

Aleš Haman



**Tři stálice
moderní české prózy:
Neruda, Čapek, Kundera**

**Tři stálice moderní české prózy:
Neruda, Čapek, Kundera**

prof. PhDr. Aleš Haman, CSc.

K vydání připravil Radim Kopáč
Vydala Univerzita Karlova v Praze
Nakladatelství Karolinum
Redakce Lenka Ščerbaničová
Obálka Kateřina Řezáčová
Grafická úprava Jan Šerých
Sazba DTP Nakladatelství Karolinum
Vydání první

© Univerzita Karlova v Praze, 2014
Text © Aleš Haman, 2014
Editor © Radim Kopáč, 2014

ISBN 978-80-246-2631-4
ISBN 978-80-246-2653-6 (online : pdf)



Univerzita Karlova v Praze
Nakladatelství Karolinum 2014

www.karolinum.cz
ebooks@karolinum.cz

Obsah

Úvodem	/ 7
I	
Jan Neruda	/ 19
Vývoj jednoho motivu v Nerudově próze	/ 21
Jan Neruda hájí svou čest	/ 26
Nerudovy politické fejetony v první polovině let sedmdesátých	/ 30
Nerudovy <i>Arabesky</i> ve vývoji české prózy šedesátých let	/ 37
Nerudovy fejetony z druhé poloviny sedmdesátých a ze začátku osmdesátých let	/ 63
Nerudovy fejetony z let osmdesátých	/ 71
Poměny vyprávěcí funkce v umělecké próze Jana Nerudy	/ 79
Člověk a kosmos v <i>Písních kosmických</i>	/ 87
Jan Neruda, básník moderního češství	/ 94
Neruda a evropanství	/ 99
Neruda, pražské hospůdky a pivo	/ 109
Fikce autenticity a autentizace fikce	/ 114
<i>Různí lidé</i> : klenoty české drobné prózy devatenáctého století	/ 119
Filipika proti dekonstrukci	/ 124
Dvojitá cesta k modernosti: Neruda a Baudelaire	/ 130
O tom Nerudově antisemitismu	/ 159
II	
Karel Čapek	/ 163
Hledač lidské skutečnosti	/ 165
Člověk proti Absolutnu	/ 172
K otázce čtenářské přístupnosti Čapkova díla	/ 188
K souřadnicím Čapkova díla	/ 196
Čapkův spor o literární kritiku v první polovině třicátých let	/ 213
Moderní civilizace, umělý člověk a <i>Adam Stvořitel</i> bratří Čapků	/ 222
Čapkové a expresionismus	/ 230
Čapkovo pojetí estetiky a jeho názory na moderní umění v letech 1908–1915	/ 239
Poslední společné dílo bratří Čapků: <i>Adam Stvořitel</i> a jeho rukopis	/ 250

III

Milan Kundera	/ 261
Romanopisci v půli cesty na strom	/ 263
Hledání vlastního života	/ 272
Eros, sex, tělo a stud v tvorbě Milana Kundery	/ 280
Milníky české domácí recepce díla Milana Kundery	/ 290
Kunderovo odhalování opony umění a života	/ 306
K pirátskému překladu Kunderova románu	/ 314
Autor a čtenář v pohledu spisovatele a filozofa	/ 317
Po letech doma	/ 325
Kundera a dějiny románu	/ 331
Bibliografie textů v této knize	/ 335
O autorovi	/ 339
Jmenný rejstřík	/ 341

Úvodem

Česká próza netrpí právě nouzí o moderní spisovatele. Jen někteří však patří k oněm vyvoleným, jimž bylo dáno významně posunout její umělecké možnosti a stát se jedním z milníků na její cestě k modernosti. Vybraná trojice autorů nesporně představuje tvůrce, kteří přispěli podstatnou měrou k uvedení moderního stylu do světa literární fikce u nás. Je však vůbec možné spojovat tak časově vzdálené osobnosti pod společného jmenovatele? Existuje možnost takového společného jmenovatele najít? Vedle sebe se tu ocitají autoři tak časově vzdálení, jako jsou Jan Neruda (1834–1891), spisovatel druhé poloviny předminulého století, kterého literární historikové spojují s nástupem realismu v českém písemnictví, Karel Čapek (1890–1938), autor první poloviny století dvacátého, historicky souvisící s nástupem takzvané první moderny, a konečně Milan Kundera (1929), prozaik, který získal významnou pozici v české literatuře po roce 1989, kdy úspěšně dovršil vztah své umělecké tvorby k domácímu i k světovému kontextu, od něhož jej nepřítel doba a příkrov dogmatické ideologie izolovaly; spisovatel, jenž někdy bývá spojován s projevy postmoderny a o jehož tvůrčí úspěchy z poslední doby soupeří s českou literaturou i velké evropské, jmenovitě francouzské písemnictví.

