

Post-strukturální myšlení a poetika české postmoderní literatury (*Ke stylu próz V. Macury, M. Viewegha a divadelních inscenací P. Lébla*)

BOHUSLAV HOFFMANN
(*Praha*)

Otevřeme-li dnes u nás či v blízkém příhraničním pásmu jakoukoli významnější knihu, sborník, časopis (s výjimkou publikací, které by bylo možno označit za neokonzervativní) z oboru literární vědy, estetiky, filozofie, ocitneme se v otevřeném světě textu a kontextu. Uprostřed dynamických, nezřídka intertextových, intersémiotických a intermediálních struktur, na hranicích různých uměleckých druhů, centra a periférie, umění a života, přirozeného a virtuálního světa, v množině analogických, paralelních možných světů, v pulsování a dění smyslu, v pluralitě transverzálního a imaginativního rozumu, v systému, který je ve stavu permanentní nestability, neboť ve strukturách se objevují trhliny, rozštěp struktur způsobují prvky nezáměrnosti, nahodilosti, atd., atd. Při charakteristice poetik a stylu moderních a postmoderních literárních a uměleckých děl čteme o tekutých textech, řečových proudech, proudech textovosti, pohyblivých píscích, pohyblivé perspektivě, o nespoutané, rozbujelé až přebujelé jevištní imaginaci, jež se jeví tradičnímu divákovi jako dysfunkční, svévolná, nesměřující k jednotnému, „srozumitelnému“, pochopitelnému, hlavně však očekávanému, pravděpodobnému smyslu.

S těmito tendencemi se můžeme setkat i v textech, jejichž autoři nesdílejí postmoderní diskurs – v textech některých neostrukturalistů (např. M. Jankoviče), fenomenologů (např. Z. Mathausera) a přirozeně u teoretiků a historiků zabývajících se literaturami a kulturami mimo českou kotlinu, zvláště texty

pluralitního světa mimoevropského (např. u sinologa a komparatisty O. Krále). Také soudobí surrealisté (např. A. Nádvoříková) mají smysl pro rozvolněné „nesystémové“ struktury uměleckých děl, pro „imaginativní interpretaci skutečnosti“ a analogické myšlení a poznání, jež je ve srovnání „s logickým nejenom primární, ale také úplnější a komplexnější“ (Nádvoříková 1997: 13).

Neostrukturalista **Milan Jankovič** (1999) se pokouší při výkladu více než půlstoletí starého objevu J. Mukařovského, jímž byla nezáměrnost, vázat tento fenomén na jeho opozitum, jímž je záměrnost. Nezáměrnosti přiznává ovšem jen význam protikladné virtuální síly, která udržuje pohyb struktury tendující k jednotě, organizované záměrností. Díky ní lze vnímat (řečeno s Mukařovským) nejen motorické dění textu, ale nakonec objevit i jeho sjednocující sémantické gesto.

Jinak však dnes uvažuje **Oldřich Král** (1999: 10, 20). V tomto „multimediálním světě... substanční strukturálně-funkční přístup k předmětu zvanému literatura ztrácí půdu pod nohama“. Současná poetika se podle něho vymaňuje „ze strukturalistických a lingvistických posad“ a pohybuje se v prostoru vymezeném pro „nekonečnou množinu možných vztahů, tras, hranic a přechodů, přemísťování a překládání“, v prostoru „analogických světů“, z nichž každý má svou poetiku, tedy v prostoru „paralelní existence těchto poetik“ a tedy i svěbytných, kulturně a historicky podmíněných jazyků, z nichž každý vyjadřuje sám sebe.

Filozof a estetik **Zdeněk Mathauser** (1999: 110-111) jde ještě dále a vysvětluje tuto autonomnost jednotlivých kultur a jazyků tak, že se nejedná jen o událost čistě jazykovou, ale vlastně ontologickou, „o zásah do konvenčního obrazu světa“ a o „sblížení umělecké fantazie s nekonvenčními ontologiemi 20. století“. Těžko lze prosazovat jednotu stylovou, zmizela-li jednota ontologická, neexistuje-li víra v „pevnou, nespornou realitu“. Nemůžeme mluvit o stylové jednotě v situaci, pro kterou je charakteristický „svár ontologií“, „mnohohlasí“, polyfonie, pluralita, intertextovost, diskontinuita apod.

