Europeana: Mezi faktem a fikcí. K problému žánrové kreolizace*

Anna Škrabánková

Ústav české literatury, Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, Brno, Česká republika — Ústav pro českou literaturu AV ČR, Praha, Česká republika
skrabankova@ucl.cas.cz
https://orcid.org/0009-0008-9941-9720

SYNOPSIS

***Europeana* Between Fact and Fiction: On the Issue of Genre Creolization**

This study focuses on the genre-defying nature of the book *Europeana: A Brief History of the Twentieth Century* (2001) by the Czech-French writer Patrik Ouředník, which, in spite of the fact that it is a literary spoof (or perhaps precisely because of it), is often mistakenly classified as historiography. This work by Ouředník represents a difficult-to-classify literary experiment that oscillates between fact and fiction, novel and essay, linguistic play and discursive analysis. The chosen interdisciplinary perspective links genre studies (Pavel Šidák), selected theories of postmodernism (Linda Hutcheon, Brian McHale), the sociology of literature (actor-network theory and Pierre Bourdieu's theory of the literary field), and the theory of creolization (Édouard Glissant). By considering Ouředník's work as an amalgam of these various approaches, we may more easily grasp a text that resists stable categories and moves along the boundaries of various epistemological modalities and literary genres. The framework of the sociology of literature serves as a starting point for examining the relationships between the text, reception, and institutions of the literary field. The interpretive key for the analysis of *Europeana* is Mikhail Bakhtin's concept of dialogism, whose notion of heteroglossia as a core aspect of the novel genre correlates with Ouředník's orchestration of the search for the 'truth of the age' in the 'language of the age'. The article thus proceeds from the assumption that Ouředník's staging of the discursive polyphony that characterizes the 20th century challenges not only the notion of a unified historical truth, but also the very foundations of literary and historiographical representation. In this context, Ouředník's *Europeana* is conceived as a stylistic exercise whose poetics operates on the principle of discursive plurality and genre mixing, or rather 'genre creolization'. The study closes with a comparison of the Czech and French reception, which highlights the genre-defying nature of *Europeana*.

KLÍČOVÁ SLOVA / KEYWORDS

Patrik Ouředník; *Europeana*; literární mystifikace; sociologie literatury; genologie; postmodernismus; historiografická metafikce; Michail Bachtin; různořečí; žánrová kreolizace / Patrik Ouředník; *Europeana*; literary spoof; sociology of literature; genre theory; postmodernism; historiographic metafiction; Mikhail Bakhtin; heteroglossia; genre creolization.

DOI

https://doi.org/10.14712/23366680.2026.1.4

* Při vzniku studie byly využity zdroje výzkumné infrastruktury Česká literární bibliografie — https://clb.ucl.cas.cz/ (kód ORJ: 90243).

OPEN ACCESS

NEZAŘADITELNOST JAKO LITERÁRNĚVĚDNÝ PROBLÉM

Prozaická díla česko-francouzského spisovatele Patrika Ouředníka bývají v recenzích opakovaně označována za „postmoderní", „experimentální" či rovnou „nezařaditelná". Navzdory těmto nálepkám se Ouředníkova nejpřekládanější kniha *Europeana. Stručné dějiny dvacátého věku* (2001) stala nejen mezinárodním bestsellerem (Vimr 2025, s. 52) ale také zřejmě i nejpřekládanějším českým titulem po roce 1989 (Špína 2020, s. 3). Ondřej Vimr v *Atlasu české světové literatury 1817–2019* (2025) uvádí, že *Europeana* byla přeložena do 32 jazyků a dočkala se již 61 vydání.[1] O přetrvávající mezinárodní čtenářské odezvě svědčí i opakovaná vydání *European* v různých kulturních kontextech — např. ve francouzském nakladatelství Allia (poslední vydání z roku 2019) či v americkém nakladatelství The Dalkey Archive Press (poslední vydání z roku 2024). Francouzský spisovatel a literární kritik pro *Le Monde* Éric Chevillard označil Patrika Ouředníka za „mistra subverze" (Chevillard 2020, s. 24). Zdá se, že právě aureola proslulého mystifikátora poutá k Ouředníkovu dílu nejen literární kritiky, ale i další aktéry literárního pole — od spřízněných nakladatelů a překladatelů hledajících výzvy přes nonkonformní divadelní a filmové tvůrce až po čtenáře, kteří o jeho dílech informovaně diskutují na internetových čtenářských platformách (viz *Databáze knih*, *Goodreads* či *Babelio*).

Výše zmíněné úspěchy jsou dokladem Ouředníkovy schopnosti „obohacovat naše referenční literární pole a náš cit pro *nevýslovné*" (Bolton 2012, s. 118), jakož i o vůli toto pole narušovat, a tím nahlodávat jeho sebeobraz a zpochybňovat tím osvojené mechanismy literární praxe. Nezařaditelnost a žánrová hybridita Ouředníkových próz se tak stávají ohniskem polemik literární vědy a kritiky, přičemž zároveň ztělesňují vědomé umělecké gesto, které tvoří jádro autorovy tvorby. Lenka Pořízková (dříve Krausová) ve své studii *Mystifikace jako literárněvědný problém* uvádí, že mystifikační texty po roce 1989 se stávají laboratoří, v níž se testuje hranice mezi fikcí a faktem, mezi estetickou hodnotou a etickým gestem (Krausová 2007, s. 298). *Europeana. Stručné dějiny dvacátého věku* nepochybně představují takovou laboratoř, která mystifikuje literární pole svým nejasným žánrovým profilem, pohybujícím se na pomezí literatury faktu a literární fikce.

Ve své klíčové publikaci *Přátelský podvod. Mystifikace (nejen) v české literatuře 20. století* (2014) Lenka Pořízková dále uvádí, že mystifikace není pouhou hrou, ale i zrcadlem literárního provozu — odhaluje jeho rituály, autority i slabiny (Pořízková 2014, s. 27). Schopnost podvracet a mást konvenční schémata uvažování o literatuře *Europeana* napovídají už svým názvem, jenž skýtá jistou dvojznačnost: latina z něj dělá plurál, kdežto čeština ho vahou systému řadí k singuláru feminina. Navíc podtitul *Stručné dějiny dvacátého věku* můžeme číst jako „klasickou antifrázi" (Ouředník 2002, s. 11). Mystifikační potenciál *European* dokládá i řada drobných svědectví cesty této knihy po různých kulturních oblastech a místech literárního dění. Úsměvné nepochopení, sugerované podtitulem knihy, ilustruje následující příklad, který ukazuje, jak hluboko může literární hra do literárního provozu zasáhnout. Patrik Ouředník se v korespondenčním rozhovoru s autorkou studie zmiňuje o bizarním, ale přesto symptomatickém selhání interpretačních očekávání:

1 Údaje jsou vzhledem ke sledovanému období zřejmě z roku 2019. V roce 2020 byla *Europeana* přeložena již do 36 jazyků (viz rozhovor Ouředník — Páleníček 2020).

OPEN ACCESS

Před nějakými dvaceti lety nastala kuriózní situace v Bulharsku: nakladatel prodal celý náklad ještě před uvedením na trh. Skoupilo ho ministerstvo školství pro potřeby středních škol — jde o dějiny dvacátého století, které napsal Čech žijící ve Francii, což je garance jednak jisté souvztažnosti s postkomunistickým světem, ale zároveň i nutného odstupu a potřebné „západní" objektivity — a navrch je to stručné.[2]

Tato příhoda ilustruje tezi Lenky Pořízkové — literární hra nekončí jen hranicemi textu, ale zasahuje do vztahů mezi aktéry literárního pole. V kontextu sociologie literatury, zejména z pohledu mechanismů literární produkce, je významná tím, že se týká instituce s dalekosáhlým společenským dopadem — vnímáno v intencích Bourdieuova konceptu symbolického či kulturního kapitálu (Bourdieu 1998, s. 13–14). Ministerstvo školství usiluje v pomyslné hierarchii aktérů literárního pole o pozici autority, jež určuje „náležitý úzus", jímž získává legitimitu a moc nad ostatními uživateli jazyka a literatury v poli (Bourdieu 2014, s. 33). Tato moc se projevuje například v podobě školních kánonů a jejich vynucování, ale i subtilněji ve slovních a myšlenkových figurách, žánrech, legitimních způsobech a stylech promluv atd., jež stvrzují oficiální výklad (tamtéž). Ovšem právě tato „pravidla hry" *Europeana* zpochybňují. Jednak zde máme poptávku po „stručné" učebnici dějin dvacátého století, jednak otázku kredibility jejího autora, který má svým dvojím původem garantovat určitý odstup a objektivitu ke komplikovanému tématu. Avšak autor není historikem, nýbrž spisovatelem. Navíc právě tato předpojatost vůči dominanci určitého diskurzu nad jiným (postkomunistický vs. západní svět) je v *Europeanách* relativizována.

Odmítání jednoznačného výkladu a žánrová ambivalence *European* se pak zpětnovazebně promítají i do fungování literárního provozu a způsobují zmatek v katalogizačních praktikách. Bulharský příklad také není ojedinělý: *Europeana* se nacházejí v regálu určeném pro historii i v Ústřední knihovně Filozofické fakulty Masarykovy univerzity. Můžeme tedy vysledovat určitou mylnou interpretativní tendenci. Chybná klasifikace ve školní knihovně bude nepochybně mít potenciál ovlivnit (ať už pozitivním nebo negativním způsobem) recepční a interpretační horizonty očekávání čtenářů (Jauss 2001, s. 12–14) a v konečném důsledku je může dovést i k dezinterpretaci samotného textu. Tuto rozporuplnost, jež pramení z experimentálního a mystifikačního charakteru *European*, tak šířeji chápeme jako kontroverzi,[3] která odstartovává bádání po příčinách dezorientace čtenářů v literárních kódech. Předpokládáme, že tato kontroverze se neprojevuje jen na insti-

2 Z e-mailové korespondence autorky studie s Patrikem Ouředníkem (24. 11. 2025).

3 Bruno Latour nenabízí jednotnou, formální definici kontroverze, ale v úvodní kapitole *Learning to Feed off Controversies* ji představuje jako okamžik, kdy se sociálno stává viditelným. Sociálno není podle Latoura stabilní, dopředu danou strukturou, ale neustále se vytvářející, proměňující a přeskupující sítí vztahů. Z toho vyplývá, že kontroverze jsou momenty, kdy se sociálno vyjevuje ve své proměnlivé povaze, odvislé od vztahů a spojení mezi různými aktéry (či aktanty), jež se svou aktivitou, často spornou a chaotickou, podílejí na tvorbě určitého společenství. Pro popis této otevřené a dynamické situace zavádí Latour tzv. „sociologii asociací" a zejména pak metodologický přístup, který nazývá actor-network theory (ANT), jež nám umožňuje jednotlivé asociace stopovat a skládat ono sociálno dohromady bez předem připravených referenčních rámců (Latour 2005, s. 21–25).

OPEN ACCESS

tucionální úrovni, ale je zakotvena především v textové organizaci Ouředníkova literárního experimentu.

