

Univerzita Pardubice  
Fakulta filozofická

Fikce, parodie a utopie Patrika Ouředníka  
Bakalářská práce

Michaela Vecková  
2021

Univerzita Pardubice  
Fakulta filozofická  
Akademický rok: 2019/2020

## **ZADÁNÍ BAKALÁŘSKÉ PRÁCE**

(projektu, uměleckého díla, uměleckého výkonu)

Jméno a příjmení: **Michaela Vecková**  
Osobní číslo: **H18206**  
Studijní program: **B7105 Historické vědy**  
Studijní obor: **Historicko-literární studia**  
Téma práce: **Fikce, parodie a utopie Patrika Ouředníka**  
Zadávající katedra: **Katedra literární kultury a slavistiky**

### **Zásady pro vypracování**

Práce se zaměří na „svobodné prostory jazyka“ Patrika Ouředníka, a to prozaické, básnické, esejistické, dramatické, lexikografické, antologické i mystifikační. Ouředníkova rétorika, rozkročena mezi české a francouzské prostředí, je vrcholně hravá, ironická a svobodná a žánrově nabývá podob parodie i patetiky, utopie i dystopie, zkrátka stylistických cvičení. Interpretační cíle budou tematologicko-motivické, ale i rétorické a žánrové.

Rozsah pracovní zprávy:  
Rozsah grafických prací:  
Forma zpracování bakalářské práce: **elektronická**

Seznam doporučené literatury:

PATRIK OUŘEDNÍK (Tematický blok), in Souvislosti 1/2012, s. 109-157.  
OUŘEDNÍK, P.: Utopus to byl, kdo učinil mě ostrovem. Praha: Torst 2010.  
AÍNSA, F.: Vzkříšení utopie. Brno: Host, 2007.  
BRUCE, S. (ed.): Three Early Modern Utopias: Utopia, New Atlantis and The Isle of Pines. Oxford, New York: Oxford university Press, 2008.  
HODROVÁ, D.: Utopie, in Poetika české meziválečné literatury. Praha: ČS 1987, s. 80-104.  
KAGARLICKIJ, J.: Fantastika, utopie, antiutopie. Praha: Panorama 1982.  
SZACKI, J.: Utopie. Praha: Mladá fronta 1971.  
ŠIDÁK, P.: Úvod do studia genologie. Teorie literárního žánru a žánrová krajina. Praha: Akropolis 2013  
(Další literaturu doplníme po upřesnění zadání.)

Vedoucí bakalářské práce: **PhDr. Petr Šrámek, Ph.D.**  
Katedra literární kultury a slavistiky

Datum zadání bakalářské práce: **30. dubna 2020**  
Termín odevzdání bakalářské práce: **31. března 2021**

---

**doc. Mgr. Jiří Kubeš, Ph.D.**  
děkan

---

**PhDr. Miroslav Kouba, Ph.D.**  
vedoucí katedry

## **Prohlášení**

Práci s názvem Parodie, fikce a utopie Patrika Ouředníka jsem vypracovala samostatně. Veškeré literární prameny a informace, které jsem v práci využila, jsou uvedeny v seznamu použité literatury.

Byla jsem seznámena s tím, že se na moji práci vztahují práva a povinnosti vyplývající ze zákona č. 121/2000 Sb., o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon), ve znění pozdějších předpisů, zejména se skutečností, že Univerzita Pardubice má právo na uzavření licenční smlouvy o užití této práce jako školního díla podle § 60 odst. 1 autorského zákona, a s tím, že pokud dojde k užití této práce mnou nebo bude poskytnuta licence o užití jinému subjektu, je Univerzita Pardubice oprávněna ode mne požadovat přiměřený příspěvek na úhradu nákladů, které na vytvoření díla vynaložila, a to podle okolností až do jejich skutečné výše.

Beru na vědomí, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb., o vysokých školách a o změně a doplnění dalších zákonů (zákon o vysokých školách), ve znění pozdějších předpisů, a směrnicí Univerzity Pardubice č. 7/2019 Pravidla pro odevzdávání, zveřejňování a formální úpravu závěrečných prací, ve znění pozdějších dodatků, bude práce zveřejněna prostřednictvím Digitální knihovny Univerzity Pardubice.

V Pardubicích dne 15. 6. 2021

Michaela Vecková

## **Poděkování**

Na tomto místě bych chtěla poděkovat svému vedoucímu bakalářské práce PhDr. Petru Šrámkovi, Ph.D. za podnětné rady a odbornou pomoc, kterou mi poskytoval při zpracování této bakalářské práce, a také za čas, jež mi věnoval.

## **ANOTACE**

Z názvu bakalářské práce Parodie, fikce a utopie Patrika Ouředníka vyplývá, na co se bude práce zaměřovat – jsou to spisovatelovy svobodné prostory jazyka. Teoretické znalosti o jednotlivých literárních žánrech a jazykových postupech (utopie, dystopie, parodie a fikce) budou aplikovány do praxe. Na vybraných autorových dílech bude objasněno, které konkrétní svobodné prostory jazyka autor využívá. Cílem práce je tedy vysvětlit, jak autor těchto prostorů jazyka využívá ve svých prozaických dílech, ale i za jakým účelem vytváří osobitý spisovatelský rukopis.

### **Klíčová slova:**

Patrik Ouředník, utopie, dystopie, parodie, fikce, svobodné prostory jazyka

## **ANNOTATION**

As a result of the title of the bachelor's thesis Fiction, parody and utopia of Patrik Ouředník we are able to identify what is the central theme of this thesis – it means author's free areas of language. The theoretical knowledge of literary genres and language methods – utopia, dystopia, parody and fiction – will be used in practise. Shortly after that we could make clear which free language areas the author utilizes. Therefore the targets of bachelor's thesis are firstly how Patrik Ouředník uses these areas of language and secondly what is the purpose of his peculiar handwriting.

### **Keywords:**

Patrik Ouředník, utopia, dystopia, parody, fiction, free areas of language

# Obsah

<b>1</b>	<b>ÚVOD</b> .....	<b>1</b>
<b>2</b>	<b>Uvedení autora a jeho tvorby</b> .....	<b>2</b>
<b>3</b>	<b>Teoretická část</b> .....	<b>3</b>
3.1.1	<b>Utopie</b> .....	3
3.1.1.1	Szackého utopie .....	3
3.1.1.2	Utopus to byl, kdo učinil mě ostrovem .....	5
3.1.1.3	Utopie versus utopismus .....	8
3.1.2	<b>Dystopie</b> .....	9
3.1.2.1.1	Antiutopie versus dystopie .....	9
3.1.2.1.2	Podoba dystopie .....	10
3.1.2.1.3	Dystopie podle Patrika Ouředníka .....	11
3.1.3	<b>Parodie</b> .....	12
3.1.3.1	Osolsobého parodie .....	12
3.1.3.2	Parodie podle Dagmar Mocné .....	13
3.1.3.3	Typy a funkce parodie .....	13
3.1.3.4	Travestie .....	14
3.1.3.5	Parodie v průběhu dějin .....	14
3.1.3.6	Parodie jako možnost vyjádřit se? .....	14
3.1.4	<b>Fikce</b> .....	16
3.1.4.1	Teorie narativních světů .....	17
3.1.4.2	Téma primitivního stavu člověka u <i>Robinsona Crusoe</i> a <i>Příhodné chvíle, 1855</i> .....	18
3.1.4.3	Fikční svět s několika osobami u Milana Kundery .....	19
3.1.4.4	Zvláštní vztah autora a vypravěče – autofikce .....	20
3.1.4.5	Vypravěčské sympozium podle Doležela .....	21
<b>4</b>	<b>Praktická část</b> .....	<b>22</b>
<b>4.1</b>	<b>Rok čtyřiaadvacet: progymnasma 1965–89</b> .....	<b>22</b>
4.1.1	„Vzpomínám si“ .....	23
4.1.2	Jazyková pestrost <i>progymnasmata</i> .....	23
4.1.3	Důvtipná kompozice .....	25
4.1.4	Fiktivní, autobiografický a parodický vypravěč .....	26
<b>4.2</b>	<b>Příhodná chvíle, 1855</b> .....	<b>27</b>
4.2.1	Zakládání svobodných osad v 19. století .....	27
4.2.2	Jazyk 19. století .....	28
4.2.3	Dvě polohy příběhu .....	30
4.2.4	Čtyři zakončení příběhu .....	31
4.2.5	Romantický vypravěč .....	32
4.2.6	Komická bajka, nebo hold svobodným utopiím? .....	33
<b>4.3</b>	<b>Konec světa se prý nekonal</b> .....	<b>34</b>
4.3.1	Svět již zanikl .....	34
4.3.2	Jazyk <i>Konce světa</i> .....	35
4.3.3	Sto jedenáct kapitol .....	36
4.3.4	Alter ego vypravěče? .....	39
4.3.5	Dystopie k vyrovnání se s tragédií 20. století? .....	40
<b>4.4</b>	<b>Klíč je ve výčepu</b> .....	<b>42</b>
4.4.1	Jazyková a tematická krajnost <i>Klíče</i> .....	42
<b>4.5</b>	<b>Europeana. Stručné dějiny dvacátého věku</b> .....	<b>45</b>
4.5.1	Nový výklad dějin? .....	45

4.5.2	Jazykové a kompoziční zvláštnosti <i>European</i> .....	46
<b>4.6</b>	<b><i>O princí Čekankovi, jak putoval za princeznou, a o všelijakých dobrodružstvích, která se mu přitom přihodila</i></b> .....	<b>48</b>
4.6.1	Jazykový experiment na pozadí pohádky .....	48
4.6.2	Klasická pohádka? .....	49
4.6.3	Vypravěčské hledisko .....	50
<b>4.7</b>	<b><i>Ad acta</i></b> .....	<b>51</b>
4.7.1	Ouředníkovská subverze .....	52
4.7.2	Metafyzický thriller .....	53
4.7.3	Vypravěč <i>Ad acta</i> .....	54
4.7.4	Fikce <i>Ad acta</i> touží po novém čtenáři.....	55
<b>5</b>	<b>ZÁVĚR</b> .....	<b>56</b>
<b>6</b>	<b>SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY</b> .....	<b>60</b>
<b>6.1</b>	<b><i>Sekundární literatura</i></b> .....	<b>60</b>
6.1.1	Tištěné nosiče .....	60
6.1.2	Online nosiče .....	62
<b>6.2</b>	<b><i>Primární literatura</i></b> .....	<b>63</b>



# 1 ÚVOD

Do nedávné doby jsem byla přesvědčená, že přelom 20. a 21. století postrádá literáta, který by tehdejší kulturní, ale i polický vývoj líčil bez subjektivního úhlu pohledu. Navíc se ztotožňuji s názorem, že se literární tvorba postupně v průběhu posledních dvou století vyčerpala všemi „ismy“ a „neo směry“ do takové míry, že chyběl autor, který by po předchozím bohatém vývoji literatury dokázal zaujmout natolik, aby se stal nejpřekládanějším spisovatelem pocházejícím z českého prostředí. Za poslední výrazné literáty, kteří svým stylem psaní dokázali oslovit čtenáře nejen u nás, ale i v zahraničí, a stali se tak typickými literárními protagonisty středoevropského prostoru, považujeme dva vypravěčské mistry – Bohumila Hrabala a Milana Kunderu. Od 80. let minulého století se nejprve se svými překlady a později eseji, prózami, lexikografickými pracemi a básněmi začal na literární scéně objevovat pro mě dosud neznámý Patrik Ouředník. V rámci četby jeho děl jsem nabývala přesvědčení, že se autor stal symbolem jakéhosi vyvrcholení absolutní destrukce a absurdity posledních dvou století ve středoevropském prostoru.

V téměř celé Ouředníkově tvorbě se objevuje historický rámec 19. a 20. století s přesahem do současnosti. Období líčí na základě jednotlivých situací, okolností a malicherných lidských osudů, čímž vytváří komplexní obraz období. K tomu, aby vytvořil obraz doby, využívá tzv. *svobodných prostorů jazyka*. Ve své bakalářské práci bych se tedy chtěla věnovat těmto prostorům jazyka, jimiž autor ohlašuje svůj nenapodobitelný styl psaní.

Teoretická část bakalářské práce se bude věnovat jednotlivým literárním žánrům a postupům, které se uplatňují v Ouředníkově tvorbě jako svobodné prostory jazyka. Abychom pochopili, jak autor vytváří tyto prostory jazyka, je třeba se vrátit k původním významům a ke konkrétním dílům utopie, dystopie, parodie a fikce, což jsou základní žánry a postupy autorovy tvorby. Teoretické vymezení a komparaci pojmů pak v praktické části aplikujeme pomocí literární analýzy na jednotlivá spisovatelova díla. Cílem práce je tedy na konkrétním díle demonstrovat svobodné prostory jazyka.

## 2 Uvedení autora a jeho tvorby

Česky a v posledních letech především francouzsky píšící esejista, prozaik, básník a překladatel Patrik Ouředník se v roce 1957 narodil do česko-francouzské rodiny lékaře a středoškolské profesorky francouzštiny. „V roce 1979 podepsal petici VONSu za propuštění českých vězňů v Československu, čímž se mu uzavřel přístup k vysokoškolskému studiu.“<sup>1</sup> V tomto období života vystřídal řadu povolání – např. listonoš, sanitář, skladník, archivář nebo domácí dělník. V roce 1984 emigroval do Francie, kde se živil jako šachový konzultant a knihovník. Ve večerní škole vystudoval dějiny náboženského myšlení a idejí. Mezi léty 1986 až 1998 působil ve čtvrtletníku *L'Autre Europe* (nakladatelství L'Âge d'homme, Paříž) jako redaktor a vedoucí literární rubriky. V devadesátých letech se podílel na otevření Svobodné univerzity v Nouallaguete, na níž v letech 1995–2010 sám přednášel<sup>2</sup>.

V sedmdesátých letech pracoval pro Jazzovou sekci a zároveň od poloviny sedmdesátých let zahájil svoji překladatelskou činnost debutem v samizdatovém sborníku *Boris Vian: Kroniky, texty, povídky* (1978), posléze se proslavil překlady Beckettova *Čekání na Godota* či děl Alfreda Jarryho, Henri Michauxe nebo Françoise Rabelaise. V osmdesátých letech se podílel francouzskými překlady české poezie na vydávání knižní edice při *Revue K*. Z češtiny do francouzštiny pak překládal zejména básnickou tvorbu Vladimíra Holana, Jana Skácela a Ivana Wernische. Od poloviny osmdesátých let česky publikoval literární a společensko-kulturní články ve *Svědectví* (Paříž). V roce 1988 připravil soubor pojednání o Vladimíru Holanovi.

Ouředník je mimo jiné držitelem významných ocenění – u nás získal Státní cenu za literaturu za rok 2014 a v roce 2013 za *Svobodný prostor jazyka* Cenu Toma Stopparda. V zahraničí slavila úspěch jeho kniha *Europeana. Stručné dějiny dvacátého věku*, která se stala nejprekládanější českou knihou po roce 1989 a byla námětem pro mnohá divadelní představení.

Jestliže se budeme ptát po jeho nejúspěšnějších dílech, tak v českém prostředí zaznamenal velký ohlas *Šmírbuch jazyka českého*, v zahraniční tvorbě se proslavil svými prózami *Ad acta*, *Příhodná chvíle, 1855*, francouzsky psaným románem *Konec světa se prý nekoná* a *Europeana. Stručné dějiny dvacátého věku*<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> O autorovi. In: *Patrik Ouředník* [online]. Praha: Torst, 17. února 2012 [cit. 2021-6-3]. Dostupné z: <http://www.nllg.eu/spip.php?article86>

<sup>2</sup> Tamtéž.

<sup>3</sup> Ve svých dílech používá Ouředník pseudonymy – Hana Letenská, Petr Sedlický, Petr Sedlecký, Patrick Collardeau a šifer P. O., P. T. O., P. T. T., P. S. a P. P. S.

### 3 Teoretická část

V teoretické části této práce se budeme věnovat jednotlivým literárním žánrům a postupům, které se uplatňují v Ouředníkově tvorbě jako tzv. *svobodné prostory jazyka* – jsou to utopie, dystopie, parodie a fikce.

#### 3.1.1 Utopie

První svobodný prostor jazyka Patrika Ouředníka představuje *utopie* jakožto jeden z nejpozoruhodnějších prozaických literárních žánrů, jež se původně vytvořil od latinské Morovy *Utopie* z roku 1516. Z řeckého *ú* (ne) a *topos* (místo) vzniklo označení pro neexistující zemi. Tento druh fantastické literatury líčí „dokonalé“ společenské poměry v dosud nepoznané zemi, s níž nás cestovatel svými autentickými prožitky seznamuje. Utopie tak obvykle obsahovaly náznak dobrodružného a tajemného prvku<sup>4</sup>.

Počátky utopie nalezneme již ve starověké antice – Euhémeros, Iambúlos, Lúkiános, ale především u Platóna v jeho *Ústavě* a později u Aurelia Augustina (354–430) v díle *O státě božím*. Svůj rozkvět utopie zažila v souvislosti s novověkými zámořskými objevy a budováním protifeudálního vědomí. K charakteristickým dílům utopie tohoto období patří kromě zmíněné Morovy *Utopie* i Campanellův *Sluneční stát* (1623) a Baconova *Nová Atlantida* (1626). Prvků utopie využil i Jonathan Swift ve svých *Gulliverových cestách* z roku 1727, z nichž se postupně rozvinula literatura vědeckofantastická a tzv. *antiutopie* podávající pesimistický obraz lidské budoucnosti v přetechnizovaném světě (K. Čapek, A. Huxley).

##### 3.1.1.1 Szackého utopie

Ve středoevropském prostoru se kromě jiných utopiím věnoval polský sociolog a historik Jerzy Szacki ve své knize *Utopia* z roku 1968. I Szacki se vrací k Thomasi Morovi a k jeho vyprávění o šťastném ostrově, na který se během putování dostal portugalský cestovatel Rafael Hythloday. Moudrý král Utopus na ostrově zavedl dobře fungující instituce a oddělil svůj stát od všech ostatních tehdejšího světa, kde vládlo zlo. Szacki vysvětluje, že

---

<sup>4</sup> PETERKA, Josef. Utopie. In: *Slovník literární teorie*. Praha: Československý spisovatel, 1984, s. 397.

utopie není označením jen pro neexistující místo, ale i pro cesty v čase – buď ke „zlatému věku“ nebo do budoucnosti<sup>5</sup>.

Nejklasičtější utopie je pro Szackého *utopie místa* – popis nějakého šťastného „kdesi“, nádherného prostoru (ostrovy dalekých moří, Měsíc, planety, podzemní svět atd.). Určitá vize světa, jejíž tvůrci sice nepředstírali žádné zprávy z cesty, ale operovali též s obrazem vysněné země<sup>6</sup>. Podoba psaní těchto *utopií míst* je založena na žertu – More už v předmluvě žertuje, že netuší, kde se momentálně nachází – z toho plyne, že žert musí být součástí utopické mystifikace jako jakási hra mezi pisatelem a čtenářem. Zvláštním znakem *utopií míst* je rovněž i vztah mezi cestopisnou literaturou a samotnou *utopií místa*. Setkáváme se totiž se stejným zaujetím novotami, s přesvědčením, že na světě je všechno možné, ale i s pochybnostmi o „přirozenosti“ vlastních společenských poměrů. Utopisté tak věrně doprovázejí cestovatele, jednoduše řečeno – cestovatelé se dostávají tam, kde se může ukázat, že by mohl existovat lepší život. Rozhodující faktor *utopie místa* pak Szacki spatřuje v uvěření, neboť pokud člověk uvěřil utopii, znamenalo to, že není spokojený se svým dosavadním životem v tehdejší zemi – typickým příkladem se stal Defoeův dobrodružný román *Robinson Crusoe*, kde se čtenář setkává s ideálem shody života s přírodou (známo už renesanční společností).

Ke klasické utopii podle Szackého přirozeně vzniká její protiklad – tzv. *kontrautopie*. Vylíčení světa, které zdůrazňuje všechno to, co v rámci jedné kultury činí onen ideál nepřijatelným, proto se v praxi s kontrautopií můžeme setkávat častěji než s klasickou *utopií místa*. Příznačné dílo *kontrautopie* jsou Dostojevského *Běsi* – obraz šigalevštiny jako systému vybudovaného na otroctví, lži, zločinech a fízlovství – přesně těmito skutečnostmi se Dostojevský snažil ve čtenáři vzbudit pochybnosti o stávajícím systému hodnot. Szacki zmiňuje, že tyto negativní utopie převládají. Jsou totiž utopiemi v pravém slova smyslu, ovšem zvláštním způsobem – představují nástroj reformistické nebo konzervativní propagandy. Na stranu druhou mohou představovat volání po změně panujících poměrů – negativní utopie se stává jejich diagnózou<sup>7</sup>

---

<sup>5</sup> SZACKI, Jerzy. *Utopie*. Praha: Mladá fronta, 1968, s. 11. ISBN 201697.

<sup>6</sup> Tamtéž, s. 33.

<sup>7</sup> Tamtéž, s. 105.