Všem třem autorům je společné, že pěstovali všechny základní literární druhy: poezii (ta měla vůdčí postavení v tvorbě Nerudově), drama (markantní byly výsledky dramatické tvorby u Čapka) i prózu (tento druh získal vedle esejistiky vůdčí pozici v díle Kunderově). Nicméně se všichni tři významně zapsali do dějin české beletrie, doslova krásného písemnictví svými prózami, přestože nebyly vždy kritikou ani literární historií náležitě oceněny. A přece každý z nich vnesl do české (a můžeme říci i světové) prózy svůj osobitý vklad, jímž přispěl k oživení jejich uměleckých postupů, které ji pozdvihly nad lokální, domácí kolorit a umožnily ji zařadit do „velkého“ (jak říká Kundera) kontextu evropské i světové prózy.

Sporná se zdá být po této stránce próza Nerudova, jejíž kvality podcenil i takový kritik, jako byl F. X. Šalda. V jednom ze svých pojednání se například ne právě sympaticky vyslovil o Nerudově prozaickém stylu, který se mu zdál příliš málo tvárně sjednocený, mozaikovitý. Ve srovnání s periodou Palackého či romantickou periodou Máchovou působila Nerudova próza na Šaldu „dojmem hromádky šterku“.¹ K jeho próze zaujal zdrženlivý postoj třeba i významný literární historik Arne Novák, který mu ve svých pracích vytýkal nedostatek kompozice, epické objektivity: „Od *Arabesek* až k *Malostranským povídkám* odehrává se zápas mezi epikem a fejetonistou, v němž fejetonista namnoze vítězí.“² Pro kritiku Nerudovy prózy však nemusíme chodit až tak daleko: v jedné ze studií současného literárního vědce se ozvala i slova, která spatřují v díle našeho klasika naivní realismus zaostávající za světovým kontextem: „*Povídky malostranské* [...] představují něco, co těžko snese srovnání s dobově konsekventní tvorbou evropskou i americkou...“³

Pokud jde o Čapka, ani zde nechybějí kritické názory na jeho tvorbu zejména z pozic levicové kritiky, která mu vyčítala smířlivý, „buržoazní“ postoj k dobovým sociálním konfliktům; nechyběly ovšem ani odmítavé hlasy z tábora pravice, zejména katolické, která Čapkovi vyčítala jeho „přízemní“ pragmatismus a relativismus, hledající možnost dorozumění mezi protikladnými tábory a smírné řešení životních rozporů. Odpor k Čapkovu dílu byl motivován po nástupu komunistů především ideologicky, netýkal se tolik estetické stránky jeho díla, nezabýval se ani poetikou jeho práce. Z čapkovské literatury této doby se vymykaly práce zahraniční, například studie amerického badatele Williama Edwarda Harkinse. Teprve pozdější práce z druhé poloviny padesátých a z šedesátých let (jako Ivana Klímy nebo Alexandera Matušky) se začaly Čapkovou tvorbu zabývat detailněji, ale předsudky ideové povahy zde přetrvávaly dlouho, až do sklonku století (kdy vyšly například čapkovské studie z kolokvia v Postupimi).

Přízně dobové kritiky i literární historie se nedočkal ani Milan Kundera, který vstupoval do literatury v době vrcholícího triumfu stalinistické ideologie v první polovině padesátých let a jenž se brzy stal myšlenkově podezřelým pro své otevřené sympatie k umělecké avantgardě.

1 František Xaver Šalda: „Neruda poněkud nekonvenční“, in F. X. Šalda: *Duše a dílo*, Praha, Melantrich 1937, s. 122.

2 Arne Novák: *Jan Neruda*, Praha, F. Topič 1910, s. 27.

3 Vladimír Papoušek, Petr A. Bílek: *Cosmogonia*, Praha, Filip Tomáš – Akropolis 2011, s. 43.

Přestože jeho raná tvorba byla zřetelně poznamenána dobovou duchovní situací zasaženou dogmatickým zjednodušováním životní problematiky, Kundera dokázal překonat hradby předsudků a prosadit vlastní přístup k moderní umělecké tvorbě z druhé poloviny dvacátého století. Přes rostoucí ohlas jeho románů a esejů se česká kritika nedokázala takřka dodnes vyrovnat s leckdy provokativní povahou jeho prozaického díla, počínaje povídkami o „směšných láskách“ a románovým *Žertem* a konče prózami z exilu psanými ve francouzštině.