Výchozí rámec (nikoliv nástroj) pro analýzu této mnohovrstevnaté problematiky nám může poskytnout perspektiva *actor-network theory* (ANT) francouzského filozofa a sociologa Bruna Latoura. Ten nepředpokládá existenci sociálna (v našem případě „literárna") jako něčeho daného, ale naopak jako něčeho konstantně se utvářejícího a přeskupujícího na základě vytváření asociací mezi lidskými i nelidskými aktéry (např. uměleckými díly, institucemi, doktrínami, poetikami atd.). Proces odkrývání a odhalování sociálna tak nezačíná u sociálna samotného, ale naopak jím končí, jako výsledek trasování spojení — tzv. *tracing of associations* (Latour 2005, s. 5) — mezi jednotlivými aktéry v daném poli. Zaujmout tuto otevřenou pozici vůči nezařaditelnému a kontroverznímu literárnímu textu, jejž *Europeana* představují, nám umožňuje Latourova optika ANT:

> *Je to, jako bychom aktérům říkali: Nebudeme se vás snažit disciplinovat ani nutit, abyste zapadli do našich kategorií; necháme vás, abyste si vytvořili své vlastní světy, a teprve později vás požádáme, abyste vysvětlili, jak jste se v nich zabydleli.* […] *Hledání řádu, přísnosti a vzorů se v žádném případě nevzdáváme. Je pouze přemístěno o krok dál do abstrakce, aby aktéři mohli rozvinout své vlastní odlišné kosmy, bez ohledu na to, jak neintuitivní se zdají být* (tamtéž, s. 23, překlad A. Š.).

V předkládané studii se proto ptáme: Proč jsou *Europeana* v knihovně zařazena do kategorie historiografie, přestože jejich poetika systematicky destabilizuje hranice mezi historiografií a literaturou? Jakými literárními prostředky *Europeana* inscenují toto interpretační zmatení a jak na tuto nezařaditelnost reagují další aktéři literárního pole — zejména literární kritika?

Vycházíme z předpokladu, že *Europeana* nelze jednoznačně a spolehlivě „disciplinovat" pomocí kategorií historiografie a tradiční beletrie, jelikož jejich poetika funguje na principu žánrové polyfonie, respektive na námi navrhované *žánrové kreolizaci*. Na základě programového stírání hranic mezi historiografií a literaturou, mezi faktem a fikcí, mezi objektivitou a subjektivitou se *Europeana* ohlašují jako svérázný polyfonický text, v němž se střetává vícero diskurzivních režimů, jejichž vzájemná orchestrace znemožňuje jednoznačné zařazení této knihy. Z genologické perspektivy (Pavel Šidák) nejprve načrtneme vztah mezi historiografií a literaturou a s oporou v konceptu *historiografické metafikce* (Linda Hutcheon) ukážeme, jak *Europeana* převrací obvyklé referenční vztahy mezi historiografickým a literárním narativem. Pomocí konceptů *různořečí* a *polyfonie diskurzů*, které ve svém ustavujícím díle *Román jako dialog* (česky 1980) konceptualizuje Michail Bachtin a na které dále navázal v teorii postmodernismu Brian McHale, se pokusíme ukázat, že tato diskurzivní fragmentace přece jen naplňuje románové zadání. Na základě analýzy literárních prostředků a tvůrčích pravidel použitých v *Europeanách* definujeme koncept „žánrové kreolizace", jenž se bude opírat o teoretická východiska Édouarda Glissanta (*Poetics of Relation*, anglicky 1997). V závěru se zaměříme na srovnání českých a francouzských ohlasů, které oscilují mezi četbou tohoto díla jako eseje, románu nebo stylistického cvičení, a ukážeme, jak tato recepční rozporuplnost spoluutváří statut žánrové nezařaditelnosti *European*.

OPEN ACCESS

PODNĚTY GENOLOGIE K OTÁZCE HRANIC BELETRIE

V úvodu ke svému manifestu *History Is a Contemporary Literature: Manifesto for the Social Sciences* Ivan Jablonka zdůrazňuje, že historik je v první řadě spisovatel a že při psaní historie nejde primárně o techniku, ale o volbu (Jablonka 2014, s. 1). Volba prostředků, kterými Ouředník rozvrhuje dějiny Evropy, je pro interpretaci a žánrové zařazení tohoto textu klíčová. Jestliže platí, že samotný text „vysílá výrazné signály, jimiž reklamuje místo v konkrétním literárním kontextu" (Šidák 2013, s. 131), jaké signály pak vysílají *Europeana*? Z podtitulu, jenž hovoří jasně — „Stručné dějiny dvacátého věku" — vyplývá, že intencí textu bude zřejmě podat jakýsi katalog nejvýznamnějších událostí a ukázat, jak rozumět evropským dějinám uplynulého století co nejjednodušší a nejrychlejší cestou. Ovšem absence jakékoliv struktury — kapitoly, podkapitoly, poznámky pod čarou a odkazy na odbornou literaturu — nám napovídá, že se o tradiční historiografii nejedná. Naopak stojíme před souvislým textem bez formálně značených odstavců, s vnitřní fragmentární kompozicí bez dodržené chronologie, s četnými odbočkami, aluzemi a prolepsemi, před jakýmsi kvazi-esejem, s archaicky vyhlížejícími návodnými margináliemi na bočních stranách. Navenek působí jako nebeletristický text, který však porušuje tradičně jemu připisované formální náležitosti.

Podle Šidáka se umělecký potenciál nebeletristických žánrů vyjevuje ve dvou momentech: „Za prvé v nich může být zdůrazněna *funkce estetická*, respektive textové jevy, které tuto funkci stimulují, a tyto žánry se tak přibližují směrem k beletrii, aniž by s ní splynuly; a za druhé mohou být *fikcionalizovány*" (tamtéž, s. 132). Typickým žánrem, který se v těchto zmíněných polohách přibližuje beletrii, je například esej. Žánr eseje často pracuje i s narativními postupy, tj. nikoli jen s encyklopedickými výčty dat, tabulkami či statistickými údaji apod., jako je tomu v „tvrdé" vědě (tamtéž). *Europeana* tato „tvrdá data" sice obsahují, ale ta nepodléhají standardnímu způsobu vědeckého ověření — nejsou podložena žádnou odbornou literaturou, čímž ztrácejí na kredibilitě. Ouředník tak historiografický rámec jen simuluje, čímž ho zároveň ironicky podkopává a „fikcionalizuje". Pokud skutečně platí, že „je-li fikce prožití minulosti, je historiografie její popis" (tamtéž, s. 136), pak lze Ouředníkův text číst jako test tohoto rozlišení. Šidák dále uvádí, že fikce je „cele říší smyšleného, neaktuálního a tedy neverifikovatelného; historie je skutečnosti podřízena, musí respektovat fakta, byť celkový příběh, který vypráví, není se skutečností nikdy totožný, je to jen snaha o její rekonstrukci (navíc převod mnohovrstevnaté skutečnosti do jazykového kódu je nutně nesmírně reduktivní)" (tamtéž, s. 137). Ouředník tuto hranici programově stírá a nechává nás prožít samotný text jako specifický a hybridní popis historie, který v nás zanechává emoce zmatení a prožitek absurdity z chaotického 20. století.

Ouředníkův text bývá také v odborných kritikách (zejména v těch českých) považován za esej. Samotný termín *essai* je odvozen z francouzského slovesa *essayer*, což v překladu znamená „pokusit se". Ouředníkův experiment z tohoto napolo beletristického žánru zajisté čerpá, ale zároveň ho v mnohém překračuje. Ouředník si v *Europeanách* vymýšlí fakta (pomocí různých parafrází a bizarních statistik) a záměrně mystifikuje své čtenáře tím, že tyto fiktivní příhody promíchává s reálnými událostmi. Kterým faktům věřit a kterým ne? Jak nepropadnout zdání, že je všechno fikce? Podobnou lekci *krásné literatuře* dal Jorge Luis Borges, což ilustruje například

OPEN ACCESS

jeho povídka *Autor Quijota Pierre Menard*.[4] Situace v *Europeanách* se stává ještě nepřehlednější, jelikož ten, kdo by měl nést étos a spolu s ním i odpovědnost za vyřčené, se drží v ústraní. Odosobněný vypravěč je v textu prakticky nepřítomen, pouze za sebe nechává mluvit sám jazyk: dobové „slovníky" plné různých tvrzení, slavných i méně slavných výroků a prohlášení, také oficiální i neoficiální projevy či stanovy, citáty a dopisy, slogany nebo reklamy, módní jazykové obraty, floskule, atd. Ouředníkova pregnantní elokvence a erudice zaobalená do přehledné zkratky vypovídají o realitě z jiného úhlu než vyčerpávající detailní popisy událostí a umožňují se dostat k podstatě klíčové problematiky Ouředníkova textu — k samotnému jazyku a řeči. Tato aforistická perspektiva, inspirovaná zřejmě humanisticko-literární tradicí filozofického eseje, je pak protkána celým dílem.

Pokud je v *Europeanách* hranice mezi faktem a fikcí záměrně zastřena, co nakonec v textu zůstává pravdivé — ve smyslu důvěryhodné — a kdo o tom dokáže rozhodnout? Tento útvar nelze považovat za historický dokument, ale spíše za *l'histoire — příběh* či *historku* (dopomáhajíc si opět francouzštinou a sekundárním významem slova). Ouředník si s výše zmíněnými paradoxy problému jazykové reference pohrává. Ve svých *Europeanách*, které dohromady představují jakousi odyseu mezi různými interpretacemi konceptů historie, paměti, pravdy, jazyka či reality, přináší skrze plejádu mísících se diskurzů značně subjektivní bilanci uplynulého století.[5] Příznačně i doslov k *Europeanám* nese dialektický název: „Fikce reality, nebo realita fikce?" Pointou tohoto pojednání se nakonec stává ono prizma dobového jazyka, který je s to vypovídat jak o dobovém stavu fikce, tak i reality.

POSTMODERNÍ PERSPEKTIVA: *EUROPEANA* JAKO HISTORIOGRAFICKÁ METAFIKCE

Problémem rekonstrukce historických událostí se ve své kanonické práci *Metahistorie* (1973) zabýval Hayden White. Ten historiografii přibližuje umělecké literatuře poukazem na její narativní a konstruktivní charakter, který si zavdává s výstavbou fikčních textů. Historiografie a román se svou stavbou velmi podobají, jelikož oba žánry využívají podobný rejstřík metod psaní. Historik má, stejně jako romanopisec, svůj vlastní diskurz, svůj osobitý styl a své postupy. White například srovnává styl psaní Micheleta a Spenglera a ukazuje, že historie je jistou formou beletrie. Historikové v 19. století si podle něj neuvědomovali, „že fakta nehovoří sama za sebe, nýbrž že historik hovoří za ně, hovoří jejich jménem a fragmenty minulosti skládá v celek, jehož integrita je ve své reprezentaci — čistě diskurzivní" (White 2007, s. 31).

4 Fiktivní postava francouzského spisovatele Pierra Menarda se pokusí v této povídce (znovu) napsat Dona Quijota. I když je text slavného románu přepsán naprosto identicky, výsledkem je originální dílo, jehož interpretace reflektuje aktuální kontext vzniku adaptovaného románu. Borgesova povídka tak problematizuje nejen vztah reality (potažmo historické reality) a fikce, ale i způsoby jejich reprezentace, jakožto i způsoby našeho přemýšlení o těchto reprezentacích. Jako by literární experiment byl jedinou cestou, jak poukázat na mezery v našem myšlení a způsobech uchopování světa (Borges 1989, s. 27–36).