### 3.1.1.2 Utopus to byl, kdo učinil mě ostrovem

Rozhraní eseje a odborné studie představuje jedna z novějších Ouřednickových knih *Utopus to byl, kdo učinil mě ostrovem* (2010), v níž se sám věnuje historii utopie od počátku až po utopie 19. a 20. století. Avšak kromě historie utopie a jejích literárních počínů kniha nabízí přehled dějin myšlení západní společnosti.

Již při definici slova utopie si Ouředník hraje se čtenářovým postřehem, který zkouší na základě slovních hříček. Pojem vysvětluje jako virtuální prostor, *nereálnou realitu* nebo *nepřítomnou přítomnost*. Utopií pro něho může být stav, který je nám navždy uzavřen, může to být *Deklarace lidských práv* nebo socialismus, mluví totiž o tom, že celé západní dějiny se jeví jako dějiny utopie. Ouředník tedy nepodává zcela jasně vymezenou definici nebo vysvětlení pojmu. Utopii se postupně snaží vysvětlovat na konkrétních literárních dílech napříč evropskými dějinami<sup>8</sup>.

V Homérově *Odyseji* sleduje dvě základní schémata utopie – nábožensko-mystické a filozoficko-politické. První schéma splývá s tematikou pozemského ráje a řadí sem texty alegorické a onirické (snové). K druhému schématu přiřazuje dobrodružné cestopisy odehrávající se v imaginárních zemích, ty ovšem nesplňují všechna kritéria žánru jako takového<sup>9</sup>.

Platónův alegorický mýtus *Timaios* a *Kritias* pojednávající o Atlantidě se postupně stal vzorem pro pozdější autory utopií – Baconova *Nová Atlantida* nebo Donovanova píseň *Atlantis* z roku 1968. Platón mluví o Atlantidě, která se údajně nacházela za Héraklovými sloupy (dnešní Gibraltarský průliv). Měla existovat asi 9000 let před Platónem a zaniknout podle něho měla ničivým zemětřesením. Příběh Atlantidy hovoří o říši Atlantů z rodu boha Poseidóna, ten se podle mýtu zamiloval do místní ženy Kleitó, s níž zplodil syna Atlanta – prvního vládce Atlantidy. Bůh Poseidón zformoval zemi do řady koncentrických kruhů, čímž vytvořil střídající se zóny vody. Poté už sami Atlant'ané pokračovali pod vedením svého krále Atlanta, a tak vyrostlo nádherné město. Atlant'ané přemostili vodou naplněné prstence, v jejichž středu vystavěli neuvěřitelný palác. V zemi byl vyhlouben obrovský kanál, který spojil město s mořem. Jako další následovalo vybudování mohutných hradeb a věží kolem centrálního ostrova. Plán města pořízený podle Platónova popisu má při pohledu shora tvar tzv. *atlantského*

---

<sup>8</sup> OUŘEDNÍK, Patrik. *Utopus to byl, kdo učinil mě ostrovem*. Praha: Torst, 2010, s. 9–10. ISBN 978-80-7215-395-4.

<sup>9</sup> Tamtéž, s. 15–18.

kříže tvořeného koncentrickými kruhy pevniny, které protínají kanály. Tento kříž byl nalezen v megalitických kamenných kruzích na vztyčených kamenech i na oltářích po celé Evropě. Traduje se, že vyrývání tohoto symbolu bylo způsobem, jak udržet naživu legendu o Atlantidě. Země Atlantů se mimo jiné vyznačovala přírodním bohatstvím a propracovanou administrativní správou, jež zaručovala neustálou prosperitu země<sup>10</sup>.

Ouředník v Platónově spisu vidí spojení s Thomasem Morem, k němuž má ale dvě výhrady. Zaprvé na Atlantidě je dobře rozpoznatelné chápání dějin v tzv. cyklech – přírodní a vesmírné katastrofy vrací lidstvo do počátečního *bodu nula*. Historie se tak podle něho nezdokonaluje, spíše se jen regeneruje k původním zákonitostem. Zadruhé Ouředník zmiňuje, že Atlantida sice zmizela kdesi v oceánu, ale znamená to, že pozemský ráj stále existuje, jen se neví, kde se přesně nachází<sup>11</sup>.

Campanellův *Sluneční stát* (1623) v Ouředníkově chápání znamená spasitelskou vizi společnosti, kde je sociální realita podřízena stejným mechanismům jako běh planet. Shodně jako u T. Mora se jedná o zaznamenání svědecké výpovědi námořníka – janovského lodivoda, který se plavil s Kryštofem Kolumbem. Po nuceném přistání na Cejlonu je napaden místními domorodci, jimž uprchne na velkou louku – zde se ho ujme skupina mužů a žen, kteří ho odvedou do Slunečního města.

*„Město je vybudováno na vysoké hoře vprostřed zelených plání a obeháno čtyřicetkilometrovou hradbou. Je rozděleno do sedmi soustředných obvodů (teras) nazvaných podle sedmi planet; čtyři brány se otevírají do čtyřech světových stran. Městské zdi jsou pokryty malbami, kresbami a poučkami, které v kostce podávají veškeré vědění od geometrie, aritmetiky a zeměpisu přes fyziku a chemii, botaniku, zoologii, medicínu až po průmyslová odvětví, právnictví a přehled významných osobností světových dějin. Ve středu města – čili na vrcholu hory – stojí kruhový chrám s kupolí, na jejímž vrcholu je vikýř, kterým proniká sluneční paprsek osvětlující oltář.“<sup>12</sup>*

Vladař Slunečního státu v sobě nesl dvě postavy – vládce a velekněz, proto dostává dvojí jméno Slunce a Metafyzik. Za zmínku stojí i obyčejný život lidí, jež podléhal přísným a z našeho pohledu zvláštním pravidlům – například mladé ženy ve věku 19 let byly zvané

---

<sup>10</sup> ANDREJEVA, Jekaterina Vladimirovna. *Atlantida: hledání ztraceného světa*. Praha: Lidová demokracie, 1966, s. 9–16.

<sup>11</sup> OUŘEDNÍK, Patrik. *Utopus to byl, kdo učinil mě ostrovem: Pokus o vymezení jednoho žánru*. Praha: Torst, 2010, s. 19–21. ISBN 978-80-7215-395-4.

<sup>12</sup> Tamtéž, s. 64–65.

k souloži s mladými muži. Tato jakási pozvánka k sexuálnímu aktu měla zaručit čistý eugenický původ, což pro ně byl základ veškerého snažení.

Klasické uzavírání utopií pak Ouředník vysvětluje příchodem Velké francouzské revoluce, kdy se hranice mezi literárním žánrem a politickým nebo náboženským vyznáním úplně stírají – to je možno vidět v *Deklaraci lidských práv* z let 1789–1793. Od konce 18. století se tato literární utopie vyskytuje velice zřídka. Za „utopické“ bývají označeny politické manifesty. K literární utopii mají blíže už jen díla propagandistická a filozofická pojednání. Propagandistická díla podávají románovou formou idylický obraz kolektivních společenství. Filozofická pojednání se naopak stávají součástí utopického socialismu, který předpokládá reformu společnosti založenou na bázi pozitivních věd, a proto Ouředník hovoří o 19. století jako o obnovení náboženského diskurzu. Tehdy začínal třetí věk lidstva ve znamení Ducha, navíc náboženství a věda nikdy nebyly v tak vzájemné shodě, jako tomu bylo po celé 19. století<sup>13</sup>.

Ono 19. století sice znamenalo jakousi shodu náboženství a vědy, ale od poloviny století a po letech tzv. kristovského socialismu dochází k „vystřízlivění“, a tak se v literatuře už nevyskytují romány plné dobré vůle a naděje, avšak objevují se díla s náznakem velice černé budoucnosti. Jean-Baptiste Cousin de Grainville záhy po roce 1800 vypráví v *Posledním člověku* (1805) o posledním žijícím páru lidí, městech v troskách a neplodné přírodě. Stejnou vizi budoucnosti naznačila i Mary Shelleyová ve svém *Posledním člověku* (1826), v němž píše o roce 2073, kdy elita lidstva už není schopna čelit neúprosné záhubě. Černé budoucnosti se též věnoval Jules Verne v *Paříži 20. století* (1863) – vyšlo až po 130 letech od napsání. Kniha byla zamítnuta, neboť jde o příběh dehumanizovaného mladíka, který žije v Paříži v roce 1960. Společnost tehdy měla uctívat tři základní modly – pokrok, výkonnost a rentabilitu. Civilizace tak byla podle Verna zredukována na idiotské divadelní hříčky. Pokrok tedy postupně vedl k odlidštění a zániku kulturních hodnot<sup>14</sup>. Za úplně posledního autora utopie považuje Ouředník H. G. Wellse – autora románu *Moderní utopie* (1905), v níž lidstvo bylo na psychologické bázi rozděleno do třídní společnosti. Utopisté zde rozdělovali tři třídy – *poietická* jako tvůrčí síla, *kinetická* motorem společnosti a *bezduchá* dodávající svalovinu. Ouředník na závěr dodává, že „Wellsovy lepší světy jsou dány potřebou řádu a optimální společenské organizace, nikoli lidskou potřebou po harmonickém světě“<sup>15</sup>.

---

<sup>13</sup> Tamtéž, s. 143–145.

<sup>14</sup> Tamtéž, s. 175.

<sup>15</sup> Tamtéž, s. 186.

### 3.1.1.3 *Utopie versus utopismus*

*Utopismus* se objevuje ve zvláštních historických situacích, a to zvláště v těch, u nichž si jedinci uvědomují nepřirozenost existujících poměrů – předrevoluční Francie a její tužby po volnosti, rovnosti a bratrství.

Naproti tomu *utopie* je zvláštní formou sociální teorie a objevuje se v jednom případě – ve chvíli, kdy se utopické myšlenky začnou šířit z okraje společnosti do ideologického hledání a sporů, tzn. panující pořádek je nyní nepřijatelný jak pro odpůrce, tak ale i pro do této chvíle „spokojené jedince“, tím vzniká krizová situace. Jejím příznakem je tedy jednak krize dané sociální organizace, jednak znamená, že existují síly schopné překročit její hranice. Zároveň představuje falešné vědomí – protiklad různých forem sociálního života se jeví jako absolutní protiklad zla a dobra, nespravedlnosti a spravedlnosti, a proto je schopná v dobách zmatku poskytnout lidem oporu<sup>16</sup>.

---

<sup>16</sup> SZACKI, Jerzy. *Utopie*. Praha: Mladá fronta, 1968, s. 108–109. ISBN 201697.



### 3.1.2 Dystopie

Jak již bylo výše zmíněno, přirozeně k utopii vzniká její protiklad – *antiutopie*, *kontrautopie* nebo též *dystopie*. Dystopie představuje pesimistickou, pochmurnou vizi obecně nežádoucí společnosti. Termín poprvé použil anglický filozof a politik J. S. Mill v parlamentním projevu v roce 1868. Původ slova ale stejně jako u utopie spadá do staré antiky. Za novodobé zakladatele dystopie jsou považováni J. Donnelly, J. London, E. Zamjatin, A. L. Huxley: *Konec civilizace*, G. Orwell: *1984* a v určitém smyslu i K. Čapek: *R.U.R.*

Rozšíření dystopie do literatury bývá spojováno jednak s růstem pesimistických náhledů na společnost především na přelomu 19. a 20. století, jednak s tendencemi využívat dystopii jako prostředek konfrontace idejí. „Autor může kritizovat lepší vizi společnosti tím, že k ní vytvoří dystopickou paralelu – zachová tak hlavní principy uspořádání společnosti a jejího života vyzdvihované v kritizované vizi jako kladné a žádoucí, ale poukáže zároveň na možné negativní důsledky a souvislosti.“<sup>17</sup>

Specifickým znakem dystopie je varovná prognóza – například utopie času upozorní na to, co se může vyvinout z dnešní situace dané společnosti. Obvykle drammatizuje dlouhodobé negativní důsledky úpadkových, krizových, ale i třeba zdánlivě neškodných či dokonce obecně pozitivně chápaných tendencí. Většinou se jedná o směry *antiscientistické* a *antitechnologické*, které líčí negativa přetechnizované společnosti. Varování dystopie je podáváno satiricky. Specifickou odnož dystopie představuje *futureologie* – zkoumání budoucího vývoje lidstva vědním způsobem<sup>18</sup>.

#### 3.1.2.1.1 Antiutopie versus dystopie

Olga Pavlova v článku „Literární dystopie a pokusy o její vymezení ve světovém a českém kontextu“ vysvětluje, že i když antiutopie a dystopie k sobě mají velice blízko, jedná se o dva rozdílné pojmy. Zatímco *antiutopie* pro ni znamená literární žánr, *dystopii* rozumí širší kulturní fenomén zahrnující umělecká díla (komiksy, filmy atd.). Dystopická i antiutopická díla obsahují neustále se vracející motivy – petrifikovaný svět (uzavřené hranice fikčního světa) nebo rozdělení společnosti na „my a oni“. Dalším shodným znakem obou žánrů je podle autorky fakt, že protagonisté obou žánrů se snaží najít jakousi slabinu systému, která by jim umožnila

---

<sup>17</sup> DUFFKOVÁ, Jana. Dystopie. In: *Sociologická encyklopedie* [online]. Sociologický ústav AV ČR, 11. 12. 2017, [cit. 2021-02-12]. Dostupné z: <https://encyklopedie.soc.cas.cz/w/Dystopie>

<sup>18</sup> Tamtéž.

rychlejší únik od dosavadního systému. Dystopická literatura nemůže zůstat neměnná, protože ovlivňování společnosti a manipulace s ní se neustále proměňují. Tato literatura nejen reflektuje soudobou realitu, ale rozšiřuje se právě i na jiná média, což vysvětluje, proč ji Pavlova považuje za širší kulturní fenomén a neomezuje ji tak jen na literární žánr<sup>19</sup>. „*Některé utopie ale opravdu mají předpoklady k tomu, aby vytvořily antiutopický svět. Oba modely pracují s ‚kolektivním cítěním‘, kolektivním hrdinou či kolektivem jako opozicí vůči individualitě hrdiny, který se vzepře systému. Obyvatelé musejí své individuální zájmy obětovat ve prospěch společného blaha. Utopie i antiutopie obsahují vize ‚harmonického‘ uspořádání světa, liší se ovšem počtem osob, které z ‚dokonalé‘ společnosti profitují.*“<sup>20</sup>

### 3.1.2.1.2 Podoba dystopie

Dystopie a její námět představují dlouhou tradici počínající antickým mýtem o krásné, ale lstivé ženě Pandóře a skřínce, jež nesměla být otevřena, neboť v sobě skrývala veškeré zlo, bídu a neštěstí světa. Žena ovšem neuposlechla a skříňku otevřela. Na svět tak seslala zlo a neštěstí. V souvislosti s dystopií se jedná o symbol zhoubného daru nebo uvolněného zla. Moderní dystopie, která je odvozená od klasické utopie, v sobě nese principy *euchronie* (obraz budoucí dobré společnosti). Primární zásadou dystopické literatury je nespokojenost se stávajícím společenským systémem jak na straně protagonisty, tak ale i na straně příjemce literárního textu. Dystopické texty se odlišují od antiutopie nadějí na návrat ke svobodnější společnosti bez nadvlády mocenského aparátu a reakcí na aktuální společenské problémy<sup>21</sup>. Pavlova vysvětluje trojí typ dystopie – *politická*, *ekologická* a *technologická*. *Politická dystopie* bývá spojena s úpadkem dosavadního systému společnosti. Nejběžnějším typem bývá *ekologická dystopie*, kdy lidstvo musí čelit přírodní katastrofě – upozornění na nebezpečí lidského jednání a jeho důsledky pro životní prostředí. S *technologickými dystopiemi* se setkáváme v kontextu odpůrců průmyslové revoluce na přelomu 18. a 19. století, kteří ve vědě a technickém pokroku spatřovali nebezpečí pro budoucí generace<sup>22</sup>.

---

<sup>19</sup> PAVLOVA, Olga. Literární dystopie a pokusy o její vymezení ve světovém a českém kontextu. In: *Slovo a smysl: Word & Sense* [online]. Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, 2018, 30(15), s. 110–125 [cit. 2021-02-12]. ISSN 2336-6680. Dostupné z: [https://www.researchgate.net/publication/330842678\\_Literarni\\_dystopie\\_a\\_pokusy\\_o\\_jej\\_i\\_vymezeni\\_ve\\_svetovem\\_a\\_ceskem\\_kontextu](https://www.researchgate.net/publication/330842678_Literarni_dystopie_a_pokusy_o_jej_i_vymezeni_ve_svetovem_a_ceskem_kontextu)

<sup>20</sup> Tamtéž, s. 114.

<sup>21</sup> Tamtéž.

<sup>22</sup> Tamtéž, s. 115.

### 3.1.2.1.3 Dystopie podle Patrika Ouředníka

V kapitole „Svět po katastrofě“<sup>23</sup> vyjadřuje Patrik Ouředník, že dochází k zániku tradiční utopie ze dvou důvodů. Prvním důvodem rozumí formální vyčerpání utopie jako literárního žánru. Literatura postupně zlidověla a čtenáři 19. a 20. století si více žádají příběhů, zápletek, zvrátů a nečekaných závěrů. Utopie nabízela „pouze“ reflexi, popis, rozbor situace a útěk před příběhem. Druhým důvodem konce utopie jsou podle Ouředníka společenské a politické neúspěchy o ideální obce v podobě svobodných osad či samosprávných komunit, což autor zobrazuje v próze *Příhodná chvíle, 1855*. Na scénu tedy vystupuje dystopický charakter společnosti odehrávající se po celé 20. století. Černý scénář budoucnosti podnítily i historické okolnosti – světové války, plynové komory, atomová bomba, genocida, totalitarismus, materialismus, kapitalismus, technicismus, konzum, globalizace – okolnosti, které neprobouzejí v autorech žádný optimismus. Vznikají díla, jako jsou *Globálie* od Jeana-Christopha Ruffina, *R.U.R.* od Karla Čapka nebo *Lidský dobytek* od Numa Shozy. Na závěr Ouředník shrnuje, že s koncem utopie a kritického myšlení přichází nadvládá médií<sup>24</sup>.

---

<sup>23</sup> OUŘEDNÍK, Patrik. *Utopus to byl, kdo učinil mě ostrovem: Pokus o vymezení jednoho žánru*. Praha: Torst, 2010, s. 201–206. ISBN 978-80-7215-395-4.

<sup>24</sup> Tamtéž.

### 3.1.3 Parodie

Neodmyslitelnou součástí Ouředníkových děl je *parodie*. Slovo pochází z řeckého „*paródiá*“, tedy přezpívání. Parodie, druh literárního žánru, imituje a karikuje literární dílo nebo typ literárních děl zvýrazněním některých z jeho typických znaků. V systému literárních žánrů ovšem stojí na jiné úrovni než například lyričnost, dramatičnost, epičnost, naopak kvality přejímá od díla, jehož je nápodobou, proto nemůže být popsitelná nebo charakterizovatelná sama o sobě. Její popis lze vytvořit pouze ze vztahu k imitovanému dílu. *Lexikon teorie literatury a kultury* pak definuje parodii jako „*nápodobu, která imituje originální text, přitom se dílu, autorovi nebo jeho názoru vysmívá*“<sup>25</sup>. Ve starověku sloužila parodie například ke konfrontaci s církevními autoritami. Dnes bývá parodie vysvětlována jako alternativní či paralelní zpěv, tedy jako forma intertextuality, která nemusí být vysloveně protikladná a posměšná k výpovědi původního textu<sup>26</sup>.

#### 3.1.3.1 Osolsoběho parodie

Ivo Osolsobě v knize *Principia parodica* vysvětluje parodii na teorii sdělování a modelování, v níž se uplatňují čtyři základní parodické principy – *princip umění o umění*, *princip herectví*, *princip destrukce* a *princip komunikace mezi příjemci* (tzv. *redundance*). *Princip umění o umění*<sup>27</sup> vysvětluje tak, že umění samo o sobě si vytváří svůj vlastní svět, kam patří i parodie, která zúžila tento umělecký svět na svůj vlastní. V tomto světě parodie vystupuje egocentricky, neboť se zajímá pouze o samotné dílo. *Princip herectví*<sup>28</sup> vysvětluje na Diderotovu paradoxu herectví, který říká, že aby mohl herec zahrát odlišné charaktery, nesmí mít svůj vlastní, což Osolsobě aplikuje i na parodii, která je ve své podstatě dána nenapodobitelností neboli má svůj neopakovatelný charakter stejně jako Diderotův herec. *Princip destrukce*<sup>29</sup> je podle autora založen jednak na komicnosti (předkládá na první pohled vážnou skutečnost, která je ovšem spojena s nečekaným zvratem), jednak je princip založen na metakomunikativnosti. Destrukce se pak stává nejvýraznějším znakem celé parodie. Poslední

---

<sup>25</sup> KUERG, Martin. Parodie. In: Angar Nünning, Jiří Trávníček a Jiří Holý. *Lexikon teorie literatury a kultury: koncepce – osobnosti – základní pojmy*. Brno: Host, 2006, s. 584–585. ISBN 80-7294-170-4.

