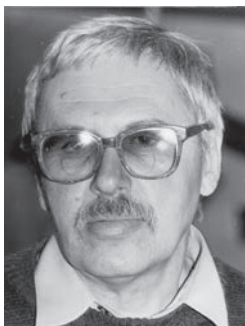


JIŘÍ KRATOCHVIL: AVION

(1995)



V *Avionu* používá Jiří Kratochvíl (* 1940) podobnou vyprávěcí strategii jako v předchozích částech volného triptychu, nazvaných *Medvědí román* (1990) a *Uprostřed noci zpěv* (1992). Přesto lze vypozařovat určitý pohyb v pojetí románového tvaru. Postupně dochází k omezování experimentálních prostředků, kterými vynikal *Medvědí román*, obsahující též explicitně vyjádřenou autorovu literární konfesi v přístupu k textu jako k otevřenému systému, vyprávění se stává formálně sevřenější, fabulačně umírněnější.

Na rozdíl od tradičního způsobu vyprávění zaznamenávajícího „žitou skutečnost“, kde se zobrazovaný svět snaží vzbudit iluzi reality, se v Kratochvilově pojetí dostává do popředí proces tvorby díla, autor tematizuje svou koncepci, zápas s tvarem, vystupuje z „ilegality“ pozice tvůrce a ve vytvářeném příběhu funguje přímo jako „vis major“, hybatel dějů, nebo jako jedna z postav. V prvním případě je akcentována autenticita zobrazovaného světa, v druhé koncepci je ukázána literární geneze tohoto světa a zviditelňuje se sám autor. Kratochvíl svým antiiluzivním gestem narušuje zaběhané stereotypy epického vyprávění, autorský subjekt může kdykoliv přerušit dějovou linku svým komentářem, navázáním kontaktu se čtenářem pomocí oslovení, nabídnutím různých variant příběhu, ukázáním bezprostředního tvoření textu apod. Dílo se tak paradoxně svou fragmentární, komplikovanou nestrukturovanou formou více přibližuje skutečnosti než iluzivní texty, nepostuluje jeden definitivní smysl, otevírá se stejně jako život více možným interpretacím.

Jedním z ústředních motivů autorovy tvorby je identita osobnosti, její hledání, narušování a zpochybňování. Odtud pochází model schizofrenního jedince objevujícího se ve všech třech částech triptychu. V *Medvědí románu* je to v první utopické části na totalitním Ostrově disident Ur, v normalizačním Československu pak Ondřej Beránek. Postavy se v určité chvíli protnou, navíc jsou vztaženy i k postavě autorského subjektu, jehož jsou součástí. Rozpolceností však nejsou zasaženy pouze postavy, ale i zobrazované prostředí. Orwellovský utopický prostor začne prosakovat do skutečnosti, až se nedají odlišit jeho hranice od původně reálného světa. Autor v jedné z reflexivních pasáží dokládá analogické vazby mezi totalitním systémem a schizofrenií. V nesvobodné společnosti je shora indoktrinována organizovaná

osamělost, psychopatologická bytost si pak sama vytváří vlastní nepřístupné světy. Proti uzavřenosti ideologického myšlení, které přetrhává kontakty se skutečností, vyvstává nový svérázný život, neohraňčený, těžký experimentální text, v teoretické reflexi označen jako již zmíněný otevřený systém.

Oddělené, pravidelně se střídající příběhy dvou antihrdinů zachycuje také román s lyrickým názvem *Uprostřed noci zpěv*. Spojení totality a schizofrenie zde dostává svou personifikovanou podobu. Časově se děj rozprostírá od konce druhé světové války až po osmdesátá léta. Oba muže spojuje životní prostor (poválečné Brno), vzpomínky na dětství, groteskní a absurdní příhody izolující je od většinové společnosti, a nevyjasněný vztah k otci. Oidipovský komplex, navazující na problematiku identity jedince, je tematicky přenesen i do *Avionu*.