5 Otázkou Ouředníkova subjektivismu se detailněji zabýval i Vít Schmarc (2014, s. 387).

OPEN ACCESS

Historikové i romanopisci si ukládají stejný cíl: poskládat koherentní obraz o světě, jejž ve svých dílech zobrazují. Co se ale stane, když se role obrátí a romanopisec se pokusí zhostit úkolu původně náležejícího historikovi a začne psát „Stručné dějiny Evropy dvacátého věku"?[6] Respektive jak rozklíčovat onu žánrovou nejednoznačnost, implikovanou už v názvu *European*? Pavel Šidák v souvislosti s hranicemi beletrie mluví o tzv. „překódování" — kdy určité žánry či žánrové oblasti ztratily nebo částečně změnily či přeskupily svou původní funkci. „Toto překódování je tedy primárně recepčním jevem: čtenář volí modus, v němž bude daný text číst, a funkci, kterou pro něj bude plnit" (Šidák 2013, s. 131). Toto pojetí naznačuje nejen prostupnost žánrových hranic (jejímž výsledkem může být např. žánr historického románu), ale dokonce celých žánrových či diskurzivních oblastí. Šidák dále poznamenává, že „žánry míří buď k modu fikce (román na pomezí historického a dobrodružného či milostného, kde jsou historické reálie spíše jen kulisou napínavému ději, a samozřejmě i ostatní subžánry románu), nebo k modu historiografie (kroniky a posléze historiografické studie jako čistá historiografie); spíše neutrální podobu má historický román a historická povídka" (tamtéž, s. 136).

Europeana ale nemůžeme zařadit ani do jedné navrhované škatulky, ani jako kroniku, historiografii či historiografickou studii, ani jako historický román či povídku. Toto dělení rozporují postmoderní narativy, které oba póly — historie a literatury — a jejich narativní strategie problematizují. Linda Hutcheon v této souvislosti konceptualizuje subžánr postmoderního románu, jejž nazývá *historiografickou metafikcí* (Hutcheon 2023, s. 155). Tu bychom mohli vnímat jako specifický typ vyprávění reflektující vzájemnou provázanost mezi diskurzivním rámcem literatury a historiografie:

> *Historiografická metafikce poukazuje na to, že pravda a nepravda možná skutečně nejsou nejvhodnějšími termíny pro diskusi o fikci* […] *Postmoderní romány jako* Flaubertův papoušek, Famous Last Words a Larva *otevřeně hlásají, že existují pouze* pravdy *v množném čísle, a nikdy jen jedna jediná Pravda* […] *Fikce i historie jsou narativy, které se odlišují svými rámci* […], *rámci, které historiografická metafikce nejprve stanoví a poté překračuje, čímž předpokládá jak žánrové smlouvy beletrie, tak i historie.* […] *Interakce mezi historiografickým a metafikčním prvkem zdůrazňuje odmítnutí nároků jak „autentického" zobrazení, tak „neautentické" kopie. Samotný smysl umělecké originality je stejně důrazně zpochybňován jako transparentnost historické referenčnosti* (tamtéž, s. 161).

Interpretovat *Europeana* prizmatem historiografické metafikce nám umožňuje vyzdvihnout do popředí narativní postupy, jimiž Ouředník problematizuje samotnou reprezentaci minulosti. Tyto strategie stírání hranic mezi literaturou a historiografií jsou zároveň v souladu s dobovým postmodernistickým předpokladem „nedůvěry

6 K otázce ontologie vypravěče, resp. „kurátora" *European* se ještě vyjádříme v další části studie. Prozatím stačí uvést, že se Patrikovi Ouředníkovi podařilo zkonstruovat autora, který se snaží maximálně distancovat od řečeného a nechává za sebe mluvit sám jazyk, popř. *jazyk doby* (viz Hárl 2001, s. 126).

OPEN ACCESS

v metanarativní příběhy" (Lyotard 1993, s. 97). Patrik Ouředník ostatně svou poetiku deklaruje pomocí pojmu „pravda doby", za jehož synonymum považuje „jazyk doby" — respektive „jazyky doby" — jež mohou být v analogii k množině pravd, o nichž se zmiňuje Linda Hutcheon. Postup, jakým se Ouředník vypořádal s problémem jazykové reprezentace 20. století, odhaluje v následujícím textu pro literární večer věnovaný jeho dílu, uspořádaný Evropskou komisí v květnu 2009:

> *Osobně mě v psaní — v mém vlastním i v knížkách jiných — zajímá to, čemu se zpravidla říká „pravda doby". Pojem je to vágní, neboť v každé době existují různé pravdy, tedy množina pravd. Hra spočívá v tom, pokusit se tu množinu co možná nejlépe* pojmout*, ve smyslu obsáhnout, zahrnout. K tomu má spisovatel k dispozici různé metody; nejobvyklejší z nich je konfrontace lidských osudů v optice mikrohistorie. Já jsem se pokusil v některých svých knížkách vyjít z trochu jiného principu, a sice z předpokladu, že je možné vzít za synonymum „pravdy doby"* jazyk *té doby — tj. vzít za své jisté množství jazykových automatismů, stereotypů a přinutit je k tomu, aby jednaly a aby byly konfrontovány mezi sebou stejným způsobem jako tradiční románové postavy* […]" (Pellegrini 2020, s. 19–20).

Předpoklad hledání „pravdy doby" v jejím jazyce, a tedy ve způsobech její reprezentace, posouvá výklad směrem k diskurzivní analýze. Vzhledem k tomu, že Ouředníkův narativ, v němž „jazyky" jednají jako „postavy", má v *Europeanách* výrazně diskurzivní povahu, ideálním výkladovým klíčem se nám jeví Bachtinovo pojetí románového žánru jako prostoru *dialogizovaného různořečí* (Bachtin 1980, s. 44). Na vytváření situace různořečí (*heteroglosie*), jež dle Bachtina představuje konstitutivní rys románového stylu, se podílejí disparátní výpovědi — ty promlouvají jazykem dne, doby, sociální skupiny, určitého žánru, směru apod. (tamtéž, s. 52). Bachtin tak explicitně načrtává paralelu mezi jazykem románu a společenskou diskusí, z níž románový tvar vyrůstá. Tato společenská diskuse je ze své podstaty heterogenní, a proto dle Bachtina

> [v] *románu musí být předvedeny všechny sociálně-ideologické hlasy doby, tj. všechny důležitější dobové jazyky; román musí být mikrokosmem různořečí.* […] *Každý jazyk vyjevuje svou rozlišující osobitost jen tenkrát, když je uveden do vztahu se všemi ostatními jazyky uvnitř téhož protikladného komplexu společenského vývoje. Každý jazyk v románu je názorem, sociálně-ideologickým horizontem reálných společenských skupin a jejich zosobněných představitelů.* […] *Román se nebuduje na abstraktně významových kontraverzích a na ryze syžetových kolizích, ale na konkrétní rozepři sociálních jazyků* (tamtéž, s. 177).

Ouředníkova *Europeana* se z tohoto úhlu pohledu dají považovat za silně dialogizovaný román, v jehož středu stojí právě kolize různých sociálních jazyků. Brian McHale si všímá, že toto Bachtinovo hledisko je intenzivně přítomno zejména v postmoderní literatuře, a v intencích teorie postmodernismu staví Bachtinův koncept do nové roviny. Dle McHalea postmodernistická beletrie posouvá reflexi diskurzu (která dle Bachtina byla románu vlastní po celou dobu jeho existence) a doslovně vyjadřuje či realizuje to, co u Bachtina zůstává pouze metaforou „světů" diskurzu. Za každým dis-

OPEN ACCESS

kurzem v románu, stejně jako za každým diskurzem v společenském životě, můžeme podle Bachtina rozeznat ideologický postoj či světový názor, který jej oživuje a z něhož vychází (McHale 2004, s. 165):

> *Hovořit o „světonázorech" a o jejich souběžném existování či střetu znamená hovořit v epistemologických pojmech; brát tuto metaforu doslova a promítat ji do reality světy, které jsou ztělesněním diskurzivních světových názorů, znamená převést epistemologický motiv na ontologický. Bachtin nám ukázal, že dialog mezi diskurzy je základním prvkem všech polyfonních románů. Postmodernistická beletrie tím, že různými způsoby zesiluje polyfonní strukturu a zostřuje dialog, vyzdvihuje ontologický rozměr konfrontace mezi diskurzy, čímž dosahuje polyfonie* světů (tamtéž, s. 166, překlad A. Š.).

Tato situace různořečí, která je defaultním stavem románu, pak v postmodernistických fikcích umožňuje prolínat mezi sebou různé jazykové a stylové registry, žánry a diskurzivní oblasti, jež všechny využívají repertoáry a stylistické prostředky, které korelují s různými situacemi či způsoby užití jazyka: „Proplétání různých registrů v textu románu vytváří efekt heteroglosie, plurality diskurzu; a právě tato konkrétní heteroglosie slouží jako prostředek pro konfrontaci a dialog mezi světovými názory a ideologiemi v románu, jeho orchestrovanou polyfonii hlasů" (tamtéž). V následující analýze si ukážeme, jak je tohoto efektu polyfonie dosaženo v Ouředníkově experimentálním textu.

K FORMÁLNÍM A JAZYKOVÝM CHARAKTERISTIKÁM *EUROPEAN*

Cestu literárního experimentu, s možnostmi jazyka a smysluplné komunikace jako hlavními tématy, naznačil Patrik Ouředník již prozaickou prvotinou *Rok čtyřiadvacet* (1995), na niž v *Europeanách* v mnohém navazuje. V prvním z uvedených děl Ouředník obrací pozornost na kratší časový úsek 70. a 80. let dvacátého století. O tomto šedivém období normalizace tak podává sdílenou generační výpověď skrze ukázky dobových jazykových zvyklostí a způsobů, jakými do soukromého života pronikal všudypřítomný ideologický slovník (Hárl 1995, s. 59–61). V druhém případě zachází ještě dále a ve „fiktivní asambláži" se slovy Vlastimila Hárla pokouší vyjádřit „prožitek světa bez Boha […] ústřední téma moderny postmodernistickými prostředky — a máme tu dvacáté století jako na dlani" (Hárl 2001, s. 120). V *Roku čtyřiadvacet* tak činí pomocí jazykové hry, již do literatury jako první uvedl Joe Brainard (*„I Remember"*) v roce 1970 a později rozvinul Georges Perec (*„Je me souviens"*) (Hárl 1995, s. 59). Kniha obsahuje několik oddílů s očíslovanými svědectvími, v nichž každá promluva začíná konstativem: „Vzpomínám si…": např. „Vzpomínám si, jak se mi jednoho dne naplno vyjevila zrůdnost názvů *Rudé právo* a *Svobodné slovo*" (Ouředník 1995, s. 34); anebo: „Vzpomínám si na přísloví: *Kdo neokrádá stát, okrádá rodinu*" (tamtéž, s. 35). Z *European* toto deiktické dokumentární „já", které situuje vypravěče do časoprostorového kontextu výpovědi, mizí a zůstává pouze řeč, jež *de facto* vypovídá sama o sobě a sama za sebe. Vypravěč se totiž „schovává" za nerigidní designátory, za generické formule jako: „historikové říkali", „sociologové říkali", „scientologové říkali", „staří

OPEN ACCESS

říkali“ atd., jejichž ústy pomocí parafrází zprostředkovává klíčové diskurzy, jež dominovaly dějinám dvacátého století:

> *Někteří historikové později říkali, že dvacáté století začalo vlastně až v roce 1914, když vypukla válka,* […] *A vojáci nosili zelené a maskovací uniformy, protože nechtěli, aby je nepřítel viděl, což bylo v té době moderní, protože v předchozích válkách nosili vojáci hodně barevné uniformy, aby byli vidět zdaleka. A ve vzduchu létaly vzducholodě a aeroplány a koně se tak hrozně plašili. A spisovatelé a básníci vymysleli dadaismus, protože jim to všechno přišlo praštěné. A v Rusku vymysleli revoluci.* […] *A padlých Francouzů bylo celkem 2 681 km a padlých Angličanů 1 547 km a padlých Němců 3010 km při průměrné délce jedné mrtvoly 172 cm* (Ouředník 2001, s. 8–9).

