

Suchomel, Milan

Konec moderny

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. V, Řada literárněvědná bohemistická. 1999, vol. 48, iss. V2, pp. [13]-18

ISBN 80-210-2347-3

ISSN 1213-2144

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/104779>

Access Date: 04. 12. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

MILAN SUCHOMEL

KONEC MODERNY

Slova postmoderna, postmodernismus jsem si poprvé přečetl v roce 1969. V časopise *Orientace* vyšel pod titulem *Doba nové literatury* překlad projevu, který v témž roce přednesl na sympóziu ve Freiburgu Leslie Fiedler (Fiedler 1969). Nevěděl jsem valně, oč jde, mnoho jsem novému slovu nerozuměl, ale zaujalo mě, že mezi předchůdci postmoderny byl uveden Jaroslav Hašek a *Osu-
dy dobrého vojáka Švejka za světové války*.

Po čase jsem si znovu vyhledal stať *Konec moderní doby*, kterou v roce 1946 uveřejnil v *Listech* Jindřich Chalupecký (Chalupecký 1946). Jakoby v předstihu k Habermasově tezi o nedokončeném projektu moderny je zde naskicován obraz monumentální konstrukce, která trčí do prázdna, podobna nehotovému domu opuštěnému svými staviteli. Končí moderní umění a končí i moderní duch, který podněcoval zvědavost a odvalu a promlouval stejně uměním jako vědou a filosofii. Nechtěl znát žádných mezí ani závazků a nezůstal u programů a teorií. Realizoval se posléze ve fašismu a atomové bombě a tím se dokonale zdiskreditoval.

Mezní situaci, kterou pojmenoval jako konec moderní doby, vyznačil Chalupecký už několik let předtím za nástupu své generace. Zčásti to bylo obvyklé odlišení od předchozího literárního pokolení, ale generační sebeurčování nabylo dalekosáhlejšího významu a důrazu o vědomý rozchod s avantgardou, tedy s tou modernou, která určovala intelektuální pohyb v první polovině dvacátého století a vystupňovala vlastnosti moderny i její rozpory. Rozchod byl nejenom deklarován, byl naplňován i básnicky, srovnej *La Belle dame sans mercy* Josefa Kainara z *Nových mýtů*. Subjekt básně se v celém jejím průběhu vyrovnává s poruchou, která je vtělena do obludné krásky, krásné nestvůry, ženského preludu, který je o to hrůzyplnější, oč je přitažlivější. Báseň připouští, ba vyžaduje interpretaci v několika vrstvách, od dimenze každodennosti přes historickou zařazenost až po existenciální porozumění — lze mít za to, že takto zvrstveno je samo bytí ve světě. Básní je depoetizováno, trivializováno a toto snížení je zároveň ne bez ironie povznášeno na úroveň mýtu. Depoetizace je zajedno s poezií, tak jako oškřivost je zajedno s krásou a nicota s životním naplněním. Všestranné vystřízlivění reflektuje proces probouzení z krásného zdání, z poetické hry, z mi-

lostného obluzení. Skutečnost ztrácí svou nadějnou podobu, ideál přestává být reálný, je to konec hry, konec jedné životní formy, jedné kultury či subkultury, tak jako jím byl vzdálený Chartierův pravzor z roku 1424, poezie pozdního středověku, soumraku středověku, která se skandálně rozešla s rytířskými ideály, s rytířskou kulturou, s jejím tvarováním lidského postavení ve světě, a proti iluzi a konvenci brutálně nastavila skutečnost. V Kainarově básni proti lyrismu a utopičnosti avantgardy, a to jmenovitě české avantgardy, vystupuje potřeba očistit se od přeludů a odhodlání hledat hodnotu a třeba i krásu v poznání a přiznání, že existence je krutá a ohavná.

