

**Podoby a funkce příběhu:  
pokus o interdisciplinární debatu**

9. ročník studentské (intermediální) konference

Ústav pro českou literaturu AV ČR, Praha, 28. a 29. dubna 2010

© Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i., 2011

ISBN 978-80-85778-85-4

## Obsah

### Příběh a (teror) teorie

Aneta Wysztygiel

O tom, jak teorie mimesis s teorií fikce bojuje (a nevzdává se)... 6

Tomáš Koblížek

Hranice narativní analýzy 12

Aleš Merenus

Příběh (a) dramatizace 20

Jozef Palaščák

Príbeh ako gnozeologický nástroj 33

### Žánrové a funkční transformace příběhu: legenda, mýtus, kult, doktrína...

Vendula Zajíčková

„Miluji Justinu tak velmi, že bez ní být nemohu...“ Proměna příběhu od passio  
k hagiografické romanci 41

Karolina Ćwiek

„My jsme Boží bojovníci“. Struktura románu o husitech a její modifikace v románu *Proti  
všem* Aloise Jiráska a v *Božích bojovnících* Andrzeje Sapkowského 50

Ewelina Wilczyńska

Život jako pohádka o mládenci, který zabil draka totality. Příběh Václava Havla v Evropě  
a v Česku 58

Ivana Hostová

Tvorba příběhu a příběh tvorby alebo Ako je *Avatar* nakrútený podľa básne Lýdie  
Vadkertí-Gavorníkovej „Knihárova kniha“ 63

### Adaptace – transformace – interpretace

Ján Kralovič

Alenka v objatí imaginácie. Poznámky k filmu Jana Švankmajera *Něco z Alenky* a jeho  
vzt'ah k literárnej predlohe Lewisa Carrola 71

Sidónia Semanová

Postupy pri dramatizácii diela Janka Kráľa *Povest'* alebo Divadelný príbeh balady 81

## **Verbální a vizuální: konfrontace, interakce a syntéza znaků**

Miroslav Haňák

O možnostiach koherencie semiologických koncepcií v lingvistike a Mondrianovej manifestácii neoplasticizmu 90

Barbora Půtová

Výtvarná vizualizace fenoménu *Ďábelské* v díle Féliciena Ropse 103

Alena Klimešová

Komplementární vztah verbality a vizuality: důkaz originální syntézy v komiksu Craiga Thompsona *Pod dekou* 114

## **Příběhy o ženách (ženách a mužích, ženách a ženách, mužích a mužích)**

Viera Medvid'ová – Jakub Melník

„Našminkovaná ideológia.“ Estetická hodnota tematizácie ženského sveta 123

Lenka Suchá

Bulímia – krása, láska, oddanosť (Leanne O'Sullivanová: *Bulímia*) 130

## **Obraz jako inscenace příběhu**

Daniela Lešová

Anestetika vo fotografii a v literatúre 138

Jitka Bažantová

Julius Payer a *Záliv smrti* 145

Petra Polláková

Dievča s vlasmi žiariacimi v slnečnom svite... Příběh „portrétu“ Beatrice Cenci 152

## **Příběh jako postmoderně vysvětlované čtenářům**

Martin Boszorád

Príbeh (z) Knihy, ktorá sa stane. O niekoľkých „postľud“och postliterárnej doby“ v emblematicky postmodernom texte 163

Barbora Klučárová – Andrea Štefancová

Realizácia príbehu v slovenskej postmodernej literatúre 170

Róbert Špoták

Príbeh ako nástroj rekonfigurácie reality 177

## **Narativní oblouk a serialita**

Šimon Dominik

Scénování příběhů v televizních seriálech Jaroslava Dietla. Antický model jako výrazový prostředek populárních obsahů televizního média 183

Aneta Zatloukalová

Specifika televizní seriálové adaptace 190

Eva Kvasničková

„Za chvíli mi začíná *Ulice*...“ aneb rozdílné přístupy v užití řízené a neřízené seriality 198

## **Variování příběhu jako rekapitulace zkušenosti**

Tomáš Hrabec

Svět lidí a zvířat v raných povídkách Josefa K. Šlejhara 210

Kateřina Malá

*Jensen a lilie* vs. *Opakem o překot*. Poetické analogie v juveniliích Josefa Kocourka a Jaromíra Typlta 218

Cena Vladimíra Macury 224

Seznam účastníků 225

Program konference 227

## **Příběh a (teror) teorie**

## O tom, jak teorie mimesis s teorií fikce bojuje (a nevzdává se)...

ANETA WYSZYGIEL

Literárněteoretická „tvorba“ je zvláštní druh umění. Pro existenci literatury není nezbytná, ale podporuje její fungování a vývoj. Literárněvědné texty, stejně jako sama literatura, vznikají v určitých jazykových a kulturních kontextech. Jsou to texty o textech a stejně jako texty primární je lze podrobovat analýze, zejména proto, že úroveň komplikovanosti a stupeň metaforizace promluvy se nenápadně blíží umění.

Pustit se do komplexní „analýzy a interpretace“ textu Lubomíra Doležela *Heterocosmica* (1998) nemám v úmyslu. Jako obzvláště zajímavý se mi jeví hlavní předpoklad tohoto metodologického návrhu, totiž prezentaci *teorie fikčních světů literatury* „na úkor“ *teorie mimesis*. Zdá se totiž, že tento literárněteoretický konflikt je – v jistém smyslu – umělý. A právě touto literárněteoretickou koncepcí Lubomíra Doležela je inspirováno vyprávění o vztahu mezi teorií mimesis a teorií fikce ve smyslu „boje“.

Doležel mnohokrát zdůrazňuje neúčinnost, ba škodlivost mimetického myšlení: „Mimetické čtení, které praktikují naivní čtenáři a posilují žurnalističtí kritikové, patří mezi nejprimitivnější operace, jichž je lidská mysl schopna“ (DOLEŽEL 2003: 10). Proti mimesis staví opoziční teorii – teorii fikčních světů. Tvrdí, že sémantika fikčních světů má být alternativou k té tzv. mimetické interpretaci. Zajímavé však je, jak těžké je (přes všechnu snahu) mimesis odstranit.

Kategorie mimesis je v literárněvědném diskurzu popisována neobyčejně často. A téma fungování skutečnosti v umění je věčně živé a věčně kontroverzní. Pokus o charakteristiku tohoto pojetí v rámci stručného příspěvku se mi zdá krkolomný. Tento jednoduchý a zdánlivě všem srozumitelný výraz má totiž tolik významů, kolik badatelů se zabývá široce pojatou uměleckou praxí. Vznikají tak teorie, které mluví jak o napodobení, zobrazení, reprezentaci skutečnosti v umění, tak současně o textovém konstruování entit, o odlišném ontologickém statusu. Mimesis se v nich objevuje s různou intenzitou a v různých funkcích, občas dokonce vůbec.

Lubomír Doležel rozpracovává hlavní teze teorie fikčních světů literatury především v knize *Heterocosmica* (1998). Píše, že svět díla je sémiotický systém, aktualizovaný textem. Prvky fikčního světa, jejichž zdrojem je lidský rozum a lidská fantazie, existují tedy objektivně a „jejich vlastnosti, struktury a způsob existence jsou v podstatě nezávislé na vlastnostech, strukturách a způsobu existence aktuálního světa“ (DOLEŽEL 2003: 37). Doležel také uvádí, co ho přivedlo

k přijetí sémantiky fikce. Živnou půdou pro tuto teorii vytváří právě polemika s mimesis. Terčem kritiky je základní smysl (zde zjednodušený) tohoto termínu: „...fikční entity jsou odvozeny ze skutečnosti, jsou to napodobeniny nebo zobrazení entit skutečně existujících. [...] Základním krokem mimetické interpretace je přisoudit fikční entitě skutečný prototyp“ (IBID.: 21).

Tady „boj“ začíná.

Badatel ukazuje, jak se během vývoje estetiky měnily metodologické strategie založené na mimesis, a poté kritizuje několik konkrétních případů. Co jim především vytýká, je fakt, že například 1. „univerzum diskurzu“ fikčních textů je skutečný svět; 2. mimetická sémantika funguje téměř zcela automaticky v případě fikčních entit, které jsou označeny týmiž jmény jako skutečné jednotliviny (například Paříž, Londýn); 3. mimetická sémantika vnímá fikční jednotliviny jako zobrazení skutečných obecnin – fikční entity jsou interpretovány jako napodobeniny určitého psychologického, sociálního či ideologického typu; 4. univerzální mimetická interpretace (Auerbachova) zbavuje fikční jednotliviny jejich individuality a zařazuje je pod jednu ze svých apriorních kategorií (například Sancho a Don Quijote reprezentují tehdejší španělský život, román *Paní Bovaryová* je zobrazením celé lidské existence, která nemá východiska, atd.; IBID.: 21–23).

Nejzávažnější omezení mimetické interpretační praxe vidí tedy Doležel v tom, že vysvětluje pouze ty fikční entity, které můžeme uvést do vztahu se skutečnými prototypy. V důsledku toho badatel nabízí nahrazení rámce jednoho světa rámcem mnoha světů (IBID.: 27). Tady „boj“ pokračuje, protože teze o vlastnostech fikčních světů, konstruované v opozici vůči mimetickým „interpretačním návykům“, nejsou úplně přesvědčivé...

Doleželova metodologická nabídka se zakládá na několika předpokladech. K těm nejdůležitějším (a z hlediska zastánců teorií mimesis nejzajímavějším) patří:

**a)** Možné světy fikce jsou *artefakty* vytvořené estetickými činnostmi. Protože jsou tyto světy vytvořeny znakovými systémy – jazykem, barvami, tóny, herectvím atd., jsme oprávněni nazývat je znakové předměty (IBID.: 29, zvýř. autor).

Pokud ano, pak už na tomto místě nemůžeme nezmínit vztah „znak – skutečnost“, o němž víme, že předpokládá určitou referenci. Tento předpoklad je v samém pojetí znaku, který, řečeno co nejobecněji, zobrazuje anebo reprezentuje „objekt“ (problematičnost použití pojmu znak nechme zatím stranou). Doležel nemůže tuto samozřejmost pominout, a proto píše: „Zastávám názor, že fikčnost je primárně sémantický jev umístěný na ose „zobrazení (znak) – svět“; nepopírám její formální a pragmatické stránky,“ po chvíli však dodává, „ale přisuzuji jim druhotnou teoretickou úlohu“ (IBID.: 18). Dokonce zdůrazňuje, že například u Ferdinanda de Saussura jazyk aktivní sémiotickou roli má a je osvobozen od mimojazykové reference (IBID.: 20).

Podle Doležela nicméně teorie jeho předchůdce buď nebyly důkladně prozkoumány, nebo je jejich pokračovatelé „rozpustili v pojmu básnického jazyka“ (IBID.: 21).

**b)** „*Fikční světy jsou soubory nerealizovaných možných stavů věcí*“ a „jejich složky nabývají zcela určitý ontologický status, status neaktualizovaných možností“ (IBID.: 30, zvýr. autor).

I když Doležel uvádí, že existence a vlastnosti fikčních jednotlivců se neodvozují od skutečných prototypů, dodává, že v případě historických postav mezi historickým Napoleonem a všemi fikčními Napoleony existuje nezrušitelný vztah. Fikční osoby a jejich skutečné prototypy jsou totiž spojeny „mezisvětovou totožností“. A čím je tedy „mezisvětová totožnost“? Není prostě odkazem ke skutečnosti?

Úlohou čtenáře je rekonstruovat fikční svět zkonstruovaný autorem. Podle Doležela by analýza měla být zaměřena na vnitřní strukturu díla a informace o textovém světě by měly pocházet výlučně z prvků jeho „textury“. Jeho výhrady vůči pojetí světa fikce podle znalostí světa aktuálního sdílí i Bohumil Fořt, který (také málo přesvědčivě) píše: „Jak příjemce, tak i autor textu a text sám jsou zakotvení v aktuálním světě. Toto tvrzení však obecně nemůžeme zesílit tak, abychom mohli tvrdit, že fikční svět je nápodobou světa aktuálního, a to právě kvůli specifickému druhu (fikční) existence jeho entit. *Jistě do něho vstupují některé entity a struktury světa aktuálního.* [...] Nicméně je třeba zdůraznit, že fikční svět existuje v jiném modulu než svět aktuální, je od něho oddělen a nezávisí na něm“ (FOŘT 2005: 66, zvýr. A. W.).

Čtenář nesmí rekonstruovat fikční svět podle vědomostí o světě skutečném. Podle toho, jak tento proces vysvětluje Doležel, ovšem „[...] při tvoření fikčního světa autor čerpá ze světa aktuálního mnoha způsoby: přejímá jeho prvky, kategorie a makrostrukturální modely; vypůjčuje si ‚holé fakty‘, ‚kulturní realémy‘ nebo ‚diskurzní rysy‘; ‚zakotvuje‘ fikční příběh v nějaké dějinné události; sdílí ‚referenční rámce‘; slučuje aktuální místa pro vytvoření fikčního dějiště; potvrzuje tematické vzorce a podobně“ (DOLEŽEL 2003: 34).

**c)** „*Fikční světy literatury jsou neúplné*“ (IBID.: 35). Epistemologické možnosti recipienta jsou omezené – v textu můžeme najít jedině ty informace, které sděluje autor. Jestliže autor nenapíše nic, „vznikají mezery“. Podle teorie fikčních světů mezery jsou stejně důležité v procesu rekonstrukce celku jako informace uvedené v textu. V souvislosti s tím teoreticky není možné „spontánní doplňování“ fikční skutečnosti na základě světa aktuálního.

I když je proces čtení nasměrovaný a řízený texturou, čtenářská aktualizace všech prvků struktury textu je činností subjektivní. V tomto kontextu se Doležel nemohl nezmínit o teorii recepční estetiky Wolfganga Isera, podle které čtenář spoluvytváří celkový smysl díla díky procesu konkretizace. Ale taková interpretace je pro Doležela nepřijatelná, protože v důsledku vede k mimetické sémantice: „Co se týká mezer, Iserův čtenář se nepodřizuje kontrole textu, nýbrž činí



svá vlastní rozhodnutí. [...]. Uniknuv skrze mezery z nadsubjektivní kontroly textu, Iserův čtenář rekonstruuje fikční svět na základě své vlastní životní zkušenosti, tzn. na základě své znalosti úplných předmětů a úplných světů“ (IBID.: 172). Doležel takový přístup zcela odmítá, nicméně nakonec přiznává, že „Mimesis, odvržená moderními a postmoderními tvůrci světů, se mstí tím, že řídí čtenářovu rekonstrukci“ (IBID.: 173).

Ve vztahu k neúplnosti fikčního světa a nutnosti jeho doplňování stojí za to připomenout jinou teorii fikce – teorii Marie-Laure Ryanové a její „princip minimální odchylky“, který potvrzuje předpoklad jednak přirozené tendence čtenářů k, obecně řečeno, mimetickému myšlení, jednak toho, že mimesis je v podstatě nezbytná k jakékoli komunikaci, k jakémukoli sdělení významů mezi uživateli jednoho znakového systému: „Tento princip stanoví, že rekonstruuje svět fikce a kontrafaktuálů jako nejbližší možný vůči realitě, kterou známe“ (RYAN 2005: 107). Stručně řečeno, to, co existuje ve skutečném světě, existuje také ve světě fikčním, nebude-li v textu explicitně zmíněno něco specifického.

Základní otázka tedy zní: Proč Doležel postavil teorii mimetické reprezentace a teorii fikční sémantiky proti sobě?

Popisy mimesis v různých vztazích vůči skutečnosti z jedné a vůči jazykovým znakům z druhé strany svědčí o tom, jak rozmanitý je její význam. Vymezení těchto dvou směrů myšlení o relaci „svět – estetické dílo“ najdeme už na počátku estetického myšlení. Platon zavedl do této relace pojem *mimesis*. Umělec podle něj napodobuje smyslové obrazy předmětů a tímto způsobem vytváří iluzi o skutečnosti. Kromě toho také tvrdil, že i materiální předměty jsou jenom odrazem – odrazem jediných reálných věcí – idejí, což znamená, že umění je dvojitým podvodem a „zahušťuje“ kolem člověka systém zdání. Naproti tomu Aristoteles zdůrazňoval jiný (aspekt) kategorie mimesis, když mluvil o vytváření analogických slovních podob skutečnosti. Chápána doslovně, podobnost mizí anebo zůstává jen symbolická, protože slova a reálné entity nejsou vůbec totožné (MITOSEK 1997: 21–22). Tímto způsobem už Aristoteles odkazuje k paralelním možným světům. „Platonova verze mimesis vede k totalitě, Aristotelova k pluralitě možných světů (umění), tedy k nekonečnu“ (ZUSKA 2002).

Obecně vzato, většinu literárněvědných směrů (anebo škol, metodologií) můžeme zhruba přiřadit k těmto dvěma tendencím. Část se věnuje otázkám reprezentace, imitace anebo reference a část způsobům rozumového/slovního přetváření reality na entitu textovou. Často se ovšem zdá, že se tyto teorie navzájem nevylučují a hledá se hranice mezi myšlením o literatuře, která se na mimesis zakládá, a teoriemi, která se zabývá jenom performativní (a estetickou) potencií textu jako znaku. Všechno se nakonec slučuje v nekonečný „příběh“ teorií.

Nejde o to, že mimesis je ten jediný správný klíč k pochopení literárního díla. Vždyť tvrzení o odlišném ontologickém statusu textové, čili jazykové (čili znakové) skutečnosti je pro myšlení o literatuře také nezbytné. Zdá se, že mimesis je nutnou podmínkou pro konstrukci smyslu jazykového útvaru, protože (a ukazují na to výše uvedené příklady) čtenář ji potřebuje k tomu, aby vytvořil takový význam, který byl i záměrem autora. „Sémantická aktivita“ jak autora, tak čtenáře patří totiž k témuž „univerzu diskurzu“, proti kterému protestoval Doležel. Opodstatněný je ovšem také předpoklad sémantiky fikce o nezávislé existenci světa literárního díla. Lze říci, že ze stejného důvodu: protože všechny „znaky“ (výsledky jazykové manipulační aktivity) se skládají do celku paralelního kosmu, nahrazujícího svět skutečný. Status náležející větám v rámci literárního díla nedovoluje, abychom s nimi zacházeli jako s opravdovými výpověďmi o světě a o autorovi. Je tedy těžké nesouhlasit s Doleželovým závěrem: „Jediným druhem světa, který je lidský jazyk schopen vyvolat nebo stvořit, je možný svět“ (DOLEŽEL 2008: 36), stejně jako nelze pochybovat o oprávněnosti celé sémantiky možných světů.

Shodu obou přístupů do jisté míry potvrzuje Káta Hamburgerová, která, jak píše Ondřej Sládek, „navrhuje uvažovat o fikci jako o struktuře, která nereferuje k realitě, k aktuální skutečnosti; zobrazená skutečnost, je podle ní jen jako, jako-by“ (SLÁDEK 2008: 47). Přestože fikce vzniká za pomoci „mimetického“ konstruování textu, Hamburgerová konstatuje, že „to, co představuje (reprezentuje), nereferuje zpětně ke skutečnosti, ale k ne-realitě, k iluzi reality“ (srov. IBID.).

Obě teorie ukazují stejně oprávněné, ale přece nesouměřitelné roviny čtení. Pokud jde o „prvenství“ teorie, zmíněný „boj“ nemá smysl. Ale zdá se, že občas musí mimesis zápasit o přežití.

## LITERATURA

DOLEŽEL, Lubomír

2003 [1998] *Heterocosmica* (Praha: Karolinum)

2008 *Fikce a historie v období postmoderny* (Praha: Academia)

FOŘT, Bohumil

2005 *Úvod do sémantiky fikčních světů* (Brno: Host)

RYAN, Marie-Laure

2005 „Fikce, nefaktuály a princip minimální odchylky“, *Aluze* 9, č. 4, s. 105–118

MITOSEK, Zofia

1997 *Mimesis. Zjawisko i problem* (Warszawa: Polskie Wydawnictwo Naukowe)

SLÁDEK, Ondřej

2008 „Naratologie a teorie fikce“, in Jedličková, Alice – Sládek, Ondřej (eds.): *Vyprávění v kontextu* (Praha: ÚČL AV ČR), s. 42–60

ZUSKA, Vlastimil

2002 *Mimesis – fikce – distance. K estetice XX. století* (Praha: Triton)

### **On the Ongoing Contest of *Mimesis* and Fictional Worlds Theory**

A variety of literary theories inquire into the relationship between the world of fiction and the real one. Some of them rely on the theory of mimesis, the other ones reject it entirely, arguing that the textual world is an absolutely independent one. Lubomír Doležel's theory of fictional worlds of literature is introduced as an opposition to the theory of mimesis. The main aim of this paper is to point out that some elements of the fictional worlds theory and their semantics are not convincing and that mimesis cannot be entirely eliminated from the sphere of their construction and reception in particular. I would also like to demonstrate that both conceptions do not exclude each other and appear equally relevant for the study of literary works.

## Hranice narativní analýzy

TOMÁŠ KOBLÍŽEK

Předkládané úvahy představují součást širšího studijního projektu, pokoušejícího se předestřít obraz literární vědy jakožto *poetiky výpovědí*. Jeho záměrem je vypracovat takovou perspektivu, která by zhodnotovala každý jednotlivý text a byla by citlivá pro výpověď jako jisté „toto tu“, jež se právě teď dává čtoucímu pohledu, respektive které čtoucí pohled specifickým způsobem uchvacuje či poutá. Jinými slovy, naším úmyslem je osvojit si takový přístup k literatuře, který by přiměl čtoucí pohled k citlivosti pro *to dané* v okamžiku čtení a který by zachoval váhu onomu prchavému okamžiku setkání s výpovědí, a to navzdory oněm velkým kategoriím, jako jsou Dílo, Pravda, Autor či Dějiny literatury. Váhu tohoto okamžiku nechceme udržet z pouhého rozmaru, ale především proto, že je to okamžik přímého setkání s promluvou, který jediný dává všem těmto kategoriím smysl a který je v tomto ohledu zakládá. Klást důraz na výpověď tedy v posledku znamená požadovat, aby všechny kategorie, s nimiž literární věda pracuje, prokázaly svůj smysl ve světle bezprostřední zkušenosti s konkrétní promluvou.

Vytvořit poetiku výpovědí vyžaduje v první řadě vypořádat se nejen s perspektivami, které rozpouštějí výpověď v nadřazených kategoriích autora či historického kontextu, ale například také s obecninami, jako je narativ či dokonce sama kategorie literatury. „Vypořádat se“ zde znamená podrobit kritice příslušné pojmy, zjistit, *nakolik* onu zkušenost překrývají či zahlazují, tj. nakolik si činí nárok výpověď určovat či kategorizovat před setkáním s výpovědí samotnou. Spolu s tím je třeba vysvětlit, proč nelze postupovat od obecných kategorií k určování výpovědi, ale proč je naopak nutné sledovat, jakým způsobem se každá výpověď artikuluje a jakým způsobem předsunuje kategorie do zorného pole čtoucího zraku. Poetika výpovědí si neklade za cíl zbavit se velkých pojmů ve prospěch jakéhosi nominalismu či skepse, ale jedná se právě o obnovení smyslu těchto pojmů, a to tak, ukážeme, jak vystupují v přímé zkušenosti s výpovědí, jak se v ní artikulují a nabízejí čtoucímu pohledu.

### **Teorie vyprávění (Roland Barthes)**

Součástí zmíněného projektu je mimo jiné kritické zhodnocení strukturalistické verze naratologie jakožto obecné teorie vyprávění, a to především toho, nakolik se tento přístup k jistému řádu výpovědí řídí lingvistickým rozlišením jazyka a promluvy (*langue – parole*), tzn. nakolik analyzuje jednotlivé výpovědi na způsob kombinací narativních jednotek předznačených v narativním

*langue*. Konkrétní text lze z této perspektivy zpětně rozčlenit na prvky, které se již vydělily na úrovni předcházejícího textu (tj. na rovině kódu vyprávění) a které se v konkrétní promluvě pouze materializují či ztělesňují. Explicitně tento přístup k výpovědi představuje Roland Barthes ve své studii *Úvod do strukturální analýzy vyprávění* (1966). Přidržíme se jeho analýz, neboť se v nich velmi zřetelně ukazuje, jaké předpoklady dovolují naratologům přenést klíčovou perspektivu *langue* a *parole* za hranice jazykovědné analýzy.<sup>1</sup>

Rozhodující Barthesova úvaha spočívá v náhledu, že jednotky analogické těm, které moderní jazykověda vyčleňuje mezi úrovně distinktivních rysů a úrovně věty, lze najít i nad rovinou větných celků. Narativ v tomto ohledu vystupuje jako „velká věta“, vykazující vlastní roviny kombinace, vlastní formu hierarchického uspořádání prvků a především vlastní kód, v němž se jednotlivé narativní prvky konstituují (BARTHES 2002: 11n.). Neplatí, že by text byl jen pouhou sumou či součtem vět jakožto nejzazších jednotek lingvistické analýzy. Samy větné celky dávají vzniknout určitým nadvětným jednotám, které se specifickým způsobem k sobě přiřazují a vytvářejí tak zcela svěbytný narativní celek. Barthes v této souvislosti hovoří o rovině diskurzu jakožto „sdělení jiného jazyka, vyššího, než je jazyk lingvistů“ (IBID.: 12). Popis každého narativu předpokládá reflexi narativní *langue*, která člení prvky podle dvou typů vztahů. Z našeho hlediska se jedná o rozlišení nanejvýš důležité, neboť nám později umožní problematizovat Barthesovu úvahu vycházející z rozlišení jazyka a mluvy. V návaznosti na studii Émila Benvenista *Úrovně lingvistické analýzy*, obsaženou v prvním svazku jeho *Problémů obecné lingvistiky* (1966), vyčleňuje Barthes vztahy distribuční a vztahy integrační (IBID.: 14). Distribuční vztahy odpovídají kombinacím mezi prvky, ocitajícími se na stejné úrovni popisu. Příkladem může být kombinace fonémů, jejichž spojením se dostáváme na vyšší úroveň analýzy, tj. na rovinu morfémů. Oproti tomu vztahy integrační jsou vztahy mezi odlišnými úrovněmi, například právě vztahy mezi morfémami a fonémami.

Důležitý je předpoklad tohoto rozlišení, na nějž upozorňuje Oswald Ducrot v *Encyklopedickém slovníku věd o jazyce* (1972). Platí, že prvky, vyčleněné v rámci jedné úrovně popisu, se nemohou kombinovat s prvky odlišného řádu, respektive že syntagmatický řetězec vytvářejí pouze prvky náležející ke stejné rovině analýzy (DUCROT – TODOROV 1972: 140). Syntagma tak vzniká kombinací fonému a fonému, morfému a morfému, ale nikoliv spojením fonému a morfému: vyšší jednotka (slovo) za takových okolností vzniknout nemůže. Tento

---

<sup>1</sup> Perspektivu „kódu vyprávěcí“ lze v určité podobě nalézt u celé řady autorů. Implicitně ji zachovává např. naratologická příručka *Poetika vyprávění* (1983) Shlomith Rimmon-Kenanové a nacházíme ji i v monografii Lubomíra Doležela *Heterocosmica. Fikce a možné světy* (1998). Nikoli náhodou oba autoři pracují s kategoriemi, jež se konstituovaly na poli francouzského literárněvědného strukturalismu. Podstatný vztah mezi naratologií a pojmem kódu či narativní *langue* by si jistě zasloužil podrobnější výklad, nicméně vzhledem k tomu, že záměrem předkládané studie je předestřít principy poetiky poněkud odlišné, je problematizace jistých pojmů jednoho z typických představitelů teorie vyprávění dostatečným východiskem.

restriktivní předpoklad určuje i Barthesův přístup k narativu. Také on předpokládá, že jisté prvky se v rámci narativu kombinují, respektive že prvky náležející do jedné třídy vylučují kombinace s prvky třídy odlišné. Autor předpokládá, že tzv. *základní funkce (jádra)* vytvářejí syntagma (tedy specifickou formu jednoty) výhradně s jinými jádrovými funkcemi (BARTHES 2002: 20). Když v hotelovém pokoji, v němž přebývá James Bond, zazvoní telefon, otvírá se tím funkční sekvence, kterou nemůže uzavřít jednotka popisující, například Bondův svrchník či výraz ve tváři (tzn. jednotky odpovídající kategorii „indicie“), ale pouze jiná jádrová funkce: James Bond sluchátko zdvihne nebo bude zvonění ignorovat.

### **Transverzální vztahy**

Pokud bychom chtěli zpochybnit takovýto způsob přístupu k výpovědi, tj. přístup, jenž se pohybuje v horizontu rozlišení *langue a parole*, můžeme poukázat mimo jiné na okolnost, že ve výpovědích, které naratologie chápe jako narativy, se spojují prvky, jež by z hlediska kódu měly zůstat oddělené. Proto jsme zdůraznili Barthesovo rozlišení určitých tříd narativních prvků, jež apriori určuje, které komponenty se v rámci vyprávění mohou kombinovat a které nikoliv. Toto rozlišení je však ve skutečnosti velmi problematické. Na řadě příkladů lze doložit, že výpovědní fáze, která v naratologické perspektivě vystupuje jako indicie, dokáže završit či rozvinout fázi, které podle kódu vyprávění odpovídá pojem funkce, anebo naopak: funkce může uzavřít soubor prvků, které naratologie přiřazuje k rovině indexů.

