

## RESUMÉ

### **In a world from which you cannot escape. Parameters of Reality in early proses by Václav Kahuda**

Václav Kahuda's proses have been published continuously since 1992 when the author debuted with the short story called *Příběh o baziliškovi*.

This study is dedicated to the first three Kahuda's proses, *Příběh*, *Veselá bída*, and *Exhumace*. The author's focus is on the possibilities of depiction of the world and one of the basic tendencies for these works: the principle of pleasure, its development and satisfaction. This figuration in Kahuda's works leads to the emergence of a world in which it is not possible to live with dignity, and whose boundaries must be overcome by various ways. In addition to the thematic analysis, which shows how deeply this principle is embedded in the construction of Kahuda's works, the author of the study also focuses on the language means through which Kahuda tries to invent a specific jargon of pleasure. It shows to which extent this language is a practice that violates established cultural standards.

Keywords: contemporary czech literature, possible world, mimesis, modal realism, subversion

Mgr. Jakub Vaníček  
Katedra bohemistiky  
Filozofická fakulta  
Univerzita Palackého v Olomouci  
Křížkovského 10  
771 80 Olomouc  
jakub.vanicek01@upol.cz

Při vzniku práce byly využity zdroje výzkumné infrastruktury  
Česká literární bibliografie (<http://clb.ucl.cas.cz>).

# VE SVĚTĚ, Z NĚHOŽ NELZE NEŽ UNIKAT. PARAMETRY REALITY V RANÝCH PRÓZÁCH VÁCLAVA KAHUDY

JAKUB VANÍČEK

## 1 DOBOVÁ RECEPCE

Když se Božena Správcová v roce 1997 zeptala Václava Kahudy, zda je „realita kritériem, podle kterého se dá posuzovat literatura“, dostalo se jí odpovědi: „Realita je [...] něco, na čem se shodnou aspoň dva lidé, sdílení je to [...]“. Realita je hrozně těková a záleží na tom, kdo se na ní podílí, kdo ji interpretuje. Jsem rád, když se mi podaří napsat věci reálné, to znamená ne v komunální všednosti – ta pro mě není realitou, ta je víceméně jen interpretací skutečnosti, sdílenou kvantitativně větším počtem lidí“ (Kahuda 1997: 9). Nutno podotknout, že takto odpověděl autor, který v době konání interview vydal své první dvě prozaické knihy a podařilo se mu proniknout do tehdejšího literárního života jako zástupce postmodernismu. Zatímco Kahudově prozaickému debutu nazvanému *Příběh o baziliškovi* ještě podle Jiřího Studeného, prvního autorova recenzenta, hrozil „nevděčný osud dobově zabarvené, umělecky zajímavé rarity, která zůstává většině čtenářů utajena“ (Studený 1993: 68), druhá kniha nazvaná *Veselá bída* vyvolala celou řadu pozitivních reakcí a podnítila úvahy o vyšších, mravních hodnotách díla a o realistickém modu Kahudova vyprávění. Vladimír Novotný, který Kahudovy první knihy pravidelně recenzoval, poměrně brzy vystihl základní tendence jeho díla: „Tam, kde [Kahuda] chrlí své surreálné hrubé obrazy, je jako umělec nanejvýš přesvědčivý, leč tam, kde zdánlivě poodhrnuje roušku z epicentra všeho zlořádství, volí rekvizity [...] spíše tajnůstkářské než vskutku externě magické“ (Novotný 1997). Že v tomto kritickém soudu bylo řečeno mnohé z toho, co stvrdily až pozdější Kahudovy romány, ponechme nyní stranou; pro autorovu ranou tvůrčí etapu je daleko důležitější kritikova akcentace hrubosti a surreality fikčního světa, v němž se vedle fantastických bytostí objevuje celá plejáda jakýchsi zlidovělých sexuálních pervertů a kde se vyprávěčova pozornost koncentruje na prožitky jejich fyzických a duševních strážní. Právě díky tomuto imaginativnímu potenciálu vešla do obecného povědomí poměrně rychle charakteristika Kahudova vyprávěčského naturelu jako libujícího si v líčení génia loci periferií lidských obydlí a zkoumajícího záhyby perverzních sexualit, zahrnujících specifika symbolického i fyzického násilí.

Je však pozoruhodné, jak úzce s tímto zaměřením souvisela otázka realističnosti Kahudova vyprávění – ta se opakovaně vracela v recenzích i rozhovorech s autorem a navzdory autorově zálibě v přetížených, takřka manýristických obrazech zmaru znovu a znovu chtěla poměřovat estetiku Kahudova fikčního světa parametry mimoliterární skutečnosti. Tato snaha lokalizovat bizarní místa z Kahudových próz a identifikovat jejich postavy se objevila už

v prvním větším interview, které autor poskytl *Iniciálám*. Jakub Rosen, který rozhovor vedl, se Kahudy ptal, nakolik reální jsou protagonisté jeho próz. Kahuda tehdy odpověděl takto: „Ne, to ne. Jsou tam, k něčemu mě inspiro-  
rují, to je normální. Výmysl postavený na pevné realitě. Ale jo, jednu postavu mám naprosto reálnou, v jedné povídce je posunovač, takový zvíře, ten opravdu existuje. Chodí k nám do samoobsluhy, kupuje si lentilky a mluví strašně neartikulovaně, je prostě příšernej“ (Kahuda 1992). Takto formulovaná odpověď odkazuje ke konvenčnímu dělení na literární a mimoliterární skutečnost, zároveň ovšem ponechává prostor k dalším úvahám o jeho tvůrčí metodě. Ty byly později věnovány mimo jiné i afinitě dua Kahuda–Hrabal a doznívaly v nich reminiscence na pábitelské „polidšťování“ panoptikálních figurek (srov. Osvald 2009: 25–27).