Podobně jako v předešlém románu, též v *Avionu* jsou kromě drobnějších epizod vytvořeny dvě hlavní narativní linie, které se v závěru překryjí. Stejně jako dříve autor střídá různé časové roviny i perspektivy, jako signál temporální změny někdy slouží vypravěčská promluva. Děj se odehrává v polistopadové době, odpadá tedy hlavní nepřítel Kratochvilových hrdinů – totalitní režim –, přesto však ve společnosti zůstávají všemožná rezidua a mutace nedemokratického systému, skrytí manipulátoři, mafiánské klany, nově se objevují podivná tajemná etnika. Takovouto skupinou je národ Kabronů, národ outsiderů bez jasného sebeurčení, kteří se stydí za svou existenci a jejichž jediným potvrzením vlastní identity je nedokonalý jazyk nepatřící do žádné jazykové rodiny a potvrzující tak umístění Kabronů v bytostném ghettu.

Z fabulačního hlediska se neobjevuje mnoho nového, znovu se setkáváme s fantastickými příběhy dvou hlavních postav – spisovatele Hynka Kočky a totalitními silami stvořeného homunkula Františka. Postavení mužů však není rovnocenné – zatímco spisovatel Hynek Kočka je od začátku představován jako ten, který se snaží i přes nepřízeň osudu dopsat svůj román, promlouvá v ich-formě, je suverénním vypravěčem, František je dlouho charakterizován jen jako objekt vyprávění. V deváté kapitole je však zachycena změna situace zjištěním, že stejně jako Hynek píše o Františkovi, František zaznamenává životní osudy Hynka, jsou si tedy navzájem autory. Jako vizuální připodobnění jejich vztahu jsou zmíněny Escherovy vzájemně se kreslící ruce. Při setkání v hotelu Avion vyjde najevo, že přes rozdílné způsoby života se příběhy obou mužů v sobě zrcadlí. František, nepodařený výsledek experimentu velkého manipulátora, démona s groteskním jménem Malý Muk, je nasazen jako kukaččí vejce do rodiny bezvýznamného vojenského důstojníka. Je neustále střežen a opečováván, má pozici vyvoleného. Hynek zastupuje komplementární část rozpolcené bytosti – je outsiderem ve své rodině i ve společnosti. Jeden je terčem nezměrné otcovské lásky, druhému se nedaří vztah k otci obnovit. Společnou mají materii, z níž oba vyvstali – je jí bolest, utrpení: a to jak celého lidstva, tak trýzeň osobní. V monotematické osmé kapitole si Hynek vylévá svou ztrápenou duši, je učiněna odbočka od původního vyprávěného konceptu, odchýlení je signalizová-

no i názvem kapitoly *Ach aneb jinačí román*. S odlišným tématem se mění i struktura textu, odstavce jsou zrušeny, chybí tečky mezi větami, překotnost výpovědi do jednolitého proudu shrnuje všechna traumata jedné lidské bytosti. Cíleným adresátem se stává strýc Richard, jenž zavinil Hynkovu sociální a citovou izolaci nejen v rodině, ale i v jeho náhradní společenské komunitě, v okruhu disidentů. Kromě obžaloby z nemorálního činu je součástí upřímná zpověď, ve které spisovatel hořce přiznává, že mu jen zbytky studu zabránily, aby se zachoval jako ostatní přizpůsobiví členové rodu.

Původní fabulační přebujelost a nepřehlednost Kratochvilových textů se v *Avionu* umenšuje. K jednodušší formě mohla přispět inspirace moderní funkcionalistickou architekturou, která se nejzřetelněji promítla do makrokompozice románu: jednotlivé kapitoly jsou pojaty jako deset podlaží brněnského hotelu, podle kterého je román nazván. Textová konstrukce je neustále odhalována a komentována. Obdobně jako hotel, postavený v hluboké a úzké proluce, aspiruje román na stejnou hutnost, zároveň však hloubku, jednotlivé kapitoly – patra se v sobě navzájem odrážejí a zrcadlí, umožňují nečekané průhledy a průniky. Na malém prostoru je rozehráno množství bizarních dějů, v rámci každého jednotlivého patra je dán volný prostor bohaté imaginaci. Fantazie, fabulační „nezřízenost“, přesmyky z reality do absurdní grotesky či fantasmagorie nahloďávají prostotu účelovosti a funkčnosti, stejně jako byla změněna původní podoba funkcionalistických staveb. Čistotu jednoduchých tvarů zlikvidovaly necitlivé zásahy, brutální úpravy, devastace. Kratochvilově přístupu odpovídá jiný druh proměn: přísná architektonická destinace může být porušena zživotněním prázdného prostoru. Toto pojetí spíše odpovídá postmoderní hře se stavebními elementy, kdy je modernistické okouzlení funkčností, jednoduchostí, jasným řádem urbanistického programu revidováno eklekticismem, zaváděním vtipu, žertu a momentu překvapení. Modernistické budovy ve svém přehledném řádu neumožňují navázat bližší kontakt, architektura moderny je mlčenlivá, strohá, naproti tomu postmoderní architektura vybízí diváka k rozhovoru, stavby jsou často až mnohomluvné.