Ještě než podrobněji vysvětlíme, čím jsou takové transversální řetězce umožněny a v jakém ohledu nás tento fenomén nutí k zaujetí stanoviska poetiky výpovědi, můžeme tuto skutečnost doložit na konkrétním příkladě. Ve známé Lustigově povídce *Tma nemá stín* (1958)<sup>2</sup> se počáteční fáze výpovědi, kdy se dva chlapci odhodlávají k útěku z transportu, nezavršují samotným faktem útěku. K němu skutečně dojde, ovšem tento motiv neuzavírá sekvenci, kterou z hlediska naratologického otevírá funkce „příprava útěku“. Totiž po jednotce, kterou s jistou mírou zjednodušení můžeme označit jako obraz váhání, respektive odhodlání, výpověď prochází jakýmsi zlatým řezem, v jehož průběhu se promluva začne odbývat ve značně subjektivizovaném až expresivním jazyce. Ten k sobě jakoby přitahuje vzpomínky, rozmanitá afektivní hnutí a především mimořádnou citlivost pro prostor, do něhož postavy vstupují. Napjatý obraz váhání se tak ve fázi zlatého řezu uvolňuje směrem k potměšlému obrazu afekcí a jakéhosi uchvácení krajinou, která utíkající chlapce postupně obemyká. Uchopit jednotu výchozí scény tudíž neznamená nahlédnout, jak se funkční jednotka „příprava k útěku“ naplňuje v jádrové funkci

---

<sup>2</sup> Pouze na okraj připomeňme, že tento text posloužil i jako předloha k Němcově „filmové novele“ *Démanty noci* (1964). Na jiném místě se pokusíme podrobněji vysvětlit, v jakém ohledu je toto filmové zpracování velmi přesnou interpretací Lustigova textu.

„útěk“, jde spíše o to, na jedné straně sledovat, jak se bezprostřední výraz zkušenosti s krajinou odděluje od téměř dobrodružného obrazu odhodlání v počáteční fázi, a na straně druhé zachytit konkrétní způsob, jakým se vyčleněné jednoty k sobě pojí. V daném případě pozorujeme prudký vstup jedné výpovědní fáze do druhé, přičemž platí, že potemnělé obrazy v jakémsi kontrapunktu vyvažují osvětlené obrazy váhání a rozhodování. Z perspektivy Barthesovy poetiky ovšem takovou jednotu zachytit nelze, jelikož fáze prožívání odpovídá úrovni indexů a fáze rozhodování rovině funkční.

To je pouze jeden z řady problémů, které se pojí s naratologickým přístupem k výpovědi. Vyhnout se mu znamená přestat uvažovat o promluvě z hlediska kódu, respektive znamená to apriori nerozhodovat o tom, jaké jednotky se ve výpovědi mohou artikulovat (zde působí předpoklad naratologického inventáře prvků) a jaké syntagmatické řetězce se mezi těmito prvky mohou konstituovat. To ovšem samo o sobě nestačí. Pokud chceme načrtnout jistou poetiku či poněkud odlišný obraz literární vědy, nezbyvá než ukázat, co v povaze výpovědi se takovému uchopování vzpírá. To znamená, že je třeba znovu se zabývat fenoménem výpovědi a nechat se jím samým poučit o tom, jak lze, respektive nelze hovořit o literatuře.

### Rytmus (Henri Meschonnic)

Domníváme se, že pojem otevřené struktury či představa jakéhosi nestrukturovaného prvku nám při popisu výpovědi příliš nepomohou. Ve skutečnosti se jedná o negativní vymezení či konstatování jistého problému, již neříkají nic o tom, jakým způsobem výpověď funguje a co je pro ni charakteristické.<sup>3</sup> Vhodnější východisko představuje pojem *rytmu*, jak s ním pracuje v kontextu české literární vědy nepříliš známý francouzský učenec Henri Meschonnic. Na tomto místě nemůžeme probírat všechny aspekty Meschonnicova pojetí, jak je obsaženo v osmisetstránkové studii *Kritika rytmu*, 1982; zaměříme se pouze na jeden důležitý moment.

Pojem rytmu má mimo jiné označovat zvláštní ráz uspořádání prvků výpovědi. Toto uspořádání nám podle Meschonnicova vyvstane před očima, pokud si uvědomíme, že pojem hodnoty formulovaný Ferdinandem de Saussurem pro popis roviny *langue* platí i na rovině konkrétní promluvy (MESCHONNIC 1982: 111–112 a 217). Jak známo, pojem hodnoty je v *Kurzů obecné lingvistiky* (1916) definován poukazem na diferenční vztahy jednotek v rámci jazykového systému: označované „černá“ pokrývá tu část sémantického pole daného jazyka, kterou

---

3 Poetika výpovědi se zjevně neobejde bez kritického přehodnocení Mukařovského pojmu nezáměrnosti či Susova specifického pojmu struktury. Představa nestrukturovaného prvku uvnitř struktury o výpovědi nejen nic neříká (*de facto* pouze označuje místa, v nichž analýza vedená představou kódu naráží na jisté hranice), ale navíc je sama (jakoby negativně) zasazena do horizontu rozlišení *langue* a *parole*, takže svébytný charakter promluvy dokonce překrývá. Nicméně – podobně jako v případě jiných literárněvědných kategorií – kritika tu neznámá destrukci či vyvrácení pojmu, nýbrž proměnu jeho smyslu. Nestrukturovanost stejně jako pojmy autor, smrt autora či intertextualita lze z hlediska poetiky výpovědi chápat jako „charaktery“ výpovědních prvků či celých výpovědních fází.

neobsazují jiné pojmy: „žlutá“, „zelená“, „modrá“ aj. (SAUSSURE 2007: 142). Jeho hodnota je tedy plně závislá na vztazích k jiným jednotkám a přesun či negace jediného prvku nutně vede k transformaci celé struktury. Jestliže nyní užijeme pojmu hodnoty i na rovině výpovědi, znamená to následující: Jelikož se prvky v rámci dané promluvy ocitají v nových diferenčních vztazích, mění svou hodnotu, a tedy už pouze neztělesňují jednotky vyčleněné na rovině jazyka. Za tohoto předpokladu již nelze výpověď chápat na způsob syntagmatu, v němž se pouze mechanicky spojují prvky předchůdně artikulované. Ukazuje se, že každá výpověď artikuluje své vlastní jednotky – vytváří vlastní systém, jež Meschonnic označuje výrazem *système du je*, systém já (MESCHONNIC 1982: 85n),<sup>4</sup> kterážto označení souvisí s jeho teorií subjektivity, kterou se na tomto místě bohužel nemůžeme podrobněji zabývat.

Pokud převezmeme tento náhled, stane se hned zřejmějším, proč naratologická analýza tak snadno upadá do těžkostí. Pojem výpovědního rytmu totiž problematizuje každou poetiku vyprávění vyčleňující apriori obecné narativní kategorie, jež by se měly ztělesňovat pouze v konkrétních promluvách. V návaznosti na pojem rytmu lze tvrdit, že každá promluva člení sebe samu, že pokaždé artikuluje poněkud odlišné prvky, určuje specifické možnosti kombinace, vyděluje vlastní výpovědní fáze a (což Meschonnic rovněž naznačuje) pokaždé zcela původně rozvrhuje důrazy, tj. jisté prvky nechává vystoupit jako dominantní, jiné naopak potlačuje či komprimuje.<sup>5</sup> Stejně tak je nyní zřejmé, co znamená pozornost ke konkrétní promluvě jako jistému „toto tu“. Jedná se o pozornost ke specifickému členění každé výpovědi, ke specifickým formám kombinace a rozvržení důrazů. O tom, co promluvu utváří, se nemůžeme dozvědět předem z naratologické tabulky kategorií, nýbrž od výpovědi samé si pokaždé musíme *nechat ukázat*, které pro ni zcela specifické prvky se v ní artikulují a jakým způsobem se k sobě pojí. Prvotním předmětem literární vědy tudíž musí být výpovědi a nikoliv například narativní kód, jak míní Tzvetan Todorov (TODOROV 2000: 11n.). Jejím základním postojem musí být otevřenost k tomu, co promluva dává, a nikoliv deduktivní uchopování. Pojem otevřenosti tu přitom vystupuje ve zcela specifickém smyslu, a nikoliv jako prázdňý, mnohokrát opakovaný požadavek. Neexistuje jiná otevřenost než otevřenost pro rytmus jakožto podstatné určení promluvy, otevřenost pro členění výpovědních prvků, respektive pro zvláštní fázování toku výpovědi.

---

4 V této souvislosti upozorníme na významný zdroj Meschonnicova neintuitivního užití výrazu rytmus, kterým je Benvenistova studie *Pojem rytmu a jeho jazykové vyjádření*, obsažená v závěrečné části prvního svazku *Problémů obecné lingvistiky*. Benveniste zde pomocí řady příkladů dokládá, že řecký výraz *rhythmos* původně neoznačoval periodické opakování, ale improvizované, momentální a modifikovatelné uspořádání prvků, tj. opak nadčasové či atemporální formy (BENVENISTE 1966: 333).

5 Kategorie fázové členění, prvek, kombinace a důraz, jimiž rozvádíme a konkretizujeme Meschonnicův pojem systému výpovědi, nepředstavují apriorní vymezení charakteru promluvy. Jedná se naopak o aspekty, v nichž se děje otevřenost výpovědi, tj. o aspekty, v nichž se výpověď individualizuje.



## Kategorie

Je třeba zmínit, že pojem rytmu neproblematizuje pouze naratologické kategorie. V úvodu jsme uvedli celou řadu pojmů, jež v jistém ohledu mohou zastírat singulární charakter výpovědi. Například předchůdné vztazení výpovědi k pojmu autora anebo předchůdné vyřazení tohoto pojmu vždy již předem vyčleňuje a zdůrazňuje ty prvky promluvy, jež se k této kategorii pojí, a může tedy překrýt specifický výpovědní rytmus. Vedení kategorií autora tak například budeme klást důraz na ty motivy v rámci výpovědi, jež nějak souvisí s okolnostmi autorova života, a to přestože v konkrétním rytmickém poli mohou zaujímat pozici podřízených složek. Na druhou stranu, předchůdné uzávorkování této kategorie (motivované např. pojmem „smrti autora“) může vést k vyřazení jistých tematických prvků ve prospěch vrstvy kompoziční anebo ve prospěch ekvivalencí na sémantické či fonické rovině jazyka. A to i přesto, že v rytmu výpovědi tyto prvky nemají žádnou či pouze malou váhu.

Pokud nám pojem rytmu zabraňuje, abychom přistupovali k promluvám s jakýmkoliv předchůdným určením, ještě to neznámá, že by ony velké kategorie definitivně pozbývaly platnost. Důraz na výpověď pouze mění jejich smysl, stávají se z nich možné charaktery prvků, jež se ve výpovědi artikuluji. Například zmíněná kategorie autora již nevymezuje výpověď vůbec (jako její apriorní určením, které by nás nutilo každou výpověď interpretovat biograficky), ale spíše jistý způsob, jakým se konkrétní promluva anebo její prvky *mohou* podávat čtoucímu pohledu.<sup>6</sup> Jisté promluvy se člení a prezentují tak, že výslovně tematizují svého původce, tzn. „napnou“ se pouze tehdy, pokud výpověď odstíníme proti jistým životopisným danostem. To je ovšem pouze jeden a snad nejběžnější způsob, jakým se v rámci jisté výpovědi stává pojem autora smysluplným. Kategorie autora se může konstituovat jako odkaz na hlas, jenž se v promluvě ztrácí, jenž se nedokáže vyslovit, anebo ve výpovědi-svědectví, v níž autor vystupuje jako ten, kdo ručí za to, co říká (tzn. prvky se člení tak, že do popředí vystupují tematické složky na způsob „dovědčovaných“ skutečností). Naopak jiné výpovědi užití pojmu autora svým uspořádáním zamezují. Pokud bychom je k této kategorii vztáhli, mohlo by dojít k jejich deformaci. Například záměrné nejasnosti v promluvě, které mají fungovat na způsob jakéhosi stínování či zatemnění, mohou být velmi snadno překryty biografickými daty či poznatky dějepisnými. Tím ovšem zcela popřeme specifický rytmus či charakter promluvy.

Tato tvrzení platí rovněž pro pojem intertextuality. Také vztah jedné promluvy k jiným promluvám je „tón“, jenž některým prvkům či výpovědním fázím náleží (některé výpovědi se jakoby dovolávají jiných výpovědí; kupříkladu ironické promluvy jsou pochopitelné výhradně na

---

<sup>6</sup> K této úvaze nás inspirovaly především názory holandského lingvisty Henrika J. Pose, obsažené ve studii *Fenomenologie a lingvistika* (1939), v níž autor zkoumá klíčové pojmy moderní lingvistiky z fenomenologické perspektivy, tj. z hlediska „prožívání“ výpovědi.

ose intertextu), ale v žádném případě jim nenáleží apriori a nutně. Rozpouštět promluvu za každou cenu v intertextových vztazích může rytmické uspořádání značně poškodit – určité platí, že každá výpověď obsahuje znaky, které již figurovaly v jiných výpovědích, což ovšem neznamená, že pokaždé je smyslem dané promluvy tyto texty transformovat nebo se proti nim odstiňovat (jak je tomu v případě parodických textů či textových „karikatur“).<sup>7</sup> Prvky jistých promluv se mohou artikulovat jako odkazy k prvkům jiných textů (tj. mohou nabývat *hodnoty* odkazu), mohou vystupovat jako prvky „parodující“ nebo jako prvky, které vypůjčením přítomný text povyšují, dodávají mu autoritu, zařazují ho do určitého okruhu textů, anebo ho výslovně z jisté množiny textů vyčleňují. Je však třeba ještě jednou konstatovat, že takový rytmus nenáleží výpovědi apriori a nutně.

Námi předložené teze mají zatím předběžný charakter a pouze naznačují základní rysy jistého studijního záměru. Položením důrazu na výpověď samu, tak, že ji nelze dekódovat na základě předchůdného symbolického systému či obecných kategorií, se před námi odkrývá celá řada problémů a úkolů, které v jediné studii nelze podrobněji představit či rozvést. Poetika výpovědi se například nemůže vyhnout tomu, aby byla znovu promyšlena otázka vnímání promluvy. Akt čtení v této perspektivě nelze chápat tak, že čtenář porovnává jednotky výpovědi s prvky narativního kódu a z jakéhosi učeneckého odstupů registruje a konstatuje tu či onu textovou kategorii. Teprve nyní se stává zřejmé, že čtoucí pohled je v okamžiku setkání s promluvou vždy nějak zaujat, strháván či zmaten tím, co vystupuje v jeho zorném poli, tj. rytmem výpovědi. Nikdy jednoduše *nekonstatujeme* trochej, svazek aktantů či prolepsy a metalepsy. Prvky, které se ve výpovědi rozestupují, vždy již nějak čtoucí pohled poutají, anebo mu kladou odpor. Při popisu výpovědi je tudíž třeba zohlednit, zda daná fáze vystupuje jako průzračná součást promluvy, anebo zda záměrně uvádí čtenáře ve zmatek, zda nutí k bádavému zaostření při velké míře „zrnitosti“ (tj. při podrobném členění promluvy), nebo naopak nechává čtoucího lehce sklouzávat po směru výpovědní sekvence. Rozhodně platí, že teprve s ohledem na specifický charakter zakoušení promluvy plně zachycujeme konkrétní charakter jejích prvků a že teprve s uzávorkováním čistě konstatujícího charakteru aktu čtení se plně otevírá složitý prostor výpovědi jakožto zcela původního předmětu zkoumání.

Vedle otázky prožívání či zkušenosti se zároveň nemůžeme vyhnout tomu, abychom princip výpovědi pečlivě odlišili od již zmíněného pojmu otevřené struktury, od rozmanitých poststrukturalních přístupů k výpovědi anebo od přístupů tematizujících promluvu z hlediska

---

<sup>7</sup> Zde můžeme odkázat na kritiku pojmu intertextuality, jak ji ve své syntetické práci *Smysl a textualita* (1989) rozpracoval francouzský sémiotik François Rastier (RASTIER 1997: 14n.). Zjednodušeně řečeno, Rastier poukazuje na okolnost, že při analýze intertextových vztahů je třeba dbát vztahů intratextových jako jistého vodítka. Ne každý myslitelný vztah k jinému textu aktualizuje význam zkoumané výpovědi.

fenoménu nezáměrnosti. Stejně tak by bylo záhodno rekonstruovat tradici myšlení výpovědi. Vedle Henri Meschonnic, Émila Benvenista či někdejšího zastánce principů Pařížské školy Jeana-Clauda Coqueta by si podrobnější výklad zasloužily například úvahy Vladimíra Skaličky, který už ve čtyřicátých letech (tedy již před Benvenistem) přišel s požadavkem tzv. „parolové lingvistiky“. Zde se ohlašuje úkol v této chvíli snad nejdůležitější: dovolit literární vědě, aby se znovu inspirovala lingvistikou. Ovšem nikoliv lingvistikou *langue*, nýbrž lingvistikou *parole*. Snad teprve při podrobném čtení autorů, kteří na poli jazykovědy odhalili váhu promluvy, si zřetelně uvědomíme možnosti literární vědy jakožto poetiky výpovědi.

#### LITERATURA

BARTHES, Roland

2002 „Úvod do strukturální analýzy vyprávění“, in Kyloušek, Petr (ed.): *Znak, struktura, vyprávění. Výbor z prací francouzského strukturalismu* (Brno: Host), s. 9–43

BENVENISTE, Émile

1966 „La notion de rythme dans son expression linguistique“, in idem: *Problèmes de linguistique générale 1* (Paris: Gallimard), s. 327–335

DUCROT, Oswald – TODOROV, Tzvetan

1972 *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage* (Paris: Éditions du Seuil)

MESCHONNIC, Henri

1982 *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage* (Paris: Verdier)

POS, Henrik J.

1957 „Phénoménologie et linguistique“, in idem: *Keur uit de verspreide geschriften van Dr. H. J. Pos* (Assen – Arnhem: Van Gorcum – Van Loghum Slatteurs)

SAUSSURE, Ferdinand de

2007 [1916] *Kurs obecné lingvistiky*, přel. František Čermák (Praha: Academia)

TODOROV, Tzvetan

2000 [1971] *Poetika prózy*, přel. Jiří Pelán a Libuše Valentová (Praha: Triáda)

#### Borders of Narrative Analysis

A text displaying the parameters of narrative may not be necessarily grasped by categories of narratological description such as function, focalization etc. The concept of narratology itself may be questioned considering the fact that the subject of this discipline is description of the narrative *langue* or *code*. Consequently, these statements are elaborated on in reference to the general principles of the linguistic of *parole* and following the concept of „rhythm“ introduced by Henri Meschonnic (*Critique of Rhythm*, 1982). Revisiting the narratologic principles provides the nodal point for suggesting a rather different poetics (a „poetics of utterance“) that prefers individual utterances in their particular configurations to narrative or versological codes as its objects of inquiry.

## Příběh (a) dramatisace

ALEŠ MERENUS

Tento příspěvek je věnován proměnám a podobám, jichž může příběh nabývat v průběhu adaptačního procesu. Na příběh je přitom nahlíženo z funkcionalistického hlediska, které podle mého názoru umožňuje adekvátní uchopení některých základních aspektů jeho transformací. Toto funkční hledisko bude aplikováno na dvou úrovních: jednak na úrovni díla, tedy na úrovni funkčních vztahů v rámci struktury narativního textu, a jednak na úrovni struktury příběhu v procesu jeho transformací. Protože výchozím bodem mé analýzy je příběh, jež se – jako klíčový pojem své práce – pokusím v úvodní části definovat, bude můj pohled zacílen na jeho jednotlivé složky a jejich vzájemné vztahy, ale také na vztah jednotlivých složek příběhu či příběhu jako celku k dalším úrovním literárního textu (k jeho diskursivní rovině). Pokusím se také vysledovat, k jakým funkčním změnám dochází při jeho přechodu do jiného literárního druhu a jiného média.

Základní teze, kterou se v této studii pokusím prověřit, se týká tzv. identity příběhu. V podstatě jde o to, za jakých podmínek jsme my, jakožto recipienti literárních a divadelních děl, schopni identifikovat určitý příběh v různých žánrových, druhových či mediálních manifestacích. Kupříkladu, jak je možné, že příběh Dostojevského *Idiota* (1868) jsou diváci schopni identifikovat v inscenaci Miroslava Krobota v Dejvickém divadle. Teze příspěvku by tedy mohla znít následovně: Jednotlivé transformace příběhu, aby si uchovaly vazbu na příběh výchozí, musejí obsahovat určitý typ invariantu, který mají společný s příběhem literární předlohy.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Z recepčního hlediska textový invariant zkoumala tzv. Nitrianská škola. „Medzitextové nadväzovanie na predchádzajúce diela môže sa pohybovať medzi najtesnejšou alebo najvoľnejšou realizáciou invariantu. Exitujú texty, ktoré sa usilujú o maximálne uchovanie žánrového a tematického invariantu vo variantnej podobe. Na druhej strane sú to diela voľne pretvárajúce pôvodninu. [...] Produktivnosť skúmania medzitextových vzťahov ako realizácie medzi ‚prototextom‘ a ‚metatextom‘ vystúpi ešte plastickejšie, keď sa zamyslíme nad jeho komunikačno-recepčným zmyslom. Ními sa totiž vysvetľuje rozdiel medzi vznikom primárneho diela a jeho variantnými realizáciami pri konkretizácii umeleckého textu. Aj bežná čitateľská realizácia textu je vlastne v istom zmysle nesformulovaným metatextom, pretože ani jedna čitateľská realizácia nie je svojou variantnou podobou totožná s inou čitateľskou realizáciou: nenájdeme rovnakého čitateľa toho istého diela“ (POPOVIČ – LIBA – ZAJAC – ZSILKA 1981: 76–77).

Velmi stručná poznámka k identitě uměleckého díla, v tomto případě divadelní inscenace, se vyskytuje ve vysvětlivkách k Zichovu textu *Estetika dramatického umění*. „Úvahy o identitě vůbec a o identitě uměleckého díla zvlášť patří k nejsložitějším otázkám logiky a ontologie. Zich stojí na stanovisku ‚nominalistickém‘ či lépe řečeno ‚partikularistickém‘: reálně existuje jen jedinečné. Z hlediska uměleckého díla, a zejména z hlediska vnímatele je to určitě oprávněné. Celá otázka má však složitější dialektiku. I inscenace – ve všech svých reprízách –, i symfonie – ve všech svých provedeních – je v jistém smyslu totéž dílo. Kromě děl, která existují (v logickém smyslu) jako individua, jsou i díla, existující jako třídy (soubory) individuí, a takovým souborem (třídou množinou) je i inscenace“ (OSOLSOBĚ – PROCHÁZKA 1988: 337–338). Tyto citáty uvádím především z toho důvodu, aby čtenář získal

## I. Příběh – pokus o teoretické vymezení pojmu

### Chybějící slovníkové definice

Příběh je pravděpodobně jedním z nejrozšířenějších konceptů literární vědy, a proto je dost překvapujícím zjištěním, že v ani jednom ze čtyř dostupných českých a slovenských poetických slovníků se heslo *příběh* v odpovídající formě a rozsahu nevyskytuje. *Slovník literární teorie* heslo *Příběh* v rejstříku pojmů nemá (VLAŠIN 1977) a místo něj nabízí hesla *Děj*<sup>2</sup> a *Zápletka*. Podobně je tomu v *Lexikonu literárních pojmů*, jenom s tím rozdílem, že zde chybí i heslo *Zápletka* (PAVERA – VŠETIČKA 2002). *Poetický slovník* Tibora Žilky obsahuje pouze heslo *Priebel*: „Priebel – žáner modernej poézie, založený na uplatnení epického princípu v lyrickej výpovědi“ (ŽILKA 1987: 257). Ani *Lexikon teorie literatury a kultury* samostatným heslem *Příběh* nedisponuje a stručná definice příběhu je zahrnuta do hesla *Zápletka*: „Zápletka (plot), pojem naratologické analýzy fikčních světů, který různí teoretikové definují odlišně. Lze ji umístit mezi koncepty *story* a *discourse*, respektive *histoire a discourse*“ (ANTOR 2006: 877).<sup>3</sup>

### Základní vymezení příběhu

Při vymezení tohoto pojmu tedy vycházím z definice příběhu, jak ji podává Bohumil Fořt v dosud nepublikovaném hesle *Příběh*, které má být součástí *Kompendia literární teorie*. „Jako *příběh* (story, histoire, Geschichte) označujeme takové spojení událostí, které tvoří časově a kauzálně uspořádanou posloupnost“ (FOŘT, v tisku). Kromě toho jsou podle Bohumila Fořta příběhy uspořádanými strukturami a díky této své kvalitě se často stávají „náplní“ mezilidské komunikace, která se vždy odehrává prostřednictvím nějakého média. Konceptů příběhu, jak dokládá Fořt, je celá řada a odlišují se od sebe většinou podle toho, která vědní disciplína se jimi zabývá. Jinou koncepci příběhu můžeme nalézt v rámci kognitivní vědy, jinou v kulturní antropologii atd. Pro účely této studie jsou vzhledem k jejímu zaměření podstatné pouze ty koncepce příběhu, které na příběh nahlížejí z hlediska funkcí a věnují se příběhům, které jsou obsahem tzv. umělecké (v našem případě literární a divadelní) komunikace.<sup>4</sup>

---

představu, jakými způsoby je možné přistupovat k individualitě uměleckého díla. Pokud se budu zaměřovat na problém invariantu, pak nikoli z obecného hlediska, ale vždy z hlediska příběhu.

<sup>2</sup> Vztahem příběhu a děje se zabýval již Aristoteles, jenž děj charakterizoval jako uspořádaný příběh, který má začátek, střed a konec (ARISTOTELES 1996). Podobný vztah k příběhu má v koncepci E. M. Forstera kategorie zápletky (FORSTER 1971).

<sup>3</sup> Naopak velmi širokou paletu definicí a vědeckých přístupů k příběhu poskytuje publikace *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, v níž je termínu *Příběh* (*Story*) vyhrazeno pět samostatných hesel: *Story arc* (LUNENFELD 2008: 564), *Story grammars* (RYAN 2008: 564–566), *Story-discourse distinction* (SHEN 2008: 566–568), *Story schemata and causal structure* (STEIN – KISSEL 2008: 568–569), *Storyworld* (HERMAN 2008: 569–570), a pojem příběhu je součástí také mnoha dalších podhesel (HERMAN – JAHN – RYAN 2008).

<sup>4</sup> V současné době snad nejprogressivnější platformou zkoumání příběhu představuje tzv. kognitivní naratologie, kterou reprezentují teoretické texty autorů Davida Hermana, Uri Margolina, Manfreda Jahna či Marka Turnera.

## **Příběh a diskurs**

Příběh ve strukturalistické tradici velmi často vystupuje v těsné dvojici s diskursem. Tzvetan Todorov ve studii *Kategorie literárního vyprávění* (1966) o vztahu příběhu a diskursu říká: „Na nejobecnější úrovni má literární dílo dva aspekty: je zároveň příběh a diskurs. Je příběh v tom smyslu, že evokuje určitou skutečnost, události, které se údajně staly, postavy, jež z tohoto důvodu splývají s postavami ze skutečného života. [...] Ale dílo je současně i diskurs: existuje vypravěč, který tento příběh vypráví; a naproti němu je čtenář, který jej vnímá. Na této úrovni nejde jenom o sdělované události, nýbrž také o způsob, jakým nás vypravěč s nimi seznamuje“ (TODOROV 2002: 144). Americký literární a filmový teoretik Seymour Chatman pojmenovává vztah příběhu a diskursu podobně: „Podle strukturalistické teorie má každý narativ dvě části: příběh (*histoire*), tj. obsah neboli řetězec událostí (jednání a dění) spolu s tím, co lze nazývat existenty (postavy, prvky prostředí), a diskurs (*discours*), tj. výraz neboli prostředek, jímž se obsah vyjadřuje. Jednoduše řečeno, příběh je to, *co* je v narativu zobrazeno, a diskurs je *způsob*, jakým je to zobrazeno“ (CHATMAN 2008: 18). Všechny uvedené definice vztahu příběhu a diskursu vycházejí ze strukturalistické tradice zkoumání příběhu, která na narativy aplikuje modely většinou přejaté z lingvistiky. Chatmanovo pojetí příběhu a diskursu je vystavěno na analogii vztahu označujícího a označovaného, tak jak ji do vědeckého světa zavedl Ferdinand de Saussure (SAUSSURE 2007). (Chatmanův model narativu však mnohem víc než ze Saussura čerpá z Hjelmsleva.) Tento dyadický model rovněž upomíná na dichotomii fabule a syžetu, obsahu a formy atd.

## **Příběh a děj (osnova)**

Ve výše citované knize Seymoura Chatmana *Příběh a diskurs* (1978) je příběh definován vzhledem nejen k diskursu, ale také k rovině děje (CHATMAN 2008: 43–152). Chatman nejprve vychází z výše citovaných strukturalistických východisek: „O událostech příběhu se tradičně říká, že tvoří konfiguraci zvanou osnova (*plot*).<sup>5</sup> Aristoteles definuje osnovu (*mythos*) jako „uspořádání událostí“. Podle teorie strukturalistů je toto uspořádání právě tou operací, kterou převádí diskurs (způsob prezentace) v osnovu“ (IBID.: 43). Z jeho slov je zřejmé, že kombinuje aristotelský přístup s přístupem francouzských strukturalistů. Příběh je v zásadě sémantický materiál, jenž se realizuje v diskursu.<sup>6</sup> Diskurs pak tomuto materiálu dodá konkrétní podobu a tvar, čímž vzniká děj

<sup>5</sup> Anglický termín *plot* se ovšem do češtiny většinou překládá jako děj.

<sup>6</sup> Také autoři doslovu Milan Orálek a Tomáš Kubíček se o problematice tohoto sémantického pojetí zmiňují: „Kde Hjelmslev mluví o výrazu a obsahu jako dvou stránkách téže mince, jež nelze oddělit a z nichž každou je možno definovat pouze prostřednictvím té druhé, Chatman obě složky vnímá jako neproblematicky oddělené“ (ORÁLEK – KUBÍČEK 2008: 307).

