

Česká próza 20. století v kontextu světové prózy

HELENA KOSKOVÁ

Ve svém eseji *Le rideau* (Opona, 2005), který nedávno vyšel v Paříži, kritizuje Milan Kundera tendenci evropských národů studovat vlastní literaturu jen v úzkém, národním kontextu a na celé řadě příkladů dokazuje, že historie evropského románu je historií nadnárodních hodnot: „Evropa nedokázala pochopit svou literaturu jako historickou jednotu a nepřestanu opakovat, že v tom je její nenapravitelné intelektuální selhání. [...] je to Rabelais, na kterého navazuje Sterne, který inspiruje Diderota, je to Cervantes, ke kterému neustále odkazuje Fielding, je to Fielding, kterým se poměřuje Stendhal, je to Flaubertova tradice, která pokračuje v díle Joyceově, je to úvaha o Joyceovi, ve které Broch rozvíjí svou vlastní poetiku románu, je to Kafka, který přesvědčil Garcíu Márqueze, že je možné opustit tradici a „psát jinak““ (Kundera 2005: 49–50).¹

Ve svém příspěvku se chci podívat na českou prózu 20. století v širším kontextu prózy světové a na příkladu některých kanonických děl ukázat, jak sledovala a spoluvytvářela nadnárodní hodnoty.

V dějinách světové prózy bývá 19. století označováno za dobu realismu a naturalismu, ve které dominovala próza francouzská a ruská. Skutečnost byla v duchu pozitivistické vědy vnímána jako předmět vědeckého i literárního zkoumání a jazyk jako celkem neproblematický nástroj komunikace. 20. století je naopak možno, s nutnou mírou falešného zobecnění, označit jako dobu krize jazyka a lidské identity ve světě „zapomnění bytí“ (Martin Heidegger), kde ideologie často nahrazovaly náboženství. K otřeseným jistotám o komunikační schopnosti jazyka patří i nejistota

1] Překlad citátů z francouzsky psaného díla Milana Kundery do češtiny je schválen autorem.

o povaze skutečnosti samotné. Svět přestal být čímsi určitým, faktickým, daným a stal se, řečeno slovy Ladislava Klímy, „vším myslitelným [...] stal se něčím, co se od základu stále mění“ (Klíma 1967: 224). Jan Patočka hovoří o „pozdní době evropské civilizace“, Milan Kundera o době „terminálních paradoxů“ jako konečné fázi dlouhého vývoje, v němž karteziánský rozum rozložil postupně všechny hodnoty, jež jsme zdělili ze středověku. Místo totálního vítězství rozumu vystupuje však do popředí iracionalita a svět postrádá hodnot, kterými by jí čelil (Kundera 1986: 27–28).

Světová próza 20. století radikálně proměňovala realistickou tradici a experimentovala s funkcí vypravěče, s časem vyprávění a s podobou syžetu. Měla výrazné tendence rozostření hranic žánrů, spěla programově k mnohoznačnosti a otevřenosti literárního díla. Umberto Eco uvádí Franze Kafku jako typického představitele otevřeného díla: „Každá z existencialistických, teologických, klinických, psychoanalytických interpretací Kafkových symbolů představuje jen jednu z možností díla. Dílo je nevyčerpatelné a otevřené, protože mnohoznačné. Namísto světa uspořádaného podle obecně platných zákonů staví svět zbavený centra orientace, podléhající neustálému zpochybnění hodnot a jistot“ (Eco 1962: 224).

V literatuře i v literární teorii se dostávají do popředí otázky komunikační a estetické funkce jazyka (strukturalismus a sémiotika) a otázky ontologicko-noetické. Ferdinand de Saussure v roce 1916 zavedením pojmů „signifiant“ a „signifié“ akcentuje znakovou povahu jazyka. Pražský lingvistický kroužek reprezentuje dobově charakteristické sepětí literární teorie a lingvistiky. V druhé polovině 20. století je s rozvojem sémiotiky a naratologie pozornost stále více soustředěna na text a jazyk, na znakovou povahu fiktivního světa uměleckého díla.