Z. Mathauser reaguje ve své knize na zcela nový jev soudobého vědění a poznání v postindustriální, resp. postmoderní společnosti, totiž na obrat k masmediální komunikaci, k světu intersémiotických a intermediálních znakových struktur současné postmoderní situace. Chápe tyto intersémiotické a intermediální jevy jistě právem jako „přechod mezi poetikou obecnou a zjevně ‘intertextovou’ a ‘intersémiotickou’ poetikou postmoderny“, tímto „přece jen neopominutelným způsobem myšlení a básnění“ (c.d.: 105).

Tento jev, jež lze pojmenovat jako situaci **simulované skutečnosti**, je velmi příznačný i pro českou kulturní realitu zvláště posledního desetiletí. Nic na tom nemění to, že značná část naší populace si není vědoma, že žije v této

simulované skutečnosti, a pokládá tuto **hyperrealitu** za skutečnost reálnou. Vždyť audiovizuální média, produkující tuto simulovanou skutečnost, se tváří, jako by předkládala skutečnost autentickou (ať už jde o rozmanité televizní pořady, či inflaci deníkové, vzpomínkové, voyeurské, „paparazzi“ literatury).

S touto simulovanou, znakovou skutečností pracují uvědoměle právě **postmoderní** autoři. Většinou si postmoderně pohrávají s **relací realita – fikce**, rozostřují hranice mezi těmito dvěma aspekty a nabízejí čtenáři beletristickou verzi buď své vlastní autentické zkušenosti (např. M. Viewegh ve *Výchově dívek* v *Čechách* svou zkušenost učitelskou, redaktorskou, rodičovskou...), nebo „autentickou“ skutečnost historickou, jejíž hodnověrnost má být potvrzena – tak jak je tomu např. v Macurových historických prózách – i vědeckou akribií autorovou. To vedlo řadu kritiků k tvrzení, že Macura své vědecké studie a eseje doplňoval, epicky zlidšťoval konkrétními příběhy ze života historických osobností (Čelakovského, Rajske, Friče aj.). Jako by nevěděli, co znal už A. Marek v r. 1820 a co znovu připomněl Macura v jedné ze svých studií: že se totiž pohybujeme ve světě znaků, ve svébytném sémiotickém vesmíru (a to ve světě umění a vědy zcela bezvýhradně, a v dnešním reálném životě čím dál tím více).

Tato sémiotická **intertextová** hra, v případě divadla, filmu, televize i intermediální realita, je jedním z nejvýraznějších principů postmoderních textů, postmoderní poetiky, postmoderního stylu. Vytýkat těmto textům neautentičnost, neoriginálnost, odvozenost apod., či na druhé straně ztotožňovat tuto postmoderní realitu s realitou mimotextovou (předtextovou), znamená buď setrvávat na principech poetiky modernistické, s její adorací permanentní novosti, nebo na starodávném principu teorie odrazu vnější reality uměleckým dílem, či na popření uměleckosti a estetické funkce vůbec (v lepším případě na její podřízenosti funkcím mimouměleckým).

Tato intertextová postmoderní hra bere na sebe i různé podoby žánrové, resp. **interžánrové**, což umožňuje nasvědčovat témata, osudy, příběhy z různých měnících se perspektiv. Můžeme tak sledovat z hlediska geneze textů proces genealogie simulací, z hlediska recepce pluralitní individualizovaný proces jejich čtenářských či diváckých konkretizací. Takže Vieweghův román *Výchova dívek* v *Čechách* je možno číst buď jako Erziehungsroman, či kýčovitý milostný románěk Červené knihovny, jako psychologickou prózu, najdeme v ní i aluzi na pohádku apod.; českou obrozenou společnost představuje Macura jednou v žánrové poloze elegické, podruhé novelistické, potřetí vzpomínkové, počtvrté ve formě živých obrazů aj.