Dějiny Evropy jsou reprodukovány tónem poučeného a ironického řečníka, jenž v proudu vědomí asociativně líčí různé dějinné epizody, které za sebe navléká jako korálky. Metafora barevných korálků jako zřetězených událostí je pro tento text příléhavá. Ouředník si s pečlivostí kurátora vybírá konkrétní příhody, fragmenty a motivy, jež pomocí juxtapozice jakoby náhodně navazují za sebe, avšak tyto události jsou promyšleně shlukovány do tematických segmentů. Tuto koláž či montáž tvořenou reálnými historickými událostmi přitom dokresluje bizarními statistikami, které v odosobněných číslech s ironickým odstupem dokumentují zrůdnost obou světových válek a v posledku celého 20. století. Pomocí vlastních parafrází Ouředník postupně odhaluje kořeny vůdčích myšlenkových směrů, jež určovaly kurz moderní západní civilizace:

> *Na začátku století se hodně věřilo na pozitivizmus a elektřinu a vynálezy a biologii a vývoj savců a psychologii a sociální fyziku, které se říkalo sociologie, a vědci soudili, že s využitím nejnovějších poznatků a prostředků, které moderní věda dává lidstvu k dispozici, bude možno vyšlechtit člověka k dokonalosti a vybudovat tak nový, racionálnější a humánnější svět* (tamtéž, s. 31).

Ouředníkův text má na první pohled charakter excerpcí, neucelených poznámek k zamýšlenému vydání „opravdových“ dějin, jež by respektovaly formální náležitosti odborné literatury. Opakování určitých epizod (zejména téma *holokaustu*) a variování motivů (například motivu *konce světa*) vytvářejí svým kupením určité sémantické napětí, jelikož jsou tyto události pokaždé uvedeny do jiných kontextů a souvislostí. Takto se stane, že se dozvídáme o hrůzách z bojišť první či druhé světové války a vzápětí o panence Barbie a emancipačním hnutí za práva žen, což, položeno vedle sebe, působí značně tragikomicky. Ouředník vrství jednu příhodu za druhou, takže dohromady odhalují absurditu uplynuvších událostí: například příběh židovské houslistky, která je nucena u selekce v koncentračním táboře hrát německou árii, nebo nesmyslný dopis italského vojáka, jenž své milé doznává, že se na frontě den ode dne stává pozitivnějším. Tyto pasáže, doprovázeny humornými až groteskními odkazy na dobová hesla, slogany, projevy či reklamy, odhalují nesmyslnost, naivnost, intelektuální plytkost a omezenost lidského jednání, založeného na předsudcích a jazykových manipulacích, jež mají živnou půdu právě ve vyšinutém scientistickém používání jazyka, jemuž 20. století přivyklo a dalo tak průchod netušenému násilí (viz například

OPEN ACCESS

příběh o morbidně karikaturním názvu atomové bomby, jež byla shozena na Hirošimu — LITTLE BOY). Právě juxtapozice různých diskurzivních režimů umožňuje tyto paradoxy zřetelně nahlédnout a přitom zůstává zdrojem nejen nadnesené komiky, ale i jistého náhlého prozření:

> *A hodně lidí z Evropy jezdilo do Izraele, aby viděli, jak vzniká nový stát. A mladí lidé z Evropy jezdili pracovat do židovských zemědělských komun, kterým se říkalo KIBUTZIM a kde všichni pracovali pro blaho všech. A všechno bylo společné a všichni společně zpívali zpěvy. A izraelské cestovní kanceláře vydávaly plakáty, na nichž mladí lidé s vážnými tvářemi pozorovali slunce, které vycházelo nad Jeruzalémem, a pod tím bylo napsáno NAŠE UTRPENÍ NEBYLO ZBYTEČNÉ a VYUŽIJTE ZLEVNĚNÝCH CEN* (tamtéž, s. 47).

DISKURZIVNÍ ANALÝZA A ROLE JAZYKA V *EUROPEANÁCH*

Volně asociované popisy událostí jsou seskupeny do oddílů, značených pouze typografickým odsazením od předchozího řádku, a doprovázeny marginálie, jež shrnují hlavní myšlenku či poselství jednotlivých informačních celků. Václav Bělohradský ve stati *Jak přežít vědy o člověku aneb století Patrika Ouředníka* tyto segmenty chápe jako „optimalizační formule" (Bělohradský 2002, s. 2) — jako všeobsažné (ale ve skutečnosti prázdné) typizované formulace, které během 20. století vyprodukovaly různé společenskovědní diskurzy. Jako výmluvný příklad za všechny může stát Fukuyamova teze o *konci dějin*, tematizovaná nejen v *Europeanách*, ale i v jiných Ouředníkových dílech (např. v *Konec světa se prý nekonal*).

Následující úryvek lemuje marginálie *„Všechno je fikce"*. Co můžeme po takovém konstatování textu ještě věřit? I přes zastřené hranice mezi faktografickou přesností a autorskou tvůrčí invencí (a možná právě díky nim) nacházíme množství formálních vodítek, jimiž můžeme určit, že se nacházíme ve fikčním světě, nikoliv v literatuře faktu. Z jazykových prostředků a narativních způsobů, jež tvoří pilíře textu, jsou nejvíce charakteristické: opakování (viz anafora *„Někteří filozofové říkali"*), variace, parafráze, volné asociace, koordinace — vysoká frekvence koordinační spojky „a" nebo využívání juxtapozice a souřadných souvětí a také již zmíněný princip zkratky (časté využívání abreviací jako atp., atd. a elips).[7] I když se jedná o prvky příznačné pro experimentální texty, tyto kompoziční strategie postačují k vytvoření relativně uceleného, i když mozaikovitého obrazu o minulosti:

> *Někteří filozofové říkali, že řád světa odpovídá mechanismům diskursu, který má své proměnlivé, ale současně dané znaky, a utřídění znaků že sice nedává moc smysl a všechno že je hra a náhoda a anarchie a proces a dekonstrukce a intertext atp., ale*

7 Florence Pellegrini se ve své studii *Dějiny jako fraška* věnuje důkladné analýze stylistických a diskurzivních prostředků, jež Ouředník využívá nejen v *Europeanách*, ale i ve svých dalších prozaických dílech (Pellegrini 2020, s. 5–23; srov. Schmarc 2014, s. 387–394). V této studii se tolik nesoustředíme na stylistickou analýzu, ale spíše na to, jakými způsoby Ouředník konstruuje svůj vlastní žánr, jenž má blízko k historiografické metafikci.

OPEN ACCESS

> *znak sám o sobě že je vlastně nositelem významu, i když přesně nevíme jakého. Ale jiní filosofové zase říkali, že znaky, ze kterých je diskurs a svět vybudován, význam postrádají, a s absencí významu že zaniká subjekt i sama realita, a dějiny že jsou jen nepřetržitý a beztvarý pohyb, který nic nevyjadřuje, a všechno že je fikce a simulace* […] (Ouředník 2001, s. 108).

Ke konci *European* se začínají objevovat metatextové a sebereflexivní pasáže, ve kterých je problematizován samotný jazyk jako systém označování. Skepse dekonstrukce jako kdyby nakonec vedla k rezignaci na realitu, k níž máme přístup pouze skrze jazykové konstrukty. Dějiny přestávají dávat smysl, jelikož nemůžeme nalézt odpovídající rámec pro jejich uchopení, což vysvětluje, proč selháváme při pokusech oddělit fakta od fikce. Možná je naše striktní dělení na „výmysl" a „skutečnost" příliš schematické a opomíjí ony asambláže a hybridy, o kterých uvažuje Latour (2002, s. 12) a jejichž výrazem jsou *de facto* i samotná *Europeana*. Možná je potřeba si znovu definovat, co míníme *faktem*. Bruno Latour ve svém emblematickém článku *Proč kritice dochází dech? Od faktů k zájmům* rozděluje fakt na dvě komplementární části — a to sám fakt (*matter of fact*) a to, čemu říká zájem (*matter of concern*):

> *Chyba, kterou jsme udělali, chyba, kterou jsem já udělal, spočívala v tom věřit, že neexistuje žádný účinný způsob, jak kritizovat* fakty, *kromě vzdalování se od nich a nasměrování pozornosti k podmínkám, jež je umožňují. To však znamenalo nekriticky přijmout, co vlastně* fakty *jsou.* […] *Realita není definovaná* fakty. Fakty *nám nejsou v žádném případě dány ve zkušenosti.* Fakty *jsou pouze velice částečné a dovolil bych si tvrdit, že jsou velmi polemické, velmi politické projevy* zájmů *a jsou pouhou množinou toho, co by také mohlo být nazýváno* stavy věcí (states of affairs). *Právě tento druhý empirismus, tento návrat k realistickému postoji, bych rád předložil jako příští úkol pro ty, kteří se chtějí věnovat kritice* (Latour 2016, s. 215–216).

