezis k diegesis)⁷⁰.

Toto vypravěčské „zoomování“ tedy na jedné straně uvolňuje prostor pro výpověď prožitků postav, umocňující dojem autenticity. Jejich vnitřní monology, v nichž je často určitý impulz rozvíjen na základě asociací vyvolávajících vzpomínky, nabývají až podoby automatického textu. Na druhé straně jsou tyto niterné výpovědi postav pevně sevřeny propracovanou kompozicí. Právě nadosobní vševědoucí vyprávění v er-formě tento proud asociací, který by se snadno mohl vymknout kontrole (jak tomu, domnívám se, často je v textech Kateřiny Rudčenkové), včas přeruší a zasadí je do precizní výstavby textu založené většinou na principu paralely. Balabánovy texty navozují napětí mezi pasážemi, kde se vyprávění uvolňuje a vzniká dojem autentické výpovědi, a mezi jejich sevřením ve zhuštěné kompozici povídky, jejíž preciznost svědčící o zprostředkovanosti vyprávěného dojem autenticity vyprávěného naopak potlačuje. I když tedy onen nadosobní

⁶⁹) Příkladem pak může být vyprávění nahlížené perspektivou desetileté Kateřiny v povídce *Hořící dítě*. Způsob vyprávění i zobrazení Katčina myšlenkového světa, byť je dítětem geniálním (a geniálním dítětem je snad právě proto, aby se její myšlenkový svět lépe překrýval s autorovým), je dětskému prožívání značně vzdáleno.

⁷⁰) srov. Jiří Trávníček: *Příběh je mrtev?*, Host, Brno 2003, Kapitola *Podoby vypravěčské přítomnosti*, str. 169-172

vypravěč nikdy nereflektuje svoje vlastní vyprávění, o jeho neustálé přítomnosti zprostředkovatele vyprávění svědčí právě koncizní výstavba textu založená na paralelním propojování prožitku postav, prostorových metafor, motivů a narativních postupů.

Tři typy příběhu: tři způsoby tematizace a evokace prožitku času

I. Prožitek času jako promarněné šance - vypravěčská intenzifikace minulosti

Balabánovy hrdiny vyprávění obvykle zastihne ve chvíli rozjímání nad životem, který se nějakým způsobem vychýlil z dráhy. Jak se stalo, že titulní postava povídky *Uršula* nadějná a jazykově vybavená studentka filosofické fakulty místo překlání knih, nejlépe z polštiny do němčiny, aby „tady tím blbákovem projížděly jako vlaky, které tu nestaví“, skončila na malém městě a náplní jejího života se stalo obstarávání dětí, manžela a hádky s tchýní. Uršula viní sama sebe, když říká, „Tady jsem nikdy neměla vystoupit. Je to všechno moje vina.“⁷¹

Najednou je tu ale rodina a děti a z vlaku už nelze vystoupit. Uršula se ve svém nepovedeném manželství ocitá jako v pasti. A právě děti budou nejvíc trpět nevyzrálým rozhodnutím svých rodičů, kteří postavili své manželství na víře, že jeden druhého dokáže změnit: „Uklouznutím rozumu vzniká život i tam, kde by žádný neměl být. To je ale podstata života, spánek rozumu neplodí jen můry, ale také malé děti a zmatené staré matky a manžely, kteří se raději zdržují v hospodě nebo na pokoji.“⁷²

A právě krize rodiny, selhání partnerských vztahů nebo vztahu mezi rodiči a dětmi, trauma z dětství jsou nejčastějšími příčinami neutěšeného pocitu ze sebe sama, který Balabánovy hrdiny svírá: představa, že život je

⁷¹) Jan Balabán: *Možná že odcházíme*, Host, Brno 2004, str. 33

⁷²) tamtéž

nutno *dožít*, ačkoli má člověk to své už *odžito*, že všechny své příležitosti promarnil a teď už nedokáže nic změnit. Doktor Kraus (povídka *Cedr a kladivo*), neví přesně, co je v jeho životě špatně, připadá si jako po havárii: „nevíš, co máš zlomené, co utržené. Takový pytel pošramocených věcí na tobě visí a ty jen cítíš, že ho nemůžeš unést, ale musíš.“⁷³ Jisté však je, že i jeho život se nějak vychýlil z dráhy a nabral nový směr až do protialkoholické léčebny.

Hledání toho, co je vlastně v životě špatně, směřuje vyprávění do minulosti, k níž se protagonisté Balabánových příběhů obracejí nejen jako k prapůvodu jejich momentálního rozpoložení, ale především v touze uniknout k životním momentům, ve kterých ještě o něco šlo, kdy se ještě „lámal chleba“. Proto to neustálé pitvání vlastní minulosti, vzpomínání, které člověku umožňuje vzdálit se přítomnosti, jež nic dobrého neslibuje, uzavřít se ve světě vlastních prožitků. Jedině tak je potom možné spolu žít, respektive žít vedle sebe: „[Roman] tehdy upřímně doufal, že to spolu nějak překonají. Uršula také doufala, že Roman nějak povyroste. Ale každý doufal sám, a to jim zůstalo, i když přišly děti.“⁷⁴

Tyto úniky do vnitřního světa, sebeobviňování, utápění se ve vzpomínkách na dětství či v alkoholu však pocitovou krizi postav ještě prohlubují. Pomáhají jim „přežít“ realitu prostřednictvím útěku od ní a vedou je ke smíření se stavem, v němž se jejich život nachází, k rezignaci na *čin* který by jejich situaci skutečně mohl změnit, k promarnění příležitostí, jež život nabízí.

II. Prožitek času, který zbývá - vypravěčská intenzifikace přítomnosti

Vzpomínka jako most mezi minulostí a přítomností člověka má u Balabána zásadní význam, ať už hrdinové jeho povídek vzpomínají záměrně

⁷³) tamtéž, str. 84

⁷⁴) tamtéž, str. 32

ve snaze pátrat po příčinách jejich současného stavu, či se jim vzpomínky vlamují do vědomí na základě asociací, často pak „proti jejich vůli“ (v tomto případě jsou to vzpomínky nepříjemné nebo traumata z dětství). Nevědomí je chápáno jako vzdouvající se smetiště přeplněné „harampádím“ paměti, jež nyní přetéká do vědomí⁷⁵.

Doktor Chudoba (povídka *Ray Bradbury*) postižený Alzheimerovou chorobou paměť ztrácí. V životní situaci, kdy se čas už neměří od narození člověka, ale naopak odpočítává se od konce - je prožíván jako čas, který člověku ještě zbývá, přichází uvědomění, že právě ono „smetiště vzpomínek“ jsme my a možná, že právě zapomínání je jedním ze způsobů, jak *odcházíme*. Povídka uzavírá Balabánův soubor a její název odkazuje k Rayi Bradburymu, autoru povídky, jejíž titul Balabán převzal pro název celého souboru, *Možná že odcházíme*⁷⁶. V jejím závěru pozoruje indiánský chlapec se svým dědečkem příjezd bělochů, předznamenávající konec jejich kultury. V neblahé předtuše děd cítí, že on i příslušníci jeho kmene „někam odchází“, aniž „se kamkoli vydají“. Balabán tento motiv přenáší do osobní roviny umírajícího lékaře, který je schopen předvídat průběh svojí nemoci.

Podobným způsobem je evokován prožitek času v povídce *Hořící dítě*. Desetiletá Katka umírá v nemocnici na nevléčitelnou nemoc. I zde je umírání spojeno se ztrácením paměti, také její vzpomínky odcházejí na „hřbitůvek tajemství“⁷⁷. Čas, který jí i její rodině zbývá, neslibuje žádnou naději, přesto však musí být nějak prožit. Sílu k tomu nachází rodina v intenzivním prožitku přítomné chvíle, kdy ještě mohou být spolu, chvíle, kterou je čas v očekávání nevyhnutelného konce vykoupen, protože „ten

⁷⁵) viz např. povídka *Bethezda*, tamtéž, str. 24-29

⁷⁶) viz Ray Bradbury: *Možná že odcházíme*, in: *Kaleidoskop*, Odeon, Praha, 1989, str. 421-424

⁷⁷) Jan Balabán, cit. dílo, str. 97

malinký vlásek času, který jim spolu ještě zbývá, bude stejně dlouhý, jako všechny časy na světě.⁷⁸

O tom, že takové vykoupení z beznaděje na záchranu u Balabána souvisí s fungující rodinou, svědčí i případ doktora Chudoby. I on se ve chvílích, kdy se mu vrací vědomí, obrací ke svojí rodině ve snaze něco „ze sebe“, ze svojí zkušenosti předat potomkům. Domnívá se, že mluví ke svému synovi, ale ve skutečnosti promlouvá se svým vnukem Timim, který ještě sotva může porozumět dědečkovu poselství. A právě otec tu jako zprostředkovatel zkušenosti mezi dědem a vnukem chybí. Jen prostřednictvím rodiny, potomků, „požehnané krve“, která se nevytila ze svých „řečišť“⁷⁹, člověk neodchází docela. Poslední myšlenka doktora ztrácejícího vědomí směřuje k jeho vlastním kořenům.

V obou případech vyprávění evokuje prožitek přítomného času. V případě povídky *Ray Bradbury* především prostřednictvím monologů nemocného lékaře. V první části povídky *Hořící dítě* se pak vyprávění kondenzuje v okamžik klidu, těsně před tím než se v nemocnici rozjede kolotoč všech pohybů a ruchů, jimiž začíná nový den, ve druhé části potom do okamžiku, kdy se u lůžka nemocné Katky sejdou oba rodiče. V intenzitě přítomného prožitku nachází jakési vysvobození z tíživé situace.

III. čas jako šance – stupňování čtenářského očekávání

Analýza povídky *Magda* ukázala, že i u Balabána, přes celkově melancholickou až patetickou náladu, v níž se postavy utápějí, najdeme prostor pro naději. Ona naděje, jako šance na změnu života nějak vykloubeného, přichází téměř vždy skrze čin některé z ženských postav. Jako by muži v Balabánových povídkách měli silnější sklony na život rezignovat, pítvat sebe sama v sáhodlouhých monolozích, unikat realitě.

⁷⁸) tamtéž, str. 101

⁷⁹) viz povídka *Hlas jeho pána*, tamtéž, str. 53

Leoš (povídka *U komunistů*) se oné změně, která by mu mohla vstoupit do života, dokonce brání. V předtuše, že se bude muset vyrovnat s traumaty minulosti, roztrhá nepřečtený dopis a pokusí se vrátit k předchozímu životu. Tušenému obsahu dopisu ale nedokáže uniknout; vše směřuje k tomu, že se něco musí stát.

A právě na tomto očekávání je vystaveno pro Balabánovy prózy nezvykle dynamické vyprávění povídky, které po navození otázky po tajemném obsahu dopisu, oddaluje její zodpovězení vyprávěním zdánlivě nepodstatných Leošových zážitků a exkurzí do jeho minulosti, aby v závěru propojilo Leošovo traumatické dětství, s tajemstvím dopisu a návštěvou Leošovy nevlastní sestry, o jejímž narození nevěděl. Dynamické vyprávění povídky připomíná vypravěčské postupy Hakla nebo Andronikové. V závěru se však, na rozdíl od vyprávění v povídkách zmíněných autorů, projevuje pro Balabána typická koncizní výstavba založená v důsledném propojení všech motivů. Setkání obou sourozenců je však pouze otevřením „Pandořiny skříňky“, setkání osamělého Leoše se svojí skrytou polovinou dosud uvězněnou v podvědomí. Jakým způsobem ono odhalení ovlivní jeho další osudy zůstává samozřejmě neodvyprávěno, v závěru slibuje pouze onu naději: „Neboj se,“ řekla mu na rozloučenou, „už se neztratíme.“⁸⁰

Zajímavý narativní postup k probuzení čtenářského očekávání volí Balabán v povídce *Triceratops*. Ve zpřítomněném vyprávění Jaromír nakupuje zákusky, pro které ho poslala Lenka, která mezitím čeká u něho v bytě. Teprve z retrospekci se dozvíme, že se seznámili na nějakém večírku u přátel a také že Lenka vyznává teorii „nestřeženého okamžiku“, tedy přepadnout muže ve nečekané chvíli, v níž jedině se projeví jeho pravý charakter. Právě takovým způsobem nečekaně navštívila Jaromíra a teď

⁸⁰) tamtéž, str. 49

zatímco čeká, až se vrátí z cukrárny, nachází v jeho bytě různé indicie svědčící o jeho podivínské povaze.

Zatímco vyprávění zpřítomňující dění ponechává (právě pomocí zmiňované vyprávěcí metody „zoomování“) každou z postav svým vnitřním úvahám a vzpomínkám, veškeré očekávání směřuje k jejich setkání v Jaromírově bytě, které ovšem zůstane neodvyprávěno - Jaromír s Lenkou se v zpřítomněném dění prvotního narativu nesetkají.

Prožitek času jako šance je tedy u Balabána evokován narativními postupy stupňujícími čtenářské očekávání. Ona šance představuje možnost, že v zaběhlém samotářském a bezbarvém životě hrdinů dojde k nějaké změně. Vyprávění však zůstává u onoho očekávání, které je vždy nenaplněné, u naděje, která vždy vzbuzuje otázku po budoucnosti, jejíž zodpovězení by bylo v rozporu s žánrovým pojetím povídky jako výřezu světa, tedy i úseku děje. Balabánovy příběhy zůstávají vždy otevřené.

3.4. Emil Hakl: Blízká setkání

Apokalypsa jako životní vize, nebo realita života?