V roce 1940 nebo 1941 se Chalupecký poznal s Jiřím Kolářem a o jeho prvotně *Křestní list* se vysloví, že její řeč „je předmětem neustávající jazykové hry, která rozrušujíc vnější podobu řeči, oživuje její struktury“ (Chalupecký 1942). Řeč je záměrně neustálená, vztahuje se k proměnlivé, neustálené, nekodifikované skutečnosti. Později bude základní jednotka ve významové výstavbě *Ód a variací* popsána Miroslavem Červenkou (Červenka 1991) jako místo střetnutí mezi nízkým a vznešeným. Tento kontrast se staví do opozice k avantgardní formě pásma, které parataktickým řazením nejrozmanitějších témat a monotonním opakováním intonačního schématu vyjadřovalo opojení vším a čímkoli. V *Limbu a jiných básních* je každá báseň udělána jinak, ruší se i celistvost jednotlivých textů, střídají se rozmanité řečové útvary, různé typy vyprávění, stylové odlišnosti, tematické odbočky se izolují jako relativně samostatné básně. V roce 1965 se Kolář vyznal, že návštěva osvětímského muzea byla z největších otřesů, jaké zažil. Tady se dovršila skepse ke všemu, co pracovalo s umělým šokem, co chtělo dráždit, epatovat, provokovat. Skepse k jakémukoliv exhibicionismu. Sotva je to jen náhodná souběžnost, že také Lyotardovi a Adornovi je Osvětím hraničným datem: postmoderna začíná zločinem, který zbavil modernistické metanarace legitimacy. Jsme tedy odkazováni k malým příběhům z denního života, které žádný legitimní nárok neuplatňují, a proto krizi legitimacy přežívají. Také Kolář se stává svědkem každodennosti. V roce 1948 vydává *Dny v roce* a rozhoduje se „nechat věci, jak jsou“. Střídá jazykové hry, seskupuje citace, parafráze, dokumenty, adaptace, pastiše, travestie a nositelem smyslu se stává teprve intertextualita.

Chalupeckého pozice je tehdy dvojnásobná. Zčásti navazuje na avantgardistické teoretizování, které se marně snažilo začlenit umění do aktuálních společenských vztahů a vyřešit rozpory mezi jeho estetickou a mimoestetickou funkcí. Také on chce obnovit kontakt mezi uměním a dobou, mezi těmi, kdo píší, a těmi, kdo čtou. Popírá však (v roce 1940) pokrok spoléhající na vědu a techniku jako cíl a poslání pro svou dobu. Racionalistická civilizace udělala z člověka rozumnou a užitečnou součástku. Věda i náboženství ho opustily, poezie ho vytrhává ze života, místo aby ho tam vracela, jde „kamsi za člověka a mimo člověka“, mimo jeho žitý svět. Pro dobu je příznačný slepý pohyb bez cíle a smyslu, nikým a nikam neřizený. Ideje, které lze vyposlouchat z toho zmítání, nemají ve svém úhrnu určitý tvar, hlasy se navzájem příležitostně dotýkají, ale vcelku jsou mimoběžné a míjejí se.

Zklamání z civilizace a společenského vývoje, z idejí, které se neosvědčily, nevíra a z ní vyplývající pasivita, bezprogramovost jako program, tak charakte-

rizoval situaci a vlastní generaci v roce 1940 také Kamil Bednář v *Slovu k mladým* Vysvléká generaci z determinací společenských a skupinových, z ideologií, z časových a historických určení, zbýt má jen holý základ pudů a citů, nahý člověk, obdařený však hladem po vyšším poznání. Očistná redukce na údajně nejhlubší a věčnou podstatu má zajistit obnovu člověka znovu celistvého, znalého své míry a řádu. Sotva co platna bude při této obnově zkušenost moderního umění, ať avantgardní, která jednostranně rozpoutala obraznost a tím přispěla k rozkladu básnické formy i k rozkladu osobnosti, ať zkušenosti laboratorního experimentu holanovského ražení, která dezintegraci dále stupňuje a je „lidskému obsahu“ nepřátelská.

Pro Chalupeckého trvala moderna zhruba sto let a skončila v roce 1929 křachem na newyorské burze. Vrchol moderního umění umísťuje do dekády mezi rokem 1910 (analytický kubismus) a začátkem dvacátých let (atonální hudba, Joycův *Ulysses*, Eliotova *Pustá země*). Protichůdné tendence rozvíjející se přinejmenším od romantismu avantgarda gradovala a maximalizovala. Básníci a výtvarníci generace Chalupeckého představují už postavantgardu, která je v něčem antiantavantgardou a v něčem se vrací k souvislostem, které česká avantgarda opomíjela.

