

Joanna Czaplińska (Štětínská univerzita)

Alegorie – groteska – postmoderna.
Postmodernistický ráz *Mrchopěvců* Jana Křesadla.

Vydaný v roce 1984 v torontském “68 Publishers“ opožděný debut Jana Křesadla¹, odměněný cenou Egona Hostovského, ukázal, že na literární scénu se dostává autor s nespoutanou fantazií a všestrannými talenty, jehož solidní vzdělání a rozličné zájmy, promítající se do jeho tvorby, ústí v ten druh literatury, který skytá možnosti různorodé interpretace a poukazuje na umístění Křesadlový tvorby mezi postmoderní literaturu, v níž autor díky aktualizaci tradičních literárních postupů vytváří nové hodnoty.

Ve své prvotině Křesadlo se pokusil o aktualizování známých od antiky alegorií a grotesky a dospěl ke vzniku románu, který může být interpretován na mnoha rovinách. Samozřejmě *Mrchopěvce* můžeme číst v jeho doslovné rovině jako román kriminálně-pornografického rázu. Ivem Řezníčkem byl přečten jako “hybridní dílko, spojující v sobě tradice naturalismu, detektivního příběhu, sociálního románu, okultismu, měkké pornografie a nadrománu“², přičemž v celé recenzi kritik se soustřeďuje především na pornograficko-kriminální rovinu knihy. Vskutku, *Mrchopěvce* lze číst jako detektivku nebo knihu sensačního ladění. K takové, i když povrchní interpretaci, láká nejen kriminální zápletka, ale i lineární kompozice, v níž vypravěč i přes svou zdůrazňovanou vševědoucnost neprozrazuje řešení překerní situace a udržuje čtenáře v napětí do finále. Avšak taková interpretace zdaleka neodpovídá všem obsaženým v knize záměrům.

Bizarní příběh zmítaného osudem Zderada, znásilňovaného univerzitním profesorem a zároveň komunistickým funkcionářem docentem Skomelným nejčastěji bývá čten jako alegorie – pro takovou interpretaci hovoří jak Jan Čulík³ tak Petr Hanuška, který tvrdí: “Alegorizaci signalizuje paralela mezi Zderadovou prohlubující se etickou denunciací a obrazem zmrzačeného národa, který je znásilňován totalitní mocí, personifikovanou v kreatuře marxistického profesora Skomelného.“⁴, ale i sám uznává, že taková interpretace nese jisté nebezpečí, jelikož vyžaduje znalost kódu využívaného autorem, respektive

¹ *Mrchopěvce* Křesadlo napsal, když mu bylo 54, publikace se dočkal ve svých osmapadesátinách, ačkoliv termín prvotina není úplně přesný, jelikož v rozhovoru s J. Škvoreckým Křesadlo přiznal, že jeho opravdivou prvotinou byl filozofický román vydaný v samizdatu, který se však ztratil, viz: *Interview s Janem Křesadlem. Za Západ se ptal Josef Škvorecký*, “Západ”, 1985 ř. 5, s. 18, Petr Hanuška doplňuje i název románu, který zněl *Matěj Houska*, viz P. Hanuška, *Mrchopěvci – prozaický debut Jana Křesadla*, “Tvar” 1998 č. 4, s. 1. K tomu ještě v Československu v roce 1969 autor také vydal polulárněvědeckou publikaci o kybernetice.

² I. Řezníček. *Jan Křesadlo: Mrchopěvci*, “Svědectví” 1986 č. 77, s. 182.

³ viz J. Čulík. *Knihy za ohradou*, Praha 1991, s. 122-123.

⁴ P. Hanuška. *Mrchopěvci – prozaický debut Jana Křesadla*. “Tvar” 1998 č. 4, s. 1.