Aranžér, knihovník, skladník, strojník, zvukař, reklamní textař, redaktor a spisovatel. Muž mnoha profesí Jan Beneš alias Emil Hakl. Vydal sbírky básní *Rozpojená slova* (1991) a *Zkušební trylky z Marsu* (2000), knihu povídek *Konec světa* (2001) a román *Intimní schránka Sabriny Black* (2002). Za novelu *O rodičích a dětech* (2002) dostal cenu Magnesia Litera. Jeho zatím poslední vydanou knihou je soubor povídek *O létajících objektech* (2004).⁸¹

Blízká setkání, úvodní povídka Haklova souboru *O létajících objektech* (2004) vybízí k poněkud odlišnému interpretačnímu postupu než tomu bylo v předchozích případech. Zatímco v analyzovaných povídkách Rudčenkové a

⁸¹) dle oddílu „Portréty autorů“; www.iliteratura.cz/clanek.asp?polozkaID=15873

Balabána docházelo k narušení postupů směřujících k chronologickému vyprávění děje (a docházelo zde tedy k rozporům mezi pořádkem příběhu a pořádkem textu⁸²), pro Haklovy povídky je naopak příznačné vyprávění děje na základě časové následnosti. Následující analýza bude do jisté míry následovat čtenářskou zkušenost s textem a problémy budou, samozřejmě při vědomí celku, reflektovány v pořadí, v jakém se otevírají při četbě.

Pozastavíme se tedy nejdříve nad incipitem povídky: „V neděli večer jsem se vlivem konjunkce nezajímavých okolností ocitl na křižovatce Vinohradské a Jičínské.“⁸³ Ve srovnání s prostorovým údajem odkazujícím děj do zcela konkrétní pražské lokality se časový údaj „v neděli večer“ jeví jako podstatně mlhavější a čtenáře matoucí - na jednu stranu vykazuje značnou přesnost časového určení (večer, konkrétní den v týdnu), na stranu druhou je velmi vágní a vypravěč zůstává dlužen informací, do kterého roku, případně pak ročního období onu neděli zařadit. Takovým způsobem uvedené vyprávění implikuje dva poznatky: bližší určení oné neděle je pro vyprávění nepodstatné z toho důvodu, že nebyla nedělí nikterak výjimečnou (byla tedy nedělí „všední“) a mohla by potom být vlastně *kteroukoli* jinou nedělí; druhé zjištění potom směřuje k implikovanému recipientovi vyprávění. Záměrně tohoto příjemce nenazývám implikovaným čtenářem, protože Haklovo vyprávění obecně implikuje spíše představu *recipienta* – *posluchače*, který si příběh vyslechne v rámci společenské konverzace krátce poté, co se odehrál (a ona neděle je tedy „minulou nedělí“, tj. poslední nedělí před časem vyprávění).

Haklovo vyprávění by tak mohlo vykazovat určité společné znaky s „hospodskou historkou“, respektive žánrem, pro který Ludvík Štěpán vytvořil

⁸²) srov. Shlomith Rimmon-Kenanová: *Poetika vyprávění*, Host, Brno 2001, str. 54

⁸³) Emil Hakl: *O létajících objektech*, Argo, Praha 2004, str. 11

označení „narando“⁸⁴. Současně jsme si ale vědomi zásadních rozdílů mezi takto vymezeným žánrem a zkoumanou prózou: především tu chybí onen bezprostřední explicitně oslovovaný posluchač, jenž je v Haklových textech zastoupen spíše jeho implikovanou představou. Na druhé straně komunikačního schématu potom musí být vypravěč, který ke svému posluchači ústní formou promlouvá. Vyprávění tak místy vykazuje jisté znaky typické pro projev mluvený: expresivní výrazové prostředky, jednoduchou syntax a ono zmiňované chronologické podání děje.

Citovaný incipit také poukazuje na formu vyprávění v ich-formě. Z širšího kontextu Haklových povídek potom vyplývá, že toto vyprávějíci „Já“ nese autobiografické rysy autora: vyprávějíci subjekt je spisovatel ve středním věku Jan Beneš (což je občanské jméno autora), cynický pozorovatel a glosátor současného životního stylu, proti němuž se zásadně vymezuje vyhýbáním se zaměstnání, vyhledáváním a *zakoušením* podivných situací či alespoň rozhovorů s podivíny. Tuto autobiografickou ich-formu Hakl opouští zcela výjimečně: např. v povídce *Dva dny ze života Evy F.* zůstává formou vyprávění ich-forma, vypravěčkou je však titulní hrdinka; v povídce *Večer* je pak vyprávěno prostřednictvím er-formy, do níž se však silně projektuje osobní hledisko hlavního hrdiny.

Úvodní výpověď povídky o vyprávějícím „Já“ prozrazuje ještě jednu zajímavou informaci. Jan na křižovatku jmenovaných ulic nikoli *přišel* za nějakým konkrétním účelem, nýbrž se tam „ocitl“ a to vlivem „konjunkce nějakých okolností“. A právě toto setkání nějakých okolností, často neodvyprávěných, je hybnou silou, která uvádí vyprávěné události a současně

⁸⁴) viz Ludvík Štěpán: *Postmodernistická struktura českých a slovenských vypravěčských žánrů*, in: *Postmodernismus v české a slovenské próze*, Slezská univerzita, Opava, 2003, str. 71; autor žánr definuje takto: „Narando je specifickým žánrem české literatury, prozaická struktura vycházející z orálních projevů převážně městského folklóru, který očima zainteresovaného, plebejsky nebo intelektuálně stylizovaného svědka vypráví pro bezprostředního posluchače jemu časově i zkušenostně blízký, z reality vycházející, komicky, satiricky, absurdně či groteskně stylizovaný příběh s různě rozvinutým syžetem, nad nímž však dominují kaleidoskopicky prolnuté autentické vrstvy, variantně a improvizálně transformované do synkretického tvaru.“

také akt vyprávění do pohybu. Tento podnět tedy přichází odkudsi „zvenčí“, nevychází z Janova vědomého rozhodnutí; jako by Jan nejednal z vlastní vůle, ba dokonce ani proti vlastní vůli, protože jak se zdá, žádnou vůli nemá. Jeho volní rozhodnutí jsou v područí nějaké síly a on může pouze konstatovat výsledný stav. Tak tomu činí například o odstavec dále, když si koupí lístek do multikina, aniž by věděl „jak a proč“, nebo když pak při sledování komedie „zjišťuje, že se směje“.

To, že se děj odvíjí spíše od tohoto „zjištěného stavu“ o sobě sama než od nějaké vnější aktivity, k níž by se rozhodl, umožňuje textu konstruovat specifické významy. Na rovině vyprávění dochází k potlačení principu kauzality a základním principem výstavby děje se stává chronologická následnost; otázka po příčinách událostí se odsouvá do pozadí a dění může být zjednodušeno na dění „zvnějšku pozorovatelné“. Touto technikou je umocňován dojem, že hlavní postava a současně vyprávějíci subjekt, který se tak ve vlastním vyprávění chvílemi redukuje na zvnějšku pozorovatelnou podobu vlastního „Já“, tedy na „Já“ jak se jeví, je pouze průsečíkem okolností, jež není schopen ovlivnit. Prostřednictvím této „finty“ je produkován Janův postoj ke skutečnosti, který by mohl být označen jako ambivalentní: je mi jedno, co se se mnou a kolem mě děje, všechno jen potvrzuje můj dojem blížícího se konce civilizace. Tato zdánlivá lhostejnost je však pouze Janovou obranou před hlubším setkáním s realitou. Chodí po Praze s brýlemi, které mu sice zostřují vidění (ač pouze jedním směrem), ale zároveň jej jakoby vyčleňují z všední reality, oddělují od všech a od všeho, na čem ulpí jeho pohled. Jan se neustále přesvědčuje, že nemá cenu s životem zkoušet cokoli udělat (snad s výjimkou možnosti pořádně si postěžovat), protože proti silám, které člověka v současném světě zvenčí ovládají je sám bezmocný. Vybaven takovým předsvědčením se pak může stát pasivním,

cynickým a sžíravě kritickým, krajně odmítavým pozorovatelem vlastního zakoušení života a světa.

Symbolem čehosi, proti čemu Jan svoji vzpouru orientuje se na následujících řádcích textu stává „obrovité hranaté UFO, které tu přistálo pod názvem Palác Flóra“. Příznačné pro vypravěče je, že ze svého stanoviště na rohu zmíněných ulic onen objekt „z pohledu pozoruje“. Zde opět shledáváme určité styčné plochy s Štěpánovým pojetím žánru „narando“; také Haklův vypravěč je především *svědkem* – pozorovatelem a zapisovatelem, pro nějž je ovšem charakteristický onen pohled zdola, který snad můžeme označit jako *plebejský*. Z tohoto ostrého úhlu pak vidí, že na Žižkově vyrostla budova, která jakoby už neměla nic společného s lidským druhem. Sama stavba má něco z představ o kosmických lodích mimozemských civilizací, dav cosi konzumujících postaviček uvnitř připomíná roj podivuhodného hmyzu pochutnávajícího si na kompostu. Zatímco prostřednictvím vypravěčových metafor narůstá takový obraz, konkrétnější podoby nabývá čtenářova představa o tom, co vlastně Janovi tolik vadí, proti čemu se ve svém dobře živeném plebejství vymezuje a pro co se často používá označení „konzumní společnost“⁸⁵.

Proč ovšem Jan nezůstává v bezpečné vzdálenosti od tohoto „hnízda“ a odhodlá se vejít dovnitř, ba co více v každém patře si něco koupí? Z hlediska vyprávění je to poměrně pochopitelný tah: vyprávění musí buď pokračovat dalším, podrobnějším a bližším pozorováním, nebo skončit. Avšak z hlediska vypravěče jakožto postavy příběhu je tento krok pochopitelný méně. *Explicitně* uvedený argument je prostý - Jan si potřebuje koupit něco k jídlu. Potřeba zahnat hlad ale jistě není dostatečným důvodem pro tolik „riskantní“ návštěvu a už vůbec není důvodem k tomu, aby si pak kromě grilovaného

⁸⁵) Jsem si vědom určité vágnosti tohoto pojmu v jeho běžném užívání a zneužívání, jež se stalo především v médiích jistou módní záležitostí. Haklovým tématem je však „konzumní společnost“ právě ve smyslu běžného povědomí o významu termínu.

kuřete koupil ještě sako, kompaktní disk, zapalovač a vstupenku do kina. *Implikované* zdůvodnění Janova jednání je pak onen výše zmíněný, textem produkovaný dojem, že nejedná z vlastní vůle, že je pod vlivem nějakých vnějších sil, které snad nyní již můžeme blíže specifikovat jako účinky reklamy či přitažlivost jednoduché „konzumní zábavy“. Zdůvodněním *interpretačním* by mohla být produkce sebe-ironie, skrze kterou se Jan jako účastník příběhu a Jan jako jeho vypravěč setkávají. Za vypravěčovou tendencí vyhledávat nepříjemné zkušenosti snad stojí, kromě potřeby postěžovat si, také Haklovo upřímné vyjádření nejistoty, jak by měl člověk naložit s vlastním životem.

Vraťme se nyní k příběhu: Jan prošel všemi patry nákupního centra a koupil si vstupenku na film, který začíná až za dvacet minut. Aby si ukrátil čekání, „schová“ se do bistra za umělou palmu a objedná si kávu a z tohoto pozorovacího stanoviště vyslechne část rozhovoru mezi dvěma hosty u vedlejšího stolu. Krátký úsek tohoto „náhodně“ vyslechnutého dialogu, jenž je převyprávěn tak, že připomíná několik replik vytržených z textu absurdního dramatu, nenabízí vodítka k odhalení předmětu či smyslu rozhovoru, který spolu neznámý muž a žena vedou, ale evokuje dojem, že se jejich promluvy do značné míry mívají, že každý mluví utkvěle o tom svém v neustálých kruzích. Ona podivnost lidského druhu se tedy potvrzuje i při bližším pozorování způsobu jejich komunikace. Nelze ovšem nepodezírat vypravěče ze zkreslování informace: vždyť znaky nonsensu by mohl vykazovat snad každý rozhovor vytržený z kontextu. Zůstává tedy otázkou nakolik je vypravěč nepozorovaně pozorující z bezpečí svého úkrytu svědkem *věrohodným* a nakolik se do vyprávění promítá především jeho svědectví o sobě samém. Jako by měl předem vytvořenu šablonu, do jejíchž kolonek se musí fikční skutečnost poskládat (což by snad mohlo být metaforou transformace vyprávění obecně), ale tyto kolonky potom nedokáže pečlivě

odstranit a pozorný čtenář onu konstruovanost brzy odhalí. Text, který měl být autentickou výpovědí o současném světě, se mění v autobiografickou stížnost.

Druhá část povídky se odehrává následující den, kterým jako by začínalo zcela nové vyprávění – „historka“ o rozbitém mobilním telefonu. Události opět dává do pohybu relativně běžná událost (porucha na displeji přístroje), kterou se Jan pokouší vyřešit (přístroj reklamovat). Zatímco v prvním oddílu povídky byl tedy spíše pozorovatelem světa a sebe sama, nyní referuje o svém *zakoušení* a vyprávění se chvílemi vzdává onoho pozorování sama sebe zvnějšku a spěje k explicitnímu vyjádření Janova vnitřního prožívání.