Studie věnované próze těchto tří literárních osobností si kladou za cíl ukázat, co zakládá jejich významnou pozici nejen v české, nýbrž i ve světové próze, co z jejich díla může představovat důležité mezníky na cestě naší prózy k modernímu písemnictví.

Pokud jde o Nerudu, byly již dříve naznačeny vlastnosti, které posouvají jeho realistické prózy do polohy nabízející možnost, aby se přiblížily i dnešnímu čtenáři. V jedné povídce ze souboru *Různí lidé* (Nerudou s despektem označené za „pouhé cestovní črty“) nalézáme například povídku „Andílek“. Je to krátký, takřka reportážní záběr věkově nesourodé dvojice, obstarožního manžela a energické, temperamentní ženy, s níž se vypravěč setkává na výletním člunu plujícím po zálivu v Jaderském moři. V detailní scéně vyplyne na povrch skutečnost, která z obou postav, typických pro humorné komediální zápletky, činí protagonisty tragického konfliktu: jsou to nejen dvě rozdílné povahy, nýbrž rozvíjí se mezi nimi i drama vnitřního života ženy připoutané vděčností k nemilovanému muži a toužící skrytě po dítěti. V momentu, kdy žena projeví touhu skoncovat s nesnesitelným životem, manžel se k ní obrací s láskyplným oslovením „andítku“. Povídka končí komentářem vypravěče: „Prapodivný měl v tom okamžiku výraz, jako blázen. Snad byli oba blázni.“⁴ Do popisu běžné komické situace proniká moment existenciálního konfliktu lidských osudů, který dodává obrazu rysy absurdity.

Povídka „Andílek“ se tak stala předobrazem umělcova vidění světa, jaké se objevilo v jedné z jeho vrcholných povídek, v závěrečné próze *Povídek malostranských* nazvané „Figurky“. V ní jde o svět zaznamenaný v podobě deníku protagonistou povídky, mladým a naivním kandidátem práv Krumlovským. Postavy, které v této povídce vystupují, nesou zřetelné rysy podivínství, jež jim i celé povídce dodávají rysy absurdity. Tento účinek oslabuje ironizující poznámka protagonisty fiktivně

4 Jan Neruda: *Spisy*, sv. 3, Praha, Československý spisovatel 1952, s. 269.

adresovaná autorovi: „Ať mně přijde Neruda ještě jednou s nějakou povídkou malostranskou!“⁵ Uvádí do kontrastu absurditu fikčního světa povídky s „aktuálním“ světem původce, autorského subjektu Nerudova; odhaluje pomyslnost tohoto světa uměle vytvořeného jako prostředek ztvárnění iluzivního postoje nezkušeného a romanticky založeného mladého muže. Vytváří dojem závěrečné převahy životní praxe nad literární fikcí (i skutečnosti nad iluzemi). Tu se prosazuje stanovisko, které Nerudovu tvorbu vsazuje do dobového rámce stylového kontextu – realismu.

Závany absurdity přibližující klasikovy prózy současnosti lze ovšem u Nerudy zachytit i jinde, třeba v jeho cestovních črtách. V reportážních záznamech z cesty po severočeském pohraničí se například vyskytne humorný detail z turistické restaurace, v němž náhle vyplyne na povrch absurdní podhoubí života. Vypravěč zachycuje příchod šesti dam, „z nichž pět je až zoufale starých. Šestá je as dvacetiletá, malá nahore a dole stejně a hezky široká – jako kadečka na vodu. Dámy si sedly ostychavě jen na lavici pod zrcadlo, kadečka zůstala stát.“⁶ Vyprávění pokračuje líčením náhlého porušení klidu v restauraci příchodem nových hostů, různého původu i povah, které se projevují v jejich řeči i v zájmu o obcerstvení. Pozornost se soustřeďuje na nápadnost, hlučnost a agresivitu těchto projevů. Náhle, jakoby mimovolně a bez souvislostí, vyvstane v zorném poli vypravěče detail, který před okamžikem zaujal jeho pozornost – „kadečka“. V barvitém popisu hlučné společnosti se objeví prvek, jenž se vymyká situačnímu rámci: „Hřmot vůkolní, zdá se, že dráždí madam s nahýma loktama jako kanára, vřeští fortissimo. Pražská slečinka hraje prsty po stole jako po klavíru a dívá se přes rameno, obdivuje-li se jí někdo. A kadečka si poskakuje.“⁷ Vpád tohoto motivu do rušné scény působí jako cosi nepatřičného, absurdního; přesouvá čtenáře z aktuální situace do jedinečného světa individuality, která žije ve vlastních představách. Těmito na první pohled nenápadnými detaily přesahoval Neruda stylový rámec své doby a připravoval půdu moderní próze čechovovského typu.