Autor využívá množství výrazových prostředků. Dokumentární části se střídají a prolínají s fantaskními, objevuje se zde přesný popis, detailní charakteristiky, reportáže, sondy do myšlení a psychiky hlavního hrdiny, autokomentáře. Využívány jsou různé stylové vrstvy jazyka. Dochází k proměnám promluv: koncizní intelektuální dikce (popis architektury) se střídá s imaginativním proudem (lyrická líčení atmosféry Brna, obrazně zachycené prožitky vypravěče, ale i brutální scény likvidací osob stojících v cestě projektu Malého Muka), živou bezprostřední řečí, nespisovné, nářeční, expresivní i knižní výrazy tvoří bohatou směsici. Kromě invenčního používání promluv se hravost projevuje i v pojmenování postav. Hynek Kočka je nástupcem romantických snů a je zároveň geneticky spřízněn s „flexibilním“ rodem. Vypravěč sám přiznává, jakou práci si dal se jménem Malého Muka, a uvádí jeho

všemožné zdroje. Marginálnost některých postav je dána právě jejich pojmenováním: například dva muži sledující Františka na každém kroku jsou označeni vždy jen jako první a druhý poručík, systémové (institucionální) stírání individuálních rysů signalizuje také pojmenování dalších postav (nadporučík Pernica a plukovník Sklenica) kombinované rovněž s jejich lehkou provincializací. U jména milenky Františkova nevlastního otce je zase zvýrazněn jen jeden podstatný znak – Košíky, podle názvu písně, se kterou zpěvačka vystupovala v armádních estrádách, i podle jejího mohutného poprsí. Pasáže popisující modernistickou architekturu jsou fundované, zároveň je v nich ukázán silný citový vztah ke zmiňovaným stavbám a zklamání z jejich ničení. Román lze chápat i jako svérázného průvodce brněnskými ulicemi s reálnými a imaginárními pozoruhodnostmi. Jaruškův dům od Josefa Gočára působí jako klenot: „*Jako by se baroko a moderna posmrtně sešly v ráji.*“ (19)

V současné literatuře lze vysledovat linii zobrazující městský prostor konce století (respektive tisíciletí) jako alegorii komplikované struktury – labyrintu, bludiště, otevřeného systému zrcadlení, variantnosti a mutace. Proti mimetickým principům zobrazování jsou stavěny přístupy reflektující proměnlivost a nejistotu prožívané reality, konečnost a dořečenost je nahrazena tázáním se, dvojznačností. Takovýmto ambivalentním prostorem se stává například městský park Lužánky, kam autor umístil fiktivní stavbu, sídlo Klementa Gottwalda. Zrcadlová krychle, jejíž stěny tvoří oboustranná zrcadla, je pro své okolí neviditelná, protože vlastně jen násobí okolní přírodu. Uvnitř se pak rozevírá do gigantických rozměrů a znamená uzavřený zemský ráj pro vyvolené. Do pohádkové roviny byl posunut obraz sídel a rekreačních objektů komunistických pohlavárů, které byly stejně jako „zrcadlový krystal“ přísně chráněné a ukryté před obecným lidem. Dokonce ani vypravěč se do těchto míst neodvážil bez přeměny a snaží se sledovat tajná konspirační jednání v podobě opeřence.

Zrůdnost a libovůle totalitního systému se odrazila ve vytvoření nových mýtů. Týkají se například prvního dělnického prezidenta, který se však ukáže jen jako bezmocná loutka v rukou všemocného demiurga Malého Muka. Fantaskní kreatura je personifikací moci a oblundné manipulace, literárním obrazem stalinských praktik.