“alegoričnost předpokládá permanentní kontakt mezi dvěma patry textu – patrem konkrétního materializovaného příběhu a jeho abstraktní nadstavbou.“⁵ V *Mrchopěvcích* totiž “Zderadovo privátní melodrama, stojící zřetelně v centru vypravěčovy pozornosti, není cíleně sebestředné. Posouvá se svým charakterem k výpovědi o situaci a morálním stavu jedné středoevropské society“⁶, a neznalost reálií oné středoevropské society, zvláště 50. let, může znemožnit pochopení alegorie, která má vyjadřovat, podle D. L. Sayersové, “silną i niepokojącą świadomość psychicznego rozdwojenia“⁷. Nicméně právě takovou interpretaci signalizuje řada činitelů, mimo jiné jistá nedůslednost v názvu díla, ve kterém – i po četných redakčních úpravách – objevuje se množné číslo, zatímco obsah se soustřeďuje na **jednom** mrchopěvci, což by sugerovalo zevšeobecňující ráz románu⁸. Alegorický ráz *Mrchopěvců* zdůrazňuje také samotný vypravěč, který v svých komentářích přiznává, že obě hlavní postavy jsou umělé konstrukty: “Ale kdybyste se ho ptali, kdo je to ten Zderad, tedy vězte, že ten je vskutku sešit z osůbek vícera a v popisované podobě vskutku nikdy neexistoval.“⁹ a “Docent Skomelný je ovšem vyabstrahována fikce, ale materiál, z něhož byl upleten, dosud probíhá po tváři této planety. Dostí často se ze skomelňáků udělali za Dubčeka (a už trochu před ním – skomelňáci mají dobrý nos) pokrokáři a někteří už nestačili zase včas vycouvat.“¹⁰ Pokud tedy přijmeme *Mrchopěvce* jako psychomachii, v níž je veden boj mezi personifikovaným Zlem, čili totalitou (d'ábelské vlastnosti Skomelného jsou v textu mnohokrát zvýrazněny, zvláště v scéně jeho smrti) a stále více prostituující se Nevinností, reprezentovanou Zderadem, čili společenstvím, které pomalu se vzdává i myšlenek na vzpouru a nechává se zotročit, dostáváme obraz alegorie stalinského období. Špatné přečtení kódu a nepochopení četných narážek, což také namítal Křesadlovi Škvorecký¹¹ neznamena však, že dílo může být čteno jen doslovně, ve své kriminálně-pornografické rovině, ale posouvá alegoričnost ke “kompaktní metafoře“¹², v níž boj je veden univtř člověka, mezi jeho animální podstatou a duševní zralostí a sublimovaností.

⁵ tamtéž, s. 4.

⁶ tamtéž, s. 4.

⁷ D.L. Sayers. *O pisaniu i czytaniu utworów alegorycznych*, Pamiętnik Literacki, rocznik LXX, zeszyt 3, s. 323.

⁸ Podle P. Hanušky, oné nedůslednosti si všiml také vydavatel knihy, J. Škvorecký, který v dopise Křesadlovi z 7.12.1980 píše: “V té souvislosti mi trochu vadí, že o vlastních mrchopěvcích tam toho není trochu víc. Sice to všelijak omlouváte (ten a ten je pouze vedlejší postava apod.), ale málo platné, mrchopěvci jsou už v titulu, takže se trochu víc očekává). Petr Hanuška. *Vzájemná korespondence Jana Křesadla a Josefa Škvoreckého*. In: Česká literatura 1996 nr 6., s. 637.

⁹ J. Křesadlo. *Mrchopěvci*. Praha 1999, s. 111.

¹⁰ tamtéž, s. 167.

¹¹ viz P. Hanuška, *Mrchopěvci – prozaický debut Jana Křesadly*, idem, s. 4.

¹² pojem P. Hanušky

Alegorizace není však jediný postup, jaký Křesadlo ve svém díle využívá; *Mrchopěvce* totiž lze zařadit i mezi groteskní romány, dokonce více, je možné jej pojmenovat jako “groteskní alegorii“, i když většina badatelů tvrdí, že spojení grotesky s alegorií není možné¹³. Avšak lze konstatovat, že v případě *Mrchopěvců* bez použití groteskních alegorizace románu by nebyla úplná.