V naší studii se zaměříme právě na Kahudovy mimetické postupy. Ukážeme, nakolik se při výstavbě svých děl přidržel reálného světa a jak tenká je hranice, jež tento svět odděluje od prostoru úniku a transcendence. Pro účely této analýzy se jako nanejvýš vhodné ukazují první tři Kahudovy prozaické cykly, obsahující texty napsané v letech 1989–1993. Až na jedinou výjimku (povídka „Noc“ z cyklu *Exhumace*) zde nenajdeme texty kontrované k subjektu ich-formového vypravěče, dominantního až v Kahudově pozdější tvorbě, ani šířeji pojatou zápletku odkazující k historickým skutečnostem, využitou v rozsáhlém románovém díle *Vítr, tma, přítomnost* z roku 2014. Abychom ukázali, jak interpretace dotyčných Kahudových cyklů dosti zřetelně podléhá dobovým společenským náladám, opřeme na některých místech náš výklad o soudobé recenzní ohlasy.

## 2 PŘÍBĚH O BAZILIŠKOVÍ

Václav Kahuda oficiálně debutoval v roce 1992 útlým svazkem nazvaným *Příběh o baziliškovi*. Tato krátká próza, označovaná jako expresionistická,<sup>1</sup> byla dopsána již v roce 1988 a dosud se dočkala čtyř vydání (1992, 2000, 2001 a 2014). Její autor byl pod pseudonymem Václav Kahuda v době první edice takřka neznámý, jeho texty byly publikovány na stránkách samizdatových *Branických almanachů*. *Příběh o baziliškovi* mu však otevřel publikační prostor v pražských *Iniciálách*, které také přinesly první interview s Václavem Kahudou (Kahuda 1992) a výše citovanou recenzi Jiřího Studeného. Pro náš záměr je vhodné tento text reflektovat podrobněji než knihy následující, neboť se domníváme, že právě v *Příběhu o baziliškovi* autor formoval takové tvůrčí postupy, jež překonal až v odlišně pojaté *Technologii dubnového večera* (1998).

/1/ <http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=1251> [přístup 13. 4. 2018]

## 2.1 POSTAVY

*Příběh o baziliškovi* (dále také *Příběh*) bychom mohli označit za Kahudův první pokus využít některých prvků modu pohádky.<sup>2</sup> V krátkém příběhu vystupují vedle titulního baziliška postavy Slezáka, dělníka a několik dalších. Bazilišek by se ponejprv – vzhledem k reálné lokaci děje a popisu místa – mohl jevit jako oblíbený zelený ještěr, zvláštěně ochočený chovatelem Slezákem. Tak by mohlo vypadat čtení příběhu podle úvodní partie, vepsané do konkrétní lokality a zpřítomňující život konkrétních lidí, venkovanů Slezáka a Slezákové, jejich všednodenní úkony („Dechovka v rádiu brinkala a dalo se na kafe, postavila se voda“ [Kahuda 2014a: 9], „Šlo se spát. Slezák a jeho manželka měli oddělené lehání, ložničky“ [ibid.: 10]). A třebaže se velmi rychle ukážou některé jeho neobyčejné schopnosti, antropomorfozující jej na zvláštní mytologickou bytost („Loví též velké krysy, pokud se s nimi nespřátelí, a na ně používá svůj jedovatý sklopný zub uprostřed čelistí“ [ibid.: 11]), případně mu propůjčující roli královského predátora<sup>3</sup> („Serval se s rysem, až ten nešťastník s ječením zmizel v lese. Bazilišek příběhl ke Slezákovi a v hubě žmoulal srstnaté rysí ucho se štětíčkou na konci“ [ibid.: 33]), jeho základní zvířecí charakter zůstává v textu zachován a posiluje napětí mezi dvěma žánrovými dominantami *Příběhu*, pohádkou a realistickým obrazem.

Jak je tomu se Slezákem? Ten se v rámci mikrosvěta venkovského obydí nejdřív ukáže jako svérázný chlapík, aby ovšem vzápětí vyšla najevo jeho podoba, opírající se o konkrétní historické informace („Slezák seděl u stolu a dělal z plechové střídky panáčky, byl to zvyk z mladých let, kdy dělal strážného v pracovních táborech na Jáchymovsku“ [ibid.: 10], „Každou neděli takhle chodí provětrat faldy do krajiny, do plenéru [...] potká Slezák některé známé, většinou bývalé kolegy – strážáky [...] Všichni vědí, jak chutnal ten strážácký chlebiček, který ukusovali usopenýma hubama tam někde na Jáchymovsku“ [ibid.: 12–13]). Slezák je „soudruh“, člověk se „sadistickou schopností pasivního mučitele“ [ibid.: 24] a s baziliškem jej pojí velmi úzký vztah, milenecký i sexuální. Jeho antropofobní sklony jasně signalizující symptomy psychického onemocnění. Je na ještěrovi naprosto závislý, udr-

/2/ Ten je, jak ukazuje Pavel Šidák v *Úvodu do studia genologie*, stále aktualizován nejen v moderní literatuře, ale i ve folklorních žánrech (srov. Šidák 2013: 186), a to formou rozličných subžánrových variant. V případě Kahudova *Příběhu o baziliškovi* nelze pominout výraznou tendenci jasně odlišovat dualitu dobra a zla, uvádět buď fantastické bytosti, anebo lokalizovat síly zla do utajených „spodních“ prostor, v nichž operují pohrobci zla, rozuměj totalitních režimů. Nahlédneme-li alespoň zčásti do pozdějších próz Václava Kahudy – které nejsou předmětem této studie –, zejména pak do románu *Bytost*, neujde nám ani zde projev pohádkově zkreslené perspektivy, z níž vypravěč nahlíží realitu: nad světem, který je uchopen v přehledném celku svého vývoje i zániku, se vznáší „anděl“, který „s rozpatými zlatými křídly, s dutým, nikdy nedokončeným trupem [...] na stacionární oběžné dráze [...] nikdy nespadne a ani neodletí“ (Kahuda 2017a: 190).