(osnova). Dá se tedy říci, že kauzální řada, která vede od příběhu přes jeho zpracování diskursem až k ději (osnově), má zásadní konsekvence pro pojetí dramatizace jako transformace příběhu. Z těchto závěrů by se dalo vyvodit, že dramatizace, pojímaná jako strukturální transformace, se nutně musí realizovat na bázi diskursu a děje (osnovy). Chatman dále argumentuje: „Diskurs lze manifestovat v různých médiích, avšak jeho vnitřní struktura se od struktury jeho možných manifestací kvalitativně liší. Tj. osnova, diskursivně zpracovaný příběh, existuje na obecnější rovině než kterákoli konkrétní objektivizace, ať už film, román nebo cokoli jiného. Pořádí, v němž osnova uvádí události, nemusí odpovídat přirozeně logickému sledu událostí v příběhu.[...] Z každého takového uspořádání vzniká jiná osnova a ze stejného příběhu se dá udělat více osnov“ (IBID.). Toto vysvětlení, ať už je či není plausibilní, posouvá vztah mezi příběhem, diskursem a osnovou na rovinu čistě abstraktní. Příběh, jakási výchozí sémantická struktura, je uchopen diskursem, který se sice vždy realizuje prostřednictvím určitého znakového systému a konkrétního média, ale zároveň existuje jako obecná kategorie, jako určitý typ modulátoru (nástroje), s jehož pomocí se dá vytvořit konkrétní osnova. Podstatné je, že z jednoho příběhu je možné prostřednictvím modulace diskursem zkonstruovat více osnov. Pro kategorii dramatizací literárních děl to přináší následující konsekvence: jeden a týž příběh se může realizovat v různých médiích a i přes zjevnou rozdílnost v konkrétních podobách své manifestace (divadelní, literární) může mít identickou osnovu, která vzniká při aplikaci identického typu modulace diskursem.<sup>7</sup> Jestliže je v procesu dramatizace pro zpracování stejného příběhu použit jiný typ diskursivního modulátoru, pak vznikne jiný typ osnovy.<sup>8</sup> Dramatizační proces by z této perspektivy mohl být chápan jako soubor voleb diskursivních modulátorů, jež generují variantní osnovy jednoho výchozího příběhu. Tak jednoduchá ovšem situace rozhodně není, protože dramatizační proces se nedá redukovat pouze na rovinu příběhu (a to ještě jen na jednu jeho část – na rovinu událostí).

### **Pracovní definice příběhu**

Pomocí následujících teoretických modelů se pokusím vymezit příběh ještě v jedné, dosud neakcentované, dimenzi. „Příběh jsme definovali jako abstrakci vyprávěných událostí a jejich účastníků z textu,“ píše ve své *Poetice vyprávění* (1983) Shlomith Rimmon-Kenanová a dodává: „Jako takový je příběh součástí větší struktury, již někteří nazývají ‚rekonstruovaný‘ (nebo

<sup>7</sup> Pro jednoduchost na tomto místě zavádím termín diskursivní modulátor, který odpovídá právě naznačenému významu spojení modulace diskursem.

<sup>8</sup> Všechny tyto fáze tvorby osnovy jsou viděny z pozice autora. Naopak čtenář musí provádět pohyb poněkud převrácený. Konfrontuje se s texturou, s konkrétní mediální manifestací, a skrze tuto konkrétní diskursivní rovinu si na základě znalosti konvencí kódu, logiky či kontingence, kulturních obsahů a mnoha dalších kompetencí konstruuje v procesu četby osnovu a následně také příběh.

„reprezentovaný“ svět (nebo „rovina“) [...] tj. fikční „realita“, v níž budou žít postavy příběhu a budou se odehrávat jeho události“ (RIMMON-KENANOVÁ 2001: 14). Podle Kenanové tedy příběh není pouze syntagmatickou strukturou jednotlivých událostí, které jsou časově a kauzálně zřetězeny, ale je také součástí vyšší, sémantické úrovně díla, totiž fikčního světa. Zároveň jde o abstrakci, která je výsledkem mentální činnosti recipienta. „Jakožto abstrakce, konstrukt, příběh není přímo přístupný čtenáři.“ (IBID.). Přístupný je mu (v literatuře) pouze skrze text. Nad rámec časově kauzálních vztahů jde i David Herman, když píše, že „příběhy nemohou být nahlíženy čistě jako časově strukturované komunikační akty, ale také jako množiny verbálních nebo vizuálních pokynů, zakotvených v mentálních modelech [...], které mají konkrétní prostorovou strukturu“ (HERMAN 2005: 11). Herman tedy doplňuje příběh o prostorovou dimenzi. V práci *Story logic* pak ještě přináší pojem storyworldu (HERMAN 2002), prostoročasového univerza, v němž se odehrávají děje, které jsou ovšem s tímto univerzem v neustálé interakci.

Pracovní definice příběhu by tedy mohla mít asi tento tvar: Příběh je obsahová struktura díla, která zahrnuje jednotlivé události (série akcí), postavy a prostředí (existenty), která je časově (a někdy také kauzálně) uspořádána. Příběh není přímo závislý na způsobu své reprezentace, ta je ovšem podmínkou jeho vzniku a každé manifestace. Příběh, jakožto mentální konstrukt, je nám přístupný pouze skrze médium a je výsledkem kognitivní aktivity recipienta.<sup>9</sup> Základním elementem příběhu je pak událost chápána jako určité rozvržení časoprostorových vztahů (vztahů postav mezi sebou a prostředím), které se vlivem jednání či dění proměňují. Příběh je tedy sérií jednotlivých časoprostorových událostí ve fikčním světě, jež se proměňují vlivem činnosti jednotlivých aktérů a působením faktorů prostředí a času.<sup>10</sup>

## II. Dramatizace jako druh transformace příběhu

### K pojmu dramatizace

Pro uchopení problematiky dramatizací je nutné pokusit se na tomto místě zformulovat alespoň několik základních vymezení významu slova dramatizace. Ve slovníku *Základní pojmy divadla. Teatrologický slovník* je pojem dramatizace chápán hned čtyřmi způsoby (PAVLOVSKÝ 2004: 93). Za prvé jako dílo spadající svými charakteristikami do oblasti dramatu a zároveň proces jeho vzniku. Druhý význam, jenž je zde dramatizacím přirčen, se váže k rozhlasovému médiu a označuje tzv. dramatizované čtení prozaických předloh. Třetí náplň pojmu dramatizace má kořeny ve školní výuce a míní se jí interakce pedagoga s žáky, při níž se uplatňují některé postupy známé

<sup>9</sup> Do této pracovní definice by bylo vhodné zahrnout případně i vymezení jednotlivých jednotek příběhu jako například události, sekvence, akce atd. a zohlednit definice minimálního, atomického a molekulárního narativu a funkcionalistické modely příběhu francouzských narativních gramatiků.

<sup>10</sup> Příběhy se samozřejmě generují také na základě rozvržení narativních modalit (DOLEŽEL 2003: 121–138).



z divadelní praxe. Posledním význam slova dramatisace je spojen s každodenní mezilidskou komunikací. Dramatisace je v tomto smyslu chápána jako aktivita jednoho nebo více subjektů komunikace, která původně poklidnému procesu verbální či nonverbální interakce dodává prvky napětí, nadsázky a zveličení. Další definici pojmu dramatisace můžeme najít ve *Slovníku literární teorie* (1977). Autor hesla Václav Königsmark vidí v dramatisaci umělecké dílo vzniklé v procesu určité metamorfózy z původní epické nebo lyrické předlohy do podoby dramatického tvaru. Výsledný tvar ovšem není dramatem v pravém slova smyslu – od „přirozených“ dramát se odlišuje svojí vazbou na předlohu, přičemž tato intertextová souvislost se projevuje i v samotné struktuře dramatisovaných textů, které v sobě většinou nesou stopy epičnosti či lyričnosti (KÖNIGSMARK 1977a: 84).

Podrobně se pojmu dramatisace věnuje studie Ivy Šulajové *Dramatisace jako teoretický problém* (ŠULAJOVÁ 2004: 1–2).<sup>11</sup> Podle ní se většina teoretiků shoduje na pojetí dramatisace jakožto formy metatextu, který je produktem metakreačního procesu. Dále srovnává termín dramatisace s pojmem divadelní adaptace, přičemž první z nich odkazuje k procesu a výslednému dílu, které má funkční charakteristiky dramatu a je specifické svou velmi úzkou vazbou na výchozí text – ať už v podobě názvu díla nebo jeho signování. Oproti tomu divadelní adaptace má na předlohu mnohem volnější vazbu a mnohdy z výchozího textu přebírá pouze nějakou výchozí myšlenku. Tento kvantitativní rozdíl ve stupni návaznosti na předlohu mezi dramatisací a divadelní adaptací se promítá i do roviny kvalitativní, neboť samotná radikální transformace literární předlohy je provázena i radikální změnou struktury díla. Šulajová mluví také o dramatisaci ve smyslu žánrovém, čímž dále rozšiřuje sémantické pole tohoto termínu.<sup>12</sup>

### **Dramatisace v užším a širším slova smyslu aneb dramatisace textová a inscenační**

Z výše uvedených definic vyplývá, že termín dramatisace je sémanticky velice široký. V této studii budu téměř výhradně pracovat s tímto pojmem ve významu transformace prozaického<sup>13</sup> díla v dramatický text.<sup>14</sup>

Rozeznáváme dva základní typy dramatisací: dramatisaci v užším slova smyslu a dramatisaci v širším slova smyslu. Dramatisace v užším slova smyslu (textová) zahrnuje jak

<sup>11</sup> Prací, které by se přímo zaměřovaly na problematiku dramatisací, není příliš mnoho. V českém kontextu je to zejména kniha Pavla Janouška *Rozměry dramatu* (JANOUŠEK 1989: 170–190), dále pak dvě studie Václava Königsmarka (KÖNIGSMARK 1977b; 1981) a disertační práce Radky Denemarkové (DENEMARKOVÁ 1997).

<sup>12</sup> Pojetí dramatisace jakožto žánru dramatické literatury Šulajová přebírá od Václava Königsmarka (KÖNIGSMARK 1977b).

<sup>13</sup> Za texty neliterární povahy považujeme díla, kde estetická funkce je zatlačena do pozadí nebo absentuje úplně. Jsou to texty, které nejsou součástí literární komunikace a v literatuře nebo v jiném druhu umění se ocitají až díky formě transformace (v tomto případě dramatisace).

<sup>14</sup> Na tomto místě by asi bylo nevhodnější použít výraz dramatisovaný text, který formulovala Alena Štěrbová: „text dramatisovaný, tj. text vytvářený adaptací literárního artefaktu, který nebyl původně určen k inscenování“ (ŠTĚRBOVÁ 2001: 624).

proces přeměny literárního díla v dílo dramatické, tak také výsledek tohoto procesu, kterým je dramatinovaný text. Toto terminologické ohraničení dramatinace umožňuje uchopit fenomén dramatinací pomocí literárněvědných nástrojů a takto specifikovaná dramatinace je vhodným objektem pro výzkum jak v oblasti sémiotiky jazyka, tak také pro zkoumání literárních struktur a jejich transformací. Na druhou stranu ale takto zúžená definice přináší i několik závažných problémů. Například zcela opomíjí divadelní realizaci dramatinací, protože neobsahuje prvky mimoliterární a zůstává pouze na rovině jazyka. Dalo by se namítnout, že takto pojmávaná teorie dramatinace je protiintuitivní a odporuje běžné zkušenosti recipientů, kteří se s dramatinacemi v naprosté většině případů setkávají v divadle. Dramatinace v užším slova smyslu (textová) se z tohoto úhlu pohledu jeví jako logocentrický model, který je schopen postihnout jen část celého uměleckého procesu. Tyto závažné výtky rozhodně není možné ignorovat, a proto bude nutné definovat pojem dramatinace ještě jednou, tentokrát poněkud šířeji.

Nově formulovaná definice pojmu dramatinace, kterou označuji jako dramatinaci v širším slova smyslu (inscenační), opět vychází z představy dramatinace jakožto transformace. Rozdíl mezi dramatinací v užším slova smyslu (textovou) a dramatinací v širším slova smyslu (inscenační) pak spočívá v míře jejich komplexity. Zatímco dramatinace v užším významu (textová) se soustředí výhradně na problém literární komunikace, teoretický model dramatinace v širším slova smyslu (inscenační) popisuje jak dimenzi literární, tak také dimenzi divadelní, v níž text funguje pouze jako jedna ze složek inscenace. Vztah mezi dramatinací v užším slova smyslu (textovou) a dramatinací v širším slova smyslu (inscenační) je analogický vztahu části a celku. Zvolená analogie však není zcela přesná. Dramatinace v užším slova smyslu (textová) může existovat samostatně, aniž by vstupovala do sféry divadelní komunikace a stala se tak součástí širšího celku. V tomto případě mám na mysli proces vzniku dramatinovaného textu, který, ať už z jakýchkoli důvodů, nebyl realizován na divadle. Na druhou stranu ani dramatinace v širším významu (inscenační) nemusí nutně zahrnovat proces tvorby dramatického textu a jeho výsledek. Dramatinace v širším slova smyslu (inscenační) může být úmyslně redukována pouze na transformaci prozaického díla přímo do jevištního tvaru nebo na transformaci, jejímž mezičlánkem není dramatinovaný text, ale text jiného typu.<sup>15</sup> Poměr mezi oběma dramatinacemi proto nemůže být čistě mechanicky vysvětlen jako zmiňovaný vztah části k celku, neboť dramatinace v užším slova smyslu (textová) může fungovat jako autonomní celek, který má pouze dosud nevyužitý „valenční“ potenciál. Dramatinace v širším významu (inscenační) oproti tomu nemusí obsahovat dramatinaci v užším slova smyslu, ale může jako celek fungovat i bez ní. Variabilita vztahu obou modelů dramatinace poskytuje dostatečně dynamický nástroj pro

---

<sup>15</sup> Například režijní kniha, scénář apod.

uchopení dramatizační praxe, poněvadž díky své dvojúrovňovosti je schopna absorbovat téměř všechny fenomény, jež se v daném výzkumném poli vyskytují.<sup>16</sup> Je pravdou, že v naprosté většině případů se dramatizace v užším slova smyslu (textová) stává součástí dramatizace v širším slova smyslu (inscenační). Poněvadž celý model dramatizace v širším významu (inscenační), který vychází z teorie umělecké komunikace, je lineární v tom smyslu, že své jednotlivé prvky organizuje a systematizuje pomocí kauzálních vztahů následnosti, dramatizace v užším slova smyslu (textová) v něm představuje výchozí část, která předchází částem ostatním.

### **Dramatizace ve vztahu k příběhu**

Drama, stejně jako například román, je narativní forma, jejíž náplní je (mimo jiné) příběh. Dramatizace, jak bylo již řečeno, je určitý typ dramatického textu (dramatizace textová) či divadelní inscenace (dramatizace inscenační), který vznikl na základě jiné literární předlohy. Vazba na předlohu u dramatizace musí být zřetelná, aby ji vůbec bylo možno odlišit od ostatních dramatických textů a divadelních inscenací. Tato vazba může být realizována na mnoha úrovních, například na úrovni paratextu (název díla, seznam dramatických postav atd.), na úrovni jazykového materiálu, v rovině kompoziční či na úrovni postav, prostředí a událostí, tedy na úrovni příběhu. Připomeňme si, že jednotlivé transformace příběhu, aby si uchovaly vazbu na příběh výchozí, musejí obsahovat určitý typ invariantu, který mají společný s příběhem literární předlohy. Je tedy zřejmé, že příběh, který si čtenář zkonstruuje na základě četby literární (prozaické) předlohy, musí mít podobné vlastnosti jako příběh „vypreparovaný“ z dramatického (dramatizovaného) textu nebo divadelní inscenace. Tuto podobnost můžeme sledovat na třech úrovních: na úrovni postav, na úrovni prostředí a na úrovni jednotlivých akcí či událostí. Analýza takto izolovaných segmentů příběhu však sama o sobě není příliš vypovídající, mnohem relevantnější bude tyto dílčí segmenty vztáhnout do jednoho sémantického rámce.

### **Příběh, fikční světy a dramatizace jako literární transdukce**

Zde se samozřejmě nabízí koncept fikční sémantiky,<sup>17</sup> tak jak jej rozpracovali Lubomír Doležel, Ruth Ronenová, Marie-Laure Ryanová a další. Příběhy jsou součástí fikčních světů a podobnost

---

<sup>16</sup> Podobný dvoustupňový model dramatizací popisuje i Iva Šulajová: „Dodejme ještě, že termín dramatizace chápeme v užším smyslu jako specifický pro transformaci původně nedramatického textu do dramatické, a tudíž automaticky i divadelní struktury [...], zatímco termín adaptace šířeji funguje i pro transformace jiného než literárního uměleckého druhu“ (ŠULAJOVÁ 2004: 2). Tím, že Šulajová dramatizaci omezuje jen na literární díla nedramatické povahy, opomíjí celou řadu textů, jež vznikly v procesu strukturální transformace literárního díla. Tomu však odporují vyjádření některých dramatizátorů, kteří dramatizace píšou často právě proto, aby původnímu dramatickému textu dodali prvky napětí a například vyostřili konflikt mezi postavami, ale i její vlastní rozdělení dvojí dramatickosti: dramatického napětí v díle a formálních znaků dramatu jakožto literárního druhu (IBID.: 13).

<sup>17</sup> Na tento problém by bylo možné aplikovat model převzatý z teatrologie – konkrétně model mizanscény, chápané jako časoprostorové rozvržení vztahů na scéně (jednalo by se o chápání vztahů na scéně příběhu).

mezi fikčními světy předlohy a fikčními světy dramatisace (jak textové, tak inscenační) tedy určitým způsobem koreluje s podobností mezi příběhy (příběhem předlohy a příběhem dramatisace). Tuto problematiku ošetřuje Lubomír Doležel pojmem literární transdukce, který se opírá o klasický model literární komunikace, doplněný o aspekt fikčního světa. Dramatisace jako taková je druhem literární (nebo také intermediální) transdukce, tedy text dramatisace či inscenace jsou struktury, z nichž si je čtenář (divák) schopen rekonstruovat fikční svět, jenž má strukturální podobnosti s fikčním světem předlohy. Tyto podobnosti a odlišnosti fikčního světa předlohy a dramatisace mě opět vracejí k otázce invariantu, který je možné na úrovni fikčního světa nalézt například v rozvržení narativních modalit či na rovině extenzionální.<sup>18</sup> Pokud je zachována extenzionální struktura díla, která odpovídá rovině příběhu, pak při procesu dramatisace textové i inscenační se většinou nesetkáváme s transformací příběhu, ale pouze s transformací intenzionální složky díla. Takto definovaná extenzionální složka fikčního světa představuje invariant, který zaručuje návaznost a rozpoznatelnost příběhu v různých jeho mediálních manifestacích.

„Týž příběh nám mohl být podán jiným způsobem; například prostřednictvím filmu; bylo by možné se jej dozvědět z vyprávění ústy nějakého svědka, bez převedení do knižní podoby,“ píše Todorov (TODOROV 2002: 144). „Příběh, na rozdíl od textu, z něhož je abstrahován, můžeme chápat jako přenosný mezi různými médii, jazyky i uvnitř jednoho jazyka,“ tvrdí o vztahu příběhu k médiu Rimmon-Kenanová (RIMMON-KENANOVÁ 2001: 14).

### **Dramatisace jako adaptace**

Poněkud odlišný pohled na vztah média a příběhu přináší kanadská teoretička Linda Hutcheonová, když mluví o fenoménu literárních adaptací v širokém kulturním kontextu a chápe je jako proces transformací příběhů. Adaptace je v jejím pojetí jistou formou opakování – repetice bez napodobování, kdy původní příběh je transkódován a začíná fungovat v novém kontextu. Jinak řečeno: adaptace je opakování v jiné formě reprezentace (HUTCHEON 2006). Smyslem literárních adaptací je umožnit původnímu textu, aby fungoval v nových kontextech, kde se s ním mohou seznámit recipienti, kteří by se s dílem v jeho původní podobě

---

<sup>18</sup> Lubomír Doležel v knize *Heterocosmica* (1998) rozlišuje mezi extenzionální a intenzionální složkou literárních děl, přičemž vychází z Kripkeho pojetí extenze jakožto množiny předmětů, k nimž výraz odkazuje: „Jinými slovy, extenze je ta významová složka jazykového znaku, která orientuje znak ke světu“ (DOLEŽEL 2003: 141). Extenzionální složka se dá vyjádřit parafrází pomocí nějakého druhu metajazyka a je součástí makrostruktury fikčního světa. Intenze se sice stejně jako extenze podílí na tvorbě významu a uspořádání makrostruktury literárního díla, ale na rozdíl od extenze je vázána na konkrétní podobu jazykového znaku. Podle Doležela se na významu textu podílejí dvě složky, které jsou sice obě vázány na texturu, ale jenom jedna z nich – ta intenzionální – takovým způsobem, že při změně textury dochází i ke změně její globální struktury a tím i ke změně významu díla. Mezi intenzionální složky díla patří například způsob vyprávění, kompozice nebo také způsob pojmenování postav fikčního světa. Přesněji, extenze konstruuje význam textu a intenze jeho smysl.

pravděpodobně nesetkali. Zdá se, že podobným způsobem funguje i dramatizační praxe, která se pokouší transkódovat literární předlohy do podoby divadelní inscenace a tím zvětšit jejich komunikační potenciál.

## **Závěr**

Ve svém příspěvku jsem se pokusil nastínit několik základních pojetí příběhu a konceptualizovat fenomén dramatizace. Zamýšlel jsem oba tyto koncepty propojit a nabídnout určité teoretické možnosti zkoumání proměn příběhu v procesu literárních dramatizací. Je proto zřejmé, že jsem nemohl nabídnout nějaký ucelenější model, který bych exemplifikoval na vybraném korpusu textů. Na druhou stranu se mi snad podařilo jasně vymezit několik základních přístupů k příběhu a dramatizacím. Definoval jsem konstitutivní složky příběhu a jejich vztahy s dalšími úrovněmi textu (diskursivní, rovinou děje apod.) a ve druhé části jsem předložil dvojúrovňový model dramatizací (dramatizaci textovou a inscenační). Vztah mezi příběhem literární předlohy a příběhem dramatizace (textové i inscenační) jsem navrhl sledovat na úrovni jednotlivých elementů příběhu (událostí, postav a prostředí), kde se dají poměřovat jejich jednotlivé konfigurace, podobnosti a odlišnosti, a dále pak ve vztahu příběhu jako celku k jiným úrovním díla, k diskursu a ději (osnově). V sémantickém rámci, který nabízí koncept fikčního světa, jsem pak nastínil možnost komparovat příběhy (které jsem pracovní ztotožnil s extenzionální složkou díla, i když jsem si vědom určitého zkreslení, kterého se tímto dopouštím) jakožto parafrázovatelné struktury, s proměnami intenzionálních složek literárních a divadelních textů.

Pro doplnění celého komparačního modelu je ještě možné využít koncept narativních modalit – generátorů příběhu. Jejich rozložení by mělo, v případě, že je plně zachována identita příběhu v extenzionální struktuře, být konstantní, a tedy invariantní. Bohužel jsem se nemohl věnovat důkladnějšímu popisu vztahu média a příběhu. Pracoval jsem hlavně se strukturalistickým přístupem, který jejich vzájemný vztah považuje za velmi volný, vycházející z analogie s povrchovou a hlubinnou strukturou textů, která má svůj původ v lingvistice, konkrétně v transformační generativní gramatice. Osobně jsem přesvědčen, že takto chápané rozvržení vztahů mezi jednotlivými složkami díla již v současné době není příliš vypovídající a do značné míry podkopává lingvistické modely, jež význam (v tomto případě příběh) chápou neoddělitelně v souvislosti s výrazem. Pro další výzkum na tomto poli proto bude vhodné soustředit se spíše na funkční pojetí dramatizace, kde bude mnohem více akcentován kontext a komunikační situace, v níž se dramatizace (textová i inscenační) mohou nacházet v opozici s kontextem, v němž funguje text předlohy. Tento parametr pak zásadním způsobem může osvětlit proměny či stabilitu příběhu v procesu dramatizace literárních děl, protože do hry vtahuje

i recipienta. Druhou cestou, kterou je možné se vydat a kterou jsem již v textu naznačil, je cesta kognitivní naratologie, jež je schopna rozkrýt dílčí úrovně konstrukce příběhu v „prostoru“ lidské mysli.

## LITERATURA

ANTOR, Heinz

2006 „Zápletka“, přel. Zuzana Adamová, in Nünning, Ansgar (ed.): *Lexikon teorie literatury a kultury* (Brno: Host), s. 877

ARISTOTELES

1996 *Poetika*, přel. Milan Mráz (Praha: Svoboda)

DENEMARKOVÁ, Radka

1997 *Sémiotická problematika dramatiizací*, disertační práce (Praha: Filosofická fakulta Univerzity Karlovy)

DOLEŽEL, Lubomír

2003 [1998] *Heterocosmica* (Praha: Karolinum)

FORSTER, Edward Morgan

1971 [1927] *Aspekty románu*, přel. Eva Šimečková (Bratislava: Tatran)

FOŘT, Bohumil

„Příběh“, in *Kompendium literární teorie* (v tisku)

HERMAN, David

2002 *Story logic. Problems and possibilities of narrative* (Lincoln – London: University of Nebraska Press)

2005 [1999, 2001] *Přirozený jazyk vyprávění*, přel. Bohumil Fořt (Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR)

2008 [2005] „Storyworld“, in Herman, David – Jahn, Manfred – Ryan, Marie-Laure (eds.): *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* (New York – London: Routledge), s. 569–570

HUTCHEON, Linda

2006 *A Theory of Adaptation* (New York – London: Routledge)

CHATMAN, Seymour

2008 *Příběh a diskurs. Narativní struktura v literatuře a filmu*, přel. Milan Orálek (Brno: Host)

JANOUŠEK, Pavel

1989 *Rozměry dramatu. Autorský subjekt a vývojové proměny poetiky českého meziválečného dramatu* (Praha: Panorama)

1993 „Drama jako literární fakt“, in idem: *Studie o dramatu* (Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR – H&H), s. 5–25

KÖNIGSMARK, Václav

1977a „Dramatizace“, in Vlašín, Štěpán (ed.): *Slovník literární teorie* (Praha: Československý spisovatel), s. 84

1977b „Dramatizace jako projev krize i hledání východisek“, *Dialog* 1, č. 2, s. 1–13

1981 „Krise dramatu nebo krize kritérií?“, *Tvorba* 13, č. 6, s. 6

LUNENFELD, Peter

2008 [2005] „Story arc“, in Herman, David – Jahn, Manfred – Ryan, Marie-Laure (eds.): *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* (New York – London: Routledge), s. 564

ORÁLEK, Milan – KUBÍČEK, Tomáš

2008 „Doslov“, in Chatman, Seymour: *Příběh a diskurs. Narativní struktura v literatuře a filmu*, přel. Milan Orálek (Brno: Host)

OSOLSOBĚ, Ivo – PROCHÁZKA, Miroslav

1986 „Poznámky a komentáře“, in Zich, Otakar: *Estetika dramatického umění* (Praha: Odeon), s. 337–338

PAVERA, Libor – VŠETIČKA, František

2002 *Lexikon literárních pojmů* (Olomouc: Nakladatelství Olomouc s.r.o.)

PAVLOVSKÝ, Petr

2004 „Dramatizace“, in idem: *Základní pojmy divadla. Teatrológický slovník* (Praha: Nakladatelství Libri & Národní divadlo), s. 93

POPOVIČ, Anton – LIBA, Peter – ZAJAC, Peter – ZSILKA, Tibor

1981 *Interpretácia umeleckého textu* (Bratislava: SPNB)

RIMMON-KENANOVÁ, Shlomith

2001 [1983] *Poetika vyprávění*, přel. Vanda Pickettová (Brno: Host)

RYAN, Marie-Laure

2008 [2005] „Story grammars“, in Herman, David – Jahn, Manfred – Ryan, Marie-Laure (eds.): *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* (New York – London: Routledge), s. 564–566

SAUSSURE, Ferdinand de

2007 [1916] *Kurs obecné lingvistiky*, přel. František Čermák (Praha: Academia)

SHEN, Dan

2008 [2005] „Story-discourse distinction“, in Herman, David – Jahn, Manfred – Ryan, Marie-Laure (eds.): *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* (New York – London: Routledge), s. 566–568

STEIN, Nancy L. – KISSSEL, Valerie I.

2008 [2005] „Story schemata and causal structure“, in Herman, David – Jahn, Manfred – Ryan, Marie-Laure (eds.): *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* (New York – London: Routledge), s. 568–569

ŠTĚRBOVÁ, Alena

2001 „Rozhlasová hra jako dramatický text“, *Česká literatura* 49, č. 6, s. 624–635

ŠŮLAJOVÁ, Iva

2004 „Dramatizace jako teoretický problém“, *Divadelní revue* 15, č. 4, s. 36–46

TODOROV, Tzvetan

2002 [1966] „Kategorie literárního vyprávění“, in idem: *Znak, struktura, vyprávění*, přel. Jiří Šrámek, ed. Petr Kyloušek (Brno: Host), s. 142–179

VLAŠÍN, Štěpán (ed.)

1977 *Slovník literární teorie* (Praha: Československý spisovatel)

ŽILKA, Tibor

1987 „Priebeh“, in idem: *Poetický slovník* (Bratislava: Tatran), s. 257

### **(The) Story of/and Dramatization**

The main aim of the study is to analyze two key concepts of literary theory, namely the notions story and dramatization of literary works. In the first part of the essay, the structuralist definitions of story introduced by Tzvetan Todorov, Seymour Chatman, and others are examined as well as its definition in the framework of the

fictional worlds theory as presented by Lubomír Doležel and Bohumil Fořt. This part results in a new definition of story for the purpose of dramatization. The second part gives a survey of definitions of dramatization and introduces two new categories: the textual dramatization, which inheres only transformations on the linguistic level, and performative dramatization inhering also the process and the result of staging, during which one sign system is substituted by another one (a process which may be referred to as intersemiotic translation). Eventually, the process of dramatization is being observed as a transformation of particular elements of story (characters, space, events) and fictional world structures (extension and intension).