<sup>26</sup> Tamtéž.

<sup>27</sup> OSOLSOBĚ, Ivo. *Principia parodica: Posbírané papíry převážně o divadle*. Praha: Akademie múzických umění, 2007, s. 42–43. 42ISBN 978-80-7331-082-0.

<sup>28</sup> Tamtéž, s. 43.

<sup>29</sup> Tamtéž, s. 45–46.

*princip sdílení* směřuje k „*celé parodické situaci*“<sup>30</sup>, což znamená, že abychom rozpoznali parodii, je třeba znát původní dílo.

### 3.1.3.2 *Parodie podle Dagmar Mocné*

Na předchozí Osolsobého parodii bych nyní chtěla navázat parodií od Dagmar Mocné, která o parodii píše podobně jako I. Osolsobě, tedy jako o příkladu *hypertextovosti*, to znamená, že pozdější text překrývá ten původní, a proto vzhledem k parodii autorka předpokládá komparativní způsoby četby. Smysl parodie je pak závislý na vztahu paralely a kontrastu – „*parodický text kopíruje typické motivy a postupy svého pretextu, zároveň však neváhá deformovat jejich smysl. (...) Nesoulad se zažitou estetickou a hodnotovou normou předlohy se stává zdrojem komického účinku*“<sup>31</sup>.

Mocná rozlišila parodii podle parodované předlohy na: *parodii architextu* – literární žánr nebo mimoliterární model řeči vědy, politiky, náboženství nebo běžného života – *parodii konkrétního díla* a *parodii individuálního stylu* (směru, autora, generace)<sup>32</sup>. V dalším rozlišení parodie má rozhodující vliv humor a satira, tak vzniká *parodie humoristická* a *satirická*. *Humoristická parodie* je založena na samoučelné hravosti. Naproti tomu *satirická parodie* míří ke kritice životních postojů hodnotového systému z předlohy, obvykle se jedná o generační střet jednotlivých uměleckých směrů, čímž přispívá k modernizaci zastaralých žánrů, dokonce i k jejich zániku<sup>33</sup>.

### 3.1.3.3 *Typy a funkce parodie*

Dle funkce v literárním procesu rozlišujeme *parodii komickou* (Jindřich Leminger: *Cyklistické písně večerní*, 1889) a *parodii satirickou* zaměřenou proti literárním normám, o něž se opírá parodované dílo (K. H. Borovský, J. Neruda, J. Haussmann)<sup>34</sup>.

Parodie se obvykle váže na konkrétní situaci a okolnosti vzniku, a tak málokdy dosáhne nadčasového charakteru. Nadčasový charakter parodie zrcadlí například renesanční román *Důmyslný rytíř Don Quijote de la Mancha* od Miguela de Cervantese y Saavedra.

---

<sup>30</sup> Tamtéž, s. 47.

<sup>31</sup> MOCNÁ, Dagmar. Parodie. In: Dagmar Mocná, Josef Peterka a kol. *Encyklopedie literární žánrů*. Litomyšl: Paseka, 2004, s. 441. ISBN 80-7185-669-X.

<sup>32</sup> Tamtéž.

<sup>33</sup> Tamtéž.

<sup>34</sup> MACURA, Vladimír. Parodie. In: *Slovník literární teorie*. Praha: Československý spisovatel, 1984, s. 265.

#### 3.1.3.4 *Travestie*

Za zvláštní případ parodie bývá považována *travestie* používající vznešené žánry nebo témata k zesměšnění. Travestování bylo typické pro středověkou literaturu, hojně se ujalo i v období renesance, avšak svého vrcholu dosáhla travestie v dobách osvícenství – např. Baumauerova *Aeneida* nebo *Básníkova cesta do pekel* od J. P. Koubka<sup>35</sup>. U nás se travestie uplatňuje v *Tyrolských elegiích* K. H. Borovského – autor si vybral za žánr vznešenou elegii (žalozpěv), na jejímž základě zesměšnil své zatčení, vyhnanství v Brixenu, tehdejší státní policii a rakouskou vládu.

#### 3.1.3.5 *Parodie v průběhu dějin*

Parodie reprezentuje jeden z nejstarších literárních žánrů vůbec. Od dob antiky existoval tzv. *heroikomický epos* – směs vznešeného a směšného stylu fungující přes středověk až do 18. století, kdy se rozdělil na několik typů. V období středověku docházelo k parodování základních náboženských textů (modliteb, bible, litanie) založené na karnevalovém převrácení hodnotové hierarchie – tzv. *parodia sacra*. V 16. století se objevuje jeden z největších románů parodie *Gargantua a Pantagruel* F. Rabelaise. Pro renesanci byla typická parodie rytířských románů, z nichž nejznámější je již zmíněný *Důmyslný rytíř Don Quijote de la Mancha*, tzv. *pikareskní román*. Novověká parodie se postupně stávala idylou, lépe řečeno polemicky laděnými *antiidylami* – Fieldingův *Joseph Andrews*. Na přelomu 19. a 20. století byla parodie jedním z nejpoužívanějších prostředků k prosazování nových literárních směrů – snaha o modernizaci nebo zesměšnění stávajících směrů<sup>36</sup>.

#### 3.1.3.6 *Parodie jako možnost vyjádřit se?*

V našem prostředí parodie často fungovala jako možnost vyjádřit se k aktuálnímu společensko-politickému dění. V meziválečné tvorbě byla parodie blízká například anarchistům – Fr. Šrámek nebo Fr. Gellner. U J. Haška pak v tomto období sledujeme zobrazení válečných hrůz hned vedle humoru, grotesky a absurdity. Parodické postupy využívala i skupina kolem Lidových novin – Čapek s dílem *Válka s mloky* nebo vypravěčský mistr K. Poláček. V dalším období (po vyhlášení Protektorátu Čechy a Morava) se parodie stala nedílnou součástí tvorby Osvobozeného divadla. „*Specialistou na brilantní parodování autorských stylů a různých žánrů*

---

<sup>35</sup> Tamtéž, s. 391.

<sup>36</sup> Tamtéž, s. 442.

se stal V. Lacina. Již v jeho humoristicko-satirickém souboru *Ozubené okno* (1930) najdeme mj. parodii skotské balady, španělské romance, pohádek tisíce a jedné noci, manifestů, reklamy a dalších.<sup>37</sup> V šedesátých letech se parodie rozvíjela v souvislosti se vznikem divadel malých forem, jako bylo například divadlo Semafor, kde se uplatňoval princip středověké parodie (znesvěcení posvátného) – šlo o hry, jako je *Kytice* J. Suchého<sup>38</sup>. Nadčasová sbírka *Kytice* se mimo jiného stala v roce 2013 jedním z námětů na knihu *Erben parodický*, která rozlišuje v osmi oddílech erbenovskou parodii.

Parodie se pravidelně objevovala a objevuje i u autorů dalších období, nejedná se tedy o tendenci, která by mizela a zase se vracela. Jednoduše řečeno se jedná o jeden z jednodušších způsobů, jak se nejen literárně vyjádřit k aktuálnímu uměleckému dílu nebo dění.

---

<sup>37</sup> Tamtéž, s. 445.

<sup>38</sup> Tamtéž.

### 3.1.4 Fikce

Poslední svobodný prostor jazyka Patrika Ouředníka představuje *fikce*. Z latinského slova *fictus* doslova přeloženo jako vytvořený nebo smyšlený. Jestliže budeme hovořit o literární fikci, bude pojem většinou spojen s otázkami po pravdivosti předloženého díla.

I zde je historie pojmu velice bohatá – sahá opět do období antiky, kdy šlo o označení neskutečného příkladu nebo v oblasti literatury o jakoukoli neshodu se skutečností. Definici fikce můžeme vysvětlovat dvojím způsobem – jednak rozšířením obsahu fikce vzniká celý významový systém literárního díla odlišný od empirické skutečnosti mimoliterární, rozumí se tím jakýsi výtvar, jednak bližší specifikací se odlišují jednotlivé části textu podle své fiktivnosti či pravdivosti<sup>39</sup>. Ale jak píše Dorrit Cohn v knize *Co dělá fikci fikci*, vysvětlení fikce není až tak jednoznačné. Autorka vysvětluje, že v historii se fikcí rozuměl vymyšlený narativ románu, novely nebo povídky a sloužil jako standardní termín nakladatelů, knihovníků a recenzentů. Dnešní literární bádání pojem často spojuje s významy jinými, a proto je vysvětlení fikce složité<sup>40</sup>.

Onu mnohovýznamovost fikce Cohn vysvětluje na čtyřech příkladech. V prvním případě mluví o použití fikce jako hanlivého významu nepravdy. Možno pozorovat na básnické tvorbě 18. století – doba, kdy David Hume označuje básníky za tzv. „lháře z povolání“<sup>41</sup>. „*Negativní význam fikce jako nepravdivého výroku se z genologického užití tohoto slova vytratil a s ním zmizelo i nebezpečí, že by se tyto dva významy navzájem křížily.*“<sup>42</sup> I přes to ovšem autorka zmiňuje jasný rozdíl mezi slovy *fikční* a *fiktivní*. Zatímco *fikční* by se mělo vztahovat na otázky týkající se literatury, slovo *fiktivní* by se mělo užívat pro otázky života.

Druhou možností významu fikce je použití slova v případě filozofického diskurzu. Kupříkladu německý filozof I. Kant byl názoru, že pojmy jako čas a prostor patří k tzv. „heuristickým fikcím“ (*Kritika čistého rozumu*). Z pohledu vědy se fikcí rozumí pojmy, jako jsou Newtonova gravitační síla, Rousseauův přírodní stav, Goethova prarostlina nebo Freudovo nevědomí. Cohn dodává, že této problematice (fikce z hlediska filozofie a vědy) se nejvíce věnoval Hans Valinger ve svém díle *Die Philosophie des Als Ob: System der Theoretischen*,

---

<sup>39</sup> MACURA, Vladimír. Fikce. In: *Slovník literární teorie*. Praha: Československý spisovatel, 1984, s. 112.

<sup>40</sup> COHN, Doritt. *Co dělá fikci fikci*. Praha: Paseka, 2009, s. 15. ISBN 978-80-200-1718-5.

<sup>41</sup> Tamtéž, s. 17.

<sup>42</sup> Tamtéž.



*praktischen und religiösen Fiktionen der Menschheit* (1911), kde autor podává jakýsi systém typů fikcí – matematických, etických, symbolických, utopických a dalších<sup>43</sup>.

Třetím případem užití fikce, jež Cohn uvádí, je vztah mezi jejím abstraktním a verbálním či literárním vyjádřením, čehož si všímá v díle Wallace Stevense *Poznámky pro výsostnou fikci*. Onu tzv. „výsostnou fikci“ Stevense chápe jako ideální cíl duchovní tvořivosti.

Nejproblematictější užití fikce je pro Doritt Cohn označení narativního diskurzu, a to z důvodu, že užití narativu obsahuje „ideologický náboj“. „*Jeho hybnou silou není nic jiného než současná kritika veškerých intelektuálních základů tradiční historické praxe – veškeré praxe, jež se zakládá na víře v realnost minulých století.*“<sup>44</sup> Největšího zastávce této myšlenky našla Cohn v Haydenu Whitovi, který propojuje historické narativy a jejich verbální fikce jako jejich imaginativní protějšek v literatuře<sup>45</sup>.

#### 3.1.4.1 Teorie narativních světů

Na základě předchozí myšlenky, že fikce souvisí s narativním diskurzem, bych se nyní chtěla věnovat teorii narativních světů, v níž se budu orientovat pomocí Doležalovy knihy *Heterocosmica: Fikce a možné světy* (2003).

Jak pro fikční, tak pro nefikční světy je základem příběh – „více či méně složitý řetězec událostí“<sup>46</sup>. Předmětem naratologie pak není podle Doležela příběh, nýbrž narativní svět, který dělí na dva typy – *svět stavů* a *přírodní sílu*. *Svět stavů* představuje uzavřenou, neměnnou říši nehybnosti, kde se nic neděje. Doležel říká, že je to svět vzniklý díky předmětům s neměnnými fyzikálními vlastnostmi a fixovanými vztahy. Kdežto *přírodní síla* podle Doležela způsobuje ve stavech světa specifické změny nazývané jako přírodní události. Jedná se o svět dynamický, v němž mají všechny změny původ v jednom neživém zdroji<sup>47</sup>.

K těmto světům bezpochyby patří *osoba* dávající světu strukturu. Vedle fyzických vlastností má *osoba* vlastní duševní život, proto jsou veškeré změny způsobené osobou podmíněné duševními událostmi, které Doležel nazývá *akcemi*. Osoba tak obohacuje svět o nové druhy (tzv. *artefakty*).

---

<sup>43</sup> Tamtéž, s. 18.

<sup>44</sup> Tamtéž, s. 22.

<sup>45</sup> Tamtéž, s. 23.

<sup>46</sup> DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica: Fikce a možné světy*. Praha: Karolinum, 2003, s. 45. ISBN 80-246-0735-2.

<sup>47</sup> Tamtéž.

*Svět stavů* a zároveň *přírodní síly* mohou být provedeny ve dvou variantách, a to jako *svět s jednou osobou* (přítomna pouze jedna osoba) nebo *svět s více osobami*, kde vzniká nejsložitější struktura, která přináší zdroj veškeré změny, čímž je tzv. *interakce*.

*Svět s jednou osobou*<sup>48</sup> je oproti druhému světu značně omezen pouze na jednu konkrétní osobu, ovšem Doležel dodává, že jeho teoretický význam je přínosnější než jeho výskyt v literární fikci. Tento svět s jednou osobou vysvětluje autor na třech rozdílných dílech – *Robinson Crusoe* Daniela Defoe (1719), *Velká řeka* Ernesta Hemingwaye (1925) a *Naruby* J. K. Huysmanse (1884).

### 3.1.4.2 *Téma primitivního stavu člověka u Robinsona Crusoe a Příhodné chvíle, 1855*

Při práci jsme se mimo jiné zabývali *Robinsonem Crusoe*, neboť mezi tímto příběhem a Ouředníkovou prózou *Příhodná chvíle, 1855* vidíme podobnost v tom smyslu, že oba autoři v dílech používají více či méně téma přírodního čili primitivního stavu člověka. Dle Doležela vytváří Defoe fikčně jeden možný celek tím, že umisťuje Robinsona na osamocený ostrov po dobu více než 20 let. Svět s jednou osobou má v tomto případě ale kratší trvání než osud samotného Robinsona – je to dáno dvěma mezníky příběhu: ztroskotání na severním pobřeží a objevení lidské stopy na jižním pobřeží, čímž se postavou Pátka začíná rozvíjet svět s více osobami.

V první části příběhu, kdy je Robinson jedinou osobou fikčního světa, si na ostrově počíná tak, aby v první řadě přežil, což znamená, že se přírodu kolem sebe snaží přetvořit v kulturu neboli „svět bez člověka ve svět pro člověka“<sup>49</sup>. Svým konáním připomíná Robinson Doleželovi hrdiny mytologických mýtů a legend. Robinson se ale od těchto mytologických hrdinů značně liší, protože oproti nim nevystupuje proti přírodě jako proti protivníkovi a nesnaží se nad ní ani triumfovat. Snaží se totiž její ničivý potenciál neutralizovat, například ve chvíli, kdy ukládá své zásoby do jeskyně<sup>50</sup>.

Druhou stránkou Robinsonova konání je jednoznačně jeho tvořivá dovednost založená na racionalismu. Neustále rozšiřuje své znalosti tím, že pozoruje a experimentuje s aktuálním prostředím ostrova. „*Racionální povaha Robinsonova konání je ztělesněna v jeho rozhodování. (...) Defoe předvádí strukturu racionálního konání od počáteční potřeby ke konečnému výrobku*

---

<sup>48</sup> Tamtéž, s. 51.

<sup>49</sup> Tamtéž, s. 52.

<sup>50</sup> Tamtéž.

(...)“<sup>51</sup>, kdy ono racionální konání představuje Defoeovo východisko z myšlenkového pokusu o samotu.

Vnitřní (též duševní) stav Robinsonovy postavy je založen na praktickém konání, při němž dochází k objevení sebe sama. Jeho rozjímající mysl bývá probuzena snem a posílána vzpomínkami na život před ztroskotáním. Doležel píše o tom, že během příběhu se jeho duševní svět změní. V souvislosti s vážnou nemocí se jeho svět člověka stává světem Božím – Robinson se nově obrací na víru.

Poslední Robinsonovou podobou, kterou Doležel popisuje, je Robinson jako pisatel. Příjemce Defoeova díla jistě v průběhu čtení příběhu napadne, jak Robinson dokázal tolik let přežít naprosto sám. Bylo to právě psaní, během něhož Robinson dokázal uniknout před totální samotou. Jeho deníkové vyprávění v první osobě mělo posloužit budoucímu čtenáři, čímž Doležel shrnuje, že toto vyprávění konstruuje fikční svět ve všech jeho složkách a úrovních<sup>52</sup>.

#### 3.1.4.3 Fikční svět s několika osobami u Milana Kundery

Čtenářsky zajímavější svět je ten s více osobami. Původ těchto příběhů leží v interakci osob jako jednotlivců nebo skupin. Doležel to opět dokládá na dílech třech autorů – F. M. Dostojevského, Ch. Dickense a M. Kundery.

V Kunderových povídkách a románech spatřuje Doležel volné variace na téma politika a erotika. Jeho fikční svět pak Doležel charakterizuje třemi rysy – mocí, motivačními faktory a dramatickými událostmi. „*Společenskou základnou Kunderova fikčního vesmíru jsou poválečné dějiny Čech či přesněji řečeno Čechů uvnitř i vně Čech. (...) Kunderův vesmír je souborem možných světů, v nichž jejich tvůrce experimentuje se svým tématem a zkoumá jeho tvárnost.*“<sup>53</sup>

Typické dílo, kde se srovnává politika s erotikou, reprezentuje Kunderova sbírka *Směšné lásky* (1967). Tato konfrontace je dle Doležela nutná, neboť politika si dělá totalizační nároky, k nimž vzniká jejich uvolněná poloha – erotika. Autor mluví o tom, že ve světě strohé společenské kontroly vytváří Kundera omezený prostor soukromí, v němž se pěstuje sice „hektická“ erotická činnost, ale důležité je, že se pěstuje<sup>54</sup>. I přes to, že se jedná o dva protipóly – politika a erotika – mají více společného, než se na první pohled zdá, neboť bezmocní (obyčejní lidé) z veřejné sféry se podle Doležela stávají vládci ve sféře soukromé, tzn.

---

<sup>51</sup> Tamtéž, s. 53.

<sup>52</sup> Tamtéž, s. 55.

<sup>53</sup> Tamtéž, s. 99.

<sup>54</sup> Tamtéž.

v erotické. Kunderův fikční svět se proto stává ideálním místem pro držitele moci: „*pro politické vládce je to říše, nad níž vládnou neomezeně a bez kontroly; pro libertiny je to obora plná přitažlivé zvěře a bez sezónních omezení*“<sup>55</sup>.

#### 3.1.4.4 Zvláštní vztah autora a vypravěče – autofikce

V praktické části (zejména v prózách *Rok čtyřadvacet* a *Ad acta*) se setkáme s autobiografickým vypravěčem. Myšlenkám o autobiografii se v sedmdesátých letech věnoval mimo jiné Philippe Lejeune. Vytvořil koncepci tzv. *autobiografického paktu*<sup>56</sup>, což je cosi jako smlouva mezi autorem a čtenářem, která umožňuje podle třech znaků nazvat dílo *autobiografickým*. První dvě podmínky autobiografie vysvětloval Lejeun jednak na totožnosti autora s vypravěčem, jednak na totožnosti vypravěče a hlavní postavy. Další podmínkou je pak podle Lejeuna vypravěčův retrospektivní úhel pohledu. Na základě těchto podmínek pak čtenář může dílo označit za autobiografické<sup>57</sup>.

Koncepce Lejeuna obohatil ve *Fikci a vyprávění* francouzský strukturalista Gérard Genette, který tvrdil, že jestliže autor je totožný s postavou (A = P)<sup>58</sup>, pak tedy „*přebírá plnou zodpovědnost za to, co tvrdí – tj. jeho vyprávění podléhá pravidlům úspěšné realizace řečového aktu tvrzení*“<sup>59</sup>. Genette myšlenku autobiografie rozpracovává do její experimentální podoby – tzn. do *autofikce* jakožto jeden z nejproblematictějších vztahů mezi autorem a vypravěčem, neboť zde dochází ke křížení autobiografického a fikčního paktu<sup>60</sup>. Spisovatel se v tomto případě jednoduše „tváří“, že vytváří příběh založený na pravdě, „*aniž by usiloval o čtenářovu důvěru, ale aniž by v textu zanechal jakoukoli stopu po tom, že vyprávěný příběh není napodobením*“<sup>61</sup>. V kapitole „Způsob“ pak problematický vztah mezi vypravěčem autorem rozvádí na existenci různých stupňů narativní informace, z nichž nejdůležitější jsou *perspektiva* a *distance*. Distanci se věnoval poprvé Platón v *Ústavě*, v níž hovoří o dvou protikladných

---

<sup>55</sup> Tamtéž, s. 100.

