

"To ti každý," ušilil ji vrátný. – "Pořád se píše o vzde-
láni, ale jen se na ně na všechny podívej. Vzdělanost leze
na mozek."

"No jo, jenomže on je tak rapl, že už to nemůže být je-
nom ze vzdělání. On uči mluvit chciphou kočku."

První dvě řeční (je rapl, něco leze na mozek) se promítají
do třetího, které je jejich osobitou logizací a gradací.

Funkce jazykového komična je u Michala podstatně jiná
než u Vyskočila. Michalova tvůrčí metoda vytváří takový
typ uměleckého obsahu, v němž je komično rozvíjeno jako
podstatná součást charakteristiky postav. Jazyková komika
je podřízena této charakteristice: zesiluje a spolu-
vyjadřuje určité komické struktury postav a situací, do nichž
se postavy svým jednáním dostávají. Michalovy prózy jsou
výrazně syžetové. Jejich základem je postupné rozvíjení
děje, jež je jazykově realizováno „napihlováním“ určitého
stylového rámce. Michal na rozdíl od Vyskočila nevypra-
vuje proto, aby od základní epické linie záměrně a zdůraz-
něně odbočoval k samostatným reflexím a aby kumuloval
absurdní zvraty děje, nýbrž vytváří celistvý příběh, v němž
se dané konflikty uskutečňují v určitém konkrétním sociál-
ním prostředí. Klasicky přehledná dějová posloupnost
umožňuje zvláště dobře situační stupňování komických zá-
pletek a s tím zároveň i gradaci jazykové expresivity určité-
ho kontextu.

Zcela svébytný typ komična vytváří Milan Kundera ve
svých prózách *Směšné lásky* (1963). Jestliže šlo Vyskočilovi
o racionální kritiku prizmatem poetického absurdna a Mi-
chalovi o odkrytí komičnosti společenských kolizí analyzo-
vých typů, jde Kunderovi hlavně o „filosofii“ tragiko-
mického konfliktu. Próza Nilkdo se nebudě smát kontron-
tuje v nejruznejších relacích a projekcích základní zápletku
mezi dotčeným panem Zátureckým a asistentem, který mu
odmítá napsat posudek na jeho špatnou práci a který si
vymyšlí nejružnější fantastické omluvy a výmluvy, až je na-
konc obviněn z podvodů a ztrát zaměšnání i lásku. Zet-
a dobromyslnost se obrací v řetěz nepřijemností a pohrom.

48

Analyzujeme si Kunderův text:

*Nazítli mi vyprávěla pani Marie, jak ji pan Záturecký
vybrožoval, jak křičel a jak si šel na ni stěžovat; chvěl se
ji blas a bylo ji do pláče; dostal jsem vztek. Chápal jsem
moc dobře, že sekretářka, která se až dosud smála mé bře
na sbovácovanou (ačkoli dam kerk na to, že to dělala spis
z laskavosti ke mně než z upřímné veselosti), cti se nyní
ubližena a vidí pochopitelně příčinu svých nepřijemností ve
mně. A když jsem k tomu připočel prozrazení své mansar-
dy, desetminutové bušení na dveře a vytlakání Kláry, miji
vztek rostl v zuřivost.*

*A jak tak chodím sem a tam po kanceláři pani Marie,
jak se koušu do rtů, jak vřu a přemýšlím o pomstě, otevřou
se dveře a objeví se v nich pan Záturecký.*