Následuje vyprávění „anabáze“ při pokusech o reklamaci telefonu, které nepřináší pro naši analýzu nové poznatky, snad s výjimkou dvou aspektů: snaha telefon reklamovat u velkých společností směřuje ke dvěma dialogům, které Jan vede s jejich zaměstnanci. Opakuje se vždy totéž, Jan naráží na odlidštěné a zmechanizované chování sevřené přísnými regulami stanovenými z vyšších pozic. Zaměstnanci vystupují za jakési „my“, proti němuž individuální „Já“ nemá argument. Druhým zajímavým aspektem je samotný předmět onoho sporu – „oni“ tvrdí, že přístroj je mechanicky poškozen a na to se záruka nevztahuje, Jan tvrdí, že telefon žádný mechanický náraz neutrpěl. V sázce je tedy vlastně ona výše zmíněná „konjunkce okolností“, která v Haklových povídkách uvádí děj a současně také samotné vyprávění do chodu; tedy otázka nakolik člověk sám může ovlivnit, co se mu přihodí; respektive, nakolik si potom Jan může omlouvat fakt, že jeho život je vzdálený představě o tom, jak by měl vypadat, vlivem nějakých vnějších a neovlivnitelných okolností.

Pro analýzu je zajímavější závěrečná situace: v Bezručových sadech potkává Jan mladou dívku, která nese v náručí psa, kterého někdo postřelil

šípem. To je už moment, který nějakým způsobem překračuje hranice všední zkušenosti, v nichž se doposud vyprávění pohybovalo. Děj povídky v tomto bodě vrcholí, obzvláště pak ve srovnání s děním předchozím, a snad je tedy i možné použít pro tuto situaci označení „krizový moment“. Zde by se mělo ukázat, nakolik vlastně Haklův hrdina ono: *já jsem jiný než ostatní* myslí vážně a také nakolik je schopen vypjatou situaci zhodnotit z pozice vypravěče. To by znamenalo využít příležitosti oprostít se od krajně subjektivní, ostré, ale dosti povrchní kritiky současné společnosti a pokusit se o hlubší sdělení.

V tomto směru Jan na obou rovinách selhává. Jako postava příběhu po několika nepřilíš důrazných pokusech pomoci psa zachránit rezignuje. Jan - vypravěč pro tuto rezignaci vytváří alibi: dělal jsem, co jsem mohl (zkusil zastavit taxi), ale co může člověk *sám* dělat (když taxikář odmítne odvézt zakrváceného psa na veterinární stanici). „Moment krize“ je tedy vystavěn nikoli tak, aby podrobil dosavadní vyprávění či jednající postavy nějaké zkoušce směřující k odhalení dosud skryté pravdy, ale naopak tak, aby „zpečetil“ výchozí předpoklad, že apokalypsa je něco, v čem žijeme. Po vygradování děje povídky až k vyhrocenému momentu přichází zklamání očekávání a návrat k předchozímu.

Hakl ve své povídce tematizuje tři variace či stupně možných „blízkých setkání“⁸⁶ – nejedná se ovšem o setkání s mimozemskou civilizací, ale s jakousi cizotou a nelidskostí, která se vkrádá do každodenních kontaktů mezilidských. Prvním stupněm je potom *pozorování* oné „mimozemské“ společnosti (návštěva multikina v Paláci Flóra), druhým vlastní *zkušenost* s ní (snaha reklamovat telefon), třetím už jakýsi přímý a brutální útok této podivnosti (setkání s dívkou s postřeleným psem v náručí).

⁸⁶) Název povídky odkazuje k pojmu tzv. „ufologů“, případně ke slavnému filmu Stevena Spilberga z roku 1977 *Blízká setkání třetího druhu* (orig. název *Close Encounters of the Third Kind*). „Blízké setkání“ znamená setkání s mimozemským životem a má tři stupně, z nichž nejvyšší „setkání třetího druhu“ znamená přímý kontakt s mimozemšťanem.

Při pokusu o shrnutí analýzy se nemohu vyhnout hodnocení. Domnívám se, že právě na onom prvním stupni, tedy onom vyhraněném a kritickém pozorování, je Haklovo psaní nejvíce působivé. Prostřednictvím expresivních jazykových prostředků dokáže zachytit významný detail a vytvořit působivý groteskní obraz dnešní společnosti. Objektem takového pozorování se pak stává sám autobiografický vypravěč, který odhaluje s dávkou ironie sám sebe jako neoddelitelný článek kritizovaného světa, jako člověka žijícího v rozporu mezi tím, čemu věří (a co odmítá) a tím, jak jedná. Přichází uvědomění, že i on paradoxně „žíví“ to, proti čemu se vyhraňuje, a s ním jakýsi upřímný smutek z bezvýchodné životní situace: vzdát se svého partu v jakési „apokalyptické“ filharmonii by znamenalo vzdát se života vůbec.

Na onom druhém stupni „blízkých setkání“, tedy přímém zakoušení situací, do nichž člověka přivedou temné síly „konzumní společnosti“, už vyprávění nepostrádá určité příznaky významové banality. Za opět zdařilou sondou do způsobu komunikace, který velké společnosti vyžadují od svých zaměstnanců, stojí vlastně pouze nepříliš objevené sdělení, že očekává-li zákazník lidské jednání, je lepší navštívit malého obchodníka.

A na třetím stupni, tedy ve chvíli setkání „tváří v tvář“ se situací opravdu bizarní, kdy nastává příležitost k nějaké hlubší reflexi, k významovému posunu, k „epifanii“, přichází pouze potvrzení východisek vyprávění, návrat k Janově původní rezignaci na možnosti život skutečně žít a nikoli si na něj pouze stěžovat; potažmo pak rezignaci na autobiografické sdělení o sobě, jež by ale bylo současně také vypovědí hlubšího poznání o světě.

V momentě přečtení povídky by se zřejmě čtenář mohl vrátit na její začátek a znovu ji přečíst (případně nějakou jinou autorovu povídku) se stejným efektem. Příběh je sice vyprávěn chronologicky, děj graduje, vytváří

napětí, má spád, ale celkový dojem času, který Haklovy povídky evokují je *cyklický*. Je to čas na konci dospívající opět k počátku, čas promarněný vyprávěním, jež nikam nesměruje, a čas promarněný čtením sice zábavným, ale bez prozření.

Shrnutí: povídky Emila Hakla

Pokusím se nyní o stručné shrnutí nejvýraznějších příznaků Haklových povídek na základě předchozí analýzy povídky *Blízká setkání* a širšího kontextu Haklovy povídkové tvorby, především souboru *O létajících objektech*.

I. Autenticitní nebo krajně subjektivní vyprávění?

Haklovo vyprávění lze do značné míry označit jako autobiografické. Dojem autenticity umocňuje zasazení děje do všedního a konkrétního prostředí – především pražského, ale také do každodenního lidského „provozu“. Objektivita autenticitního podání je ale na druhou stranu neustále popírána krajně subjektivním pohledem vypravěče promlouvajícího prostřednictvím *ich*-formy. Vzniká tak zajímavý obraz současného světa – každodenní činnosti se ukazují jako groteskní, komunikace mezi lidmi nabývá příznaků nonsensu, lidé se pohybují stále ve stejných kruzích, povídají si stále ty samé příběhy. Vše vyprávěné zapadá do Haklovy vize, že civilizace dospěla ke svému konci a že není třeba se příchodu apokalypsy obávat, protože apokalypsa je současný stav společnosti, něco, v čem už žijeme. Ale právě v momentech, kdy se zobrazovaná skutečnost musí vejít do takto předem vymezeného rámce, ztrácí vyprávění na důvěryhodnosti a Haklovy povídky začínají působit poněkud schématicky. Syrový autentický pohled na svět ustupuje prezentaci osobní stížnosti.

II. Život jako odmítnutí

Haklův autobiografický hrdina a současně vypravěč si zakládá na neuspořádaném životě, do nějž neustále vstupuje něco nečekaného. Nečekaná událost je pak často vlastním impulzem k vyprávění. O tom svědčí už incipit některých povídek, např. *Jedno odpoledne, Macha, Události a komentáře*, kdy se vyprávěný děj odvíjí od vypravěčova upuštění od původního záměru.

Podobně jako je tomu u hrdinů Balabánových povídek také Haklovu vypravěči se vlastní život „vymkl z ruky“. Avšak zatímco Balabánovy postavy hledají prostřednictvím sebereflexe a vzpomínání příčinu či určující moment onoho vykolejení z životní dráhy, Haklův vypravěč povyšuje svá drobná „vykolejení“ na základní princip života a výstavby vyprávění – pozoruje, zakouší a zapisuje tyto nečekaně přicházející a záhy zase mizející příhody.

Takové bezcílné bloumání životem, v němž se při nejbližší příležitosti opouští od plánované akce a odevzdává se novým možnostem, staví potom do kontrastu s rutinní a cílevědomou existencí „konzumního člověka“ budujícího kariéru. Za navenek suverénním životním postojem vypravěče se ale skrývá jakýsi smutek přicházející s uvědomím toho, že život chápaný a prožívaný jako protest vůči společnosti také „nikam nevede“, že pouhá negace neukazuje novou cestu.

III. Hospodská historka

Haklovy texty, podobně jako například některé povídky Pavla Brycze či Karla Kuny, vykazují určité společné znaky s žánrem, který poprvé označil Emanuel Frynta jako „hospodskou historku“, Ludvík Štěpán se potom pokusil tento žánr přesněji vymezit pod pojmem „narando“⁸⁷ Haklův vypravěč je více či méně zaujatým svědkem událostí spojených s každodenní zkušeností

⁸⁷) srov. výše str. 51 nebo Ludvík Štěpán: *Postmodernistická struktura českých a slovenských vypravěčských žánrů*, in: *Postmodernismus v české a slovenské próze*, Opava 2003, str. 71

městského života. Tempo vyprávění a výrazové prostředky připomínají mluvenou řeč. Děj také často odehrává v prostředí hospody či baru. Snad nejbliže k žánru naranda má povídka *Nesmíš se dát!*, v níž vystupuje (a promlouvá) typická „lidově-moudrá“ postava Standy Váni.

Štěpán považuje za vrchol tradice naranda v české literatuře Hrabalovy texty, v nichž se setkává lidový názor světa s intelektuálním. Na rozdíl od intelektuálního pohledu na svět příznačného pro Rudčenkovou a ve velké míře i pro Balabána Hakl pozoruje svět „zdola“. Avšak zatímco u Hrabala se události všedních dnů obyčejných lidí snoubí s přesahem k mýtu, hledáním obecné pravdy a směřují ke katarzi⁸⁸, Haklův vypravěč a hrdinové jeho povídek ukazují na způsoby přežití ve světě, kde mýtus zemřel a katarze nepřichází.

⁸⁸) srov. Bohumil Hrabal: *Kličky na kapesníku*, Práce, Praha 1990, str. 29 a 30

4. Závěry

4.1. Některé příznaky současné české povídky

V této kapitole se pokusím na základě poznatků získaných prostřednictvím předchozích interpretací shrnout nejvýraznější příznaky zkoumaných textů a porovnat jejich specifické podoby u jednotlivých autorů. Budu si také všimnout případů, kdy analyzované texty pracují na dodržení, či naopak popření konvencí daných žánrovým vymezením povídky (viz kapitolu 2. Vymezení povídkového žánru). Současně poukáži na koncepty povídkového žánru, které mi pomohly lépe postihnout významové směřování jednotlivých povídek a které z popisovaných distinktivních rysů jsou naopak definovány natolik rigidně, že je konkrétní povídky popírají.

4.1.1. Koncizní výstavba povídky a „jednota dojmu“

Jedním z nejčastěji uváděných aspektů povídky je tendence ke koncizní výstavbě textu (viz kapitolu 2.4. Povídka jako specifický způsob vyprávění?). Pilař se v návaznosti na polskou genologickou koncepci Terezy Cieslikowské pokouší prokázat obecnou platnost některých specifických kondenzačních strategií, které bývají v teorii povídkového žánru uváděny jako jeho distinktivní rysy.

V první části tohoto oddílu se na základě předchozích interpretací pokusím kriticky zhodnotit s kondenzací související povídkový rys „ohraničenosti fabule“, na jehož častý výskyt v povídkách Pilař upozorňuje. Ve druhé části se zaměřím na postižení možné souvislosti mezi tendencí ke koncizní výstavbě textu a klasickou povídkovou koncepcí „jednoty dojmu“.

Ohraničenost fabule

„Ohraničenost času fabule“ je jedním z aspektů povídky, který se dle Pilaře v povídkách často uplatňuje. Pilař však podává pouze poměrně vágní definici tohoto jevu: „Příběh se odehrává v krátkém časovém intervalu, ať už chápeme čas jako fyzikální veličinu, nebo čas ‚zrychlený‘ psychickými prožitky hlavních postav.“⁸⁹ Požadavek, aby se děj odehrával v „krátkém časovém intervalu“, je důsledkem mého chápání povídky jako prozaického žánru, v jehož centru stojí úsek příběhu, tedy událost (viz kapitolu 2.3. Povídka jako výřez světa). Je zřejmé, že povídka nemůže vyprávět příběh odehrávající se v dlouhém časovém intervalu kauzálně, krok za krokem prostě proto, že zde pro takové vyprávění není dostatek prostoru. Druhý požadavek pak vyplývá z požadavku předchozího – má-li být čas fabule ohraničen situací, pak může být minulost ve zhuštěné podobě vyprávěna prostřednictvím prožívání postav.

V takovém případě tedy dochází ke kondenzaci děje – delší časové úseky na rovině příběhu pronikají do zpřítomnělého prožívání postav a nabývají zhuštěné podoby vzpomínky, reflexe a interpretace předchozího života. Právě tímto způsobem proniká minulost v kondenzované podobě do aktuálního prožívání postav v Balabánových povídkách.