<sup>56</sup> TLUSTÝ, Jan. O nespolehlivosti vzpomínek: případ autofikčnosti trilogie J. M. Coetzeeho. In: *World Literature Studies: Časopis pre výskum svetovej literatúry* [online]. 1. Bratislava: Ústav svetovej literatúry SAV, 2013 [cit. 2021-6-4], s. 105. ISSN 1337-9690. Dostupné z: <https://www.sav.sk/>

<sup>57</sup> Tamtéž, s. 105–106.

<sup>58</sup> GENETTE, Gérard. *Fikce a vyprávění*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2007, s. 52, 57. ISBN 978-80-85778-00-7.

<sup>59</sup> TLUSTÝ, Jan. O nespolehlivosti vzpomínek: případ autofikčnosti trilogie J. M. Coetzeeho. In: *World Literature Studies: Časopis pre výskum svetovej literatúry* [online]. 1. Bratislava: Ústav svetovej literatúry SAV, 2013 [cit. 2021-6-4], s. 106. ISSN 1337-9690. Dostupné z: <https://www.sav.sk/>

<sup>60</sup> Tamtéž.

<sup>61</sup> GENETTE, Gérard. *Fikce a vyprávění*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2007, s. 38–39. ISBN 978-80-85778-00-7.

narativních způsobech<sup>62</sup> – *čisté vyprávění*, kde básník vystupuje pod svým jménem, a *imitace* (tzv. *mimésis*) jako autorovo snažení vyvolat iluzi, že to není on. Genette problematiku vypravěče a autora shrnuje jako důsledky způsobené fikčním charakterem vyprávění – tj. ve smyšleném charakteru postav tvořících „*já-Origo neboli původní já*“<sup>63</sup>.

#### 3.1.4.5 *Vypravěčské sympozium podle Doležela*

Následnou techniku vyloženou Lubomírem Doleželem podle románu *Žert* aplikujeme později na Ouředníkovu prózu *Ad acta*, proto je třeba si nyní vyložit, jak tato technika funguje.

Na Kunderově románu *Žert* vysvětluje Lubomír Doležel v knize *Narativní způsoby v české literatuře* střídání vypravěčské perspektivy, která buď zůstává stejná, nebo se rozlišuje subjektivním a hodnotícím úhlem pohledu. Ve starší literatuře docházelo ke změně jednotlivých perspektiv výměnou vypravěče, moderní literatura naopak vytváří tzv. *mnohoperspektivní narativ*<sup>64</sup>. Mnohoperspektivní postup může být podle Doležela použit dvojím způsobem – zaprvé *cyklicky*<sup>65</sup>, kdy se dostáváme do cyklu narativů podobného obsahu, zadruhé *lineárně*<sup>66</sup>, v němž jsou jednotlivé události líčeny z různých vypravěčských perspektiv. Na *Žertu* vysvětluje Doležel, že zde vystupují čtyři vypravěči – Ludvík, Helena, Jaroslav a Kostka, přičemž Ludvík představuje hlavního vypravěče, zbylí vypravěči jsou přiřazeni k jednotlivým epizodám příběhu. Tímto způsobem vytváří Kundera mnohoperspektivní lineární vyprávění neboli *vypravěčské sympozium*. Podle Doležela se tak jedná o *román ideologický*<sup>67</sup> založený právě na kolektivním vypravěčství, které funguje jako rozrušení monologičnosti dogmatické ideologie, tím je naznačen její blízký konec<sup>68</sup>.

---

<sup>62</sup> GENETTE, Gérard. Rozprava o vyprávění. Esej o metodě In: *Časopis Česká literatura* [online]. 51. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2003 [cit. 2021-6-4], s. 266. ISSN 2571-094X. Dostupné z: <https://ucl.cas.cz/edicee/images/data/prirucky/obsah/pruvodce/Rozprava%20o%20vypr%C3%A1v%C4%9Bn%C3%AD.pdf>

<sup>63</sup> GENETTE, Gérard. *Fikce a vyprávění*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2007, s. 47. ISBN 978-80-85778-00-7.

<sup>64</sup> DOLEŽEL, Lubomír. *Narativní způsoby v české literatuře*. Praha: Český spisovatel, 1993, s. 121. ISBN 80-202-0418-0.

<sup>65</sup> Tamtéž, s. 122.

<sup>66</sup> Tamtéž.

<sup>67</sup> Tamtéž, s. 123.

<sup>68</sup> Tamtéž, s. 131–132.

## 4 Praktická část

V praktické části aplikujeme předchozí teoretické poznatky na konkrétní díla Patrika Ouředníka. V každém díle budeme pomocí literární analýzy sledovat, které svobodné prostory jazyka se v díle uplatňují.

### 4.1 Rok čtyřadvacet: progymnasma 1965–89

Na první analýze Ouředníkovy prózy vysvětlíme, jak důležitou roli v jeho tvorbě hraje rámec historie – v próze *Rok čtyřadvacet* pak především motiv dobového diskurzu a kolektivní paměti, s nimiž se rovněž setkáváme i v jeho další tvorbě. Próza *Rok čtyřadvacet: progymnasma 1965–89* z roku 1995 představuje jednu z nejspecifičtějších Ouředníkových próz. Na principu hry na vzpomínání totiž vytváří soubor vzpomínek soukromého, ale i kolektivního charakteru.

V závěru knihy sám zmiňuje, že se nechal inspirovat textem *Je me souviens* (1978) Georgese Pereca, který vycházel z *I Remember* (1970) od Joa Brainarda<sup>69</sup>. V doslovu *Roku čtyřadvacet* píše Vlastimil Hárl, že zatímco Brainard vytvořil oproti běžné autobiografii asi 800 vzpomínek či pamětí jedince v surovém stavu, v nichž odmítal jakoukoliv hierarchizaci, Francouz Georges Perec pojal hru na vzpomínání opačně, tzn. že nevynechával důležité okolnosti, což mu umožnilo text lépe zasadit do časového rámce<sup>70</sup>.

Podtitulem *progymnasma 1965–89* nám Ouředník jasně naznačuje, jaký bude tematický rámec knihy, neboť z latinského *progymnasmata* vyplývá pojem označující předběžná rétorická cvičení antického Řecka a později i Říma<sup>71</sup>. Vymezením let 1965–89 doplňuje, že se bude jednat o jakési nahlédnutí do onoho období. Základním tématem jsou tedy autorovy osobní a zároveň i kolektivní vzpomínky na zmíněné období, které reflektují jedno z nejtěžších období střeoevropského prostoru v krátkém 20. století.

---

<sup>69</sup> OUŘEDNÍK, Patrik. *Rok čtyřadvacet: progymnasma 1965–89*. Praha: Volvox Globator, 1995, s. 58. ISBN 80-85769-68-9.

<sup>70</sup> HÁRL, Vlastimil. Bylo nebylo. In: Patrik Ouředník. *Rok čtyřadvacet: progymnasma 1965–89*. Praha: Volvox Globator, 1995, s. 59. ISBN 80-85769-68-9.

<sup>71</sup> Progymnasmata. In: *Oxford Classical Dictionary* [online]. Oxford: Oxford University Press, 2021 [cit. 2021-5-7]. Dostupné z: <https://oxfordre.com/classics/view/10.1093/acrefore/9780199381135.001.0001/acrefore-9780199381135-e-5359>

#### 4.1.1 „Vzpomínám si“

Výrazným rysem Ouředníkovy projevu se v *Roce čtyřiaadvacet* stává anafora „vzpomínám si“, jíž uvozuje jednotlivé vzpomínky na kulturní dění, soukromé zážitky a zkušenosti ze svého mládí. Podle Florence Pellegrini tímto stylem Ouředník vytváří „*litanii plnou melancholie a deziluze*“<sup>72</sup>. Od prvních vzpomínek v knize převažuje subjektivní rovina vypravěčových prožitků, které jsou plné žertu, hádanek a parodie.

*„Vzpomínám si, jak se o prázdninách v létě 69 otec rozhodoval, zda máme zůstat ve Francii. Vzpomínám si, že se nás děti ptal, co si o tom myslíme, a že mě jeho otázka pobouřila. Vzpomínám si, že má o dva roky starší sestra řekla: ‚Co bysme odcházeli, ať odejdou Rusáci.‘“*<sup>73</sup>

Kromě osudného roku 69 vzpomíná se značnou dávkou sentimentu a dětinského úhlu pohledu na léta, kdy chodil na základní školu, kde prožíval první lásky:

*„Vzpomínám si na jména některých spolužáků z prvního stupně ZDŠ: Milan Brouček, Ivo Šašek, David Jedlička, Martin Dvořák, Karel Hromada, Hanuš Kotel. Vzpomínám si, že Hanuš Kotek byl třídní důvěrník a měl na starosti třídní fond v kulaté plechovce. Vzpomínám si, že jsem se mu posmíval a on mi hodil plechovku na hlavu.“*<sup>74</sup>

Ve třetí vzpomínce využívá jazykových hádanek a politických přesmyček k ozvláštění infantilního vyprávění zážitků ze školních let.

*„Vzpomínám si na hádanku: Co to znamená KSČ? Odpověď: Konec svobodného Československa.“*<sup>75</sup>

#### 4.1.2 Jazyková pestrost *progymnasmata*

---

<sup>72</sup> PELLEGRINI, Florence. Rok čtyřiaadvacet. In: Florence Pellegrini (ed.): *Mistr subverze: napříč dílem Patrika Ouředníka*. Praha: Volvox Globator, 2020, s. 31. ISBN 978-80-7511-595-9.

<sup>73</sup> OUŘEDNÍK, Patrik. *Rok čtyřiaadvacet: progymnasma 1965–89*. Praha: Volvox Globator, 1995, s. 5. ISBN 80-85769-68-9.

<sup>74</sup> Tamtéž, s. 9.

<sup>75</sup> Tamtéž, s. 13.

Ani v této próze se Ouředník nezdržel dobových vulgarismů a tabuizovaných témat:

„IV/8

*Vzpomínám si, že jsem si po jistou dobu myslel, že děti se rodí pupkem, ale zkušenější spolužák mi ve třetí třídě vysvětlil, že se rodí kundou.*

IV/20

*Vzpomínám si, že termín ‚krámy‘, který jsem někde zaslechl, mi byl po dlouhou dobu záhadou.*

IV/21

*Vzpomínám si na Intim spray. “<sup>76</sup>*

Kontrastem k těmto banálním situacím z autora mládí vystupuje těžkost doby a dobová hesla, díky nimž vzniká obraz tehdejšího života v Československu se všemi jeho paradoxy, ale i lidskou bezmocí. Sice zde autor zmiňuje vlastní zkušenosti z daného období, avšak skutečně vytváří fiktivní autobiografii. V teoretické části jsme si rozlišili možnosti užití fikce – jednou z nich je podle Dorrit Cohn fikce narativního diskurzu, která obsahuje ideologický náboj, což je pro *Rok čtyřiaadvacet* typické, a tak místo autobiografické prózy vytvořil Ouředník nejproblematictější užití fikce, kde se hybnou silou narativu stává právě kritika dobového diskurzu.

„VII/17

*Vzpomínám si na socialistickou morálku, socialistické smýšlení, socialistickou velkovýrobu, široké masy pracujících, vítězné masy pracujících, socialismus s lidskou tváří, zárnou budoucnost, jásavou budoucnost, budoucnost, která leží jen a jen v našich rukách, zítřek, který je na dosah, náš světonázor, nezdolnou vůli pracujících.<sup>77</sup>*

(...)

IX/8

*Vzpomínám si, jak jsem někdy v polovině 70. let vyrazil se sestrou stopem na západní hranice naproti rodičům, kteří se vraceli z Německa. V Rozvadově nás zatkli a odvedli do kasáren, kde nás hlídal voják se samopalem. “<sup>78</sup>*

---

<sup>76</sup> Tamtéž, s. 18.

<sup>77</sup> Tamtéž, s. 27.

<sup>78</sup> Tamtéž, s. 31–32.



Banalitu a dobovou závažnost navíc *Ouředník* prokládá spontánními a sprostými výroky z veřejných záchodků<sup>79</sup>, což je mimo jiné námět jeho další tvorby – *Klíč je ve výčepu* z roku 2000, kde v podtitulu vysvětluje, že vytvořil folklór „WC“ – něco jako soubor vulgárních nápisů vulgarismů a rad, jak se chovat v prostředí toalet.

„VII/18

*Vzpomínám si na nápisy z veřejných záchodů: Taky ti bryndá?, To je hovno!, Ser na to! a Volej Pavel.*“<sup>80</sup>

#### 4.1.3 Důvtipná kompozice

Knihy má důmyslně propracovanou kompozici. Vzpomínky *Ouředník* zaznamenal do čtyřiaadvaceti oddílů podle čtyřiaadvaceti zobrazovaných let (tzn. 1965–89). U každého oddílu vytváří navíc „podvzpomínky“, které postupně odečítá, a tak má každý oddíl vzpomínky nižší počet „podvzpomínek“, což je důkaz toho, jak si *Ouředník* se čtenářem dokáže jazykově hrát. Florence Pellegrini k tendenci zkracování vzpomínek dodává, že se jedná o proud paměti<sup>81</sup>, který jako by s přibývajícím věkem autora slábl. Základním kompozičním principem je tedy *retrospektiva* – autor ve vzpomínkách hlavní postavy líčí vývoj Československa po roce 1968. Nicméně jednotlivé vzpomínky jsou líčeny náhodně – nedává jim žádnou hierarchii, a tak přeskakuje z jednoho období života do dalšího – typický *Ouředník*ův požadavek na pozorného čtenáře.

Výše bylo zmíněno, že se *Ouředník* nechal inspirovat autory Brainardem a Percem, na základě jejichž děl volí spisovatel „*jakousi třetí cestu: racionální propojení důležitého s nedůležitým, osobního se společenským, vzájemnost obou poloh. Kolektivní rovina je navíc posílena tím, že Ouředník, na rozdíl od svých předchůdců, často zaznamenává ‚hlas lidu‘: Vzpomínám si, že se říkalo...*“<sup>82</sup>. Hárl v doslovu „Bylo nebylo“ vysvětluje, že *Ouředník* patří ke generaci dětí ze 70. let, která je spojena s totální frustrací individua v rámci totalitního

---

<sup>79</sup> PELLEGRINI, Florence. Rok čtyřiaadvacet. In: Florence Pellegrini (ed.): *Mistr subverze: napříč dílem Patrika Ouředníka*. Praha: Volvox Globator, 2020. s. 34. ISBN 978-80-7511-595-9.

<sup>80</sup> OUŘEDNÍK, Patrik. *Rok čtyřiaadvacet: progymnasma 1965-89*. Praha: Volvox Globator, 1995, s. 27. ISBN 80-85769-68-9.

<sup>81</sup> PELLEGRINI, Florence. Rok čtyřiaadvacet. In: Florence Pellegrini (ed.): *Mistr subverze: napříč dílem Patrika Ouředníka*. Praha: Volvox Globator, 2020, s. 32. ISBN 978-80-7511-595-9.

<sup>82</sup> HÁRL, Vlastimil. Bylo nebylo. In: Patrik *Ouředník*. *Rok čtyřiaadvacet: progymnasma 1965-89*. Praha: Volvox Globator, 1995, s. 60. ISBN 80-85769-68-9.

režimu. Patrik Ouředník sice zobrazuje útrapy tohoto období, ale na druhé straně ve skutečnosti už dávno žil ve Francii, a proto vytváří i vzpomínky fiktivní<sup>83</sup>.

#### 4.1.4 Fiktivní, autobiografický a parodický vypravěč

Z předchozí myšlenky vyplývá, že autorský vypravěč v *Roce čtyřadvacet* má hned několik podob – autobiografickou, fiktivní a zároveň parodickou ve smyslu, že humorným stylem líčí malichernosti na pozadí historických mezníků. Autobiografické fikci jsme se již věnovali v praktické části, kde jsme si tento vztah vysvětlili na základě práce G. Genetta, který hovoří o tzv. *autofikci* – autorova schopnost iluze, kdy vypravuje skutečně prožitý příběh, který ovšem ani v tomto ouředníkovském světě není skutečný.

Vypravěč se stal naším průvodcem diskurzu společenských a dobových okolností – snaží se zapůsobit na ty, kteří prožili to samé a byli podobného názoru jako samotný autor. Proto vypravěčovou největší zbraní i ochranou před totalitním režimem je právě *jazyk*<sup>84</sup>. Hru s jazykem dokládá ona jeho dětská naivita v zobrazování klíčových událostí socialistického Československa, která působí jako eufemismus drsné skutečnosti.

Ouředníkovská tendence přistupovat lehkovážným stylem k závažným událostem 20. století není ani v *Roce čtyřadvacet* výjimkou. Autor se pokusil o vytvoření jazykových cvičení z let 1965–89 v soukromém i veřejném měřítku, které nás měly dovést k „*průsečíku dokumentu a literatury, pravdy společnosti a pravdy individua*“<sup>85</sup>.

---

<sup>83</sup> Tamtéž.

<sup>84</sup> Tamtéž, s. 61.

<sup>85</sup> Tamtéž, s. 62.

## 4.2 Příhodná chvíle, 1855

V pořadí druhá do francouzštiny přeložená próza Patrika Ouředníka se nazývá *Příhodná chvíle, 1855* (2006). Na první pohled zde Ouředník vytvořil utopicky laděný příběh o vzniku rovnostářské společnosti kdesi v Brazílii hluboko v 19. století, avšak prózu řadíme na rozhraní románu v dopisech a cestovního deníku. Pro autora je totiž zvykem využívat základní žánr k „rozehrání“ něčeho jiného, než je původní žánr (v tomto případě utopie). Zvláštním rysem *Příhodné chvíle* je i to, že ji Ouředník zasadil do poloviny 19. století, kdy ve skutečnosti častěji než utopie vznikaly antiutopie o černé předpovědi budoucnosti – např. *Paříž 20. století* z roku 1863 od J. Verna. Nehledě na to, že sám ve své knize *Utopus to byl, kdo učinil mě ostrovem* napsal, že za poslední dílo klasické utopie považuje *Moderní utopii* z roku 1905 od H. G. Wellse<sup>86</sup>. Nicméně příběh obsahuje prvky utopie, kterými se nyní budeme zabývat.

### 4.2.1 Zakládání svobodných osad v 19. století

*Příhodná chvíle, 1855* prezentuje základní společenskou tendenci 19. a počátku 20. století – tzn. zakládat svobodné osady v Severní a Jižní Americe Evropany, kteří již nebyli spokojeni s dosavadním vývojem a systémem své země. A právě tuto společenskou tendenci zde Ouředník zobrazuje – vzniká příběh skupiny převážně italských osadníků pod vedením Bruna. Osadníci se v lednu 1855 nalodili ve francouzském přístavu Le Havre na loď Jižní kříž a v dubnu 1855 dopluli do Ria de Janeira. Vytvořili tam osadu Fraternitas, která měla sloužit jako „tropická obměna fourierismu“<sup>87</sup> – směr odvozený od francouzského filozofa F. M. Ch. Fouriera (1772–1832), propagátora socialistického utopismu a kritika kapitalismu. Vlivem myslitelů M. J. A. de Condorceta, J. J. Rousseaua a důsledků Velké francouzské revoluce „usiloval o vytvoření svébytné sociální vědy, která by na základě studia fungování v zásadě neměnných lidských vášní a interpersonální přitažlivosti umožnila vytvářet racionálně a výkonně fungující lidské asociace, tzv. falangy“<sup>88</sup>, v nichž se měl život řídit kolektivní prací a výsledky z nich měly být děleny v rámci jedné pospolitosti. Na tomto základu stvořil Ouředník fiktivní osadu Fraternitas, avšak v tomto případě snaha osadníků vytvořit

---

<sup>86</sup> OUŘEDNÍK, Patrik. *Utopus to byl, kdo učinil mě ostrovem: Pokus o vymezení jednoho žánru*. Praha: Torst, 2010, s. 186. ISBN 978-80-7215-395-4.

<sup>87</sup> PELLEGRINI, Florence. *Příhodná chvíle, 1855*. In: Florence Pellegrini (ed.): *Mistr subverze: napříč dílem Patrika Ouředníka*. Praha: Volvox Globator, 2020, s. 30. ISBN 978-80-7511-595-9.

<sup>88</sup> LINHART, Jiří. *Fourierismus*. In: *Sociologická encyklopedie* [online]. Sociologický ústav AV ČR, 21. 12. 2017, [cit. 2021-04-22]. Dostupné z: <https://encyklopedie.soc.cas.cz/w/Fourierismus>

rovnostářskou společnost vyznačující se kolektivním štěstím po šesti měsících skončila neúspěchem. Důvodem konce pak byla nemožnost sloučit individualismus s kolektivním zájmem osadníků.

