



VLADIMÍR NOVOTNÝ

ed. 121343511

29. STY. 2002

4

Postmoderní dekonstrukce a groteskní paraboly

Klasik evropské literární vědy a esejistiky Maurice Blanchot ve svém základním díle *Literární prostor* hovoří o jednom pregnantním fenoménu umělecké řeči: stává se totiž, že se v ní občas všechno čili všechny významotvorné roviny díla vychylují směrem k paradoxnímu utvrzování všeho a vším, zároveň však nejednou jde o zcela protichůdnou „řeč bez pochopení“ (Blanchot 1999, s. 57). Taková literární řeč potom „označuje nekonečně rozpinavý vnějšek“, může být charakterizována jako „esenciálně bloudící“ (Blanchot 1999, s. 58). Zároveň ovšem umělecké dílo an siich spisovateli žádá, aby se stal „prázdným místem, v němž se ohlašuje neosobní afirmace“ (Blanchot 1999, s. 64), aby v souznění s tím vydal čtenářské veřejnosti napospas svou zdánlivou či stylizovanou autorskou nevědomost.

Specifickou alternativou takového vydávání všanc své stylizované spisovatelské nevědomosti jsou v nové české próze 90. let některé příklady románových vyprávění, které se přiklánějí k podobě groteskních parabol a které tedy představují takový typ postmoderní literární komunikace, v němž je neustále přítomná dvojnásobná možnost porozumění a poté i interpretace, kdy smysl se záměrně vytrácí až rozpouští v jiném smyslu, kdy groteskní pokřivení původní komunikace slouží zejména k preciznějšímu objasnění, tedy k takové „pravdě pochopení, která chce, aby pochopení nikdy nebylo jednou provždy“ (Blanchot 1999, s. 361). Potom se smysl či význam díla podle Blanchota nevytrácí v jiném, nějakém bezprostředně přítomném nebo se rudimentárně nabízejícím smyslu či významu, nýbrž v jiném smyslu zcela obecně: každý význam se potom stává už jen zdáním a toto nekonečno významů už



187

BIBL. UAM

2001EO1076

v groteskním zvýznamňování nemusí být nikterak rozvíjeno, je tudíž dáno, působí jako bezprostřední, čili může být také vnímáno jako bezprostředně prázdné (Blanchot 1999, s. 361–362). Což potom může být případ novějších českých postmoderních próz, které takovou možnost tzv. autentické prázdnoty přijaly do určité míry za bytostně svou – kupříkladu knihy středogeneračních prozaiků Martina Komárka, případně Martina Nezvala, především však Hnáta Daňka a Petra Motýla.

Ani jeden z těchto tvůrců se neteší zvláštní přízni kritiky, dokonce možná právě naopak, pravděpodobně i z toho důvodu, že ba svůj důraz na groteskní parabolichnost stylu do určité míry přehánějí. Hnát Daněk, což je umělecký pseudonym severomoravského literáta Jiřího Daňka (nar. 1959), je z původně uvedené čtveřice nejstarší a také jeho velká románová groteska nebo kvazigroteska, o níž teď bude řeč, už figuruje v české knižní kultuře už nejdéle: mám tím na mysli jeho knihu *Až budeme velcí*, vydanou v olomouckém nakladatelství Votobia na rozhraní let 1996 a 1997, vlastní spisovatelovo vročení (doufejme, že hodnověrné, nikoli mystifikační) však uvádí roky 1980–1991, zatímco sám děj, vtělený do bizarních deníkových záznamů, zahrnuje jak ze svědeckého, tak i z retrospektivního pohledu časové období 1975–1988. Ostravská badatelka Iva Málková o tomto románu napsala, že zde jsme či býváme „svědky drastických, často násilných smrtí lidí“ a že „na tomto pozadí se pak slova i myšlenky jeví jako trapný blábol. Činy, jimiž postava osudově směřuje k smrti a jimiž se marně pokouší vymanit ze své slabosti a bezmoci, nejsou – měřeno ve skutečném výsledku – tragické ani tragikomické, ale – opět – trapné“.¹