„Zrychlení času psychickými prožitky“ však nepředstavuje jediný způsob, jak lze v povídce vyprávět delší časový úsek. V některých textech Rudčenkové je často vyprávěn děj v časovém intervalu, který nelze označit jako krátký (pohybuje se i na časovém horizontu několika let), aniž by byl narušen povídkový princip vyprávění události, respektive událostí, a nikoli příběhu. Autobiografická vypravěčka předvádí časově ohraničené situace, které ale následují ve značném časovém odstupu a mezi nimi tedy zůstávají nedourčené úseky děje. Z takových fragmentů dění pak lze sestavit příběh,

⁸⁹) Martin Pilař: *Pokus o žánrové vymezení povídky*, Sfinga, Ostrava 1994, str. 38, zvýraznil PŠ

jenž se „v krátkém časovém intervalu“ neodehrává (příkladem z klasiky by mohla být Faulknerova povídka *Růže pro Emilii*). Rudčenkova tedy nevolí pro vyprávění delšího časového úseku kondenzační postup vypravěčského shrnutí - čas není prostřednictvím fragmentární výstavby „zrychlen“, ale naopak je zdůrazněno utkvění v okamžiku.

Požadavek „ohraňčeného času fabule“ se tedy v konfrontaci s konkrétními texty ukazuje jako neúnosný. Otázka by spíše měla, v souladu se způsobem, jakým na povídkový žánr nahlíží Shawová (viz kapitolu 2.1. Dva přístupy k vymezení žánru) směřovat k postižení možných způsobů, jakým lze v povídce vyprávět delší časový úsek, aniž by došlo k popření povídkového principu orientace na událost. Ve svých interpretacích jsem odhalil dva takové způsoby: u Balabána bylo dění v širokém časovém rozpětí odvyprávěno skrze prožitky postav, proud vědomí, vzpomínky apod., u Rudčenkové potom prostřednictvím fragmentárního vyprávění jednotlivých událostí, mezi nimiž zůstávají neodvyprávěné úseky děje⁹⁰.

Samotné použití výrazu *ohraňčený čas* implikuje popření základního povídkového principu synekdochy (případně „klíčové události“). Ačkoli čas vyprávěného děje je často omezen na zachycení jediného okamžiku, tento okamžik nikdy nestojí zcela ohraňčen, ale naopak v náčrtu či náznaku odkazuje k věčnosti. Každá situace v mistrné povídce směřuje k představě života v jeho celku.

Ukazuje se tedy, že řada literárněvědných pokusů o stanovení co nejpřesnějších znaků povídkového žánru obecně často vede ke vzájemnému popření dvou povídkových rysů považovaných za rysy distinktivní. Povídka

⁹⁰) fragmentární vyprávění *více událostí* popírá také některé další rysy, které bývají především v kontextu české a slovenské literární vědy povídkovému žánru přisuzovány; srov. např. Zajacovu definici povídky jako „simplexního jednomomentového rozměru jedné epické situace“; Peter Zajac: *Žánrová povaha literárneho diela a literárneho procesu*, in. *O interpretácii umeleckého textu*, sv. 11, PdF, Nitra 1989, str. 250

nepochybně je, podobně jako román, literární formou velmi tvárnou a je tedy třeba při pokusech o její vymezení zachovat značnou opatrnost.

Jednota dojmu

Schopnost povídky navodit určitý dojem jsme v teoretickém úvodu uvedli do souvislosti s možností jednorázové četby povídky (viz kapitolu 2.2. Povídka jako kratší prozaický útvar). Nezanedbatelný podíl při evokaci „jednoty dojmu“ budou jistě mít také některé narativní strategie směřující ke kondenzaci.

O tom svědčí právě texty Kateřiny Rudčenkové, které nepracují s dějovou kondenzací, ale volí fragmentární způsob zobrazení určitých okamžiků na principu deníkových záznamů. Plynutí času je tedy vždy v určitém momentu „zastaveno“, respektive výrazně zpomalené, a mezi těmito zobrazenými okamžiky potom zůstává neodvyprávěný časový úsek. Čtenář tedy dotváří představu časové kontinuity na základě vlastní aktivity.

Prostřednictvím fragmentární výstavby děje však text produkuje zcela opačný účinek než „jednotu dojmu“. Vyprávění blízké deníkovým zápisům směřuje k bezprostřednímu vyjádření určité životní zkušenosti, představuje jakýsi syrový, nezpracovaný, necenzurovaný a tedy nehomogenní materiál. Vypravěččin pocit nejasnosti vlastního prožívání určité situace se promítá do diskontinuity děje, do neuspořádaných a iracionálních sebereflexí, tematizace vlastního vyprávění. Přispívají-li tyto vypravěčské strategie k evokaci „jednotného dojmu“, pak je to dojem nejistoty, neukončenosti a nejasnosti smyslu.

Pracuje-li něco na „jednotě dojmu“ v povídkách Emila Hakla, pak je to vypravěčův krajně vyhraněný pohled na současnou společnost. Haklův vypravěč je skvělý pozorovatel jednoho úhlu pohledu, skrze nějž předvádí

fikční svět tak, aby se do něj „vešly“ pouze ty entity a odehrávaly se tam pouze ty příběhy, které výchozí hledisko potvrzují.

Koncízní výstavba Haklových povídek není založena na kondenzaci děje, ale především významu. Prostřednictvím metaforického vyjadřování, které proniká do popisu prostředí i postav, Hakl vytváří jakési cynické náčrty a karikatury životního stylu „konzumní společnosti“.

Důsledná výstavba Balabánových textů založená na paralelním propojování složek textu se jeví jako nanejvýš funkční k evokaci čtenářovy „jednoty dojmu“ a pouze v případě Balabánovy povídkové tvorby můžeme uvažovat o „jednotě dojmu“ ve smyslu vymezeném už v klasickém Poeově a Matthewsově pojetí žánru. První z nich ovšem chápe tento efekt jako důsledek krátkého rozsahu povídky (a tedy faktu, že může být přečtena najednou), druhý pak jako vlastnost fabule, která má pojednávat o jediné postavě, události, pocitu či sledu pocitů vyvolaných jedinou událostí⁹¹.

Na základě ani jednoho ze zmíněných pojetí „unity of impression“ však není možné vyložit dojem produkovaný Balabánovými texty. „Jednota dojmu“ je zde evokována nejen skrze fabuli (tedy propojování motivů), ale především prostřednictvím důsledného propojování prožitků postav, vyprávěcích postupů a jimi evokovaných prožitků čtenářových, prostorových obrazů a děje (je tedy vlastností fabule i syžetu, resp. paralelní výstavby těchto rovin).

Naše analýzy také prokázaly neoprávněnost Matthewsových (ale také např. Zajacových – viz výše) požadavků na to, aby v centru povídky stála jedna událost, jedna postava a jeden prožitek. Matthews tedy vyvozuje produkci „jednoty dojmu“ v povídce z nesprávných předpokladů. Přesto se povídka jeví jako vhodná forma k produkci takového účinku na čtenáře

⁹¹) srov. Martin Pilař, cit. dílo, str. 27

především díky možnosti její jednorázové četby a tendenci využívat kondenzačních strategií.

4.1.2. „Moment krize“ jako událost všedního dne

Povídku jsem vymezil jako prozaický žánr, v jehož centru nestojí příběh, ale událost (viz kapitolu 2.3. Povídka jako výřez světa). V žánrových konceptech najdeme pokusy o bližší specifikaci této události. Valerie Shawová ve své knize dokládá silnou tradici dvou typů povídek: na jednu stranu staví povídky s událostmi implikujícími výraznou zápletku a silný příběh, který sám o sobě nese potenciál k vyprávění. Kořeny literárněvědné reflexe tohoto typu povídek potom hledá v nejstarších konceptech A.E. Poea a Matthewse, kteří zdůrazňovali požadavek vyhrocené dějovosti a přítomnost specifické události, tzv. „momentu krize“ (a na základě tohoto požadavku potom vymezovali povídku vůči jiným formám kratší prózy – např. črtě). Na straně druhé potom stojí pojetí povídky založené spíše na tvůrčí praxi evropských prozaiků, předně Čechova a Maupassanta, které přisuzuje povídce schopnost evokovat atmosféru, dojem okamžiku a výstavbu vyprávění na půdorysu událostí všedního dne⁹². Pro toto jistě (a vědomě) zjednodušující rozdělení svědčí také fakt, že v kontextu české (respektive středoevropské) literární vědy nebývá kladen na vyhrocenou dějovost takový důraz jako v prostředí anglosaském. Požadavek momentu krize zde nahrazuje spíše pojem „klíčového momentu“, který neimplikuje napínavý děj⁹³.

Pokusíme se nyní z hlediska těchto dvou extrémních nároků na děj porovnat texty analyzovaných autorů. Nejblíže k vyhrocené dějovosti mají povídky Emila Hakla. Dějový spád je zde zdůrazněn především

⁹²) srov. Valerie Shaw: *The short story: critical introduction*, Longman, London/New York 1992, před. str. 46-49

⁹³) srov. Dagmar Mocná, Josef Peterka a kol.: *Encyklopedie literárních žánrů*, Paseka, Praha/Litomyšl 2004, str. 516

chronologickým, vyprávěním, jednoduchou syntaxí, redukcí popisných pasáží a přímé charakteristiky postav na jakési náčrtky či pohotové karikatury.

Takto exponovaný děj pak ve většině povídek graduje až k napjatému okamžiku, kdy vypravěči či postavám hrozí přímé nebezpečí – k momentu, který označit za krizový. Například v povídce *Dva dny ze života Evy F.* je Evin přítel Josef přinucen domorodci v jugoslávských horách hrát o svoji partnerku jakousi obdobu „ruské rulety“. Podaří-li se mu na jeden výstřel z pušky zasáhnout cíl, oba mohou jít, v opačném případě odejde pouze Josef a nechá Evu na několik hodin samotnou ve společnosti opilých horalů; v povídce *O létajících objektech* zabloudí skupina mladých lidí během cesty na venkov do podivného areálu, kde na ně míří pistolí paranoidní člen ochranky, apod.

Vyprávění podobných situací ovšem u Hakla téměř vždy začíná všedním dnem, jehož průběh nabere nějaký nečekaný směr. Situace ohrožení člověka se stává součástí každodenní zkušenosti a v souladu s Haklovou vizí současné společnosti, která dospěla do apokalyptického stavu, je čímsi banálním, běžnou událostí, nad níž není třeba lámat si hlavu. Autobiografický vypravěč si totiž dává velmi záležet na tom, aby takové momenty krize ve vyprávění nezískaly výsadní postavení události, která v sobě koncentruje více významového potenciálu než kterákoli jiná vyprávěná situace. Jinými slovy, ačkoli napínavost děje v těchto vyhrocených momentech přirozeně stoupá, z hlediska roviny vyprávění není situace výrazně exponována, vyprávění se k ní dále nevrací – „moment krize“ se stává pouze jedním z mnoha obrazů všedního dne.

Jinak tomu je v případě povídek Kateřiny Rudčenkové a Jana Balabána. Oba využívají narativních postupů směřujících k narušení chronologické následnosti děje. Rudčenková dosahuje potlačení děje prostřednictvím jeho rozkládání na jednotlivé okamžiky, mezi nimiž zůstávají časové trhliny.

V případě povídky *Lehkost* se děj rozpadá do fragmentů, které nevznikají pouze skoky na časové ose, ale roztržitost děje je navíc posílena neustálou výměnou vypravěčů, kteří o událostech referují. Východiskem vyprávění Balabánova není děj, ale stav člověka v určité situaci. Časovost potom do tohoto zpřítomněného momentu proniká až prostřednictvím vědomí postav – jejich vzpomínek či nadějí. Takto upozaděné dění je navíc v případě obou autorů rozehráno v kulisách všedního dne.

Nejenže tedy nelze v souvislosti s těmito texty mluvit o vyhocené dějovosti, děj se vymyká také požadavku „klíčového okamžiku“. Vyprávění v povídkách Rudčenkové se nikdy nesoustředí pouze na jediný okamžik, do něž by se děj koncentroval; Balabán takový okamžik sice zpřítomňuje, ale to podstatné se již odehrálo v minulosti, nebo k tomu směřují naděje a touhy hrdinů. Pozornost vyprávění tak neorientuje na děj, ale na předvedení vnitřního prožívání postav, či autobiografické vypravěčky.

„Moment krize“, ve smyslu zcela vzdáleném Poeově představě dramatického děje, tak nepřísluší rovině příběhu, ale lze jej přisoudit vyhocenému prožívání postav. Dramatické dění ustupuje před dramatem prožitku, vyprávění vypjatých událostí nahrazuje nejistota či prázdnota člověka stojícího tváří v tvář každodenní realitě.

Vrátíme-li se tedy k typologii Valerie Shawové uvedené na začátku tohoto oddílu, zjišťujeme, že motiv „krizového momentu“ se u zkoumaných autorů specifickým způsobem propojuje s tematizací všedního dne a jeho prožívání. V Haklově případě se „krizový moment“ odehrává na rovině příběhu a můžeme tak hovořit o vyhocené dějovosti. Východiskem děje gradujícího k tomuto vyhocenému okamžiku je však vyprávění všedních událostí, a poté, co je tento okamžik odvyprávěn, se předváděné dění ke všedním událostem vrací, jako by se nic zvláštního nestalo. Moment vyhocený dějově není intenzifikován vypravěčsky a stává se jednou událostí

z mnoha. Vyprávění tak nesměruje k výpovědi vnitřního prožitku vypravěče, který se ocitá v nebezpečí života, ale k postižení bizarnosti světa, v němž je podobná zkušenost všedním zážitkem.

U Rudčenkové a Balabána se setkáme s vyprávěním každodenních událostí a s narativními postupy směřujícími k nabourání chronologické posloupnosti děje. Je zde však vystavěn kontrast mezi zdánlivě banálním a poklidným děním a dramatem vnitřního prožívání.