Pluralita pohledů – ne však už jen na vlastní „autentickou“ skutečnost a zkušenost či na historickou realitu, ale na autonomní literární text jiného autora,

je typická pro divadelní inscenace **Petra Lébla**. Dekonstruovali-li Viewegh a Macura svůj život či život našich předků buditelů, dekonstruuje Lébl – a to se jevilo české kritice i řadě diváků obzvlášť svatokrádežné – posvátné, nedotknutelné texty českých a světových dramatiků-klasiků (Stroupežnického, Čechova, Gogola). Značná část kritiků i diváků spatřovala v Léblových inscenacích jen chaos a tříšť, nedostatek řádu. Ocenili sice režisérovu nevšední fantazii, ale klasifikovali ji jako nefunkční, až provokativní, málo průhlednou a srozumitelnou. V souvislosti s Léblovou inscenací Gogolova *Revizora* napsal např. Zd. Hořínek toto: „Pro mě je jinak šťastný nápad kombinovat českou konverzaci s ruskou i jinojazyčnými překlady nadužit: znesnadňuje nejen komunikaci mezi revizorem a městečkem (což má svůj dobrý důvod), ale nechťeně i mezi jevištěm a hledištěm. To se týká i různých volných asociací.” (Hořínek 1995: 250)

Pokud ponecháme stranou zahraniční kritiky, u nás snad jedině Milan Lukeš rozpoznal, pochopil a ocenil, že u Lébla jde o „záměrnou pluralitu a mixáž stylů, množství ‘citátů’ a všepronikající ambivalentnost a travestii”, o „důsledné rozvolňování vztahu mezi označujícím a označovaným”, že „autonomizuje svou iluzivní, snovou jevištní ‘druhou realitu’”, neboť Lébl, „vskutku ‘post-istický’ ve všem a všude, je taky post-strukturální” a počíná si „jako obratný dekonstruktivista” (Lukeš 1994: 275).

Snažit se převádět veškerou heterogenitu a mnohost textu, inscenace... na společného jmenovatele se většinou v případě inscenací Léblových mívá účinkem, neboť v divadelním světě stvořeném režisérem a jeho ansámblem „slova potkávají jiná slova nebo věci, lidi nebo jevy”, jež „společně způsobují různé nevypočitatelné reakce” (Lébl 1994). Je paradoxní osočovat tohoto ke všem rozmanitým názorům a nápadům tolerantního režiséra z vnucování jeho koncepce hercům, potažmo i divákům. V rozhovoru s V. Šrámkovou v polovině 90. let (Lébl 1995b) charakterizoval Lébl své pojetí divadla a režírování jako vzájemnou inspiraci všech, kdož se na inscenaci podílejí, především herců. „Podle mne právě souhra individualit vytváří bohatství” (c.d.: 271). Pro Lébla jsou všechny přístupy rovnocenné, neboť nelze rozhodnout, která varianta je ta pravá. Velmi příznačné je pro Léblovo myšlení a uměleckou tvořivost neobyčejně pozorné čtení výchozího textu a rozvedení, často zveličení jako by pozapomenutých, přehlížených, zdánlivě podružných motivů a detailů, které inspirovaným čtením posouvá z periferie do centra. Jako instruktivní příklady mohou posloužit mj. jeho inscenace Gogolova *Revizora* nebo Stroupežnického *Našich furiantů*.

Inscenaci *Revizora* vystavěl na motivu, který nalezneme v textu Gogolovy hry v závěru 4. aktu:

Z a s c é n o u

HLAS CHLESTAKOVA: Sbohem, Marjo Antonovno, sbohem, anděle mé duše!

HLAS DIREKTORŮV: Jak to jedete? Jen tak na obyčejném voze?

HLAS CHLESTAKOVA: Já už jsem tak zvyklý. Z houpání per mě bolí hlava.

HLAS KOČÍHO: Prrr... Prrr...

HLAS DIREKTORŮV: Alespoň něco podložíme, třeba kobereček. Dovolíte-li, dám přinést kobereček.