Ke Křesadlovu dílu lze přiřadit většinu definic groteska: objevují se zde jak nadsázka, absurdita, bizární formy, tak proplétání prvků komična a tragična, šaškovství s motivy zoufání a děsu, démonična s triviálností, satiry s esthétismem, ale můžeme k němu použít i tu, podle níž grotesku charakterizuje stylistická heterogenost, ostentativní slovní invence, spojování literárního stylu s vulgárním, kontrastování způsobu projevu s situací. Křesadlo vytvořil grotesku na mnoha rovinách, spočívající jak na syžetu, epizodech, postavách – jejich vzhledu a psychice. Využil k tomu jak tradičních prostředků tak postmoderních triků, které umožnily zvýraznění groteskního efektu.

Jedním z prvních projevů groteska jsou karikaturní vzhledy postav, v nichž autor bohatě využívá překvapujících srovnání, vytváří je nejen suchým popisem, ale i pointuje žertovnou poznámkou, hyperbolizující popisovanou vlastnost. Jako příklad může sloužit popis Tůmy: “První tenorista měl hlavu holou jako vejce nebo Telly Savalas. Byl dosti slušně oblečen v kožený kabát po Němcích a ve svetr ke krku. (...) Jeho tvář silně připomínající holohlavého farizeje z Tizianova Peníze a daně byla protkána mrtvičnými žilkami.”¹⁴ Díky těm karikaturním portrétům dramatické osudy postav získávají parodistickou nebo právě groteskní dimenzi. Karikaturnost vedlejších postav však není cílem samým o sobě, ale připravuje k představení postavy docenta Skomelného, který spojuje v sobě prvky člověka a bestie, již samotným vzezřením sugeruje svou nelidskou povahu: “Nejnápadnější však na něm byly oči. Oči tohoto druhu má určitá kategorie strakatých psů a králíků, často takovéhle jenom jedno, kdežto druhé je tmavé. Též oči některých ryb mají podobný ráz. Také albinotické kaky a káňata mají podobné oči. Byly to oči vodové, šedomodré, tvarem poněkud žabí a jakoby slepé. Člověk se držel jaksi shrbeně, plíživě, troochu jako bázlivý pes, ale v jeho postoji bylo i něco hrozivého. Jako hyena.”¹⁵ Hřízu vyčnívající z postavy úchylného docenta autor uvolňuje četnými synonymickými epitety jako: obluda, obludka, mrchovec, pačlověk, příšerka, mrchoň, monstrum, pitvora, obludník, mrtvolník, vransup, monstříčko, nestvůrek, netvor, zrůda, churota a jejich početnost nevyplývá jen z obavy ze stylisticky nevhodného opakování týchž

¹³ viz L.B.Jennings. *Termin “groteska”*, “Pamiętnik Literacki”, 1979, rocznik LXX, zeszyt 4, s. 309.

¹⁴ J. Křesadlo, s. 14.

¹⁵ tamtéž, s. 32.

přívlastků, ale je i hrou s jazykem, což potvrzuje i např. rozdáhlá úvaha o etymologii slova “vransup“. Na lingvistické hry poukazuje i tvoření Křesadlem významných jmen jako Skomelný (Skomolený), Krůta, jehož “tvář byla v souladu s jeho jménem“¹⁶, Burda (ze staročestiny soupeř v rytířském souboji, původně z francouzštiny behourder – soupeřit v turnaji) a konečně Zderad (pobývající zde rád).