Tímto výstižným odkazem na trapnost jako na určující filosofii tvorby i na filosofii vnímání života, čili na groteskní stylizaci trapnosti se Daňkovo dílo ocitá někde v přímém estetickém sousedství pražské nonkonformní literární skupiny *Moderní analfabet* a o po-

¹ Srov. text na záložce olomouckého vydání Daňkovy knihy s vročením (Daněk 1996).

dobný stylizovaný programový „analfabetismus“, tedy o vnímání světa, kde žijeme, jako světa, se kterým se nemůžeme ztotožňovat a nad jehož novofeččovými archetypy nám zůstával rozum stát, jde také v autorově pojetí osudu jeho protagonisty a statistů, postavíček, které v textu charakterizuje mj. přirovnáním „nečlověk neryba“, jeho dějově nesmírně a přitom zcela záměrně přexponovaného života, postav pokaždé usilovně zápolících o poslední zbytky zdravého rozumu, dokud tedy ještě tito Daňkovi nehrdinové nebo spíše antihrdinové nejsou velcí.²

Zároveň ovšem tento hypergroteskní román, napsaný až na samé hranici grotesknosti coby určitého specifického měřítka srozumitelnosti, může být optimálním exemplarem toho, jak lze autorskou promluvu cílevědomě zbavovat konvenční významuplnosti a jak jí může být upírána dokonce i schopnost být pochopena, jak se při její četbě ocitáme v pokušení prokazovat náležitě pochopení pro vlastní estetický tvar nebo pro literární ideu. Kupříkladu v polovině devadesátých let poměrně známý a velice slibný mladší kritik Jiří Peňás,³ – se zřejmou nadsázkou konstatoval v českém literárním tisku, že Daňkův román *Až budeme velcí* nepovažuje za

² Viceméně namátkou přinášíme velice charakteristickou ukázkou Daňkova stylu: „Aj práv mých podstati mě dotýkati se žádá tento chám kdys dosud nevsvěcen a neimatrikulován vztáhl hrubý spár svůj odporným chtičem křivčinatý po jahodí a mléku vonící alabastrové pleti mě dvě kůzlátek v mém vlastnictví držných nakrátko avšak přec pošpinil dotýkáním nyněkonc vyučím ho v účtě k majestátu jeho kozličí vладыkaření překryji silou práv i podstati ostře čpí a vmlouvá se tělem posetý čnicimi bodci jimiž mou duši propichuje chtěla bych ó já chci chci chci jeho znoj se dere do mého chřípí kosí zábrany tarantela chštění anticipována před mnohými lety la mer la mer toujours recommencée brachiální představy naplněny při hýždích andromanky točím se prostorem haptická bříška shora zdola zleva zprava zpředu ze zadu pilotem mého trupu křídla epifanie tisíckrát odřikány nikdy neodřeknutý jsem geokarpická vytahována do vzduchu stoupaním vznáším se hodiny staletí zrání paganismus v posteli ne já on – atd.“ (Daněk 1996, s. 247).

³ Při vší účtě k této kritické osobnosti se ovšem z odstupem let stále víc zdá, že se Jiří Peňás vyhranil jednak jako kulturní publicista, jednak mnohem víc jako aktuální, na bezprostřední zájem veřejnosti duchaplně reagující novinový a časo-

nic jiného, než za typickou autorskou „zplodinu“, a nejen to, dokonce přímo za (a to ještě „v nejlepší případě“) grafomanskou kuriozitu, u níž proklamovaný estetický fenomén „nečitelnosti“ a důraz na totální nestravitelnost literárního textu podle kritika dosahuje makabrozních rozměrů (srov. Peňás 1997, s. 16).