Novověká ontologie, jež chápala skutečnost jako objektivní realitu, soubor hotových jsoucen, je v průběhu 20. století opouštěna ve jménu chápání skutečnosti jako povstávání a naplňování různých možností bytí. Obdobně jako pevné spojení literární vědy a lingvistiky je pro celé 20. století charakteristické spojení literatury a filozofie.

Projevilo se již na počátku století v expresionismu, jehož duchovními otci byli spíše filozofové-umělci než filozofové-vědci. Emanuel Swedenborg svým korespondenčním učením o vztahu mezi mikro- a makrokosmem, Friedrich Nietzsche svou kritikou evropské kultury a představou nadčlověka, Arthur Schopenhauer svým pesimismem, Søren Kierkegaard zdůrazněním nutnosti individuální volby a svědomí, svou melancholií a hořkou ironií. Kierkegaardovo poznání absurdní rozluky mezi světem člověka a světem Boha bylo později také inspiračním zdrojem existencialismu, ve kterém bylo spojení filozofie a umění uskutečněno přímo osobnostmi některých jeho významných představitelů: Gabriela Marcela, Jeana Paula Sartra a Alberta Camuse.

Svět 20. století přestává být světem pevných a hierarchizovaných hodnot a stává se, řečeno slovy Daniely Hodrové, světem „na okraji chaosu“. Poetika prózy zrcadlí tento stav tím, že rozbíjí tradiční formy a žánry a hledá nové tvárné prostředky. Změnu ve vnímání skutečnosti, která proběhla na přelomu 19. a 20. století, nejlépe ilustruje výtvarné umění, kde je divák konfrontován s dílem v jeho celistvosti. Již impresionisté naznačili závislost reality na osvětlení, úhlu individuálního pohledu. Expresionismus spolu s kubismem a dalšími směry moderního umění počátku století znamená zásadní převrat. Skutečnost, realita jevového světa přestává být čímsi samozřejmě daným a sdíleným, předmětem zobrazení se stává její individuální, niterný prožitek (expresionismus) a její rozklad a interpretace (kubismus).

Pierre Courthion píše: „Chceme-li definovat nejcharakterističtější a nejčastěji se vyskytující červenou niť expresionismu, je to narušená harmonie, absence pravidel, asymetrie a hlasitý protest [...] Odkrývá pravdivý obsah podvědomí a krásná fasáda obrazu člověka a celého lidstva ustupuje obrazu duševních poruch, prudkým změnám nálad a křeči [...] Expresionismus není nic jiného než úplné rozbití formy a jejích harmonicky spojených částí – plus – možná ještě větší měrou – průlom zcela nové techniky“ (Courthion 1969: 8–9). Obdobně jako ve výtvarném umění i literární expresionismus rozbíjel staré formy a musel najít novou techniku, aby mohl dát výraz vnitřním hnacím silám a novému

pojetí skutečnosti. „V podstatě expresionismu je platonská idea života jako snu, jako stínu, který je vržen skutečnou nepoznatelnou realitou na plochu vědomí [... Jeho] prapodstatou je zrcadlení světa duší rozvrácenou vnitřním vírem,“ píše František Götz (Götz 1958: 333–334).

Jedním z typických znaků expresionismu je jeho antiiluzivnost. Prvky reality unikají z objektivních zákonitostí do struktury snů a umělecké fantazie. Pro expresionisty typický pocit nejistoty, úzkosti jedince ve světě rozbíjí tradiční formy, syntaktickou stavbu věty, mění řeč ve výkřiky zjitřeného nitra. Znejistění, zcizení jedince jde ruku v ruce se znejistěním skutečnosti jevového světa.