Podle zavedeného úzu rozuměl se českou avantgardou poetismus a surrealismus, patřila jí tedy dvacátá a třicátá léta. Ne dost vyjasněn zůstával poměr k předválečné moderně, i když Čapkův překlad Apollinairova *Pásma* byl obecně uznáván za iniciační text avantgardy. Moderní a avantgardní duch se od první poloviny dvacátých let ztotožňuje s apollinairovským *l'esprit nouveau*, skutečnost je cítěna jako pestrý a mnohotvárný proud, splývání s měnlivou senzibilitou, lyrizace, přeměna života a umění v poezii. Ve stavu uchvácení, okouzlení, opojení poezie svobodně tvořila autonomní světy. Bylo to pozemšťanství pokud možno bezproblémové a budoucnostní víra zprvu až bezstarostná. Avantgardní umělectví bylo těsně spojeno s levicovým politickým smýšlením a s emfatickou důvěrou v pokrok jak vědecký a technický, tak umělecký a sociální a obecně lidský. Chalupecký nepřerušuje na rozdíl od Bednáře spojení s modernou, soustřeďuje se však k otázce, co si má počít moderní umění, aby nebylo zbytečné. Tím vlastně opakuje otázku, kterou razantně položil dadaismus, když prohlásil umění za podvod. Chalupecký domýšlí svůj vztah k dadaismu ke konci sedmdesátých let (Chalupecký 1980) a spatřil jeho zrod v lůně radikálně antitradičního proudu jako atmosféru, která už od začátku století, dávno před světovou válkou, houstla a vzdouvala se v evropském umění, beze jména, nepojmenována dosud. Dada nebylo nihilistické svou podstatou, bylo naopak „krajním výrazem víry v onu zcela zvláštní zkušenost, která je v původu umění a která přesahuje hranice této civilizace, jejího způsobu myšlení, jejích tradic a institucí“. Popíralo civilizaci, do které bylo obtížno se včlenit, a dospělo do krajnosti, za kterou je nesnadno postoupit. Všechno, co se od té doby stalo důležitého v umění, dalo by se nazývat postdadaismem. Je v logice věci, že Chalupeckého přitahovali autoři jako Richard Weiner, Jakub Deml, Ladislav Klíma, Jaroslav Hašek (Chalupecký 1992), kteří se spontánně stavěli proti totalizujícímu centru avantgardního hnutí, outsideři, kteří ztratili víru ve spásné ideje doby anebo v ně nikdy neuvěřili. Se zpožděním a už bez vlastního přičinění pronikli z okraje do

středu pozornosti, když se ztroskotání ideálů stalo obecně zjevným. Svým podílem na vzniku českého expresionismu stávají se Chalupeckému bezprostředně a po svém účastní na duchovních osudech Evropy.

V této perspektivě byl český poetismus a jeho programový mluvčí Teige výjimkou a úchylkou, když harmonizovali své vztahy k moderní civilizaci v radostech a radovánkách svátečního dne, ostatně stále více u vědomí skličujících omezení. Chalupecký a jeho souputníci hledají identitu člověka uprostřed civilizace v dramatické konfrontaci se dny všedními. „Vše vypadá tak, jako by moderní umění skončilo tezí, že vše je dovoleno“, píše Chalupecký 1942. Zní to jako pozdější postmodernistická parola *anything goes*, až na to, že parola je něco jako heslo, instrukce, výzva, pobídka, kdežto Chalupecký si zřetelně stěžuje. Opět je to konstatování konce a bezvýchodnosti. Citovaný výrok pokračuje: „vše je dovoleno — ba co hůře, jako by všeho už si dovolilo /umění/“. Je to námitka proti libovůli, nicméně parola je svým způsobem přece osvobodivá, byť z nouze, asi tak jako když po úzkostné slepé uličce existencialismu přišlo uvolnění v umění absurdity a kormutlivá lidská situace byla přijata jako něco, s čím se počítá a co je pojato do hry. Takové nouzové překonání kritického bodu není potom úplně vzdáleno postoji Skupiny 42: nemůže-li člověk a umělec naplno žít ve svém každodenním světě, může o něm aspoň svědčit. Navzdory překážkám a násilné izolaci, do které byla česká kultura uvržena nejdříve nacistickou okupací a krátce nato komunistickou represí, tvrdošijně se udržovala nepřetržitá domácí tradice i tajemné podzemní propojení se světem za umělou hranicí. Myšlení a tvoření trvalo autenticky, z vnitřní nutnosti, nikoli vnější nápodobou.