Prizmatem tohoto rozštěpení jednotlivých fakt mezi póly *faktu* a *zájmu* se mnohé kontradikce Ouředníkových *European* vyjasní. Fakta, pokud jsou formulovaná v jazyce, opravdu mluví sama za sebe a skrze svou dvojdomost nám sdělují, jaké různé zájmy (*matters of concern*) se podílejí na jejich existenci. V *Europeanách* dostávají prostor nejen různé ideologické diskurzy — socialismus, komunismus, nacismus, scientologie, ale rovnou celé diskurzivní režimy — humanitní vědy od sociologie přes historii až po konkrétní teoretické disciplíny, jako je psychoanalýza, dekonstrukce nebo pseudovědecké doktríny jako eugenika, rasová teorie atd. Text je v prvním plánu exkurzem po událostech 20. století (*fakta*) a v druhém plánu průzkumem terénu intelektuální krajiny, jež těmto událostem umožnila se uskutečnit (*zájmy*). Ouředník tak nabízí návod na to, jakými různými režimy číst a myslet uplynulé století, a jak mezi kontradikcemi, paradoxy a zájmy jednotlivých režimů myšlení, které si každý po svém a ve svém vlastním žargonu nárokují pravdu, navigovat. Nedorozumění a schizma celého 20. století spočívá právě v nepochopení či záměrném vytěsnění oné skutečnosti, že neexistuje žádný ultimátní soudce, který by dokázal rozkoly pluralitní reality spravedlivě rozřešit:

> […] *a někteří sociologové a historikové se domnívali, že uvažovat v pojmech národa je překonané, a říkali, že nejvýraznějším rysem vyspělé západní společnosti je*

OPEN ACCESS

> *kosmopolitismus a nic takového jako Němci nebo Rumuni nebo Švédové vlastně neexistuje, že to jsou jen sebeprojekce do společenských stereotypů a předsudků. Ale jiní sociologové s tím nesouhlasili a říkali, že s rozvojem spotřební společnosti a komunikačních prostředků lidé postupně ztratili většinu orientačních bodů a národní společenství že se paradoxně stalo důležitější než předtím. A stereotypy že jsou nezbytné pro uchování kolektivní a dějinné paměti, bez které by západní společnost ztratila svou kulturní jednotu, protože jednota nemůže nebýt heterogenní* […] (Ouředník 2001, s. 114–115).

Ouředník tak svébytným způsobem dospívá ke stejnému závěru jako Jean-François Lyotard — k *autoritě heterogenního* (Lyotard 1998, s. 68), jež musí být respektována „protože jednota nemůže nebýt heterogenní…" (tamtéž). Polyfonie diskurzů, jež se v *Europeanách* navzájem překřikují, odhaluje fakt, že spravedlivý rámec, který by umožňoval rozhodovat konflikty mezi různými jazykovými režimy, neexistuje. Nezbývá než uznat pluralitu a připustit nesouměřitelnost různých pravd, jež se mohou mezi sebou snadno dostat do *rozepří*:

> *Rozepře je nestálý stav a určitý moment řeči, kdy něco, co má být převedeno do vět, ještě převedeno být nemůže. Tento stav zahrnuje mlčení jako negativní větu, dovolává se však i principiálně možných vět. Je signalizován tím, čemu se běžně říká pocit. „Nenacházíme příslušná slova" atd. Vyžaduje to namáhavé hledání, aby se našla nová pravidla formování a navazování vět schopných vyjádřit onu rozepři, jež se dává poznat v pocitu, jestliže nechceme, aby tato rozepře byla ihned zdušena v při a aby signál daný pocitem zůstal marný. V literatuře, ve filosofii a možná i v politice jde o to podat svědectví o rozepřích tím, že se pro ně najdou odpovídající idiomy* (Lyotard 1998, s. 41–42).

Můžeme se tázat: Co když je v literatuře oním odpovídajícím idiomem či nástrojem porozumění *rozepřím* právě experiment či experimentální psaní? Ouředník svým experimentálním a suverénně subverzivním stylem odkrývá schematičnost určitého uvažování, které jsme v rámci konkrétních a navzájem od sebe oddělených disciplín (diskurzivních režimů) přijali za neomylné. Ale čelem surové matérii — jazyku — rozpoznáváme spolu s Ouředníkem pluralitu, z níž je poskládána (*assembled*) historie a realita. *Europeana* tudíž představují hlubokou reflexi problému reference a autor tak skrze svébytné stylistické cvičení[8] ustavuje svůj text jako rozhraní pro možné čtení a chápání historie. V již zmíněném textu pro Evropskou komisi Patrik Ouředník popisuje svůj originální postup, jakým v *Europeanách* pojmul 20. století:

> *Princip téhle knížky spočíval v tom, pojmout dvacáté století nikoli jako téma, nýbrž jako literární figuru. Otázka zněla, je-li možno vyjádřit určitý časový úsek a vyhnout se přitom obvyklým schématům, tj. víceméně individuálně pojatému vyprávění. Z čehož vyplývá požadavek absence hrdiny a pokud možno i vypravěče. Je možné popsat dobu za nepřítomnosti vypravěče? Ano, ovšem za podmínky, že jazyk, diskurz, stereotyp se stanou svými vlastními vypravěči. Fáze následující: která slova by eventuálně*

8 Srov. Bolton 2012, s. 117, a Ouředník 2002, s. 11.

OPEN ACCESS

> *mohla být pro dvacáté století nejvýmluvnější? Jako první mě napadlo slovo „chaos", ale to jsem vzápětí zavrhl, poněvadž chaos je vlastní lidským dějinám obecně, neplatí specificky pro dvacáté století. Ale „chaos" mě přivedl k jinému slovu, a sice ke slovu „překotnost": dvacáté století bylo zcela nepochybně překotnější než jiná. Pro mě to znamenalo, pokusme se napsat* překotný *text. Druhé slovo, které mi přišlo pro století charakteristické, bylo slovo „infantilismus"* [*zde si vybavíme* Candida]. *Dvacáté století bylo bytostně infantilní — od oné romanticko-komerční reprezentace juvenility až po odmítání vlastní odpovědnosti. Čili pokusme se napsat* infantilní *text, tedy něco, co by mohl popřípadě deklamovat žák u tabule nebo vesnický blb na návsi. A za třetí bylo dvacáté století scientistické; pokusme se tudíž vnést do textu jistou dávku scientistického žargonu, pokud možno v celé jeho jalovosti. Tyhle elementy pak dodaly knize diskurzivní formu i obsah* (Pellegrini 2020, s. 22–23).

I přes mnohost a pestrost diskurzů Ouředník na hledání „pravdy doby" nerezignuje a pomocí průzkumu jazykové krajiny a dobového diskurzivního prostředí, jež utváří celkovou atmosféru století předešlého, z níž ona mnohohlasá postmodernistická reflexe vychází, prozkoumává i intelektuální klima naší současnosti, která se s uplynulým stoletím musí vyrovnat.

KE KONCEPTU „ŽÁNROVÉ KREOLIZACE"

Z formální analýzy *European* vyplývá, že jedním z ústředních principů tohoto díla (a celkově Ouředníkovy tvorby) je subverze. Tento moment se objevuje vždy tam, kde text tematizuje vztah dominance a podřízenosti — ať už mezi jednotlivci nebo mezi celými kulturami či diskurzy. Akt obcházení, experimentování a podkopávání dominantních myšlenkových rámců odhaluje skryté nerovnosti a podrobuje je kritice. Ouředníkovo psaní proto můžeme nahlížet optikou přístupů, které odmítají binární opozice a zdůrazňují pluralitní a hybridní podoby kultury a kulturních identit. Pro analýzu žánrové hybridity *European* se zdá být produktivní uvažovat o konceptu „žánrové kreolizace", který zde vyložíme s oporou v teoretických podnětech Édouarda Glissanta a jeho pojetí kreolizace v *Poetics of Relation* (1997). Inspiraci pro použití tohoto termínu pro prostor Evropy čerpáme i z pojetí kreolizace, jak jej postulují Anca Parvulescu a Manuela Boatcă v *Creolization as Method* (2023).[9]

Glissant ve svém promýšlení „poetiky vztahu" vychází z definice rizomy (*Rizoma*, 1978) Gillese Deleuze a Félixe Guatariho: „Rhizomatické myšlení je principem toho, co

9 Autorky ve svém článku obhajují v souladu s tezemi Édouarda Glissanta rozšíření působnosti tohoto termínu i na jiné oblasti mimo Karibik a ukazují, jak se pomocí tohoto pojmu dá produktivně redefinovat kulturní prostor Evropy a evropanství (Parvulescu — Boatcă, s. 122–123). Autorky shrnují: „In Poetics of Relation, written as an elaboration and synthesis of his previous work, Glissant defines the term creolization (créolisation) through its affinities and distinction from both creoleness (créolité) and métissage. Creolization extends both créolité and métissage into a world. It applies to a broader geography than créolité; and it expands the purview of racial métissage ("creolization seems to be a limitless métissage"). Glissant thus imagines creolization as a form of traveling theory. It starts

OPEN ACCESS

nazývám *Poetikou vztahu*, v níž je každá identita rozšiřována prostřednictvím vztahu s Druhým" (Glissant 1997, s. 11). Jako takové je toto myšlení samo o sobě subverzivní, jelikož zpochybňuje schematické uvažování o světě v opozicích a taxonomiích. Glissant tak obhajuje koncept „bloudění" či „putování" (*circular nomadism*), jenž se vymezuje proti totalitárnímu uvažování — jistoty nadřazenosti objevitelů a konquistadorů nad Druhými (*arrowlike nomadism*) a argumentuje, že „myšlenka putování je také myšlenkou relativity, věcí zprostředkovanou i věcí související. Myšlenka putování je poetikou, která vždy předpokládá, že v určitém okamžiku je vyprávěna. Příběh putování je příběhem vztahu" (tamtéž, s. 18). Koncept putování po paměťové a kulturní krajině Evropy je pro *Europeana* symptomatický. Jestli jsme si tento text metaforicky označili za „odyseu" nejbližšími evropskými dějinami, pak Glissantův koncept putování (*erranty*) je blueprint — myšlenkový plán *European*. Nezaujatý vypravěč „kvazi-cestopisu" po evropských dějinách zosobňuje poutníka, jenž (viděno prizmatem *poetiky vztahu*) vystupuje proti dogmatickému uvažování a nastoluje dynamický, neustále se proměňující pohled na věc:

> *Poutník zpochybňuje a odmítá univerzální — tento zobecňující edikt, který shrnul svět jako něco zřejmého a transparentního, přisuzující mu jeden předpokládaný smysl a jeden osud. Ponoří se do nejasností té části světa, ke které má přístup. Zobecňování je totalitární: ze světa vybírá jednu stranu zpráv, jeden soubor myšlenek, který odděluje od ostatních a snaží se jej vnutit jako model. Myšlení bloudění pojímá totalitu, ale dobrovolně se vzdává jakýchkoli nároků na její shrnutí nebo vlastnictví* (tamtéž, s. 20–21, překlad A. Š.).

Tato otevřenost vůči multiplicitě, ať už interpretací nebo identit, je zakódována v samé podstatě procesu kreolizace (*créolisation* nebo *méttissage* — míšení), jejž Glissant uvádí jako jeden z nejzářnějších projevů oné všudypřítomně působící *poetiky vztahu*. Touto poetikou se pak řídí i kreolská literatura. Ta v prvé řadě čerpala ze sdílené kulturní zkušenosti utlačovaných — Afričanů vykořeněných ze svého kontinentu, nucených pracovat za doby otroctví na amerických plantážích. Podle Glissanta se právě v těchto dehumanizujících podmínkách rodí ona nepředvídatelná dynamika modernity, ona pluralita a její textové projevy. V klíčové kapitole *Closed Space, Open Word* Glissant poukazuje na univerzální dopady tohoto procesu:

> *Bez ohledu na to, kterou oblast z těch, na které se systém vztahuje, vezmeme v úvahu, najdeme stejnou trajektorii a téměř stejné formy vyjádření. Mohli bychom vymezit tři momenty: literární tvorba funguje nejprve jako akt přežití, poté jako slepá ulička nebo iluze a nakonec jako úsilí nebo vášeň paměti* (tamtéž, s. 68, překlad A. Š.).