Pozice vypravěče je v románu zásadní, tvůrčí subjekt je neustále zviditelňován. V úvodu se sám představuje a s dokumentární přesností zaznamenává datum, kdy začal pracovat na svém románu. Děj zasazuje do budoucnosti, ale neváhá se v čase vrátit, aby ozřejmil důležité skutečnosti. Někdy se projevuje dokonce „živěji“ než postavy, o kterých vypráví – je ironický, upovídaný, bezprostřední. Metodou stříhu klidně přerušuje započaté vyprávění, vkládá do textu vysvětlivky, komentáře, staví vedle sebe časově odlehle, ale významově souvisící děje (viz život a smrt poručíků). Navazování dějových linií někdy není bezprostřední, mezi „přetrženým“ vyprávěním figuruje další. Ke spojení nedochází prostým navázáním na původní text, části pasáží se v nové kapitole opakují. Součástí literární konstrukce se stávají různé varianty diskurzů prezentované vypravěčem (respektive vypravěči), uvnitř jednoho textu vzni-

kají další, pojaté z různých vyprávěcích perspektiv. Stvořitel příběhů a průvodce jimi dává čtenáři nahlédnout do procesu tvorby, zřetelně odděluje čas psaní a psaného, snaží se vyvolat dojem právě vznikajícího textu. Přiznáním fiktivnosti zpochybňuje autenticitu fikčního světa. „Vidím, že na biografický náčrt Malého Muka jsem spotřeboval i čas, který jsem si původně vyhradil k líčení návštěvy prvního dělnického prezidenta u velvyslance.“ (38) „Ano, tak je to, loudá se, aby ještě získal čas na promýšlení několika čerstvých románových odstavců, které si včera napsal a které se – na tvou počest, ty žensky lstivá náhodo! – odehrávají právě v hotelu Avion.“ (164)

Autor ukazuje úzkost vypravěče z odpovědnosti za vznik textu-příběhu, psaní chápe jako poslání, jako bolestné sebezáchovné tažení proti nicotě, morálně závazný akt, proces hledání smyslu. Přesto se kromě tíživých pocitů objevuje i radost z fabulace, pohrávání si s žánry triviální literatury. V rozporu s drsností, morbidity a bizarností některých scén i se složitostí antiiluzivních vyprávěcích postupů je tematizován typický čtenář, vypravěč se obrací výhradně na ženy (jako by se jednalo o červenou knihovnu), ubezpečuje své potenciální příznivkyně, že je jim plně oddán. „To vše pro vaše potěšení píšu já, Hynek Kočka, váš pilný sepisovatel.“ (107) Poskytuje ženám návody ke „kratochvilné“ četbě, prosí je, aby byly trpělivé a shovívavé, jako bonus nejvytrvalejším povypráví historku, která nebyla původně v jeho koncepci, vzdělává je v architektuře, oslovuje je způsobem příznačným pro sentimentální čtivo, vymýšlí pro ně zvláštní přívlastky: *milé dámy, roztomilé, cituplné, nejvytrvalejší, nejmilejší, spanilomyslné, blouznivé, baculaté* či *mrchozravé čtenářky*. Rafinované přerušování děje je blízké metodě komerčních médií – v napínavém místě je střih a na získané místo je vsunuta reklama (zde odlišná část textu). Boj rodu Kočků s příšerou na střeších brněnských domů nebo řetězová reakce vyvolaná při likvidaci nepohodlných poručíků jsou jakoby vystřižené z akčních thrillerů. Na jiných místech jsou využity pohádkové motivy s drastickým vyzněním (Františkovy tři chůvy), v postavě Malého Muka je stvořena nová mytická bytost, historická data podléhají svérázné revizi.

Téměř veškeré dění je lokalizováno do jihomoravské metropole: Brno se stává ústředním místem velkého projektu, ze zapomenutého místa je učiněn „střed vesmíru“, mají se zde odehrát události ovlivňující celý svět. V závěru dojde ke sblížení a prostoupení hlavních postav i města, hranice bytosti a prostoru se poruší v zájmu splynutí v jednom bolestném konci. Při vzpomínce na obrázek vzájemně se kreslících rukou čtenáři dojde, proč se románový svět začne hroutit sám do sebe poté, co Hynek zabije Františka. Přesto tu zůstává ještě jedna stěžejní postava – ten, který drží tužku a kreslí obě propojené ruce. Tento demiurg uzavře barvitou hru a v epilogu po trýznivé katarzi ponechá na scéně jen dvě postavy – otce a syna.