V prvních desetiletích 20. století se česká próza podílela na středoevropském, německém a skandinávském hnutí expresionismu, který spolupůsobil zároveň s francouzským vlivem kubismu a dalších směrů. Expresionismus byl reprezentován především výtvarným uměním, poezií a divadlem. Jeho silné ozvuky však nacházíme také v české próze: u Josefa Čapka ve sbírkách povídek *Lelio* (1917) a *Pro delfína* (1923), v díle Františka Langra, Egona Hostovského, Richarda Weinera, ale také například ve vrcholném prozaickém díle Jakuba Demla *Zapomenuté světlo* (1934), které má blízko k expresionismu distorzí, porušením, rozbitím tradičních uměleckých forem a kánonů. Úmyslně provokuje konfrontací vysokého a nízkého, porušováním estetických a etických norem. Na rozdíl od katolické moderny, která se snažila o povznesení do vyššího duchovního světa, o harmonii, vyjadřuje Deml vlastní bolest, hrůzu, samotu jako existenciální pocity člověka v konkrétním světě. Snaha o autentický, literárními a estetickými normami neovlivněný „deník vlastní duše“ (Vladimír Binar) se stala jedním z inspiračních zdrojů pozdější deníkové literatury. Jeden z nejlepších znalců českého expresionismu, Jindřich Chaloupecký, označil Demlovo dílo za „slovesné koláže“. Spolu s důležitou rolí snu v Demlově díle můžeme vysledovat v české próze 20. století jisté vývojové souvislosti mezi expresionismem, dadaismem, surrealismem a absurdním uměním, reprezentované mimo jiné jmény: Jakub Deml – Ladislav Klíma – Jaroslav Hašek – Bohumil Hrabal – Vratislav Effenberger – Ivan Vyskočil – Pavel Řezníček.

Tuto vývojovou linii jsem měla na mysli, když jsem v osmdesátých letech nazvala ve své knize *Hledání ztracené generace* (1987) Haškovy *Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války* (1921–1923) první českou absurdní prózou. *Švejk* je geniální hrou umělecké imaginace, rozbíjející jazykové, literární a společenské stereotypy. Lze jej nepochybně zařadit do souvislosti s válečným a poválečným dadaismem, zdůrazňujícím nonsens, komiku a nahodilost jako inspiraci umění. Vzniká ve stejné době jako *Odyseus* Jamese Joyce (publikován 1922). Dvě díla v mnohém diametrálně rozdílná mají přesto dvě věci společné: zájem o všednodenní život a hru s vyprávěním. U Joyce je banalita a všednodennost zmnohovýznamněna využitím antického mýtu a hrou s různými vypravěčskými styly. Autoři nového francouzského překladu hovoří o „heterogenním stylu a teritoriální neohraničenosti jazyka“, která je záměrná a nesmí v překladu zmizet tím, že by byly přeloženy pasáže psané v latině, italštině, maďarštině, němčině, japonštině nebo vysvětlovány různé varianty jména Bloom: Flowre, Fleury, Flor, Virág atd. (Aubert 2004: 978–979).

Joyce zakládá svou hru s vyprávěním na literárních textech, které kontrastují s látkou všedního dne v Dublinu. Haškova hra s vyprávěním je naopak kontrastem mezi hospodskými historiemi, tradicí lidového vypravěčství, v níž všednodenní realita je postavena proti velké historii, věcný přízemní detail vytváří ironicko-satirický kontrast k rétorice politické propagandy a ideologických abstrakcí. Ne náhodou je to právě Jindřich Chaloupecký, kdo konstatuje: „Švejk sám je taky především řeč. Ne románový charakter, Švejk jsou příběhy, které vypráví, a to vyprávění samo“ (Chaloupecký 1983: 14). A Milan Jankovič ve své zasvěcené studii konstatuje, že *Švejk* je především hrou s vyprávěním, text má otevřenost tvaru, zachyceného ve chvíli, kdy se formuje. „Může podle libosti zhustit a zvýraznit absurditu událostí, situace, detailu, ale vzápětí se bavit jejich nesmyslností a na jejich úkor. Udržuje nás v neustálé nejistotě, k jaké další proměně smyslu výpovědi, skoku představ nebo změně perspektivy dojde v následujícím okamžiku“ (Jankovič 1966: 185).