/3/ Etymologie slova bazilišek nás vede k řec. basiliscos, „což je zdobnělina od basiléus „král““ (s. v. *Bazilišek*, in Rejzek, Jiří: *Český etymologický slovník*, Voznice 2001, s. 73).

žuje s ním pravidelný sexuální styk, cestuje s ním a pláče, dostane-li strach, že se bazilišek ztratil. Perverzní konstituce tohoto lidsko-zvířecího páru je zřejmá a zakládá nejsilnější emoční hodnotu celého příběhu: jsou to projevy sexuální zvrhlosti, s jistou terapeutickou dynamikou vyvažovanou hlubšími city, jež se projevují zejména tehdy, je-li objekt touhy příliš vzdálen, anebo má-li se ze světa ztratit docela. Takto primitivní konfigurace vztahu je vlastně maximem touhy, s níž se lze v Kahudově *Příběhu* setkat, a vyvolává dvě elementární reakce postav: trýzeň (chybějící sexuální uspokojení) a koitální uspokojení. Slezák s baziliškem obývají svět, v němž chybí sofistikovaná kulturní činnost, svět, v němž se ztrácí ze zřetele kulturní prostor člověka, svobodný pohyb, kde se partnerské vztahy vyčerpávají v neustálé kontrole ostatních postav a v sexuálních avantýrách. Realita zplošťelá v tomto základním ne-kulturním parametru vedla soudobého kritika Jiřího Studeného k úvaze, nakolik se v *Příběhu* neodhaluje podstata totalitní minulosti: „Démonizující přítomnost baziliška tedy plní roli pouhého katalyzátoru, urychlovače zvrácené posedlosti, jež je v Kahudově podání především zviditelněním zvrácenosti systému jako takového“ (Studený 1993: 68).

Podobnou závislost člověka na zvířeti, jež přímočaře uspokojuje perverzní vášně, tuto počáteční matici, z níž příběh o baziliškovi vzniká, najdeme ještě v jednom případě: jedná se o druhou postavu novely, nikoli epizodickou a pro příběh o Slezákovi a jeho ještěrce v mnohém klíčovou. „Dr. Eva“, jak je nazývána vypravěčem, v parku uspokojuje svou touhu po jídáním výkalů. Její parafilní porucha je fixována na psy vyměřující se v parcích a jistě má svou nositelku dehonestovat, zvláště klade-li vypravěč důraz na její vzdělání. Nabízí se otázka, nakolik je v postavě dr. Evy zastoupen systém jako celek; stejně jako je Slezák pretendentem brutálního režimu 50. let, zaujímá dr. Eva pozici sexuální frustrované ženy, kompenzující své touhy způsobem, jenž zcela odpovídá logice zobrazeného světa. Je zřejmé, že vypravěč těmito pervertovanými osobnostmi, které se v klíčovách pasážích příběhu „setkávají“ a inscenují brutální, vášnivou scénu, konstruuje svůj svět jako homogenní celek vyplněný parafiliiemi různého typu. Ty postavy, které se tohoto světa nemohou aktivně účastnit, jsou vedeny v režimu oběti – ať už se jedná o Slezákova syna, jehož interakce s otcem se vyčerpává v pasivní závislosti na autoritě („velký eunuch se synovskou pokorou ve vypouklých očích se díval Slezákovi mrtvolně do tváře“ [Kahuda 2014a: 24]), anebo o Dušana, který se v příběhu objevuje z jediného důvodu: aby uspokojil sadičskou Slezákovu touhu a baziliškovy animální potřeby. Takto jednoznačná pravidla subordinace, vepsané do trýznitelských aktů protagonistů *Příběhu*, pochopitelně mohla být v době prvního vydání knihy chápána jako travestie předlistopadového režimu, z jiného hlediska je ovšem nelze k této historické interpretaci vázat bezvýhradně.

Významotvorné napětí tu totiž nevyvolávají pouze odkazy k historickým reáliím, jak se mohlo v době prvního vydání *Příběhu* recenzentům zdát,

a stejně tak není podmíněno vypravěčovou zálibou v líčení perverzit, nepřipustnou v mantinelech oficiálně vydávané prózy 80. let. S delším časovým odstupem, jenž nás dělí od prvních kritických analýz *Příběhu*, můžeme uplatnit i jiné způsoby čtení Kahudovy prvotiny – například takového, jež vnímá silnou konkurenci dvou protikladných způsobů existence postav. Zaprvé: máme tu postavy, jež jsou zaklíněny ve specifické realitě perverze, zmitány v náporech vášně; překonat tento modus vivendi mohou výhradně transcendencí. Tento druhý způsob je tedy jakousi tužbou povznést se prostřednictvím sexuálního ukojení nad čas a dotírající realie, a dosáhnout tak chvilkové úlevy od hnusu a přímočaré animality. Střídání těchto dvou poloh zesiluje dynamiku dění – na rovině jazykové bychom mohli poukázat na časté evokace pocitů slasti, v nichž se postavy osvobozují od svých sexuálních potřeb a mizí ze scény. Jejich místo je naopak vyplněno pouhou evidencí jednoduché vnější skutečnosti. Příkladem může být například ostrý dějový zlom následující po Slezákově a baziliškově sexuálním aktu: „Zapnul se a odešel celý svěšený do kuchyně. Tam si sedl ke stolku a civěl z okna. Padlo šero. Rozsvítily se první lampy. Od řeky houkaly lodě a nízké mraky táhly za sebou tlukot a dunění uhelných vlaků“ [ibid.: 26]). Takto pojaté odcházení postav najdeme i v jiných Kahudových textech, například v rozplývání subjektu. Často zde dochází k tomu, že se postava ztratí ve větru anebo ji pohltí nepojmenovatelné kosmické síly („Zaklonil jsem hlavu, cizí síla mi vytrhla dech z úst a proměnila ho v řev. Spokojený, tichý křik... A najednou cítím, že se rozpouštím do noci. Barevné jazyky tmy mě taví a já se vznáším. Potichu praská skutečnost...“ [Kahuda 2015b: 31]).