Kratochvilův román patří k artistním, recepčně náročným dílům objevujícím mysteriózní podoby současného světa, ukazujícím jeho chaotičnost, krutost, mechanismy manipulace uplatňované během dvacátého století. Autor v něm pro li-

teraturu objevil (či stvořil) svébytný *genius loci* města Brna, jakýsi pandán k ripelinovské magické Praze, rezonující také například v dílech Daniely Hodrové, Michala Ajvaze, Jana Křesadla, Víta Kremličky, Zuzany Brabcové či Jáchyma Topola. S těmito tvůrci má Jiří Kratochvil společné i sebereflexivní a antiiluzivní pojetí románového tvaru.

Ukázka

Ale literatura mi není věcí společenské prestiže, jako vám, Richarde, ale je mi vším, žiju už jenom literaturou a slyším už jen bušit umělá srdce svých příběhů, smyšlených příběhů, do kterých bezohledně drancuju svůj skutečný život a životy mi blízkých i vzdálených, a na všechny lidi kolem se dívám už jen jako na substrát pro výrobu románových postav, a něco vám prozradím, Richarde: jediným důvodem, proč jsem se přidal k disentu a zvolil si osud zakázaného autora, bylo jen a jen to, že vím, že bez sbydlení s pravdou, bez žádné opravdické šoustačky s pravdou nemůže být zplozena žádná opravdová literatura, a od okamžiku, kdy jsem zjistil, že duší všech mistrovských děl je vždy jen lidská bolest, jak fretka jedu po utrpení a bolesti, abych je bezostyšně zužitkoval, bezohledná pravdivost a exploatovaná bolest, to jsou mé základní literární postupy, naučil jsem se utrpení světa přijímat jako své atraktivní literární téma a vlastní bolest rozepnout a oplzle vytáhnout na veřejné prostranství, ale pod svou literární posedlostí jsem stejně prázdný jako vy, strýčku, a jako kdokoliv z Kočků, a stejně zruďný, ach ne, Kočkové, jsem přece jenom váš! Patřím mezi vás, i kdybyste mnou nastokrát opovrhli, patřím mezi vás, i kdybych to nastokrát zapřel! Patřím vám a jsem váš, protože místo skutečných lidských srdcí chci slyšet už jen umělá srdce svých příběhů a stejně jako nikdo z Kočků už nejsem schopen žádné opravdové naděje, víry a lásky, jsem stejná obluda jako vy, Richarde, a tak byl by to román taky o mně!

(157)

Vydání

Avion, Atlantis, Brno 1995; 2. vydání, Host, Brno 2007.

Ceny

Cena Egona Hostovského za rok 1995.

Reflexe

V Kočkově garsonce se začnou dít divné věci: spiknutí, mizení, násilí z románu přechází do reality, vše se začne prostupovat, ze syna Malého Muka vyklube se Hynkův dvojník. Absolutní, nedělitelné prolnutí Kočkova života a psaní je Kratochvilem připraveno s bravurou, propracováno do detailů. Ale autor se touto hrou nechal až uhranout, ufabuloval se a naléhavost *Avionu* tím oslabil. Studii studu, nestydatosti a trapnosti měl být tenhle román každým písmenem, nejen jednou dějovou linií. I tak je to kniha, která se ze současné české produkce vymyká.

Josef Chuchma: „Život pohlčený literaturou“, *Mladý svět* 1995, č. 19, s. 53.

Dva vypravěči umísťují své příběhy ve směru proti sobě a v okamžiku svého setkání zjišťují, že jsou si vzájemně jen obrazem a jeho zrcadlením („*A ty jseš já kreslený sebou, kterého kreslím!*“). Zde se nejedná už jenom o obraz „*perfektní definice sebereflexe*“ (A. Haman), ale o definitivní rezignace na hranici mezi realitou a fikcí. Sebereflexe by znamenala, že jsem to já, vypravěč, kdo přebírá na sebe rozhodování svých postav, se kterými si budu dělat, co chci. U Kratochvila však platí, že stejně jako já, vypravěč, mám právo na své postavy a vůbec svět vlastní fikce, jsou to současně tyto postavy i fikce, jež si mě mohou kdykoliv přivlastnit. Stav vypravěčské sebereflexe je chvílí stvrzené svobody (antiiluze – toť „*hele, jak si se svými postavami mohu cvičit!*“), stav ztracené hranice mezi fikcí a realitou je pak chvílí, kdy přestalo mít smysl rozlišovat mezi důvěryhodností a nedůvěryhodností vyprávění.