Grotesko Křesadlova světa nespočívá však v jedině v zveličování zrůdnosti a kreování absudních situací jako např. skutečnosti, že antióda na Stalina byla napsána starořečtinou, spočívá především v hrůze, ve kterou se přeměňuje svět kolem hrdiny. Z několika intencí groteska, které rozlišuje Jena Onimus, k Křesadlově románu se nejlépe hodí původní, kterou francouzský badatel pojmenovává atropickou: “Rysunek, motyw mają tu na celu przestraszenie niewidzialnego, wypędzenie demonów, oczyszczenie.”¹⁷ Právě s tou intencí se také spojuje alegorično románu, jehož záměrem je vyrovnání se stalinským režimem, s noční můrou, jakou se stal život lidí podřízených docentům Skomelným. I když Zderadův život ještě před vydíráním Skomelným byl plný absurdit, postupné událostí hroučící jeho relativně stabilizovaný život způsobují, že hrdina začíná se cítit “zavěšený ve vzduchoprázdnu”, nejistý, co přinese zítřek, pln obav, k čemu ještě je schopný jeho pronásledovatel. Strach, který ho provází, vyplývá z hloubky jeho psychiky, je to strach o rodinu, o svou budoucnost. L.B. Jennings při popisování grotesky, v níž převažuje absurdita, charakterizuje to slovy: “Nurt demonicznego lęku wyraża się w tym wypadku nie jako groźba ze strony jakiegoś straszyciela, lecz jako zawalenie się świata. Znana struktura istnienia zostaje podkopana i chaos wydaje się bliski. Ten aspekt wydaje się wyraźniejszy, gdy pojawiają się konkretne przejawy rozkładu i rodzi się poczucie beznadziejności i upadku. Źródłem aspektu śmiesznego z kolei jest pewna farsowość, właściwa takim scenom absurdu i nadciągającego chaosu. W miarę jak opanowuje nas zdumienie z powodu rozwoju niesłychanych wydarzeń, rodzi się także poczucie dystansu. Mamy tu więc znowu do czynienia z funkcją rozbijającą; groźba chaosu przyprawia o zawrót głowy i utratę gruntu pod nogami, lecz oparcie to odzyskujemy, gdy osiągamy dogodną pozycję obserwatora”.¹⁸ V *Mrchopěvcích* se o takovou polohu stará vypravěč, který uvolňuje budící hrůzu situaci díky navazování kontaktu s čtenářem (“To všechno, čtenáři milý, jsou jen slova a obrazy a auktor se přiznává, že se snad ještě nikdy necítil tak neschopný vyjádřit to, co by chtěl sdělit.”¹⁹) a poznámkami, které se zdánlivě nehodí k hlavnímu textu jak obsahově tak stylisticky, které však plní úlohu nejen jistého

¹⁶ tamtéž, s. 15-

¹⁷ J. Onimus. *Groteskowość a doświadczenie świadomości*. In: *Pamiętnik Lityracki LXX 1979*, z. 4, s. 319.

¹⁸ L.B. Jennings. Termin “groteska”, s. 308.

doplňku k syžetu, ale i jasně naznačují, že stojí za nimi autor. Tyto poznámky mají různý ráz, patří k nim jak krátké digrese tak delší esejistické vsuvky. K typům poznámek, rozlišovaných D. Hodrovou²⁰ bychom však připojili i typ poznámky popisovaný v polské literární vědě, totiž poznámku autotematickou. V případě Křesadlových *Mrchopěvců* z typologie autorů, kteří v díle projevují svou přítomnost, můžeme hovořit o “vnitřním autorovi”²¹ (Hodrová jej pojmenovává “interním autorem“, jehož ztotožňuje s vypravěčem), který není totožný s autorem skutečným, avšak signalizuje svou přítomnost v textu a naznačuje, že je v něm disponentem pravidel. Jak umístění poznámek (před textem, uvnitř textu, pod čárou), jejich stylistika, tak i jejich úlohy jsou různorodé. V groteskní rovině plní roli uvolňující, umožňující – podle toho, co tvrdí Jennings – umístění se na poloze pozorovatele a také, což se týká poznámek v textu, které můžeme pojmenovat quasi-citátem²², díky tomu, že “struktura cytowana wchodzi w porównanie ze strukturą, do której jest wprowadzona”²³, ono srovnání vytváří uvilňující kontrast. V rovině alegorie poznámky plní roli jistého ukazatele, v němž jsou zvýrazňovány signály vysílané autorem v hlavním textu, například animalních pudů postav (např. popis úle faráře Plicky nebo intermezzo s příběhem Buckelhanesa). V rovině senzačního románu pak poznámky plní retardační úlohu, úspěšně opožďující vyřešení intriky. Především však poznámky rozbíjejí hierarchii hlavního textu, a jejich stylizace hovoří ve prospěch hravosti autora.