## 2.2 MÍSTA

Krátká próza o baziliškovi se odehrává na dvou místech. Jednou je město, jehož prozaické kulisy mají být vězením zajatých postav, druhou pak mytický les hluboko v Karpatech. V úvodní scéně je prostřednictvím několika symbolů jasně deklarována odlišnost lesa od města: „[Mohutný černý krkavec] se zhoupl na větvi černé borovice [...] naklonil svou středověkou hlavu a zaposlouchal se do jednotvárného tahu a hučení zmrzlého kamenného větru vanoucího z hor, z široké krajiny“ (Kahuda 2014a: 29). Mohli bychom také říci, že zatímco město bylo Slezákově, les je baziliškově; ještě v něm okamžitě navazuje kontakt s krkavcem („V tu chvíli se pohledy krkavce a baziliška spojily a jejich černoduhové oči zaplály, jako když v temné noci na poušti vybuchnou rafinérie a zároveň vyjde slunce a začne pršet a fialové blesky roztrhnou obzor a rudé slunce a zelené nebe se rozletí po noční obloze“ [ibid.: 30]).

Bylo by ovšem předčasné hovořit o specifické nápodobě gotického románu. Horská scénérie tu totiž slouží výhradně jako prostředek retardace děje; můžeme snad konstatovat, že ji vypravěč věnuje svou pozornost jen proto, aby do jejího středu postavil maringotku s další obětí sexuálního

násilí. Platí zde vlastně totéž pravidlo, jaké nacházíme i v jiných částech prózy a které lze označit za charakteristickou tvůrčí metodu Václava Kahudy. „Příběh“ je především neohraničenou touhou po sexuálním vzrušení, a je-li jejich líčení přerušeno obrazem exteriérů (ať už jde o město, anebo o horské panorama), pak jen proto, že je to zejména posun mezi jednotlivými dějišti prózy, jenž zde vytváří představu soustavně budované epické linie vyprávění.

### 3 VESELÁ BÍDA

Pět let po vydání *Příběhu o baziliškovi* Kahuda vydává knihu *Veselá bída* (PP, 1997). Jedná se o soubor textů, pro jejichž syžetovou výstavbu je charakteristický úbytek epického vyprávění. Celek *Veselé bídy* je fragmentarizován do krátkých próz, jež jsou pouze formálně odděleny dvojitou řádkovou mezerou. Výsledný tvar se tak přesouvá od epiky k lyrice, od příběhu k fragmentu. Formálně je tento prvek signalizován častým užitím jednoduché slovesné vazby („Jsou noční průzkumníci. Bundokošile a dalekohled. Časový grafikon“ [Kahuda 2015a: 37]; „Jsou brouci, kteří se dostanou všude. Lezou ve škvírách, podél drátů a trubek. Vylézají z odtokových rour. Žijí v sifonech. V slizu na klenbě gumových špuntů“ [ibid.: 82]). V přímé úměře k úbytku kauzálního časového průběhu Kahuda ve *Veselé bídě* zdokonaluje evokaci místa a jeho atmosféry. Zatímco v dřívějších textech vypravěč využíval obsáhlých popisných prostředků, nyní se častěji spokojí s eliptickými větnými konstrukcemi („Krajina protkaná sítí chodeb a dutin. Suterén města. Kořeny domů. Zde jsou základy jeho podstaty. Tady je vidět obnažená struktura lidských jeskyní. Skalních doupat“ [ibid.: 108]). Prostor města je odhalován i na ose diachronní; v paralele k průběžnému ději, který není nijak časově ukotven a vyvolává dojem neustále doléhající přítomnosti, pracuje vypravěč *Veselé bídy* s odkazy k událostem uplynulým, ke konfliktům a jejich reziduální, nikdy neukončené hrůze („Zde po válce odtáhli odbojáři rodiny a u zdi je postříleli. Díry v omítce zůstaly, zůstalo i pár důchodců, vetchých potácivých starců, tehdy mladých tovaryšů alchymie, kteří v těchto uličkách odložili teplé zbraně, a v pevně zatnuté dlani proběhla transmutace hankrajce“ [ibid.: 75]). Místo není pouhým rámcem, v němž se mají odehrávat krátké historie – místo zde vystupuje jako samostatná, inteligibilní tkáň disponující pamětí a vyvolávající v jednajících postavách otřesné prožitky násilí, podmanění a kontinuálního existenciálního nátlaku. Krajina se zrcadlí v životě a vice versa, osud jednotlivce se rozprostírá v prostoru, případně s ním splývá. Kahuda ve *Veselé bídě* obohacuje svůj figurativní repertoár o jedno důležité novum: ústředním akterem prózy se stává samotný prostor. Tomu nakonec odpovídá i charakter postav, jež většinou nenesou žádná konkrétní jména a spíše než o plno-



hodnotné subjekty se jedná o typy organicky vrostlé do svého životního prostředí.

Máme za to, že pomocí těchto prostředků chce vypravěč překonat tíseň epické kauzality. Podobně jako v předchozí próze usiluje o to, uchopit celek zobrazeného světa, domoci se nikoli jen dílčího osudu, ale univerza, že si prostřednictvím postav a jejich materiálního zázemí sjednává cestu k celku světa. Tato tendence se tak stává jedním z ústředních témat Kahudových próz a nelze ji přehlédnout ani pod nápojem soustavného zobrazování násilí, ve *Veselé bídě* mimochodem graduujícího v explicitních scénách vražd lidí. Tutéž tendenci můžeme doložit i tam, kde vypravěč ve zrychleném sledu podává výčty předmětů, z nichž každý vyvolává určité historické konotace (ibid.: 112). Touha zmocnit se celku, pojmutou zdánlivě nesouvislé skutečnosti v konceptu jediného světa, jednoduchého vysvětlení složitých situací, to vše utváří ústřední linii, podle níž je látka *Veselé bídy* organizována.