Švejk je programově antiliterární, akt vyprávění, přímá řeč a její záznam, ať už v podání Švejkově či jiných postav, dominuje nad řečí vypravěče. Do popředí se dostává funkce řeči nejen jako komunikace, ale také jako mystifikace. Hospodská historka předstírá, že mluví o události, která se skutečně stala, současně je jejím typickým znakem hyperbola, dovedení skutečnosti ad absurdum. Groteskní nadsázka je kombinována s metodou souřadného řazení nesourodých prvků jazykových, stylistických a významových. Klasickým příkladem je už úvodní scéna, v níž je velká historie vypuknutí světové války promísena s banálními, všednodenními motivy. Kompozice *Švejka* rozbíjí příběh a jeho logickou osu a pojímá skutečnost jako rozvinutí možností. V kontextu světové literatury odpovídá, svou vyhraněnou antiliterárností a rozbitím tradiční románové kompozice, dobovým avantgardním tendencím, které považovaly román za mrtvý žánr.

Jinou cestu z krize realistického románu hledá Vladislav Vančura, který na rozdíl od Haška se snaží o obnovu epiky bohatým využíváním prostředků moderní lyriky. Jeho jazyk, využívající moderní básnické metafory a monumentalizující větné stavby, je často nadřazen ději i postavám, je kladen na roveň tématu a příběhu. Právě to je – podobně jako později u Hrabala – důvodem, proč jeho texty kladou tak velké nároky na překladatele a jen stěží pronikají do světa.

V kontextu světové prózy první poloviny 20. století zastupuje proto českou literaturu vedle Haškova *Švejka* nejvýrazněji dílo Karla Čapka. Jako první český autor byl opakovaně nominován na Nobelovu cenu. Z nedávno odtajněného archivu z třicátých let se dovídáme, že vedle relativního mládí mu v očích komise stálo v cestě, že jeho dílo nemělo ustálený profil, ale dostávalo stále novou a novou podobu. (Podobně jako ve výtvarném umění například dílo Picassovo, bylo by možno namítnout.)

Jak přesvědčivě ukázal už Jan Mukařovský strukturalistickým rozborem jeho díla, melodičnost a dominantní postavení intonace v jeho jazyce má původ v lyrice. Stále intenzivnější pronikání dialogu do jeho prózy je inspirováno zkušeností dramatika. A pře-

devším, v souhlase s dobovou protirealistickou tendencí, je podtrhováno rozpětí mezi skutečností samotnou a zprávou o ní. Důraz na vypravování, tj. způsob podání zprávy, vzbuzuje iluzi živého ústního projevu. Bohatství slovní zásoby, hromadění slov a výčtů vyjadřuje nekonečnou mnohotvárnost skutečnosti. Souřadnost vět a větných členů se lehce poddává významovým přesmykům a proměnám, odstraňuje hierarchii nadřícenosti a podřícenosti. „Následek toho, že se všechny významové jednotky stavějí na touž úroveň, je ten, že řada jejich směřuje k neohraničenosti, nepřetržitému plynutí bez začátku a konce“ (Mukařovský 1939: 118).

Z dnešní perspektivy je možno dodat, že iluze živého ústního projevu s sebou přináší i vědomí o tom, že vyprávění není kopií skutečnosti, ale její subjektivní interpretací. Kubismem inspirovaná antiiluzivnost, pohled z mnoha stran podtrhuje, že skutečnost a pravda jsou pro svou nedostupnost a mnohotvárnost člověku skryty. Příběh se stává nástrojem poznání, filozofické reflexe i vědomí o jejich ohraničenosti: „Naše poznání lidí se namnoze omezuje na to, že jim přisuzujeme určité místo ve svých životních systémech. Tím není řečeno, že není pravdy; ale je hlubší a těžší; i skutečnost je rozměrnější a složitější, než jak obvykle přijímáme“ (Čapek 1984: 398).