K postupům uvolňujícím hrůzu Křesadlo využívá také psychologii – politováníhodné postavení Zderada přestává děsit ve chvíli, když hrdina nachází v sobě sadistické sklony k sadismu a objevuje jisté potěšení ve stycích se Skomelným. Démon je zneškodněn, když se ukazuje, že obě postavy – Zderada a docenta – jsou vlastně alotropy, a rozdíly v jejich jednání vyplývají z rozlišného postavení ve společenství.

K groteskním postupům patří i proplétání vysokého a nízkého, což patří i k determinantům posmodernosti. Křesadlo míchá jak jazykové vrtstvy, styly, tak situace a žánry. Pohybuje se mezi vysokým stylem, plným archaismů a elegantního slovosledu, a

¹⁹ J. Křesadlo, s. 126.

²⁰ viz D. Hodrová. ... *na okraji chaosu. Poetika literárního díla 20. století*, Praha 2001, s. 297

²¹ B. Bakula v knize *Oblicza autotematyzmu* (Poznań 1991, s. 36) tvoří typologii autorů objevujících se v autotematickém díle.

²² quasi-citát S. Balbus definuje jako “stanowi sfingowane parole reprezentujące w sposób syntetyczny i możliwie typowy jakąś literacką langue, wykorzystane jako wyodrębnialny – aczkolwiek strukturalnie związane – segment konstrukcyjny określonego aktualnego tekstu, tj. tekstu nie reprezentującego w całości tamtej langue i nie leżącego w polu jej naturalnych semiotycznych kompetencji. Quasi-cytat pełni więc funkcje dwojakie: współtworzy dany tekst jako artystyczną całość i zarazem reprezentuje jakieś zewnętrzne i niebezpośredniereguly strukturalne tworzenia tekstów innego, ‘obcego’ typu.” In: S. Balbus. *Między stylami*. Kraków 1996, s. 37.

²³ D. Danek. *O cytatach struktur {quasi-cytatach}* In: *O polemice literackiej w powieści*. Warszawa 1972, s. 91.

nejnižším, vsouvá rusicismy, hraje si jazykami – řečtinou, latinou, francozštinou, němčinou. Posmívá se také sacrum – docent Skomelný původně měl zůstat knězem, sexuální akty se odehrávají na hřbitově a finální scéna zavraždění Skomelného a orgiastického souložení Zderada s manželkou v hřbitovní kapli. Autor nemá také respekt ke smrti – již samotný titul *Mrchopěvci* – sugeruje předmětové zacházení lidských pozůstatků. Pro hřbitovní zpváky pohřeb je příležitostí k vokálním vystoupením, během nichž důstojnost ceremoniálu je méně důležitá než čistý zpěv.

O posmoderním rázu *Mrchopěvců* svědčí nejen hravost, projevující se v zmiňovaných hrách s jazykem a hierarchií textu, ale i intertekstuálnost. Samotný autor sugeroval, že román počátečně měl být polemikou s ideologií Friedricha Nietzscheho, s postavou hlavního hrdiny stylizovanou na německého filozofa s vlastnostmi zveličenými autorem. Samotný nápad byl převzán z epizodu v *Mirácku* Škvoreckého, ve které se objevuje umývač mrtvol²⁴, avšak záhy autor odstoupil od původního záměru a tak karikatura nadčlověka se v díle objevuje jen jako signalizace prvotního nápadu a ne jako hlavní téma, i když nelze vyloučit interpretaci knihy i jako variace na téma *Übermensch*.