Zvláštní funkci v tomto tvůrčího domáhání se celistvosti sehrávají tajné síly, jež jsou uschovány někde pod povrchem zjevného světa. Později se ukáže, že Kahuda problematice moci projevující se v činech tajných agentů věnuje celé rozsáhlé románové dílo; nyní ovšem, v kontextu *Veselé bídy*, se tato tajemná centra společenské i politické moci vyjevují v paranoické vizi, udržují moc nad světem a skrývají se před zraky ostatních postav. „To mají na svědomí oni. Jejich prsty jsou nastrčeny všude. Ovládají nitě vedoucí k šéfům organizovaného zločinu, majitelům akcií velkých koncernů, do generálních štábů, do novin, na ministerstvech sou jejich kucí. A když se tihle dohodnou, spustěj válku na to šup!“ (Ibid.: 98) Jejich funkce ve světě Kahudovy prózy je zřejmá: udržovat napětí, zahušťovat atmosféru strachu.

Kahuda se ve své druhé próze pokusil vystavět vnitřně homogenní obraz společnosti prožívající svá dějinná traumata. V této jednotě už není prostor pro žánrový hybrid, využitý v *Příběhu o baziliškově*. Naopak, autor v tomto případě zůstává pouze pozorovatelem a důsledným materialistou. Toho si nakonec povšiml i literární kritik Pavel Švanda: „[...] jako by [v Kahudově *Veselé bídě*] neexistovalo nic jiného než matérie, neoduševnělá a duchem nerozlišená hmota, hmota a ještě jednou hmota [...]“ (Švanda 1997). K materiální skutečnosti a mocenským poměrům ve společnosti orientovaný vypravěč podle Švandy nemůže zprostředkovat nic jiného než „automatizovan[ou] reflex[i] toho, co je našemu vědomí běžně dostupné“ (ibid.). Švandovo striktně formulované stanovisko je pochopitelné vzhledem k jeho vlastnímu hodnotovému rámci a křesťanskému duchovnímu zázemí, klade se však jako překážka ke zcela jiným, a do značné míry radikálním otázkám: proč je v Kahudově díle svět zobrazován právě tímto způsobem? Proč se stále pohybuje v polaritě nesnesitelného světa a prostor úniku?



#### 4 EXHUMACE

Poslední z Kahudových prozaických cyklů, který spadá do sledované autorovy tvůrčí etapy, nese název *Exhumace* (PP, 1998) a je souborným vydáním textů publikovaných již dříve buď v samostatných časopiseckých edicích, anebo formou kratších ukázek (tištěných především v letech 1992–1993). Každý z textů *Exhumace* je vyznačen vročením pohybujícím se v rozmezí let 1989–1993.

Časový rámec vzniku textů nám opět umožňuje sledovat vývoj Kahudovy poetiky, respektive dvou více méně samostatných proudů zřejmých právě jen v raných textech. Zatímco „Samozabíječ“ a „Exhumace“ zřetelně vykazují podobnost s výše analyzovanými prózami, v povídce „Noc“ (rkp. 1989) najdeme několik prvků, které prozrazují Kahudovu inspiraci tvorbou Bohumila Hrabala. Její ucelená, vnitřně homogenní podoba je vystavěna vypravěčskou ich-formou a lineárně řetězenými mikronarativy. Kahuda v ní nejspíš poprvé využil formátu oddělování jednotlivých krátkých příběhů odstavcovým členěním, na rozdíl od pozdější *Veselé bídy* jsou jednotlivé texty uvozovány indikátory pohybu, signalizujícími prostorové přesuny vypravěče mezi interiéry bytů a pražských hospod („Smýkl jsem sebou a vyskočil [...] Sešel jsem dolů, vzal bandasku a vyběhl do ulic [...] Vešel jsem dovnitř, jen jsem ukázal prsty, že chci plnou bandasku [...] Vyběhl jsem nahoru do schodů a dlouze pil to chladné pivo“ [Kahuda 2015b: 22–24]). V některých úsecích je symptomaticky užíváno spojky „a“ („A všechny zvuky bylo slyšet a jak si tam mužský mezi sebou povídaj. Vypadalo to, že mi celá hospoda močí na záda. A když jsem zvednul hlavu, uviděl jsem šprajcnuté okénko z pánského pisoáru. A tak se ten jejich hovor míchal do naší řeči, a když někdo hulákal, tak jsme se dorozumívali jen očima. Ona si zapálila cigaretku. A byla to dáma“ [ibid.: 16]). Zcela zde chybí přímočará brutalita, explicitní pornografické a násilné scény – svět je líčen jako veskrze harmonické místo zabydlené ikonickými figurami nočních chodců či dělníků vysedávajících v hospodských lokálech. Celek zobrazeného světa je zde uzamknut v pohledu vypravěče, bez odkazů do nedávné minulosti, pomineme-li nepříliš důležitou zmínku v závěru povídky („Spatřil jsem čísla vyřezaná do dřeva, 1959. Numero prašných a krvavých let“ [ibid.: 31]). Perspektiva, v níž postava tento svět obhlíží, se netřísťí do výtů předmětů, vypravěč neusiluje o to zprostředkovat vnější komplikované univerzum – tendence, s níž se čtenář bude zhusta setkávat v pozdějších Kahudových textech, se v „Noci“ neprojeví. Konkurenční poetika *Příběhu o baziliškovi*, napsaného o rok dříve než „Noc“, tuto hrabalovskou odbočku v Kahudově prozaickém díle marginalizuje, učiní ji jakýmsi dílčím pokusem vykreslit jiný, estetizovaný svět lidské pospolitosti.