S náhlými přeskoky do „jiného“ světa se setkáváme také u Čapka, zejména v povídkách psaných v době první světové války. Výbuch

5 Jan Neruda: *Spisy*, sv. 4, Praha, Československý spisovatel 1950, s. 322.

6 Jan Neruda: „Hodinka v krkonošské restauraci“, in J. Neruda: *Spisy*, sv. 9, Praha, SNKLU 1961, s. 449.

7 Jan Neruda: „Hodinka v krkonošské restauraci“, in J. Neruda: *Spisy*, sv. 9, Praha, SNKLU 1961, s. 450.

světového konfliktu zaskočil mladého spisovatele absurditou své ničivé nelidskosti. Nebylo patrně náhodou, že toto období zanechalo své stopy nejen v názorech, nýbrž i v celkovém stylu jeho tvorby, v němž se prosadily příznačné otisky uměleckého směru, který se rodil v prvních dekádách dvacátého století, expresionismu. Rysy tohoto směru, jímž – zejména ve výtvarném umění – vstupoval do českého uměleckého prostředí moderní svět avantgardy, se objevily již v roce 1908 na druhé výstavě skupiny Osma. Čapek tehdy zaujal k expresionismu rezervované, spíše negativní stanovisko. Stanovisko bratří Čapků se však změnilo v roce 1910 v komentáři k výstavě Nezávislých, kdy si uvědomili, že impresionismus, jež považovali ještě krátce předtím za malířství katexochén, postrádá již perspektivu dalšího vývoje a počali brát na milost i jiné umělecké směry, kubismus a expresionismus.

Důležité bylo působení kubismu, který se v českém umění počal prozrazovat rovněž na počátku první dekády minulého století. Kubismus s sebou přinášel důraz na nové stránky vidění světa, odpoutávající umělce od závislosti na napodobování prosté smyslové zkušenosti a vnášející do umělcova vztahu k světu rysy intelektualismu (Karel Čapek v recenzi výstavy SVU Mánes z roku 1914 zdůraznil, že moderní umění „mluví přímo a neodolatelně k myslícímu oku“).⁸ Rysy reflektujícího postoje k světu, blízkého kubismu i expresionismu, nalezly odezvu v tvorbě obou bratří Čapků – intelektuálnějším Karel sice měl blízko k umělcům takzvané první avantgardy, mezi nimiž vůdčí postavení zaujímali právě kubisté, ale jeho výrazné sklony k filozofické reflexi ho přibližovaly spíše k expresionismu. Ostatně někteří teoretikové hovořili o sblížení obou směrů v takzvaném kuboexpresionismu. Po stránce poetické se projevil vliv modernismu v Čapkových prózách uvolněním kompoziční výstavby próz, v nichž lze mimo jiné sledovat i prvky montáže zasahující do grafické roviny díla (například typy písma ve *Válce s Mloky*).

Vliv expresionismu se zřetelně projevil zejména v dvou knihách Karla Čapka z doby první světové války: *Boží muka* a *Trapné povídky*. První náznaky postoje, který byl pro prozaika Čapka příznačný, se však objevily již v raném souboru *Zářivé hlubiny*, jehož název určila stejnojmenná povídka z roku 1912 přinášející lyrický ohlas zániku lodi Titanic: „můj život nikdy se neodvrátí od tohoto podivného obrazu: zářivé zjevení lodi vysoko na moři, radost mezi dálkami a přes moře závatný let; to vše se

8 Karel Čapek: *O umění a kultuře I*, Praha, Československý spisovatel 1984, s. 372.

řítí do sebe najednou strženo ve zmatku, vše zhasíná a mizí ve strašné tmě, v té černé studni beze dna a beze stěn, v níž jsem.“⁹ Byla to hrůza z nenadálé katastrofy, která číhá v pozadí světa a hrozí člověku strašnou záhubou. Táž hrůza, jaká spočívá v základu všech Čapkových utopií (a dystopií) – i tam, kde bychom ji nečekali (například román *První parta* při vši snaze o sociální obraz prostého dělného života nese kvality symbolické, stává se symbolem síly lidské solidarity tváří tvář přírodním katastrofě).

V průběhu tvůrčího a myšlenkového zrání se Čapkův vztah k životu a k světu prohluboval a nabýval konkrétnějších obrysů, vykrystalizoval v něm postoj, jenž se posléze stal určujícím principem jeho tvorby. V něm se propojily základní rysy jeho tvůrčí osobnosti: byl to relativistický odpor k zjednodušujícímu a ideologizujícímu přístupu k člověku a jeho světu, v němž se jako nebezpečný ukazoval vznik metafyzicky nebo ideologicky absolutizovaných principů a idejí, které zbavovaly život jeho dramatického napětí, jeho dialektiky – zdroje tvůrčí povahy života. S tím se měnil i jeho poměr k metafyzickým otázkám: absolutno se mu počalo jevit jako slepá tvůrčí energie (tak tomu bylo třeba v jeho *Továrně na Absolutno*), která se ve své nevyčerpatelné potenci může stát silou destrukce a zhouby ohrožující člověka, jenž ji usiluje využít ve svůj prospěch.