Už jenom z tohoto konstatování evidentně vyplývá, že Peňás rezignoval na sebemenší možnost analyzovat tento parodický postmoderní text, který je ovšem, možná spontánně, možná cíleně, veskrze dekonstruktivní povahy. Možnost interpretace postmoderní literární konstrukce prózy jako by pro Peňáse vůbec nepřipadala v úvahu a místo toho se kritik přímo opájel svými dojmologickými odsudky:

Nad rozsáhlým textem zůstal jsem třet v rozpacích a zaskočen a zděšen jsem se nemohl po několika stránkách pohnout dále. Šumavský močál se po takové slovní mase jeví jako éterický blankyt. Nepřehledná, jako tasemnice se úmorně tahnoucí souvětí tu zabírají i několik stránek. Jako by se autorova stylistika zasekla v jednom jediném vychýleném způsobu a jako poblázněný hrnce plodila jen monotónní provazce jakýchsi prapodivných větných „parodií“ (srov. Peňás 1997, s. 16).

Takto přexponovaná kritická reakce možná nebyla v Čechách ojedinělá, nicméně Peňás podle vlastních slov přestal číst (nebo přestal být ochoten prozaickou výpověď reflektovat a potom interpretovat) inkriminovanou veskrze postmoderní knihu Hnáta Daňka už po prvních stránkách; navíc je symptomatické, že se k první spisovatelově knize vůbec nezná. S nesrovnatelně větším citem pro estetické postuláty a generační poetiku této prózy posoudil dílo tohoto severomoravského postmodernisty zkušený literární histo-

pisecký recenzent než jako „skutečný“ literární kritik, žijící svým psaním. Když totiž jakýkoli arbitr knižní kultury, rok za rokem pořád víc splývající s mediálními „pseudokonkrétními“ každodenními požadavky médií a podřizující se jejich specifickému prostředí, za celých dlouhých deset let nenapiše (ve společenské situaci „bez cenzury“) jedinou rozsáhlou kritickou analýzu, která by čítala alespoň něco velice málo stran, vypovídá to velice pregnančně o tom, o jaký typ „pozorovatele“ literárního života jde.

rik Aleš Haman. Neinterpretoval sice Daňkovu metodu vysloveně jako typický postmoderní slovesný čin, upozornil však na závažnou okolnost:

[Umělec zde] zvolil postup, který sice posouvá jeho prózu na hranici čitelnosti, avšak má své funkční poetické zdůvodnění ve snaze překonat omezující fabulační a syžetová schemata. Rozčlenil svou prózu na chronologicky vymezené momenty (určené datem a dnem), které jsou jediným prostředkem artikulace textu. Ten tvoří souvislý proud významově zahuštěných (místy až kusých) syntaktických segmentů, tvořících v každém z časových momentů jedinou hypetrovanou větu. Vzniká tak dojem kaleidoskopického životního proudění unášejícího útržky psychických stavů, mezilidských vztahů a událostí, v nichž se střídají perspektivy jednotlivých protagonistů (Haman 1997, s. 5).⁴

Svou tehdejší subtilní kritickou reflexi posléze badatel uzavírá konstatováním, které je v příkrém rozporu s citovaným, příkazně snobským proklamováním o dvě generace mladšího kritika: dospívá totiž k poznání, že „právě zachycení směsice pudů a citů, lásky a krutosti, touhy a zoufalství, naivity a poznání, kterou prožívají představitelé »obětované« generace sedmdesátých let, marně hledající únik ze svíravého tlaku dobového klimatu, dodává dílu přes okázalou čtenářskou neschůdnost rysy uměleckého činu.“ (Haman 1997, s. 5)⁵ Stojí za zmínku, že právě v této – podle Peňáse tolik nečitelné a nestravitelné próze – výstřední knize Hnáta Daňka shledává Haman pozoruhodný generační pokus, jak oživit spole-

⁴ Srov. také: Haman 2001, s. 139–141. Citujeme podle knižního vydání, neboť nepříliš citlivě redakčně krácený text této části Hamanova kritického zamyšlení zněl v časopiseckém vydání takto: „Hnat Daněk [...] zvolil proto postup, který sice posouvá jeho prózu na hranici čitelnosti, avšak má své funkční poetické zdůvodnění. Autor rozčlenil svou prózu na chronologicky vymezené momenty (určené datem a dnem) a tento souvislý proud vytváří pak dojem kaleidoskopického životního proudění unášejícího útržky psychických stavů, mezilidských vztahů a událostí, v nichž se střídají perspektivy jednotlivých protagonistů.“ Kritickou rubriku měl tenkrát v „Literárních novinách“ pod kuratelou Jaromír Slomek.