#### 4.2.2 Jazyk 19. století

Tím, že se děj knihy odehrává v roce 1855, se Ouředník snaží čtenáři dobu přiblížit i z hlediska jazyka, který onomu období poloviny 19. století značně přizpůsobuje – zachycuje „pravdu doby“, což je pro autora typické ve většině jeho děl. První polovina a ze značné části i druhá polovina 19. století byly ovlivněny *romantismem*, což je filozofický, a především umělecký styl vzniklý jako reakce na osvícenský rozum a antický klasicismus. Literární tendence romantismu – cit, individualita, duševní prožitky jedince, který touží po bezmezné a opěťované lásce, zobrazení vnitřně rozporuplného člověka, tzv. *rozervance*, který se neustále dostává do rozporu s prostředím, v němž žije – jsou v Ouředníkově *Příhodné chvíli* „cítit“ ihned od úvodního dopisu:

*„(...) vzpomeňte na onen zářijový den, kdy jsem Vám řekl – rozechvělým hlasem a se slzami v očích – Má láska k Vám, Julie, je bezmezná. Oč by má láska byla silnější, kdybych Vám místo několika prostých slov přednesl své vyznání v alexandrínech? Jak povrchní tvor je člověk! Nikoli, má láska nemohla být silnější; a byl bych namísto zemřel štěstím, kdyby Vaše odpověď bývala jiná“<sup>89</sup>.*

Básnický styl jazyka podtrhuje skutečnost, že se jedná o romantické hrdinu, který touží po opěťování svých hlubokých citů. Z ukázky vyplývá, že se hlavní hrdina bezhlavě zamiloval pravděpodobně do starší ženy, která ovšem jeho city neopěťovala.

Na straně druhé z Ouředníkovy jazyka cítíme, že vypravěč skutečně nepochází z 19. století, neboť několikrát v dopise uvažuje nad literární teorií, o níž tehdy samozřejmě společnost měla povědomí, ale teprve na počátku 19. století v souvislosti s národně osvobozeneckými hnutími došlo k postupnému vytvoření národních jazyků a literatury v nich psané, a proto vypravěčovy zmínky o literárních systémech a principech jsou jakýmsi obrazem budoucího bádání.

---

<sup>89</sup> OUŘEDNÍK, Patrik. *Příhodná chvíle, 1855*. Praha: Torst, s. 13. ISBN 80-7215-270-X.

*„Tak i já, v bláhovém pocitu, že to prospěje mému vyprávění, bych se dříve či později uchýlil k oněm směšným úskokům, na které si čtenáři ve svém nerozumu tak potrpí – k přímé a nepřímé řeči (jak podivné, hovořit v nepřímé řeči!), k alegoriím a hyperbolám, zápletkám a anekdotám, ironii a persifláži, anaforám a litotes (...)“<sup>90</sup>*

Kromě hlubokých citů odráží v úvodním dopise i rozčarování doby – romantici nesouhlasili s uspořádáním společnosti, a tak veřejně pobuřovali mimo jiné tím, že žili nespoutaným stylem života, což se v dalších letech projevilo jako *anarchismus* – myšlenkový proud a hnutí odvozené ze *Zkoumání politické spravedlnosti* (1793) od Williama Godwina, který radikálně vystupoval proti jakékoliv „*formě vlády a organizaci společnosti, jíž by se jedinec musel podříditi, a prosazuje požadavek absolutního jednání*“<sup>91</sup>. V dopise Julii tak píše vypravěč Bruno o své představě ideální společnosti po vzoru fourierismu a anarchismu.

*„Vzбудíme u lidí odpor k životu v manželství, v domácnosti, ve městě, v civilizaci; a pocítí závratnou slast nad tím, že mohou svobodně pobývat se svými bližními kdekoli na světě, kde jim dá půda najíst. Svoboda nahradí otroctví, pospolitost vraždění, žárlivost a závist. (...) Francouzská revoluce? Která? Ta, jež dala zrod Prohlášení o právech člověka a občana? Ne, ani s tou se nemohu ztotožnit.“<sup>92</sup>*

U samotného vypravěče se setkáváme s tím, že byl anarchistou, například když píše Julii v dopise, že přispíval do anarchistických časopisů.

*„V té době jsem také začal pravidelně přispívat do anarchistických novin – Protestu a Bezbožníka – a vydal své první svolání.“<sup>93</sup>*

V další části nás vypravěč formou deníkových zápisů seznamuje s průběhem plavby, s organizací osadníků na palubě, která byla často spojena s hádkami jednotlivců, s národnostním složením posádky, s povahami jednotlivých národů a s přípravou na budoucí život v kolektivu. Deník údajně sloužil k záznamu „Stanov osadníků“ a „Osadníkovy rukověti“:

---

<sup>90</sup> Tamtéž, s. 11.

<sup>91</sup> ČECHÁK, Vladimír. LÍNEK, Jakub. Anarchismus. In: *Sociologická encyklopedie* [online]. Sociologický ústav AV ČR, 2017, 21. 12. 2017, [cit. 2021-04-22]. Dostupné z: <https://encyklopedie.soc.cas.cz/w/Anarchismus>

<sup>92</sup> OUŘEDNÍK, Patrik. *Příhodná chvíle, 1855*. Praha: Torst, s. 18–19. ISBN 80-7215-270-X.

<sup>93</sup> Tamtéž, s. 21.

„28. ledna

(...) Decio se mě ptal, proč si zapisuju jména měst a vesnic. Vysvětlil jsem mu, že si vedu deník. (...) A časem že do deníku přepíšu i Stanovy osady a Osadníkovu rukověť a i jiné dokumenty, a tak že vlastně vznikne osadní kronika.“<sup>94</sup>

Bruno zapisoval téměř každý den velice stručně náplň jejich dní po dobu třech měsíců. Text v této části knihy připomíná strohý úřednický styl psaní vyskytující se rovněž v díle *Europeana. Stručné dějiny dvacátého věku*, kde Ouředník vystupuje jako historik či kronikář minulého století, a tak můžeme říci, že obě díla se shodují v tom, že autor z nich vytvořil dvojí historický obraz – jeden věnovaný druhé polovině 19. století v *Příhodné chvíli*, druhý obraz 20. století v *Europeanách*.

#### 4.2.3 Dvě polohy příběhu

Z hlediska kompoziční struktury nelze *Příhodnou chvíli* jednoznačně zařadit ke konkrétnímu žánru, neboť je příběh rozveden do jakýchsi dvou poloh. První část knihy lze charakterizovat jako *jednostrannou korespondenci*, v níž vypravěč Bruno líčí Julii svůj dosavadní život a jeho útrapy.

„Přejete si, abych Vám ‚vyličil román svého života‘ – tak dlouho jsme se neviděli! Ale můj život, madam, není román, který byste mohla nechat svázat do desek a uložit v knihovně napospas plísni a vrásčitém prstům Vašich přítelkyň.“<sup>95</sup>

Kromě zmínek o vlastním životě se věnuje rovněž společenskému a historickému kontextu doby:

„Narodil jsem se v den, kdy byla v krvavé zteči u Trocadera potlačena španělská revoluce.“<sup>96</sup>

Tato první část příběhu je dále rozdělena do dalších sedmi podkapitol a odstavců, mezi nimiž fungují tzv. *tvrdé přechody* – tzn. bez obsahové a formální návaznosti, tedy bez logického

---

<sup>94</sup> Tamtéž, s. 42.

<sup>95</sup> Tamtéž, s. 10.

<sup>96</sup> Tamtéž, s. 13.

sledu přechází z jednoho do druhého tématu. Ouředník se tak opět formou textového zápisu vrací zpět do minulosti – tendence psaní *románu v dopisech*, jako bylo například *Utrpení mladého Werthera* z roku 1774 od J. W. Goetha.

Druhá část příběhu už ovšem představuje úplně novou podobu – vypravěčovy deníkové zápisy od ledna do dubna 1855, v nichž Bruno líčí cestu do Brazílie, a proto bych tuto část knihy zařadila k *cestovnímu deníku*. Cestovní deník oproti osobnímu zachycoval mimořádné události či zážitky z cesty. Od konce 18. století se v souvislosti se zvyšujícím se počtem zámořských objevů rozvinuly právě cestovní deníky, které měly sloužit jako geografická a historická prezentace navštívené země, na základě čehož později autor mohl reflektovat vlastní zkušenosti z toho, co v dané zemi našel. Ouředník se tomuto klasickému pojetí cestovního deníku sice přibližuje, když píše o vztazích panujících na palubě, společenských pravidlech budoucích osadníků nebo o tom, jakým způsobem cestovali, ale v okamžiku (na přelomu března a dubna 1855), kdy se posádka dostala do cíle, končí vypravěčovy zápisy, a proto se nedozvídáme autorovu aktuální reflexi o místě, kde toužil vybudovat fungující osadu Fraternitas. Deníkové zápisy opět obnovil až 15. října téhož roku, tedy přibližně 6 měsíců po doplutí na pevninu.

#### 4.2.4 Čtyři zakončení příběhu

Nebyl by to Patrik Ouředník, kdyby zde příběh jednoduše zakončil dosavadním fungováním či nefungováním osady. Konec příběhu totiž rozepsal do čtyř různých závěrů<sup>97</sup>. Deníkové závěry jsou datovány stejným dnem (15. říjen 1855), nicméně každý z nich představuje odlišnou míru beznadějnosti osady Fraternitas. V první verzi závěru Bruno svědomitě popisuje vnitřní i vnější podobu osady – 38 domů, asi 170 osadníků, společný dům, škola, dílny a koželužna, lidé byli nevraživí a hádali se častěji než na lodi<sup>98</sup>. Ve druhé verzi začíná podobně jako v předchozí, navíc přidává, že v rámci osady vychází časopis *Uvědomělý anarchista*, docházejí zásoby, vyjmenovává také čtyři pozoruhodnosti osady – *bída, závist, podezřavost a alkoholismus*. Mimo jiné v osadě panovaly neshody z hlediska sexuálních partnerů, byl totiž nedostatek žen, ty stále odmítaly polyandrii.

---

<sup>97</sup> PELLEGRINI, Florence. Příhodná chvíle, 1855. In: Florence Pellegrini (ed.): *Mistr subverze: napříč dílem Patrika Ouředníka*. Praha: Volvox Globator, 2020, s. 28–29. ISBN 978-80-7511-595-9.

<sup>98</sup> OUŘEDNÍK, Patrik. *Příhodná chvíle, 1855*. Praha: Torst, s. 18-19, s. 95–96. ISBN 80-7215-270-X.

„Muži i ženy by měli jen jednoho partnera nebo partnerku. Páry by byly určovány losem, přinejmenším do té doby, než bude v osadě dostatek žen.“<sup>99</sup>

Ve třetí verzi 15. října vyjadřuje vypravěč, že hádky a konflikty osadníků přerostly v neustálé napětí, a proto musela být sepsána „Listina osadních povinností“. Sexuální problematiku měla nově řešit „Výkonná rada“, která mimo jiné rozhodovala o plánovaných souložích. I přes složitou situaci osady vysvětluje vypravěč Bruno, že je neustále spojovala myšlenka bratrství<sup>100</sup>. Poslední verzi konce příběhu představuje Brunův sen o mrtvé matce, která původně 15. října slavila narozeniny. Ve snu se s matkou potkal v rodinném domě, odkud ho matka zavedla ke svému, ale i k jeho hrobu. Dost možná tak mohl Brunův sen znamenat jakousi předtuchu konce osady Fraternitas:

„Matka ukázala na nějaký hrob a řekla: Tady ted' bydlím. A pak ukázala na jiný a řekla: Tady bydlíš ty, budeme se ted' vídat častěji.“<sup>101</sup>

Příběh není nijak specificky zakončen. Autor nám otevřeně nabízí čtyři různé závěry s odlišnou dávkou lidské beznaděje a hlouposti vedoucí k totálnímu rozvratu společnosti osadníků, čímž dochází k popření původní představy o utopické společnosti.

#### 4.2.5 Romantický vypravěč

Z této analýzy tak usuzuji, že se v *Příhodné chvíli*, 1855 setkáváme s vypravěčem *homodiegetickým* a *intradiegetickým*, tzn. že protagonista příběhu je zároveň vypravěčem děje. Mimo to Ouředník vytvořil klasický příklad romantického hrdiny, který není spokojený se společností, v níž se narodil, a tak se z něho stává tzv. *rozervanec* či *věčný tulák* hledající místo, kde by byl šťastný, což se mu ve výsledku bohužel nepodaří. U vypravěče Bruna mimo jiné sledujeme téma primitivního neboli přírodního stavu člověka, kterému jsme se věnovali v teoretické části. Na základě rozboru Lubomíra Doležela můžeme říci, že se postavy R. Crusoa a Bruna shodují v tom, že se oba ocitnou na neznámém ostrově a je jen na nich, jak si s touto situací poradí. Bruno má ovšem oproti Robinsonovi značnou výhodu, neboť ve fikčním světě

---

<sup>99</sup> Tamtéž, s. 120–121.

<sup>100</sup> Tamtéž, s. 134.

<sup>101</sup> Tamtéž, s. 137.



je umístěn na ostrov společně s dalšími osadníky, kdežto Robinson zůstává na ostrově po dobu 20 let naprosto osamocený.

#### 4.2.6 Komická bajka, nebo hold svobodným utopiím?

Autorka Pellegrini píše, že tím, že je v příběhu málo děje, vzniká „*deník bezelstného osadníka – naivního antihrdiny, (...) který zachycuje debaty a rozepře, prohlášení a výroky, vyhlášení stanov a výsledky neustálého hlasování (...)*“<sup>102</sup>. Naproti tomu autorka Alexandra Laignel-Levastine píše, že Ouředník vytvořil komickou a jízlivou bajku o vypravěčově krásném záměru, jež ve skutečnosti není uskutečnitelný. Ouředníkovu prózu chápe jako hold svobodomyšlným utopiím<sup>103</sup>.

---

<sup>102</sup> PELLEGRINI, Florence. Příhodná chvíle, 1855. In: Florence Pellegrini (ed): *Mistr subverze: napříč dílem Patrika Ouředníka*. Praha: Volvox Globator, 2020, s. 25. ISBN 978-80-7511-595-9.

<sup>103</sup> LAIGNEL-LEVASTINE, Alexandra. Toužebné bratrství. In: Florence Pellegrini (ed.): *Mistr subverze: napříč dílem Patrika Ouředníka*. Praha: Volvox Globator, 2020, s. 44. ISBN 978-80-7511-595-9.

### 4.3 *Konec světa se prý nekonal*

Druhou francouzsky napsanou prózu Patrika Ouředníka *Konec světa se prý nekonal* z roku 2017 můžeme zasadit na pomezí dystopie a parodie. Na jedné straně se totiž vypravěč vyjadřuje ve smyslu, že náš svět už skončil, jen jsme neměli možnost si to uvědomit, na druhé straně kniha představuje parodický náčrt dějin 20. a 21. století – podobně využívá dobových diskurzů a stereotypů i v *Europeana. Stručné dějiny dvacátého věku*.

#### 4.3.1 Svět již zanikl

Již mnohokrát zpracované téma konce světa Ouředník rozpracovává na úplně jiném základu než ostatní autoři tohoto tématu – vytváří příběh za předpokladu, že svět již „prý“ zanikl, a proto k nám vypravěč promlouvá „z *blízké post-(ne)apokalyptické sci-fi budoucnosti*“<sup>104</sup>. Aby stále živoucí téma ozvláštnil, vysvětluje v 9. kapitole, co mu nakladatel kladl na srdce, když za ním přišel s tématem konce světa.

„Co takhle nějaké rodinné tajemství?“

(...)

„Něco o náboženství.“

(...)

„Nějaká ta válka.“

(...)

„Nějaký diktátor. Lidi to mají rádi.“

(...)

„Vemte si takového Hitlera. Téma možná trochu otřepané, ale prodává se to pořád.“

(...)

„A samozřejmě něco aktuálního.“

(...)

„Něco na způsob stále živá minulost v tragickém hávu současnosti.“<sup>105</sup>

---

<sup>104</sup> PELLEGRINI, Florence. Konec světa se prý nekonal. In: Florence Pellegrini (ed.): *Mistr subverze: napříč dílem Patrika Ouředníka*. Praha: Volvox Globator, 2020, s. 65. ISBN 978-70-7511-595-9.

<sup>105</sup> OUŘEDNÍK, Patrik. *Konec světa se prý nekonal*. Praha: Torst, 2018, s. 18–19. ISBN 978-80-7215-576-7.

Přesně tak autor postupoval. Základním příběhem se stal osud Francouze Gasparda Boisverta, který je vypravěčem ihned v první kapitole „Setkání“ čtenáři představen.

„(...) *plus minus 190 cm, široká ramena, prošedivělé vlasy.*“<sup>106</sup>

Gaspard se „nedopatřením“ stal poradcem nejhlopějšího amerického prezidenta. Jelikož byl přesvědčen, že je příbuzným Adolfa Hitlera – jeho otec Pierre měl vzniknout jako plod lásky mezi Pierrovou matkou a německým desátníkem, vydává se na cestu genealogického pátrání za poznáním svého skutečného původu. Na pozadí tohoto příběhu Ouředník rozehrává další příběhy – dialogy Boisverta a nejhlopějšího amerického prezidenta, rozhovory vypravěče a nakladatele, příběhy Gaspardových příbuzných (otec Pierre-Maurice, babička Augustine a dědeček Jean-Baptiste Boisvert) a v neposlední řadě dějinné hrůzy 20. a 21. století, které neúprosně vedly ke konci světa.

#### 4.3.2 Jazyk *Konce světa*

Již v první kapitole Ouředník shazuje dobu tím, jaká oslovení a jaké zkratky se používaly – doba si podle něho žádala asertivnějších zkratk a používání křestních jmen podle něho bylo důvěrnější, srdečnější a především mezinárodnější<sup>107</sup>. Ve 14. kapitole vysvětluje, které věty či fráze bude v průběhu příběhu používat, abychom se jednak stále přesvědčovali, že čteme tu samou knihu, jednak tyto věty dle Ouředníka nabízejí možnost přerušit čtení a zamyslet se nad tím, co v textu předchází, ale i nad lidským údělem obecně. Jsou to například věty: „*Není to žůžo?*“, „*To je náhodička!*“, „*Máte/Máme na vybranou?*“, „*Zdalipak jste už snídali?*“<sup>108</sup>. Věty měly fungovat k udržení čtenářovy pozornosti ve změní lidských a dějinných příběhů, k popichování, provokaci či snad ke spojenectví mezi čtenářem a vypravěčem. V knize se rovněž několikrát setkáme s počeštěnými anglickými výrazy („*ajty*“ nebo „*in Stejts*“) <sup>109</sup>. Používá i německá válečná označení (např. „*Stammlager*“ či „*Offizierlager*“) <sup>110</sup>. Často také vysvětluje původ křestních jmen jednotlivých postav příběhu:

---

<sup>106</sup> Tamtéž, s. 7.

<sup>107</sup> Tamtéž.

<sup>108</sup> Tamtéž, s. 26–28.

<sup>109</sup> Tamtéž, s. 7.

<sup>110</sup> Tamtéž, s. 53.

*„Adolf se měl jmenoval Hitler, jméno, které etymologicky odkazuje na Hiedl, podzemní pramen.“*

(...)

*„Hitlerovo křestní jméno pocházelo z řeckého slova adelphos, které znamená bratr.“<sup>111</sup>*

Jazykem se vypravěč neustále snaží udržet čtenářovo napětí – např. ve třech oddělených kapitolách vypráví vtip o dvou Číňanech – nikdy ho ale nedopoví, protože ho zapomněl.

*„Co se týče vtipu o dvou Číňanech – musím se vám přiznat, že nemám tušení, jak to bylo dál.“*

*Ostatně to žádný vtip nebyl. Nic takového. Život je nehorázná blbost.“<sup>112</sup>*

Další příklad vystoupení vypravěče je kapitola „Pátrání po předcích“, v níž se Gaspard dozvídá výsledek svého pátrání po vlastním původu, avšak vypravěč Ouředník se rozhodl, že čtenáři tuto skutečnost prozradí až v kapitole „Verdikt“.

*„Byly provedeny testy. Výsledek byl jednoznačný, verdikt bez odvolání. Netrpělivý čtenář jej může konzultovat v kapitole nazvané Verdikt. Milovníci napětí posečkají.“<sup>113</sup>*

#### 4.3.3 Sto jedenáct kapitol

Z hlediska kompozice je kniha rozdělena do krátkých sto jedenácti kapitol na pouhých přibližně sto padesáti stranách – „*tyto krátké až velekrátké kapitoly jsou rozhozené jako aforismy*“<sup>114</sup>. Jednotlivé názvy kapitoly shrnují, o čem bude vypravěč (v první nebo ve třetí osobě) pojednávat. Jak se přesvědčíme i v dalších jeho dílech, tak i zde postrádá příběh chronologii v jednotlivých příbězích – ani jednotlivé kapitoly na sebe nijak nenavazují, a tak je čtenář čte zdánlivě nahodile podobně jako v *Europeanách*. Ouředník totiž sází na inteligentnost čtenáře a zároveň tak odhaluje tehdejší neinteligentnost společnosti<sup>115</sup>. Rámec příběhu zasadil do dějin 20. a počátku 21. století ne proto, aby vyličil úskalí onoho období, které vedlo ke konci

---

<sup>111</sup> Tamtéž, s. 66–67.

<sup>112</sup> Tamtéž, s. 171.

<sup>113</sup> Tamtéž, s. 159.