*Když mne uviděl, zasmil v jeho tváři záblesk štěstí.
Uklonil se a pozdravil.*

Celý výjev je založen na situačním kontrastu: v hrdinovi
roste oprávněný vztek na pana Zátureckého a ten se náhle
objeví se zdvořilým a šťastným úsměvem. Tento kompozic-
ní princip utváří celý syžet: mezi postavami vždy dochází
k podobným paradoxním setkáním, věci pak nabývají v ta-
kových konfrontacích dvojité podoby, autor vždy volí jeden
úhel pohledu, aby vzápětí ukázal druhý, protichýlý pól téže
situace. Neodlišuje jednotlivé složky děje pomocí nápadných
stylových protikladů proto, že daleko podstatnější je vytvo-
ření obrazu vzájemné vázanosti jednotlivých momentů. Ci-
lem je ukázat, jak se určitý fakt nejprve nezmatelně mění
ve svůj protiklad, jak samozřejmě tyto zvraty a paradoxy
dění vyrůstají jeden z druhého. Autor ostatně svou filosofii
vyslovuje i přímo: „Najednou jsem chápal, že je to jen moje
iluze, když jsem si myslel, že si sami osedláváme příběhy
a řídkme jejich běh, že to možná vůbec nejsou naše příběhy,
že jsou nám spíše odkudsi *zvenějšku* podsunuty; že nás ni-
kterak necharakterizují; že nemůžeme za jejich prapodivnou
dráhu; že nás unášejí jsouce odkudsi *řizeny*, jakýmisi *cizími*
silami; ne, nemyslím nadpřirozenými silami nebes, ale si-
lamí lidí, kteří když se spojí v celek, jsou si pak pohříchu
stále sami sobě cizími nebesy.“ Jazyková výstavba, která

49

umožňuje přesné tlumočení vývojového rytmu příběhu, aniž se vychýlí ze své základní neutrální stylové linie, zřejmě nejlépe odpovídá nejvlastnějšímu autorskému záměru. Pro- to také v citovaném textu slouží jazykové prostředky přede- vším členění vývoje události. Je tu pomocí významové gra- fáce popsáno, co pan Záturcký dělal: *vyprošoval, kritičel, šel si stěžovat*. Stejně poslopně jsou popsány jiné činy pana Záturckého: prozrazení manarady, desetiminutové bušení na dveře, vylékání Kláry. Podobně je stupňován růst vypra- věčový špatné nálady: nejprve dostal *vztek*, potom jeho vyprávěče: *chodím, konšiu se do rty, vnu, přemýšlím o po- mstě*. Jazyk tu slouží seismografické deskriptci vyvíjejících se události, váha obsahu je přesunuta na samo zauzlování příběhu, stylové prostředky jsou plně zaměřeny na tento obsahový aspekt.

Jestliže Kundera rezignuje na stylové zvrstvení jazykové výstavby, vytrváí naproti tomu osobitou konfrontací jazy- kových prostředků tím, že je záměrně řadí podle určitého formálního a obsahového půdorysu textu. V citované ukáz- ce sloužila k této konfrontaci gradace, ale jsou i značně rozrůzněné možnosti jiné. Analyzujme si další text:

To jen vnitřní velikost krásy propůjčila ti v očích pana Záturckého zdání fyzické velikosti. A svit, který krása vy- zraje, propůjčil jejím vlasům zdání zlatosti.

První věta provádí především konfrontací podmětů *vnitř- ní velikost krásy* a předmětu *zdání fyzické velikosti*: oba větné členy jsou významově spjatý slovem *velikost*, které je jednou řidičím členem syntagmatu, kdežto podruhé čle- nem závislým. Kromě toho jsou oba větné členy v opozici významové, která ještě zvyrazňuje přesun slova *velikost* v druhém syntagmatu (rovněž trojčlenném). Další věta přináší nové „gramatické“ varianty: sloveso *propůjčit* je ve srovnání s první větou, kde bylo přičestí zakončeno kon- covkou ženskou, nyní v mužském tvaru: *propůjčila – pro- půjčil*. Kromě toho vzniká paralela mezi předmětem první věty *zdání fyzické velikosti* a předmětem druhé věty *zdá- ní zlatosti*. V Kunderově próze to zdaleka nejsou ojedinělé

a nahodilé jevy, nýbrž toto rozruznňování gramatické vý- stavby textu je důsledné. Jestliže se někdy připomínalo na okraj Kunderovy prózy, že ač se autor tolik zabýval Vančurou, je ve svém vlastním stylu zcela nevančurovský, zapomínalo se na to, že Vančura se příliš radikálně vnitřně proměňoval a že některá jeho díla zcela negují akcentova- nou kontrastnost stylových vrstev či „biblickou“ stylizaci a vysouvají do popředí právě tu svěbytrnou „gramatickou geometrii“, kterou jsme objevili také u Milana Kundery. Kunderův styl je akcentované střídavý, věcně analytický, ale jeho jazyková architektura, zcela adekvátní architek- tonicke obsahu, je velmi precizní a cílevědomá.