Odtud, z těchto obav lze odvodit i Čapkovu nechuť k romantickému megalomanství, k svévolnému, voluntaristickému překračování možností a mezí určujících rámců lidské existence. Vyskytly se ovšem případy, kdy čapkovská střízlivost a relativismus byly kritizovány z pozice levicové ideologie jako projevy buržoazního šosáctví a z hlediska klerikální pravice pak jako bezvěrecká lhostejnost vůči církevním dogmatům. V roce 1931 psal kritik František Götz o pozici čapkovské generace v soudobé československé kultuře. Charakterizoval ji jako „duchovní centrum“, které má „bezpečné citění nutnosti rovnováhy“ a zaujímá „centrální postavení [...] v českém duchovním životě“.¹⁰ Postihl tak hlavní směr Čapkových snah: Nalézt rovnováhu mezi krajnostmi, uhájit nezávislé postavení kultury vůči filozofickým, politickým i uměleckým tendencím usilujícím tak či onak o úzké omezení nebo naopak o bezbřehé rozšíření umělcovy

9 Karel a Josef Čapkové: *Krakonošova zahrada, Zářivé hlubiny a jiné prózy, Juvenilie*, Praha, Československý spisovatel 1957, s. 164.

10 František Götz: „Tak zvaná generace čapkovská“, *Přítomnost*, ročník 8, 1931, č. 46, s. 728.

tvůrčí svobody. Proto jeho tvorba románová, povídková i fejetonistická nalézá stále čtenáře, kteří hledají v umělecké beletrii i v dnešní rozhárané době duchovní oporu. Tak se Čapkova próza stala jednou ze stálic na obzoru české literatury, již otevřela cestu k světovosti.

Mezi české prozaiky, kteří dosáhli širokého ohlasu na přelomu dvacátého a jednadvacátého století a zaujali významné postavení ve světové próze, se řadí Milan Kundera. Patří vůbec tento autor, kterého si přisvojuje na základě jeho exilové tvorby z posledních dekad i současná francouzská literatura, do trojice stálic „české“ beletrie? Jakkoli by s prezentovanými názory možná někteří francouzští kritici polemizovali, přece jen nelze dost dobře popřít, že Kunderova tvorba, i když její značná část není čtenářům dostupná v češtině, přece jen nese stále rysy, které umožňují vidět v ní i přes odlišnost literárního jazyka i románových světů psaných v exilu stále autora, jenž nezapře české základy své tvorby. Porovnejme například jeho románovou prvotinu *Žert* z poloviny šedesátých let minulého století se zatím poslední jeho románovou prací *Nevědomost (L'ignorance)* z roku 2000.

Nejde o to, že v *Nevědomosti* se čtenář setkává znovu s motivy z českého, pražského prostředí; to samo by ještě nemuselo znamenat nic, pokud by šlo o změnu povahy jeho díla. Nicméně nelze pominout, že do autorova románového světa vstupují postavy, které v sobě nesou stopy prostředí, z něhož autor vyšel, byť již postrádají (nebo se domnívají, že postrádají) onu citovou vazbu nostalgie, která je poutala k rodné zemi. Proto lze mít za to, že v češtině by odpovídal francouzskému titulu spíše výraz *Nostalgie*, nebo autorem samým navržený *Stesk*.

S typem nostalgika jsme se mohli setkat již v *Žertu*; nostalgie se tu ale netýkala touhy po návratu do rodné země (k ní tvoří v románu *Nevědomost* metaforickou paralelu mytický příběh Odysseova návratu do rodné Ithaky, odkud lze vyčíst smutek z nenávratnosti života). V *Žertu* je takovým nostalgikem postava primáše Jaroslava, jenž zažívá pocit nemožnosti návratu do ztraceného světa při ožívování tradičních folklorních zvyků. Ztracený svět je ovšem v Kunderově podání zbaven sentimentální aury – až na výjimky, jako jsou emoce ženské protagonistky románu *Nevědomost* v krátké chvíli pohnutí při pohledu na pražské panorama. Prožitky obou hlavních postav, emigrantů, kteří se setkávají při náhodném pobytu v Praze (čtyřicátnice Ireny, ovdovělé Pařížanky, a jejího vrstevníka a někdejšího nahodilého partnera Josefa, rovněž ovdovělého podnikatele z Dánska), jsou spíše věcné než nostalgické. Kdesi za prožitou