⁵ V poslední větě Hamanovy recenze bylo v „Literárních novinách“ redakčně substantivum *rysy* z pramálo pochopitelných příčin nahrazeno singulárem *rys*.

čenský román, jehož prestiž a produktivita podle literárního historika v osmdesátých letech značně poklesla.

Skutečně: o takovou hrůzostrašnou nečitelnost, o odstrašující nekomunikativnost, jinými slovy i o věru brutální vypravěčskou dodekakafoničnost Hnát Daněk urputně usiloval zřejmě od od prvních slov své doopravdy naprosto či nadmíru totalní narace. Ostatně právě její vstupní slova znějí takto:

A právě toto se jim přiházivalo přečasto: zaujetí vytrženým jevem, posedlost osamoceným předmětem, náruživost k jedné osobě. Osamostatňovali vytrháváním z prostředí, jejich vazebnost neškodná všem – toliko jim samým, totiž je pohlcovala, totiž jim uzavírala cesty obvyklého rozumu – totiž skokem metamorfovala ve vášeň, koncentrovalo se do patologických pochodů, závěrů a tezí, přimášela jim bezkonečné časy janusovského jarmarku, jemuž rytmus odměřovaly stahy třepotavé bránice... (Daněk 1996, s. 5)

Ustavičný důraz na parodování či parodické napodobování, a to zejména rozličných postupů experimentální prózy, jehož jsme při četbě svědky, nás poté vede k domněnce, že můžeme dokonce hovořit o parodii zrozené z parodie parodie, tu posléze vyústil ve vznik bezpochyby unikátního slovesného výtvoru, u kterého se záměrně znovu a znovu nabízí otázka určená jak pro badatele, tak i pro čtenáře, zda jde o parodii na experiment či o experiment s parodií.

Mimochodem: kterou jinou postmoderní českou knihu než právě tento Daňkův dozajista nemálo bizarní román je možné zkoušet začíst se do ní na kterémkoli místě a libovolně putovat stránkami dopředu nebo dozadu, čili ji číst jako „otevřený“ autorský rukopis, aniž bychom přitom utrpěli sebemenší újmu na mysli – nikoli ovšem na uměleckém dojmu? Podle spisovatelova záměru, vyznívajících ovšem taktéž parodicky, téměř svéparodicky, veškerá slova i myšlenky ztělesňují a zrcadlí všehovšudy cílevědomě nehierarchizovaný proud významů, ovšemže hraničící s citovanou řečí bez pochopení, V tomto smyslu představuje kniha Až budeme velcí záměrně veletrapný hold vyprávění založenému na trapnosti – a Daňkovo vypravování tvoří postmoderní, anebo dokonce pre-

postmoderní změt' příběhů o to problematičtější z hlediska interpretace, neboť se netváří jenom jako parodický typ prózy, nýbrž občas i jako kvazirealistická výpověď o bizarně typických anebo typicky bizarních severomoravských (a zhola určitě nejenom severomoravských) figurkách a o jejich oč každodennějším, o to pitoresknějším počinání v nedávných, čili historicky a politicky zcela konkrétně stigmatizovaných časech (Novotný 1996, s. 10).

Připustíme-li, že tato kniha, až rouhačská svou totální parodičností, při níž se prozaik opájí i parodováním vlastního způsobu psaní, může být důsledkem patafyzického nazírání světa, pak nelze nevidět, že tu je v prozaické kostce „zagulášováno“ a ve stále obnovovaném parodickém kadlubu znetvořeno jedno nepříliš vzdálené údobí české literatury. Právě toto období a tehdejší stav naší společnosti přece může rovněž svědkům a pamětníkům připadat jakožto učiněná parodie na život, jenž je vyobcovávaný v soukromí i v seriálech dnů z jakéhokoli povědomí souvislosti, jenž na nás mohl působit jako jedna forma „řeči bez pochopení“. V tomto smyslu je sepsání podobného verbálního happeningu či patafyzična nakonec nadmíru zákonitý tvůrčí jev.