Glissant dále pojímá kreolizaci jako jeden ze způsobů, jak vytvořit komplexní směs, a ne pouze jazykový výsledek, jelikož kreolština je ilustrována pouze svými procesy

in the Caribbean and gets its energies from the Caribbean, but it also opens up the world, functioning as a mode of worlding. As such, it models what Glissant conceives of as "our modernity," a revision of the concept of the modern produced by the European Enlightenment" (tamtéž, s. 122).

OPEN ACCESS

a rozhodně ne „obsahovými prvky“, na nichž tyto procesy fungují (tamtéž, s. 89). Podobný pohyb sledujeme i v Ouředníkově pokusu zachytit evropské dějiny pomocí toho, jak se o dějinách mluvilo, nebo spíše jak dějiny artikulovaly samy sebe. Jak jsme viděli, výsledný tvar *European* je určen právě několika ustavujícími procesy či strategiemi, do nichž je jakoby náhodně dosazen obsah, stejně jako to funguje v kreolských jazycích. V *Europeanách* je to nejpatrněji vidět na variacích kolem tří slov charakteristických pro 20. století — *překotnost*, *infantilismus* a *scientismus* (Pellegrini 2020, s. 22–23). Kreolizaci (obzvláště tedy v jazykovém rozhraní) můžeme vnímat jako dynamický, otevřený proces míšení různých jazyků, jehož paralelu na rovině diskurzu spatřujeme v polyfonii a juxtapozici různých žánrů, registrů a diskurzů, jež participují na utváření kolektivního obrazu dějin a paměti Evropy. *Europeana* jsou tedy výsledkem něčeho, co bychom si mohli nazvat „žánrovou kreolizací“. Princip žánrové kreolizace uplatněný v *Europeanách* tímto reflektuje jak jazykovou, tak i kulturní hybriditu Evropy, což vystihuje Glissantovo pojetí „Vztahu“ (*Relation*):

> *Tento pohyb umožňuje dialektiku mezi estetikou. Pokud nás imaginární svět* (imaginary) *přivádí od přemýšlení o tomto světě k přemýšlení o univerzu, můžeme si představit, že estetika, pomocí které zhmotňujeme naše představy, nás s opačným záměrem vždy přivádí zpět z nekonečna univerza k definovatelné poetice našeho světa. Toto je svět, ze kterého jsou odstraněny všechny normy, a také je to tento svět, který nám slouží jako inspirace k přiblížení se realitě naší doby a našeho místa. Takto vstupujeme do otevřeného kruhu naší předávané estetiky, naší neochabující politiky* […] (tamtéž, s. 203, překlad A. Š.).

Stuart Hall ve stati *Creolité and the Process of Creolization* (2015) upozorňuje na to, že kreolizace vždy zahrnuje nerovnost, hierarchizaci, otázky dominance a subalternity, nadvlády a podřízenosti, kontroly a odporu (Hall 2015, s. 16). Ouředníkovo mixování a převracení žánrových konvencí, a především zpochybňovaní autorit (zejména té historiografické), se tak optikou „kreolizace jako metody“ jeví jako kreativní a experimentální způsob, jak určité formy symbolické dominance demaskovat a překonat. Text *European* vypráví sám o sobě a o době svého vzniku. Jako takový kulturní artefakt je také interpretován a čten, ne nutně jako dějiny — dokument či velký epický příběh nebo historický román, ale jako umělecký text, pro který je vymýšlet žánrovou kategorii ještě brzy, anebo rovnou zbytečné. Jde o směs či „kreol“, jemuž by nemělo být upřeno právo být tím, kým skutečně je — experimentem a subverzivní hrou jazyka a literatury, jenž směšuje fikci (imaginární svět — *imaginary*) s žitou realitou a tím jí dává tvar.

KOMPARACE ČESKÝCH A FRANCOUZSKÝCH OHLASŮ

Z dosavadního výkladu vyplývá, že polyfonní struktura *European* znesnadňuje jednoznačné žánrové zařazení této knihy. Tato strukturální nejednoznačnost se však neprojevuje jen na rovině vnitřní výstavby textu, ale také ve způsobu, jakým *Europeana* přijímáme v různých literárních kontextech. Nyní se přesuneme od analýzy textu k analýze jeho recepce a pokusíme se ukázat, jak je tato žánrová kontroverze

OPEN ACCESS

nahlížena českými a francouzskými recenzenty.[10] Každé z těchto prostředí totiž těží z Ouředníkova experimentu něco jiného a vyjednává žánrové kategorie odlišným způsobem. Vyjdeme z následující hypotézy, kterou Patrik Ouředník vznáší v korespondenčním rozhovoru s Radimem Kopáčem — „Česká kritika je letory tragické a humorem se cítí dotčena". Podle něj tkví v kontrastním kritickém hodnocení textů v Česku a ve Francii odlišný přístup obou kultur k literatuře obecně:

> *Český čtenář je dědicem německého romantismu: literární dílo, ať už v jakékoli podobě, má za nejvlastnější účel vyjádření pravdy.* […] *Ideální literární dílo shrnuje rozptýlené, sjednocuje nejednotné, buduje celek, hierarchizuje hodnoty, pokouší se co možná přiblížit oné výlučné pravdě, kterou tím mimoděčně sakralizuje, neboť výlučnost a jedinečnost nejsou z tohoto světa.*
>
> *Naopak francouzský čtenář je dědicem jednak kartezianismu, to jest spekulativního zesvětštění filozofické reflexe, jednak tradice započaté v renesanci a vrcholící s osvícenstvím, která klade zásadní důraz na kulturní přínos alterity, jinosti.* […] *Pravda je v téhle tradici* mnohá*; usilovat o prosazení jedné z nich je případné pouze v praktické, každodenní rovině, víceméně z pohodlnosti, neboť vyhlásit jednotu pravdy umožňuje snáze ustanovit společenské konvence. Mimo tuto praktickou funkci jednotná pravda neexistuje a poznání se skrývá pouze v pluralitě pravd* (Ouředník 2006, s. 56–57).

Jak jsme již naznačili v úvodu studie, obě literatury vnímají *Europeana* jako nezařaditelnou knihu, ale každá vysvětluje kauzální souvislosti této nezařaditelnosti jinak. Obzvláště příznačná je v tomto ohledu debata nad „postmoderním" psaním Patrika Ouředníka, který se ale k postmodernismu programově nehlásí (jako například u Jiřího Kratochvila),[11] v českém prostředí. Ouředník svou úvahu nadále rozvíjí a dospívá k syntéze, která sice působí zjednodušeně, ale přesvědčivě mapuje rozkol mezi epistemickými horizonty obou kultur:

> *Pokud to zjednodušíme, můžeme dospět k čemusi na způsob aforismu: pro jedny je nejvyšší hodnotou* pravda*, pro druhé* poznání*. Samozřejmě je tohle všechno hodně abstraktní a schematické, jako každé zevšeobecnění. Jistěže existuje řada výjimek z pravidla. Ale ve své podstatě to platí. Martin Hybler to před lety formuloval v jednom svém francouzském článku o Kunderovi:* „Pro české kritiky je literární analýza nemožná, aniž se položí otázka ‚reality', respektive ‚životní pravdy'. Naopak pro Francouze začíná literatura teprve okamžikem, kdy ‚literární pravda' transcenduje realitu." *To je myslím velmi přesné* (tamtéž, s. 57).

Je pozoruhodné, že většina českých recenzí na Ouředníkova *Europeana* nebyla publikována bezprostředně po jejich vydání, ale až s odstupem. V rozhovoru s Petrem

10 V prostoru této studie není možné zmínit veškeré dostupné ohlasy. Nicméně snažíme se obě strany, co do počtu citovaných textů, zastoupit rovnoměrně, a to vzhledem k probírané tematice nejednoznačného žánrového zařazení.

11 Viz „manifest postmodernismu" Jiřího Kratochvila — stať nazvaná: *Šťastný Sysifos — Konfiteor postmoderního romanopisce* (Kratochvil 1996, s. 17).

OPEN ACCESS

Nagyem v *Literárních novinách* Ouředník zmiňuje skutečnost, že kniha zvítězila v anketě *Lidových novin* jako kniha roku, aniž by pro ni hlasoval jediný literární vědec nebo kritik (Ouředník 2019, s. 4). Do té doby byla v tisku publikována jen jediná recenze (tamtéž). V rozhovoru s Matějem Petrů v *Souvislostech* také upozorňuje na to, že *Europeana* byla v Česku v době svého vydání považována za esej, přičemž nezařaditelnými se stala až s několikaletým odstupem (Ouředník 2012, s. 50). Toto autorovo svědectví vysvětluje opožděný zájem literární kritiky a do určité míry „nahrává" i jeho tvrzení. Radikální literární experiment zastihl české kritiky nepřipravené a zůstal jimi nepovšimnut, dokud nepřitáhl pozornost vítězstvím v prestižní čtenářské anketě. Naopak reakce na *Europeana* ve Francii byla po jejich překladu okamžitá a velice rychle si získala své příznivce, jak o tom podává zprávu Matěj Petrů ve svém přehledu francouzských reakcí (Petrů 2004, s. 9).

ROMÁN, ESEJ, NEBO STYLISTICKÉ CVIČENÍ?

Ze srovnání odborných kritik vyplynuly tři okruhy témat, které se v recenzích objevují opakovaně: 1) kategorie žánru a problematičnost žánrového zařazení, 2) oscilace *European* mezi dvěma literárními tradicemi — na jedné straně tradicí středoevropského románu a na druhé straně francouzskou tradicí filozofického eseje a experimentální hrou s jazykem (postavantgarda či patafyzika — Raymond Queneau, encyklopedičnost — Gustave Flaubert a karnevalismus — François Rabelais), 3) autorova (ne)příslušnost k postmodernismu (tato debata se ale v zásadě rozvinula spíše později s publikací *Příhodné chvíle, 1855*).[12] Ouředníkův aforismus do určité míry potvrzuje svou platnost v prvním případě. V českých recenzích je patrná snaha Ouředníkův text zařadit, ovšem nejčastěji jako esej či jiný polemický žánr s ním sblížený. Naproti tomu ve francouzských recenzích je tendence text zařazovat většinou upozaděna, vystačí si s tvrzením, že text se žádnému jinému nepodobá — je nezařaditelný. Často se v nich objevují fráze: „ni l'un ni l'autre" — „ani jedno, ani druhé" (respektive „ani esej, ani román").[13] Francouzští recenzenti tak kategoricky přijímají Ouředníkovu nezařaditelnost *per se* a ve svých kritikách se soustředí právě na originální formu, práci s jazykem a diskurzem, přičemž pokud text žánrově charakterizují, tak spíše jako koláž či asambláž než jako esej či filozofický pamflet (viz např. Pellegrini 2020).