a odmítnutou nostalgií však u Kundery tušíme cosi hlubšího: obranu proti stesku hrozícímu zaplavit nitro člověka, jenž ví o nenávratnosti prožitku, o míjení života spějícího nezadržitelně ke konci, o zapomínání, které stahuje oponu za tužbami, nadějemi, záměry a iluzemi jedinice. Tu se v jeho díle ozve stará existenciální nota, která nutí čtenáře, aby v sobě hledal odvahu pohlédnout do tváře pravdě, jež se mu otvírá ve zklamání, v prohlédnutí iluzí, které měl o sobě a o svém životě.

Dalo by se říci, že právě v tom odhalování opony iluzí, jaké si člověk vytváří o sobě i o druhých, je Kunderova umělecká síla a jeden ze zdrojů jeho modernosti, který ho sblížuje přes bariéru let s klasikem Nerudou. Počínaje povídkou „Já truchlivý bůh“, která otvírá první sešit *Směšných lásek*, můžeme sledovat, jak se v jeho próze prosazuje až mrazivá pronikavost pohledu, v němž se odhaluje lidská směšnost, trapnost, slabost a někdy i obyčejná tupost; ty dodávají jeho prózám rysy intelektuální distance od „světa obstarávání“, které ho přibližují současným autorům a dodávají jeho prózám rysy postmoderní skepse. Je možné, že v románech psaných ve francouzštině spisovatelova krutá analýza lidské malosti nebyla tak výrazná, ale ve výstupech entomologa Čechořípského a některých dalších postav v románu *Pomalost (La lenteur)*, jakož i ve scénkách vpádu sestřenice s dětmi do bytu Chantal a Jeana-Marka v románu *Totožnost (L'identité)* se rysy odporu k životní banalitě jasně projeví. Nejde však o to, zaměřovat se v jeho díle na scény, kde se člověk obnažuje ve své trapnosti.

Sloveso „obnažovat“ je pro Kunderovy prózy příznačné i v jiném směru, neboť autor má v oblibě scény svlékání, tedy obnažování krásných i ošklivých ženských těl, jako například svlékání Heleny v *Žertu*. Jako by tělesná nahota zbavovala člověka předsudků a zábran, které ho poutají ke konvencím a pravidlům budujícím zdi (ale i mosty) ve vztazích mezi jedinici. Tělesno a erotično má vůbec v Kunderově tvorbě důležité místo (v tomto smyslu má Kundera blíže k Nerudovi z povídky „U tří lilii“ než k Čapkovi, u něhož erotično nese přílišné rysy literární inspirace; viz například scény s princeznou Wille v *Krakatitu*). Spisovatel, jak bylo již řečeno dříve a jinde, vytváří svůj fikční svět pod zorným úhlem filozofické, fenomenologické reflexe, v níž se postavy stávají komplexem motivů, jež nesou estetický význam a zároveň působí jako abstraktní modely lidského chování, v jehož rámci se konkretizuje dialektika těla a duše.

U Kundery je lidské tělo oduševněné, a pokud dochází k poruše dialektiky těla a duše, má to závažné důsledky pro charakter postav.

Příznačné je to zejména pro ženské postavy jeho próz: na jedné straně vytváří postavy žijící pouze zájmem o svou tělesnou existenci (Terezina matka v *Nesnesitelné lehkosti bytí*, Irenina matka v románu *Nevědomost*, Laura, sestra Bernardovy partnerky Agnes, v románu *Nesmrtelnost* aj.). Erotično má ovšem v autorově tvorbě rozdílnou funkci podle toho, v jaké situaci vstupuje do světa díla. V letech před emigrací, kdy Kundera psal pod tlakem autoritativního režimu, představovalo erotično pozitivní protějšek vůči prudérnímu pokryteckému světu politické ideologie; v době, kdy politika pozbyla na aktuálnosti jako opoziční funkce vůči erotice, vznikla v Kunderově vizi života nová dialektická opozice, a to erotiky a imagologie, kde na místo politiky nastoupila vláda médií obnažujících lidské soukromí sofistikovaněji než politika.

Položme si otázku, zda je možné nalézt u našich tří „stálic“ něco, co by vytvářelo mezi nimi souvislost na cestě české literatury k moderní próze. Jistou příbuznost bychom mohli nalézt třeba právě v prvcích absurdity prolínajících do fikčního světa jejich próz. Podobnost mezi zakončením Nerudovy povídky „Andílek“ a Čapkovou prózou „Šlápěj“, otvírající pohled na absurdní (na filozoficky reflexivní úrovni metafyzickou) záhadu osamocené stopy ve sněhu, podobně jako například snové pasáže z Kunderovy prózy *Totožnost* naznačují, že u všech tří autorů se dají nalézt místa, kde do sféry všedního světa každodenního pořádku proniká absurdita, mimořádnost, nesmyslnost, jež narušuje jeho navyklý a očekávaný průběh.