Ostatně také ostravský bohemista Martin Pilař v závěru své recenze románu *Až budeme velcí* nakonec konstatoval (v naprostém rozporu se znevažujícím kritickým odsudkem Jiřího Peňáse), že se spisovatel výrazně blíží typu prozaické struktury, pro niž je nejcharakterističtější – slovy jedné z autorových postav, frustrované mladé ženy Honzy – „lapidárně vyslovovaná mnohovýznamovost, dobro prezentované krutostí a zázrakem, mnohovrstevnatost psychy podávaná pitvou, nezvyklý přístup ke všemu...“ (Pilař 1997, s. 21) Nikoli náhodou Pilař podobně jako Haman rozpoznal tíhnutí této prózy k žánru společenského románu a zejména k románu, jež muž oprávněně náleží přívlastek „generační“. Ostravský badatel posléze připomíná některé starší prozatérské kvazisyntézy (Pluhařův opus *V šest večer v Astorii* nebo *Džínový svět* Radka Johna) stejně jako romány autorů, které pojmenovává jako někdejší spole-



české outsidersy: kupříkladu *Medorka* Petra Placáka nebo ...*a bude huř* Jana Pelce, aby vyslovil závěr:

[...] v tomto barvitém spektru románových výpovědí dosud chyběl příběh generace „zmrhané rokem zrození a místem zrození“, ale zmrhané také tím, že až na řídké výjimky přijala pravidla panující společenské hry. Daněk ho napsal... (Pilař 1997, s. 21)

Jestliže Hnát Daněk o sobě s gustem prohlašuje, že během svých životních univerzit byl nejen havíř a koksář, ale také „revírní libretista“, potom u básníka a prozaika Petra Motýla (nar. 1964), jenž si získal renomé jako vydavatel ostravské literární revue „Modrý květ“ a kterému bylo v době vydání jeho prvního románu třiatřicet let, platí, že to jediné, co o sobě kromě letopočtu svého narození předkládá čtenářům k vědění a věření, je ryzi postmoderní tvrzení, že prý v jeho případě běží o velice mizerného cyklistu. Právě tato slova se totiž dočítáme na záložce umělcovy prozaické prvotiny *Spratek a krásná Venuše* (1996). Ale zásluhou knižního herbáře nových autorů, sestaveného v polovině devadesátých let olomouckým bohemistou Lubomírem Machalou (1996, s. 51–52), však víme o tomto prozaikovi podstatně víc, dokonce i to, že se Petr Motýl svého času živil jako poštovní doručovatel, později jako čerpač vody – a například roku 1993 publikoval i v pražském almanachu „Moderní analfabet“, který se na rozhraní osmdesátých a devadesátých let stal symptomatickým ohniskem svobodomyšlného směřování nové české literatury.

Jenže tvrzení ze záložky knižního vydání Motýlovy prózy, podle níž „hned první strana knihy vrhá čtenáře do prudkého spádu příběhu“, skoro vůbec neodpovídá nejvlastnějšímu vypravěčskému naturelu románu. Možná je Petr Motýl opravdu mizerný cyklista, nicméně ve vypravěčském řemesle si počíná jako rutinovaný krasojezdec, vytáčí ve stoji na hlavě precizní syžetové piruety a s ryzi postmoderní noblesou přechází z persifláže detektivního příběhu do modelového příběhu hororovité *politic fiction*, aniž by čtenáře nechal vydechnout a sám přitom ztratil prozatérský glanc. Dokonce i Davidu Lynchovi by se autorův prožluklý příběh z před-

listopadového pražského Twin Peaks nejspíše zalíbil: vystupuje zde totiž nedostížný detektiv Spratek, který volky nevolky vždy přijde všemu na kloub a pokaždé si filištinsky poradí s těmi nejrozmanitějšími delikty a nepravostmi, ba posléze i s úkony ohrožujícími stát. Ovšem nikoli stát jakýkoli, nýbrž státní útvar československý, tedy před rokem 1989, ve vší tichosti a tajnosti ovládaný prodlouženými ručičkami Kremlu a především jejich dětičkami, ideologicky podkovanou zlatou mládeží. Ta si totiž jako jediná může v zemi dělat všechno, co se jí zlíbí, umane a uráčí, třeba si hrát na sektu vzývající masový idol, jemuž se koří veřejně i vskrytu všichni čs. občané.⁶