## Príbeh ako gnozeologický nástroj

JOZEF PALAŠČÁK



Pomocou príbehov sa nestretávame so svetom, ale so sebou. Obrazne by som tento posun znázornil ako rozdiel medzi prvou a druhou fotografiou<sup>1</sup>. Na prvej fotografii (obr. 1) cez priestor knihy hľadáme na svet v jeho bujnejšej mnohosti. Čo iné, ako tráva, ktorá si vyžaduje opakované vnucovanie žiadúcej podoby, by ho mohlo zastupovať? Na druhej fotke nevidíme za knihu. Je to práve kniha, ktorá je zrkadlom. Odráža ľudskú tvár (obr. 2).

Príbeh je spôsob, akým sa dá svet robiť zrozumiteľnejším, obývateľnejším, uchopiteľnejším. A to, čo je osvojené, sa už nevzpiera vnucovaniu významu. Pre narátora, ktorý tvorí z neobývaného sveta príbehy, nie je nič, čo by nebolo ľudské. Istota, ktorú narátor rozprávaním príbehov získa, je istota toho, kto sa kochá vo vlastnej schopnosti spodobiť svet na svoj obraz. Jeho zrkadlom je svet príbehu, na ktorý sa díva cez špecifickú optiku.

Mohlo by sa zdať, že príbeh je prekážkou poznávania. Nie je to celkom tak. Podľa Julii Kristevy „Mimésis není nápodobou objektu, ale reprodukcí trajektorie artikulace“ (cit. podľa

<sup>1</sup> Autormi všetkých použitých fotografií sú Daniela Lešová a autor tejto štúdie.

ZUSKA 2002: 43). Preto ak počúvame príbeh, nedozvedáme sa ani tak o svete, ako skôr o ľudskej schopnosti generovať zo sveta významy usporadúvaním ich do príbehu. Lenže aj rozprávač je časťou sveta – sledujúc možnosti artikulácie, dozvedáme sa nielen o možnostiach poznania sveta, ale aj o časti sveta samotného. Efektnú prvú vetu môjho príspevku by som teda poopravil. Príbeh za istých okolností nie je len spôsob, ako sa vyhnúť svetu a stretnúť sa so sebou. Príbeh sa podieľa na takom spôsobe poznávania sveta, ktorý podáva poznanie sveta ako špecificky usporiadaného.

Obraz, ktorý by to mal znázorniť, je prienikom predošlých dvoch. Na jednej strane cez text vidno na svet, na druhej strane odráža tvár (obr. 3).



Povedal som, že príbeh je nástroj poznávania, čím bola určená jeho funkcia. Nepovedal som nič o príbehu samotnom. Najjednoduchšie je charakterizovať ho ako štruktúru zloženú z prvkov a vzťahov medzi prvkami. Prvkami sú čas, priestor a postavy. Rovnako dôležité ako vymenovať prvky je nazvať vzťah medzi nimi. Príbeh je kauzálne usporiadanie prvkov. To určuje spôsob práce s časom, ktorý je úplne iný v nekauzálnych textoch, kde už o príbeh nejde. Kauzálnosť určuje spôsob objavovania sa objektov v priestore a charakter zmien priestoru. Kauzálnosť určuje, že na vzťahy medzi postavami hľadíme ako na vyvíjajúce sa. Kauzálnosť je základná informácia o každom príbehu a každom fiktívnom svete, ktorý ponúka. Treba však povedať, že je toľko typov kauzalít, koľko je odlišných fikčných svetov. Svet, v ktorom existuje kauzalita, je veľmi bezpečný. Nedá sa v ňom stratit. Stačí poznať kauzálne mechanizmy a dôsledky sú v rukách narátora. Neistota je v takomto svete vlastnosťou tých, ktorí nie sú dost' silní, aby sa narátormi stali.

Budem teraz trochu zjednodušene rozprávať o televíznych detektívnych seriáloch. Aby moje zjednodušenia neboli také očividné, budem hovoriť o tých zle urobených. Väčšina týchto seriálov má základné poslanstvo, ktorého zámerom je upokojiť, uspať, lebo vrah sa dá vystopovať na základe vlasu alebo sliny, zachytenej na kuse odevu. Inak povedané, objekty sú zret'azené kauzálnymi vzťahmi a stačí nájsť hociktorú zo stôp. Tá totiž vedie k cieľu. Teda, svet, aký sa tu

zobrazuje, je osvojiteľný, lebo má kauzálne pravidlá. Všetko so všetkým súvisí, preto sa v ňom nedá stratiť. Stačí vedieť, na čo je vlas alebo slina na svetri. Takýto fikčný svet je plný gnozeologických istôt. Nie je potrebné prehodnocovať svoj pohľad na neho. Skôr sa v pohľade treba utvrdiť. Za týchto okolností je vlastne jedno, či bude vrah dolapený, alebo nie. Ak aj v poslednej scéne unikne, je to axiologický problém, nie gnozeologický. Môžeme si vydýchnuť. Svet nestratil svoje kontúry. To najdôležitejšie sme sa o ňom dozvedeli. Najzákladnejšou informáciou týchto príbehov je správa o osvojiteľnosti sveta, opierajúca sa o kauzálne vzťahy medzi jeho prvkami.

Garantom nepremennosti významov v spomínaných detektívnych seriáloch je veda. Detektív vyráža do terénu, aby nazbieral vzorky, ktoré v sterilnom laboratóriu so sklenenými stenami (akoby všetko bola zjavné, priehľadné) treba vyhodnotiť, a v závere už len s ozbrojeným sprievodom navštíviť páchatel'a. Zbrane sú na to, aby sila bola na strane narátora.

Nemálo práce na poli prehodnocovania kauzálne usporiadaného sveta urobil napríklad Jorge Luis Borges. Niektoré jeho príbehy, napríklad *Brodyho správa* (1970), rozprávajú príbeh o kultúre, v ktorej sú kauzálne vzťahy v iných reťazcoch, než našej, severoatlantickej kultúre. Alebo v inom jeho príbehu sa postava dostáva do domu, v ktorom je nábytok, ktorý ju desí. Nedokáže si totiž predstaviť niekoho, kto by mohol taký druh nábytku používať. Jednoducho povedané, nábytok nie je urobený tak, aby ho mohol využívať človek. Borges tak na jednej strane spochybňuje našu predstavu o kauzálnosti, keď vraví, že sú aj iné druhy kauzalít, na druhej strane ale kauzalitu potvrdzuje. Zdesenie protagonistu poviedky pramení práve z kauzálneho domýšľania nepredstaviteľného (BORGES 1999).

Je zrejmé, že príbehom sa nám nepodarí zachytiť všetky aspekty sveta. Je to ako, obrazne povedané, chcieť jesť bravčové na cesnaku čínskymi paličkami. Časť jedla bude musieť zostať nedotknutá, ako by ani neexistovala (obr. 4).



Spomedzi teoretikov, prehodnocujúcich kauzálny, príbehový svet, som si vybral Jurija Lotmana. Vo svojej štúdiu *Niekoľko myšlienok o typológii kultúr* (1987) sa zamýšľa nad tým, ako by vyzerala kultúra, ktorá by nemala písmo (LOTMAN 1994). Podľa jeho slov je písmo formou

pamäte. V našej kultúre sú pamäti hodné udalosti, ktoré sú výnimočné a v priebehu dejín bolo definované, čo za výnimočné pokladať. História, ako ju chápeme a ako si ju vytvárame, je sériou výnimočných udalostí, ktoré sa navzájom kauzálne podmieňujú. Medzi udalosťami nedochádza k opakovaniu. Príbeh sa rozvíja neustále vpred. Reminiscencie na dávnejšie obdobia vývoja (lebo príbeh našej kultúry vidíme ako neustály vývoj) sa vnímajú ako potvrdenia identity kultúry, ale vždy na vyššej úrovni. Skrátka: aj príbeh o našej kultúre je znova len príbeh.

Zakorenenosť takéhoto spôsobu nazerania si uvedomím vždy, keď sa ma niekto spýta: „Čo máš nové?“ Je to, akoby sa spýtal: „Aká nová výnimočná udalosť pribudla do tvojho príbehu, aby si mohol, ty aj ja, nadobudnúť presvedčenie, že tvoj život plynie?“ Ešte sa ma nikto nespýtal, čo sa v mojom živote nemení. Vrátim sa však k Lotmanovi. V závere štúdie uvažuje, ak jeho argumentáciu prispôbim tomu, o čom vravím, prečo sa naša kultúra dostala práve k takémuto poňatiu sveta. Argumentuje, ako inak, kauzálnym zdôvodnením. Je to, akoby svoje rozprávanie o iných spôsoboch poznávania, než je príbeh, zakončil príbehom. Podobne ako Borges popiera a potvrdzuje zároveň. Stalo sa to aj postmodernistom. Jazykom vedy, kauzálnym jazykom, rozprávajú o možnostiach nekauzality. Možno aj preto sa postmoderne vraví barok moderny. Bojuje proti nepriateľovi jeho zbraňami. Nie je nemožnosť poprieť kauzalnosť bez toho, aby bola zároveň potvrdená, dôkazom jej nevyhnutnosti?

Sám sa však pýtam: Kam by sme došli, rušiac kauzalnosť? Príbeh je gnozeologický nástroj. Prečo by sme sa mali vzdať takého užitočného nástroja, ktorým si svet usporadúvame na svoj obraz? Myslím, že potreba rušiť istý spôsob poznávania sveta neplynie z nedostatočnosti tohto spôsobu, ale z jeho výlučnosti, ktorá nemá v našej kultúre dostatočne silno rozvinutú alternatívu. Neprítomnosť alternatív je ukotvená už v spôsobe, akým aktuálne dominujúca angloamerická kultúra tvorí vety. Angličtina je analytický, nie flektívny jazyk, ako je náš. Vzťahy medzi vetnými členmi sa vyjadrujú ich pozíciou vo vete, nie zmenou vo forme členov. Syntax je striktná. Ak sa zmení poradie slov, úplne sa mení význam. Preto existuje zvyčajne len jediný spôsob, ako vetu povedať správne. Následne sa môže zdať, že existuje len jeden spôsob, ako povedať správne príbeh. Táto rigidita na elementárnej úrovni sa prejavuje aj v tvorbe príbehov o svete. Opakujú sa, potvrdzujú jediný predstaviteľný možný svet.

Fotografia, ktorá nasleduje, ukazuje možnosti sýtenia sa uprostred totalitného sveta. Objekty dostávajú mená, ktoré určujú aj ich hodnotu. Medzi ich skutočnou a určenou hodnotou je však rozdiel. Totalita má nielen výlučnú označovaciu dominanciu, ale aj systém zákazov, vylúčení a odmien, ktorý by mal smerovať k svetu, ktorý je označovaný ako úplný, naplňajúci potreby. V skutočnosti však tento cieľ obsahuje skôr vynechania, zamlčania, a práve moment, označený ako zasýtenie, je v skutočnosti momentom najväčšieho hladu (obr. 5).



Okrem dosadzovania kauzálneho zmyslu medzi fragmenty sveta, z ktorého vyplýva istota, založená na prediktabilite sveta (lebo nič sa nestane inak ako kauzálne), ponúka príbeh ďalší druh istoty. Tá spočíva v spätnom zdôvodňovaní. Plní takú funkciu ako mýty. Kauzálnym zret'azením pôvodne fragmentárnych prvkov pomáha, ako vraví Harry Levin, „zapĺňať medzery v našom poznaní“ (cit. podľa MIKULA 1997: 109). Takmer neexistuje inštitúcia, ktorá by oprávnenosť svojej existencie nezdôvodňovala príbehom o svojom vzniku a príbehom o dôsledkoch (samozrejme kauzálnych) svojej neexistencie. Zdá sa, že kauzálne usporiadavať svet, a tak v ňom vnímať zmysel, je jedna z daností človeka.

Nachvíľu by som sa však vrátil k spomenutým detektívkam. Ignorujú Lyotardovu tézu o konci veľkých rozprávání. Pre potreby tohto textu by som povedal: o konci veľkých príbehov, ktoré dotujú spoločným zmyslom úplne všetko. Ich pohľad na svet je vo svojej výlučnosti totalitný. Ak je myslenie o svete v tých seriáloch také nepoškvrnené spochybnením, prečo totálne spochybnili morálku? Žiť vo svete, ktorý súčasné seriály zobrazujú, nie je bez priestreľu alebo sexuálnej či inej deviácie možné. Je to preto, lebo neexistuje kauzalita medzi vedeckým poznaním a konaním, ktoré nie je deštruktívne? Alebo tá podoba vedy, ktorá sa tu prezentuje ako najvyspelejšia, v skutočnosti nie je odrazom pokroku, no len túžby stále môcť kladne odpovedať na otázku „či máme niečo nové“ aj za cenu, že to nové nie je lepšie? Je príbeh o materiálnom svete, ktorý sa implantuje aj na históriu, aby dnešok vyzeral ako najlepšia možnosť nezvratnej kauzality, v skutočnosti tou najlepšou možnosťou?

Odpovedí sa vyhnem tým, že sa usvedčím z kauzálneho domýšľania príčin a súvislostí. A kauzálne samo osebe, ako výlučná možnosť, nevedie k riešeniu. Je totiž aj iná forma poznania než kauzálna.

Oproti narácii, epike a jej príbehu, stojí enunciácia (ZAJAC 2010: 257), lyrika ako jej komplementárny doplnok a protiklad zároveň. Musím sa však priznať, že kým narácia sa mi zdá byť vhodným pojmom, enunciácia, znamenajúca prehlásenie, výrok, výpoveď, oznámenie, sa mi vhodným termínom nezdá vôbec. Tento druh poznania je však v súčasnosti natoľko odsúvaný, že sa ani neoznačuje týmto nepresným pojmom, ale jednoducho sa vymedzuje negatívne, ako ne-

naratív. Podľa Ondruša (ONDRUŠ 1980: 26–28) či Čepana (ČEPAN 2003: 101–121) sú príbuzné charakteristiky toho, čo tu ja volám príbeh alebo narácia, takéto: syntagmatickosť, metonymickosť, hypotaktickosť, procesy súvisiace s pravou mozgovou hemisférou, hľadanie odlišností... Oproti tomu enunciácia súvisí s atribútmi: paradigmatickosť, metaforickosť, parataktickosť, procesy ľavej mozgovej hemisféry, hľadanie podobností...

Slepé uličky v poznaní sú dôsledkom jednostrannosti nazerania. Možné riešenie sa snaží ilustrovat' nasledujúca fotografia (obr. 6). Mužská ruka pokrytá textom má zároveň symbolizovať logocentrický diskurz, kým ženská je, z pochopiteľných dôvodov, nepopísaná, neoznačená.



Našťastie v skutočnosti asi neexistuje text, na ktorom by sa zároveň nepodieľala narácia aj enunciácia. Problém nastáva, ak sa narácia vidí ako jediná možnosť zachytenia významu. Niekoľko praktických rád, ako sa tomuto stavu vyhnúť, a bližšie oboznámenie sa s enunciáciou však už obsahom môjho príspevku nebudú. Chcel som sa sústrediť najmä na príbeh a jeho charakteristiky. A rozprávať teraz o enunciácii? To je už iný príbeh.

#### PRAMENE

BORGES, Jorge Luis

1999 [1970] *Nesmrtelnost*, prel. Josef Forbelský (Praha: Hynek)

#### LITERATÚRA

ČEPAN, Oskár

2003 *Literárnoteoretické state* (Bratislava: Veda)

GAVURA, Ján

2003 „Kompozícia. Dynamika. Rozprávkový príbeh“, in Stanislavová, Zuzana – Žemberová, Viera (eds.): *Média v umení a literatúre pre deti a mládež* (Prešov: Náuka), s. 133–141

LOTMAN, Jurij

1994 [1987] „Niekoľko myšlienok o typológii kultúr“, prel. Fedor Matejov, in idem: *Text a kultúra*, prel. Mária Kusá et al. (Bratislava: Archa), s. 19–30

MIKULA, Valér

1997 *Od baroka k postmoderne* (Levice: L.C.A.)

ZAJAC, Peter

2010 „Rozprávania Stanislava Rakúsa“, in Součková, Marta (ed.): *Medzi umením a vedou* (Prešov: Filozofická fakulta Prešovskej univerzity v Prešove), s. 255–263

ZUSKA, Vlastimil

2002 *Mimesis – fikce – distance. K estetice XX. století* (Praha: Triton)

### **Story as a Cognitive Tool**

Story conveys causally linked events involving interacting characters located in time and space. Story may be employed as a tool of cognition, since it suggests an interpretation or image of our world as a world of causality. Thus, story is a means of providing our world with sense. As a result, a message about loss of sense, absurdity and fragmentation of our world is usually represented by destroying the structure of story. In my essay I focus also on some of the positive and negative aspects of employing story structure in the process of cognition.

## **Žánrové a funkční transformace příběhu: legenda, mýtus, kult, doktrína...**



## „Miluji Justinu tak velmi, že bez ní být nemohu...“

### Proměna příběhu od *passio* k *hagiografické romanci*

VENDULA ZAJÍČKOVÁ

Kterého čtenáře či posluchače by při následující ukázce napadlo, že se jedná o hagiografické dílo?

Těch časov bies jeden velí čarodějník, jenž slul Cyprianus, z své mladosti po sedmi let od svých starost diáblu obětován. Ten jistý Cyprianus svatú Justýnu svěckým milováním velmi milováše, proněžto dal se na veliké čary, zda by mohl kterým činem ku povolení manželstva obrátiti, anebo jednomu svému přieteli, jemužto Angladius řekli, jenž ji také milováše, popřieti. A když tak veliké zázraky kúzlem činieše, ež kdy v jiné tváři obracováše, jednu pozval diábla, chtě skrzě něho svatú Justinu přemoci. Jemužto diábel vecě: „Pročs mě pozval?“ K němužto Cyprianus vecě: „Miluji Justinu tak velmi, ež bez ní být nemohu. Muožes li to kak učiniti, aby svú mysl ke mně obrátila?“ K němu diábel vecě: „Já sem ten, jen člověka z ráje vyhnati mohl, a tak jsem mocen, jež sem to mocně zpósobil, ež Kain vlastnieho bratra Abele zabil. Já sem zpósobil, ež sú židé Hospodina umučili. A když jsem tak veliké věci přivedl, velmi lépe to moci budu učiniti, ež tato panna bude po tvěj po všiej vóli. Aby lépe uvěřil, vezmi tuto mast ode mne, zkropiž stěny okolo jejie domu, a jáť zatiem přida, srdce k tobě po tvěj vuoli obráci.“

(PassMusA fol. 501)

### Fenomén *passio*

*Passio*, záznam o mučení a smrti křest'anského světce, stojí na počátku hagiografické literatury. Svědectví až k prolití krve se těšilo úctě od prvního pronásledování církve a dalo podnět ke vzniku kultu světců; jako *exempla* slouží příběhy mučedníků dodnes. Během staletí prošlo *passio* jako literární žánr několika změnami a stejně jako jiné žánry bylo ovlivněno dobovými trendy v literatuře i společnosti. V tomto příspěvku na konkrétní skupině textů sledujeme, jak se vyvíjel žánrový prototyp *passio*. Zvolili jsme články o svatých pannách-mučednicích ze *Zlaté legendy* a staročeského *Passionálu* a naším cílem je prokázat, anebo vyvrátit pozdně antické vlivy z počátku tohoto žánru a jejich narativní proměnu pod vlivem dalších žánrů.

Metodologicky je práce založena na diachronní analýze, na srovnání původní předlohy hagiografických textů o pannách-mučednicích a *Zlaté legendy* a dále na zachycení narativního posunu od *Zlaté legendy* ke staročeskému *Passionálu*. Pozornost je věnována především výstavbě dialogu, proměnám topoi a narativní struktury.

### Původní *passio* a jeho znaky

Jaká je geneze žánru *passio*? Zprávy o křest'anských mučednicích začaly po církevních obcích kolovat od poloviny 2. století (ŠUBRT 2009: 41) již na počátku se jednalo o rozmanité žánry:

dopisy obcím, biografická vyprávění, (pseudo)opisy autentických soudních protokolů. Jako dva základní typy mezi nimi pak můžeme označit *akta* a *passiones*. V narativní struktuře akt převažuje dialog – výslech mučedníka, plní funkci autenticity (díky právním termínům) a dramaturgizace. K němu bývají připojeny další epizody a především popis smrti (IBID.: 41–43). Oproti tomu v *passiones* převažují pasáže narativní, příběh se skládá z popisu zatčení, pobytu ve vězení, výslechu, často polemiky s heretiky, dále nezbytného vyznání víry a detailního líčení smrti provázené zázraky. Sémantika znovuzrození (*dies mortis* jako *dies natalis*) především skrze mučednickou smrt je rovněž předznamenána v evangeliích (BERSCHIN 2004: 26) a novozákonní pašijový příběh se stal předlohou struktury *passiones*.<sup>1</sup> Dialogické pasáže jsou včleněny do narativního rámce a „jejich podíl na celém textu je výrazně menší než u akt“ (ŠUBRT 2009: 43). Dalšími částmi bývá souvislá mučednickova řeč, polemika s heretiky etc.

*Acta* a *passiones* se ovšem v praxi kombinují (IBID.). Domníváme se, že *akta* jsou, vzhledem ke svému vztahu k historicitě a dokumentárnosti, z obou základních typů původnější, a dialog v *passio* má svůj prototyp právě v aktech. Výslech a soud obžalovaného křesťana se staly konvenčními v pozdějších hagiografických žánrech, kde je jich užito především ke zdůraznění hlouposti pohanů (STOUCK 1999: 43) a k jejich zesměšnění; tento trend je prokazatelný i ve *Zlaté legendě* a v *Passionálu*, ale nachází se již ve zprávě ze soudního řízení a exekuce sv. Cypriána.<sup>2</sup> Kupodivu *passiones* o nejstarších a nevlivnějších křesťanských mučednících ve *Zlaté legendě* ani v *Passionálu* převyprávěna nejsou, na rozdíl od *passiones* pozdějších a hůře doložitelných svatých z doby největší perzekuce za císařů Decia a Diokleciána.

*Passio* je pojem starší a zpočátku častěji užívaný než pojem *martyrium*.<sup>3</sup> Walter Berschin si všimá, že v *passio* může být opomenut celý světcův životní příběh a že se soustředí pouze na mučednickou smrt. Tím, že mívá dvojitý titul, *vita et passio*, signalizuje dvojdielnost biografie: v první části Jak ukážeme později, ve *Zlaté legendě* a následně i ve staročeských *passionálních* textech je tento typ běžný.<sup>4</sup>

Na *passio* měla vliv i literární tradice zaznamenávající smrt významných osobností; texty označované jako *exitus/transitus/obitus* mají své kořeny v antické literatuře (*Exitus viri illustris/clari* – odchod, tedy smrt slavného, příkladného občana) a stávaly se součástí biografie (IBID.: 26–27).

<sup>1</sup> Architektura pro *passio*, nejen jako explicitní příklad k následování, ale i narativní předlohu, nacházíme ve vyprávění o umučení Kristově (pašijích), následujícím archetypálním vzorem pro prvokřesťanské mučedníky se stalo vyprávění o umučení sv. Štěpána (Sk 7), jehož ukamenovali Židé.

<sup>2</sup> *Acta proconsularia sancti Cypriani* ukazují, jak Cyprián chytře, ale zdvořile uplatňuje římské právo na ochranu křesťanů (Stouck 1999: 43).

<sup>3</sup> „Martyrem non tam facit pena quam causa“ (Řehoř Veliký, in: Berschin 2004: 25).

<sup>4</sup> Např. v merovejských hagiografiích bývalo líčení *passio* od líčení života odděleno dokonce graficky.

V původních aktech a *passiones* identifikujeme především topos *modly, nebo smrt*. Vydání křesťanů na smrt z důvodu, že se neklaní římským bohům, je zakotveno v dekretu císaře Decia z roku 249 (ŠUBRT 2009: 26n), který zrušil zásadu *conquirendi non sunt* (není třeba je pronásledovat). Impulz k pronásledování křesťanů tak vycházel přímo z císařské iniciativy, nikoli od udavačů, nepřátel a správců měst či provincií. Druhý topos představuje *pobrdání smrtí*, vysmívané Římany a pokládané od počátku za jeden z hlavních rysů křesťanství, a s ním související *amor mortis* (láska ke smrti), vítězící nad vášněmi a tělesným utrpením. Záměrné napodobování biblických pašijí v konkrétních momentech – např. výslech Pilátem, bičování, cesta na Golgotu, zemětřesení – vyjadřuje topos *imitatio Christi* (napodobování Krista).

### **Tendence k narativitě od 5. století. *Passio* a další žánry, vývoj žánrového prototypu**

Během 4. a 5. století mělo vyprávění o mučednících tendenci k narativu, zatímco rétorika si naopak našla místo v kázání o mučednících.<sup>5</sup> Tendence rozvinout příběh o statečném mučedníkovi přeměnila původní *passiones* v umělecká díla, pro která v antice neexistoval název, ale my je označujeme za „lidovou knihu“ (BERSCHIN 1986: 110). To se týká nejen *passiones* raně křesťanských mučedníků, ale i skupiny apoštolů, z nichž všichni kromě Jana byli umučeni, a světců (alespoň podle tradice) z jejich blízkosti, např. sv. Klementa. Právě v tomto období vznikají také první *passiones* panen-mučednic.

Předlohu dramatického líčení scén mučení (jako charakteristického rysu textů ve *Zlaté legendě*, o kterém se obvykle mluví jako o Voraginově schopnosti fabulace – *Lust zu fabulieren*), musíme hledat mnohem hlouběji. Takto barvitě popisy krutých scén pocházejí právě z pozdní antiky (IBID.: 74n), jako příklady bychom mohli zmínit veršem psané *Passio sancti Sebastiani*, *Passio sancti Laurentii* a *Passio sanctae Agnetis*, jejichž dialogičnost a dramaticčnost inspirovala tvůrce již ve 4. století. Uvedené určující znaky – dialogičnost, důraz na dramaticčnost a flexibilita pro dramatické zpracování a vykreslení archetypálních rysů světce – jsou patrné i v pozdějším Voraginově převyprávění těchto textů.

### **Pod vlivem světských žánrů a společenských ideálů**

*Passiones* (ale i *vitae*) byla ovlivněna světskou literaturou, což Simone Gauntová označuje za *mezižánrovou intertextualitu* (GAUNT 2000: 50).

Pro popularizované, laicizované hagiografické texty jsme proto zvolili anglické označení *romance*, neboť reflektuje původ těchto textů v románských jazycích; kromě toho je zavedené a dobře funguje v zahraniční literatuře k tématu: termín *hagiografická romance* bývá nejčastěji

---

5 V latinské homiletice; křesťanská homilie se na rozdíl od původem pohanského panegyriku vzdala narativu.

používán právě v souvislosti s texty o umučení svatých panen. Z hlediska autenticity se jedná o nepravděpodobné příběhy o svatých s nedostatkem historičnosti, v nichž je rozpuštěna hranice mezi biografii a fikcí (STOUCK 1999: 517), z hlediska literární genologie o texty, na něž měla přímý vliv světská romance.

Ke znakům hagiografické romance náleží nekonkrétnost místa, času (někdy v době „za pronásledování křesťanů“, nejčastěji Diokleciánem, zmíněn je pouze název města, o ničem nevyprávějící jména římských soudců a protivníků), až předimenzování textu zázraky a v případě *passiones* panen-mučednic i zápletky s milostnou tematikou.

Na posun od *passio* k romanci měly vliv i historicko-sociologické změny ve společnosti vrcholného středověku, tzv. feminizace svatosti (*feminization of sanctity*), dvorská láska a v neposlední řadě rostoucí vliv žen (WOGAN-BROWNE 2001: 92). Domníváme se, že je to právě přítomnost ženské protagonistky, která posouvá původní *passio* k hagiografické romanci. Konflikt mezi mužským protivníkem a dívkou, která jej odmítá, spojuje žánr se světskou romancí. Narativní struktura obou typů je shodná, až na triangulační vztah mezi protagonisty: ve světské romanci probíhá spor mezi dívkou a jejím protivníkem-nápadníkem, který nakonec skončí dívčím podlehnutím, zatímco v hagiografické romanci dívka odmítá světského protivníka-nápadníka kvůli Kristu a láska mezi nimi zůstává na duchovní, netělesné rovině.

### **Články o starokřesťanských pannách-mučednicích ve *Zlaté legendě* a ve staročeském *Passionálu***

Sledovali jsme vztah 11 latinských a 13 staročeských verzí hagiografických textů o svatých pannách-mučednicích, a to jednak k nejstarší doložitelné předloze a jednak k žánrovému prototypu z hlediska narativních technik a jejich proměn.