Dalo by se namítnout, že to je cosi, bez čeho se moderní umění (ani moderní život) neobejde, co tedy nemůže sloužit jako příznačný a společný rys dokládající modernost našich autorů. Důležité však je, že v těchto prvcích se objevují rysy prolamující kanonizovaný stylový rámec dobové prózy – ať už jde o realismus, secesi nebo „sorelu“ (socialistický realismus, prosazovaný u nás v druhé polovině minulého století) či o stereotypizovanou konzumní produkci zkomercializovaného současného umění. Příbuznost našich tří autorů je v tom, že ve své době vnímali nebezpečí konvencionalizace, jaké se pro tvůrce utvářelo (a utváří) v dobové umělecké praxi, a snažili se hledat cesty, jak je překonat.

Modernost našich tří stálic však nemusíme hledat jen tam, kde pokračovaly běžný úzus literatury, nýbrž v tom, co pro uměleckou prózu objevily a co ji obohatilo po stránce významové i výrazové. Takovou oblastí je každodennost, všednost. I ve vztahu k této tematické rovině, která ovšem neoddelitelně souvisí s rovinou jejich výrazu, literárního

řečového projevu (to potvrzuje sklon všech tří autorů k hovorové řeči, byť dobově modifikované), můžeme v jejich tvorbě sledovat výrazné posuny. Průkopnickou roli tu lze přičíst Nerudovi, který razil heslo zdůrazňující poznávací funkci literatury: „Je třeba, abychom se lidi znát naučili, život jejich, a tedy také jejich potřeby, radosti i žaly prozkoumali, potřebujeme tedy například věrné povídky ze života, obrazy lidí ve všech poměrech, sbírky pravdivých příkladů, zkušenosti nevymyšlené a skutečné. Jakmile však někdo život tak líčiti počne, jakým skutečně jest, povstane náhlý pokřik, že kreslí obrazy nemravné...“¹¹ S tím měl autor těchto slov své zkušenosti, neboť mu bylo vyčítáno, že se zaměřuje příliš na negativní jevy a ponechává stranou ideální vzory.

Již na počátku své umělecké dráhy provokoval vrstevníky obrazy, které vynášely na povrch opomíjené a zapomínané rysy života, svět prostitutek, zastaváren, zádušních úřadů zabývajících se posledními věcmi člověka, dělníků na stavbě železnice apod. Ostatně i v humorné autorecenzi *Povíddek malostranských* si vytýkal, že se zabývá „obyčejnými“ lidmi, o které by se nemělo „velké“ umění zajímat. Nešlo však jen o sociální stránku věci, Neruda vnesl do české prózy vidění všednosti, jaké dosud nebylo známo. Ukázal ji v celé malosti a omezenosti jejích životních obzorů, jak to před ním nikdo nedokázal. Vzpomeňme jen na obraz domácnosti pana Ebra z povídky „Týden v tichém domě“ nebo na obrazy nájemníků z povídky „Figurky“ a vytane nám na mysl distance od životních sfér, v nichž se pohybují jejich postavy, které jen lehce překrývá humorný tón podání. Již tady, v tematické rovině každodennosti, nalézáme rysy, jaké spisovatele sblížují s velkými postavami světové prózy.

Složitější je situace u druhého člena naší trojice, u Karla Čapka. Také on se stal terčem kritik, které mu však nevyčítaly negativismus, nýbrž naopak sympatický a idylizující pohled na svět „malých lidí“. Tak jako Nerudovo umění bývá bagatelizováno jako „žánrové figurkářství“, rovněž u Čapkovi se někdy s despektem mluví jako o autorovi maloměstské mentality, jako o spisovateli malých domáckých obzorů, pro něhož nebyly předmětem obdivu heroický vzmach sociálních bojů ani patos převratných historických událostí. Již tu byla řeč o Čapkově odporu k megalomanskému přečeňování možností a schopností člověka. Z relativistické střízlivosti rostla jeho nechuť s velkým slovům, za nimiž chybí reálná humánní praxe (s tím souvisela mimochodem i nechuť k vnějškovým

11 Jan Neruda: *Spisy*, sv. 11, Praha, SNKLHU 1957, s. 90.

a umělecky nepoctivým provokacím a extrémům, jak dokumentuje i jeho poslední, nedokončená próza *Život a dílo skladatele Foltýna*).