Podle Leslieho Fiedlera, kterým tento rekognoskační pokus začínal, se postmodernistický autor stává „dvojitým agentem“, pohybuje se v diskontinuitě vkusů, pracuje s nejméně dvojitou strukturací, je zásadně mnohojazyčný. Vzepne-li se román ještě jednou k mimořádným výkonům, pak jen za podmínky, že se oprostí od „realismu“, od vlády věcí.

V selhavším nebo odmítaném univerzu se jazyková, literární, životní hra stává adekvátním způsobem jednání. Milan Kundera píše román jako antilyrický žánr a jako vědomou polemiku s avantgardou, která povýšila lyrismus na nejvyšší hodnotu. Román se cítí doma v prostředí vzájemně si odporujících pravd, pokaždé začíná svůj nový život tam, kde začíná krize osob a světa. Odolává jednomyslnosti, teleologiím a totalitě, dopracovává se k své nehotové pravdě vlastními silami. Je žádostiv vyprávět příběhy, ale tato vůle je podřízena konstruktivní inteligenci. Základní tahy kunderovské strategie, která bude v románech variována, jsou obsaženy už v povídkách *Směšných lásek*. Intelektuální intrikáni experimentují s lidskými vztahy a v síti odosobněných, zmanipulovaných vztahů se stávají oběťmi. Prohrávají hru, kterou nastrojili, krutá zábava experimentu je zrazuje. Je možno opakovat krátké výlety do krajiny volnosti a dobrodružství, k zvolenému cíli však nevedou.

Jestliže se Josef Škvorecký pasuje do role baviče, prozrazuje tím vůli dívat se kolem sebe v jiné perspektivě, než je hledání Pravdy. Ve *Zbabělcích* zneužívá Dany své vypravěčské role k tomu, aby skandalizoval prostředí i historické události, rozdílné pohledy účastníků a mluvčích se diskreditují ve vzájemné in-

diskreci. Pokleslá sentimentalita laciných románů je vyvažována kulturou distance. Proti uniformním ideologiím se uplatňuje různost lidských individuí a jejich zájmů, vníveč se obrací nadpřiběh rozumného světa. Potěšení z necenzurované životní mnohosti a plnosti rozpoutal ve zběsilou férii Bohumil Hrabal. Vyšinul ji z uměřené reality, jeho postavy se necítí vázány nijakým úkolem a cílem, nicméně nemají zaručeno, že uniknou ústřední moci zákona, který poutá jejich bezuzdnost svým univerzalistickým výkladem. Krása konkrétnosti je skutečná, ale vyšinutost je daní za přítomnost stále nepřítomnou, za plnost, která stále uniká.

Modelovým způsobem vyjádřila rozmeznuou konstelaci Věra Linhartová, tematizujíc jak dilemata druhu, tak obecnou situaci. Postavy, pokud se o nich vůbec dá mluvit, nežijí v reálném místě a čase, nežijí vůbec, jsou to citáty, jakobycitáty, narážky, pohybují se v průsečících příběhů, které už byly někde odvyprávěny, které už prošly literaturou a zase se do jejího bloudění vracejí. Zlomkovitý děj je vyvázán z příčinnosti, z empirických posloupností, podobností a pravděpodobnosti, kličkuje v hříčkách slovních záměn a falešných dedukcí, disparátních slohových rovin a ironických disjunkcí mezi závěry a východisky. Kdyby čtenářské očekávání bylo uspokojeno a děj vedl k předpokládanému nebo nepředpokládanému cíli, mohl by se čtenář dostat na scestí, být oklamán, uvěřit ve smysl, který neexistuje. Rozestavenými, nedořečenými konstrukcemi a několikerým kódováním je systém, který by vládl člověku (čtenáři, autorovi), dekonstruován.