V prózách Bohumila Hrabala vyrůstá komično ze zdrojů značně rozporných. Spojuje se v nich jistá barbarizace života s ostrými civilizačními kolizemi, do popředí se dostá- vá hledání lidského světa, kterýžto svět je ovšem často uskutečnitelný jen v groteskní či tragické podobě, ale který je zároveň natolik intenzivní a žádoucí, že rozbíjí omezení, jež mu jsou mechanismy moderního života ukládány. Ze značně rozsáhlého repertoáru Hrabalových uměleckých po- stupů si nejprve všimneme těch, které utvářejí *komickou grotesku*. Hrabal v ní svého rabelaisovského hrdinu na jed- né straně oslavuje, ale na druhé straně karikuje a proble- matizuje. Život je tu pojat jako nepřehledná zásobnice šta- natých řečí, tisíců barevných detailů, duchaplnosti, anekdot, ale současně je tu přítomno vědomí o rozpornosti nespo- tané fantazie a zvěčnělého vědomí, snu a groteskně cizího světa.

Stylovým východiskem prózy Bambina di Praga (Pabi- tele, 1964) je živý mluvený projev:

... Bylo by tam ještě trochu křemů –

– *Prinesu*, – řekla těžnice, – *ale víte, že když mi bylo sedmkrát, že jsem chtěla do kláštera?* –

– *Do mužského?* – *opal se pan dirigent.*

– *Dneska jo... ale tenkrát jsem byla pobožná...*
*Osem! Tatínek umřel a něženc jsem vyměnila za težnic-
ký mž. Ach, pámové, já dovežu těmhle rutičkama keráje!*

šmrčičku tak tenounce... Zasnula se paní Hyrmanová a přestala se boupat, pak posavila nobu na dlaždičky, ale šmrná sčsně ji zůstala zatřemutá nad kolany mezi stěhy, a pan Hyrman, když tohle viděl, zatepal hlavou a zlatá nášnice se mu blyštila v lalůčku ucha jako mosazná tečka pod otazníkem. A povollla mu brada.

— Sousede, copak se vám sádo? — opal se úlisně kloboučník Kurka, který vyšel z krámu.

— I to nic... —

— Nepovídejte! Z krámu se koukáme se ženou a ta mi povídá: Viidol! Pan Hyrman je bledej v kšichě jak tlustý vod šunky. Něco se tam děje, — řekl kloboučník.

Uvedené dialogy jsou především vyrazem chuti mluvit, pát se, vtipkovat. Zmínka o klášteře je příležitostí k rozvinutí anekdoty. O ruženci se mluví i proto, aby na jeho pozadí nabyl kontrastního zesílení řeznický mž. A ještě lze kloboučníkova žena o řezníkovi říká, že je bledej v kšichě jak tlustý vod šunky, pak tu jde opět o jeden z výroků, který silnou jazykovou expresivitou spoluvytváří celou atmosféru plků a řeci. Zároveň se tu však objevuje — a to není v Hrabalově stylu nedležitě — i značně knižní umělá stylizace, jako např.: *zlatá nášnice se mu blyštila v lalůčku ucha jako mosazná tečka pod otazníkem.*

Často jsou jednotlivé repliky rozvíjeny do bohatých monologů, které pleonasticky vypočítávají detaily a umožňují nejirůznější komické transpozice téhož motivu:

— *Můj tatínek měl parádnější maler, — řekla řeznice a čistým bařtíkem čistila blinu z volské kůže, — pánové, tatínek měl otevřenou vyhládní skřín, a jako můj Fanánek dával do prasečích hlav citrony. A zrcma jede kolem nákladní auto a tomu autu se utřblo přední kolo a to kolo zrcma letělo a tatínka strčilo do zadku tak, že tatínek strčil nejdřív ten citrón do vepřový hlavy, a pak i s tou vepřovou hlavou prorazil skřín a vstrčil se rovnou do špalíku, kde maminka se zvednutou sekerou dělala parádu do poličky z telecích kostí —*

Jednotlivá pojmenování se tu záměrně opakují, věta je

stylizována „nastaveně“, aby vyjádřila celou posloupnost groteskních událostí. Vystavba monologu se neobejde ani bez detailního popisu a výtčtu:

— *Kromě tam tobo, — sklopila oči řeznice, — mám nejraději ranni ovdánek... To když se na šlabě porazi první prase, přinesu prážnou bandasku od mlíka a uřiznu z prase kousek stace a kousiček játer, trošku vocinku a ry-páčku a ouška a litránek vody, tu bandasku začnu patem-nim víkem a bodím do varičích kotlí. A potom, když už je maso na štáku, vytáhnu tu bandasku, otevřu, sřinu do šálku ten bujón... a vysypu ten ovar na mísu a všichni jíme a pijeme tu sílu...*

Autor vytváří maximum významových konfrontací (v uvedeném textu má svou funkci např. srovnání zdrobněných a nezdrobněných slov), což koresponduje s ostatními plány díla, rovněž směřujícími k vytváření paralel a kontrastů. Opírá se o parataxi mluvené věty, již lze pojímout navzájem protichlé jevy a postavit je souadně vedle sebe. Člmem je vytvoření bohatého vypravěčského dění, v němž se vynořuje jeden fakt za druhým; jevy vstupují do vzájemných vazeb, souvislosti i opozic, vytlačují se, ale zároveň i zesilují a prolínají. Autor často nechává své postavy natočik vymluvit, že je může ukázat také jako figurky, jako títené postavíčky malíčkého světa prostoduchých zábav a povyra-žení. Vzniká napětí mezi živými lidskými typy a mezi loutkovou strnulostí světa lidíček a človíčků. Tato dvojitost se odráží v jazykové výstavbě tak, že na jedné straně je jazyk bohatě prosycen lidovou frazeologií, hovorovou syntaxí, ale na druhé straně je v něm tendence ke groteskní umělosti a knižnosti. Na tuto jazykovou podvojnost upozornil František Benhart v recenzi Hrabalovy Perličky na dně: „Jeho prózy — hovory působí dojmem neproste autentičnosti. Jako by to byl pouhý záznam odposlouchaného dialogu — vět a odstavců bez uvozovek bychom v celé knize moc nenapočítali. S tou autentičností je to samozřejmě jen dojem, protože Hrabal nemalo stylizuje, promyšlí, tvoří.“¹

¹ František Benhart: Jedenáctkrát ano, jednou ale, Plamen 1963, 5, str. 107–108.

Jeho prózy jsou na první pohled zcela spontánní, jakoby téměř bez kompozice a pevnějšího řádu, avšak to je toliko jeden pól Hrabalova stylu. Současně se totiž tato spontaneita uskutečňuje jako velmi složitě utvářená clevědomost, jako využívání spontánně působících prvků pro velmi racionálně budovaný celek. Dobře říká Milan Suchomel, že Hrabalovy povídky jsou „komponovány nebo dekomponovány, jak se to vezme“¹.

V próze Tanecní hodiny pro starší a pokročilí (1964) je záměrná stylová různorodost ještě stupňována. Svou metodu charakterizuje Hrabal (viz Malý interview, otištěný na rubu obálky prvního vydání knihy) jako zvláštní druh montáže: „Co se týče techniky, pracoval jsem na tomhle textu spíš jako novinář. Velkými nůžkami vystřihával z toho, co jsem slyšel a viděl, to podstatné, a potom jsem to posunoval směrem k nadázce. Ovšem vždycky se raduji, když se obě řady stykají; když jsem mohl přenést beze zbytku. A pak jsem z takových skutečností slepoval nový celek, pod zorným úhlem toho, co jsem chtěl říct.“

Uvedená Hrabalova próza je vyprávěním, které vypravěč adresuje „jedné slečně“, a to vyprávěním bez pevného syntaktického členění, neboť celá próza je vlastně jediné obrovské souvětí (věty jsou v textu oddělovány toliko čárkou). Tato syntaktická výstavba není ovšem jen vnější formou, ale odpovídá vlastní obsahové struktuře této prózy. Vypravěč hromadí velmi překotně a chaoticky (tato chaotičnost má však svůj vnitřní řád) nejrůznější útržky vzpomínek, zážitků, moudrostí, citací, anekdot, oslovení atd., takže celý kontext působí jako neustálé bujení nových nápadů a pohledů. To, co se vypravuje, je směr erotických příběhů, košilatých historek, hrůzozstrašných scén, osobitých výkladů o mnoha dějinných postavách, nejrůznějších popisech a výrobních ševcovských tajemství až po řadu mnoha tíeřných dobrových reálií. Montáž těchto různorodých motivů je na jedné straně asociativního charakteru (vypravěči se všechno „vybavuje“ v paměti), ale na druhé straně je maximálně kontrastní – autorovi nejde jen o stylizaci plymatosti vyprá-