HLAS CHLESTAKOVA: Ne, proč? To je zbytečné; ostatně, ať přinesou kobereček!

HLAS DIREKTORŮV: Avdoťjo, hej, Avdoťjo! Běž do komory a přines koberec, ten nejhezčí – perský s modrou půdou, ale honem!

HLAS KOČÍHO: Prrr!...

HLAS DIREKTORŮV: Kdy vás smíme očekávat?

HLAS CHLESTAKOVA: Zejtra nebo pozejtří.

HLAS OSIPŮV: To je ten koberec? Dej ho sem! Tadyhle ho polož! Tak a z téhle strany nacpeme seno!

HLAS KOČÍHO: Prrrr....

HLAS OSIPŮV: Z téhle strany! Sem! Víc! Dobrá! Bude to náramný! (Bije rukou do koberce) Posad'te se, milostpane!

HLAS CHLESTAKOVA: Sbohem, Antone Antonoviči!

HLAS DIREKTORŮV: Sbohem, Excellence!

ŽENSKÉ HLASY: Sbohem, Ivane Alexandroviči!

HLAS CHLESTAKOVA: Sbohem, maminko!

HLAS KOČÍHO: Hyje, sokolíci, hyje, sokolí!

Zvonek zvoní.

(Gogol 1966: 80-81)

Už jen z letmého pohledu na text je zřejmé, že klíčovým motivem této části hry, jež je vlastně dějovou pointou Chlestakovova a Direktorova (Hejtmanova) příběhu, je kobereček, resp. koberec. O něm se nejen mluví, on zde i hraje, byť za scénou. Lébl jej vtáhl na jeviště, učinil z něho dokonce leitmotiv celého představení. Nejen falešnému revizorovi, ale i dalším postavám slouží v této inscenaci jako měkká podložka pod jejich činovnícké údy (mají-li si sednout, kleknout, klanět se apod.). V první řadě však koberec evokuje (jde především o krásný perský koberec „s modrou půdou“) svérázný svět Orientu – a to od samého počátku, resp. ještě před zahájením představení, neboť Lébl jej použil jako oponu. Zároveň posloužil i jako prostředek deromantizace, desakralizace velkých citů a vášní. „*Revizora* pro Zábradlí jsme komponovali jako orientální

přehlídku ruských mravů a citů. Fantazii jsme tentokrát nechali kráčet volně podél těla, bez vodítka... Milostná schůzka Chlestakova a Marji Antonovny se odehrává v zábalu do perských koberců... Všem budoucím inscenátorům této hry doporučuji, aby rovněž použili koberce – jediné tak se dají na konci 20. století zobrazit skutečné romantické vášně.” (Lébl 1995a)

Fantazie puštěná ze řetězu vedla některé kritiky k tomu, že vykládali tento orientální fenomén aktuálně v české situaci poloviny 90. let jako distanc české společnosti od orientální (sovětské) moci a jako vnější „převlékání se” podle „evropské” módy (Hofínek 1995) při zachování vlastní podlézavé a vychytralé povahy. Inscenace má ovšem ještě mnoho dalších rovin, jež zvyšují heterogenitu díla, i když i ty bychom mohli – ovšem dosti nezávazně – zapojit jako relativně samostatné pramínky do mohutného toku Léblovy fantazie.

Také inscenace klasické realistické hry L. Stroupežnického *Naši furianti* vychází důsledně z původního pretextu, který však Lébl tvořivě zdivadelňuje. Jsou-li protagonisty hry *furianti*, dotváří Lébl postavy své inscenace v duchu starořímské bohyně pomsty Furie, která je zobrazována s pochodní v ruce a hady ve vlasech. Chtěl-li Lébl inscenovat Stroupežnického text jako „hru o tom, co je v nás” (Lébl 1994), jako hru o dvojím *furiantství* (ušlechtilém i zlém), vizualizoval živočišnou iracionalitu tím, že z dramatických postav venkovanů učinil dramatické figury pololidské a položivočišné, polobábné z pomezí světa lidského a mytického. (Krejčí je zároveň vodník, resp. podvodník; švec je pekelník, d’ábel, před jehož čertovskou mazaností se musí mít na pozoru všichni; jako furie se chovají ve hře všechny ženské postavy, jejichž roli ve své postmoderní inscenaci feministicky zvýraznil; apod.)