Jeho názory, které se rozcházejí s koncepcemi levicové revoluční avantgardy (to je zřejmé, srovnáme-li například styl próz Čapkových a Vančurových), mu vynesly punc maloburžoazního intelektuála. Ve dvacátém století, po zkušenostech s dvěma světovými válkami a s ideologickou „masáží“ totalitní propagandou, nedůvěra k velkým slovům, frázím a siláckým výrazům vzrostla a Čapkova rezervovanost vůči ideologickým frázím a heslům mu získávala sympatie čtenářů. Křečovitosť postmoderní relativizace na přelomu dvacátého a jednadvacátého století jako by Čapkovým obrazům obyčejných lidí a jejich všedních životů dodala novou přitažlivost.

Pouhý návrat k Čapkovi však dnes již není možný; doba nastupující globalizace svět příliš změnila a nenabízí umělcům možnost úniku do malých rozměrů blízké a známé všednosti. Všednost jako obrana proti mimořádnosti pozbyla dnes estetické účinnosti. Odpor moderny vůči všednosti jako světu jednotvárnosti a opakovatelnosti zapustil kořeny příliš hluboko; umělec, spisovatel již nemůže dnes vidět ve všednosti to, co v ní ještě nalézal Čapek – útulný protějšek vůči horečnému shonu moderního světa. Ukazuje se pouze jako groteskní karikatura života, jakou čtenářům předvádí ve svých povídkách a románech Milan Kundera. Pro něho, poučeného existencialismem, splývá všednost a obyčejnost s anonymní hromadností, která živoří uzavřena v prostoru vymezeném ideologickými a politickými stereotypy a konvencemi jako v neprodyšném skafandru.

Ukázkou takové existence, byť navenek zastírané formální činorodostí, je například ubohý grafoman Záturecký z povídky „Nikdo se nebude smát“, jehož tupá vytrvalost nakonec triumfuje. Představuje ji také Helena z románu *Žert* a svým způsobem ji ztvárňuje i postava Ireniny matky z románu *Nevědomost*. Role života v omezených obzorech je v Kunderových románových světech obsazována muži i ženami; nelze opomenout ovšem fakt, že v autorových prózách se vyskytují také pozitivní protějšky; pokud jde o postavy žen, lze uvést například Lucii v *Žertu*, Terezu v *Nesnesitelné lehkosti bytí*, Agnes v *Nesmrtelnosti* nebo Irenu v *Nevědomost*.

Je ovšem ještě jeden rys, který odlišuje naše tři autory od běžné produkce a zachraňuje je před zapomenutím – humor. Pro mnohé, byť někdy i čtenářsky oblíbené spisovatele světové i naší beletrie je příznačné, že

sebe a svou práci berou smrtelně vážně; patří k těm, kterým Kundera přisoudil (inspirován Rabelaisem) jméno agelasté. Kundera hovoří o agelastech jako o lidech, kteří nemají smysl pro humor; oproti nim a v návaznosti na židovské přísloví „Lidé myslí, bůh se směje“ chce vidět v románu ozvěnu božského smíchu. Nemá smysl zkoumat, zda tato teorie platí obecně; humor se neváže na žádný druh či žánr. Nicméně lze se domnívat, že humor je nejen „koření“ života, nýbrž i podstatný rys umění vůbec. V každém významném uměleckém díle se prolíná tragické s komickým.

Tak tomu je i v prózách našich tří prozaiků. V Nerudových *Povídkách malostranských* má humor většinou povahu dobrosrdečnou, úsměvnou (vzpomeňme na povídku „Pan Ryšánek a pan Schlegl“; nedejme se však zmást, i Nerudův humor občas mimoděčně nabude groteskních, absurdních rysů). U Čapka v jeho zralých povídkách pod humorem zase prosvítá občas úzkost či obava z hrozby lidské katastrofy, jako například v závěrečné idylické scéně *Továrny na Absolutno*, příslovečně chápané jako únik fejetonního románu do „jitřnicové“ idyly. U Kundery mají snahy o smírné zakončení většinou malou šanci na uplatnění. Jeho humor nevyústí nikdy v dobrácký úsměv jako u Nerudy nebo v inteligentní vtip jako u Čapka. Autor *Žertu, Nesnesitelné lehkosti bytí* (a koneckonců i *Stesku*) ví, že lidský život nemůže mít v podmínkách všeobecného úpadku hodnot (včetně náboženské víry) při své časové omezenosti dobrý konec. Nicméně je tu východisko, jaké poskytuje umění – smích. V něm je jediná hodnota, která člověku nakonec zbývá. To je také jedna z možností, která trvale osvětluje tvorbu našich tří stálic.

I

Jan Neruda