U českých recenzentů se nejčastěji objevuje fráze: „text na pomezí eseje a beletrie",[14] jež přece jen situuje text na konkrétní místo v rámci žánrové struktury. Často se v českých recenzích objevuje snaha o vytvoření specifické žánrové kategorie jako např. „literatura fabulovaného faktu" (Chuchma 2001, s. C8), „nesouvislé výpisky z četby […] podklad pro esej" (Šlajchrt 2002, s. 22), „podivuhodný esej z pomezí fikce a faktografie" (Matějka 2001, s. 11), „kvazivědecké pojednání" (Peňás 2002, s. 69) nebo „jedinečný multitematický traktát" (Hakl 2002, s. 21). Domníváme se tedy, že napětí

12 Podobnému tématu se ve své diplomové práci věnuje i Barbora Prudilová (2012). Naše analýza se tuto práci snaží patřičně rozšířit a kontextualizovat.

13 Srovnání např. Bailly 2008; Quiriny 2004; de Smet 2017; Diatkine 2012; Favre 2004.

14 Srovnání např. Gregorová 2002; Hárl 2001, s. 120; Matějka 2001, s. 11; Schmarc 2014, s. 387.

OPEN ACCESS

mezi českou a francouzskou recepcí nevychází z jejich antitetičnosti — tedy že by jedni přijímali nezařaditelnost *European* jako devízu a druzí ji viděli jako vadu — ale spíše ze způsobu, jak se s tímto ambivalentním charakterem Ouředníkova díla vyrovnávají, potažmo kde hledají jeho kořeny.

Alexandra Laignel-Lavastinová si ve své recenzi všímá dvojího vlivu na Ouředníkovo psaní, jak střetu moralismu a anekdoty — burlesky a melancholie jako u Kafky, grotesknem a absurditou jako u Haškova Švejka, tak vlivu francouzských autorů balancujících mezi vážností a smíchem jako H. Michaux, A. Jarry, S. Beckett nebo R. Queneau, které Ouředník mimo jiné přeložil do češtiny (Lagniel-Lavastinová 2020, s. 40). Podle ní se v *Europeanách* projevuje snaha roubovat tyto dvě literární tradice dohromady, což obě Evropy propojuje. Nakonec ale knihu situuje jednoznačně do středoevropského prostoru: „Nacházíme se vskutku ve střední Evropě, kde se život brání humorem a ironií. Tam, kde se zábavné historky nakonec vždy překryjí s historií s velkým H" (tamtéž, s. 42). K podobnému závěru dochází i Vít Schmarc, který Ouředníka zasazuje do české tradice „perzifláže" reprezentované např. Švejkem Jaroslava Haška nebo strýcem Pepinem Bohumila Hrabala. K dalším formálním vlivům řadí experimentální výtvarnou tvorbu Jiřího Koláře a tematické podobnosti spatřuje i v próze Josefa Jedličky. Z francouzských „kořenů" Ouředníkova psaní upozorňuje na tradici středověkého humoru a renesančních burlesek (Françoise Rabelaise) či na encyklopedismus jako „frašku poznání" všech tajemství světa tak, jak je nastínil Gustav Flaubert v Bouvardovi a Pécuchetovi (1881) (Schmarc 2014, s. 391). Lze tedy konstatovat, že Ouředník se opravdu nachází někde na pomezí — nejen mezi beletrií a esejistikou, ale i mezi dvěma kulturními tradicemi, které se v jeho díle mísí a propůjčují mu svébytný tvar.

Zbývá objasnit, proč se diskuse o postmoderně objevuje pouze v českém kontextu. V souvislosti s postmodernou v české polistopadové literatuře se Lubomír Machala vrací i ke klíčovému rozporu mezi americkým architektem Charlesem Jencksem a francouzským filozofem Jeanem-Françoisem Lyotardem v chápání a interpretaci postmoderny, která je podle prvního modernistickou antitezí a podle druhého jen důslednou realizací idejí a zásad moderny. Připomíná také, že ve frankofonním prostředí se termín postmoderna na rozdíl od anglosaského kontextu téměř nepoužívá (Machala 2001, s. 55). Obdobně se ve francouzském kontextu nepoužívá ani v souvislosti s dílem Patrika Ouředníka. Zdeněk Mathauser se ve své studii o postmodernismu vyhýbá definici postmoderny, jelikož „samo postmoderní myšlení se vzpírá tomu, čím bývají definice často vybaveny — tj. oponuje redukcionismu, pevnému středu struktur, jazykovému násilí na jevu, který by chtěl zůstat otevřen dalším možnostem. Definici postmoderny spíše nahrazuje diskurs o postmoderně, přitom diskurs sám přirozeně už předpokládá jakési vědění o ní, tušení jejích obrysů" (Mathauser 1994, s. 19).

Otevírá se tak otázka, do jaké míry je klasifikovat Ouředníkovo dílo jako výhradně postmoderní vůbec směrodatné. Je nutné podotknout, že postmoderna dorazila do českého kontextu oproti západním zemím se zpožděním — naplno až v 90. letech s dozvukem na začátku nového milénia. Zdá se nám, že u *European* je debata o postmoderně vedena především skrze poukaz na formální aspekty textu, nikoli skrze jeho schopnost artikulovat postmoderní dobu jako takovou. Autor sice (alespoň zčásti) tematizuje postmoderní zkušenost a pracuje s postupy obvykle spojovanými s postmodernou — ironií, perzifláží či koláží, avšak tyto prostředky nejsou v literatuře nové ani výlučné pro toto konkrétní období. Přikláníme se tedy k názoru, že

OPEN ACCESS

řadit Patrika Ouředníka k postmoderním autorům po bok Jiřího Kratochvila, Jáchyma Topola, Daniely Hodrové či Michala Ajvaze by bylo reduktivní, neboť by to zastřelo jiné — „nepostmoderní" — kvality jeho díla (viz vliv francouzské postavantgardy a autorovu přiznanou inspiraci „stylistickými cvičeními"). Ouředník v *Europeanách* nabízí své vlastní pojetí postmoderny (či postmoderního věku), které není ani tak programové jako spíše polemické. Ouředník se tak k poetice postmodernismu dostává po své vlastní ose, skrze invenční jazykové experimentování.

Francouzský literární kritik Olivier Bailly cituje Ouředníkova pařížského nakladatele Gérarda Berrébyho, který situaci ohledně žánru shrnuje takto:

> *Patrik Ouředník vynalezl originální žánr, jak mluvit o historických, ba dokonce dramatických problémech 20. století. Přistupuje k nim vždy s mírným odstupem, s jakýmsi úkrokem, aby dospěl k pohledu, na který jsme nikdy nebyli zvyklí.* […] *Je to velmi osobitá, účinná a vtipná vize. Jeho kniha má formu, která je jen a jen její vlastní* (Bailly 2008).

Psaní Patrika Ouředníka nepochybně navádí k přehodnocení literárních konvencí a ukazuje nové možnosti, jakým způsobem přistupovat k „historické pravdě" a její reprezentaci. Pokud kniha pojednává o dějinách, neznamená to nutně, že je „dějinami". Nesprávná klasifikace *European* jako historiografické příručky, o níž jsme mluvili na začátku studie, by měla být opravena, jelikož se jedná o suverénní autorský narativ, který čtenářům negarantuje „správnost", ale naopak „pochybnost". Pochyby vyvstanou už ve chvíli, kdy jsme konfrontováni se samotným názvem knihy: *Europeana* jsou plurál, jak nás Ouředník upozorňuje v rozhovoru s Hanou Zahradníčkovou pro *Lidové noviny*: „Dějiny jsou prvořadě věci, které se dějí — singulár dějina, obrozenci znali též diminutiv dějinka. Z dějin-dění se skládají dějiny-historie. Historie pak zpětně generuje dění. Čili dějiny tvoří dějiny. A naopak" (Ouředník 2001a). Toto napětí mezi historií a beletrií shrnuje ve své recenzi pro *Chicago Review* i americký literární badatel Martin Riker:

> *Europeana jsou tedy zároveň velmi podivná historická kniha a umělecké dílo, a to v obou případech ze stejného důvodu: protože čtenáře nechávají na holičkách. Staví nás do nepříjemné pozice, kdy jsme si ani nesplnili očekávání, ani nepotvrdili předpoklady. Představí nám něco podivného a cizího, něco tušeně známého a zároveň děsivě neznámého, a pak nám odmítnou říci, jak s tím naložit. Jsme odkázáni jen na vlastní vynalézavost* (Riker 2010, s. 47).

Můžeme tak shrnout, že nesnáze, jež *Europeana* pro čtenáře představují, tkví v simultánní přítomnosti vícero diskurzivních žánrů, které si během narativu vyměňují své pozice. Jak jsme již zmínili, pro Bachtina představuje *heteroglosie* (polyfonie různých diskurzů, typů promluv, narativních pozic a rétorických strategií) — základní konstitutivní princip románu (Bachtin 1980, s. 51–52). Přijmeme-li tuto Bachtinovu tezi, lze *Europeana* chápat jako román: nikoli jako historiografii, nýbrž jako svébytný pokus uchopit dějiny 20. století v rámci románového žánru. Bachtin toto dilema mezi „uměleckým" a „neuměleckým" formuluje následovně: buď román považujeme za neumělecký útvar (v Ouředníkově případě například za beletrizovaný esej), anebo musíme přehodnotit samotné základy stylistické kategorizace (tamtéž, s. 47).

OPEN ACCESS

Europeana i jejich recepce toto napětí přesně odrážejí a vyzývají nás k revizi stávajících norem. Ve světle jejich dialogičnosti se proto přikláníme k tomu, abychom knihu chápali jako román v pravém slova smyslu — román, který zpochybňuje a překračuje ustálená schémata vztahu mezi formou a obsahem. Přistoupíme-li ke čtení *European* s tímto vědomím, ztrácejí klasifikační rámce svou závaznost: význam textu se pokaždé aktualizuje jinak, v závislosti na tom, kdo, kdy a kde jej čte, přičemž to nic nemění na jeho literární kvalitě (ve smyslu estetické, nikoli faktuální povaze). Právě v této otevřenosti spočívá síla próz Patrika Ouředníka — v jejich schopnosti systematicky narušovat očekávání a rozhýbávat tím nanovo literární pole i diskusi, která se k němu váže.

ZÁVĚR

Na základě nesprávného zařazení *European* v knihovně mezi historiografii se tato studie pokusila ukázat, jakými způsoby tento Ouředníkův text inscenuje svou žánrovou nejednoznačnost, jež pak mystifikuje literární pole a jeho aktéry — od čtenářů přes knihovníky až po literární kritiky. Na základě podrobné genologické, tematicko-motivické a diskurzivní analýzy docházíme k závěru, že Ouředník ve svých polyfonických *Europeanách* experimentálním způsobem realizuje „románové zadání" tak, jak jej postuluje Michail Bachtin ve svém klíčovém díle *Román jako dialog* (1980). V návaznosti na teorii postmodernismu spatřujeme korelaci mezi Ouředníkovým předpokladem hledání „pravdy doby" v „jazyce doby" a ústředním problémem postmoderního diskurzu — a to smyslu jazykové reference v době rozpadu velkých vyprávění. Žánr historiografické metafikce nevnímáme nutně jako určující kategorii (jelikož stanovování jakýchkoli pevných hranic by šlo proti samotné poetice postmoderny), ale jako typ narativu nebo spíše narativní strategii, jež podvrací epistemologickou autoritu jak historiografického, tak i literárního narativu. Míšením perspektiv, myšlenkových rámců a jazykových a stylistických registrů tak Ouředník dociluje specifického efektu žánrové kreolizace, jež je výsledkem stanovení a přísného dodržení konstruktivistických tvůrčích pravidel (viz variace na tři emblematická slova, která definují 20. století). Ouředníkův text se tak stylizuje jako nezařaditelný literární experiment (nicméně, jak je patrno z naší analýzy, nezařaditelný v rámci *beletrie*), který i literární kritika žánrově ukotvuje někde „na pomezí" románu a eseje. Z této pozice programového vymykání se jakékoliv kategorizaci je dán jejich mystifikační potenciál. Tuto literární mystifikaci se chybami v katalogizaci daří udržovat v chodu i po pětadvaceti letech od prvního vydání knihy, čímž je zachována její relevance a tím i závažnost otázek, před něž nás staví.