Postmoderním rozevřením Stroupežnického textu je i oslabení, bagatelizace, zgrotesknění hlavního dějového tématu hry (spor o ponocenství), a vytvoření více konfliktních ohnisek, což souvisí i se zalidněním jeviště přemírou postav a přeplněností scény. To vše v intencích původního pretextu a v duchu postmoderní poetiky.

Mnoho příkladů bychom mohli uvádět i na intertextualitu Léblových *Našich furiantů*; ale odkážme na náš článek ve sborníku *Intertextualita v postmodernom umení* (Hoffmann 1999a).

Na závěr jsme si nechali nejdůležitější otázku, tak symptomatickou pro všechny racionální modely, systémy a teorie vědění: jaký smysl má tato postmoderní, intertextová, stylově ambivalentní hra? Je to snad projev nezodpovědnosti postmoderních umělců a poststrukturálních vědců, jak se všeobecně soudí? Domnívám se, že nikoliv. Smysl postmoderního a poststrukturalistického diskursu je potřeba spojit s principem **radikální ironie** jako prostředku **revi-**

ze východisek a výsledků procesu modernizace. (Hubík 1999) Jakou že to radikálně ironickou revizi provedli naši tři autoři?

V. Macura provedl ve svém epickém i vědeckém díle demytizaci dvou „zakladatelských“ mýtů české moderní společnosti: (1) mýtu obrozeneckého (v tom navázal na demytizační ironii Karla Havlíčka, zacílenou na české pseudovlastenčení), který spočíval na nereálné představě o významu českého národa ve střední Evropě (mesianismus) a jeho povaze („holubičí“, vrozený demokratismus); (2) mýtu socialistického, jímž se měl dovršit tento buditelský sen vybudováním šťastného věku, pozemského ráje beztržní společnosti. Radikální ironie stává se v Macurově beletristickém podání organizujícím principem dějovým, charakterizačním i metatextovým. Macura jí desakralizuje postavy, jejich činy a funkce (pěstounské, vzdělavatelské, vychovatelské, velitelské, vědecké); vytváří se tak svébytný svět ironické hry s příběhy i s jejich teoretickými modely žánrovými, vypravěčskými mody i strategiemi.

Třetí mýtus české společnosti, tentokrát liberálně podnikatelský sen o rychlém vstupu „českého génia“ do blahobytné, konzumní západní civilizace, radikálně zironizoval ve svých postmoderních románech (*Výchova dívek v Čechách*, *Účastníci zájezdu*, *Zapisovatelé otcovské lásky*) náš druhý beletrista, **M. Viewegh**. Obdobně jako Macura, i on využil ironii ve všech složkách výstavby textu. Vieweghova specifická a jedinečnost je – např. ve srovnání s Macurou – v tom, že do svých epických textů vkládá ironické invectivy i vůči některým kritikům, čímž zároveň radikalizuje tendenci k rozkladu velkého příběhu, který fragmentarizuje a tříští do mozaiky situačních momentek, reflexivních pasáží, různých (i deviantních) vypravěčů, zapisovatelů i „účastníků“ (nejen zájezdu, ale především románu, který spolu s M. Kunderou chápe jako „meditaci o lidské situaci prostřednictvím imaginárních postav“; Viewegh 1996: 44).

Léblova radikální ironie je soustředěna k dekonstrukci, k novému přečtení a „přepsání“, tj. inscenování hotových dramatických textů jiných autorů, včetně revize na nich navršených interpretací, pod nimiž se již téměř ztratila jejich původní podoba (např. Čechovovy hry ztratily charakter komedií, ač je tak autor žánrově označil). Inspirované čtení, přepsání a scénické provedení Léblem režírovaných her zároveň otvírá značně pluralitní prostor **alternativních možností** pro vstřícného, dřívějšími interpretacemi a verbálními znaky dramatického pretextu nezátíženého diváka.