<sup>114</sup> MONTENOT, Jean. Ouředníkova paradoxní dystopie: osvobozující raut nekorektnosti. In: Florence Pellegrini (ed.): *Mistr subverze: napříč dílem Patrika Ouředníka*. Praha: Volvox Globator, 2020, s. 53. ISBN 978-70-7511-595-9.

<sup>115</sup> Tamtéž, s. 52.

světa, ale snažil se vyrovnat s dějinným diskurzem tím, že vytvořil tzv. „*castigat ridendo mores: proces ohlupování ústící ve všeobecný kretenismus*“<sup>116</sup>. Jean Montenot nakonec dodává, že Ouředníkův fiktivní svět *Konce světa* se na pozadí vlastní blbosti jaksí „hroutí“ sám do sebe, čímž připomíná současnost, a proto se zamýšlí nad tím, zda kniha nepředstavuje vhodnou zprávu o současném světě<sup>117</sup>, ve kterém podle Ouředníka převládá „*dosud nepředstavitelné zhovadění lidstva*“<sup>118</sup>.

Velice často spojuje vypravěč narození osob s konkrétními více či méně důležitými historickými výročími:

„*Gaspard se narodil 13. února 1955, v den desátého výročí spojeneckých náletů na německé město Drážďany.*“<sup>119</sup>

(...)

*Pokud jde o mě, narodil jsem se 12. srpna, v den pětačtyřicátého výročí uvedení do provozu Tlusté Berty, kanónu s dostřelem dvanáct a půl kilometru.*“<sup>120</sup>

Příběh rovněž obohacuje o biblické příběhy, které aplikuje na současnost – např. v kapitole „*Bůh a bezbožná města*“, v níž nachází paralelu k bombardování města Drážďan na konci 2. světové války v biblickém příběhu o Sodomě a Gomoře.

„*První písemně zaznamenané bombardování v lidských dějinách byl boží zákrok proti čtyřem městům v údolí Jordánu, z nichž nejznámější se jmenovalo Sodoma. Událost je zaznamenána v posvátné knize židů: obyvatelé Sodomy žili hříšným a neřestným životem, mužové se ukájeli jeden na druhém a nacházeli v tom rozkoš.*“<sup>121</sup>

S podobnou tematikou se čtenář setkává v dalších kapitolách, jako jsou „*Krvesmilství*“ – zde hovoří o Kainově příběhu, nebo v kapitole „*O věštábách*“, v níž se věnuje proroctví Jana z Jeruzaléma. Tendence užívání biblických motivů se projevuje i v další jeho próze *Ad acta*.

V příběhu (stejně jako v dalších Ouředníkových prózách) nechybí úvahy a výčet problémů 20. a počátku 21. století. Kapitola „*Západní společnost*“ mluví o problémech dnešní

---

<sup>116</sup> Tamtéž.

<sup>117</sup> Tamtéž, s. 53.

<sup>118</sup> OUŘEDNÍK, Patrik. *Konec světa se prý nekonal*. Praha: Torst, 2018, s. 10. ISBN 978-80-7215-576-7.

<sup>119</sup> Tamtéž, s. 12.

<sup>120</sup> Tamtéž, s. 14.

<sup>121</sup> Tamtéž, s. 23.

společnosti, jako jsou ekologie, vegetariánství, štěpení jádra, lineární čas nebo bezpečnosti kamery v ulicích měst. Ouředník tyto společenské problémy jednoduše shrnuje.

*„Společnost, ve které jsme žili, se nazývala západní. Byla to nejpozoruhodnější společnost posledních dvou tisíc let.“<sup>122</sup>*

Následující kapitola „O mnohých nebezpečnostech“ reflektuje další úskalí doby – sociální nerovnost, energická spotřeba, zahraniční konflikty a na dobu vydání (rok 2017) přidává Ouředník nadčasový problém pandemií.

Za nejvážnější problém doby ale považuje globalizaci (v kapitole „O neohleduplnosti v globálním světě“), která ve výsledku znamenala ohled na zvýšenou citlivost některých společenských skupin – hovoří tak o fenoménu posledních desetiletí, o tzv. *politické korektnosti* – snaha vymýt z jazyka vše, co by mohlo ublížit jedné z minoritních skupin. Sám tuto dobu vysvětluje na používání fráze „to byl vtip“.

*„Ti, kdo chtěli nadále pronášet neohleduplné poznámky, byli nuceni vzápětí upřesnit, že jejich poznámka je neohleduplná jen zdánlivě, že ve skutečnosti to tak nemyslí. Povinná replika zněla: ‚To byl vtip.‘ (...) Rusové chlastají od rána do večera. To byl vtip.“<sup>123</sup>*

Kapitolu humorně zakončuje sporným dodržováním politické korektnosti v elektronické poště, v níž musela být zavedena nová diakritická znaménka, na jejichž základě příjemce pochopil, že se jedná o vtip:

*„ :P Hehehe.*

*:) Chachacha.*

*:D Hochochocho.*

*;) To byl vtip.“<sup>124</sup>*

Zvláštní součástí rámce příběhu je několikrát zmiňovaná postava Adolfa Hitlera – v kapitole „Adolfovo nadání“ se dozvídáme o jeho původu a nadání, následující kapitola „Kdo kope rigo!“ opět humorně popisuje původní Hitlerovo příjmení „Schicklgruber“, což znamená

---

<sup>122</sup> Tamtéž, s. 42.

<sup>123</sup> Tamtéž, s. 110.

<sup>124</sup> Tamtéž, s. 111.

„*ten, kdo-kope-rigol-aby-odvedl-močůvku*“<sup>125</sup>, v kapitole „Blondi, Helga a ti druzí“ se věnuje i Hitlerově sebevraždě.

Vypravěč Ouředník zmiňuje, že koncept konce světa byl v průběhu posledních dvou století několikrát ohlášen (v kapitole „Katastrofy“ eviduje asi 42 ohlášení), a proto se podle něho statisticky zvyšuje možnost, že z jednoho neúspěchu bude úspěch, tzn. konec světa. Důvody konce světa vidí například v božím hněvu, ve zmizení Země v černé díře nebo příchodu mimozemšťanů. Na konec kapitoly přikládá satirický graf šancí na přežití konkrétních letopočtů. Až ve čtvrté kapitole od konce se dozvídáme z dialogu mezi vypravěčem a nakladatelem, jak to bylo s koncem světa, který už proběhl a lidstvo si ho vůbec nevšimlo. V závěrečné kapitole „Záměna“ pak nakladateli vysvětluje, jak byl myšlen konec světa, čímž čtenář nabývá dojmu, že celé dílo bude jaksí komplexně vysvětleno a zakončeno, ale v Ouředníkově fiktivním světě se obvykle opak stává pravdou, proto ani zde se nedozvídáme výsledek příběhu. Opět se vrací k motivu absurdní mezilidské komunikace.

*„Konec světa, to je nic potom. Konec nějakého světa, to je úsvit světa nového. Věci se hýbou, copak to nechápete, všechno se mění, svět je v pohybu!*

*„Aha. A k čemu je to dobré?“*

*„Jak to, k čemu je to dobré? Jak to myslíte.““<sup>126</sup>*

#### 4.3.4 Alter ego vypravěče?

V *Konci světa* Ouředník vytváří pro svoji tvorbu jinak nezvyklého vypravěče – vypravěč jako *alter ego* autora. Vypravěčem se tak stává sám autor, což u dalších Ouředníkových próz není typické. Již v páté kapitole „Tlustá Berta a já“ hovoří o vypravěčově původu, který se ale od skutečného Ouředníkovy původu značně liší. Naším vypravěčem je sice muž jménem Ouředník vykonávající stejné povolání překladatele (potažmo spisovatele), ten se ovšem narodil 12. srpna 1959 v Praze, je tedy o dva roky mladší než skutečný autor. V knize pak jistý Ouředník vystupuje jako Boisvertův přítel a bývalý kolega. Jak již bylo zmíněno, vypravěč k nám hovoří z blízké budoucnosti, a tak postupně komentuje řadu katastrof a apokalyptickým stylem „jako by“, čímž dokresluje absurditu, grotesknost a svéhlavé šílenství doby<sup>127</sup>. Nicméně kapitola „Letopočty“ dokazuje alter ego autora v postavě vypravěče, kde se

---

<sup>125</sup> Tamtéž, s. 66.

<sup>126</sup> Tamtéž, s. 174.

<sup>127</sup> CHEVILLARD, Éric. Dějiny bez konce. In: Florence Pellegrini (ed.): *Mistr subverze: napříč dílem Patrika Ouředníka*. Praha: Volvox Globator, 2020, s. 50. ISBN 978-70-7511-595-9.

oba podílejí na stejnojmenném románu, v této kapitole navíc vystupuje autor / vypravěč-švindlíř vysvětlující, že veškeré letopočty zaznamenané v příběhu posune o rok nebo dva dopředu, čímž se pokouší o zachování aktuálnosti. Vypravěč Ouředník o sobě dál vypráví v kapitole „Zjednodušený svět“, kde objasňuje, proč všude ve Francii užíval jméno Martin Martin.

„Ve Francii všichni uměli napsat Martin. (...) Bylo zkrátka praktičtější jmenovat se Martin spíš než Ouředník.“<sup>128</sup>

Jméno Martin pak mělo v závěru knihy rozhodující roli. Postava Gasparda se v průběhu příběhu dopátrala svého původu – jednoznačně nebyl potomkem A. Hitlera, bohužel trpěl na celkovou amnézii, kvůli které byl náhodně nalezen naprosto zmatený na lavičce ve Versailles. Protože vypravěč Ouředník ve Francii užíval jméno Martin (jednoduché na zapamatování), posloužil Gaspardovi k objasnění jeho identity, neboť jedině, co si zmatený Gaspard v nemocnici vybavil, bylo jméno Martin.

Vypravěč završuje Boisvertův osud v kapitole „Hotel Raguza“, kde popisuje jeho příjezd do hotelového pokoje, kde zároveň končí jeho životní příběh pádem z okna na ostrý plot.

#### 4.3.5 Dystopie k vyrovnání se s tragédií 20. století?

Autor sice opět na první pohled vytvořil dystopii – jak již víme, jedná se o příběh vyprávěný z blízké budoucnosti, avšak tu v průběhu příběhu Ouředník nijak nedefinuje. Nejedná se tedy o klasicky vysvětlovanou dystopii, jako je například *Konec civilizace* (1932) od Aldouse Huxleyho, který příběh spokojené společnosti zasadil do roku 2540. Mistr klamu, Patrik Ouředník, totiž využívá prvků klasického žánru (dystopie), aby se parodicky vyrovnal s úskalími a tragédiemi minulých století. Tento způsob tvorby je pro Ouředníka velice charakteristický – podobně parodicky využil prvků detektivky v románu *Ad acta*. Jean Montenot shrnuje *Konec světa* tak, že „ve své paradoxní dystopii nám Ouředník odhaluje naši přítomnost jakožto minulost budoucnosti bez konce – není-li ovšem jejím koncem právě nekonečný, povlovný pád bez možného závěru“<sup>129</sup>. Tato próza se tak tváří jako jednoduše pojaté

<sup>128</sup> OUŘEDNÍK, Patrik. *Konec světa se prý nekonal*. Praha: Torst, 2018, s. 76. ISBN 978-80-7215-576-7.

<sup>129</sup> MONTENOT, Jean. Ouředníková paradoxní dystopie: osvobozující raut nekorektnosti. In: Florence Pellegrini (ed.): *Mistr subverze: napříč dílem Patrika Ouředníka*. Praha: Volvox Globator, 2020, s. 52. ISBN 978-70-7511-595-9.



téma, jež bylo již mnohokrát použito, ale Ouředník přichází s novým způsobem, jak čtenáře zneklidnit vlastní dobou, ale především nejistou budoucností.

#### 4.4 *Klíč je ve výčepu*

Typickým příkladem parodie, která se vztahuje k aktuálním dobovým okolnostem a událostem, představuje Ouředníkova sbírka krátkých sloganů z prostředí toalet s názvem *Klíč je ve výčepu: z folklóru WC* (2000), již sám autor uvádí tím, že rozděluje veřejnost na jedince chodící na „WC“, a jedince chodící na „hajzlu“. Společným aspektem těchto jedinců je, že na „WC“ nebo „hajzlu“ si pro zkrácení dlouhé chvíle píšou po zdech, čímž podle něho spojují užitečné s příjemným, individuální se společenským a obecné s partikulárním<sup>130</sup>.

Již z názvu je patrné, jak by zde měla ona parodie fungovat – Ouředník používá slova *folklór*, k němuž se vztahuje „*souborné označení pro záměrné využívání, pěstování a stylizaci lidového umění, též lidové slovesnosti v životě soudobé společnosti*“<sup>131</sup>. Obvykle se nám *folklór* vybaví ve spojení s preromantickými myšlenkami německého filozofa J. G. Herdera, který tvrdil, že duch národa se ukrývá v lidové slovesnosti. Tvrdil totiž, že *národ* je skupina lidí spojených společným jazykem, ze kterého vyrůstá společná kultura, což dokládal právě na lidové slovesnosti, tedy na kolektivně sdíleném folklóru. Tato myšlenka národního ducha z konce 18. století pak podpořila rozvoj národních hnutí na počátku a v první půli 19. století jak v německém, tak ale i v českém prostředí – např. sbírání lidové slovesnosti u K. J. Erbena, B. Němcové nebo u F. L. Čelakovského. Ouředník ale oním folklórem myslí kolektivně sdílené nápisy z prostředí toalet, ty měly zesměšňovat chvíle na záchodě, jež si nejen autor zkracuje čtením „záchodových sprostřáren“.

Jednoduché stručně sepsané nápisy, seznamky, inzeráty, rady a nadávky, ve kterých se Ouředník detailně věnuje sexuálním praktikám, veřejnému onanování, vyprazdňování se, k čemuž jakoby do protikladu staví návody, jak bychom se měli na toaletách chovat, ty jsou většinou doplněny silnými vulgarismy.

##### 4.4.1 Jazyková a tematická krajnost *Klíče*

V *Klíči* nejsme seznámeni s konkrétním obdobím, ale vzhledem k tomu, že kniha vychází v roce 2000, můžeme odhadovat, že se jedná o první léta 21. století, kdy se autoři

---

<sup>130</sup> OUŘEDNÍK, Patrik. *Klíč je ve výčepu: z folklóru WC*. Praha: Volvox Globator, 2000, s. 7. ISBN 80-7207-368-0.

<sup>131</sup> SIROVÁTKA, Oldřich. Folklorismus. In: *Slovník literární teorie*. Praha: Československý spisovatel, 1984, s. 115.

nemohli „nabažit“ demokratického vyjadřování, což Ouředník dovedl až do jakési tematické, ale i jazykové krajnosti.

*„V PRDELI JE DÍRA, V NÁRODĚ JE SÍLA.*

*JÁ TO ZNÁM OPAČNĚ:*

*V NÁRODĚ*

*JE SÍLA A DÍRA*

*V PRDELI.<sup>132</sup>*

*Na tomto záchodě je*

*smrad jako na hajzlu.*

*To prase, co tu bylo,*

*sežralo hada nebo*

*ještěrku.“<sup>133</sup>*

Na straně druhé zde několikrát naráží na předchozí totalitní režim a snaží se ho různě parodovat:

*„I AM READING*

*RUDÉ PRÁVO*

*EVERY DAY,*

*VOLE!<sup>134</sup>*

*Trpíte zácpou?*

*Poslouchejte*

*Miloše Zemana*

*Každé ráno*

*V 6.45!“<sup>135</sup>*

---

<sup>132</sup> OUŘEDNÍK, Patrik. *Klíč je ve výčepu: z folklóru WC*. Praha: Volvox Globator, 2000, s. 12. ISBN 80-7207-368-0.

<sup>133</sup> Tamtéž, s. 13.

<sup>134</sup> Tamtéž, s. 38.

<sup>135</sup> Tamtéž, s. 47.

Zvláštností tohoto souboru je, že i přes vulgarismy a parodický nádech *Ouředník* po téměř celou dobu dodržuje interpunkci. Co ale zaujme na první pohled, je rozhodně střídání písemných stylů a znaků – od kurzívy a tučného písma až po odrážky ve stylu psací tužky.

*Klíč je ve výčepu* radíme do parodické *travestie*, o které z teoretické části víme, že autor její pomocí úmyslně zamění vážné téma a vysoký žánr do nízké podoby. S touto tendencí se setkáváme u K. H. Borovského v jeho *Tyrolských elegiích*, kde si autor záměrně vybral vysoký žánr – *elegii* neboli žalozpěv, v němž zesměšňuje vlastní zatčení, odvezení do vyhnanství a tehdejší neschopnost říšské byrokracie a policie. *Ouředník* si podobně jako Havlíček vybral k zesměšnění politických poměrů i lidských intimností poezii, což by ze souboru mohlo dělat něco víc, avšak v tomto případě vytváří spisovatel příklad lidské primitivnosti, do níž společnost na přelomu 20. a 21. století upadla.

## 4.5 *Europeana. Stručné dějiny dvacátého věku*

Následující dílo je další příklad Ouředníkovy prózy, v níž využívá parodie a fikce k zobrazení historického rámce 20. století. Podle názvu knihy, „*za níž byl nominován na Magnesii Literu*“<sup>136</sup>, by se mohlo zdát, že Ouředník přichází s návrhem historických událostí minulého století. Jak už to ale u Patrika Ouředníka bývá, nikdy nepředkládá čtenáři prvoplánové dílo, což platí i pro *Europeany*.

Ouředníková próza stojící na pomezí beletrie a esejistiky připomíná jakýsi historický přehled nejdůležitějších událostí zmíněného období, avšak nejdůležitějším prvkem této prózy je absence jakéhokoliv chronologického řádu, což je v souvislosti s historickým vývojem složité nejen pro čtenáře laika.

### 4.5.1 Nový výklad dějin?

Ouředník překládá text náhodně zvolených událostí bez jakéhokoliv řádu, a to ať už z historické nebo kompoziční stránky. Vytváří tak nový výklad dějin 20. století – dílo funguje jako ironický až parodický komentář, v němž by měl čtenář v průběhu recepce pochopit tři klíčové oblasti knihy – čas, paměť a identitu. I přes neuspořádanost a nahodilost textu má dílo jasně danou strukturu, v níž vedle sebe stojí ústřední milníky 20. století a paradoxní až absurdní detaily, u nichž lze těžko říct, zda jsou založené na pravdě nebo na autorově fikci. Ouředník se zde totiž brání nebezpečí a útisku humorem a ironií stejně jako tehdy střední Evropa – „*tam, kde se zábavné historky nakonec vždy překryjí s historií s velkým H*“<sup>137</sup>. I přes obsahovou a tematickou roztržitost připomíná text kroniku – na okrajích stránek jsou značeny *marginálie*, komentáře či poznámky k aktuální obsahové látce, které ale více než jako orientační pomůcky slouží k zvýraznění absurdity anebo ironie líčených událostí, což podle Pellegrini definitivně odhaluje jejich grotesknost<sup>138</sup>.

---

<sup>136</sup> Patrik Ouředník. In: *Czech Lit: České literární centrum* [online]. Brno: Moravská zemská knihovna, 2016 [cit. 2021-5-9]. Dostupné z: <https://www.czechlit.cz/cz/autor/patrik-ourednik-cz/>

<sup>137</sup> LAIGNEL-LEVASTINE, Alexandra. Tragická začarovaná Evropa. In: Florence Pellegrini (ed.): *Mistr subverze: napříč dílem Patrika Ouředníka*. Praha: Volvox Globator, 2020, s. 43. ISBN 978-80-7511-595-9.

<sup>138</sup> PELLEGRINI, Florence. *Europeana. Stručné dějiny dvacátého věku*. In: Florence Pellegrini (ed.): *Mistr subverze: napříč dílem Patrika Ouředníka*. Praha: Volvox Globator, 2020, s. 11. ISBN 978-80-7511-595-9.

#### 4.5.2 Jazykové a kompoziční zvláštnosti *European*

Markantním znakem Ouředníkovy textu je přítomnost souřadící spojky „a“, kterou autor používá na začátku téměř každé věty, a to ze dvou důvodů – jednak se snaží o nivelizaci vážného textu, což znamená, že vše (pseudovědecké názory nebo názory odborníků) probíhá na stejné úrovni významu, a jednak se snaží o infantilizaci témat – čtenář má pocit, že mu školák před tabulí naprosto bezmyšlenkovitě vykládá nazpaměť dějiny 20. století. S touto tendencí infantilizace jsme se již setkali v próze *Rok čtyřadvacet: progymnasma 1965–89*.