LITERATURA

Bailly, Olivier: Europeana, une critique de la raison pire. *Agoravox*, 4. 11. 2008 <https://nllg.eu/spip.php?article38> [16. 12. 2025].

Bachtin, Michail Michajlovič: *Román jako dialog*, přel. Daniela Hodrová. Odeon, Praha 1980.

Bělohradský, Václav: Jak přežít vědy o člověku aneb Století Patrika Ouředníka. *Právo* 12, 2002, č. 50, 28. 2., příl. Salon, č. 258, s. 2–3.

Bolton, Jonathan: Číst Patrika Ouředníka. *Souvislosti* 23, 2012, č. 1, s. 111–118.

Borges, Jorge Luis: *Zrcadlo a maska*, přel. Kamil Uhlíř, Josef Forbelský a František Vrhel. Odeon, Praha 1989, s. 27–36.

Bourdieu, Pierre: *Co se chce říct mluvením. Ekonomie jazykové směny*, přel. Martin Pokorný. Karolinum, Praha 2014.

Bourdieu, Pierre: *Teorie jednání*, přel. Věra Dvořáková. Karolinum, Praha 1998.

Diatkine, Anne: La drôle d'Histoire du XXe siècle. *Elle*, duben 2012, č. 26 <https://www.editions-allia.com/files/note_624_pdf.pdf> [23. 1. 2026].

Favre, Emanuel: L'histoire à toute vitesse. *Le Matricule des Anges*, březen 2004, č. 51 <https://www.lmda.net/2004-03-mat05137?debut_articles=%403913> [23. 1. 2026].

Glissant, Édouard: *Poetics of Relation*, přel. Betsy Wing. University of Michigan Press, Ann Arbor 1997.

Gregorová, Barbora: Europeana. Stručné dějiny dvacátého věku. *Think Magazine*, červen 2002 <https://www.think.cz/ceska/knihy/patrik-ouednik-europeana-strune-djiny-dvacateho-vku/> [16. 12. 2025].

Hakl, Emil: Ubytování je pěkné, pracujeme zde, zacházejí s námi slušně. *Tvar* 13, 2002, č. 11, 30. 5., s. 21.

Hall, Stuart: Creolité and the Process of Creolization. In: Encarnación Gutiérrez Rodríguez — Shirley Anne Tate (eds.): *Creolizing Europe: Legacies and Transformations*. Liverpool University Press, Liverpool 2015, s. 12–25.

Hárl, Vlastimil: Bylo nebylo. In: Patrik Ouředník: *Rok čtyřiadvacet*. Volvox Globator, Praha 1995, s. 59–62.

Hárl, Vlastimil: Fikce reality, nebo realita fikce? In: Patrik Ouředník: *Europeana. Stručné dějiny dvacátého věku*. Paseka, Praha — Litomyšl 2001, s. 119–126.

Hutcheon, Linda: *Poetika postmodernismu. Historie, teorie, beletrie*, přel. Markéta Musilová. Karolinum, Praha 2023.

Chevillard, Éric: Mistr subverze, přel. Matěj Petrů. In: Francis Bastien et al.: *Mistr subverze. Napříč dílem Patrika Ouředníka*. Volvox Globator, Praha 2020, s. 24–25.

Chuchma, Josef: Hlásali myšlenky, a myšlení nikde. *Mladá fronta Dnes* 12, 2001, č. 282, 4. 12., s. C8.

Jablonka, Ivan: *History Is a Contemporary Literature: Manifesto for the Social Sciences*. Cornell University Press, Ithaca — London 2014.

Jauss, Hans-Robert: Dějiny literatury jako výzva literární vědě, přel. Ivana Vízdalová. In: Miloš Sedmidubský, Miroslav Červenka, Ivana Vízdalová (eds.): *Čtenář jako výzva. Výbor z prací kostnické školy recepční estetiky*. Host, Brno 2001, s. 7–38.

Kratochvil, Jiří: Šťastný Sisyfos. Konfiteor postmoderního romanopisce. *Respekt* 7, 1996, č. 22, s. 17.

Krausová, Lenka: Mystifikace jako literárněvědný problém. In: *Bohemica X*, Olomouc 2007, s. 295–310.

Laignel-Lavastine, Alexandra: Tragická a začarovaná Evropa, přel. Tomáš Opočenský. In: Francis Bastien et al.: *Mistr subverze. Napříč dílem Patrika Ouředníka*. Volvox Globator, Praha 2020, s. 40–42.

Latour, Bruno: Když věci vracejí úder. Co mohou sociálním vědám přinést „vědní studia". *Biograf* 2002, č. 29, s. 1–20 <http://www.biograf.org/clanek.php?clanek=2901> [30. 1. 2026].

Latour, Bruno: *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network Theory*. Oxford University Press, Oxford 2005.

Latour, Bruno: *Stopovat a skládat světy s Brunem Latourem. Výbor z textů 1998–2013*, přel. Čestmír Pelikán. Tranzit.cz, Praha 2016.

Lyotard, Jean-François: *O postmodernismu*, přel. Jiří Pechar. Filosofický ústav AV ČR, Praha 1993.

Lyotard, Jean-François: *Rozepře*, přel. Jiří Pechar a kol. Filosofia, Praha 1998.

Machala, Lubomír: *Literární bludiště. Bilance polistopadové prózy*. Brána, Praha 2001.

Matějka, Ivan: Dvacáté století jako vetešnictví. *Hospodářské noviny* 2001, č. 227, 22. 11., s. 11.

Mathauser, Zdeněk: Moderna a postmoderna. K otázce plurality a komplexnosti v současné teorii literatury. *Host* 1994, č. 4, říjen, s. 18–26.

McHale, Brian: *Postmodernist Fiction*. Taylor and Francis, London 2004.

OPEN ACCESS

OPEN ACCESS

Ouředník, Patrik: *Rok čtyřiadvacet: progymnasma 1965–89*. Volvox Globator, Praha 1995.

Ouředník, Patrik: *Europeana. Stručné dějiny dvacátého věku*. Paseka, Praha — Litomyšl 2001.

Ouředník, Patrik: Dějiny tvoří dějiny: Čtyři otázky pro vítěze letošní ankety Patrika Ouředníka. *Lidové noviny* 14, 2001a, č. 301, 29. 12., příl. Kniha roku 2001, mimořádné vydání příl. *Orientace*, s. 14.

Ouředník, Patrik: „Svobodný prostor jazyka…". Ptal se Otakar Mališ. *Host* 18, 2002, č. 3, s. 4–11.

Ouředník, Patrik: Česká kritika je letory tragické a humorem se cítí dotčena. Korespondenční rozhovor připravil Radim Kopáč. *Labyrint revue* 2006, č. 19/20, s. 56–58.

Ouředník, Patrik: Literatura je voláním ven: Rozhovor s Patrikem Ouředníkem o domácí a zahraniční recepci jeho knih, českých obavách z odlišného a bezohledného psaní. Rozmlouval Matěj Petrů. *Souvislosti* 23, 2012, č. 1, s. 47–60.

Ouředník, Patrik: Apokalypsa vrací vše do bodu nula. Korespondenční rozhovor s Patrikem Ouředníkem. [Rozmlouval] Petr Nagy. *Literární noviny* 30, 2019, č. 2, s. 4–5.

Ouředník, Patrik: Proč má slon červené oči. [Rozmlouval] Jean-Gaspard Páleníček. *Vital* 14, 2020, č. 2 (červen/srpen) <https://vitalplus.org/patrik-ourednik-proc-ma-slon-cervene-oci/> [30. 1. 2026].

Parvulescu, Anca — Boatcă, Manuela: Creolization as Method. *The Cambridge Journal of Postcolonial Literary Inquiry* 10, 2023, č. 1, s. 121–127.

Pellegrini, Florence: Dějiny jako fraška. Napříč dílem Patrika Ouředník, přel. Eva Blinková Pelánová. In: Francis Bastien et al.: *Mistr subverze. Napříč dílem Patrika Ouředníka*. Volvox Globator, Praha 2020, s. 3–75.

Petrů, Matěj: Ouředníkova Europeana nadchla literární Francii. *Hospodářské noviny* 2004, č. 109, 3. 6., s. 9.

Peňás, Jiří: A naplácali si držky. *Týden* 9, 2002, č. 2, 7. 1., s. 69.

Pořízková, Lenka: *Přátelský podvod. Mystifikace (nejen) v české literatuře 20. století*. Academia, Praha 2014.

Prudilová, Barbora: *Vybrané prózy Patrika Ouředníka a jejich ohlas v českém a francouzském tisku.* Bakalářská práce, Masarykova univerzita, Fakulta sociálních studií, Brno 2012 <https://is.muni.cz/th/dk2qt/> [30. 1. 2026].

Quiriny, Bernard: Patrik Ourednik — Europeana. *Chronic'art*, únor 2004, č. 13 <https://www.chronicart.com/livres/patrick-ourednik-europeana/> [23. 1. 2026].

Riker, Martin: Ouředníkovy stručné dějiny dvacátého věku, přel. Nelly Pelc Vostrá. *Plav* 6, 2010, č. 2, s. 46–47.

Schmarc, Vít: Patrik Ouředník: Europeana. In: Alena Šidáková Fialová (ed.): *V souřadnicích mnohosti. Česká literatura první dekády jednadvacátého století v souvislostech a interpretacích*. Academia, Praha 2014.

de Smet, François: (Re)Lire Europeana. *Le Vif*, leden 2017 <https://www.levif.be/magazine/relire-europeana/> [16. 12. 2025].

Šidák, Pavel: *Úvod do studia genologie*. Akropolis, Praha 2013.

Šlajchrt, Viktor: Věčně beznadějné naděje. Evropská zkušenost podle Ouředníka. *Respekt* 13, 2002, č. 8, s. 22.

Špína, Michal: Patrik Ouředník: Europeana. Stručné dějiny dvacátého věku. *A2* 16, 2020, č. 21, příl. Český literární kánon po roce 1989, s. III.

Vimr, Ondřej: *Atlas světové české literatury (1817–2019)*. Academia — Ústav pro českou literaturu AV ČR, Praha 2025.

White, Hayden: Literární postupy při reprezentaci faktů. In: Johathan Bolton (ed.): *Nový historismus/New Historicism*. Host, Brno 2007.