4.1.3. „Epifanie naruby“

Pilař ve své studii poukazuje na poměrně významnou roli konceptu „epifanie“ převzatého z anglosaské literární vědy při vymezení povídkového žánru (viz 2.4. Povídka jako specifický způsob vyprávění?). Za epifanii lze však považovat pouze opravdový moment prozření čtenáře, tedy chvíli odhalení smyslu něčeho, co bylo dosud nejasné, nebo chvíli, kdy se smysl, který se dosud jevil jako jednoznačný, ukazuje v novém světle jako nepochopení věci. Rozumíme-li konceptu epifanie pouze ve smyslu textem zprostředkované fatální proměny čtenářova porozumění fikčnímu světu, pak přítomnost tohoto rysu v povídkách jistě nebude tak častá, jak se domnívá Pilař.

Přesto však lze v povídce sledovat tendenci k výraznému sémanticky exponovanému závěru. Hovořit o výrazné pointě by však mohlo přinést další nepřesnosti, neboť implikuje spíše představu dějového zvratu, který však není nutnou podmínkou překvapivého či výrazného zakončení povídky. Přijal jsem tedy epifanii jako jeden z možných rysů žánrového vymezení povídky a pokusil jsem se jeho přítomnost v předchozích analýzách reflektovat, také z toho důvodu, že silná tradice povídek s výrazným zakončením má zřejmě značný vliv na očekávání soudobého čtenáře.

Právě prostřednictvím „momentu krize“, jenž je ve specifické podobě značně vzdálené původnímu Poeovu pojetí ve zkoumaných textech přítomen (viz předchozí oddíl), by mohla být dosavadní představa o fikčním světě podrobena zkoušce vedoucí k možné epifanii. V prózách Rudčenkové je to chvíle, kdy se kruh sebereflexí uzavírá a vrcholí tak osobní krize autobiografické vypravěčky - přichází na jedné straně poznání nemožnosti „vnější akce“ (tedy jednání vyprávějího „Já“ na rovině postav), jež by nebyla provázena pocitem narušení vlastní identity, na straně druhé pak neproveditelnost „vnitřní akce“ (akt vyprávění), která by byla na vnějším jednání zcela nezávislá.

Příčina vnitřní krize, kterou prožívají Balabánovy postavy, má původ v osudových momentech jejich minulosti. Člověk musí snášet tíži kdysi učiněných nezvratných rozhodnutí, od nichž se život dále ubíral nechtěným směrem, až do chvíle, kdy zeje obrovská propast mezi aktuální životní situací konfrontovanou s představami, jak by měl život vypadat.

V povídkách obou zmíněných autorů graduje intenzita prožívaného rozporu mezi situací člověka a jeho vnitřním světem až na hranici únosnosti, právě k onomu krizovému momentu, kdy vrcholí čtenářovo očekávání a vše nasvědčuje tomu, že se „něco musí stát“. A právě v tento moment přichází místo „epifanie“ zklamání čtenářského očekávání. Vypravěčka v povídkách Rudčenkové nedokáže překlenout most a vystavět svoje jednání v souladu s vlastní identitou. Balabánovým hrdinům chybí síla odhodlat se k činu, který by mohl dát věci do pořádku, a propadají pocitu, že na zásadní rozhodnutí je příliš pozdě. V obou případech tedy chybí čin, který by hrdinům pomohl uniknout z jakéhosi „vnitřního vězení“, do kterého sami sebe zavírají. Namísto k prozření zprostředkovaného vystoupením z kruhu vlastního sebe-prožívání vede neschopnost akce k návratu k počátkům vyprávění a k uzavření onoho kruhu.

Opět tomu bude trochu jinak v případě povídek Emila Hakla, kde lze v řadě povídek zaznamenat „moment krize“ v původním významu Poeova vymezení termínu - jako vyhroceného okamžiku na rovině dějové. Chybí zde však naopak vzhled do prožívání autobiografického vypravěče, jenž je typický pro vypravěčku Rudčenkové. Děj, jehož napětí graduje, je vypravěčem podán s jakousi ostentativní lhostejností k tomu, co se mu právě přihodilo.

Ať se tedy na rovině dějové odehrává cokoli, je to vyprávěno se stále stejným zaujetím; jako by vypravěč v ich-formě byl chladným dokumentaristou zvnějšku pozorujícím sama sebe. Autor nechává prostřednictvím nejrůznějších, více či méně vyhrocených, situací svoje experimentální já neustále dokazovat výchozí představu zvrácenosti současného světa. Děj tedy graduje, čtenářovo očekávání narůstá, ale žádná další událost není vystavěna tak, aby poskytla prostor pro podlomení onoho východiska – civilizace dospěla ke svému konci a jedinou možností přežití je žít v jakémsi odstupu od vlastní existence. Čtenářovo prozření tedy není možné, protože není možné, aby jej vypravěč, odepírající si hlubší reflexi života, zprostředkoval.

Výstavba povídek zkoumaných autorů tedy pracuje na narušení konvence výrazného závěru, respektive „epifanie“. Tyto texty sice jsou komponovány na půdorysu povídek, v jejichž závěru k epifanii dochází, jednotlivé kroky vyprávění spějí k momentu prozření – děj nebo drama prožitku graduje, čtenářovo očekávání zvratu narůstá. Ve chvíli vyvrcholení, kdy se „něco zásadního musí stát“, je však toto očekávání zklamáno, přichází pochopení, že se nestane „vůbec nic“, návrat k výchozímu, „epifanie naruby“.

4.1.4. Příběhy promarněného času a čas promarněný vyprávěním příběhů

V předchozích dvou oddílech jsem pojednal o způsobu, jakým texty zkoumaných autorů pracují na narušení některých konvenčních pravidel povídkového žánru – požadavku vyhocené dějovosti a překvapivého, sémanticky exponovaného závěru. Drama dějové většinou ustupuje dramatu prožívání a skrze „epifanii naruby“ ústí do ztracena.

Prostřednictvím tohoto nezhodnoceného vyprávění je v analyzovaných textech evokován prožitek nenaplněného času. Autobiografická hrdinka povídek Rudčenkové navazuje s muži vztahy, o nichž předem ví, že jsou odsouzeny k zániku. Vypravěčka takové jednání vysvětluje snahou uniknout naplnění společenských schémat, dle kterých by se mladá žena měla chovat, ale její problém je hlubší povahy. Za „nekonformními“ milostnými avantýrami skrývá nejistotu při hledání vlastní identity. Stojí rozpolcená mezi dvěma světy – autentickým světem vnějšího dění, do nějž je stále méně schopná zasahovat tak, aby byl v souladu s vnitřním prožíváním tohoto dění, se světem jejího „vnitřního monologu“, tedy aktu vyprávění.

Právě čas onoho vnějšího světa promarněný milostnými příběhy, které nenabízejí bolestný ani šťastný konec, nýbrž konstatování jejich marnosti (ono „křísli jsme o sebe a padli zpět“ ze závěru povídky *Poryv větru mi rozhazuje vlasy*), nikam nevedoucími vztahy, zbytečnou konverzací, hádkami a žabomyšími válkami o čistotu kádrového dotazníku, má být vykoupen časem naplněným psaním, vyjádřením prožitku. Proti marnosti autentického dění Rudčenková staví plnost literatury a umění.

Problémem takového psaní je, že neposkytuje-li smysluplný a zajímavý příběh, ale příběh promarněného času, pak musí v úvahových pasážích a reflexích vlastního vyprávění z takového promarněného času učinit téma. Tyto reflexivní pasáže jsou však u Rudčenkové charakterizovány iracionalitou

a nesoudržností a nijak nepřispívají k uchopení prožívaného. Smysl takového vyprávění tedy neustále čtenáři uniká, neboť netkví ani v zážitku, ani prožitku. Čas promarněných životních příležitostí nelze vykoupit jejich planým vyprávěním.

Také Haklův autobiografický hrdina vypráví příběhy, které se ve svých závěrech stáčejí opět k počátkům, aniž by vypravěče přivedli k hlubšímu poznání či prožitku a čtenáře potom ke zmiňovanému prozření. Haklovým tématem jsou podobně jako u Rudčenkové ona nenaplněná setkání, nesmyslné a stále se opakující rozhovory, nikam nesměřující bloumání životem.

Haklův vypravěč je takovým životem unavený, ačkoli si to nepřipouští, a jeho příběhy unavují jednostranností pohledu na svět. V povídce *Macha* říká: „Ale koneckonců jsem už čtvrtý rok dřepěl doma, foukal kouř do lampy, a místo abych žil, tak jsem raději psal.“⁹⁴ Paradoxem takového vyprávění je (podobně jako je tomu u Rudčenkové), že vypravěč na jednu stranu uniká od „autentického“ života k psaní, ale na stranu druhou při svém vyprávění vychází z vlastního autentického zážitku. Jestliže nemá silný zážitek, pak nemá, co by vyprávěl. Kdyby ale nevyprávěl, pak by musel skutečně žít.

Zatímco bludný kruh Rudčenkové se pohybuje po dráze iracionálního uvažování kolem vlastního iracionálního jednání, Haklův vypravěč se uvažování vyhýbá neustálým zakoušením a vyprávěním zkušeností. Protože ale přijímá každou výzvu lákající k zážitku, přijímá také každou výzvu k vyprávění. Důsledkem je pak často vyprávění banálního děje, který není zhodnocen ani úvahou. V souladu s Haklovou vizí světa není třeba promarněný čas života vykupovat, protože je jediným možným způsobem, jakým současný člověk čas prožívá. Hakl takové příběhy promarněného času předvádí a čtenář prožívá promarněný čas prostřednictvím jejich čtení.

⁹⁴) Emil Hakl: *O létajících objektech*, Argo, Praha 2004, str. 59

O Balabánových příbězích promarněného času jsme pojednali již v kapitole shrnující soubor *Možná že odcházíme* (viz kapitolu 3.3. *Příběhy prožitku času*). Balabán z promarněného času či životní šance vytváří jedno z hlavních témat svých povídek – odhaluje v nich možné příčiny, které vedou k prožitku nenaplněného života a které většinou tkví v chybných rozhodnutích minulosti, ztrátě dětského pohledu na svět, ve ztrátě iluzí, v dějinách, jež tiše vstupují do lidského života. Balabánovi hrdinové šancím vycházejí vstříc, touží po změně života, či na ni naopak vědomě rezignují. Vždy je ale děj, prožitek postav a narativní strategie v precizně konstruovaném souladu. Na rozdíl od Rudčenkové či Hakla se tedy Balabánovi daří z různých směrů nahlédnout a reflektovat prožitek ztraceného času jako jeden z příznaků současného člověka.

4.1.5. Úniky k témuž

Únik je příznačným způsobem existence hrdinů interpretovaných povídek. Autobiografická vypravěčka u Rudčenkové se snaží uniknout rolím, které jí prisuzuje společnost (nebo se domnívá, že jí je společnost prisuzuje), ať již prostřednictvím nejistých vztahů, nejlépe s ženatým mužem (povídka *Dvanáctý*) či bohémským umělcem (*Poryv větru mi rozhazuje vlasy*), nebo uzavíráním se do mlčení (*Sigethu Marmăției*).

Každá snaha nějak se vysmeknout společenským rolím, které jsou mladé ženě prisuzovány, vede k bezděčnému přijetí nové role. Místo nálepky „žena na vdávání“ pak může lehce získat jinou: „rozvrací manželství“ nebo „přívěsek známého herce“; nedokáže-li veřejně vystoupit na festivalu básníků v Rumunsku, účastníci jí přidělí roli „skutečné básníčky“ uzavřené do světa vlastní poezie.

Obraz básníčky vystavený před zraky veřejnosti tedy ztrácí podobnost s její identitou ve vnitřním světě, způsobem jakým sama sobě rozumí. Ve

snaze oddělit vlastní podobu, která se *jeví* okolí, od skutečné Anny, jaká *je*, vede vypravěčku k úniku od vnějšího jednání na rovině postavy k vnitřnímu monologu, k samotnému aktu vyprávění a jeho sebereflexím. Takové vyprávění ale potřebuje obsah a ten poskytuje opět pouze autobiografický zážitek Anny jako hrdinky vlastního vyprávění. Také snaha o únik k sebepožívání motivovaná snahou vzdálit se a oddělit od zážitku vede jen k jeho neustálé reprodukci.

Hrdinové Balabánových povídek volí podobně jako vypravěčka u Rudčenkové cestu úniku od často banální skutečnosti do vlastního duševního světa. Může mít podobu vzpomínání, sebereflexe, upřednostňování snu před skutečností, alkoholismu, fobie z ptáků, představy vypočitatelného světa jakýchsi univerzálních a jednoznačných teorií.

Titulní postava povídky *Emil* se v noci probudí a děsí se představy neodvratně se blížícího lomozu všedního rána. Chce ještě využít zbývajících času a „vnutit si“ nějaký sen a „vnutit se“ do nějakého snu. A sny se mu zdají hned dva: v prvním je alkoholikem, ve druhém strážcem majáku.

Četné indicie rozeté v textu svědčí o tom, že Emil je typický Balabánův hrdina: samotář, který trpí rozpadem rodiny, pocity nechutenství k všednímu životu, od něž utíká právě ke snům. V nich je pak ale samotářským, zkrachovancem, který opět skutečnost opouští prostřednictvím alkoholu, nebo osamělým strážcem majáku, jehož záchranným kruhem v moři samoty je studium ptáků a psaní dopisů neznámé ornitoložce. Únik ke snům tedy Emila přivede pouze k jiné variantě jeho vlastního života, do paralelního světa stále téhož vědomí. Sny nenabízejí jinou životní alternativu a únik k nim je vlastně únikem ke stejnému „dramatu“ odehrávajícímu se pouze v jiných kulisách – k dramatu o jedné osamělé postavě hledající cestu do nějaké jiné inscenace.