Jiří Trávníček: „Bolest a příběh: dva talenty Jiřího Kratochvila“, *Tvar* 1995, č. 12, s. 20.

Avion představuje Kratochvila jako sebevědomého prozaičtáře s fantazií, která neváhá překračovat hranice oblidnosti, šalby a zrůdnosti. Těto ručně imaginaci slouží i jazyk, amalgamující nejrozmanitější prvky slangové, hovorové i spisovné a parodicky využívající nesourodé styly kýče, pohádky, krváku a hned zase Máchova verše a ohrožující útlocit hrubostmi koprofalickeho kalibru. Taková próza netouží být libě krásná, chce obnažovat bolesti naší doby a zasahovat nás svým obrazotvorným hazardérstvím a hravou poezií stylového pelmelu.

Milan Jungmann: „Kratochvilovo surreálné Brno“, *Literární noviny* 1995, č. 20, s. 7.

Vždyť ten román nechává tak málo místa pro interpretaci, že je nutné ob tři strany podávat výklad: autor píše a současně interpretuje své dílo. Potřebuje vůbec čtenáře? Záměrně nepotřebuje?! A v tom jsi, milý Jiří, nejproduktivnější a nejsoučasnější z autorů české prózy. Zcela po právu. A myslím to nejupřímněji, jak jsem schopen.

Igor Fic: „Temný Avion“, *Proglas* 1996, č. 1–2, s. 72.

Slovo autora

Brněnský hotel Avion mě vždycky zajímal i jako tajná maketa románu. Až jsem se konečně pokusil té makety použít a v prosinci 1993 jsem *Avion* dopsal a odložil pak na půl roku, abych z odstupu uviděl líp jeho románovou architekturu. Mezitím vyšla *Sestra* Jáchyma Topola, vzdálená mi způsobem vyprávění i jazykem, ale objevil jsem v ní některá nápadně podobná témata a dokonce i několik totožných klíčových slov. [...] Asi jsme oba, Topol i já, sáhli do téhož sémiotického kotle a třeba právě ta totožná slova a témata vypovídají o současném světě daleko víc, než vůbec smíme tušit.

Jiří Kratochvil: „Autor o knize na předsádce“, *Avion*, Brno 1995.

Bibliografie ohlasů

STUDIE: M. Žilina, *Kritická Příloha Revolver Revue* 1996, č. 5, s. 59–67; J. Peňás, *Deset procent naděje*, Praha 2002, s. 25–28; J. Vrbová, *Tvar* 2001, č. 2–3 (přil. *Tvary*); J. Kratochvil, *Škola a výzkum*. I. *Sborník ze studentské konference Katedry české literatury PdF MU*, Brno 2007, s. 5–15.

RECENZE: F. Všetická, *Alternativa nova* 1995, č. 4; J. Trávníček, *Tvar* 1995, č. 12; V. Karfík, *Týden* 1995, č. 13; J. Chuchma, *Mladý svět* 1995, č. 19; týž, *Uni* 1995, č. 5; A. Haman, *Literární noviny* 1995, č. 20; týž, *Nové knihy* 1995, č. 13; M. Jungmann, *Literární noviny* 1995, č. 20; Š. Vlašín, *Naše pravda* 1995, č. 36; T. Kubíček, *Lidové noviny* 18. 3. 1995; Z. Kožmín, *Rovnost* 29. 3. 1995; P. Švanda, *Rovnost* 29. 3. 1995; J. Peňás, *Mladá fronta Dnes* 18. 3. 1995; I. Fic, *Proglas* 1996, č. 1–2; J. Hoffmannová, *Čeština doma a ve světě* 1996, č. 4; B. Pražan, *Práce* 24. 5 1996; J. Urbanec, *Alternativa nova* 1996–7, č. 5; J. Kříž, *Právo* 18. 8. 1997; M. Šimková, *Mladá fronta Dnes* 9. 10. 1999, D. Šlosar, *Host* 2007, č. 7; A. Vodřichová, *A2* 2007, č. 24.

Pavčina Krupová