Tímto novokultem tu není žádná Velká Myšlenka ba dokonce ani žádný Velký Bratr, nýbrž všehovšudy (opravdu jen všehovšudy?) záhadná a čarokrásná Danuše, jejíž showbyznysová sláva nabývá v čs. státě takových rozměrů, až mimo jiné způsobuje učiněnou epidemii sebevražd. Zvláště oblíbenými a rozšířenými se stávají suicidalní skoky nikoli z Nuselského, jak bývá v metropoli českých historických zemí zvykem, nýbrž z Libeňského mostu. Po Danuši blouzní dokonce i všemocní synáčkové ještě všemocnějších funkcionářských kreatur a sepisují o ní diletantská literární vyznání, neboť jsou bezpochyby přesvědčeni, že jako zplození vysokých zvířat mají už od narození talent. Touto bizarně tajemnou kráskou jsou ovšem posedlí i jejich tatičkové u moci, doprovázeni goriloidními Kalmyky. Nakonec je povolán všehoschopný Expert, computerový mág, a ten vymyslí optimální řešení: aby ulomil hroty šířícím se popraskům, všechny pověsti kolující kolem mytické Danuše jednoduše přetransferuje na nějaké jinačí femininí stvoření, leč stejně záhadné a neméně atraktivní.

⁶ Rozhodně v případě analyzovaného Motýlova románu nejde pouze o „jazykově i fabulačně ekvilibristickou parodii detektivního romanu s politickým podtextem, situovanou do předlistopadové Prahy,“ jak soudí v lexikografickém hesle *Petr Motýl* šifra šne, tj. absolventka ostravské bohemistiky Šárka Nevidalová (*Slovník českých spisovatelů od roku 1945*, díl 2, M–Ž. Praha 1998, s. 80).

Bezpochyby už od doby, kdy Motýl s konečnou platností uzavřel své vyprávění, uplynula pěkná řádka let, shodou okolností však mezitím spolehlivě zapracovalo kouzlo nechtěného: onou snovou bytostí, která se má stát místo bájně Danuše nepravým viníkem hromadného společenského nepokoje v mužských myslích a na jejíž půvaby mají být v totožném rozsahu nenápadně a nevtíravě i prostřednictvím nevyzpytatelných počítačových úkladů a figlů predisponovány tužby pánské populace, není nikdo jiný než tehdejší populární pražská, dříve brněnská komediální herečka Dáša Veškrnová, v textu vystupující jako zpěvačka. Dáša, to bude ono „autentické“ jméno, které má nahradit tajné božstvo Danuši, přičemž nikoli náhodou tento nápad vytryskne ze zpupného intelektu orwellovských předělávačů přítomnosti jak „Afrodita ze šplouchání moře“. Co však o tom soudí vlastní oběť připravovaného transferu? O tom všem píše Petr Motýl, skrývající se tu za gestem postmoderní narativity? S ledovým klidem jeho vševědoucí vyprávěč praví toto:

Dáša Veškrnová o svém zařazení do počítačových snů a sítí netuší nic. Někde si chlastá. Někde si hraje v divadle. S nějakými herci. Pak s nimi chlastá. Ale už dávno to není Dáša Veškrnová jako Dáša Veškrnová zamlada (Motýl 1996, s. 170).

Kdyby v Motýlově próze napořád nešlo o fantasmagorickou grotesku, navíc o permanentní parodování podobného groteskního vykreslení předlistopadového českého světa, tohoto pitoreskního konglomerátu fízlů, „androšů“ a utopenců, mohli bychom prozaika kvůli této brizantní pasáži podezírat z kousavého mravoličného sentencování. To ale jeho Spratkovi ani krásné Danuši nehrozí, z tohoto pohledu je autorova próza příliš sémanticky uličnická a přespříliš smrtelně nevážná. Jinak by se na něho rozzlobil i duch Bohumila Hrabala, jehož knihy se za uvážlivého dohledu vskutku všudypřítomného Spratka upalují před někdejší budovou nakladatelství Albatros. Kdo by se ale tomu všemu divil? Svět je natolik pošetilý, že pomalu si nežádá ani daňkovských parodií, ani motýlovských virtuózních persifláží. A nejen to: Nedá a nedá si ten svět

pokoj, přemítá v duchu čacký středoevropský detektiv Spratek – a v důsledku svých slov taktéž nemá klid.