Zdánlivě lehká přístupnost Čapkova díla a jeho odmítavý postoj k revolučním ideálům poválečné avantgardy způsobily, že jeho novátorství v oblasti prózy bylo často přehlíženo. Zřetelně však vystupuje v širším kontextu světové prózy. V Čapkově noetické trilogii je předjímáno existenciální téma odcizení, vyjádřené prostřednictvím nedostatečné schopnosti jazykové komunikace. *Hordubal* (1933) je cizincem nejen v Americe, kde jsou jeho možnosti domluvit se mizivé, ale stejnou měrou i po návratu domů. Jeho vnitřní monolog v baladicky laděné první části sugestivně naznačuje bohatství jeho citového života v konfrontaci s absencí slov k jeho vyjádření. Zapojena do komunikačních a jazykových systémů okolního světa ztrácí se pravda Hordubalova příběhu podobně jako jeho srdce.

V *Povětroni* (1934) je příběh zahalen tajemstvím a tři různé verze se k němu přibližují a jsou zároveň reflexí o poetice prózy

a poznávacích schopnostech člověka. Každý ze tří vypravěčů konstruuje příběh podle svých předpokladů, umělecká imaginace básníkova proniká nejdále k tajemství, vytváří fiktivní svět. Příběh i život zůstávají ve shodě s Bergsonovou filozofií nepostižitelným tajemstvím, text je současně úvahou o tom, jak se mu umělecká fantazie a intuice může přiblížit. Je zároveň metatextem typickým pro moderní prózu.

Obyčejný život (1934) má blízko k proustovskému evokování minulosti, sestupování do vlastní paměti, která skýtá materiál pro rekonstrukci nespočtu možností. Joyceovská technika vnitřního monologu, proměňujícího se v dialog mnoha já, je dalším svědectvím o mnohoznačnosti skutečnosti, o nevyslovitelnosti poznání. Sám proces poznání se stává tématem celé trilogie, jež předjímá sebereflexivní a antiiluzivní tendence světové prózy druhé poloviny 20. století.

Karel Čapek spoluvytváří tradici filozofické, intelektualizované prózy, ve třicátých a čtyřicátých letech bohatě zastoupené právě ve střední Evropě. Jeho průzračně čistý, čtenářsky přístupný jazyk, inspirovaný moderní lyrikou, v prvoplánové rovině skrývá originalitu formy, v níž se mění funkce příběhu i postav. Lineární příběh s časovou návazností je opuštěn a stává se, podobně jako postavy, nástrojem filozofické reflexe. Román opouští tradiční žánrovou podobu a mění se v polyfonní skladbu, sjednocenou tématem a kompozicí, což je charakteristické pro modernismus 20. století u Joyce, Gombrowicze, Brocha, Faulknera a jiných.

V druhé polovině století na tuto tradici programově navazuje Milan Kundera. Ve svém eseji *Le rideau* píše: „Kafka, Musil, Broch, Gombrowicz [...] Několikrát jsem je nazval ‚plejáda velkých středoevropských romanopisců‘, a skutečně, jako hvězdy plejády, každý z nich byl obklopen prázdnotou, každý byl vzdálen druhým. Připadá mi o to pozoruhodnější, že jejich estetická orientace je podobná: všichni byli *básníky* románu, to znamená: vášnivě zaujati formou a její novostí; starostí o intenzitu každého slova, každé věty; vedení imaginací, která se snaží překročit hranice realismu; ale současně obrnění proti každému lyrickému svodu: nenávidějící proměnu

románu v osobní zpověď; alergičtí na každou ornamentalizaci prózy; plně soustředění na reálný svět. Všichni pojímali román jako velkou *anti-lyrickou poezii*“ (Kundera 2005: 66).

Kundera má blízko k Husserlovi a fenomenologické filozofii svým přesvědčením, že poznání je samotným základem evropské spirituality. Historie evropského románu vytváří podle něj paralelu a protiváhu abstraktního vědeckého poznání tím, že román zkoumá podmínky lidského života v přirozeném světě. Všechny základní otázky, které fenomenologie analyzuje a označuje za filozofii opomenuté, byly postupně osvětlovány v průběhu čtyřistiletého vývoje evropského románu. V současné době úzce specializovaných věd je román místem, v němž je možno nazírat určité fenomény jevového světa v celistvosti, spojením pronikavé intelektuální analýzy a básnické imaginace.