vení, o „automatizaci“ textu, ale hlavně o rozpornost překoně hromaděných faktů: jednotlivé jevy vstupují do vzájemného napětí svou rozlišenou hodnotou, svým smyslem v kontextu, svou emocionálnotou. Analyzujeme si konkrétnější tuto textovou výstavbu:

(...) v restauraci při zbabacé si stěžoval bostinský, že hosti mu z tlaku umazávají čárky, a byla tam se mnou jedná krasavice, která tekla, pánové, já mám čárku a tu mi tak hned někdo nemanže, ovšem ležky jsou ve smlele půl roka, sladoncký porter z Pardubic má osmnáct stupňů, zrovna tak, jako dneska muselskej sendor, brněnskej drak má čtrnáct stupňů, zrovna tak, jako bránčkej special, nebo budejovickej krystal, ach, slečny, ty opojný grandety, ty plžeňský pivečka bořky, kardinály a nasládlý piva u Fleků a Tomáše, to je práce ta voštaná, že pokrok je dobrej na to, aby lidi byli lidi, ale na chleba a máslo a pivo je pokrok učiněnej moř, to se na tohle má jít s technikou sakra pomalu, ve starejch pivovarech se vařilo pivo v mědi, to-pilo se pod kotlem pařezama a ten plamen šel sčrží tu měď a karamelizoval to pivo (...)

Stylizace tu není důsledně hovorová, ale naopak se tu záměrně konfrontuje poetizace a všednost, tvar spisovný a nespisovný (např. ...bránčkej special, nebo budejovickej krystal). V uvedeném úryvku je do jisté míry zachována tematická jednota (hospoda, pivo, pivovar), avšak jednotlivé „prvky“ jsou velmi zřetelně odlišeny: stížnost hostinského, dvojsmyslný vtíp krasavice, emocionální výčet druhů piva, výroba piva. Hrabal podobně obsahově celistvější části často stmeluje groteskním úhlem zobrazení:

(...) ale co se nestalo přednostovi u nás, ten pěstoval krocany a trnul, aby mu vyprávěl dobře přehodil vaxle, když jede rychlík, tak to sám chodil kontrolovat, a rychlík mu vjel do téch krocany, no něco parádniho, protože ten rychlík za sebou táhne papírky a větráčky, jak si to basí, tak za sebou vytáhl i to pěti krocany a kousky, o staničku dál spadly tři stebýnka na vypracičbo, na přednostu o další stanici se vysypalo pěti, jak z jedny dučbny, takovej rychlík

¹ Milan Suchomel: Hovor jako program, Host do domu 1963, 4, str. 171-172.

to je něco, když projíždí stanicí, přednostovi z Libice vytrhl ten prucek jeho povýšení a přednost si nemohl vzít šermí o pět stanic dál, jedna ženská šla po trati, aby byla vyvábl ze zabijačkovy polucky kroupy a postříkal jima vypracého v sousední stanici (...).

Při určité jednotě věcně podobných motivů tu však zároveň dochází k hodnoticmu zvratu: přejetí krocen a létající povýšení představují komický úhel vyprávění, kdežto obraz přejeté ženy se zabijačkou tvoří černý humor tragického odstínu. Významový zvirat zde není jazykově nijak signalizován.

Kontextové vazby jsou ovšem často mnohem rafinovanější:

(...) svy ženě často tloukl hlavou o trám, aby se polepšila, takže ona se dlouho modřovala do noci, aby ji pámbu vyběšel a přebral na něj fínu s dřívím, proto taky básník Bondy mi říkal, že pravá poezie musí být zraňující, jako byste si zapomenuli žiletka v kapsníku a při smekání jste si pořezali nos, proto pořádná kenžka není pro to, aby čtenář líp usnul, ale vyskočil z postele a rocnou v podotkáních běžel panu spisovatelí naplácat držku (...)