Do skupiny starokřesťanských panen-mučednic náleží třináct následujících článků:

<b>Jméno svěťce</b>	<b>Rubrikátorovo značení a foliace v rkp. PassMusA</b>	<b>Rubrikátorovo značení a foliace v rkp. PassKlemC</b>	<b>Zlatá legenda, Maggioniho edice</b>
Svatá Anežka a svatá Emerenciána	Život svaté Nětíšě dievky (103–106), Život svaté Emerenciany, diev<ky> (106–107)	Od svaté Nětíšě (51v–52r), O pochování s. Nětíšě (52r)	[XXIV · DE SANCTA AGNETE]
Svatá Háta (Agáta)	Život svaté <Háty>, důstojné děvy (141–144)	Od svaté Háty (60v–62r)	[XXXIX · DE SANCTA AGATHA]
Svatá Lucie	Život svaté Lucie panny (035–038)	<i>není</i>	[IV · DE SANCTA LVCIA]
Svatá Kristýna	Svatá Kristina...	Od s<vaté> Kristiny	[XCIV · DE

	(347–350)		SANCTA CHRISTINA]
Svatá Markéta z Antiochie	Svatý život, jenžto sú vedli... (318–322)	<i>není</i>	[LXXXIX · DE SANCTA MARGARITA]
Svatá Anastázie	Život svaté Anastazie, důstojné <děvicě> (053–056)	<i>není</i>	[VII · DE SANCTA ANASTASIA]
Svatá Juliána	Život svaté Juliany, důstojné panny a mučednicě (150–152)	Od svaté Juliany (63r– 63v)	[XLIII · DE SANCTA IVLIANA]
Svatá Eufemie	Svatá Eufemia...(489–491)	Od svaté Eufemie (200v–201r)	[CXXXIV · DE SANCTA EVFEMIA]
Svatá Barbora	Život svaté Barbory (018–022)	<i>není</i>	<i>není</i>
Svatá Dorota z Cesareje	Život svaté Doroty, důstojné děvicě a mučednicě Buožie (146)	Od s<vaté> Doroty děvicě (62r)	<i>není</i>
Svatá Katerína z Alexandrie	Vypravuje se pašijě svaté Kateriny, důstojné diev<ky> (611–624)	Od svaté Kateriny (260r–266r)	[CLXVIII · DE SANCTA KATHERINA]
Svatá Cecílie	Život svaté Cecílie dievě (594–604)	Od svaté Cecílie (254r–267v)	[CLXV · DE SANCTA CECILIA]
Svatá Justýna	Život svaté Justiny děvicě dokonán (501– 510)	Od s. Justiny děvicě (206v–209r)	[CXXXVIII · DE SANCTA IVSTINA]

Jako jednu z analýz představujeme passio, nebo spíše, tzv. hagiografickou romanci o sv. Justýně. Nejstarší příběh o sv. Justýně a biskupu Cypriánovi z Antiochie je datován již do roku 350 (*Conversio Justinae et Cypriani* a na ně navazující *Confessio seu paenitentia Cypriani* a později martyrium, *Passio Cypriani et Justinae*). Od počátku je stěžejní postavou sv. Cyprián z Antiochie,<sup>6</sup> který byl ještě jako pohanský kouzelník do křesťanské dívky Justýny zamilován, třikrát se s ďáblou pomocí pokusil ji svést, ale nakonec uznal ďáblou prohru,<sup>7</sup> přijal její silnou víru a stal se biskupem. Nový pohanský kněz se neúspěšně snaží oba světce přemluvit k modloslužbě

<sup>6</sup> Často, už od počátků, je ale zaměňován se sv. Cypriánem – biskupem z Kartága (u Řehoře Naziánského, Prudentia a v neposlední řadě i u Jakuba de Voragine, když píše, že „Sanctus autem Cyprianus martyribus epistolas sepe mittebat et eos in certamine roborabat“ (Voragine 1998: *De sancta Iustina*; míněny jsou dopisy sv. Cypriána z Kartága); stejně je tomu u staročeské verze.

<sup>7</sup> „Jemužto Cyprián věc: ‚Vidíš li, ež jsi i ty přemožen, zač stojí všeckna moc hubená vaše, ež nemůžete jedné děvečky přemoci, ale ona nad vámi, což jiej libo, páše! A protož chci tomu, aby mi pověděl, čí mocí ona to činí, od koho li ona tu moc má?‘ K tomu ďábel věc: ‚Chceš li mi přísieci, jež mi neostaneš, pronesuť, otkadt’ tu moc má“ (PasMuzA: 505).

a začne je mučit, sám je ale zabit. Cyprián i Justýna jsou nakonec s'ati a jejich ostatky převezeny do Říma.

*Zlatá legenda* kombinuje všechny tři texty (BAUMEISTER: 402–403). Ačkoli už v nejstarších textech je v centru vyprávění postava sv. Cypriána, ve *Zlaté legendě* i v *Passionálu* titul textu náleží sv. Justýně, nikoli Cypriánovi. Vzhledem ke kombinaci tří textů, z nichž pouze jeden náleží z hlediska genologického k žánru *passio*, není už narativní složka umučení gradací celého vyprávění, ale pouze jakýmsi stručným dovětkem, umučení už není zobrazováno s pozdně antickou spektakulárností, typickou pro *passio* původní.

Těžiště celého příběhu spočívá v exemplární svatosti Justýnině a v konverzi jednoho z jejích nápadníků, kouzelníka Cypriána. Motiv přivolání d'ábla na pomoc a čarodějnické praktiky pohanů, pranýřované již ve *Skutcích apoštolů*, se vyskytují i v článcích o apoštolech; Berschin v tomto motivu spatřuje rysy tzv. *kouzelnického románu* (BERSCHIN 1986: 94), prvek přivolání d'ábla na pomoc bývá pokládán za původ faustovského motivu smlouvy s d'áblem (BAUMEISTER: 402–403). Roli svůdce zde neplní jako v jiných hagiografických romancích pohanský vladař, ale d'ábel v lidských službách; zásadní rozdíl spočívá v promyšlenějším tématu dialogu (není to černobílý spor, v němž se jednoznačně uplatňuje topos *modly, nebo smrt*). Takto vypadá dialog mezi d'áblem v Cypriánových službách a světicí, kterou se pokouší svést:

To diábel puověďev, sě v tvář panenskú proměniv, k svatěj Justině přišed, vecě: „Aj, dievko šlechtná, toť k tobě jdu s tiem úmyslem, chtiec s tebu v čistotě navěky bydliti. Ale prosi tebe, pověz mi prvé, která nají za to odplata od Buoha bude?“ K tomu svatá Justina vecě: „Za malá utrpenie veliká náma odplata přide.“ K tomu diábel vecě: „Panno milá, pročez jest to Buoh řekl tehdy, když člověka stvožil: „Rost'te a plod'te sě a naplňte zemi?“ Strach mě jest velmi, budeva li v čistotě bydliti, budeva sě Buožiemu prikázání protiviti, chtiec sobě odplaty dobyti, u Buoží hněv upadneva!“  
To mluvě diábel, počě srdce té svatě dievky ve zlém myšlení zažiehati tak silně, ež již pomysléše, chtiec po jeho radě postúpití. Avšak brzo sě navrátivši, a jež diábel s ní mluví, urozuměvši, počě sě inhed znamením svatého kříže žehnati, a inhed ten diábel přěd ní zmisal.  
(PassMusA fol. 503–504)

Svatá Justýna odpovídá biblickým jazykem a žehná se znamením kříže – dává tak čtenáři návod, jak reagovat na milostné pokušení.

Z prototypu *passio* zůstal v textu pouze topos *modly, nebo smrt* a obvinění křesťanky z morové rány (kterou ve vyprávění způsobil d'ábel, aby se pomstil). Znamení kříže je symbol používaný až později.

Oproti své latinské předloze je *passionální* verze pouze zkrácena v popisu d'áblových pokusů svést Justýnu a je vynechán jeden ze závěrečných údajů o tom, kde jsou v Římě oba světci

pohřbeni, a přesnější datace jejich smrti.<sup>8</sup> Abreviaci v tomto místě interpretujeme jako vynechání údaje pro české recipienty nedůležitého.<sup>9</sup>

V této hagiografické romanci s vlivem žánru *kouzelnického románu* na základě topiky, motivů a narativní struktury vidíme funkci zábavnou převažovat nad funkcí didaktickou. Vyprávění příliš dlouhé na to, aby bylo použito jako exemplum v kázání, navíc s atraktivní zápletkou a faustovským motivem tak považujeme – i ve vztahu k jeho východnímu původu – za jeden z nejpokročilejších případů procesu zesvětštění náboženské literatury a procesu *romancizace*.

### **Závěrem: proměna *passio* v hagiografickou romanci**

z Voraginových ani ze staročeských passionálních hagiografických textů o svatých pannách-mučednicích z doby křesťanského starověku nemá svou původní předlohu v době, kdy vznikala původní akta a *passiones*. Žánrový prototyp akta není oproti *passio* ve vývoji dále reflektován, nejstarší původní předlohy k nim vznikaly až v době, kdy v žánru *passio* probíhala tendence směrem k narativizaci, tedy od konce 4. století, ale většina z nich má svůj původ až v 7.–9. století. Přesto je v těchto původních předlohách dobře patrný model *passio*, který se osvědčil dříve, s původním inventářem topoi: ve všech textech přítomné *modly*, *nebo smrt*, *imitatio Christi* (Lucie, Kateřina, Cecílie), *ancilla Dei* (Agáta, Lucie, Markéta, Cecílie), *sponsa Christi* (Dorota, Kateřina), touha po smrti (Agáta, Dorota, Eufemie), někdy i poděkování za rozsudek smrti (Dorota), a téměř vždy dialog, který se vyvinul z původního soudního výsledku obžalovaného křesťana a římského hodnostáře.

Tendence k atraktivizaci příběhu gradovala ve vrcholném středověku (tehdy přibýly především topoi urozeného původu a krásy), kdy byly *passiones* ovlivněny světskou romancí a začaly kromě funkce exemplární, didaktické plnit funkci zábavnou. Podstatnou proměnou prošlo pojetí ďábla: zatímco v původních aktech a *passiones* byl pohan nástrojem ďáblovým, v pozdějších textech se transformoval do ďábla personifikovaného (Markéta, Juliána, Justýna).

Spolu s narativním vlivem světské romance měly zejména na hagiografické texty o svatých ženách vliv dobové sociální pohnutky. Panny-mučednice jsou nejen díky svému prolití krve vzorem svědka víry, ale také ideálními ženami nejen s křesťanskými ctnostmi, ale i s odvahou vzdorovat a rozhodovat o svém životním osudu podle svobodné vůle (včetně zachování čistoty a odmítnutí sňatku, nakládání s majetkem – Kristýna, Lucie). Světská romance tak ovlivnila genezi nového žánru, hagiografické romance, a značně sblížila světskou literaturu s náboženskou a historickou (ve smyslu faktografičnosti) s fikcí.

<sup>8</sup> „Nunc autem, ut dicitur, Placentie requiescunt. Passi sunt autem vii kal. Octobres circa annos domini cclxxxvii sub Diocletiano“ (Voragine 1998: *De sancta Iustina*).

<sup>9</sup> V této otázce by byl nápomocen podrobnější výzkum úcty ke svaté Justýně a svatému Cypriánovi v českých zemích.

## PRAMENY

ACTA SANCTORUM

*Acta Sanctorum Database on CD-Rom*, Software version 4.00. 1992–2002

PASSMUSA

*Passionál* tzv. *Musejní* (Gebauerův, Juhnův), Knihovna Národního muzea v Praze, signatura III D 44

PASSKLEMC

*Passionál* tzv. *Klementinský*, dopsán roku 1395. Národní knihovna České republiky, signatura XVII C 52

VORAGINE, Jakub de

1998 [kolem 1260] *Legenda aurea. Edizione critica a cura di Giovanni Paolo Maggioni, Millennio medievale* Testi, 6., 3  
(Tavarnuzze: SISMEL – Edizioni del Galluzzo)

## LITERATURA

BAUMEISTER, Theofried.

2000 [1980ff] „Cyprian v. Antiochia“, in *Lexicon des Mittelalters* 2 (Stuttgart: J.B. Metzler Verlag), s. 402–403

BERSCHIN, Walter

1986 *Biographie und Epochenstil im lateinischen Mittelalter. Von der Passio Perpetuae zu den Dialogi Gregors des Grossen, in Quellen und Untersuchungen zur lateinischen Philologie des Mittelalters* 8 (Stuttgart: Hiersemann)

2004 *Biographie und Epochenstil im lateinischen Mittelalter. Topik und hermeneutik der Mittelalterlichen Biographie: Register zum Gesamtwerk, in Quellen und Untersuchungen zur lateinischen Philologie des Mittelalters* 15 (Stuttgart: Hiersemann)

GAUNT, Simone

2000 „Romance and other genres“, in Roberta L. Crueger (ed.): *The Cambridge companion to medieval romance* (Cambridge: Cambridge University Press)

STOUCK, Mary-Ann (ed.)

1999 *Medieval Saints: A Reader. Readings in medieval civilizations and cultures* 4 (Toronto: Broadview Press)

ŠUBRT, Jiří

2009 „Sanguis martyrum, semen christianorum: idea mučednictví v rané církvi“, in Petr Kitzler (ed.): *Příběhy raně křesťanských mučedníků. Výbor z nejstarší latinské a řecké martyrologické literatury* (Praha: Vyšehrad), s. 16–48

WOGAN-BROWNE, Jocelyn

2001 *Saints' lives and women's literary culture c. 1150–1300. Virginity and its Authorizations* (Oxford: Oxford University Press)

## “I Love Justine So Much That I Cannot Live Without Her...” The Story Transformation From Passio to Hagiographic Romance

The *passio* genre in late medieval hagiography was subject to a process of evolution which involved the influence of secular literature and various social impacts. Here, the focus is texts about holy virgin-martyrs. We compare their presumed origin with its variant in Voragine's *Legenda aurea* (cca 1260), and this Latin version with its vernacular translation in the old *Czech Passionál* (cca 1357), with thirteen old Czech and eleven Latin articles (two of the Czech ones not included in *Legenda aurea*). Comparative analysis shows an increasing narrativity and stressed entertainment function. Three primary genres influenced *passio*: *Apostelroman*, *Zauberroman* and above all the *romance*, which gave rise



to the *hagiographic romance*. A variety of interesting features may be observed here, such as the presence of topoi typical of the original *acta* and *passiones* on the one hand, and the influence of the feminization of sanctity and the transformation of the social status of women on the other hand.

## „My jsme Boží bojovníci“

Struktura románu o husitech a její modifikace v románu *Proti všem* Aloise Jiráska a v *Božích bojovnících* Andrzeje Sapkowského

KAROLINA ĆWIEK

Každá doba vytváří svůj mýtus. Podle Paula Ricoeura určité události v okamžiku, kdy ji přetváříme ve výpověď, přidáváme nějaký dodatečný význam. Událost se mění v něco, o čem „se povídá“. „Už ne Umwelt ostenzivních odkazů na dialog, ale Welt projektován neostenzivními odkazy každého textu, který byl přečten a bylo mu porozuměno“ (RICOEUR 1984: 334). To se obvykle děje s těmi událostmi, které nějakým způsobem ruší soulad a harmonii, nějakým způsobem se liší, vymykají. Něco mění. Ve středověku takovými událostmi byly nepochybně husitské války. Pokud je vnímáme jako událost, mohou být objektem zkoumání historiků. Protože se ale husitské války staly (použijeme-li Ricoeurův jazyk) součástí toho, o čem „se povídá“, co žije v povědomí, přestaly být pouhou historickou událostí a staly se předmětem zkoumání dalších humanitních oborů. Nikdy to však nebyl a nadále není prostý zápis průběhu událostí, který ve shodě s tradicí vnímáme jenom jako kroniku. Téma husitských válek bylo v průběhu doby zpracováno v řadě literárních děl, přičemž zpočátku šlo především o historické romány. „Historický román se zrodil v 18. století, v období, kdy se v různých zemích probouzel živý zájem o prvky minulosti národa. [...] Důležitým faktorem jeho vývoje byly filozofické systémy, které tehdy vznikaly (například Schellingův nebo Hegelův) a přinášely obraz dějin lidstva jako neustálé evoluce ‚ducha‘, jež je řízena jistými pravidly“ (BARTOSZYŃSKI 1991: 61).

Podoba historického románu 19. století byla těsně spjata se stavem tehdejší historiografie, která se teprve rozvíjela a specializovala. Romány Aloise Jiráska líčící husitské období nesou ještě nepochybná znamení ideologie národního obrození a snaží se vytvořit obraz doby v intencích obrozeneckých idejí. Tyto romány byly neobvykle populární. Měly velmi početné čtenářské publikum a obraz doby husitských válek v nich představený pronikl do obecného povědomí. Po druhé světové válce, v období socialismu, byla tato podoba „božích bojovníků“ vehementně propagována a podle Jiráskovy husitské epeje byly natočeny výpravné filmy: stejnojmenný film podle románu *Proti všem* natočil Otakar Vávra v roce 1956.

V současnosti už historické romány nejsou tak populární. Prostor, který dříve zaujímaly, ovládla literatura, která chce čtenáře hlavně pobavit – literatura žánru *historical fantasy*, která často navazuje na témata, jimiž se zabýval už velký historický román 19. století. V polské literatuře je

tato tendence zvláště silná, stačí zmínit dílo Jacka Komudy, které se hlásí k tradici Sienkiewiczových románů o válkách 17. století v titulech *Oponieści z Dzikiach Pól*, 1999, *Wilcze gniazdo*, 2002, *Bobun*, 2006) nebo romány Rafała Dębského *Pasterz upiorów* (2007), a *Kiedy Bóg zasypia* (2007), které tematicky čerpají z dějin raného polského středověku, přítomných rovněž v prózách Tadeusze Parnického. Proto je zajímavé, že Andrzej Sapkowski – jeden z nejpopulárnějších polských spisovatelů *fantasy*, se rozhodl zpracovat téma, se kterým je polský čtenář málo obeznámen. Sapkowski ve své trilogii *Narrenturm* (2002, česky 2003), *Boży bojownicy* (2004, česky 2005) a *Lux perpetua* (2006, česky 2008) popisuje dějiny husitských válek, viděné očima mladého Slezana, Reinmara „Reynevana“ z Bielawy. Oproti zpracování tohoto tématu v české literatuře u Sapkowského chybí národní prvek, husitských válek, protože v Polsku husitství není spjato s národní otázkou. A za další ho mění i tím, že se pohybuje v rámci *historical fantasy* namísto v rámci *stricto sensu* historického románu. O to zajímavější se mi jeví srovnání obou románů, a to zejména z hlediska rozvíjení jednotlivých témat (jako je právě problematika národní) a zobrazení historických a fiktivních postav.

Jeden z nejvýznamnějších polských badatelů zabývajících se žánrem (historického) románu, Kazimierz Bartoszyński (1991), zdůrazňuje nutnost vyznačit jeho specifické vlastnosti a pro něj příznačné literární strategie. Řadí k nim dostupnost a srozumitelnost textu, „zhistoričtění“ prvků popisovaného světa, perspektivu vyprávění o minulosti, způsob porozumění věrohodnosti popisovaného světa, vztah k historickým pramenům a odkazy k současnosti. Na „historičnost“ poukazují podle Bartoszyńského určité signály: „Signály ‚historičnosti‘ jsou nejčastěji prostředky konvenčního časového třídění, konvenční dobové stereotypy, které jsou zahrnuty v dané společnosti a historické kategorizaci, a také konvenční příznaky znamení historicky stylizovaného jazyka“ (BARTOSZYŃSKI 1991: 63).

Ke strategiím, které můžeme v historickém románu vyzorovat, patří podle něj strategie cizosti a blízkosti. To znamená, že děj se neodehrává v současném „dnes“ čtenáře (cizost), ale že události a věci jsou popisovány v rámci konvencí období, v němž spisovatel tvoří. Druhou strategií je podle polského badatele strategie interpolace – autor nepopisuje vše, co je možné obsáhnout, ale všímá si jenom těch prvků, které jsou pro román důležité. Nestylizuje přitom jazyk víc, než musí, jen tak, aby zachoval výše zmíněné „signály historičnosti“. Není přitom důležité, zda existují dostačující prameny z období, o kterém spisovatel vypráví a které by mohly být pro jazykovou stylizaci inspirativní. Například je známo, že jazyk postav v *Křížácích* (1900) Henryka Sienkiewicze neodpovídá středověké polštině, ale více se podobá jazyku postav z předchozích Sienkiewiczových románů o 17. století. Třetí strategii Bartoszyński pojmenoval jako strategii zhistoričtěního modelování: jde především o děj a nikoli o detailní soustředění na historické

události, což znamená, že osudy postav románu se mohou propojovat s historickými událostmi, ale nemohou jim být zcela podřízeny.

O pojetí žánru *fantasy* literární vědci stále ještě vedou spory. *Fantasy*, vnímaná pouze jako žánr pro pobavení čtenáře, je považována za oblast, která nestojí za vážnou analýzu. Sama se domnívám, že je žánrem zcela rovnoprávným a lze jej analyzovat stejně jako jiné druhy literatury. Pro definování žánru *fantasy* považuji za důležité názory spisovatele Johna Ronalda Reula Tolkiena, který nebyl jenom praktikem fantazijní literatury, ale zabýval se i její teorií. Ve svých dopisech Tolkien uvádí, že *fantasy* je novodobým mýtem, rovnoprávným s mýty starověkými. Je možné, že taková koncepce *mythopraxis* vyhovovala Tolkienovi jako literárnímu tvůrci, překvapivě se ale shoduje s některými z názorů dalších teoretiků. Joseph Campbell uvažuje v práci příznačně nazvané *The Power of Myth* (1988) o některých emblematických *fantasy*, jako jsou například *Hvězdné války* (první série z let 1977–1983) režiséra Geoga Lucase, v kategoriích nové mytologie. Mýtus, který chce být v současném životě aktuální, se vyvíjí a začleňuje do diskurzu *fantasy*. Proto v dílech *fantasy* nacházíme odkazy na vzory, struktury nebo scénáře, které jsou známé z mytologie různých národů. Dílo *fantasy* můžeme v takovémto kontextu považovat za nový, obměněný mýtus. Stejně jako svého času historický román chce *historical fantasy* vytvořit vyprávění, vizi, která by pronikla do obrazotvornosti širokého publika.

Tolkien uvádí, že pohádka plní dvě základní funkce: poskytuje uzdravení (*recovery*) a útěchu (*consolation*). Nejlepší pohádky se podle něj stávají mýtem, a proto je možné obě funkce takto vnímané převést na mýtus, a tedy vlastně i na *fantasy*. Takový mechanismus nám umožňuje spatřit známé věci novými očima, vnímat zázračnost v každodenním životě (a tak naplnit funkci *recovery*). A pokud ukazuje šťastné řešení některých problémů, nese také útěchu (Tolkienovu *consolation*). Můžeme také – v odkazu na Ericha Fromma – přijmout tezi, že mýtus zachycuje událost, která se opravdu stala, a proto nepochybujeme o jeho pravdivosti (FROMM 1997: 188). Postupujeme zhruba tak, jak Tolkien chápal *fantasy*. Svět *fantasy*, svět mýtu, je jím vnímán jako *druhý svět* (*secondary world*), vystavěný díky umění slova a fantazie na našem světě, na *světě základním* (*primary world*). Přejímá proto do určité míry vlastnosti reálného světa, ve kterém žijeme. Tady nemáme co do činění s „kreací“, nýbrž se „subkreací“, tvorbou „na základě“ (o této koncepci viz SZUREK 1996: 121–127; ZIÓLKOWSKI 1996: 31–40). Úsilí o vytvoření úplné iluze reality, jaké je zřejmé v klasickém historickém románu 19. století, zde chybí.

Campbell (cit. d. 1988) píše, že starou tradici můžeme udržet při životě, jen pokud ji přizpůsobíme aktuálním okolnostem. Hrdina proto nemusí ideálně odpovídat vzorovému typu. Héros ne vždy bude héroem, bůh bohem a démon démonem. *Fantasy* občas popírá schéma, ale

to, k čemu spěje, je shodné. Problémy tento žánr prezentuje často v rozporu se svým vzorem a nedává vždy jasná řešení, vede nás k novému pohledu, boří ustrnulé formy.

Podívejme se nyní na to, jaké jsou nejdůležitější podobnosti mezi *historical fantasy* a klasickým historickým románem 19. století. V jednom i druhém se setkáváme s použitím prvků jiných literárních žánrů, například s mýtem, legendou nebo eposem., přičemž *fantasy* má možnost použít je více doslovně. „Prvky estetické idealizace: pohádkovost, epickost, lidovost a také romanticko-senzační děj“ (MARCJAN – SALSKA-KACA 1986: 150), které nacházíme v historickém románu, mají ve *fantasy* jinou roli – neidealizují, vyjadřují skutečné vlastnosti popisovaného světa, který se často jeví jako svět plný násilí. Také pozornost věnovaná detailnímu popisu dobové atmosféry a prostředí je v obou žánrech shodná. Kromě toho je důležité i využití mentality daného období – například víry v kouzla. Prvky příznačné pro *fantasy* můžeme najít už v některých historických románech, například u Waltera Scotta (*Redgauntlet*, 1824) nebo v pozdní tvorbě Teodora Parnického (*Inne życie Kleopatry*, 1968, *Muza dalekích podrůzy*, 1970).

Nyní můžeme přejít ke srovnání historického románu a *historical fantasy* na materiálu dvou konkrétních literárních děl, Jiráskova románu *Proti všem* (1893) a Sapkowského *Božích bojovníků* (2004, česky 2005). Oba romány se odehrávají v době husitských válek, ovšem v jejich odlišné fázi. Jirásek vypráví o období největších vítězství Jana Žižky a první velké křížové výpravy proti husitům, Sapkowski věnuje svůj román událostem o téměř deset let pozdějším, týkajícím se vývoje husitských válek na území Slezska.

Oba romány jeví překvapivé podobnosti ve své struktuře: jsou částmi většího cyklu, mohou však fungovat i jako samostatná díla. V obou se také objevují postavy osudovou náhodou vtažené do víru historických událostí. U Jiráska je to Ctibor z Hvozdna, jenž se nechce v Táboru angažovat, ale náhodně získaná informace učiní z něj významnou postavu, pro husity cennou. Jeho dcera Zdena, která chce být obyčejnou „sestrou“, také ne o své vůli, ale kvůli milému, se stane členkou adamitského hnutí, které se v Táboru začíná rozvíjet. Hlavním cílem ústředního hrdiny *Božích bojovníků* Reynevana je najít svou milou, je však vtažen do spiknutí a končí jako špion Vogelsangu. Spolu s ním se do řad husitských vojsk dostávají proti své vůli i jeho přátelé. V obou dílech je vylíčena bitva, ve které husité vítězí nad nenáviděným nepřítelem a jež představuje vyvrcholení příběhu: u Jiráska bitva na Vítkově, bitva u Wielislawi v románě Sapkowského.

Podívejme se teď na hrdiny obou románů a začněme u těch fiktivních. U Jiráska děj budeme sledovat ve dvou, později ve třech liniích. V první linii se objevují stoupenci husitů, do popředí vystupuje Ctibor z Hvozdna a jeho dcera Zdena. Ctibor obdivuje Mistra Jana a váží si jeho nauky, Hus má velký vliv na jeho život. Později při každé příležitosti navštěvuje Husova

kázání: „Jel za ním na kázání zas a pak často, často za ta dobrá dvě leta, co mistr meškal skoro ustavičně na Kozím a poté v Ústí [...]. Hvozdenský jezdil za ním do Ústí, na Kozí, na Soběslavsko, k Příběnicům“ (IBID.: 43). Avšak to, co dělali táborští kněží, se Ctiborovi nelíbilo. Hodně věcí, například ničení kostelů, mu připadalo nevhodných.

Vladyka rozhodně nepřál kněžím, nebyl znalec umělého díla, aniž měl pro ně hrubě smyslu, a byl proti přílišnému ctění obrazů. Ale v ten okamžik, kdy viděl, jak bere za své kostel, mezi těmi četnými, pěknými v okolí jeden z nejpěknějších, do něhož od malíčka chodíval, kdež mu dcerku okřtili a ženu pochovali, pocítil lítost.  
(JIRÁSEK 1960: 61)

Vážil si však Jana Žižky a jeho stoupců a stavěl je do protikladu k šetrným tábořským kněžím. Naopak jeho dcera Zdena nepochybuje, že to, co konají táborští kněží, je správné, a oddá se husitskému hnutí z celého srdce. Vzdá se svého předchozího života, stěhuje se na Tábor, neposlouchá otcovy rady a nakonec padne do sítí sekty adamitů, která se vytvoří během Žižkovy nepřítomnosti a dále rozrůstá. K tomuto jednání Zdeny přivádí náklonnost k jednomu z tábořských kněží, Janu Bydlinkému.

Druhá linie nám přibližuje dění z pohledu katolíků, v čele s proboštem z Louňovic. To, co obě linie spojuje, je zřetelný motiv národnostní. Během cesty k císaři Zikmundovi probošt vidí krutost uherských vojáků a začíná přemýšlet o tom, zda jejich obětmi jsou pouze „kacíři“ nebo i prostí Češi:

Probošt zastavil koně [...] a shýbnuv se, pohleděl [...] do zsinalé tváře. Setkal se s pohledem otevřených sklených očí zabitého muže krví zalitého. Chudý šat byl rozedrán, jakož i všech ostatních, i té mladé, statné ženy, jež polonahá ležela na trávníku dále pod košatým stromem. Zjevné rány neměla, ale mrtva byla. [...] Jak se mu oči zavíraly v prvním usnutí, už se vytrhl děsivým snem. Viděl zsinalá dětská tělíčka na tyčích nabodnutá, krví zalitá, se střevy vyběhlými, zabitou jejich matku i bratříčka jejich s rozpoltnou hlavou.  
(IBID.: 158, 165)

Stále víc se zdůrazňuje také názor „co Čech, to husita“: „U vás Čechů jsou všichni dobří křesťané, říká každý. A každý je husita, kacíř“ (IBID.: 164). V císařském táboře v Kutné Hoře jsou především Němci. Češi-katolíci jsou v menšině, jejich motivace jsou nejasné, nebo jim jde prostě jen o peníze a úřady. Třetí dějová linie se zřetelně projevuje až později a týká se nejednotnosti v nitru Tábora a vzniku adamitské sekty.