Kundera sdílí Brochovu zásadu, že jedinou morálkou románu je říci o existenciální situaci člověka něco nového, co může být řečeno jenom románem. Musilovu a Brochovu „starost o intenzitu každého slova, každé věty“ zdokonaluje snahou o zkratku, přesnost a jasnost, kompoziční sevřenost. Jeho próza je hudbou inspirovanou hrou návratných motivů, variací, existenciálních metafor. V popředí jeho zájmu stojí celková architektura kompozice, ve které se jednotlivé její prvky zrcadlí, opakují a vstupují do vzájemných vazeb, zdůrazňujících mnohoznačnost a otevřenost tématu. Také chápání románu jako „anti-lyrické poezie“ a především „nechuť k pojetí románu jako osobní zpovědi“ jsou přinejmenším stejně typické pro Kunderu jako pro jeho středoevropské předchůdce.

Dobře patrné je to v *Nesmrtelnosti* (1990 francouzsky, 1993 česky), jež završuje jeho česky psané dílo a jejímž hlavním tématem je „homo sentimentalis“ a vztah člověka a jeho obrazu. Homo sentimentalis je jednou z variací na téma lyrického vztahu k životu, který je v Kunderově pojetí jednou z forem zjednodušení, banalizace hodnot, přesvědčení o vlastní neomylnosti a starosti o vlastní obraz v očích druhých, reprezentovaný v románě postavou Bettiny von Arnim a Laury. Jeho protějškem je téma evropské kultury, románu a krásy, která upadá v zapomnění v současném

světě, zastoupené postavami Goetha, Hemingwaye a Agnes. Tato dvě základní témata jsou důsledně epizována propojením příběhu, vyprávění a diskurzu, románového eseje. Postmoderní hra s kompozicí románu je současně kritikou postmoderní doby, kdy je ideologie nahrazena imagologií. Důsledné užívání vizuálních metafor (tváře, gesta, výtvarného umění) vypovídá o existenciální situaci člověka televizního věku a poslední fázi krize jazyka.

Závěrem můžeme tedy konstatovat, že próza 20. století se svými modernistickými a postmoderními tendencemi odpovídala na změny paradigmatu ve vnímání skutečnosti. V její otevřenosti, mnohoznačnosti, fragmentarizaci se zrcadlila Françoisem Lyotardem definovaná nedůvěra k velkým příběhům. Česká próza 20. století se významným způsobem podílela na tomto vývoji, jak dokazují zvolené tři příklady z díla Haškova, Čapkova a Kunderova.

Literatura

AUBERT, Jacques

2004 Postface, in J. Joyce: *Ulysse* (Paris: Gallimard), s. 970–982

COURTHION, Pierre

1969 Inledning, in M. Ragon: *Expressionismen* (Helsingborg), s. 7–9

ČAPEK, Karel

1985 *Hordubal, Povětroň, Obyčejný život* (Spisy VIII), ed. J. Víšková (Praha: Československý spisovatel)

ECO, Umberto

1962 *L'oeuvre ouverte* (Paris: Seuil)

GÖTZ, František

1958 Několik pohledů na expresionismus v dramatě světovém i českém, *Divadlo*, č. 5, s. 333–346

HAŠEK, Jaroslav

1968 *Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války* 1–4, ed. F. Daneš (Praha: Odeon)

CHALUPECKÝ, Jindřich

1983 Podivný Hašek, *Kritický sborník*, č. 2, s. 1–18

JANKOVIČ, Milan
1966 Hra s vyprávěním, in *Struktura a smysl literárního díla*,
edd. F. Vodička, M. Jankovič, Z. Pešat (Praha: Československý spisovatel),
s. 180–197

KLÍMA, Ladislav
1967 *Vteřiny věčnosti* (Praha: Odeon)

KUNDERA, Milan
1986 *L'art du roman* (Paris: Gallimard)
1993 *Nesmrtelnost* (Brno: Atlantis)
2004 *Le rideau* (Paris: Gallimard)

MUKAŘOVSKÝ, Jan
1939 Významová výstavba a kompoziční osnova epiky Karla Čapka,
Slovo a slovesnost, č. 3, s. 113–131

PhDr. Helena Kosková, Norrköping