Trochu jiný je případ Ivana (povídka *Do chodnička*), jenž všedním dnům, které tráví s manželkou a dětmi v Ostravě, skutečně ujíždí do pronajatého hnízdečka v horách, aby tu strávil „nevšední“ víkendové dny se svojí milenkou Pavlou. V novém vztahu se však roztáčí nový kolotoč hádek a výčitek a pocitů vzájemné cizoty. S výjimkou chvilék štěstí spojených s milováním, oba cítí, „jak je ty nekonečné marnosti opět obkličují.“⁹⁵

Úniky Balabánových hrdinů z „nepovedeného“ života vedou jen k jakési multiplikaci onoho nezdaru. Nedaří se ani úniky do vnitřního světa, neboť skutečnost snu není o nic přívětivější než každodenní realita, ale ani útky podnikané prostřednictvím vnější akce, protože počáteční idyla se nutně zvrátí v novou banalitu.⁹⁶

Směřoval-li únik hrdinů povídek Rudčenkové i Balabána především k vlastnímu sebepožívání, u Hakla jako by to bylo právě naopak. Jako by se jeho vypravěč chtěl pomocí vnější akce zbavit všech vtíravých pocitů, že na jeho životě není něco v pořádku a že ho to vlastně docela trápí.

Haklův vypravěč uniká podobně jako vypravěčka Rudčenkové před určitými společenskými schématy. Jejich průsečíkem je však u Hakla onen nenáviděný a kritizovaný „konzumní člověk“. Ve snaze nebýt „jedním z nich“ Haklův vypravěč staví svůj život na něčem neočekávaném a neplánovaném: „Sám celý život toužím jen a jen po událostech, které se nedají nijak ovlivnit [...]“⁹⁷. Haklovi tedy vadí rutinní zmechanizovaný život konzumem ovládaného člověka, proti němuž prosazuje život otevřený všem novým zážitkům, zbavený rutinní práce a každodenní banality - život povaleče.

⁹⁵) Jan Balabán: *Možná že odcházíme*, Host, Brno 2004, str. 68

⁹⁶) Podobné příznaky nepodařených úniků lze najít i u dalších autorů. V povídce *Cesta do Slávie* Ireny Douskové sledujeme cestu mladé knihovnice do proslulé kavárny, kde má smlouvanou schůzku naslepo. Během jízdy v tramvaji si ve svých představách, do nichž se komicky promítají fantazie vášnivé čtenářky románů o lásce, vykreslí onoho muže, jejich setkání, zamilování, svatbu až po krach nepovedeného manželství. Iluze sama v sobě nese deziluzi. Srov. Irena Dousková: *Doktor Kott přemítá*, Petrov, Brno, 2002.

⁹⁷) Emil Hakl, cit. dílo, str. 23

Problémem ale je, že únik k povalečskému životu vede opět k rutině. Stále titíž přátelé, tytéž rozhovory, tytéž příhody a tytéž myšlenky. A to vše Haklův vypravěč jaksi nepřiznaně ví. Uvědomuje si, že negace určitého životního stylu sama o sobě ještě nevytváří životní alternativu. Brání-li se však úvahám o vlastním životě zakoušením nového (a tedy vyprávěním dalších historek), ono uvědomění a určitý smutek je vepsán pouze mezi řádky. A tyto neodvyprávěné prožitky jsou zřejmě nejsilnějším momentem Haklových textů.

4.1.6. Komplexita světa, nebo multiplikace jeho fragmentu

V kapitole 2. „Vymezení povídkového žánru“ jsem tendenci vytvářet cykly označil jako rys protichůdný onomu omezenému prostoru pro postižení světa v jeho komplexitě, jenž je vlastní jednotlivým povídkám. Ačkoli povídkám sdruženým v souboru je nutno rozumět jako autonomním textům, čtenář se nemůže vždy vyvarovat výkladům založeným právě v postižení pozice povídky v rámci celého souboru, srovnání s ostatními sdruženými texty. Mezi povídkou a souborem existuje vždy určité napětí, podobně jako mezi jednotlivou básní a sbírkou poezie, v níž je zahrnuta. Míra tohoto napětí závisí na celkovém charakteru souboru a vzrůstá například prostřednictvím propojení povídek na rovině tematické či rovině postav, sdružením v rámci specifického časoprostoru, zařazením jednotlivých povídek do souboru na základě promyšlené kompozice, apod.

U zkoumaných autorů najdeme poměrně silnou tendenci k vzájemnému propojení jednotlivých povídek souboru. U Rudčenkové a Hakla je to do značné míry dáno autobiografickou stylizací vypravěče v ich-formě. Jsou-li jednotlivé „obrazy ze života“ sdružené v souboru Kateřiny Rudčenkové *Noci, noci* charakterizovány fragmentárností výpovědi a nesoudržností smyslu, pak totéž lze říct o celé sbírce, která působí jako nevyvážená koláž textů, v jejichž

centru stojí deficitní „Já“ autobiografické vypravěčky Anny. Jakoby svoji identitu nehledala jen ona, ale také celá kniha.

Haklovy texty propojuje prostředí, v němž se odehrávají, a v souboru *Konec světa* také některé opakující se postavy, které patří do vypravěčovy suity. Nejvýraznějším rysem společným všem textům je však sjednocující vize světa a společnosti zprostředkovaná autobiografickým vypravěčem, jeho všudypřítomná „naštvanost“, která nabývá až podoby jakéhosi zbytnělého atributu. Podobně jako tomu je u Rudčenkové, ani Hakl se nedokáže vymanit z kruhu utkvělé autostylizace a spěje ke značné monotematicnosti svých textů.

Z hlediska problematiky uspořádání jednotlivých povídek v souboru je zajímavější tvorba Jana Balabána, která vykazuje určité napětí mezi formou románovou a povídkovou, ať již se jeho romány formálně blíží povídkové sbírce (především *Černý beran* z roku 2000), nebo naopak povídková sbírka formě románové. To je především případ zatím posledního Balabánova souboru *J sme tady* (2006)⁹⁸. O tom, že kniha spěje svým uspořádáním k rozsáhlejší formám, svědčí také podtitul *Příběh v deseti povídkách*.

Náznačky takového propojení v rozsáhlejší celek nalezneme už v předchozím souboru *Možná že odcházíme*, který posloužil jako východisko mých analýz v interpretační části práce. Některé postavy představují hlavní hrdiny hned v několika povídkách, jiné se vyskytují ve více povídkách tu v roli hlavního protagonisty, tu v pozici vedlejší postavy či někoho, o němž padne pouze zmínka. V souboru *J sme tady* je propojení postav a jejich osudů o poznání výraznější. Závěrečná povídka potom odhaluje dosud skryté souvislosti mezi příběhy jednotlivých hrdinů a vzájemně je propojí.

Ačkoli každá z povídek zůstává zachycením jednoho existenciálního momentu v životě člověka, celek souboru si klade ambice spíše románové –

⁹⁸) Podobným způsobem jako Balabán propojuje jednotlivé povídky ve své knize *Srdce na udici* z roku 2002 také Hana Androniková, další ze současných autorů povídek.

usouvztažnit tyto okamžiky a jejich propojením dosáhnout nějakého sdělení, pro které neposkytuje samostatná povídka dostatečný prostor. Pomocí propojení výřezů či střípků světa produkovaných jednotlivými texty dosáhnout jeho homogenního obrazu, tedy zobrazit svět v jeho komplexitě. Označovat potom takový soubor povídek jako „cyklus“ může být značně zavádějící, neboť není charakterizován pouze zařazením svébytných textů zahrnujících vlastní začátek a konec, nýbrž dějovou linií prostupující napříč těmito texty.

Aby však mohl jejich propojením vzniknout celistvý svět, pak by musel každý jeho střípek vytvářený jednotlivými povídkami souboru představovat jeho jinou část. Závěrečné propojení by pak přineslo nová zjištění, přehodnocení či nové pochopení předchozího; poskládání rozházených kousků potrhaného obrazu by konečně umožnilo prohlédnout si výjev, který zobrazuje. Avšak ony části obrazu se u Balabána do velké míry překrývají, na každém z nich je zhruba tatáž kresba a slepíme-li takové kousky dohromady, linie se nepojí v jeden výjev.

Spíše než k propojení tedy dochází k určité multiplikaci podobných osudů, prožitků postav, podobného celkového vyznění každé z povídek, směřující v souboru *J sme tady* k onu typu Balabánových příběhů, v nichž hrdinové nacházejí smíření či naději na nový začátek (viz kapitolu 3.3. *Příběhy prožitku času*). Odhalení vzájemných vztahů mezi postavami nepřináší nové významy a onen podtitulem souboru ohlášený jedenáctý příběh v deseti povídkách vyznívá do prázdna. Jednotlivé povídky částečně ztrácí svoji autonomii (ale nikoli natolik, aby bylo nutné zpochybnit jejich příslušnost k povídkovému žánru) a soubor jako celek nedokáže zprostředkovat románovou „polyfonii“⁹⁹. Kniha tedy zůstává na půli cesty

⁹⁹) Bachtinův termín se neomezuje pouze na interpretační mnohoznačnost románu, ale právě tomuto žánru Bachtin připisuje nejvyšší schopnost k její produkci, srov. : Ansgar Nünning, ed.: *Lexikon teorie literatury a kultury*, Host, Brno 2006, str. 146

mezi cyklem povídek a románem a je otázkou, zda autora k napsání takové knihy přivedly románové ambice nebo vědomý experiment s narušením konvenčního pojetí žánrů, který se mívá účinkem.

4.1.7. Shrnutí kapitoly

V úvodním oddílu kapitoly jsem se na základě interpretovaných povídek pokusil kriticky zhodnotit některé rysy uváděné teoretickou literaturou jako distinktivní. Především požadavek, aby se děj povídky odehrával v ostře vymezeném krátkém časovém úseku, popírají nejen zkoumané texty, ale současně stojí v přímém rozporu se synekdochickým principem výstavby fikčního světa povídky. Podobně nelze na interpretované texty aplikovat teoretiky často uváděné rysy, které zdůrazňují orientaci povídek na jedinou událost či jedinou postavu.

Některé aspekty vymezené v předchozích pokusech o uchopení žánru se tedy ukazují jako příliš rigidní. Je třeba na základě studia konkrétních textů dále hledat kompromis, mezi distinktivními rysy, které jsou natolik obecné, že o žánru vlastně nic nevyprávějí, a těmi, které žánr vymezují natolik přísně, že existuje neúnosné množství výjimek. Domnívám se, že právě zmíněné dva požadavky na povídkový žánr spadají do této druhé kategorie.

Pro mé analýzy se naopak jako velmi platné ukázaly ty koncepty (byť staršího data), které se snaží povídku vymezit z hlediska recepce, tedy na základě jejího účinku na čtenáře. To platí především pro požadavek, aby výstavba povídky pracovala na „jednotě dojmu“, a požadavek „epifanie“, textem vyvolaného čtenářova prozření v závěru povídky. Velmi častou přítomnost obou rysů v povídce 20. století dokládají také Pilařovy analýzy (v Pilařově „žebříčku“ distinktivních rysů povídky se objevují na nejvyšších příčkách). Lze předpokládat, že právě tato pojetí žánru odrážejí čtenářské očekávání spojené s povídkou.

Zatímco na „jednotě dojmu“ pracují prostřednictvím velmi propracované koncizní výstavby povídky Jana Balabána, Rudčenkova naopak ve svých textech evokaci jednotného dojmu záměrně nabourává pomocí fragmentárního vyprávění. Vyprávěné tak navozuje dojem bezprostřednosti a neuspořádanosti, jenž souvisí s nejistotou a tápáním autobiografické vypravěčky při hledání vlastní identity.

Většina zkoumaných povídek je vystavěna na půdorysu textů směřujících k „epifanii“. Vyprávění všedního dne graduje až k „momentu krize“, bodu, v němž vše nasvědčuje zlomu v dosavadním porozumění vyprávěného. Po hlubokém nádechu k závažnému sdělení však zazní jen tichý povzdech, místo čtenářova prozření přichází „epifanie naruby“ – pochopení, že výpověď odhalující nový smysl nezazní.

Prostřednictvím „epifanie naruby“ evokují povídky prožitek promarněného času. Každou snahu nebo touhu po změně života zhatí neschopnost hrdinů odhodlat se k činu. Mezi jejich životem a představou o tom, jak by měl vypadat, zeje nepřekročitelná propast, která se každým dalším pokusem o její překonání ještě více rozestupuje. Přichází většinou rezignace a lítost. Čin, který by mohl vést k vysvobození z existenciální pasti, nahrazuje obžaloba světa a života.

Životní volba tedy nesměřuje hrdiny k zásadnímu činu či rozhodnutí, nýbrž k úniku. Zatímco postavy v prózách Rudčenkové a Balabána hledají záchranu před bezútěšnou životní situací ve světě vlastního prožitku, v sebereflexích, vzpomínkách, snech, alkoholu, Haklův autobiografický hrdina naopak uniká sám před sebou a před nutností hlubokého zamyšlení nad vlastním životem k jakémusi „radikálnímu zakoušení“. Avšak každý takový únik se ukazuje jako pouhá oklika vedoucí k témuž prožitku, od nějž hrdinové utíkají; každá iluze v sobě integruje deziluzi.