Kundera kontaminoval románovou fikci s esejistickým myšlením, *Český snář* Ludvíka Vaculíka je psán jako deník, který se postupně stává románem. Začátek je jakoby náhodný, pokračování bez plánu, ukončení nejisté. Materiál přichází den za dnem nepředvídaně zvenčí, každodennost je zapisována, průběžně reflektována, reflexí strukturována v literární text, aniž pozbývá vlastností původní suroviny a její náhodnosti. Zápis teprve ve svém průběhu nalézá své téma a příliv empirie je tříděn, zapisující člověk se stává autorem a autor postavou svého románu, aniž přestává být člověkem, který se skrze literaturu zveřejňuje se vším možným rizikem, jaké s sebou takové sebevydávání nese. Šetření nejsou ani jiní, když se stávají postavami románu pod svými nerománovými jmény. Mohou si svou románovou existenci číst, zatímco román pořád ještě vzniká, mohou dokonce protestovat proti své přítomnosti v něm, ale svými čtenářskými reakcemi se do něho jen znovu zapisují. Jak se život stává literaturou, stává se románovým příběhem psaní i čtení. Průnik literatury a životní existence je doveden do zámezí, extremizací vypravěčovy pozice je akt psaní ztotožněn s aktem osobního nasazení — notabene v podmínkách disentu a nelegality — a tímto nanejvýš osobním aktem může být potvrzena legitimita neodvozená odjinud než z jednání konkrétního písčícího jednotlivce v konkrétní situaci.

V roce 1966 rozmyšlel Václav Havel o tom, že „proces vymaňování se ze schémat se vždycky sám okamžitě zeschematizuje; analýza pózy se vždycky sama okamžitě mění v pózu“ (Havel aj. 1966). Vyvázl z dilematu tím, že uzavřenost do schémat a póz tematizoval v absurdních dramatech. Ale potom se konstruktér umělých jazykových her odvážil vstupu do velké politiky. Odpovědná politika se sotva dá dělat v neomezené pluralitě a s vyloučením jakého-

koli ideového projektu a vědoucí postmoderní politik sotva může nepocítovat dramatičnost i absurditu svého postavení a konání. Není absurdní, jestliže se absurdní dramatik dožaduje smysluplného jednání a života v pravdě? Konflikt dvojího kódování, literatury a politiky, dvojí sociální akce, předvádí zde se zvláštní neústupností, jak jsou „velká vyprávění“ nevyhbitelná.

Postmoderna nezprovdila ze světa vztah člověka k celku, který ho přesahuje a který je mu vlastní. Postdadaistické postupy neodstranily polaritu smyslu a jeho popírání. Danost smyslu byla však nahrazena jeho děním a potvrdila se zkušenost, kterou už předtím udělalo umění i jeho teorie: že hodnota je vitálnější než norma.

LITERATURA

- Červenka, Miroslav 1991 „První čtyři sbírky Jiřího Koláře“, in Styl a význam. Studie o básnících (Praha: Československý spisovatel)
- Fiedler, Leslie 1968 „Doba nové literatury“, Orientace IV, s.69-74, s.50-56
- Havel, Václav aj. 1966 „První kulatý stůl“, Orientace I, s.21-26
- Chalupecký, Jindřich 1942a „Noví básníci“, Volné směry 37, s.67 a 116; přetištěno in Chalupecký 1991, 1942b „Generace“, Život 17, 103-112; přet. in Chalupecký 1991, 1946 „Konec moderní doby“, Listy 1, s.1-23, 1980 O dada,surrealismu a českém umění (Praha: Jazzpetit), 1991 Obhajoba umění (Praha: Československý spisovatel), 1992 Expresionisté (Praha: Torst)

THE END OF MODERNITY

This essay recapitulates the major development trends of 20th-century Czech literature in their parallelisms and contrasts, as well as in their diversifications and cross-overs. The explication relates to the programmatic and literary-historical activities of Jindřich Chalupecký (in particular to his End of Modernity, published in 1946), on the one hand, and to the works of Josef Kainar, Jiří Kolář, Milan Kundera, Josef Škvorecký, Bohumil Hrabal, Věra Linhartová, Ludvík Vaculík, and Václav Havel, on the other.