Titulní povídka „Exhumace“ (rkp. 1992) zato obsahuje ty prvky Kahudova vyprávění, jež jsme se pokusili postihnout již výše. Už jen počáteční pasáž tohoto textu jako by variovala úvodní scény *Příběhu o baziliškovi* – vy-

pravěč záměrně nechává postupně vystávat objekty a zaměřuje svůj pohled k oknu, za nímž pracuje protagonista povídky, bezejmenný „chlap“ obývající venkovské stavení: „Prší, Ve stromech šumí déšť. Rachocení okapů se rozléhá nocí. [...] Hliněné prostranství se ztrácí v šeru. Temné obrysy kůlen a chlívů vyrůstají ze tmy [...] Za oknem, za osleplými tabulkami, za lahvemi s petrolejem, za rezavými kostrami luceren, za velkou olejníčkou, za chuchvalci drátů, jež prorostly pavučinou, se rysuje postava [...] Hlava vlasatá, zcuchaná, těžký obličej, oči vpadlé, mlčí“ (ibid.: 63). Realistická popisnost odpovídá standardu Kahudovy poetiky, totéž lze říci o souborech popisů tělesnosti, výměšků či všudypřítomnému hmyzu a parazitů („Vydýchl kouř a cvrnknul startku do kaluže močůvky pod valníkem. Hladina čpavé močky se vlnila a zmítala, plná červů. Odplivnul si, zakašlal. Zatřáslo se tučné hrdlo“ [ibid.: 66]). Protagonista povídky ani zde není nikým jiným než člověkem s omezenými vyjadřovacími schopnostmi, sníženou schopností empatie a s násilnickými sklony. Jeho dovednosti se omezují na práci se stroji, stroji je obklopen a při jejich opravách tráví svůj čas („Autogen měl na vozečku, ocelové lahve s věncem smotaných hadic. Tady byl doma. Už jako malej smrad lez tátovi pod moskviče. Furt montoval kolo a vyráběl bomby z vodovodních trubek a travexu“ [ibid.: 75]). Takto je postava vykreslována, nikoli ovšem explicitně hodnocena; zcela dle úzu Kahudových vypravěčů.

Opakuje se i výše uvažovaný model bytí jako těžko snesitelných peripeťí odehrávaných pod tlakem sexuálních útrap. Životní příběh protagonisty „Exhumace“ je tentokrát líčen na půdorysu čtyř ročních období, v rámci něhož opakovaně odchází z domu, překonává svou parafrilní touhu zabít objekt sexuální touhy, aby si nakonec uvědomil v krátkém exposé smysl svého života a později zemřel při autonehodě. Smrtí končí i jiná povídka cyklu: „Samozabíječ“. Oba tyto texty vnáší do Kahudova tematického repertoáru nový prvek a uzavírají vývojový cyklus, jež jsme sledovali už od *Příběhu o baziliškovi*. Poté, co postavy unikaly realitě a její determinaci převážně ve stavech orgastického opojení, poté co se rytmus prózy orientoval ke střídání vášně s touhou, frustrace a ukojení, kdy se postavy rozplývaly v prostoru, je v „Exhumaci“ projevena suicidalní vůle aktéra vyprávění. Překonat limity materiálního světa lze pouze tehdy, vystaví-li se protagonista této povídky riziku, a to v maximální možné míře. Jeho zběsilá jízda na motocyklu je zároveň i snahou konečně uspokojit sexuální pudy – platí, že spolu s ním nutně přichází i smrt.

## 5 KAHUDOVO VYNALÉZÁNÍ JAZYKA SLASTI

Poté, co jsme poukázali na některá tematická a motivická specifika Kahudových próz, věnujme krátkou pozornost i samotnému jazyku, jímž k nám vypravěč promlouvá. Nechceme přinést podrobnou analýzu jazykových pro-

středků, zároveň ale nemůžeme ponechat stranou jednu zřetelnou tendenci Kahudova jazykového stylu. Narážíme na ni všude tam, kde je průběžný tok vyprávění zbrzděn soustavně budovanými, ale také samostatně stojícími popisnými celky. Zdá se nám evidentní, že je to zejména tato strohá popisnost, jež zakládá jednu z nejpůsobivějších estetických figur Kahudova vyprávění. Četností jejího užití vyniká cyklus *Veselá bída*.

Pokud jsme výše dovodili, že úbytek kauzality epického vyprávění vyvažují ve *Veselé bídě* různé typy evokací, můžeme zde tento princip použít i pro explikaci Kahudova básnického jazyka. Evokace, shluky popisů věcí a jevů, tato velmi konkrétní poetika využívající neproblematizovaného principu mimese, neslouží pouze k zobrazování světa samého, ale stává se autonomní vrstvou textu, takovou, která spíše než ke světu odkazuje k samotným jazykovým prostředkům. Dlouhé výčty předmětností, s nimiž bychom mohli počítat jako s fundamenty vytvářejícími svéráz líčených míst, paradoxně odvádí čtenářovu pozornost podivuhodnými konstelacemi názvů a jmen. Tato zesilování lyrických segmentů textu nejsou samoúčelná; naopak, jsou pevně spjata s povahou světa, o němž se ve *Veselé bídě* vypráví. Tísňivá kauzalita násilí působícího v narušeném, nejrozumnějšími deviacemi obtíženém světě nejenže vyvolává potřebu z takového světa zmizet, ale stejně tak upíná vyprávěčovu pozornost k jazyku samotnému, k médiu, které dovoluje odhlédnout od všeprostupujícího zla.