Jan Schneider v příručce *Česká a slovenská literatura v exilu a samizdatu* vidí v *Mrchopěvcích* polemiku s *Žertem* Milana Kundery. Ačkoliv argumentace, jakou používá Schneider, není příliš logická²⁵, nemůžeme nesouhlasit, že začátkem kalvárie obou hrdinů byl zdánlivě nevinný žert. Avšak přijatelnější se zdá být téze, že Křesadlo s Kunderou nepolemizuje, nýbrž tvoří další možnou variantu obdobného příběhu. Navázání na další díla české literatury v *Mrchopěvcích* nalézneme i i jinde. Nemůžeme například opomenout atmosféru Ladislava Klímy, provazující celý román, nebo přímou narážku na *Honzlovou* Zdeny Salivarové (“Halt pozor! praví tu hypotetický laskavec, potrhuje nervosně hyperkritickým chobotem: zdá se, že s fabulační schopností auktora je to ňáko slabší: sexuální vydírání za komunistů na základě protistátní literatury – to jsme už někde četli, že ano – i když jen jako epizodu a v podstatně příjemnější, rokokovější formě.(...) Jestli tam na konci ještě spadne ta pavlač.”²⁶). Ale přímou polemiku s jinými autory popírá samotný Křesadlo a píše: “Ale milý hyperkritický kosumente: uznáš zajisté, že jde o podobnost neobyčejně vzdálenou, asi toho druhu jako mezi člověkem a koněm, protože mají oba hlavu.

²⁴ Křesadlo popisoval to takto: “Napadlo mi, co se tak jednou podívat, jak to chutnalo tomu umývači a možná i é jeho ženě. (...) i zdálo se dobrou ironickou možností udělat z umývače jakéhosi Nietzscheho, sraženého na kolena okolnostmi, na které neměl vliv.” In: *Interview s Janem Křesadlem*, s. 18.

²⁵ “Kunderův hrdina – komunist – je obětí praktik vlastní strany, je proto neje obětí, ale do značné míry i viníkem, který měl nadto časem šanci vrátit se (byť dočasně) do normálního života – skutečnými oběťmi jsou vlastně Křesadlův Zderad a jemu podobní, kteří komunisty nikdy nebyli a kteří po čtyřicet let zůstali bez šance octnout se na výsluní společnosti.”, J. Schneider, *Česká a slovenská literatura v exilu a samizdatu*, s. 92

Já vím, že taková za vlasy přitažená srovnání se v literární teorii dělají, ale dívejme se na to s rozumem.²⁷ A když se s rozumem podíváme na navazování na Kunderu, Salivarovou nebo umístění Pavla Kohouta v postavě cikána Pála Bašno, což vypravěč pojmenoval “drobnou, zcela náhodnou pikanterií”²⁸ spíše než polemika se zde zase nabízí slovo “hra“, jíž autor vede s celým okolním světem a která se mu stává i příležitostí pro ukázání své erudice.

Hravost, intertekstualnost, synkretismus, které prostupují celé Křesadlovo dílo, ale především tvoření vlastního, fiktivního světa, v němž vládou pravidla určené autorem-demiurgem, poukazují na postmoderní ráz této tvorby. Ačkoliv pro badatele literární komunikace a zvláště jevu autorových intencí východiskem pro zajímavé úvahy může být překvapení Křesadla, když se v dopise od J. Škvoreckého dověděl, že je postmodernista²⁹ - avšak tento aspekt přeahuje již rámce mého příspěvku.

²⁶ J. Křesadlo, s. 114.

²⁷ tamtéž, s. 114.

²⁸ tamtéž, s. 98.

²⁹ viz P. Hanuška. *Vzájemná korespondence Jana Křesadla a Josefa Škvoreckého*, s. 633.