Podobně, jako únik od nepovedeného života nedokáže zprostředkovat nový pocit, ale pouze násobí předchozí prožitky, jednotlivé povídky sdružené v analyzovaných souborech jako by multiplikovaly stále tatáž sdělení - vykazují značnou monotematicnost. Zdá se, že si zkoumaní autoři nedokáží vždy vytvořit dostatečný odstup od vlastního psaní a jejich výpověď tak nabývá paradoxního charakteru: na jednu stranu do textů neustále pronikají autobiografické prvky zvyšující autenticitu vyprávěného, ale na druhou stranu jsou využívány různé vyprávěcí strategie, které důvěryhodnost vyprávění naopak podrážejí. Snaha o fikční vyprávění často vede pouze k výpovědi osobní stížnosti.

4.2. Povídka nebo autobiografická stížnost?

V předchozím oddíle jsme se pokusili na základě srovnání textů zkoumaných autorů shrnout příznačné rysy současné české povídky. V kapitole následující se pustíme na nebezpečnou plochu tenkého ledu, abychom zkusili překonat cestu mezi fikční skutečností současného literárního díla a naší skutečnou současností, tj. mezi životním pocitem, o němž povídkáři píší, a úvahami nad dnešním životem a společností. K tomuto experimentu by měly posloužit především eseje sociologa Zygmunda Baumana: *Úvahy o postmoderní době*.

Jean-François Lyotard píše, že „modernost je ze své podstaty a bez ustání těhotná svou postmoderností“¹⁰⁰. Podobným způsobem uvažuje také Bauman, u nějž je současná, tedy postmoderní, společnost průsečíkem linií načrtnutých už moderní dobou. Moderní člověk žil ve společnosti, v níž existovala představa generálního projektu, cíle, ke kterému mělo směřovat úsilí celého lidstva. Tímto projektem byla výstavba „globálního řádu“, který

¹⁰⁰) Jean-François Lyotard: *Návrat a jiné eseje*, Herrmann a synové, Praha 2002, esej „Přepsat modernost“, str. 206

měl nahradit, ba dokonce násilně odstranit lokální řád předmoderních společenství založený na tradici a zvyklostech. Jedinec ve společnosti s projektem byl „dodavatelem statků“, byl pod institucionálním dohledem, z něhož nebylo možné se vymanit (nad dělníkem dohlížel mistr, nad nezaměstnaným pracovník úřadu sociální pomoci, nad rodinou její „hlava“, nad nepřičetným ústav pro choromyslné apod.), zapojen do budování onoho projektu a vytvářel tvrdou a špatně placenou práci hodnoty, aniž je někdy spotřebovával.

Technický pokrok však učinil ekonomický růst státu nezávislý na fyzickém výkonu jednotlivců a zkušenost světových válek vzala důvěru onomu projektu slibujícímu ideální společnost. Vždy přítomný strach člověka z neurčitosti, chaosu, už není zastoupen obavou z deviace od normy garantované institucemi. Veškerá tíha tohoto strachu z nejistoty a neurčitosti světa leží v post-moderní době na individu. Instituce ztrácejí svoje výsadní postavení a funkci regulátora společnosti přebírá trh, který potřebuje rozmanité spotřebitele s rozmanitými cíli a touhami proto, aby mohl nabízet rozmanité výrobky. Z jedince jako „dodavatele statků“ vytvářejícího hodnoty se stává „sběrač prožitků“, který hodnoty neustále konzumuje za jediným cílem - okamžitě uspokojit své momentální touhy vybuzené reklamou¹⁰¹.

Tato delší, jistě velmi generalizující, avšak nezbytná exkurze nás přivedla k člověku, o němž zkoumaní autoři píší, člověku, který už nezakládá svoji identitu na základě doporučení z vyšších míst, ale vytváří ji sám, na vlastní pěst. Jak se zdá, možností volby je tolik, že jakékoli rozhodnutí sebou nese současně pochybnosti o tom, zda nebylo lepší učinit něco jiného. Postmoderní svoboda je tedy dvousečná. Na obranu proti tíze odpovědnosti, kterou přináší volba, lze využít dvou protichůdných strategií. První z nich

¹⁰¹) k předchozím úvahám viz Zygmunt Bauman: *Úvahy o postmoderní době*, SLON, Praha 1995, před. str. 64 - 77

spočívá ve snaze vyhnout se oné volbě, vyvarovat se činu, druhá naopak v neustálém „ano“ každé výzvě k němu.

První strategie, která je příznačná pro autobiografickou hrdinku Annu v povídkách Kateřiny Rudčenkové, ale i pro většinu postav Balabánových textů, vede právě k tomu, že vyprávěná dramata dějová se přesunují do nitra člověka, jsou nahrazeny dramaty prožívání, i když hrdinové každého z těchto autorů volí k úniku do vlastního světa trochu jinou cestu. Každý čin oddaluje obraz Anny, jak se jeví svému okolí, od obrazu, kterým sama sebe zobrazuje; nedokáže jednat tak, aby její čin nebyl v rozporu s identitou, kterou by si přála mít, a proto se snaží přesměrovat aktivitu do světa vlastního psaní. Vzniká tak disproporce, o které Bauman píše: „Nejde tu o neadekvátnost starého typu, která se měřila vzdáleností mezi tím, čím jsem, a tím, čím bych měl být podle doporučení, jež mi všichni vůkol do omrzení udělují, vyhrožující při tom občas dokonce trestem pro případ, že bych se rozhodl být neposlušný nebo bych se příliš opožd'oval. Jde tu o ‚nový a vylepšený‘, postmoderní pocit neadekvátnosti – jde o onu hořkou pachuť, kterou po sobě zanechává nepodařený pokus o získání podoby, kterou se nám zalíbilo si vybrat a mít [...]“¹⁰²

Trochu jiný je případ hrdinů Balabánových. Před přítomností unikají do vzpomínek, vracejí se s nostalgií k minulosti, která se zdála průzračnější. A právě neustálé reflexe osobní historie, pátrání po dávných okamžicích, kdy se život zvrtil, nebo nekonečné přemítání o momentální situaci jsou těmi součástmi každodenní rutiny, které hrdinům berou sílu z kolotoče nepovedených všedních dnů vystoupit.

Protože není jisté, která volba je správná, unikají hrdinové u Balabána a Rudčenkové od rozhodnutí k reflexi vlastní situace ve chvíli rozhodování. Před volbou stojí zcela sami – není instance ani instituce, na niž by bylo

¹⁰²) tamtéž, str. 74

možno se obrátit: Balabánův hrdina Hans sice hovoří o Bohu, ale protože už dávno ztratil víru, stává se tento monolog o Bohu bezpředmětným „žvaněním“, Hansovým „zbytnělým atributem“, který nijak nesouvisí s „intenzitou jeho duševního života“¹⁰³; společenské tlaky, na které si Anna, vypravěčka Rudčenkové, stěžuje a podle kterých by si měla najít perspektivního muže a produkovat děti, mají ve společnosti, v níž se Anna pohybuje, sotva reálnou určující sílu - ve skutečnosti je ona „správná žena“ jen jednou z Anniných nenaplněných představ o sobě samé.

Tato tíha úvah a reflexí stavu rozhodování, kterou jedinec nakládá sám na sebe, aby se ochránil před nutností volby, je doprovodným jevem podivné svobody postmoderního člověka. „Parafrázujeme-li slova Maurice Blanchota, můžeme říci, že každý je dnes svobodný uvnitř svého vlastního vězení, jež si sám v sobě, vlastníma rukama a z vlastní vůle zbudoval.“¹⁰⁴ A není náhodou, že Anna shrnuje své vyprávění takto: „Tady jsem: odsouzena v sobě.“¹⁰⁵

Ona druhá strategie, jak se vyhnout úzkostným pocitům spojeným s volbou, spočívá v otevřenosti všem životním výzvám, opájením se onou svobodou. Vyžaduje identitu natolik pružnou, aby se mohla přizpůsobit všem novým situacím a společenským vzorcům, do nichž vstupuje a záhy je nepoznamenána opouští pro jiné. Taková taktika je blízká jakémusi „radikálnímu zakoušení“, díky kterému přežívá „apokalypsu“ Haklův autobiografický vypravěč. Přirovnává svůj život k prázdnému prostoru, v němž se vznášejí opuštěné skafandry - „A když se u některého octnu, tak do něj vlezu a chvíli v něm zůstanu. Vyzkouším si co to dělá, pohnu s tím a tamtím, posedím v tom mezi lidmi, chodím v tom někam do práce. Ale potom se to na mně a kolem začne rozpadat a je třeba zkusit něco jiného.“¹⁰⁶

¹⁰³) viz Balabánova povídka *Hlas jeho pána*, in: Jan Balabán: *Možná že odcházíme*, Host, Brno 2004, str. 51

¹⁰⁴) Zygmunt Bauman, cit. dílo, str. 75

¹⁰⁵) Kateřina Rudčenková: *Noci, noci*, Torst, Praha 2004, str. 164

¹⁰⁶) Emil Hakl: *O létajících objektech*, Argo, Praha 2004, str. 21

Zatímco kruh sebereflexe ochraňuje vypravěčku Rudčenkové před skutečným jednáním, tyto Haklovy pražské turistické výpravy za neočekávanými zážitky naopak vyplní všechnen čas, v němž by bylo možno nad životem přemýšlet: „[...] opojný zážitek svobody bez omezení a neomezených možností, jež jsou asociovány s městským životem, vyplývá nejen z různorodosti dojmů, jež se na městského člověka sypou jako z rohu hojnosti, ale také (či snad především!) z faktu ‚osvobození se od sebe sama‘, z narkotizace či dočasného umlčení celostní a tedy morálně zneklidněné, soustředěně se pozorující osobnosti.“¹⁰⁷

Haklův vypravěč kritizující konzumní společnost je tedy sám oním typickým konzumentem, „sběračem zážitků“, „zevlounem“, který skryt v anonymitě davu, ale k davu nenáležící, nikým neviděn, ale vševidoucí (ač jeho pohled klouže jen po povrchu věcí), se cítí pánem tvorstva, režisérem všech dramát, jež kolem něj hrají nic netušící kolemjdoucí. „Lze říci, že každá další zevlounova procházka je jen dalším potvrzením plnosti i prázdnoty svobody; je kostýmovanou zkouškou nedůležitosti bytí a povrchnosti, epizodičnosti každodenních forem spolubytí.“¹⁰⁸

Pro zkoumanou prózu je tedy příznačná rezignace na hledání „objektivní“ skutečnosti světa. Středobodem vyprávění je vždy „Já“, každá výpověď o světě se zalamuje k prezentaci osobních prožitků. To platí i o Haklově vypravěči, který o svých pocitech sice nevypovídá přímo, ale jeho kritika a karikatura společnosti je vlastně obrazem jeho samotného. Taková intenzifikace individua v současné próze je odrazem exponované jedinečnosti postmoderního člověka.

Ani jedna z načrtnutých strategií úniku, jež by měly pomoci odlehčit přetíženému individuu, však není úspěšná. Uzavření se do světa vlastních prožitků nemůže nikdy hrdiny povídek Balabána a Rudčenkové ochránit před

¹⁰⁷) Zygmunt Bauman, cit. dílo, str. 106

¹⁰⁸) Zygmunt Bauman, cit. dílo, str. 42

tlaky přicházejícími na člověka zvenku; nelze absolutně dostát vysněné představě života a sebe sama, nelze existovat jen v podobě „vnitřního monologu“¹⁰⁹, jak by si přála vypravěčka Rudčenkové. Avšak ani identita Haklova vypravěče prožívajícího a prožitky nereflektujícího není dostatečně pružná k tomu, aby „Já“ zůstalo ochráněno před sebou samým. Ač pouze mezi řádky, do Haklova vyprávění proniká nikdy nevyslovený pocit, že se před sebou nikam neschová, že cesta, kterou zvolil, nikam nevede.

Podle Otakara A. Fundy postmoderního člověka charakterizuje především rezignace na otázku po smyslu života a světa: „Postmoderní člověk nese bez trdomyslnosti posledních otázek a bez křeče mezných situací lehkost svého bytí.“¹¹⁰ Životní pocit, o němž vypovídají naši povídkáři, je ale trochu jiný. Rezignace na otázku po smyslu bytí je pro ně sice příznačná, ale člověka to trápí. Pomocí zmíněných strategií sice před onou otázkou utíkají, ale ona jim je neustále v patách. A věčné skrývání se před hledáním odpovědi vede k prožitku promarněného času.

Dosud jsme mluvili o aspektech interpretovaných povídek i současné společnosti v souvislosti s přetíženým individuem. Exponované „Já“ se musí potýkat s nejistotou rychle se proměňujícího světa, k němuž už neexistuje žádný manuál (který mohlo dříve poskytovat náboženství, či moderní instituce); v existenciálních situacích stojí každý sám za sebe. Podobné tendence by sice mohly být příznačné i pro současnou prózu obecně, ale analýzy postmoderní společnosti navíc odhalují jevy, které poukazují na „povídkovost“ současného života.