Jednotící vazbu tu tvoří motiv „zraňován“: tlučení hlavou o trám – převrácení fúry na člověka – zraňující poezie – žiletka v kapsníku – nafačkování spisovatelí. Uvedený úryvek se větví rozvíjením tohoto motivu ještě dál (ovšem je přerušován vsuvkami), například je také líčeno šílenství (... a tak ten Lojza Továřka tloukl hlavou do zdi a propřevcoval si, proboba Josef, proboba Josef... a když se šílenství dostalo do tempa, tak zpíval, Vřici četí vyrobzení, všici četí zažebnaný...) nebo je exponován stručný dialog osob a hned je spojen s dialogem vypravěče s fiktivním adresátem (... máte případy, že žena řekne manželovi, táto, tobě by pasovala pěkná rána motytkou, a von jí roztrhnu kušnu bákem, no slečný, to se ciklají ideály, to ani Goethe nedokázal...).

Konfrontace rozdílných pohledů na skutečnost, prokládání jednoho motivu druhým, střídání stylizace a proměna hodnoticích aspektů vytvářejí významové švy, ostré přechody jednoho významu do druhého. Tak se třeba objeví v takovém kontrastním sepětí – kráva, církev a vášně:

(...) pantáta Zpurnej říkal, že tak krásný zvíře ještě neviděl, jenže ta kráva nesměla vidět ani vlnk, nebo bicykl, tak jsme ji davali klapky na coči, církev se zlobila s českým národem tisíc let, aby ztlumila ty vášně, ale kampak se kdo na národy brabe, ti jsou spíš podle spisku páne Baistry, o zankách blaha manželského, že jak vidí mužskéj krásnou ženskou, hned po něm lezou mrcenci a hned takovej mužskéj přemejšli, jak ji dostat do postele (...)

Z literárních citací je využíváno zvláště bohaté výroky snáře, jejichž sverážná absurdní kontrastníce plně odpovídá stylové struktuře Hrabalovy prózy:

(...) a tak jsem těm kráskám vypracoval, jak jsem měl příjemnej sen, jak se mi zdálo, že pekari sází do pece chleba a to je výbra na los, ale já los nemám, ovšem pekarištví jako takové ve snách vidět, to znamená noční radovánky, ale co z radování? Hachlíček a Kristus, ti se nikdy nespáli, ba naopak, spíš brečeli, protože když má být jeden zástřpce větškej myšlenky, tak nesmí dělat volociny, Hachlíček měl diamantovej brožek, že i profesori byli nad ním štafi, dětičku mu archibiskupský křesto, ale on radši spravedlnost, troška kafe a polucky a jen pracovat pro národ, aby se zmírnila negativnost, to jen zvrhlej lidem se v noci zdá na ten způsob, v hnoji se vidět, veselé časy ti nastávají, nebo nocni brnec v spanku vidět, pobobdná budoucnost tě nemine (...)

Kontext, který vzniká kontinuitní syntaxí a kontrastním konfrontováním různorodých prvků, ať už jazykových či tematických či obou zároveň, je ovšem čtenářsky náročný, neboť je tu použito jiného členění než v běžných syntaktických typech. Vnímání kontinuitního textu probíhá nejprve jako jakýsi zrychlený pohyb po přímce, neboť není v cestě

žadný souvěrný předěl, avšak nahromadění různorodých prvků vede po určité době k jisté nepřehlednosti a ke zpo-
malení vnímání, často i k návratům. Tímto rozrušením zá-
kladních jazykových zvyklostí se stává zvláštní způsob vy-
jádření dominantní složkou díla a strhuje na sebe pozor-
nost. Jazyk přestává být vnímán automaticky, do popředí
vystupuje – ovšem současně s akcentovanou obyčejností –
jeho neobvyklost.