Přejdeme nyní k Sapkowskému: Reynevan přijíždí do Prahy, neboť, jak víme z předchozího románu, prchá před pomstou příbuzných své milenky. Protože ukončil lékařskou fakultu, pečuje o nemocné ve městě. Po překonání pochybností přijímá *sub utraque specie*, není si ale úplně jistý, zda počínání husitů je správné. Stejně jako Ctibora také Reynevana uráží ničení sakrálního umění:

Těhotná madona na ně shlížela vyřezanýma a namalovanýmá očima – a v těch očích se zračila gratia i agapé. Těhotná madona se usmívala a do jejího úsměvu umělec vložil velikost, chválu, naději a světlo úsvitu po černé noci [...]. Sám nevěděl, jak a proč, ale stál také. Bránil Samsona. A sochu.  
(SAPKOWSKI 2004: 471–472)

Sám sebe by nezařadil k žádné ze stran – ani husitství, ani katolicismus mu nepřináší úplnou útěchu, po které touží. Reynevan je postavou veskrze tragickou, neboť každé jeho úsilí vede ke zhoubě. Nic se mu nevede, vzdor tomu, že se celý čas pokouší něco udělat. Proměnu z mladého lehkomyšlného mladíka v tragickou postavu sledujeme obzvláště v *Božích bojovnících*. Vír událostí, který ho vtahuje do sebe, mu překáží v dosažení cíle, jímž je nalezení jeho milé. Reynevan za ním běží, ale stále klopýtá. Vstává jenom proto, aby znova padl. Další důležitou postavou je Elencza von Stietencorn. V *Božích bojovnících* se sice objevuje jenom epizodicky, tuto postavu je však důležité vidět v kontextu celé tzv. „husitské trilogie“. Dívka, která přišla o otce, pracuje v nemocnici, kde se snaží pomáhat jeptiškám s péčí o nemocné, a podobně jako Zdena z románu *Proti všem* nachází v této práci útěchu. Elencza se – stejně jako Jiráskova hrdinka – zamiluje a tento cit jí přináší stále větší problémy. Objektem jejích citů je Reynevan, s kterým se poprvé setkala během útoku, při němž byl zavražděn její otec. Reynevan se náhodou nacházel ve skupině útočníků, i když sám nebojoval. Vytváří se mezi nimi tajemný vztah, který zapříčiní, že dívka je posléze trápena hlavním zápornou postavou románu, černokněžníkem Pomurníkem. Reynevan na Elenczu vůbec nemyslí, není do ní zamilovaný; je to však právě ona, k níž se vrací rezignovaný, poražený po smrti své milé.

Nyní se můžeme věnovat historickým postavám, které v románu Aloise Jiráska hrají důležitou roli. Za protagonisty spisovatel zvolil Jana Žižku a císaře Zikmunda Lucemburského a podle toho zkomponoval scény, ve kterých se tyto dvě postavy poprvé objeví. Prvním setkáním čtenáře s Janem Žižkou je scéna vojevůdceva příjezdu do Tábora po vítězné bitvě, kdy je slavnostně vítán velkou skupinou husitů. Samotný Žižka však vystupuje velmi skromně, až tak, že jeho chování a vzhled rozčarují synovce Ctibora z Hvozdna, který Žižku očekává s velkou nadějí. Žižka je oblečen příliš jednoduše, není na něm nic zvláštního. Jiráskův popis je na tomto místě velmi stručný: „V prostém obleku, prachem pokrytý, na koni bez pochev a ozdob nevypadal jako vůdce všeho toho vítězného vojska. Ondřej také na první okamžik byl zklamán“ (JIRÁSEK 1960: 139). Oproti tomu na Zikmundův vjezd do Kutné Hory se dívají němečtí měšťané v nádherných šatech a samotný císař se ukazuje v plném svém majestátu. U Sapkowského se postavy, které jsou symboly husitského hnutí (snad kromě kněze Prokopa Holého) téměř nevyskytují a vystupují zde spíše jeho méně významní představitelé. O císaři se občas vyskytne zmínka, a to hlavně za použití epitet, která nacházíme i u Jiráska: *drak, rudá šelma, šelma ryšavá*.

Sapkowski většinu pozornosti věnuje postavám fiktivním. Zde je třeba zmínit se o knížeti Janovi Ziębickém, který drží ve vězení Reynevanovu milou a hrozí jí smrtí. Způsob prezentace knížete je shodný jako zobrazení Zikmunda v *Proti všem*, chybí mu však císařův majestát. Tím, jak se projevuje jeho neústupnost a krutost, se velmi podobá Zikmundovi, který tak jedná například ve scéně, v níž přijímá delegace z Prahy. Oba jsou si také jistí, že je jenom otázkou času, kdy obrnění rytíři zvítězí nad husity, kteří mají jenom cepy. Jedinkrát během celého děje je nenapadne, že něco může dopadnout jinak, než jak si to oni představují: chovají se, jako by válek ani nebylo: „Všechn ten rej a shon, plný hluku a šumu, byl nějak veselý, tak radostně, bezstarostně, jako před nějakou slavností“ (SAPKOWSKI 2004: 184). Nakonec jsou oba, jak si můžeme představit, nemile překvapeni. Jejich postavy zastávají spíše úlohu symbolu a reprezentují představy západních rytířů o husitech.

V obou románech přitahuje naši pozornost také zdůrazněný motiv zpěvu. Například v románu *Proti všem* dokonce husity dříve slyšíme, než vidíme: „Zvuky zazněly, zpěv se blížil; zněl přísně, tvrdě, zádušně, a v tom jitrním klidu a tichu, v tom polosvitu mocně dojímal“ (JIRÁSEK 1960: 17). Stejně u Sapkowského, kde už název románu je odkazem na husitský chorál. Střídající se písně české a německé ve dvacáté kapitole ukazují, jak důležitý je motiv zpěvu i pro tohoto autora.

Základní rozdíl mezi oběma spisovateli spatřujeme v jejich přístupu k otázkám národním, což vyplývá z kontextu, v jakém jejich díla vznikala. Jak jsem už zmínila, u Jirásky je důraz na národní otázku velmi silný. Zdůrazňování opozice Čech – Němec se vyskytuje neustále: „Hubí dobré křesťany! Jako ti Němci!“ (IBID.: 69). Sapkowski se tomuto anachronismu snaží vyhnout. Husitské války na rozdíl od Jirásky především nechápe jako zápas národní; to je zřejmé už z volby hlavního hrdiny Reynevana, který se sám představuje jako Slezan.

Na první pohled romány Andrzej Sapkowského a Aloise Jirásky spojuje jenom stejné téma, po detailnějším seznámení s nimi si však můžeme všimnout i některých vzájemných podobností, což může být zapříčiněno tím, že oba spisovatelé vycházeli ze stejných historických pramenů. Základní je však optika pohledu. *Fantasy* nám umožňuje nově nahlédnout události, na které jsme si zvykli pohlížet očima 19. století. Jestliže odhlédneme od zázračnosti, která je s *fantasy* spojená, a soustředíme se na to, jak prezentuje reálný svět, je zřejmé, že nám tento žánr dává příležitost přistoupit ke známým tématům, o nichž jsme se mylně domnívali, že nám už nic nového nepřinesou a že se o nich nedá nic dalšího napsat, zcela nově. Pokud odstraníme ideologii, která dosud příběh kontaminovala, máme šanci nalézt ono uzdravení a útěchu, o nichž psal J. R. R. Tolkien. A nezáleží na tom, z jaké země a z jakého období příběh pochází.



## PRAMENY

JIRÁSEK, Alois

1960 [1893] *Proti všem* (Praha: Státní pedagogické nakladatelství)

SAPKOWSKI, Andrzej

2002 *Narrenturm* (Warszawa: SuperNowa); česky: *Narrenturm*, přel. Stanislav Komárek, (Praha: Leonardo 2003)

2004 *Boží bojovníci* (Warszawa: SuperNowa); česky: *Boží bojovníci*, přel. Stanislav Komárek, (Praha: Leonardo 2005)

2006 *Lux perpetua* (Warszawa: SuperNowa); česky: *Lux perpetua*, přel. Stanislav Komárek, (Praha: Leonardo 2008)

## LITERATURA

BARTOSZYŃSKI, Kazimierz

1991 *Powieść w świecie literackości* (Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN)

CAMPBELL, Joseph

2007 [1988] *Potega mitu*, přel. Ireneusz Kania (Kraków: Znak)

FROMM, Erich

1977 [1951] *Zapomniany język. Wstęp do rozumienia snów, baśni i mitów*, přel. Józef Marzęcki (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy)

MARCJAN, Maria – SALSKA-KACA, Mirosława

1986 „Film historyczny wobec powieści historycznej“, in Bujnicki, Tadeusz (ed.): *Teoretyczne aspekty powieści historycznej* (Katowice: Uniwersytet Śląski)

RICOEUR, Paul

1984 [1973] „Model tekstu: działanie znaczące rozważane jako tekst“, přel. Janina Falkowska, *Pamiętnik literacki* 75, s. 229–354

SZUREK, Agnieszka

1996 „On Fairy-Stories a Władca Pierścieni“, in Lichański, Jakub (ed.): *J. R. R. Tolkien. Recepcja polska* (Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego), s. 121–127

ZIÓŁKOWSKI, Adam

1996 „J. R. R. Tolkien albo baśń zrehabilitowana“, in Lichański, Jakub (ed.): *J. R. R. Tolkien. Recepcja polska* (Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego), s. 31–40

### **“We are the Warriors of God”. The Story of the Hussites in the Novels *Proti všem* by Alois Jirásek and *Boží bojovníci* by Andrzej Sapkowski**

The intention of the essay is to analyze the structure of the story of the hussites in a classical historical novel and its contemporary modification. The main focus is on how a historical novel from 19<sup>th</sup> century is modified by employing methods of *historical fantasy*, though the choice of both historical and fictional characters as well as the representation of some events remains basically the same. What is particularly interesting about this confrontation is the fact that a period of Czech history which has been subject to several ideological representations and interpretations may be observed here mainly as the object of alternative ways of storytelling.

## Život jako pohádka o mládenci, který zabil draka totality

### Příběh Václava Havla v Evropě a v Česku

EWELINA WILCZYŃSKA

#### **Příběh, legenda, mýtus, kult...**

Významné postavení osobnosti Václava Havla v naší kulturní zóně je nezpochybnitelné. Příznávají mu ho nejen ti, kteří ho respektují a podporují, ale i ti, kteří k němu zaujímají kritický, ba nepřátelský postoj. Otázkou je, zda můžeme v případě jeho příběhu mluvit o zrození legendy, mýtu či dokonce kultu.

Slovo *legenda* pochází z latinského *legenda*, tedy „věci určené ke čtení“ (CASSIRER 1996: 45). Legendy začaly vznikat na sklonku antiky, kdy se klasická biografie obohatila o biblické prvky. Byly zprvu předávány ústně, teprve později byly zapisovány, veršem i prózou, a staly se součástí umělecké tvorby. Ve středověkých legendách se vyprávěly příběhy o životě, narození, smrti, zázracích a přenesení ostatků svatých. Jejich kanonizace často probíhala na základě lidové úcty a účelem legend bylo oslavit památku svatých a dát příklad k následování (IBID.: 47–55).

V současné době je význam slova *legenda* širší. Například podle *Stručného etymologického slovníku jazyka českého* má slovo *legenda* čtyři hlavní významy: 1. vyprávěný příběh o významných událostech v dávné minulosti; 2. literární dílo popisující takový vyprávěný příběh; 3. velmi známá osobnost, o které se vypráví; 4. tabulka obsahující popis značek. Slovník dále uvádí také synonyma slova *legenda*: báje, pověst, příběh, popisek, mapový klíč (HOLUB – LYER 2001: 264). Na základě toho můžeme výraz *legenda* spojovat s Václavem Havlem ve významu „velmi známá osobnost, o které se vypráví“.

Původ *mýtu* (v řečtině přitom znamená „vyprávění“) je anonymní. Jeho struktura, povaha a funkce se zakládaly na spontánní projekci kolektivních představ příslušníků patriarchální společnosti. Dělíme je do několika skupin: 1. mýty o původu nebe a Země; 2. mýty o původu lidí, zvířat a rostlin; 3. mýty objasňující vznik věcí, řemesel, umění a věd; 4. báje o předcích, hrdinech národních kultur apod.“ (IBID.: 301–305). V současnosti se ve filozofickém a literárním smyslu používá slovo *mýtus* pro označení báje, tradičního, obvykle anonymního epického útvaru, který – protože vznikl v neproblematickém světě, kde pro individuální tázání a pochybnosti nebylo místo – dává odpovědi, aniž by kladl nějaké otázky. Je to tradovaný příběh, který nesděluje informace, nýbrž vyvolává prostřednictvím obrazů dojem hlubšího porozumění celku světa nebo

nějaké jeho podstatné části. V běžné řeči znamená často vybájené nebo vymyšlené tvrzení bez jakéhokoli podkladu.

Podle Rogera Scrutona je mýtus víra, která odpovídá niterným potřebám věřícího. Na víru je kladen hlavní důraz, racionální poznání je vedlejší. Mýtus je také spojen s příběhy, které jsou věřícími vnímány jako historická fakta. Věřící jsou obdařeni určitým přesvědčením, které mohou následně rozšířit i na sociální vztahy, instituce, politiku a všechny ostatní oblasti života, a toto přesvědčení legitimuje nebo nelegitimuje události, které se dějí ve světě, v němž žijí (srov. KEANE 1992: 12–14). Mýty hrají důležitou roli i v současnosti, kdy se namísto zdůrazňování protikladu mezi logem a mýtem, mezi vyprávěním a racionálním poznáním v náhledu osvícenského racionalismu a materialistické filozofie spíše vyzdvihuje to, že mýtus má stále své nezastupitelné poslání. Domnívám se, že na tomto místě můžeme mluvit o mýtu Václava Havla jako československého národního hrdiny, jehož postoj podpořil odpor ostatních občanů a vedl k jejich sjednocení v boji proti komunismu.

Slovo *kult* vzniklo z latinského slova *cultus*, což znamená uctívání. V tradičním pojetí se jedná o pojem, který vyjadřuje náboženskou praxi jako celek. Její zachování je považováno za standard, nezachování vede z hlediska dané víry k bezbožnosti. Kult se může vztahovat k zvířeti, rostlině, místu, mytickým osobám, svatým apod. Ve druhé polovině 20. století se vžil poměrně široký pojmový obrat „kult osobnosti“. Ten není založený na náboženství, ale na politických principech: politik usiluje o „zbožštění“ své osoby. Piotr Pawelczyk to popisuje takto: „Vůdce se stává centrem všeho dění a je oslavován jako ideál dobra. Ke zrodu kultu osobnosti dochází, jestliže si kult najde své početné vyznavače, a to se stává i samovolně, bez donucení“ (PAWEŁCZYK 1993: 76). „Velebená osobnost zastává ve společnosti dominantní pozici ideálního vzoru s kladným charakterem, vlastnostmi a myšlenkami, kterými by se měla společnost určitého uskupení (politické hnutí, stát atd.) inspirovat“ (IBID.: 80). Kult osobnosti může doznat změn – například Stalinův kult padl poměrně krátce po jeho smrti. Často naopak vzniká kult posmrtný, jaký se v Československu rozvinul například kolem osobnosti Tomáše Garrigua Masaryka. V podmínkách demokracie to byl – a stále je – kult založený na síle osobnosti, nikoli z donucení. Když „prezident Osvoboditel“ 14. září 1937 zemřel, zemřel s ním symbol morální velikosti a velké autority.

*Příběh* popisuje, „co se stalo při běhu, tedy během času“ (HOLUB – LYER 2001: 120). V hlavním svém významu příběh znamená něco, co se stalo, skutečnou událost, která měla svůj jasný počátek i zřetelný konec. V oblasti umělecké tvorby jsou příběhy obvykle obsaženy v různých literárních a dramatických žánrech, v audiovizuálních dílech apod.; v tomto smyslu

může být příběhem rovněž hudební skladba, vytvořená jako obraz reálného děje. Existují i nekonečné příběhy, které nemají zřetelný počátek nebo konec, případně obojí.

Začal se Havlův životní příběh-legenda tvořit v době Pražského jara, kdy obhajoval občanské svobody a „po násilném potlačení reform vojenskou invází států Varšavské smlouvy byl postižen zákazem publikovat a stal se jedním z prominentních disidentů, kritiků tehdejšího normalizačního režimu“ (HODNÝ 1991: 23), nebo to bylo ve chvíli, kdy se stal jedním z mluvčích Charty 77, či až po vypuknutí tzv. Sametové revoluce v listopadu roku 1989? Obtížné je hovořit i o konci jeho legendy. Je to doba, kdy přestal být prezidentem Československa, nebo po skončení jeho působení ve funkci prezidenta samostatné České republiky? Či už mnohem dříve, záhy po svržení komunismu? (srov. IBID.: 33–37). Na tyto otázky není lehké najít odpověď, přestože životní peripetie Václava Havla jsou dostatečně známé, viz např. KRISEOVÁ 1991; HAVEL 2000 aj.

Mýtus, kult a příběh jsou prvky, které tvoří legendu. Jak se však tyto prvky podílejí na vytváření legendy o Václavu Havlovi?

Havlovská legenda má dvě fáze: první trvá do Havlova povolání na Hrad, druhá od počátku jeho působení na Hradě. V první fázi byl Havel považován za národního hrdinu. Český národ byl v šedesátých a sedmdesátých letech unavený, převažovala sociální apatie. Havel byl tehdy jedním z prvních, kdo se snažili z této apatie vymanit. Byl uvězněn za své přesvědčení a názory v době, kdy většina lidí kolaborovala s komunisty, a zdálo se, že jim současná situace víceméně vyhovuje. Ve skutečnosti to byla bezmocnost. A těmto bezmocným ukázal cestu právě Havel, především v esejí *Moc bezmocných* (1978), v němž podal svou osobitou analýzu komunismu, specifický program boje proti němu i předpověď, proč a jak tento režim musí padnout. Říkal nahlas to, co si všichni slušní Češi potají jen mysleli.

V kritické společenské situaci, jakou změna politického systému v devadesátých letech bezesporu představovala, byl charismatický vůdce, reprezentant a garant zásadních změn naprostou nezbytností. A takový vůdčí typ nevyhnutelně potřebuje legendu (BACZKO 1999: 23–34). Václav Havel atributy charismatického vůdce splňoval, protože jednak objektivně existovala sociální potřeba takového typu vedení, jednak byl díky svému osobnostnímu založení přímo předurčen stát se lídrem a dále byl vnímán jako osobnost s mimořádným darem humanity a vírou v jisté vyšší poslání, kterou dokázal přenést i na lidi dosud váhající.

K jeho společenskému kreditu přispěla tehdy také skutečnost, že ve své práci, politických a sociálních aktivitách vystupoval na obranu politických vězňů a stal se spoluzakladatelem a jedním z prvních mluvčích občanské iniciativy za dodržování lidských práv Charta 77. To mu na jedné straně získalo značnou mezinárodní prestiž, ale na straně druhé mu tato činnost zároveň

vynesla několik let v komunistickém vězení. Na počátku tzv. Sametové revoluce se stal jedním ze spoluzakladatelů Občanského fóra, čímž jenom potvrdil své odhodlání bojovat proti komunismu, za svobodnou zemi, lepší budoucnost, a v neposlední řadě potvrdil i své ambice a vůdčí schopnosti. Václav Havel byl – a nadále je – pro Čechy i pro ostatní evropské národy symbolem české komunistické opozice a s jeho osobností bývá zpravidla ztotožňován boj národa Čechů a Slováků s totalitou (IBID.: 27).

Havel je obecně vnímán jako typický intelektuál, je oslavován jako symbol síly psaného slova. Pro velkou část evropské společnosti je to pozitivum. Podle vzniklé legendy je rovněž taktní, vyrovnaný a zdvořilý. V polovině 90. let konstatuje Bartkowski, že průměrně informovaný Evropan si Havla dokáže zařadit jako legendárního disidenta a prezidenta Československa a Česka, který vedl hnutí, podílející se na svržení komunismu. Zároveň si však klade otázku: Je Havel stále ještě prezidentem a existuje vůbec Československo? (srov. BARTKOWSKI 1996: 12–20).

V Česku Havlova *image* hodně ztratila, protože se stal prezidentem v podmínkách demokracie. „Lidé dosud nechápou, že demokracie je něčím víc než jen demokratickými institucemi, že je zapotřebí ducha kompromisu, diskuse a tolerance“ (IBID.: 30). Český prezident je volen Parlamentem České republiky, jeho role je především reprezentativní a politická pozice je poměrně slabá. Musí být nadstranický a své názory vyjadřovat obecněji, aby ho žádná strana nemohla obvinít z toho, že upřednostňuje jiné. Právě proto byl časem jeho jazyk i on sám stále více vnímán jako umělý, intelektuálský a odtaziť (srov. ANTOSZEWSKI – HERBUT 2000: 45–49).

Václava Havla poměrně dlouho podporovalo více než 80 % národa. Zásadní pokles jeho popularity byl do značné míry zapříčiněn jeho druhou svatbou, kdy se po necelém roce od úmrtí své první ženy Olgy oženil s herečkou Dagmar Veškrnovou, což si lidé vyložili jako zneuctění Olžiny památky. Také mu byla přičítána spoluvina na jednotlivých špatných rozhodnutích v průběhu prosazování zásadních transformačních změn, například privatizace národního bohatství či v průběhu lustrací.

Při zvažování Havlovy role v českých dějinách by ovšem každý měl mít na paměti, že jej primárně glorifikoval samotný český národ. A jak řekl sám Václav Havel: „Není to přece moje vina, že jsem se stal postavou v něčem snu. A není to moje vina, že se ten člověk probudil“ (HAVEL 1991: 56). Na závěr nelze než připomenout slova bývalé ministryně zahraničí Spojených států amerických Madeleine Albrightové, s nimiž se plně ztotožňují: „Nejvíce mě zklamalo, že si Češi neuvědomili, jaký dar mají v Havlovi. Není tolik prezidentů, kteří jsou takovou osobností, kteří tomu rozumějí filozoficky a kteří mají velké nápady.“<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Rozhovor s M. A. 19. září 2002, <http://www.czsnet.net/svet/clanky/svet/albrightova.html> [přístup 12.8. 2011]

## LITERATURA

- ANTOSZEWSKI, Andrzej – HERBUT, Ryszard  
2000 *Demokracje zachodnioeuropejskie* (Wrocław: Atut)
- BACZKO, Bronisław  
1999 *Władza* (Warszawa: PWN)
- BARTKOWSKI, Jerzy  
1996 *Behavioralny model władz* (Warszawa: PWN)
- CASSIRER, Ernst  
1996 [1925] *Filosofie symbolických forem II. Mýtické myšlení*, přel. Petr Horák (Praha: OIKOYMENH)
- HAVEL, Václav  
1991 *Letní přemítání* (Praha: Odeon)  
2000 [1986] *Dálkový výslech. Rozhovor s Karlem Hviždálou* (Praha: Academia)
- HODNÝ, Martin  
1991 *Českoslovenští politici 1918–1991* (Praha: Nakladatelství M. Hodný)
- HOLUB, Josef – LYER, Stanislav  
2001 *Stručný etymologický slovník jazyka českého* (Praha: Leda)
- KEANE, John  
1992 *The Media and Democracy* (London: Polity Press)
- KRIŠEOVÁ, Eda  
1991 *Václav Havel. Životopis* (Brno: Atlantis)
- PAWEŁCZYK, Piotr  
1993 *W kręgu mitów i stereotypów* (Toruń: Tonik)

### **Life as the Tale about the Youth Who Killed the Totality Monster. Václav Havel's Story in Europe and in the Czech Republic**

The story of Václav Havel's life is often conceived of as a kind of legend, myth, or cult. He represents a salient example of a well-known personality who gives example for others to follow. The legend of his life may be divided into two phases: the period until his nomination for president and the following one from his presidentship on. Though Havel's popularity decreased in his homeland during the second period, he is generally conceived of as a legendary, charismatic leader who headed the movement that overthrew the communist regime in Europe.

## Tvorba príbehu a príbeh tvorby

### Alebo ako je *Avatar* nakrútený podľa básne Lýdie Vadkerti-Gavorníkovej „Knihárova kniha“

IVANA HOSTOVÁ

Ako naznačuje i zameranie konferencie, žijeme v dobe, v ktorej pohľad do akéhokoľvek výseku reality či umenia môže byť chápaný ako pohľad na malú časť veľkého, všesúvisiaceho, všeznamenajúceho a zároveň nezmyselného intertextu. Pochybujeme o hraniciach žánrov a druhov, ako aj o možnosti členenia životných sfér na umeleckú a mimoumeleckú, prevracia sa hierarchia vysokého a nízkeho, rozplývajú sa kedysi také jednoznačné stratifikácie a štruktúry. To všetko mi umožňuje napísať vetu Ako je *Avatar* nakrútený podľa básne Lýdie Vadkerti-Gavorníkovej „Knihárova kniha“.

Sonet „Knihárova kniha“ je úvodnou básňou zbierky Lýdie Vadkerti-Gavorníkovej *Totožnosť* (1970), ktorá je v poradí druhou básnickou zbierkou tejto poetky. Keďže sonet je text s nevelkým rozsahom, uvádzam ho celý (VADKERTI-GAVORNÍKOVÁ 1970: 7):

#### Knihárova kniha

Je to tá kniha, ktorú držím v ruke.  
V detstve som vytrhla z nej list.  
(Stála som za to pol hodiny v kúte  
a nesmela som pol dňa k nemu ísť.)

Viazal ma slovom: čiernym na bielom.  
Spečatil glejom. Lisom overil.  
(Pannu i draka, princa s pastierom  
v koženej väzbe ihlou pomeril.)

Čas viazal líca nad lisom v jednu ryhu.  
Vlasy mu zladil s farbou papiera.  
(Drak hlce princa, s pastierom panna leží.)

Mohylou kníh dopísal vlastnú knihu.  
Na záver knihy knihár zomiera.  
(Nažky príbehov na mňa sa zniesli z veží.)

Hovoríť o epike či o príbehu v lyrike nie je ničím novým.<sup>1</sup> Kľúčovými oblasťami sú epická nit', torzo situácie či koncept fikčných svetov lyriky Miroslava Červenku, ktoré problematizujú

---

<sup>1</sup> V kontexte poézie Lýdie Vadkerti-Gavorníkovej sa do pozornosti dostáva najmä štúdia Miko 1970.

i samotné vyčlenenie literárneho druhu ako takého. Na malej ploche sonetu „Knihárova kniha“ čítame hneď niekoľko na sebe uložených vrstiev príbehov, a zároveň rozoznávame i vrstvenie textu a metatextu. Tak v básni čítame príbeh *knihára* a príbeh *ja*, ktoré sú oba zároveň i príbehom *knihy* s metatextovým odtienkom. Pomocné (pomocné, pretože pri interpretácii nemôžeme obchádzať prevracanie hierarchií, ktoré je v každej hierarchii potenciálne prítomné) rozčlenenie týchto troch prvkov na jednotlivé zložky obrazu nám vykryštalizuje jeden metareferent – *knihá*, spoločný pre dva referenty – *knihár* a *ja*.

Na problematiku rozčlenenia *ja* v tejto básni – tak ako i na rozčlenenie subjektov vo viacerých textoch Lýdie Vadkerti-Gavorníkovej – je vhodné aplikovať epickú terminológiu: *ja* je rozprávačkou, ktorá *tu a teraz* rozpráva príbehy, a zároveň je jednou z postáv, o ktorej rozpráva, je to postava, ktorá *vytrhla z knihy list* a ktorá podstúpila výchovu knihára. Z tohto aspektu ide teda o priameho rozprávača. No ak nestratíme zo zreteľa viacvrstvosť príbehov v básni, vidíme, že priamy rozprávač (*ja* rozpráva o sebe) sa strieda s autorským rozprávačom (*ja* rozpráva o knihárovi). Zjednocujúcim obsahom básne, ak vezmeme do úvahy všetky tri príbehy – príbeh vytvárania *ja*, príbeh vytvárania života knihára a príbeh písania knihy, je príbeh tvorby, ktorá je chápaná i ako výchova. Cyklus tvorby je nasledovný:

1. Na vonkajšej vrstve sústredných kružníc príbehov básne stojí *rozprávačka*, ktorá etabluje komunikačnú situáciu básne – rámec príbehu knihy, knihára a postavy (obsiahnutý v prvom a poslednom verši básne). Táto vrstva je najvyššou, teda k mimotextovému svetu (svetu autorky a čitateľa) najbližšou vrstvou tvorenia. Produktom rozprávania sú tri príbehy obsiahnuté v básni.

2. Druhá vrstva tvorby v básni, vrstva, ktorá je autosémantickejšia, odkazujúca nie k mimotextovému svetu, ale sama k sebe, je vrstva knihára, ktorý tvorí knihu spolu s jej referentmi – svojím životom a výchovou *ja*-postavy.

3. Jadrom básne je teda produkt knihára, stvorenie, teda *knihá* – *život* – *postava*, integrálnou súčasťou ktorých je sémantický príznak tvorenie.

4. Vonkajšia vrstva tvorenia sa uzatvára posledným veršom básne, pričom posledným produktom tvorenia je implikovaný čitateľ. Zameranie na čitateľa ako na produkt tvorby je posilnené najmä neskorším variantom posledného verša,<sup>2</sup> v ktorom sa fokus prijímateľa príbehov presúva z *ja*: „(Nažky príbehov sa na mňa zniesli z veží)“ na všeobecnejšie „(Namiesto zvonov príbehy zvonía z veží)“ (VADKERTI-GAVORNÍKOVÁ 1982: 35).