„*A sociologové říkali, že podle různých kritérií se nejlépe žije v Kanadě a ve Francii. A Spojené státy byly na 18. místě a Sierra Leone na 187. místě. (...) A lékaři říkali, že při správné životosprávě a za předpokladu optimální lékařské péče by se lidé mohli dožívat 110 až 130 let, a někteří lidé se domnívali, že jednou se člověk stane prakticky nesmrtelným a ideální společnost že nastane, až budou lidé umírat už jen na nepředvídané nehody a sebevraždy.*“<sup>139</sup>

Dalším výrazným znakem je nepřítomnost autorského hlasu – autorův postoj k líčeným událostem naprosto chybí. „*Europeana jsou vlastně románem par excellence, sice bez stmelujícího hrdiny či tradičního příběhu, ale zato, po bachtinovsku řečeno, románem mnohohlasým.*“<sup>140</sup> Zcela odosobněný vypravěč v knize pracuje na základě fragmentarizace, čímž – jak již bylo naznačeno – stírá tradiční hierarchické a ideologické hodnoty. Dvacáté století zde vypravěč využívá jako herní pole, s nímž může svobodně pohybovat. Podle autorky Florence Pellegrini vytváří vypravěč pomocí fragmentizace rozmanité názory seskupené do zmatených výčtů, z nichž vzniká celek působící jako něco mezi muzeem a vetešnictvím<sup>141</sup>.

Do příběhu vypravěč nijak nezasahuje, a tak můžeme hovořit více o vypravěči vševědoucím neboli vypravěči *extradiegetickém*, který přesně ví, kdy a kde se cokoliv „šustlo“. Pro vypravěče *European* je rovněž příznačná záliba v používání statistik, dětské naivity (podobně jako v *Roce čtyřadvacet*) a lidové výmluvnosti blížící se hrabalovskému pábitelství. Vypravěčova perspektiva zcela oprávněně připomíná uměleckou *asambláž* – z umělecké techniky původně trojrozměrně nanášená koláž – v případě *European* se jedná o horizontální

---

<sup>139</sup> OUŘEDNÍK, Patrik. *Europeana. Stručné dějiny dvacátého věku*. Praha: Volvox Globator, 2012, s. 66. ISBN 978-80-7207-832-5.

<sup>140</sup> RICHTER, Jaroslav. Dvacáté století v kostce. In: *Souvislosti*, 1, 2002, 51, s. 242.

<sup>141</sup> PELLEGRINI, Florence. *Europeana. Stručné dějiny dvacátého věku*. In: Florence Pellegrini (ed.): *Mistr subverze: napříč dílem Patrika Ouředníka*. Praha: Volvox Globator, 2020, s. 8. ISBN 978-80-7511-595-9.

pohyb časem a prostorem dějin, čímž se postupně vytváří textová koláž založená na vlepování jednotlivých vypravěčových událostí, příběhů a minipříběhů. Tento způsob vlepování jednotlivých útržků připomíná fenomén *multitaskingu* – vypravěč zde pracuje s několika tématy v jeden moment, aniž by některý ukončil. Pellegrini to vysvětluje jako „něco“ z *Bouvarda a Pécucheta* – Ouředníkův smysl pro encyklopedičnost<sup>142</sup>. Tato vypravěčova podobnost s dílem Bouvard a Pécuchet je rovněž vidět i v *Ad acta*.

Jedná se o litanicky uspořádaný sled klíčových událostí minulého století, kde Patrik Ouředník svým věcným a popisným stylem vedle sebe staví nesouvisející děje, čímž se snaží čtenáře jednak pobavit, jednak u něho vyvolat nevolnost<sup>143</sup>. V jednom z rozhovorů pro Pellegrini sám vysvětloval princip své knihy – pokusil se 20. století pojmout nikoliv jako téma, nýbrž jako literární figuru, z čehož plyne i absence hrdiny a osobního vypravěče, jehož přítomnost Ouředník převedl na jazyk, diskurz a stereotyp. Autor v rozhovoru vysvětloval, co knize dodalo onu parodičnost, grotesknost a diskurzivní formu a obsah – byly to tři základní slova, která se mu vybavila v souvislosti s 20. stoletím. Zprvu slovo *chaos*, což ale postupně zavrhoval, protože chaos byl a je příznačný pro celé dějiny (nejen pro 20. století), a proto ho nahradil slovem *překotnost*. Zadruhé to bylo slovo *infantilismus* – měl představu, že text bude „předvádět“ již zmíněný pomyslný žák stojící před tabulí. Konečně zatřetí se jednalo o slovo *scientistické 20. století*<sup>144</sup>.

---

<sup>142</sup> Tamtéž.

<sup>143</sup> Tamtéž, s. 14–15.

<sup>144</sup> Tamtéž, s. 22–23.

#### 4.6 *O princí Čekankovi, jak putoval za princeznou, a o všelijakých dobrodružstvích, která se mu přitom přihodila*

Další kniha Patrika Ouředníka *O princí Čekankovi, jak putoval za princeznou, a o všelijakých dobrodružstvích, které se mu přitom přihodila* by podle názvu mohla představovat klasickou dětskou prózu, avšak řadíme ji spíše k pohádkám pro dospělé.

Knih z roku 2008 popisuje původ a putování prince Amadea Bubula Cypria Dalameua Eukalypta Filipa Galimatiáše, kterému bylo přezdíváno princ Čekanka, a to ze dvou důvodů – jeho jméno bylo zdlouhavé, navíc neustále na něco čekal, a proto mu Ouředník vychytrale dává přezdívku Čekanka. Jednoho dne princ Čekanka dostal z Oddělení pro stávající prince a nastávající princezny Ministerstva starobylých a vznešených rodů doporučený dopis, v němž stálo, že se princ dožil 6 let, 6 měsíců a 66 dnů, a proto by se měl do 42 hodin od doručení dopisu vydat na cestu pro svoji nastávající manželku. Jestliže tak princ neučiní, bude mu uříznuta hlava, nos, uši a nalepeny „frňousy“. Protože žil princ v zámku úplně sám jen se svým koněm jménem Za groš kudla a neměl si s kým hrát, rozhodl se ihned vydat na cestu.

##### 4.6.1 Jazykový experiment na pozadí pohádky

Základním rysem příběhu se stává hra s jazykem, kterou sledujeme především u křestních jmen jednotlivých postav příběhu – ať už se jedná o prince, jeho koně, nadpřirozené bytosti nebo zvířata, s nimiž se princ na své cestě setkal (např. čarodějnice Pucnoha, veverka Janinka, neznámá sova, medvěd Bloumal, zajíc Kuba Kakrlák nebo trpaslík Trpajzlík). Možnosti jazyka využívá i ve chvíli, kdy princ Čekanka obdrží doporučený dopis, který byl napsán v podobě složitěho matematického příkladu.

*„Vážený pane,*

*jak je Vám nepochybně známo podle vyhlášky číslo ix el osmdesát osm tisíc osm set osmdesát osm lomeno osmdesáti osmi děleno čtyřmi a to celé na druhou a podle dodatku k doplňku číslo nula nula jedna k výše uvedené vyhlášce číslo ix el osmdesát osm tisíc osm set osmdesát osm lomeno osmdesáti osmi děleno čtyřmi a to celé na druhou, každý občan starobylého a vznešeného rodu, který dosáhl věku šesti let, šesti měsíců a šedesáti šesti dnů, má*



*za okamžitou a vysoce naléhavou povinnost vydat se neprodleně na cestu za účelem vypátrání neznámé princezny starobylého a vznešeného rodu.*“<sup>145</sup>

Na ukázce je vidět Ouředníkův vychytralý smysl pro humor, který ale malé dítě asi jen těžko dokáže pochopit, a proto takto volený smysl pro humor měl více sloužit jako parodie složitosti a absurdity nově nastolené byrokracie po roce 1989. Kromě jazykových hrátek ukázka dokazuje pohádkovou symboličnost čísel – *šest* a *osm*.

Z jazykového hlediska je rovněž pozoruhodné prolínání jazykové roviny dětí u jednotlivých slov („junda“) se spisovným jazykem úředníků nebo politiků („demokracie“), na čemž dokazujeme, že kniha byla primárně určena dospělému čtenáři, nikoliv dětskému. Příkladem je mimo jiné 15. kapitola, v níž se princ Čekanka s klukem Hejholou dostali do Smutného království všech mamlasů, kde vládl „praštěný“ vladař, který zakázal mamlasům zpívat. Čekanka s klukem Hejholou se je rozhodli rozveselit tím, že zazpívali tak silně písničku, až vladaři měla upadnout hlava.

*„A hrrrrrrrrr! Všichni smutní mamlasové utíkali za princem a Hejholou a někteří přijeli tramvají. A všichni Hejholovi a princ Čekankovi děkovali a potřásali jim rukama a plácali je do zad. A volali: ‚Sláva!‘ ‚Hurááá!‘ ‚Vivááá!‘ ‚Ať žije demokracie!‘ a tak podobně.*“<sup>146</sup>

Tedy příklad toho, že pouze dospělý a předem poučený čtenář pochopí, že se autor pokusil nepřímo pomocí satiry a fikce zesměšnit tehdejší společenskou a politickou situaci v zemi.

#### 4.6.2 Klasická pohádka?

Knih je vystavena na klasických znacích pohádky – příběh, v němž dominují již zmíněná symbolická čísla tři, šest nebo osm, dále nadpřirozené bytosti, fiktivní svět není vázán na realitu, není tak vypravěčem ani prezentován. Pohádkový příběh většinou popisuje souboj dobra se zlem, což je zdůrazněno kontrasty, zápletkami, které vedou k neustálé gradaci děje. Ouředník tuto charakteristiku pohádky zcela splňuje, avšak jeho styl humoru nebo jazyka klasickému pojetí pohádky neodpovídají.

---

<sup>145</sup> OUŘEDNÍK, Patrik. *O princ Čekankovi, jak putoval za princeznou, a o všelijakých dobrodružstvích, která se mu přitom přihodila*. Praha: Volvox Globator, 2008, s. 15–16. ISBN 80-85769-08-5.

<sup>146</sup> Tamtéž, s. 66.

#### 4.6.3 Vypravěčské hledisko

Nepřehlédnutelným aspektem této prózy je postava vypravěče, který zde slouží jako základní orientační bod, neboť je *vševědoucí*, a proto nás postupně seznamuje se všemi nadpřirozenými postavami a zvířaty, s nimiž se princ a jeho kůň na cestě za princeznou setkávají. Vypravěč tak v knize vystupuje jako tzv. pohádkový „dědeček“.

Během putování se vypravěčské hledisko několikrát přeneso na postavu z příběhu – např. v 10. kapitole si kořen a strašidlo Plivník vyprávěli pohádky – jednou vyprávěl kořen Pohádku o kouzelném šakalovi, podruhé vyprávěl Plivník Pohádku o botě, která se ztratila.

Patrik Ouředník tak vytvořil na první pohled dětskou pohádku, která má ovšem neuvěřitelný přesah na dospělého čtenáře, který se sice ocitá ve fikčním světě nadpřirozených postav, tam se ale díky Ouředníkovu vypravěčství a smyslu pro tematickou nadčasovost jednotlivých kapitol a pohádek nebude dospělý čtenář nikdy nudit.

## 4.7 *Ad acta*

Poslední próza, kterou jsme se v rámci práce zabývali, se nazývá *Ad acta* (2006). Stejně jako v předchozím *Konci světa* se i zde na první pohled zdá, že se jedná o detektivní příběh, neboť z názvu díla plyne „*k zařazení do archivu, k ostatním spisům (často bez pojednání, vyřízení)*“<sup>147</sup>, doslova jako odložený případ. Ouředník zde ale využívá prvků detektivky k tomu, aby rozehrál fikci.

V knize se odehrává příběh důchodce Viktora Dyka a inspektora Viléma Lebedy, jejichž nejprve naprosto rozdílné životní osudy se dostávají do společných spojitostí. První kapitoly se věnují samotářskému důchodci panu Dykovi, který většinu času posedával na své lavičce v parku občas i s dalšími důchodci, jako byl pan Pražák, paní Procházková, paní Hovorková, ta ale na začátku příběhu tragicky umírá. Kromě současného života misantropického důchodce se čtenář dozvídá i o mladém Viktoru Dykovi, jak mu zemřela manželka Anežka, jak problematický vztah měl a stále má se svým synem Dykem juniorem, o jeho milostných aférách s kolegyněmi a o tom, jak se snažil napsat knihu (atlas brouků či sběratelská příručka). Protiklad k nepřátelskému a vyzáběle vypadajícímu Dykovi představuje postava vysokého siláka Viléma Lebedy, který byl oproti Dykovi humanisticky smýšlející občan, něco jako symbol vzornosti a slušnosti tehdejší republiky. Oproti Dykovi nebyl vyznavačem mimomanželských záletů. Celý život zůstal osamocený a nepochopený svým okolím. Rozdílné osobnosti hrdinů ovšem měly jedno společné – představují samotáře, o nichž se postupně dozvídáme, že byli pravděpodobně nevlastními bratry.

*„Když bylo Vilémovi čtyřicet, usoudil, že je možné s ním promluvit jako chlap s chlapem, a svěřil mu tajemství, jehož byl už řadu let výlučným držitelem: Vilém měl nevlastního bratra, syna ženy, kterou otec poznal ještě za svobodna pod jménem Anna Sochrová. Po letech se s ní náhodou sešel na ulici, on ženatý s Vilémovou matkou, ona vdaná za nějakého Viktora Dyka. Slovo dalo slovo a slovo se stalo skutkem, od půl páté do šesti každé pondělí a čtvrtek.“*<sup>148</sup>

---

<sup>147</sup> *Ad acta*. In: *Akademický slovník současné češtiny* [online]. Praha: Ústav pro jazyk český AV ČR [cit. 2021-6-3]. Dostupné z: <https://slovníkcestiny.cz/heslo/odlo%C5%BEit/>

<sup>148</sup> OUŘEDNÍK, Patrik. *Ad acta*. Praha: Torst, 2006, s. 72. ISBN 80-7215-290-4.

Mimo možný společný původ, o který se ani jeden z nich nijak zvlášť nezajímal, je spojovaly okolnosti vyšetřování – Lebeda vyšetřoval znásilnění slečny Reisové, které Dyk v úvodu příběhu „poradil“, jak se dostane k Akademii výtvarných umění, dále vyšetřoval dva žhářské pokusy v místním Klubu důchodců, vraždu v pražském baru a v neposlední řadě se soukromě zabýval čtyřicet let starou odloženou vraždou poblíž Medvědí skály v Krušných horách, do níž byl patrně zapleten Viktor Dyk. Čtenář má tak od začátku příběhu tendenci hledat pachatele všech zločinů, což je v tomto případě naprosto sisyfovská práce.

#### 4.7.1 Ouředníkovská subverze

Je to znovu jazyk, na němž Ouředník staví svojí subverzi, která se nám v *Ad acta* ukazuje jako marnost veškerého lidského promlouvání<sup>149</sup> v podobě nijakých dialogů důchodců přes stranická hesla až po nápisy na zdech. Často se rovněž objevují Dykovy sexuální narážky a vulgarismy.

*„Taky si mohla vyhrnout sukni, přemítal Dyk. Jenom na chvílku, co by jí to udělalo. Nikdo tu není. Ukázala by mi kundičku a já bych jí poradil, kudy se dostane k Akademii. Třeba ani nemá kalhotky. Co by jí to udělalo. Třetí doprava. Dobře jí tak.“<sup>150</sup>*

Éric Chevillard v příspěvku „Mistr subverze“ píše o tom, že Patrik Ouředník ožívuje ve své post-moderní variantě tzv. *puklý kotel*, tzn. že lidská komunikace se stává nedostačující, a proto jsme odsouzeni k „papouškování“<sup>151</sup>. I v tomto díle se prolíná hovorová a spisovná rovina jazyka – jednak z prostředí pražských ulic, jednak z policejního prostředí. Chevillard dodává, že „*hra s jazykovými stereotypy, absurdní dialogy a ostatní zvrhlosti ústí v komickou meditaci o jazyce, který je naším jediným prostředkem k uchopení reality, jediným způsobem, jak ji pojmenovat, a tím se o ni podělit s jinými – a zároveň vlastním principem nedorozumění nebo manipulace*“<sup>152</sup>. Jazyk *Ad acta* bývá podobně jako v *Konci světa* obohacen o biblické citáty, nejčastěji u postavy V. Dyka:

---

<sup>149</sup> PELLEGRINI, Florence. *Ad acta*. In: Florence Pellegrini (ed.): *Mistr subverze: napříč dílem Patrika Ouředníka*. Praha: Volvox Globator, 2020, s. 38. ISBN 978-70-7511-595-9.

<sup>150</sup> OUŘEDNÍK, Patrik. *Ad acta*. Praha: Torst, 2006, s. 9. ISBN 80-7215-290-4.

<sup>151</sup> PELLEGRINI, Florence. *Ad acta*. In: Florence Pellegrini (ed.): *Mistr subverze: napříč dílem Patrika Ouředníka*. Praha: Volvox Globator, 2020, s. 38. ISBN 978-70-7511-595-9.

<sup>152</sup> CHEVILLARD, Éric. *Mistr subverze*. In: Florence Pellegrini (ed.): *Mistr subverze: napříč dílem Patrika Ouředníka*. Praha: Volvox Globator, 2020, s. 25. ISBN 978-70-7511-595-9.

„Jednou ho napadlo dodat: ‚Kniha Rút, 4, 6‘ – a hle, pohledy vůkol zazářily, ženské uznale, mužské závistivě. Od té doby tak činil pokaždé. ‚Noc je předzvěstí jitra. Leviticus 2, 10,‘ pravil zvedaje se ze židle a opouštěje podnikový večírek. ‚Kopej v písku a nalezněš sebe sama. Kazatel 17, 5,‘ nabádal kolegyni v práci, na niž si dělal záľusk.“<sup>153</sup>

#### 4.7.2 Metafyzický thriller

Jak již bylo naznačeno – nejedná se o klasicky pojatý detektivní příběh, neboť jak tvrdil sám Ouředník, čtenář-fanoušek detektivek by vytušil, že všechny případy spolu nějak souvisí, avšak to by pro autora bylo až přes příliš nudné a prvoplánové, a proto knihu chápe jako *metafyzický thriller*<sup>154</sup>, v němž nevystupuje žádná fyzická oběť, obětí je totiž bezvýchodnost jazyka jako odraz bezvýchodného východiska z lidského života. V doslovu knihy se francouzský spisovatel Jean Montenot nechává slyšet, že se Ouředníkovi podařilo dojít k postupnému rozkladu románové stavby stejně tak, jako to kdysi dokázal Gustave Flaubert v *Paní Bovaryové*. Zatímco u Flauberta to byl esteticky motivovaný úmysl napsat knihu „o ničem“, u Ouředníka to byl právě existenciálně laděný úmysl – „románová transpozice prázdnoty lidských životů a marných pokusů čelit nicotě“<sup>155</sup>. Tím, že autor zvolil možnost rozkladu románové stavby, dochází k derealizaci prostoru. Časoprostor románu se tak stává polorealistický a poloimaginární<sup>156</sup> – příběh je sice zasazen do prostředí postkomunistické Prahy, avšak Ouředník píše o místech, která ve skutečnosti neexistují (např. Puklíčova ulice nebo roh Veleoslavínovy a Husitské ulice). Příběh je navíc vsazen do prostředí šachového leitmotivu, který pak ve výsledku připomíná šachovou partii mezi čtenářem a vypravěčem, tzv. *mutatis mutandis*, v níž figurkami pohybuje sám autor<sup>157</sup>. Montenot myšlenku dokončuje tím, že 1. kapitola ve skutečnosti slouží jako zrcadlo – vytváří podle něho odraz románového světa *Ad acta*. Čtenář tak nemůže vyhrát proti vypravěči šachovou partii v případě, že se mu podaří objasnit případy, bude tedy stejného přesvědčení jako Lebeda, který tvrdil, že cosi pochopil<sup>158</sup>.

<sup>153</sup> OUŘEDNÍK, Patrik. *Ad acta*. Praha: Torst, 2006, s. 11. ISBN 80-7215-290-4.

<sup>154</sup> MONTENOT, Jean. *Ad acta, ad arbitum*. In: Florence Pellegrini (ed.): *Mistr subverze: napříč dílem Patrika Ouředníka*. Praha: Volvox Globator, 2020, s. 35. ISBN 978-70-7511-595-9.

<sup>155</sup> PELLEGRINI, Florence. *Ad acta*. In: Florence Pellegrini (ed.): *Mistr subverze: napříč dílem Patrika Ouředníka*. Praha: Volvox Globator, 2020, s. 39–40. ISBN 978-70-7511-595-9.

<sup>156</sup> MONTENOT, Jean. *Ad acta, ad arbitum*. In: Florence Pellegrini (ed.): *Mistr subverze: napříč dílem Patrika Ouředníka*. Praha: Volvox Globator, 2020, s. 38. ISBN 978-70-7511-595-9.

<sup>157</sup> Tamtéž, s. 30.

<sup>158</sup> Tamtéž, s. 30–31.