V Tančcích hodinách Hrabal vytvořil další stylovou
variantu svého vpravěčského způsobu tím, že ještě více
vystupňoval napětí mezi umělostí a lidovostí svého stylu.
Jeho konfrontace směřují k neustálému fixování i zcižování
poetických hodnot, jsou daleko víc zaměřeny k dosažení
vznamových zvrátů než k dosažení adekvátního obrazu
reality. Je ovšem zřejmé, že tím naprosto není přerušen
kontakt s realitou, ale právě naopak: Hrabalova surreali-
zující autonomnost je takového rázu, že působí jako sama
„cítace“ reality.

Charakterizovali jsme toliko čtyři podoby komické „emo-
cionální kritiky“ a jejích stylové realizace, avšak už toto
dlíčí srovnání umožňuje vyslovit závěr, že naše současná
proza nechápe oblast komična jako poutý zdroj vípů a
nápadů: komickou interpretací skutečnosti usiluje o vyslo-
vení velmi diferencovaných *konceptů života*. Lze říci, že
jedním ze základních rysů naší prózy v oblasti komična
(a zdá se nejen zde) je *zproblématisovaný pohled* na sku-
tečnost. Oleg Sus připomněl, že v „nové vlně“ naši satiry
„od materiálu k technice, k metodě a až k ideovému zá-
měru problá dnes proces přestavby, zatím ne moc zná-
mý“.¹ Tento proces přestavby je patrný i v povaze jazykové
vystavby. Hledají se stylové principy, které by poskytovaly
adekvátní opory vyhraněnému *hodnocení* skutečnosti. Ne-
jde tolik o vynalézání nových prostředků, o hromadění jazy-
kového „exkluzivna“ pro ně samo – naše proza tady bohatě
těží z toho, co už bylo vytvořeno –, ale jde hlavně o výraz-
nou *diferenciaci různých typů jazykové výstavby* v souladu

¹ Oleg Sus: *Metamorfózy smíchu a vzteku*, Brno 1963, str. 91.

s celkovou koncepcí skutečnosti. Naším čtyřem prozaikům
nešlo tolik o hledání stylové originality jako nejvládnější
hodnoty tvorby, nýbrž zřejmě důležitější se jim jevila tvorba
stylu jakožto výrazu vyhraněné „filosofie“ prózy. Ivan Vy-
skočil racionalizuje absurditu, a proto ji také často poeti-
zuje, neboť je v jistém smyslu ovládnutelná, vyložitelná,
převoditelná na základnější hodnoty života. Proto jeho expe-
rimenty s absurditou – myšlenkovou i jazykovou – mohou
jít do zámezí, protože se vše ve výsledném účinu promění
v svébytné „očistné“ hodnoty. Karel Michal dělá méně expe-
rimentů, nebo alespoň méně očitivých. Chce vyvíjet ko-
michnost příběhů spíš nenápadně. Přehání, ale všechno styli-
zuje jako normál. Tím vytváří silné komické napětí; normál
se stále zrazuje jako abnormita, jako vybočení. V tom je
osobnost Michalovy „emocionální kritiky“. Milan Kundera
je žlučovitější a hořčí. Jeho ironie je krutě logická a má
paralelu také v jazyce. Komicho tu má stály protějšek v ži-
voni depresi, ve zvratech v nové komplikace. Jazyk až
střízlivě prostě zaznamenává, ale má svou výraznou archi-
tektoniku. V uměleckém světě Bohumila Hrabala je možné
vše, každá exalace může nabýt kteréhokoliv směru od sen-
timentality až k chladné analýze, od smavé poetizace až
k drásavé tragice. Také v jazyce je zde možné vše. Jsme
v extrémním světě, kde se extrémnost prezentuje se stylo-
vou lehkostí jako vlastní lidský svět.

Přetváření žánrového schématu

Moderní próza se vyznačuje jistou neúctou ke všem fixo-
vaným formám – proto ani ustálené žánrové prototypy jí
nejsou ničím závazným a určujícím. Nehledá naplnění da-
ného formového modelu, nýbrž využívá ho nejráději jako
materiálu, který má být proměněn do nové podoby. Žánro-
vá forma není ovšem něco libovolného, ale je zákonitým
výrazem určitých objektivních možností estetického osvojo-
vání skutečnosti, skryvá v sobě některé základní předpo-
klady tvorby. Přetváření toho či onoho žánrového proto-
typu směrem k novým estetickým významům tedy znamená