Po skratkovitom naznačení vrstiev príbehov, ich tvorcov a produktov sa pristavíme pri metatextových aspektoch sonetu. Báseň o výchove a vytváraní života je vďaka odcudzeniu, ktoré vytvára metareferent s metatextovým odtienkom – *knihá* – i básňou o tvorbe diela, realizáciou

<sup>2</sup> Nachádza sa vo výberoch z poézie Lýdie Vadkerti-Gavorníkovej *Precitnutia* (1982) a *Zrkaadlenia* (1999).



i schémou žánru, ktorý pomocne nazveme výchovným či vývinovým príbehom<sup>3</sup> s priamym rozprávačom. Ďalšie metatextové signály, podporujúce interpretáciu básne ako návodu na vytvorenie výchovného príbehu, nachádzame v odstupe textu od seba samého, pričom tento odstup vzniká i tematizáciou žánru ako takého, v tomto prípade aluzívnou aktualizáciou žánru rozprávky. Neskorší variant posledného verša sonetu, ktorý namiesto pôvodného „(Nažky príbehov na mňa sa zniesli z veží)“, posilňujúceho vnútorný okruh tvorenia (knihár tvorí knihu a jej príbehy, a prostredníctvom nich mňa), posilňuje menej konkrétne, všeobecnejší obsah tvorenia ako takého: „(Namiesto zvonov príbehy zvonía z veží)“, takisto naznačuje vedomú snahu o posilnenie všeobecnejšieho metareferenčného pólu básne zo strany poetky.

Podporné argumenty interpretácie básne ako teoretickej schémy žánru budeme hľadať jednak v teoretických aspektoch a koreňoch samotného žánru výchovného románu – príbehu, jednak v jednom z dominantných aspektov básnického diela Lýdie Vadkerti-Gavorníkovej – v písaní o písaní.

Žáner výchovného príbehu má svoje korene a zároveň folklórne pendanty v ľudových rozprávkach, pričom prototypovými sú rôzne varianty rozprávok o hlúpom Janovi. Z rozprávkovej alúzie v troch veršoch sonetu „(Pannu i draka, princa s pastierom / v koženej väzbe ihlou pomeril.) [...] (Drak hlce princa, s pastierom panna leží.)“ vyplýva, že knihárova *knihba* je zároveň i knihou rozprávok, a i takto sa upína na žáner výchovného príbehu. Pri uvažovaní o rozprávkovej alúzii nie je však nevyhnutné hľadať text konkrétnej evokovanej rozprávky, potrebná je len identifikácia jednotlivých rozprávkových prvkov ako zložiek morfológie rozprávky.<sup>4</sup> Rozprávkové postavy princa, draka, pastiera a panny aludujú dva typy rozprávkových príbehov, pri čom v jednom z nich princ zabije draka a získa pannu a v druhom draka zabije pastier a ako odmenu tiež získava pannu. Oba majú vo svojom základe prvok vývinového, výchovného príbehu: hlavný hrdina prekonáva prekážky a zdokonaľuje sa ich prekonávaním (príbeh je konkretizovaný napr. v rozprávke *Popolvár najväčší na svete* – pôvod hlavného hrdinu je označovaný za kráľovský, no významy jeho mena poukazujú opačne na nízky pôvod).

Sonet o výchove, ktorý môže byť chápaný i ako návod na tvorbu literárneho diela, nie je v kontexte slovenskej poézie – a nielen poézie Lýdie Vadkerti-Gavorníkovej – ničím novým ani nezvyčajným. Synekdochicky možno spomenúť básnika Jána Hollého, ktorý v óde Na lutnu

<sup>3</sup> V príspevku hovorím o výchovnom či vývinovom príbehu, nie o románe, ktorý je ako žáner v našom literárnom kontexte zaužívaný, keďže ani jedno z diel, ktoré rozoberám, nemá románovú formu. Postihujem spoločné epické schémy, ktoré sa nachádzajú v dielach s rôznymi vyjadrovacími formami a afinity sa objavujú ako medzi „Knihárovou knihou“ a filmom *Avatar*, tak i medzi nimi a jednotlivými príkladmi výchovných románov a ich podskupinou bildungsrománov.

<sup>4</sup> Tento postup je korektný, keďže v predchádzajúcich prácach som Lýdiu Vadkerti-Gavorníkovú charakterizovala ako poetku s analytickým prístupom k jazyku a žánru (porovnaj napr. Hostová 2008).

vytvoril poetickú autocharakteristiku jednotlivých fáz svojej tvorby od eposov a selaniek cez žalospevy až po náboženské piesne (HOLLÝ 1999: 356):

Tam hlasná kďe visí trúba, čo víťazov  
Slavných náležitím uct'ila rozmerem;  
Tam též surma, čo sprosté  
Pastírov zňela víľevi;

Tam piščalka dutá, rozžľenej čo plač  
Horkí Matki našej Slávi, a trúchľivé  
Dávnejších ve Slovensku  
Vodcov hlásila náreki.

Já inšú si do ruk harfu berem, kerá  
Nábožná buďe ľen zasvat'ené Bohu  
Spívat' pesně, zakád' sám  
Posľední ma ňeujďe duch.

Táto óda tvorí medzistupeň medzi jeho básnickým dielom a teoretickým textom *Prozodia* (1824), v ktorom popisuje časomerný veršový systém, čím sa dostáva až na pozíciu literárnej teórie.<sup>5</sup>

Lýdia Vadkerti-Gavorníková síce teoretické dielo nenapísala, no jej uvažovanie o poézii je prítomné vo veľkej časti jej tvorby, azda do najväčšej šírky je rozvinuté v básnickej skladbe *Vino* (1982), kde je, podobne ako v sonete „Knihárova kniha“, prepojené s dvoma ďalšími procesmi tvorenia – výchovy človeka a výroby-tvorby vína. „Paralelne vedľa seba sa odvíja vhodne aktualizovaný, prastarý návod na dorábanie vína a ten je zároveň, ako každá dobrá báseň, aj ‚o niečom inom‘. Je básnickou paralelou ľudského života od narodenia po smrť, zachytenou v základných životných situáciách, a zároveň má styčné body s procesom umeleckej tvorby“ (VALCEROVÁ 2000: 78). Skladba svoje metatextové zameranie demonštruje i formálne: má znaky žánrov vecných štýlov – štúdie a návodu.<sup>6</sup>

Hlavnými prvkami bildungsrománu, ako ich popisuje germanista Manfred Engel (ENGEL 2008), sú 1. jedna hlavná postava, 2. postava sa postupne vyvíja, 3. „bildung“ (komplex utvárania individuality a dialektickej interakcie postavy s prostredím), pričom pre všeobecnejší príbeh o výchove sú podstatné prvé dva znaky. V „Knihárovej knihe“ identifikujeme okrem hlavnej postavy *ja* a jej vývinu a výchovy ďalšie dva aspekty, ktoré sú pre výchovný príbeh vo všeobecnosti fakultatívne, no sú spoločné pre obe tu skúmané diela, a to priamu rozprávačku

<sup>5</sup> Písanie o písaní nie je v slovenskej poézii ničím neobvyklým. Máme nielen množstvo básnických textov s týmto obsahom – výber z nich pod názvom *Ars poetica. Antológia slovenskej poézie o poézii* (1982) zostavil Stanislav Šmatlák, ale i osobností, ktoré boli či sú dvojdomé, napr. Viliam Turčány, také u ktorých prevažuje to umelecké: Jozef Urban, Ľubomír Feldek, či také, ktoré sa prikláňajú skôr k teoretickému pólu, napr. Anna Valcerová, Ján Zambor či Gizela Gáfriková.

<sup>6</sup> Bližšie sa žánrovým aspektom *Vína* zaoberám v štúdiu Hostová 2006.

a postavu vychovávateľa (*knihára*), ktorý je často prítomný i v starších slovenských výchovných románoch či románových pokusoch (postava Van Stiphouta v prvej časti románu Jozefa Ignáca Bajzu *René mláďenca príbodi a skúsenosti*, 1784; postava Ľuboša v románe Karola Kuzmányho *Ladislav*, 1838).

Výchovný príbeh, ako je podaný a popísaný v sonete „Knihárova kniha“, môžeme načrtnúť v nasledujúcich základných znakoch: hlavná postava rozpráva o svojom postupnom vývine od mladosti po dospelosť (sformovanie), pri ktorom ju sprevádza postava vychovávateľa.

Hlavnou postavou toho aspektu nášho sonetu, ktorý je realizáciou metatextovej schémy výchovného príbehu je *ja*-postava, prítomná i ako priama rozprávačka, jej vychovávateľom je *knihár*, časové rozpätie je od detstva (potrestanie „Stála som za to pol hodiny v kúte“ je typickým trestom pre dieťa) po dospelosť (rozprávačka sa nevyznačuje detským videním) a sled situácií, ktorý má za následok výchovu a vývin postavy, je skonkrétne výchovnými postupmi knihára (trest za previnenie, slovesá, popisujúce procesy tvorby – výchovy, napr. „viazal ma slovom“, „Spečatil glejom“).

Obráťme teraz pozornosť na „realizáciu“ Vadkerti-Gavorníkovej schémy výchovného príbehu vo filme amerického režiséra Jamesa Camerona *Avatar* (2009).

Hlavnou postavou a priamym rozprávačom zároveň je Jake, ktorý je na začiatku príbehu, ako sám o sebe hovorí, tabulou rasou, i napriek tomu, že je už dospelým mužom. Prázdnota, bezpríznakosť jeho charakteru v začiatkoch príbehu je kľúčová – umožňuje tejto postave byť jedinečnou, vybranou, tou, ktorá bude môcť prejsť procesom výchovy. Vychovávateľom postavy je Neytiri, budúca šamanka domorodých obyvateľov. Táto postava sa však nevyznačuje dostatočnou prevahou nad protagonistom. Nemá vekovú prevahu a v závere príbehu sa stáva jeho rovnocennou (aj sexuálnou) partnerkou. Aspekt nepochybniteľnej prevahy vychovávateľa je suplovaný ideovou bázou v podloží domorodého kmeňa, z ktorého vychovávateľka pochádza, konkretizovanou v prírodnom božstve Eywa. Tu nastáva zdvojenie *idey* a vychovávateľa, ktoré nám vďaka analýze filmu prostredníctvom schémy, vyabstrahovanej z básne, zreteľne ukazuje apriórnosť ideovej bázy výchovy Jakea. *Idea*, ktorá je do Jakea takto vložená, je integráciou ekológie, environmentalistiky a pokory voči prírode. Tak je postava podrobená explicitnému ideologickému tréningu – výchove. Výchova, vývin, ktorý Jake podstúpi, netrvá síce dlho, ale vďaka prázdnote tohto charakteru na začiatku filmu je i napriek malému časovému rozpätiu dokonalý a Jake sa stáva nositeľom vlastností Eywy.

Keď sa vrátíme na začiatok nášho uvažovania, môžeme načrtnúť proces vytvárania postavy, mechanizmy tvorby, ako fungujú vo filme. Je však potrebné mať na pamäti, že vďaka tomu, že príbeh nie je problematizovaný, nie je ani viacnásobne vrstvený, ani metatextovo

odsúvaný, a preto nehovoríme o vrstvách tvorcov a ich produktoch tak členito ako pri sonete. Jednotliví tvorcovia sú – až na tvorbu implikovaného čitateľa – integrálnou súčasťou jedného príbehu:

1. Na vonkajšej vrstve príbehu stojí rozprávač, ktorý na rozdiel od sonetu Lýdie Vadkerti-Gavorníkovej kvôli znereálneniu obsahu prvkami sci-fi nemôže byť v mysli percipienta stotožniteľný s tvorcom celého filmu, je viac zaznamenávateľom udalostí ako ich tvorcom.

2. Vnútna vrstva príbehu je vlastná vrstva jadra výchovného príbehu. Tvorcom – vychovávateľom sú Neytiri a *idea*.

3. Jednoduchosť príbehovej línie badať v tom, že existuje práve jeden vnútorný produkt tvorenia, ktorý je vlastným jadrom filmu: sformovaná hlavná postava Jake, ktorá po skončení výchovného procesu – na rozdiel od metatextovo odsúvaného jadra tvorenia v sonete – stráca sémantický príznak tvorenia, vytvorenosti a stáva sa len nositeľom *idey*.

4. Vonkajšia vrstva príbehu sa uzatvára kopírovaním ideového napĺňania hlavnej postavy ideovým napĺňaním diváka.

Priehľadná schematickosť príbehu filmu vyplýva z celkovej sekundárnosti príbehu voči vizualizácii a nie je miernená ani priznaním sa k intertextovým (aj film môžeme chápať ako text, ktorý má svoj jazyk) odkazom, a to i napriek tomu, že ich je tu hneď niekoľko (najviac v popredí sú príbehy stretu Indiánov a belochovo a príbeh Pocahontas), ani metatextovým odstupom, a teda priznaním sa k schematizmu. Práve naopak, tým, že sa film nepriznáva k žiadnym inšpiráciám, neproblematizuje svoje ideové zameranie – zameranie na zmenu (vyplnenie) charakteru hlavného hrdinu, ktoré svojou zdanlivou autentickosťou (priame rozprávanie, sugestívnosť 3D obrazu) uľahčuje vytváranie paralely medzi postavou a divákom. Ľahké utváranie paralel medzi hlavnou postavou a percipientom má dva výsledné efekty: na jednej strane stotožnením sa s hlavnou postavou sa v divákovi replikuje proces výchovy, vývinu, ktorý podstúpil hlavný hrdina, a na strane druhej vytvára pozitívnu mienku o jednotlivcovi ako reprezentantovi *obyčajných* ľudí, modelovaných vo filmoch hollywoodskej produkcie, a teda má z hľadiska diváka sebaopotvrdzujúcu až legitimizačnú funkciu: *ja* mám také pozitívne vlastnosti ako Jake, a preto som aj spoločnosťou chápaný ako dobrý.

Primárnym zámerom môjho príspevku nebolo vytvoriť hermeticky uzavretú interpretáciu či ponúknuť definitívne postihnutie stretu dvoch časopriestorovo odľahlých textov, patriacich do dvoch samostatných druhov umenia s diametrálne odlišnými cieľovými skupinami a s takmer vylučujúcim sa komunikačným dosahom, ale motivovať percipienta k reakcii, vytvoriť text s medzerou, ktorý posluží ako podnet na ďalšie uvažovanie o hraniciach interpretácie. Pretože ak chce byť súčasná literárna veda v našom prostredí schopná zásadne vypovedať o súdobej situácii

v umění a jej vztáhu k člověku, nesmie ignorovať a obchádzať potencialitu nekonečnej semiózy a uchýľovať sa k subjektívnej viere a apriórnemu normovaniu len zo strachu pred stratou jasnej kategorizácie a systemizácie sveta, práve naopak, musí sa pokúšať preplávať cez more bezbrehej interpretácie, aby nanovo definovala zmysel a hodnotu diela.

#### PRAMENE

HOLLÝ, Ján

1999 *Dielo 1* (Bratislava: Slovenský Tatran)

VADKERTI-GAVORNÍKOVÁ, Lýdia

1970 *Totožnosť* (Bratislava: Slovenský spisovateľ)

1982 *Precitnutia* (Bratislava: Slovenský spisovateľ)

#### LITERATÚRA

ENGEL, Manfred

2008 „Variants of the Romantic ‚Bildungsroman‘ (with a short note on the ‚artist novel‘)“, in Gillespie, Gerald – Engel, Manfred – Dieterle, Bernard (eds.): *Romantic Prose Fiction* (Amsterdam – Philadelphia: John Benjamins), s. 263–295

HOSTOVÁ, Ivana

2006 „Exaktnosť v poézii“, *Let. Mesačník literárnych pohľadov na tvorbu mladých začínajúcich autorov 2*, č. 18, s. 672–683

2008 *Od textu prizmy k prizme textu: pokus o frazeologické uchopenie skladby Kolovrátok a zbierky Kameň a džbán Lýdie Vadkerti-Gavorníkovej*, diplomová práca, Bratislava: FiFUK

MIKO, František

1970 „‚Epika‘ v lyrike (Lýdia Vadkertiová: Veľké st’ahovanie)“, in Kopál, Ján – Zsilka, Tibor (eds.): *O interpretácii umeleckého textu. 2. Zborník Kabinetu literárnej komunikácie Pedagogickej fakulty v Nitre* (Bratislava: Slovenské pedagogické nakladateľstvo 1970), s. 159–171

VALCEROVÁ, Anna

2000 [1984] „To podstatné“, in eadem: *Text ako inšpirácia* (Prešov: Filozofická fakulta Prešovskej univerzity v Prešove), s. 77–84

#### **Creation of a Story and the Story of Creation or How *Avatar* Was Made According to a Poem by Lýdia Vadkerti-Gavorníková “Knihárova kniha”**

The first part of the paper is concerned with the analysis of a poem by Lýdia Vadkerti-Gavorníková “Knihárova kniha” (A Bookbinder’s Book) from her second collection of poems *Totožnosť* (Identity, 1970). The analysis reveals several layers of stories in the poem, identifies their narrator and characters as well as the possible effect on the reader. The aim of the analysis is to grasp the poem as a story of formation and creation and as such as an “essence of bildungsroman”. The second part of the paper is an attempt to verify the hypothesis – the scheme of the story of formation extracted from the poem is confronted with components of the film *Avatar* (2009) directed by James Cameron. In doing so the essay displays the metatextual qualities of the poem as well as the ideological apriorisms of the film.

## **Adaptace – transformace – interpretace**

## Alenka v objatí imaginácie

Poznámky k filmu Jana Švankmajera *Něco z Alenky* a jeho vzťah  
k literárnej predlohe Lewisa Carrolla

JÁN KRALOVIČ

„Teď musíte zavřít oči, jinak nic neuvidíte.“<sup>1</sup>

Cieľom príspevku je pokus o priblíženie filmového diela Jana Švankmajera *Něco z Alenky* (1987),<sup>2</sup> ktorý vznikol v inšpirácii slávnou literárnou predlohou Lewisa Carrolla *Alenka v krajine zázrakov* (1865; CARROLL 1981; 1988).<sup>3</sup> Pri tak emblematickom diele sa objavuje nielen problém vyrovnávania sa z rafinovaným textom originálu, plným snovej, oslobodenej predstavivosti, slovných novotvarov a jazykových hier, či s paralogickou naratívnosťou, ale i s adekvátnym presahom, originálnym prínosom vo vzťahu k mnohým predošlým filmovým adaptáciám tohoto diela. Pre Jana Švankmajera sa *Alenka* stala jeho prvým celovečerným filmom, v ktorom dokázal s uplatnením svojho manieristicko-surreálneho výraziva naplno realizovať mnohé autorské postupy z predošlých diel.

Pre Jana Švankmajera predstavuje text *Alenky* akúsi „rozbušku osobní exploze“ (ŠVANKMAJER 2001: 135), silný podnet, do ktorého zvecnenia (filmovej realizácie) sa kumulujú i mnohé osobné a subjektívne vízie a zážitky. „Všechny moje ‚adaptace‘ děl klasické literatury nejsou adaptacemi v pravém slova smyslu, jsou to ryze autorské interpretace (interpretace jako tvůrčí činnost). [...] Nesleduji záměry autora, ale záměry své. Nezajímá mne, ‚co tím chtěl autor říci‘, ale čistě jen jak dalece ten který motiv rezonuje (souzní) s mými vlastními zážitky (pocity)“ (IBID.: 143–144). Primárnosť textu je vždy preosiata cez sedimenty osobných, intímnych skúseností a zážitkov. Budeme tak hovoriť o Švankmajerovom filme ako o inšpirácii textom, nie ako o jeho adaptácii.<sup>4</sup>

„Pokiaľ si pri čítaní niečo predstavujeme (to znamená imaginovať si textom mienený obraz), sprostredkúva text obrazom a toto sprostredkúvanie je jeho význam. Čím väčšími sa

<sup>1</sup> Táto veta, ako zaklínadlo, zaznieva z Alenkiných úst v úvode Švankmajerovho filmu.

<sup>2</sup> Kamera Svatopluk Malý, výtvarná spolupráca Eva Švankmajerová, animácia Bedřich Glaser, strih Marie Zemanová, produkcia Jaromír Kallista, hraje Kristýna Kohoutová.

<sup>3</sup> V zámere zjednotenia prekladu originálneho názvu *Alice's Adventures in Wonderland* v našich jazykoch (*Alenka/Alica*) budeme používať meno Alenka (aj vzhľadom na Švankmajerov film *Něco z Alenky*) a názov *Alenka v krajine zázrakov*. Vyhneme sa tak zbytočnému nedorozumeniu a nesúrodosti textu.

<sup>4</sup> „Moje *Alenka* není doslovným prepisem Carrolla, je jeho interpretací, okořeněnou příchutí mých vlastních dětských snů, s mými vlastními utkvělými představami a úzkostmi“ (ŠVANKMAJER 1989: 493).

lineárny kód osamostatňuje voči mienenému obrazu, čím ťažšie si pri čítaní možno utvoriť obraz, tým pochybnejší je význam textu. [...] Je bezvýhodiskové chcieť ukázať, že texty môžu znamenať niečo iné než obrazy (napríklad nejaké ‚konkrétne vzťahy‘), pretože lineárne kódy sa skladajú zo symbolov, ktoré nemôžu znamenať nič iné než obrazové symboly (‚pojmy‘ nemôžu znamenať nič iné ako ‚predstavy‘)“ (FLUSSER 2001: 93). V kontexte daného výroku je tvorba oboch autorov – Carrolla i Švankmajera – transformáciou pojmov do predstáv, slov do obrazov, hoci u každého prejavujúca sa v odlišnom prístupe.<sup>5</sup> Carroll hravou absurditou textu, rytmickým traktovaním dialógov, ironickým humorom, spájaním nespojiteľného nedáva oddýchnuť našej obrazotvornosti, silu výrazu utvára „reverdyovským“ zblížovaním vzdialených skutočností. Švankmajer, nainfikovaný poetikou surrealizmu, oslobodzuje ducha Carrollovho textu prostredníctvom charakteristických princípov svojej práce: štylizovanou expresiou, tematizáciou procesuality, prepájaním agresívneho s lyrickým, fatálneho s groteskným.

Ak sledujeme vzťah textu k jeho filmovému spracovaniu (o filme hovoríme ako o súbore obrazov-záberov, v Švankmajerovom podaní so silným zreteľom na ich výtvarné riešenie), možno hovoriť o jeho hravej *interpretácii*. Nejde o zvizuálnenie textu, ale o zobrazenie asociácií textom vyvolaných. Švankmajer stavia ku Carrollovej knihe originálny pendant a hoci sleduje pomerne dôsledne vybrané motívy literárneho sujetu, neilustruje, ale do textu intervenuje vlastným autorským vkladom. Jan Švankmajer chápe text ako impulz, „oplodnenie“ predstavivosti, premieňa jazykovú syntax na syntax filmovú.<sup>6</sup> To spája tvorbu oboch autorov so štruktúrou rozprávky, s motívom snov, ale aj mýtov či archetypálnych symbolov. Idea či idiosynkrázia zázračného sa v dielach Carrolla i Švankmajera akcentuje ako určujúci prvok ich výrazovej morfológie.

V súvislosti s témou konferencie (*Podoby a funkce příběhu: pokus o interdisciplinární a intermediální debatu*) je potrebné stručne zmieniť vzťah textu a filmového obrazu. Už sme poznamenali, že obe „médiá“ užívajú rozdielnu reč – *parole* (ktorej pravidlá si treba osvojiť) a vzhľadom k nej je aj ich jazyk – *langue* konštituovaný z rozdielnych komponentov (text: slovo, umelecké jazykové prostriedky, figúry, rytmus ai.; film: záber, sekvencia, strih, zvuk, a i.). Spoločným znakom oboch je však plynutie v čase, *temporalita*. Filmový obraz (na rozdiel od

<sup>5</sup> Carrollove zameranie sa na rozvíjanie (nielen detskej) imaginácie si možno všimnúť i v iných jeho dielach, zaoberajúcich sa logikou či matematickými rovnicami. I tu sa snaží príbehom priblížiť, a tým „zobraziť“, matematické vzťahy, jazyk vzorcov či sylogizmov. Práve spájanie matematiky a logiky s imagináciou a absurditou je typickým znakom jeho literárnej tvorby (CARROLL 1972; 2007; 2009).

<sup>6</sup> V spomenutej súvislosti nastáva problém úplnej translácie „obsahu“ textu do obrazu a opačne. Pri hľadaní súvzťahnosti je potrebné zbaviť sa predstavy modelového či vzorového média. Petříček píše: „Například předpokládáme-li, že divák vnímá film, k jehož specifičnosti jakožto média patří střih, montáž, pohyb a pozice kamery, osvětlení, zvuk a mnoho jiného, na základě oněch kompetencí, které si již osvojil, protože je mocen jazyka, tedy že rozumí například filmu (tj. filmové řeči) na základě pouhé homologie mezi jazykovou syntaxí a ‚syntaxí‘ filmu, který je pouze určitým jazykem mezi jinými. Tato homologie je zavádějící, pokud se jazyk/řeč ocitá v pozici modelového, paradigmatického média“ (PETŘÍČEK 2009: 11).



obrazu klasického, závesného) je *obrazom temporálnym* – zahrňuje čas priamo do svojej existencie a mení sa len vo vzťahu k *dispozítiu* (bez zásahu pozorovateľa).<sup>7</sup> Rovnako ako text plynie, resp. je čítaný (písaný) v čase, jeho predmety sa stávajú dejom. Literárne dielo *Alenka v krajine zázrakov* je vzhľadom na tieto ukazovatele práve problematizovaním fenoménu času. Repetitívnosť istých stretnutí (Biely králik), ako aj cyklickosť výstupov (Bláznivý olovrant) evokuje snovú časovosť, kde dej „príbehu“ neplynie voľne, ale jeho čas sa „zmrazí“, uzavrie, chytí nás do svojho objatia. Švankmajer časovú slučku umocňuje znepokojivým opakovaním výstupov (Biely králik sa díva na hodinky), rekvizít (hodinky, nožnice, koláče, atrament a i.), strihových detailov (Alenkine ústa) i scénického textu („Bože, bože, to je hodin,“ zabědoval Bílý králík“; „Haló, pane,“ pomyslíla si Alenka“). Multiplikácia scény a záberu tentoraz neslúži evokácii *dejá vu*,<sup>8</sup> ale skôr nám zabraňuje vnímať reálny čas. Tak ako vo sne nie sme schopní určiť jeho dĺžku, i tu strácame schopnosť jeho plnej reflexie. Manipuláciou sa ocitáme v špirále udalostí. Čas je tu stratifikovaný a akoby paradoxne, zdôraznením *trvania* udalosti, sa mu darí v nás vzbudiť pocit *vnímania* času. Zároveň tento proces narábania s časom ideálne reflektuje istú nepríbehovú narativitu literárneho textu. Text knihy je zložený z výstupov, dejových situácií, ku ktorým musí autor filmu hľadať adekvátnu obrazovú analógiu. Pendant nachádza práve v časovom komponovaní dĺžky jednotlivých sekvencií.

Už v úvode venuje pomerne veľký časový priestor panoramovaniu Alenkinej izby. Odkrýva jej reálie, ktoré sa v priebehu filmu opätovne objavujú v pozmenených významoch. Švankmajer v scéne upozorňuje na fantastiku príbehu a zároveň originálne vizualizuje úvod do diela Lewisa Carrolla. V opakovaní a zdĺhavosti preniká hlbšie do samotnej negradovanej naratívosti. Príkladom môže byť kapitola Bláznivého olovrantu, resp. čajovej spoločnosti. Švankmajer k nej poznamenáva: „[...] u Carrolla je tato scéna postavena na hře s časem, její vtíp je však značně literární, a proto jsem do koncepce svého filmu musel hledat nějaký obrazový (ale i tematický) ekvivalent. A ten jsem našel v ‚nekonečném‘ opakování děje (ale i dialogů), který používají Kloboučník a Zajíc Březňák. Proto se celý děj čajové společnosti nakonec vrací k svému začátku. Prostě život čajové společnosti se odvíjí v kruhu. Aby tato myšlenka vyzněla, je třeba jí dát patřičný časový prostor. Kdyby se tato sekvence zkrátila, snad by to získalo ‚větší švih a tempo‘, ale ztratilo by to smysl. ‚Zdlouhavost‘ čajové společnosti je jen zdánlivá, protože je smysluplná...“ (ŠVANKMAJER 2001: 267). Celkový Švankmajerov prístup k textu je zaujímavou

<sup>7</sup> Pojem *dispozitív* chápeme z hľadiska definície filmového teoretika a kritika Jacquesa Aumonta: „Mezi [...] sociální determinace patří zejména prostředky a techniky produkce obrazů, způsob jejich oběhu, případně reprodukce, místa, kde jsou dostupné, a nosiče, které slouží jejich šíření. Všechny tyto materiální a organizační údaje shrnujeme do pojmu *dispozitív*“ (Aumont 2005: 134).

<sup>8</sup> Tak je tomu napríklad v Švankmajerovom filme *Et cetera* (1966), ktorý sa zaoberá posadnutosťou cyklickým opakovaním udalostí a znovu sprítomnením už zažitého.

reflexívnou interpretáciou, flexibilným recyklovaním, kde variácia a repetitívnosť stimuluje diváka k novému čítaniu literárneho textu, k spätnému vráteniu sa k nemu cez surreálnu optiku filmového obrazu.