Tento posun je většinou signalizován užíváním větných figur, nejtypičtěji pak gramatickým paralelismem, kombinovaným s eliptickou či jednočlennou výpovědí, ostře kontrastujícími s pasážemi „běžného“ epického stylu. Takto konstruované pasáže najdeme téměř na každé straně *Veselé bídě*: Ve sklepích kape voda. Nedovřený kohout rachotí ve žlabu. V kýblu hadr napitý vodou a krví. K umývání mrtvých ran. Hučení lednic. Řady stolů. Otlučené opěrky hlav. Je to tu mokré a železné. Za silnými vraty jsou tuhé komory. Ledové chodby. Hrome! Snad sklady krejčovských panen? [...] Výkladních fešáků? Ne, nebo ano. Ne. Jsou to lednice. Jsou to mrtvoly. Čekárny zemřelých. Vychladlé sanatorium. Zde – oběsil se na šňůře. Vylezl do koruny borovice a skočil. Tady jsou zavraždění“ (Kahuda 2015a: 55).

Přepínání mezi epikou a lyrickým prvkem, jenž do něj vstupuje, je zřejmě nejtypičtějším dokladem Kahudova básnického potenciálu. Bezezbytku zde platí, že „[p]oetické užívání jazyka můžeme charakterizovat dvěma kritérii: principem *ekvivalence* v rovině sdělení [obsah, informace] a *samoúčelností* [autoreference] v rovině sdělování“ (Pechlivanos 1999: 38). Básnická řeč se ve *Veselé bídě* objevuje všude tam, kde se zvrstvují takové jazykové prostředky, jimiž vyprávěč upoutává pozornost k detailnímu popisu věcí a těl. Příběh musí být narušen pokaždé, objeví-li se ve vyprávěčově perspektivě objekt, který jej láká svým obscénním vzhledem; právě tehdy dochází k onomu autoreferenčnímu zvrstvení textu pomocí výše zmíněných jazykových figu-

rací. Fabule ustupuje popisnému detailu,<sup>4</sup> vypravěč mění svůj jazykový projev, tříští větné konstrukce – jako by se zalykal samotnou realitou, jako by jej realita nutila k deskripci a potažmo také k užití jiných výrazových prostředků. Samozřejmě, v asociativně vystavěné *Veselé bídě*, kterou bychom mohli označit za jakousi prozaickou variantu básnického pásma, se s touto formou poruchy setkáme častěji než v *Příběhu o baziliškovi*. Pro všechny zde popsané prózy však platí, že vypravěč tuto řeč vynalézá a v jakési hědonické manýře ji zesiluje střídáním prožitků utrpení a slasti.

Abychom však Kahudovo vynalézání jazyka neredukovali na pouhou práci s básnickými figurami, musíme je uchopit i z jiné strany. Četnost autoreferenčních pasáží nás přímo vybízí rozumět jim jako performativnímu aktu, takovému, který usiluje o to reprezentovat vnější realitu (mimese) a zároveň ustavovat svébytný svět, v němž se obscenita a sexuální deviace stává kulturní normou. Máme za to, že vypravěč *Veselé bídě* užívá stylistických prostředků také proto, aby naleptal strukturu jednotného, totálního světa, aby ustavil jinou skutečnost, anebo, chceme-li, jiný kulturní diskurz. Sexuální exces, mnohdy vrcholící v projevech bestiality, se v proudu jednoduchých epických zápletek stává ryzí řečovou událostí. Tuto událost „vynořivší se sexuality“ postihl Michel Foucault, když ve své „Předmluvě k transgresi“ napsal, že „je spjata se zproblematizováním řeči touto řečí samou v kruhovosti, kterou ‚skandální‘ násilnost erotické literatury sice neprolamuje, nicméně ukazuje ji už ve způsobu, jímž pracuje se slovy. Neboť sexualita má rozhodující význam pro naši kulturu pouze ve slově a pokud je slovem“ (Foucault 2003: 31). Přesně v tomto duchu postupuje i náš vypravěč, když reprezentaci světa narušuje a odvádí pozornost k jazyku samotnému. I proto výsledný tvar raných Kahudových próz, subverzivně narušujících více méně ustálené kulturní normy, s takovou razancí udeřil na konzervativně orientovaného literárního kritika Švandu a byl jím odmítnut – Švanda z pochopitelných důvodů umenšil význam těchto svébytných básnických próz, když je chtěl číst výhradně jako obrazy „reálné“, historicky kontextualizované skutečnosti po listopadových let.

## 6 ZÁVĚR

Když Petr Šimák přehlédli v časopisecké studii z roku 2011 vývoj Kahudova dosavadního prozaického díla a pokusil se načrtnout jeho stěžejní silo-

/4/ Na tomto místě považujeme za nutné upozornit, že tyto „popisné detaily“ nelze identifikovat jako prostředek vyvolávající onen slavný „efekt reálného“, rozpoznaný Rolandem Barthesem v jedné z povídek Gustava Flauberta (Barthes 2006). Vypravěč Kahudových próz jistě nechce evokovat „reálnou“, neproblematickou skutečnost, naopak, jeho jazykové schopnosti se rozvíjí všude tam, kde v detailním pohledu na rozsah zkázy a zmaru se od tohoto světa vzdaluje a uzavírá v samoučelnosti jazykové formy.

křivky, zdůraznil především autorovo problematické narativní zpracování mimoliterární skutečnosti: „Kahuda neumí fabulovat, protože vymýšlet si příběh znamená racionálně pořádat materiál [...] Je schopen zaznamenávat jediné nárazy syrové, ještě intelektuálně nezpracované reality a ponechat je jako kusy krvavého masa bez opracování a komentáře“ (Šimák 2011: 227). Porovnává-li však Šimák první tři prozaické soubory s autobiograficky laděnou *Houštinou* (1999), pak ovšem právě ve prospěch fragmentarizovaného obrazu skutečnosti, tak jak jej představil v souboru *Veselá bída*. Podobnou optikou četl Kahudovo dílo i Aleš Haman. Ve své studii „Fikce a imaginace v prózách devadesátých let“ vyčlenil *Houštinu* po boku se *Sestrou Jáchyma Topola* jako přední ukazatele změny vnímání skutečnosti a její umělecké transformace. Pro oba sledované autory je podle Hamana typická rezignace na příběh: „Příběh se pro ně nestal problémem, chtějí pouze zachytit surovou a syrovou materii života v její fluidní podobě“ (Haman 2001: 6). Takto formulované teze se nijak neliší od našich východisek – lze je považovat za konečná stanoviska, taková, která interpretaci Kahudových próz uzamykají v historických souvislostech závěru minulého století.