Tyto rysy, které Bauman označuje jako „epizodičnost“ a „nekonsekventnost“¹¹¹, souvisí s dočasností sociálních struktur a rámců určujících, co je možné a co nutné. Od postmoderního člověka se potom

¹⁰⁹) viz Kateřina Rudčenková, cit. dílo, str. 32

¹¹⁰) Otakar A. Funda: *Znavená Evropa umírá*, Karolinum, Praha 2002, str. 124

¹¹¹) viz Zygmunt Bauman, cit. dílo, před. str. 33 - 40

očekává, že bude schopen rychle se přizpůsobit novým poměrům, měnit zájmy, profese, prostředí, životní styl. „Jakoby plynutí času přestalo být kontinuálním procesem. Místo přímky je tu soubor epizod, které sice opravdu postupují *za sebou*, ale stejně dobře mohou být myšleny jako probíhající *vedle sebe*; chronologická následnost v sobě neobsahuje nutnost; neurčuje ani jejich obsahy, ani nedeterminuje jeho průběh.“¹¹²

Obrazem takového života rozpadajícího se do „historek“ jsou především Haklovy povídky, v nichž vyprávění sice přísně dodržuje chronologický princip, ale kauzalitu odsouvá do pozadí. Rudčenkové se komplexita světa nerozpadá pouze do jednotlivých povídek, ale dokonce i jednotlivé povídky se štěpí na ještě drobnější fragmenty. V obou případech platí, že „z jedné epizody vyplývá pro jinou epizodu pramálo.“¹¹³ „Epifanie naruby“ navíc zaručí prchavost každého zážitku, každá epizoda skončí tak, jak začala, a uvolní prostor pro vyprávění epizodám dalším.

Pocit nekonekventnosti života by mohl být jedním z faktorů, které vedou současné autory k volbě povídkového žánru. Jako by povídka byla díky schopnosti utkvění v okamžiku, intenzifikace přítomného prožívání, zachycení stavu pro postižení oné epizodičnosti života vhodnější formou než román směřující svojí povahou spíše k postižení postupné změny, vývoje.

V předchozí kapitole jsme mluvili o napětí mezi souborem povídek a románem a tento jev, příznačný pro současné autory, jsme demonstrovali na Balabánově souboru *Jsme tady*, jehož jednotlivé povídky jsou propojeny na rovině postav i děje. V souvislosti s Baumanovou analýzou současné společnosti snad s nadsázkou můžeme říct, že Balabán neměl ani tak v úmyslu poskládat z mozaiky jednotlivých epizod románový příběh, ale spíše chtěl původně napsat román o současném životě, který se však ze své (postmoderní?) podstaty rozpadá v jednotlivé povídky.

¹¹²) tamtéž, str. 33; zvýraznil autor

¹¹³) tamtéž

Proti předchozím úvahám lze jistě vznést námitku přílišné generalizace jak společenských jevů, tak příznaků současné povídky, ale jejich ospravedlněním snad může být fakt, že i přes určité zevšeobecnění umožnily postihnout jistou podobnost zkoumaných textů. Tato podobnost nespočívá v pevném základě určitého shodného rysu, který bychom mohli každé z povídek přiřknout, ale spíše v určité „rodové příbuznosti“¹¹⁴, ve vzájemné provázanosti některých příznaků vycházejících ze specifického životního pocitu, o němž zkoumaní autoři vypovídají.

Je to pocit osamocení člověka stojícího tváří v tvář jakési životní bezradnosti. Hrdinové současné povídky bloumají životem, unikají před skutečností do vlastního světa, opájejí se sami sebou. Funda tento specifický způsob bytí současného člověka označuje termínem „placatění se na světě“¹¹⁵ a domnívá se, že postmoderní člověk tento stav nejistoty a ztráty směru nevnímá jako problém.

Analýzou současných povídek jsem však dospěl k jinému názoru. I postmoderní člověk prahne po ukotvení, hledá jistoty i cestu, která by naznačila směr z nepodařeného života, chce dospět k epifanii. Po hlubokém nádechu k ní však přichází jen slabý povzdech, rozčarování, „epifanie naruby“. A s tímto prozřením k pochopení, že nelze dojít prozření, kráčí ruku v ruce pocit života jako ztraceného a promarněného času.

Prozření nepřichází, cesta z kruhu sebereflexí přetížené individuality zůstává uzavřena - nezbyvá než podat stížnost. A proč by formou takové stížnosti nemohla být třeba povídka? Je krátká, úderná, umožní postěžovat si vždy na „jednorázové počtení“, pak zase znovu a stále dokola.

¹¹⁴) termín „rodové příbuznosti“ používá Wittgenstein k tomu, aby o specifické skupině her bylo možno hovořit jako o hrách *řečových*, aniž by nutně musel existovat jediný příznak, který by shodně vykazovaly všechny tyto hry; srov. Ludwig Wittgenstein: *Filosofická zkoumání*, AV ČR, Praha 1993, před. str. 65-67

¹¹⁵) tento Fundův pracovní termín vznikl ironickým překladem Heideggerova pojmu „Dasein“ překládaného obvykle jako „pobyt“; vycházím zde z vlastních poznámek Fundovy přednášky na Pedagogické fakultě UK přednesené 6. března 2006 v rámci cyklu: *Obraz člověka ve filosofii 20. století*

Musím-li zaujmout hodnotící stanovisko, pak je nutno říct, že především Balabán dokáže podat svoji autobiografickou stížnost povídkového žánru umělecky velmi přesvědčivě, že „ztrácení“ a „hledání“ pevného bodu ve vesmíru, které je pro hrdiny jeho povídek příznačné, působí opravdově a upřímně.

I Balabánovi hrdinové však zůstávají příliš zahleděni sami do sebe. Ani oni nehledají pevný bod ve světě sdíleném s ostatními, ale ve svém vlastním, soukromém univerzu. A žije-li každý uzavřen ve vlastním světě, který se už téměř neprolíná se světy ostatních, pak zůstává sám a bez opory až do chvíle poslední: „[...] svět dost dobře nemůže skončit pro všechny najednou; jedině pro každého zvlášť. Protože skutečnost není nic jiného než soubor přání a nadějí. Konec světa je čistě osobní kategorie. Co se jednomu jeví jako konec, v tom si jiný s radostí otevře flašku a má přesný pocit, že teď je to teprve ono.“¹¹⁶

¹¹⁶) Emil Hakl: *Konec světa*, Argo, Praha 2001, str. 82

Literatura

Tištěné dokumenty

ALLEN, W. E. *Some aspect of the American short story*. 1. vyd. London: Oxford university press, 1973. ISBN 0-19-725694-5.

BAUMAN, Z. *Úvahy o postmoderní době*. 1. vyd. Praha: SLON, 1995. ISBN 80-85850-5.

BRADBURY, R. *Kaleidoskop*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1989.

CARTIER-BRESSON, H. *The decisive moment*. New York: Simon and Schuster, 1952.

ČINČUROVÁ, X. *Priestor v epike*. In: *Slovenská literatúra*, roč. 44, 1997, č. 5, str. 326

FUNDA, O. A. *Znavená Evropa umírá*. 1.vyd. Praha: Karolinum, 2002. ISBN 80-7184-944-8.

HILSKÝ, M. *Od Poea k postmodernismu*. 1. vyd. Praha: Odeon a H &H, 1993. ISBN 80-85787-20-2 (ISBN 80-85787-20-0). Kapitola „Povídkář Poe“, s. 7-17.

HRABAL, B. *Klíčky na kapesníku*. 1. vyd. Praha: Práce, 1990. ISBN 80-208-0984-8.

HULEC, V. *Odsouzena v sobě*, In: *Divadelní noviny*, 2004, č 11, s. 11.

CHUCHMA, J. *Marné útěky před sebou samým*. in: *Respekt*, 2004, č 26, s. 21.

KUNDERA, M. *Směšné lásky*. 3. vyd. Brno: Atlantis, 2000. ISBN 80-7108-203-1.

LYOTARD, J.-F. *Návrat a jiné eseje*. 1. vyd. Praha: Herrmann a synové 2002. ISBN 80-239-0372-1. Esej „Přepsat modernost“, s. 205-220.

MACHALA, L. *Literární bludiště: bilance polistopadové prózy*. 1. vyd. Praha: Brána, 2001. ISBN 80-7243-139-0.

MOCNÁ, D., PETERKA, J. a kol. *Encyklopedie literárních žánrů*. 1. vyd. Praha/Litomyšl: Paseka, 2004. ISBN 80-7185-669-X. Encyklopedické heslo „Povídka“.

NÜNNING, A., ed. *Lexikon teorie literatury a kultury*. 1. vyd. Brno: Host, 2006. ISBN 80-7294-170-4.

PILAŘ, M. *Pokus o žánrové vymezení povídky*. 1. vyd. Ostrava: Sfinga, 1994. ISBN 80-7042-411-7.

RIMMON-KENANOVÁ, S. *Poetika vyprávění*, 1. vyd. Brno: Host, 2001. ISBN 80-7294-004-X.

SHAW, V. *The short story: critical introduction*. 5. vyd. London/New York: Longman, 1992. ISBN 0-582-48687-4.

ŠERBEROVÁ, A. *Minutový román*. In.: *Tvorba (příloha Kmen)*, květen 1984, č 21, s. 1.

ŠTĚPÁN, L. *Postmodernismus v české a slovenské próze*. 1. vyd. Opava: Slezská univerzita, 2003. ISBN 80-7248-205-X. Stať „Postmodernistická struktura českých a slovenských vypravěčských žánrů“.

TRÁVNÍČEK, J. *Z Ostravy ale, číman, Pilař, ale zná*. In.: *Tvar*, 1996, č 16, s. 20.

TRÁVNÍČEK, J. *Příběh je mrtev?: schizmata a dilemata moderní prózy*. 1. vyd. Brno: Host, 2003. ISBN 80-7294-079-1.

TRPKA, V. *Příběh ze sebe vykloněný*. In: *A2*, 2007, č 8, s. 7.

WITTGENSTEIN, L. *Filosofická zkoumání*. 1. vyd. Praha: AV ČR, 1993. ISBN 80-7007-040-4.

ZAJAC, P. *O interpretácii umeleckého textu*. sv. 11. 1 vyd. Nitra: PdF, 1989.. Stať „Žánrová povaha literárneho diela a literárneho procesu“.

Dokumenty v elektronické podobě

i-Literatura: O literatuře v celém světě a doma, oddíl „Spisovatelé - portréty“, dostupný z WWW: <<http://www.iliteratura.cz/>>.

KOTRLA, P. *Zatím jen rozpačité vykročení*. In: *Český rozhlas online, Týdeník Rozhlas*. 7.6.2004, dostupný z WWW: < http://www.rozhlas.cz/kultura/portal/_zprava/119626>.

NOVOTNÝ, V. *Fotomomentky z milostného života*. In: *RefleXonline*, dostupné z WWW: <<http://www.reflex.cz/Clanek15500.html>>.

RUDČENKOVÁ, K. *Osobní webové stránky*, dostupné z WWW: <<http://www.rudcenkova.freehostia.com/>>.

VANĚK, P. *V kulisách všednosti se něco děje*. In: *i-Literatura*. 11.8.2005. Dostupné z WWW: <<http://www.iliteratura.cz/clanek.asp?polozkaID=17711>>.

Prameny

BALABÁN, J. *Možná že odcházíme*. 1. vyd. Brno: Host, 2004. ISBN 80-7294-118-6.

BALABÁN, J. *Jsme tady*. 1. vyd. Brno: Host, 2006. ISBN 80-7294-207-7.

HAKL, E. *Konec světa*. 1. vyd. Praha: Argo, 2001. ISBN 80-7203-335-2.

HAKL, E. *O létajících objektech*. 1. vyd. Praha: Argo, 2004. ISBN 80-7203-576-2.

RUDČENKOVÁ, K. *Noci, noci*. 1. vyd. Praha: Torst, 2004. ISBN 80-7215-215-7.

Anotace diplomové práce

Autor: Petr Šesták

Název: Povídka nebo autobiografická stížnost? (Příznačné podoby současné české povídky)

Popis obsahu: Cílem práce je na základě interpretace jednotlivých textů popsat některé jevy příznačné pro současnou podobu české povídky autorů mladší a střední generace a pro jejich specificky povídkovou výpověď o současném životním pocitu. Dílčím záměrem je pak zjistit, jakým způsobem tyto texty pracují na dodržení či popření konvencí žánru. Základ pro tato zkoumání poskytla řada různých žánrových pojetí, která popisuje česká i zahraniční teoretická literatura; materiálem k analýzám jsou potom texty tří autorů odlišné poetiky: Kateřiny Rudčenkové, Jana Balabána a Emila Hakla. Interpretace různorodých textů odhalily některé společné příznaky zkoumané prózy a souvislost mezi popřením určitých žánrových konvencí povídky a výpovědí současného životního pocitu. Závěrečná interdisciplinárně pojatá kapitola hledá možné vztahy této specificky literární výpovědi o člověku a jeho světě se sociologickými či filosofickými úvahami o postmoderní době.

Klíčová slova: současná česká próza, žánr, povídka, epiphany (epifanie), postmoderna, postmoderní doba, interpretace, Kateřina Rudčenková, Jan Balabán, Emil Hakl

Synopsis

Author: Petr Šesták

Title: A Short Story Or An Autobiographical Complaint? (Characteristics of Czech Contemporary Short Stories)

Short summary: Based on the interpretation of selected texts, this work aims at describing some significant phenomena of the contemporary Czech short story written by young and middle-age authors and at searching a short story-specific depiction of their conception of nowadays life. Its partial purpose is to figure out in which way the texts follow - or not - and influence – or not - the conventions of the genre. This analysis is founded on several Czech and foreign theoretical concepts of the short story; the studied materials being the texts of three authors of distinct poetics, namely Kateřina Rudčenková, Jan Balabán and Emil Hakl. Interpretations of these diverse texts reveal some common symptomatic aspects and coherences between the rejection of certain conventions of the short story genre and the testimony of contemporary life. The interdisciplinary-concepted closing chapter explores the possible relations between this specific literary message about the human being and his world and the sociological or philosophical reflections on postmodern times.

Key words: Czech contemporary prose, genre, short story, epiphany, postmodern, Kateřina Rudčenková, Jan Balabán, Emil Hakl