Motýlův parodistický postmoderní nepravý román představuje v mnoha ohledech učiněnou multižánrovou krasojízdu, prošpikovanou imanentním, typicky postmoderním znevažováním nebo pseudostylizováním jakéhokoli typu konkrétní prozaické výpovědi. Proto také výsledný umělecký dojem z jeho prózy zahrnuje tolik vtipných gagů a vynalézavých stylistických kolotočů, až nám nakonec i tato nepřetržitá fantasmagoričnost zevšední, stane se pouze něčím rutinním, zbaveným nefalšovaného překvapení, nevytvorí o poznání protichůdnější podtext a kontext, než jaký v próze ztělesňují ty postavy a situace, které tu jsou donekonečna parodovány. Tento narativní způsob se ovšem dá zcela odůvodněně interpretovat i jako „postpáralovský styl navazující na erotismem a každodenní banalitou prosyčené vidění autora *Milenců a vrahů*“ (Haman 1997a, s. 3).⁷

Podle názoru Aleše Hamana je však mladý literát „razantnější in eroticis i nápaditější ve využívání různých stylových vrstev řeči od vulgarismů, slangových výrazů přes frazeologismy školských výkladů a funkcionářský žargon až k nasládlým lyrismům vlastním showbiznysu“, přičemž jeho román *Spratek a krásná Danuše* prý jako celek „přináší další odpatetizovaný a satiricky obnažený obraz nedávné minulosti“ (Haman 1997a, s. 3).⁸ V postmodernistickém smyslu nezbyvá než z jiného zorného úhlu přitakat již

⁷ Haman 1997a, s. 3. Též 2001, s. 136–137. V „Literárních novinách“ román Petra Motýla ostatně vůbec nebyl recenzován, ačkoli šlo o titul vydaný v prestižním nakladatelství Český spisovatel, navíc v edici určené pro významné novinky domácí literatury.

⁸ V souvislosti s dějovým rámcem Motýlovy knihy tu dále badatel mj. Vyzdvihuje, že „na dalších představitelích represivní složky moci autor plně uplatnil svůj satirický talent. Jejich lígurky si nezapadají s groteskními postavkami Haškových humoresek. Celkový obraz konzumně degenerované realsocialistické společnosti dokresluje rovněž satiricky nadsazený obraz kultu zpěvačky Danuše, jemuž propadají bez rozdílu všichni muži.“

zmíněnému textu na záložce: Ano, groteska, praví se tu, postmoderní groteska, ovšem ne pouze k tanci a poslechu, jak by se na první pohled zdálo (srov. Novotný 1997, s. 20).

Obě analyzovaná díla nové české prózy devadesátých let přitom představují příklad postmodernistické dekonstrukce. Jejímž základem nebo společným jmenovatelem se v obou románech (se zjevným společenským i generačním podtextem) stává parodie jako univerzální princip zpřítomňování hierarchizovaných estetických a sémantických, nejčastěji tematických protikladů. Toto groteskně vnímané a souběžně s tím rovněž groteskně reflektované uspořádání prozaické scenerie do modelových podob, tj. v případě Daňkovy do „mnohovrstevnatosti psýchy podávané pitvou“ nebo u Motýla do postmoderní „postpáralovské detektivky“, tedy do scenerie různých významových opozicí, privilegují v literárním díle tohoto typu jak obecnou bezprostřednost podání, arciže stylizovanou a ozvláštněnou, tak iluzi téměř univerzální časoprostorové přítomnosti, důraz na souznění příběhu a textem a vypravěče s příběhem, ale s příběhem významově směřujícím k obnovení správného smyslu, správného výkladu, správného pojetí (Menke(ová) 1999, s. 121).