Radikální ironie je v české literatuře dosti vzácným jevem. Objevuje se většinou tehdy, je-li vědomí absurdity reality, rozpor mezi sny, vizemi, mýty a skutečností příliš radikální. Bylo tomu tak v době Havlíčkově a Haškově i na

sklonku doby socialistické, v níž začal psát svá prozaická a vědecká díla V. Macura. Tvorba Vieweghova a Léblova se pokoušela radikálně rozrušovat mýty, jež ulpěly na textech i kulturní paměti (Lébl), i vize v polistopadové době právě probuzené a nedostatečně reflektované. Specifičnost Vieweghových žánrově a stylově ambivalentních postmoderních textů spočívá v tom, že mýty o nové společnosti nejen boří, ale může je – u některých čtenářů – i naopak posilovat. U těch, jimž ironie je vzdálená.

Literatura

- Gogol N. V., 1966, *Revizor*, Praha, SPN.
- Fenomén Lébl aneb Nikdy nevíš, kdy zas budeš amatér*, 1996, ed. V. Smoláková – E. L. Tobiaš, Praha, Pražská scéna.
- Hoffmann B., 1999a, *Fenomén Lébl a Naši Naši furianti. – Intertextualita v postmodernom umení*, Nitra, Univerzita Konštantína Filozofa, s. 191-204.
- Hoffmann B., 1999b, *Michal Viewegh – autor postmoderních bestsellerů? (Pokus o portrét postmoderního prozaika).* – „Přednášky z XLII. běhu Letní školy slovanských studií II“, Praha, UK, s. 99-117.
- Hoffmann B., 1999c, *František Ladislav Čelakovský jako literární postava. Pocta Vladimíru Macurovi beletristovi*, „Tvar“ 10, č. 14, s. 4-5.
- Hořínek Z., 1995, *Revizor v orientálním stylu*, „Lidové noviny“, 25. 2.; cit. podle *Fenomén Lébl...*, s. 250.
- Hubík S., 1999, *Sociologie vědění*, Praha, Sociologické nakladatelství.
- Jankovič M., 1999, *Inspirace „nezáměrností“*, „Česká literatura“ 47, s. 571-585.
- Král O., 1999, *Význam srovnávací poetiky.* – Král O., *Mezi okrajem a centrem. Studie z komparatistiky II*, Praha, Univerzita Karlova, s. 9-33.
- Lébl P., 1994, *programový bulletin festivalu Divadlo 94*, cit. podle *Fenomén Lébl...*, s. 231.
- Lébl P., 1995a, *programový bulletin festivalu Divadlo 95*, cit. podle *Fenomén Lébl...*, s. 257.
- Lébl P., 1995b, *rozhovor s V. Šrámkovou*, „Amatérská scéna“, č. 6, cit. podle *Fenomén Lébl...*, s. 269-273.
- Lukeš M., 1994, *Divadlo je překvapení*, český rukopis pro „Czech Theatre“ 8, cit. podle *Fenomén Lébl...*, s. 275.
- Mathauser Z., 1999, *Estetika racionálního zření*, Praha, Univerzita Karlova.
- Nádvorníková A., 1997, *Ideální, dobrá, nebo špatná analogie?* „Analogon“ 20-21/II-III, 13.

Post-structural Thought and the Style of Czech Postmodern Literature (V. Macura, M. Viewegh, P. Lébl)

The author deals with three distinctive features of postmodern style and with their manifestations in the works of three well-known representatives of Czech culture in the last decade of the twentieth century. These three features are: (1) "simulated reality", "hyper-reality"; (2) intertextuality and moving between genres; (3) radical irony as a revision of the process of modernization. And these three representatives are: two prose-writers Vladimír Macura and Michal Viewegh, and a theatre producer Petr Lébl. The article is based on the author's detailed previous analyses of the postmodern style of Macura, Viewegh and Lébl.