### 4.7.3 Vypravěč *Ad acta*

Průvodce světa *Ad acta* představuje náladový a rozmarný vypravěč, v němž je složité se vyznat, protože jednou se tváří jako postava splývající s příběhem a hlavními postavami, jindy se naprosto distancuje od příběhu, který se (ne)děje<sup>159</sup>. Jak již bylo zmíněno u *European*, autorka Pellegrini vysvětluje souvislost mezi vypravěčem *Ad acta* a vypravěčem *Bouvarda a Pécucheta* – oba vypravěči jsou do značné míry ovlivněni vědomostním diskurzem autoritářství, a proto se musí vyrovnávat s dobovou arogancí, stereotypy a klišé, jež v sobě maskují vyprázdněnost a dutost doby<sup>160</sup>. Vypravěč ve 24. kapitole příběhu přebírá zvláštní roli – obrací se přímo ke čtenáři a vystupuje jako autorský hlas, který se snaží uklidnit, ale zároveň i znejistit čtenáře v jeho dosavadní recepci díla. V tomto případě si rovněž jako v próze *Rok čtyřadvacet* vypůjčíme teoretické poznatky z praktické části od G. Genetta, neboť zde funguje tzv. *autofikce* – nejproblematičtější vztah mezi autorem a vypravěčem. Ouředník zde stvořil čistou přetvářku toho, že líčí skutečně pravdivý příběh.

„Čtenáři! Zdá se vám naše vyprávění roztěkané? Máte pocit, že se děj nehýbe z místa? Že se v knize, již držíte v rukou, venkoncem vzato nic neděje? Nezaoufejte: buď je hlupák autor, nebo vy, šance jsou vyrovnané. (...) Nechceme být v žádném případě nezdořilí, nemáme nikterak v úmyslu dopouštět se laciných provokací, ale přesto, přesto, přesto: co je nám do toho? Vzali jsme na sebe větší část odpovědnosti; je na nás, abyste nyní trpělivě snášeli svůj díl.“<sup>161</sup>

Vypravěč Dyk se rovněž shoduje i s další literární postavou – s Ludvíkem Jahnem z *Žertu*, neboť obě postavy mají několikerou podobu či perspektivu. V teoretické části jsme se obrátili na Lubomíra Doležela, který střídání vypravěčských perspektiv vysvětluje na změně subjektivního a hodnotícího úhlu pohledu, kdy vzniká tzv. *vypravěčské sympozium* založené na mnohoperspektivním lineárním vyprávění. U Ouředníka vypravěč Dyk vystupuje v *Ad acta* jednak jako ústřední hrdina, jednak jako autor knihy, kterou vydal pod pseudonymem Viktor Jarý, v neposlední řadě jako ústřední hrdina autofikce ve verzi původní a verzi publikované po cenzurním řízení<sup>162</sup>.

---

<sup>159</sup> Tamtéž, s. 26.

<sup>160</sup> PELLEGRINI, Florence. *Ad acta*. In: Florence Pellegrini (ed.): *Mistr subverze: napříč dílem Patrika Ouředníka*. Praha: Volvox Globator, 2020, s. 44–45. ISBN 978-70-7511-595-9.

<sup>161</sup> OUŘEDNÍK, Patrik. *Ad acta*. Praha: Torst, 2006, s. 95. ISBN 80-7215-290-4.

<sup>162</sup> MONTENOT, Jean. *Ad acta, ad arbitum*. In: Florence Pellegrini (ed.): *Mistr subverze: napříč dílem Patrika Ouředníka*. Praha: Volvox Globator, 2020, s. 37. ISBN 978-70-7511-595-9.

#### 4.7.4 Fikce *Ad acta* touží po novém čtenáři

Fiktivní hledisko prózy *Ad acta* spatřujeme v tom, že autor záměrně využívá prvků románové detektivky, avšak kterou naprosto dekonstruuje tím, že jednotlivé příběhy, ale i dialogy hlavních postav ztrácejí smysl a vyústění, a tak vzniká ve své podstatě zcela něco jiného – „*antiromán připomínající Diderotova Jakuba Fatalistu*“<sup>163</sup>, který stejně jako Patrik Ouředník útočí na tehdejší mravokárce a pokrytectví měšťácké společnosti.

Ona fiktivní detektivka tak předpovídá, že Ouředník shodně jako například Bohumil Hrabal již netouží po *čtenáři-pátrači*, který se snaží proniknout do podstaty příběhu, touží po novém typu čtenáře, a to po *čtenáři-hermeneutikovi*, pro něhož není podstatné nalézt řád okolností příběhu, podstatné pro něho je přijít na to, co skrývá složitost příběhu. Jeho schopnost interpretace díla se tak přesouvá na úroveň metafyzickou a existenciální, čímž se odkrývá samotný princip – tzn. iluze smyslu známá jako *jazyk*<sup>164</sup>.

---

<sup>163</sup> PELLEGRINI, Florence. *Ad acta*. In Florence Pellegrini (ed.): *Mistr subverze: napříč dílem Patrika Ouředníka*. Praha: Volvox Globator, 2020, s. 40. ISBN 978-70-7511-595-9.

<sup>164</sup> MONTENOT, Jean. *Ad acta, ad arbitum*. In: Florence Pellegrini (ed.): *Mistr subverze: napříč dílem Patrika Ouředníka*. Praha: Volvox Globator, 2020, s. 32. ISBN 978-70-7511-595-9.

## 5 ZÁVĚR

V úvodu práce jsme nastínili, že na konci 20. století se objevuje nový spisovatel, který vystupuje s velice osobitým stylem jazyka. Osobitý styl Patrika Ouředníka se skrývá v tom, že záměrně propojuje protikladné literární žánry a postupy k tomu, aby našel pravdu doby a místo ve společnosti, kde může spojit tyto na první pohled odlišné pojmy. Vytváří tak nezaměnitelný rukopis, něco jako autorský pastiš.

Další část práce jsme věnovali uvedení autorova života. Zmínili jsme jeho autorské počátky, významná ocenění a díla.

V teoretické části práce byl vytvořen přehled teorie literárních žánrů a literárních pojmů, které se prolínají Ouředníkovou tvorbou, byly to pojmy: utopie, dystopie, parodie, fikce. Definovali jsme jednotlivé termíny a pojmy. V jednotlivých příručkách a slovnících jsme zjistili, že zmíněné literární žánry a pojmy mají již od dob antiky silnou tradici v používání. Termíny a pojmy byly navíc dovysvětleny na konkrétních literárních dílech ve světovém měřítku. Podle teoretických poznatků jsme si tak ujasnili významy dílčích odborných výrazů, což nám později pomohlo lépe pochopit a vysvětlit tvorbu Patrika Ouředníka.

V praktické části bakalářské práce jsme dále aplikovali teoretické poznatky na konkrétní díla autora. Během literárních analýz jednotlivých děl jsme odhalovali základní Ouředníkovská témata, jazykové hrátky a dobové diskurzy, jimiž Ouředník chtěl vytvářet tragikomický obraz 19., 20. a počátku 21. století. V každém z rozebíraných děl jsme našli několik fungujících svobodných prostorů jazyka, čímž – jak bylo výše napsáno – vzniká autorský pastiš hledající pravdu doby. Autor totiž využívá literárních žánrů k tomu, aby se nepřímou pomocí parodie, fikce, frašky, ale i grotesky a absurdity dostal k podstatě historického a kulturního vývoje společnosti v posledních dvou stoletích s přesahem do dnešní doby. To znamená, že na první pohled klasické literární žánry jsou využívány nejen k oslovení čtenáře, nýbrž i k jeho zmatení, neboť prvoplánově laděné dílo ve výsledku představuje hlubokou sondu do historicko-sociálního vývoje, čímž je zřetelně dáno, že Patrik Ouředník požaduje všeobecně znalého čtenáře, který pochopí jeho metafyzický přesah děl. Ouředníkově mísení literárních žánrů a pojmů mimo hledání pravdy doby souvisí s postmodernou, jde totiž o konec dosavadních ideologií a osvíceneckého pokroku.

Autor využívá výše zmíněných svobodných prostorů jazyka a postmodernistických technik k tomu, aby tragikomicky refletoval poslední dvě století. Ke stvoření obrazu hrůzného období používá podobně jako Jaroslav Hašek a Franz Kafka absurdní a groteskní motiv společně s neschopností mezilidské komunikace tak, že vedle sebe klade závažné okamžiky



minulosti a humorné, nesmyslné a často i fiktivní příběhy. Tato tragikomická tendence psaní je záležitostí především střeoevropského prostoru, který byl historickými událostmi minulých století postižen nejvíce, z toho důvodu, jak již bylo napsáno v úvodu práce, Patrik Ouředník znamená vyvrcholení tragického osudu malého střeoevropského národa.

Dalším námětem by tedy mohla být problematika střeoevropanství u Patrika Ouředníka, který sice primárně pochází z Československa, ale stejně jako Milan Kundera několik let žije a píše ve Francii. Jistě by bylo zajímavé porovnat dva původně československé autory, zda jsou po letech života v zahraničí kulturně více středními nebo západními Evropany.

## Summary

In the introduction, we have outlined that at the end of the 20<sup>th</sup> century a new writer was detected who presents with a very distinctive style of language. Patrik Ouředník's distinctive style of language lies in the fact that he intentionally connects the opposite literary genres and procedures to find the truth of the time and place in society where he can combine these seemingly different concepts. Therefore, he creates an unmistakable manuscript, something like an author's mixture.

Another part of the work we have devoted to presenting the author's life. We have mentioned his origins, significant awards and works.

In the theoretical part, we have made an overview of literary genres and literary concepts which related to Ouředník's work – these are utopia, dystopia, parody, fiction. We have defined the terms and concepts. In the individual manuals and dictionaries, we have found that the mentioned literary genres and concepts have a strong tradition in use since antiquity. In addition, the terms and concepts have been explained in the specific literary works on a global scale. According to the theoretical knowledge, we have clarified the meanings of the partial technical terms which later helped us to better understand and explain the work of Patrik Ouředník.

In the practical part of the bachelor's thesis, we have applied the theoretical knowledge to the specific works of the author. During the literary analyses of the individual works, we have revealed the basic themes, language games and period discourses by which Ouředník creates a tragicomic picture of 19<sup>th</sup>, 20<sup>th</sup> and early 21<sup>st</sup> century. In the each of the discussed works we have found several functioning free areas of language which – as was written above – creates an author's mixture for the truth of the time. The author applies literary genres to indirectly use parody, fiction but also grotesque and absurdity to get to the centre of the historical and cultural development of society in the last two centuries with an overlap to the present day. It means that at the first sight, classical literary genres are used not only to address the reader but also to confuse him. This is the reason why Ouředník's work represents a deep probe into the historical and social development. As a result of this Ouředník's style is a fact that he requires a generally acquainted reader who understands his metaphysical overlap of the works. The author's mixture of literary genres and concepts also relates to the postmodern. The author utilizes the above-mentioned free areas of language and postmodernist techniques to tragicomically reflect the last two centuries. Similarly, like Jaroslav Hašek and Franz Kafka, he uses an absurd and grotesque motive together with the incompetence of interpersonal

communication. After that, he creates a picture of a terrible period by placing serious moments of the past and humorous, meaningless, and often fictional stories side by side. This tragicomic tendency in the writings is primarily a matter of the Central European area which was most affected by the historical events of past two centuries. In conclusion, we would like to summarize that Patrik Ouředník signifies the culmination of the tragic fate of a small Central European nation.

Another topic could be the issue of the Central Europeanism of Patrik Ouředník who primarily comes from the Czechoslovakia. Similarly, like Milan Kundera, he lives and writes in France therefore it could be certainly interesting to compare two original Czechoslovak authors in the meaning of culturally affiliation more to the Central or to the Western European.

## 6 SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

### 6.1 Sekundární literatura

#### 6.1.1 Tištěné nosiče

ANDREJEVA, Jekaterina Vladimirovna. *Atlantida: hledání ztraceného světa*. Praha: Lidová demokracie, 1966, s. 9–16.

COHN, Doritt. *Co dělá fikci fikcí*. Praha: Paseka, 2009, s. 15–18, 22–23. ISBN 978-80-200-1718-5.

DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica: Fikce a možné světy*. Praha: Karolinum, 2003, s. 45, 51–55, 99–100. ISBN 80-246-0735-2.

DOLEŽEL, Lubomír. *Narativní způsoby v české literatuře*. Praha: Český spisovatel, 1993, s. 121–123, 131–132. ISBN 80-202-0418-0.

HÁRL, Vlastimil. Bylo nebylo. In: Patrik Ouředník. *Rok čtyřadvacet: progymnasma 1965-89*. Praha: Volvox Globator, 1995, s. 59–62. ISBN 80-85769-68-9.

CHEVILLARD, Éric. Dějiny bez konce. In: Florence Pellegrini (ed.): *Mistr subverze: napříč dílem Patrika Ouředníka*. Praha: Volvox Globator, 2020, s. 49–51. ISBN 978-70-7511-595-9.

CHEVILLARD, Éric. Mistr subverze. In: Florence Pellegrini (ed.): *Mistr subverze: napříč dílem Patrika Ouředníka*. Praha: Volvox Globator, 2020, s. 24–25. ISBN 978-70-7511-595-9.

KUERG, Martin. Parodie. In: Angar Nünning, Jiří Trávníček a Jiří Holý. *Lexikon teorie literatury a kultury: koncepce – osobnosti – základní pojmy*. Brno: Host, 2006, s. 584–585. ISBN 80-7294-170-4.

LAIGNEL-LEVASTINE, Alexandra. Toužebné bratrství. In: Florence Pellegrini (ed.): *Mistr subverze: napříč dílem Patrika Ouředníka*. Praha: Volvox Globator, 2020, s. 43–44. ISBN 978-80-7511-595-9.

LAIGNEL-LEVASTINE, Alexandra. Tragická začarovaná Evropa. In: Florence Pellegrini (ed.): *Mistr subverze: napříč dílem Patrika Ouředníka*. Praha: Volvox Globator, 2020, s. 40–42. ISBN 978-80-7511-595-9.

MACURA, Vladimír. Fikce. In: *Slovník literární teorie*. Praha: Československý spisovatel, 1984, s. 112.

MACURA, Vladimír. Parodie. In: *Slovník literární teorie*. Praha: Československý spisovatel, 1984, s. 265.

MOCNÁ, Dagmar. Parodie. In: Dagmar Mocná, Josef Peterka a kol. *Encyklopedie literární žánrů*. Litomyšl: Paseka, 2004, s. 441. ISBN 80-7185-669-X

MONTENOT, Jean. Ad acta, ad arbitum. In: Florence Pellegrini (ed.): *Mistr subverze: napříč dílem Patrika Ouředníka*. Praha: Volvox Globator, 2020, s. 26–39. ISBN 978-70-7511-595-9.

MONTENOT, Jean. Ouředníková paradoxní dystopie: osvobozující raut nekorektnosti. In Florence Pellegrini (ed.): *Mistr subverze: napříč dílem Patrika Ouředníka*. Praha: Volvox Globator, 2020, s. 52–53. ISBN 978-70-7511-595-9.

OUŘEDNÍK, Patrik. *Utopus to byl, kdo učinil mě ostrovem: Pokus o vymezení jednoho žánru*. Praha: Torst, 2010, s. 19–21, 64–65, 143–145, 175, 186. ISBN 978-80-7215-395-4.

OSOLSOBĚ, Ivo. *Principia parodica: Posbírané papíry převážně o divadle*. Praha: Akademie múzických umění, 2007, s. 42–47. 42ISBN 978-80-7331-082-0.

PELLEGRINI, Florence. Ad acta. In: Florence Pellegrini (ed.): *Mistr subverze: napříč dílem Patrika Ouředníka*. Praha: Volvox Globator, 2020, s. 36–45. ISBN 978-70-7511-595-9.

PELLEGRINI, Florence. Europeana. Stručné dějiny dvacátého věku. In: Florence Pellegrini (ed.): *Mistr subverze*. Praha: Volvox Globator, 2020, s. 8–23. ISBN 978-80-7511-595-9.

PELLEGRINI, Florence. Rok čtyřia dvacet. In: Florence Pellegrini (ed.): *Mistr subverze: napříč dílem Patrika Ouředníka*. Praha: Volvox Globator, 2020, s. 30–36. ISBN 978-80-7511-595-9.

PETERKA, Josef. Utopie. In: *Slovník literární teorie*. Praha: Československý spisovatel, 1984, s. 397.

RICHTER, Jaroslav. Dvacáté století v kostce. In: *Souvislosti*, 1, 2002, 51, s. 242.

SIROVÁTKA, Oldřich. Folklorismus. In: *Slovník literární teorie*. Praha: Československý spisovatel, 1984, s. 115.

SZACKI, Jerzy. *Utopie*. Praha: Mladá fronta, 1968, s. 11, 33, 105–109. ISBN 201697.

### 6.1.2 Online nosiče

Ad acta. In: *Akademický slovník současné češtiny* [online]. Praha: Ústav pro jazyk český AV ČR, [cit. 2021-6-3]. Dostupné z: <https://slovníkcestiny.cz/heslo/odlo%C5%BEit/>

ČECHÁK, Vladimír. LÍNEK, Jakub. Anarchismus. In: *Sociologická encyklopedie* [online]. Sociologický ústav AV ČR, 21. 12. 2017, [cit. 2021-04-22]. Dostupné z: <https://encyklopedie.soc.cas.cz/w/Anarchismus>

DUFFKOVÁ, Jana. Dystopie. In: *Sociologická encyklopedie* [online]. Sociologický ústav AV ČR, 11. 12. 2017, [cit. 2021-02-12]. Dostupné z: <https://encyklopedie.soc.cas.cz/w/Dystopie>

GENETTE, Gérard. Rozprava o vyprávění. Esej o metodě. In: *Časopis Česká literatura* [online]. 51. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2003 [cit. 2021-6-4]. s. 266. ISSN 2571-094X. Dostupné z: <https://ucl.cas.cz/edicee/images/data/prirucky/obsah/pruvodce/Rozprava%20o%20vypr%C3%A1v%C4%9Bn%C3%AD.pdf>

LINHART, Jiří. Fourierismus. In: *Sociologická encyklopedie* [online]. Sociologický ústav AV ČR, 2017, 21. 12. 2017, [cit. 2021-04-22]. Dostupné z: <https://encyklopedie.soc.cas.cz/w/Fourierismus>

O autorovi. In: *Patrik Ouředník* [online]. Praha: Torst, 17. 12. 2012, [cit. 2021-6-3]. Dostupné z: <http://www.nllg.eu/spip.php?article86>

Patrik Ouředník. In: *Czech Lit: České literární centrum* [online]. Brno: Moravská zemská knihovna, 2016 [cit. 2021-5-9]. Dostupné z: <https://www.czechlit.cz/cz/autor/patrik-ourednik-cz/>

PAVLOVA, Olga. Literární dystopie a pokusy o její vymezení ve světovém a českém kontextu. In: *Slovo a smysl: Word & Sense* [online]. Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, 2018, 30(15), s. 110–125 [cit. 2021-02-12]. ISSN 2336-6680. Dostupné z: [https://www.researchgate.net/publication/330842678\\_Literarni\\_dystopie\\_a\\_pokusy\\_o\\_její\\_vymezení\\_ve\\_svetovem\\_a\\_ceskem\\_kontextu](https://www.researchgate.net/publication/330842678_Literarni_dystopie_a_pokusy_o_její_vymezení_ve_svetovem_a_ceskem_kontextu)

Progymnasmata. In: *Oxford Classical Dictionary* [online]. Oxford: Oxford University Press, 2021 [cit. 2021-5-7]. Dostupné z: <https://oxfordre.com/classics/view/10.1093/acrefore/9780199381135.001.0001/acrefore-9780199381135-e-5359>

SVOZIL, Bohumil, Kateřina BLÁHOVÁ a Veronika KOŠNAŘOVÁ. Patrik Ouředník: Esejista, prozaik, básník a překladatel. In: *Slovník české literatury po roce 1945* [online]. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2017, 12. 4. 2017 [cit. 2021-02-11]. Dostupné z: <http://slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=531&hl=Patrik+Ou%C5%99edn%C3%ADk>

TLUSTÝ, Jan. O nespolehlivosti vzpomínek: případ autofikčnosti trilogie J. M. Coetzeeho. In: *World Literature Studies: Časopis pro výzkum světové literatury* [online]. 1. Bratislava: Ústav světové literatury SAV, 2013 [cit. 2021-6-4]. s. 105. ISSN 1337-9690. Dostupné z: <https://www.sav.sk/>

## 6.2 Primární literatura

OUŘEDNÍK, Patrik. *Ad acta*. Praha: Torst, 2006. ISBN 80-7215-290-4.

OUŘEDNÍK, Patrik. *Europeana. Stručné dějiny dvacátého věku*. Praha: Volvox Globator, 2012. ISBN 978-80-7207-832-5.

OUŘEDNÍK, Patrik. *Klíč je ve výčepu: z folklóru WC*. Praha: Volvox Globator, 2000. ISBN 80-7207-368-0.

OUŘEDNÍK, Patrik. *Konec světa se prý nekonal*. Praha: Torst, 2018. ISBN 978-80-7215-576-7.

OUŘEDNÍK, Patrik. *O princí Čekankovi, jak putoval za princeznou, a o všelijakých dobrodružstvích, která se mu přitom přihodila*. Praha: Volvox Globator, 2008. ISBN 80-85769-08-5.

OUŘEDNÍK, Patrik. *Příhodná chvíle, 1855*. Praha: Torst. ISBN 80-7215-270-X.

OUŘEDNÍK, Patrik. *Rok čtyřadvacet: progymnasma 1965-89*. Praha: Volvox Globator, 1995. ISBN 80-85769-68-9.