Zvláště v tomto smyslu ovšem už v průběhu postmoderní dekonstrukce románového vyprávění pravděpodobně není možné mluvit o nějaké skutečně smysluplné a hodnověrné „garanci významu a pravdy vět“, poněvadž nějaká podobná interpretace literárního díla je od počátku „právě tak násilná jako nemožná“. Jak v souladu s pojetím kostnické školy recepční estetiky konstatuje německá teoretička Bettina Menke(ová), pokud vůbec potřebuje tak řečená pravda nezbytně hledat svou významovou reprezentaci v jazyce, musí být nevyhnutelně podrobována ustavičnému odsouvání vlastního vědomí přítomnosti, musí dospívat k permanentní „kontrolé nepřijemnou přítomností“, z níž se ovšem zcela zákonitě paralelně snaží na nejrozmanitější způsob vymaňovat (Menke(ová) 1999, s. 122).

Při groteskním uplatnění postmodernistické dekonstrukce proto nedochází k pouze zvrácení řádu archetypálních protikladů jako bytí–nic, pravda–omyl, duch–hmota atp., nýbrž také k afirmaci jednotlivých diferencí přímo v nich samých, tedy ve vlastním pojetí protikladů, které jsou zdrojem groteskní reflektivity i groteskní narativity. V tomto smyslu rovněž ve zřetelně postmoderních či postmodernistických románových textech Hnáta Daňka a Petra Motýla dochází k dekonstrukci doposud dominující „ideologie estetična“, jakož i k narušování panující „estetické ideologie“, tj. zpětného odkazování k reálné rovině skutečnosti. Přírodním důsledkem právě takhle uplatňovaného pojetí se nejednou stává fenomén, který se v pojednání Mauriceho Blanchota výmluvně pojmenovává a zároveň hodnotí prostřednictvím nadčasové formulace „čtení jako negativní proces“. Takové pojetí čtení se potom zakládá se na víceméně apriorně předpokládané „nemožnosti skutečného rozumění“.

Obecně řečeno, do značné míry tato teoretická zformulovaná vize téměř optimálně odpovídá slovům, jimiž celou problematiku s patřičnou dávkou nonsensovosti a s nemenší touhou po panoptikální roztomilosti ve svém románu shrnul Hnát Daněk:

Komplikovanými smyčkami se protahujeme každodneškem nezávisli na čase. Nic se neděje, máti, měníme se, to je celé (Daněk 1996, s. 256).

Literatura

- Blanchot M., 1999: *Literární prostor*, přel. Marie Kohoutová a Michal Pacvoň. Herrmann & synové, Praha.
- Daněk H., 1996: *Až budeme velcí*. Votobia, Olomouc.
- Haman A., 1997a: *Postpáralovská »detektivka«*, „Nové knihy“ 37, č. 8, s. 3.
- Haman A., 1997b: *Román jedné generace*, „Literární noviny“ 5.3., č. 9, s. 5.
- Haman A., 2001: *Prozaické surfování*. Votobia, Olomouc.
- Machala L., 1996: *Průvodce po nových jménech české poezie a prózy 1990–1995*, Rubico, Olomouc.
- Menke(ová) B. 1999: *Dekonstrukce. Čtení, písmo, figura, performance. Úvod do literární vědy*, přel. Miroslav Peříček, Herrman & synové, Praha.
- Motýl P., 1996: *Spratek a krásná Danuše*, Český spisovatel, Praha.

- Novotný V., 1996: *Parodie na experiment nebo experiment s parodií?*, „Denní Telegraph“ 27.2., č. 49, s. 10.
- Novotný V., 1997: *Jepicovitě fantasmagorie Petra Motýla*, „Tvar“, 17.4., č. 8, s. 20.
- Peňás J., 1997: *Sluší se, aby byla v knihovničce zastoupena i původní česká beletrie...*, „Literární noviny“ 1997, 22. ledna, č. 3, s. 16 (rubrika Knihovnička „Literárních novin“).
- Pilař M., 1997: *Pouť a cesta »zmrhané generace«*, „Tvar“, 17.4., č. 8, s. 21.