„Surová“ realita, chceme-li se podržet oblíbené interpretační figury, je ve všech třech sledovaných cyklech právě jen materiální bází, reagující – v intencích zmíněného Hamanova článku – na krizi ideologických systémů a proces degradace stabilních kulturních hodnot. Destruktivní obraznost, vypjatá nekonvenčnost, antiliterární provokace využívající prostředků estetiky ošklivosti, koprofilní scény, to vše lze bez rozpaků řadit k takovým uměleckým prostředkům, které mají literární dílo postavit do protikladu k etablovaným poetikám, posílit jeho jedinečnost konfrontací s běžněji užívanými imaginativními modely. Byla-li v souvislosti s vývojem literatury po roce 1989 shledána snaha některých autorů detabuizovat sexus, Kahuda by mohl být označen za jednoho z klíčových proponentů takové linie. Z našich analýz nicméně vyplývá, že jeho autorský přístup nelze omezit na pouhou provokativní gestaci, jež by měla literaturu obohatit o výrazové prostředky a zbavit ji kulturních předsudků. Kahudovy prózy můžeme vnímat jako bytostnou potřebu ustavit svět právě jen jako místo zcela determinované sexuálními potřebami jeho obyvatel, svět jako dějiště přirozených, ne-kulturních tužeb, vyžadujících okamžité uspokojení, takové, jež je zcela nekompatibilní s humanistickým pojetím člověka, zakotveným v jeho právech. Teprve na tomto základě pak lze rozumět Kahudově autorskému vývoji; odtud potřeba tento chaotický, nepřehledný svět uchopit jako celek pomocí spikleneckých teorií, naznačených už v prvních autorových prózách a vrcholících v jeho pozdějším díle; odtud také potřeba překonat omezení živočišné existence, duševních útrap hrdiny „Exhumace“. Svět zbavený kulturních dominant, obydlený bazilišky a primitivy lze jen snášet, odlehčovat ho pohádkovými schématy, unikat z něj smrtí anebo orgasmickými výbuchy, splývajícími v lyrických monologiích vypravěče, téhož vypravěče, který se v úvodních pasážích povídek

vyjevuje z materiálního světa, aby se v jejich závěru rozplynul v noci nebo ve větru. Realita je zde naléhavá, je úplná, žádné její vrstvy nelze nepojmenovat; je natolik neměnná, že jediným skutečným únikem je buď smrt v rovině tematické, anebo estetický exces na úrovni jazyka a stylu.

## PRAMENY

KAHUDA, Václav

1992 „Ó páprlapá...: Rozhovor s Václavem Kahudou“; *Iniciály* 3, č. 28, s. 33

1997 „Na realitu nemá nikdo patent“; *Tvar* 8, č. 18, s. 8–9

2001 *Houština* (2. vydání. Brno: Nakladatelství Petrov)

2014a *Příběh o baziliškovi* (3. vydání. Hradec Králové: Paper Jam)

2014b *Vitr tma přítomnost* (Brno: Druhé město)

2015a *Veselá bída* (2. vydání. Hradec Králové: Paper Jam)

2015b *Exhumace* (2. vydání. Hradec Králové: Paper Jam)

2017a *Bytost* (Brno: Druhé město)

2017b *Technologie dubnového večera* (2. vydání. Hradec Králové: Paper Jam)

## LITERATURA

BARTHES, Roland

2006 „Efekt reálného“; *Aluze* 10, č. 3, s. 78–81

FOUCAULT, Michel

2003 *Myšlení vnějšku* (Praha: Hermann & synové)

HAMAN, Aleš

2001 „Fikce a imaginace v prózách devadesátých let“; *Tvar* 12, č. 17, s. 6–7

2002 „Barokní fenomén v české próze posledního desetiletí“; *Tvar* 13, č. 18, s. 4–5

JANÁČEK, Pavel

1993 „Chladné rozkoše české prózy: Poznámka na okraj jedné Kahudovy a jedné Křesadlovy epizody“; *Iniciály* 4, č. 33, s. 47–48

NOVOTNÝ, Vladimír

1997 „Kahudovy kruté kratochvíle“; *Tvar* 8, č. 10, s. 20

OSVALD, David

2009 *Hrdinové „hrabalovské linie“ v prózách Emila Hakla, Václava Kahudy a Petra Šabacha*. *Nepublikovaná diplomová práce* (Brno: Masarykova univerzita)

PECHLIVANOS, Miltos, ed. et al.

1999 *Úvod do literární vědy*. Přel. Miroslav Petříček (Praha: Herrmann & synové)

STUDENÝ, Jiří

1993 „Magická moc zla“; *Iniciály* 4, č. 36, s. 67–69

ŠIDÁK, Pavel

2013 *Úvod do studia genologie. Teorie literárního žánru a žánrová krajina* (Praha: Akropolis)



ŠIMÁK, Petr

2011 „Václav Kahuda – domestikace zdivočelého vypravěče“; *Revolver Revue* 26, č. 83, s. 226–230

ŠVANDA, Pavel

1997 „Řeč o lidské bídě“; *Literární noviny* 8, č. 28, s. 11