Sila Carrollovej imaginácie nás núti spoluvytvárať dielo, obrazovo ho projektovať a v konečnom dôsledku participovať na jeho dianí, stať sa súčasťou krajiny zázrakov. *Imaginácia* ako schopnosť kodifikovať a dekodifikovať v obrazoch sa tak v prípade daného diela vyslovene ponúka k zvecneniu, k preneseniu mysleného obrazu a jeho čo najpresnejšiemu evokovaniu prostredníctvom výtvarnej matérie, štruktúr a postupov filmovej tvorby. Surrealistická koncepcia „fenomenologizovať“ imagináciu vedie v prípade Jana Švankmajera k imanentnému záujmu o eidetické javy, o podstaty ukryté za individualizovanými formami predmetov. Jeho kódovanie v predmetoch-javoch, obsesia „materializmu“ ako skonkrétňenia duchovnej (či duševnej) podstaty predstavuje možnosť, ako sa filmová animácia zmocňuje imaginatívnosti príbehu. U Švankmajera dochádza v porovnaní s Carrollom k ešte intenzívnejšiemu oživovaniu sveta vecí, „očima dieťa objavuje jejich skrytý život“ (DRYJE 2005: 144; viď taktiež DRYJE 1991; 1997). Kým Carroll v nás imaginatívnu asociatívnosť vzbudzuje užitím a kumuláciou predmetov v príbehu tým, že presahujú funkciu rekvizity, participujú na deji, Švankmajer ponúka predmetom „hlavnú rolu“ – Alenka sa už nenachádza iba v ich obklopení, je nimi pohltená, či dokonca stáva sa jedným z predmetov (napr. jej premena na bábiku pri zmenšení). Predmety nadobúdajú úplnú samostatnosť, individualizujú sa a stávajú sa až filozofickými nástrojmi, ktorých manipuláciou (radením, variovaním, animovaním, procesualitou, oživovaním, snímaním ich detailov atď.) odhaľuje nie ich realitu (utilitaritu), ale princípy vzťahu medzi hmotnou vecou a vlastnou imagináciou. Vo filme *Něco z Alenky* sa v jednej z úvodných sekvencií stretávame s bohatým inventárom vybavenia Alenkej izby: kalamár s atramentom, krabička s gombíkmi, klobúk, nožnice, zaváraninové fľaše, biele rukavice, dva ohryzky, pasca na myši, prišpendlený motýľ, kosti hlodavcov, papierové lodičky, balíček hracích kariet... Vidíme bežné predmety vybavenia detskej izby v kombinácii s rozmanitosťou podivných „kuriozít“, akoby z „rudolfínskeho“ Wunderkammeru. Ich asamblážovanie, bizarné zhľukovanie a funkčne nedeterminované užívanie nás sprevádza počas celého trvania filmu, keď sa vždy nanovo (a mnohé repetitívne) objavujú, oživujú, transformujú v akosi až manieristickom sklone k *hylozoizmu*. V zohľadnení celej Švankmajerovej (filmovej i výtvarnej) tvorby je určujúcim práve manieristický princíp v zmysle *ars inveniendi et investigandi*, objavuje sa hypertrofia umeleckých prostriedkov, kde „relevantným se stáva sám spôsob konstrukce; predmetem výtvarného ztvárnění je sám způsob ztvárnění“ (VOJVODÍK 2008: 66). V tomto „arcimbaldovskom“ sklone ku kumulácii, spájaniu

a antropomorfizovaniu predmetov, v metóde podľa vzoru *discorsia concors* sa snaží objaviť stratenú podstatu, jednotu vecí.

Záujem o predmet a matériu, nielen ako o prazáklad, prapodstatu – *arché*<sup>9</sup>, ale aj o jej metamorfované roviny, o možnosti jej (trans)mutácie sa odzrkadľuje v samotnej „alchýmii“ jeho *animácie*. Zreteľne sa prejavuje synergia výtvarnosti a bábkarských postupov<sup>10</sup> nielen vo vzťahu k technike, ale aj v plnom pochopení magickosti predmetu.<sup>11</sup> Proces animácie tak ako by reflektoval vnútorný „laboratórny“ model, v ktorom podrobuje skúmaniu matériu (predmety, bábky) v čase (plynulom i cyklickom) a priestore (často uzavretom, scénickom). Švankmajer svojimi filmami nesugeruje možnosť jediného prístupu k téme. Úmyselne evokuje, programovo vyvoláva pocit jedného z *možných* svetov. Môžeme povedať, že animácia je pre autora (detskou) hrou, ktorá v intenciách istých definovateľných štruktúr (v našom prípade Švankmajerovho invenčného rukopisu a jeho charakteristických znakov v súčinnosti k možnostiam filmových postupov) má potenciál nekonečného počtu výsledkov. Švankmajer o jej funkcii hovorí: „Animace dokáže imaginární svět dětství znovu oživit, vrátit mu jeho původní důvěryhodnost. Spojení dětských her s imaginárními a infantilními sny získává ‚objektivní‘, reálný rozměr, při němž tuhnou otcovské úsměvy na tvářích těch úředníků, kteří se již považují za dostatečně přestárlé a rozumné, všech těch úředníků života. Nikdy jsem nechápal dětství jako něco, co mám už dávno za sebou“ (ŠVANKMAJER – ŠVANKMAJEROVÁ 1997: 121).

V prípade Lewisa Carrola sa rovnako stala hra a nestále prítomný motív detstva určujúcimi rysmi jeho literárnej tvorby. Samotné dielo *Alenka v krajine zázrakov* bolo pôvodne príbehom, ktorý Carroll rozprával trom dievčatám na letnom výlete loďkou.<sup>12</sup> Jeho pozitívny vzťah k deťom bol všeobecne známy, i keď kontroverzný.<sup>13</sup> Bol tvorcom logických hier, vtípne-absurdných príbehov vyznačujúcich sa slovným a jazykovým žonglérstvom, písal homonymami, neologizmami či nonsensovou parodizáciou obťažkané didaktické básne.<sup>14</sup> Svoj vzťah ku hre,

<sup>9</sup> *Arché* (lat. *principium*) – počiatok, pôvod. *Arché* obsahuje mytologický základ „niečoho“ prvotného, z čoho vychádza a čomu je podriadené bytie. Hľadanie počiatkov (gr. *archai*), koreňov (gr. *rhizom*) je hľadaním základu (gr. *hypokeimenon*) či látky (gr. *hylé*), ktorá všetko ostatné predurčuje a ustanovuje.

<sup>10</sup> Jan Švankmajer študoval v rokoch 1954–1958 na bábkarskej katedre Divadelnej akadémie múzických umení odbor réžia – scénografia.

<sup>11</sup> Švankmajer vo vzťahu k predmetu – bábke – píše: „Nehybný výraz loutky, její neschopnost mimiky, nedává možnost sdělování jemných záchvěvů duše, zato však zdůrazňuje magičnost znaku“ (ŠVANKMAJER – ŠVANKMAJEROVÁ 1997: 87).

<sup>12</sup> Išlo o dievčatá Liddellové, dcéry dekana Christ Church College. Výlet sa uskutočnil 4. júla 1862. (K podrobnejšiemu popisu udalosti porov. GREENACREOVÁ 2007a, GREENACREOVÁ 2007b.)

<sup>13</sup> „Není známo, zda někdy miloval nějakou ženu, ale oddaně se věnoval dívkám ve věku okolo osmi let. Později se tento věk zvýšil na jedenáct nebo dvanáct let. [...] Byla zde i dlouhá řada mladých kamarádek, které zval na návštěvu, které si s ním dopisovaly a jež fotografoval – někdy ve fantastických úborech a několikrát i nahé. Rád líbal, a to jak v dopisech, tak v realitě“ (GREENACREOVÁ 2007a: 30). V dôsledku týchto sklonov napísal Jan Švankmajer v kontexte diela *Alenka v krajine zázrakov*: „Neustále změny velikosti, proměna děcka do prasečí podoby apod. svědčí u Carrola o tom, že dětem dokáží lépe rozumět pedofilové než pedagogové“ (Švankmajer 1989: 493).

<sup>14</sup> Príkladom nonsensovo-parodickej básne môže byť dielo *Lovení snárka* (1876) – pozri Carroll 2007.

hravosti prejavoval v dielach v duchu svojich matematických predispozícií. Možno tak povedať, že „používal matematiku převážně k tomu, aby udržoval ve svém myšlení řád, a tak neumožnil plnou vládu své představivosti. Geometrie mu pomáhala prostor spíše uzavírat, než aby jej, s její pomocí, zkoumal“ (GREENACREOVÁ 2007a: 29). V tvorbe Jana Švankmajera sa vo vzťahu ku hre prejavuje skôr opačný model. Nevymedzuje jej hranice. Umožňuje mu princíp maximálneho oslobodzovania. A to nie v zmysle bezkonceptnosti, samoúčelnosti vonkajších prejavov, ale vo význame sebarefektívnejšom. V zameraní na vnútorný princíp konštituuujúci subjektívny model prežívania. Hra preň nepredstavuje možnosť víťazstva, ale utváranie slobodného prostredia k životu. V tomto ohľade môže zaznieť analógia s Huizingovým poňatím hry ako slobodného jednania, „které je míněno ‚jen tak‘ a stojí mimo obyčejný život, ale které přesto může hráče plně zaujmout, k němuž se dále nepřipíná žádný materiální zájem a jímž se nedosahuje žádného účinku, [...] které probíhá řádně, podle určitých pravidel, a vyvolává v život společenské skupiny, které se rády obklopují tajemstvím nebo které se vymaňují z obyčejného světa tím, že se přestrojují za jiné“ (HUIZINGA 1971: 20). Postava Alenky je zhmotnením tejto túžby po slobode. Ako píše Alena Nádvořníková, „je to nejsvobodnější bytost Švankmajerových filmů. Je-li vtahována do děje, pak proto, že to sama chce, že touží po dobrodružství“ (NÁDVORNÍKOVÁ 1998: 257). Jej odvaha vychádza z jej rozhodnutia dosnívať svoj sen dokonca.

Sféra snu, ktorá pre Carrolla i Švankmajera predstavuje jeden z najsvobodnejších mechanizmov ľudskej psychiky, je oblasťou vymykajúcou sa akejkoľvek klasifikácii. Freud vo svojej kľúčovej knihe *Výklad snov* (1900) cituje francúzskeho psychiatra Ludovica Dugasa a píše: „Sen je psychická, citová a mentální anarchie, hra funkcí, které jsou ponechány samy sobě a pohrávají si bez dozoru a bez cíle; ve snu je duch psychickým automatem“ (FREUD 1994: 37). Absencia kontroly rozumu sa prejavuje vo voľnom prepájaní, asamblážovaní prvkov, v iracionalite deja, ktorý rozkladá tradičnú štruktúru rozprávkovej morfológie<sup>15</sup> a prikláňa sa skôr k prúdu asociatívnych predstáv. Aj pôvodný Carrollov text si zachováva istú logiku, je to logika snová, surreálna, vychádzajúca z ireálne – absurdnej kombinácie reálnych predmetov. Švankmajer z danej snovej „asambláže“ čerpá a očisťuje ju od akejkoľvek rozumovej korekcie. Píše: „Fantastika snového světa nespočívá ve vymyšlených věcech, ale ve snových (náhodných) setkáních naprosto reálných věcí z tohoto světa, v setkáních, která jsou zbavena logiky našeho všedního dne“ (ŠVANKMAJER 2001: 164). Logika sna je tak čímisi, čo nefunguje v kontexte

---

<sup>15</sup> K analýze morfológie a funkcie rozprávky porov. PROPP 1971. Z hľadiska detailného skúmania by sme mohli vysledovať isté spoločné znaky medzi dielom Lewisa Carrolla *Alenka v krajine zázrakov* a morfológicko-funkčnou stavbou (ľudových) rozprávok, tak ako ich klasifikoval V. J. Propp. Táto téma je však nad rámec našej práce.

racionalného vedomia, ale podlieha slobodným kritériám podvedomej činnosti.<sup>16</sup> Vo vzťahu k literárnemu textu sú Alenkiné stretnutia a zážitky snovými prvkami, pravdivými a skutočnými prežitkami jej duše, ktoré v čitateľovi vyvolajú obraz, analógiu k vlastným snom. V procese čítania-snenia sa tak odbúrava naše *cogito* mysliaceho a približujeme sa ku *cogitu* snívajúceho. *Cogitatum* tohto spojenia je priamym vrhnutím sa do stredu obrazu.<sup>17</sup> Vo filme (a Švankmajerových filmoch zvlášť) možno sledovať projekciu subjektu do priestoru obrazu. Kým sen v nás vyvoláva „zábery“ podvedomia, v prípade filmu ho supluje mechanizmus kamery, ktorý nahrádza náš „vnútorný zrak“. V texte „Sen a film“ z katalógu surrealistickej výstavy *Sféra snu* (1983) sa k problematike vyjadruje František Dryje: „Předpokládá-li Freud v mechanice snu existenci latentního a manifestačního obsahu a vztah mezi nimi považuje za ‚[...] převod snových myšlenek do jiného vyjadřovacího způsobu‘ (Výklad snů), nemůžeme nevidět, že filmová produkce reprezentuje obdobný převod, např. mezi psaným námětem a jeho výslednou audiovizuální podobou (DRYJE 1983: 27).

Dielo *Něco z Alenky* nie je iba filmom–snom z hľadiska príbuznosti filmových postupov a snovej práce, ale je jeho úmyselnou expozíciou. Stojíme na pôde permanentného surrealistického (to platí i o filmovej tvorbe Jana Švankmajera) výskumu sna ako nezastupiteľného imaginatívneho fenoménu a predmetu poznania. Zdôrazňujeme, že surrealizmus nepreferuje sen na úkor skutočnosti, ale rehabilituje jeho funkcie a vytvára prostredie vhodné k ich komplementárnemu spojeniu. „Stavební kameny a ústrojné síly metamorfovaného světa nejsou v postavení vzájemné konfrontace, sen nemá převahu nad skutečností, ani skutečnost se nepodřizuje snu, jejich vztah je dialektický“ (ŠVANKMAJER 2001: 32). V súvislosti s knihou *Alenka v krajine zázrakov* je zaujímavé, že jeho hypnagogický charakter sa vyjaví až v samotnom závere príbehu. Dovtedy čitateľ prechádza textom ako fantastickým, rozprávkovovo-absurdným príbehom, z ktorého sa naraz zobudí a až spätne pochopí, že to bol „iba“ sen. (Podobne ako pri reálnom sne si ho uvedomíme až po prebudení, dovtedy sme jeho súčasťou, stáva sa pre nás realitou.) Text tak evokuje snívanie tým, že nás necháva v domnienke skutočnosti. Tento zdanlivý paradox Švankmajer vo svojom filme podčiarkuje. Alenkin sen preniká do skutočnosti, skutočnosť sa stáva iba jeho ďalšou dimenziou.<sup>18</sup> Otázku: Bol to sen či skutočnosť? tak necháva otvorenú nie z dôvodu nemožnosti, ale i neschopnosti na ňu zodpovedať. Ako v tejto súvislosti hovorí: „Chtěl bych naprosto konkrétní svět bdělé Alenky

<sup>16</sup> K snovej logike Breton píše: „Veliká hodnota snů pro surrealismus je totiž dána tím, že nám dokáží poskytnout specifické logické prostory, přesněji řečeno takové, kde logické schopnosti, projevující se až dosud jedině a výhradně ve vědomí, nefungují“ (BRETON 2005: 113).

<sup>17</sup> Porovnaj Boreckého výklad k Bachelardovej *Poetike snenia* (1961) – Borecký 2003.

<sup>18</sup> Švankmajerova verzia nás znepokojuje. Alenka sa síce prebudí vo svojej izbe, ale vitrínu s bielym králikom nachádza prázdnu (tak ako sa jej to na začiatku príbehu prisnilo).

[...] transponovat do jejího snového světa, viděného přes plot Alenčiných řas“ (ŠVANKMAJER 2001: 163). Švankmajerovi nejde o parafrázu večnej myšlienky prepojenia sna a skutočnosti, skôr o jednotu vnútorného vzťahu vnemových impulzov obrazotvornosti, detského sveta predstáv a často bizarenej konštitúcie predmetnej reality. Kým Carrollov text je príbehom – *snom o sne* malého dievčatka, ktorý je zrkadlom jej imaginácie rozvíjanej v procese detských hier, pri prezeraní a čítaní kníh, Švankmajer „premieta“ svoj filmový sen o Alenkinom *sne v sne* Lewisa Carrola. Zároveň ho necháva prerásť do skutočnosti, čím mení jeho status z *terra incognita* na *terra dei miracoli*. Týmto „objaviteľským“ gestom obohacuje našu skutočnosť o schopnosť, ktorá je vlastná sfére sna, schopnosť akceptovať možnosť zázraku v živote.

V stručnom zhrnutí tak možno konštatovať, že literárny text rovnako ako filmové spracovanie zvýznamňujú a exploruujú rovnaké témy: motív zázračného, kvintesenciou matérie, proces hry, detstvo či sféru sna. Pre oboch autorov sa spomenuté oblasti stali podstatnými znakmi k obohateniu ľudskej imaginácie, k asimilovaniu neobvyklého do kolobehu nášho života. Každé z médií (text i filmový obraz) transponuje námety do vlastného, jedinečného jazyka, avšak v ich vzájomnom obohatení: interpretácia textu (filmovým) obrazom, jeho vizuálne umocnenie a opačne; stále absorbovanie nových významov pri znovučítaní textu je zmyslom a cieľom procesu medzižánrovej komunikácie. V špecifickom prípade *Alenky v krajine zázrakov* sa tento proces stáva hrou, snivou asociáciou, metaforickou transformáciou. Kategórie logických postupov v danom prípade akoby strácajú na účinnosti. Sú asymetricky poprehadzované v zdanlivej absurdite konštrukcie príbehu. K jeho odkrytiu je potrebné prehodnotiť svoje doterajšie vnímanie.

## PRAMENE

CARROLL, Lewis

1972 [1886] *Logika bron*, prel. Petr Lánský (Praha: Pressfoto)

1981 [1865] „Alica v krajine zázrakov“, in idem: *Alica v krajine zázrakov*, prel. Juraj a Viera Vojtkovi (Bratislava: Mladé letá), s. 11–107

1988 [1865] „Alenka v kraji divů“, in idem: *Alenka v kraji divů a za zrcadlem*, prel. Aloys a Hana Skoumalovi (Praha: Albatros), s. 9–75

2007 [1876] „Lovení snárka, Agonie v osmi záchvatech (Ukázky)“, prel. Václav Pinkava, *Analogon*, č. 50/51, s. 25–28

2009 [1885] *Zamotaný příběh*, prel. Luboš Pick (Praha: Dokořán)

## LITERATÚRA

AUMONT, Jacques

2005 [2003] *Obráz*, prel. Ladislav Šerý (Praha: Akademie múzických umění)

BORECKÝ, Vladimír

- 2003 „Bachelardova fenomenologie snění“, in idem: *Porozumění symbolu* (Praha: Triton), s. 51–81
- BRETON, André
- 2005 [1924] *Manifesty surrealismu*, prel. Jiří Pechar, Dagmar Steinová (Praha: Herrmann & synové)
- DRYJE, František
- 1983 „Sen a film“, in *Sféra snu. Tématická expozice Surrealistické skupiny v Československu: květen–červen 1983* (Genève: La BP), s. 27
- 1991 „Absolutní věčnost (K výtvarné tránce filmové tvorby Jana Švankmajera)“, *Výtvarné umění* 2, č. 6, s. 10–28
- 1997 „Spiklenci slasti aneb Švankmajerův fantom svobody“, *Film a doba* 43, č. 1–2, s. 18–19
- 2001 „Přirozenější než umění“, *Ateliér* 14, č. 11, s. 16
- 2005 „Hra-sen: Sen-hra“, in idem: *Surrealismus není umění* (Praha: Concordia), s. 144–146
- FLUSSER, Vilém
- 2001 [1996] *Komunikológiá*, prel. Alma Münzová (Bratislava: Mediálny inštitút)
- FREUD, Sigmund
- 1994 [1900] *Výklad snů*, prel. Ota Friedmann (Pelhřimov: Nová tiskárna)
- FROMM, Erich
- 1970 [1951] *Sny a mýty. Symbolika snov, rozprávok a mýtov*, prel. Ivan Šipoš (Bratislava: Obzor)
- GREENACREOVÁ, Phyllis
- 2007a [1955] „Můj vlastní vynález, Zvláštní krycí vzpomínky pana Lewisa Carrola, jejich forma a původ 1“, prel. Viktor Faktor, Roman Telerovský, *Analogon*, č. 50/51, s. 29–35
- 2007b [1955] „Můj vlastní vynález, Zvláštní krycí vzpomínky pana Lewisa Carrola, jejich forma a původ 2“, prel. Viktor Faktor a Roman Telerovský, *Analogon*, č. 52/53, s. 96–103
- HUIZINGA, Johan
- 1971 [1938] *Homo ludens. O původu kultury ve hře*, prel. Jaroslav Vácha (Praha: Mladá fronta)
- NÁDVORNÍKOVÁ, Alena
- 1998 „Filmová tvorba Jana Švankmajera“, in eadem: *K surrealismu* (Praha: Torst), s. 223–267
- PETŘÍČEK, Miroslav
- 2009 *Myslení obrazem* (Praha: Herrmann & synové)
- PROPP, Vladimír Jakovlevič
- 1971 [1928] *Morfológia rozprávky*, prel. Naděžda Čepanová (Bratislava: Tatran)
- ŠVANKMAJER, Jan
- 1989 „Něco z Alenky“, *Film a doba* 35, č. 9, s. 492–499
- 1994a *Hmat a imaginace. Úvod do taktilního umění. Taktilní experimentace 1974–1983 (1994)* ([Praha]: Kozoroh)
- 1994b *Transmutace smyslů* (Praha: Středoevropská galerie a nakladatelství)
- 2001 *Síla imaginace*, ed. František Dryje (Praha: Mladá fronta / Dauphin)
- ŠVANKMAJER, Jan – ŠVANKMAJEROVÁ, Eva
- 1997 *Evašvankmajerjan. Anima Animus Animace. Mezi filmem a volnou tvorbou* (Praha: Arbor vitae / Slovart)
- VOJVODÍK, Josef
- 2008 *Povrch, skrytost, ambivalence. Manýrismus, baroko a (česká) avantgarda* (Praha: Argo)

**Alice in a Hug of Imagination. Some Notes to Interpret the Film by Jan Švankmajer *Něco z Alenky* in Relation to its Literary Model by Lewis Carroll**

This paper focuses on the relationship between the film by Jan Švankmajer *Něco z Alenky* (Alice, 1987) and its literary model by Lewis Carroll (1865), both at the general level, with the relationship between the text and the (film) image. Švankmajer's movie is an interpretation (not adaptation) of primary text. Explored subjects such as the miraculous, the principle of play, childhood and the dream sphere, which are characteristic of both authors, are examined by this study in their broader context.



## Postupy pri dramatizácii diela Janka Kráľa *Povešť*

### Divadelný príbeh balady

SIDÓNIA SEMANOVÁ

Cieľom príspevku je interpretovať báseň Janka Kráľa s názvom *Povešť* tak, aby sa stala základom pre následnú divadelnú adaptáciu spomínaného umeleckého textu. Východiskom pre interpretáciu bude pôvodný rukopisný zápis balady *Povešť*, ktorý sa nachádza v pozostalosti Janka Kráľa v Archíve literatúry a umenia Matice slovenskej v Martine. Janko Kráľ napísal báseň *Povešť* v roku 1843,<sup>1</sup> prvýkrát vyšla tlačou v almanachu *Nitra II* v roku 1844.<sup>2</sup> Dôvod, prečo som nesiahla po niektorom z knižných vydaní spomínaného básnického textu, je fakt, že sa knižné vydania od pôvodiny odlišujú nielen v zmenenej pravopisnej norme, ale sú v nich aj chybné textologické prepisy.<sup>3</sup> Pojmovovo sa opieram o prácu *Teória výrazu a štýl* od Františka Miku (MIKO 1969) a o jej aktualizovaný variant *Tezaurus estetických výrazových kvalít* (2008), ktorý je dielom kolektívu autorov tzv. Nitrianskej školy. Mikova teória štýlu uchopuje nielen literárne, ale aj estetické kvality. Je preto vhodným nástrojom pre transformovanie umeleckého textu do iného znakového jazyka, v tomto prípade do podoby divadelného scenára. Pri interpretácii sa budem koncentrovat' na kategórie subjektívnosti a dramatickosti a ich podkategórie.

V lyrických textoch sa *subjektívnosť výrazu* transformuje prostredníctvom lyrického *ja* (lyrický hrdina, lyrický subjekt). Lyrická situácia sa prispôsobuje citovému rozpoloženiu lyrického subjektu. V epických textoch sa subjektívnosť realizuje prostredníctvom kategórií rozprávača a postavy.

V tomto zmysle interpretáciu zameriam najmä na charakteristiku rozprávača a lyrickej atmosféry, ktorú vykresľuje (lyrická atmosféra je determinovaná subjektívnym stavom rozprávača a jeho postojom voči opisovanej skutočnosti), hlavnej postavy a na jej dialogické prehovory. (Podľa F. Miku najmarkantnejším vyjadrením subjektívnosti je slovo – PLESNÍK 2008: 55.)

<sup>1</sup> Teda hneď nato, ako sa Ľudovít Štúr, Svetozár Hurban a Michal Miloslav Hodža dohodli na kodifikovaní spisovnej slovenčiny; kodifikačné diela ešte nevyšli tlačou.

<sup>2</sup> Porov. Thotová, Viola: <http://www.osobnosti.sk/index.php?os=zivotopis&ID=58775> [prístup 23. 4. 2010].

<sup>3</sup> Výber z tvorby Janka Kráľa s názvom *Balady* z roku 1957, ktoré vydali Mladé letá (zostavovateľ Milan Pišút) zmenil sémantiku 51. verša takto: pôvodný verš „na dvore tráva vyrástla hustá“ zmenil na „na dvoje tráva vyrástla hustá“, kým pôvodný verš určoval miesto, kde vyrástla tráva, modifikovaný verš určuje čas, ako dlho rástla tráva (KRÁĽ 1957: 53). Ten istý editor vo vydaní súborného diela Janka Kráľa z roku 1952 v Matici slovenskej prepisuje chybné 11. verš: pôvodný verš „mních je prítomný, prostosrdeční“ modifikuje na „mních je pokojný, prostosrdečný“. Z neutrálne vyznievajúceho konštatovania prítomnosti mnícha sa v knižnom vydaní stáva jeho charakteristika ako pokojného (KRÁĽ 1952).

Báseň *Povešť* nie je iba zápisom pôvodne ľudovej povesti, ale je i rozprávaním o rozprávaní ľudovej povesti baladického typu. V básni sa teda nachádzajú dvaja rozprávači. Autorovi sa tým podarilo zachytiť moment živého odovzdávania tradície. Rozpovedanie povesti bolo totiž vyvolané aktuálnou potrebou, ktorú opisuje autorský rozprávač v prvých siedmich strofách. V úvodnej epickej situácii nachádzame dievča, stratené v noci v temnom lese, ktoré sa uchýli v kolibe starého mnícha: „Noc je – v tichej hore u vodičky / U skál škaredých a tmavých. / Ohňík sa bliští vjednej kolíbke / A pri ňom sedí starí mních.// Na druhom boku sedí d'jeučička / Čo na malinách zblúďila. / Mních je prítomní, prostosrdeční, / Sem sa pred nocou ukrila“ (KRÁL 1843: 1).<sup>4</sup> Rozprávač neopisuje len prírodnú pohromu, búrku v lese, ale aj niečo, čo má nadprirodzenú povahu. Vypätý až mysteriózny stav okolitej prírody pôsobí na dievča hrôzostrašne: „Voda odbíja vlni žalosnje / Husički po nej plavajú, / Mníchová duša s šumom vuod choďí, / Djeučičke vlasí stávajú.// Voda sa zdúva, husički mece / Tje veľmi t'ážko gagajú / Storáz / vilet'et' chcejú krjélami, / Storáz do vodi padajú“ (IBID.: 1–2)

Opisovaný prírodný jav je prejav niečoho, čo sa udialo v dávnej minulosti a čoho dôsledky trvajú doteraz. Ide o stav prekliatia ako trestu za nesprávne konanie. Trest sa prejavuje ako zakliatie potrestaných dievčat do podoby húsok, ktoré chcú vyletieť, ale stále sú strhávané späť do vody: „Už sa podvihnú, začnú ljetaťi, / A už radosne gagajú – / Vtedi pritrjeli víchor zafúkne – / plask! plask! do vodi padajú“ (IBID.: 2).

Hrôzostrašnosť situácie je dané nielen pozorovanými javmi, ale aj neporozumením celej situácii, preto mních rozpráva dievčat'u baladický príbeh, ktorý tvorí centrálnu časť básne – 8. až 25. strofu. Posledné dve strofy (26. a 27.) prepájajú minulosť, v ktorej sa odohral baladický príbeh, prítomnosť, v ktorej sa dôsledky baladického činu prejavujú, s budúcnosťou, v ktorej tradované príbehy budú naďalej platiť: „Húski plavali, aj dñes plavaju / A dokjal budú plavati,... / O tom na svet'e ludja nežnaju / Iba sám pán Boh a svatí.// Lebo tak vpravja starje babički, / Kára žjadnjeho ňemiñje, / Skorej mesjáčik, slnce, hvjezd'ički, / Na svet'e šecko pomiñje“ (IBID.: 6–7).

Z uvedených poznámok nám je stále viac zrejmé, že báseň Janka Kráľa *Povešť* je príznačná žánrovým a druhovým synkretizmom, cez ktorý sa subjektívnosť ako výrazová kategória takisto prezentuje. Názov básne je *Povešť*, čo by malo byť jej žánrovým ukotvením. V celej básni sa nenachádzajú žiadne konkrétne historické alebo časopriestorové fakty. Naopak, môžeme si všimnúť ahistorickosť rozpovedaného príbehu. Názov *Povešť* označuje skôr fakt hovorenia, rozpovedania niečoho. Videli sme, že v básni sa nachádzajú dvaja rozprávači, ktorí odovzdávajú určité poslanstvo skoncentrované do baladického príbehu. Zo žánrového hľadiska predstavuje

---

<sup>4</sup> Pri interpretácii textu som pracovala s pôvodným rukopisom Janka Kráľa balady *Povešť*, ktorý sa nachádza v archíve Maticy slovenskej. Preto som stranám textu musela priradiť čísla, na základe ktorých je možné sa v texte ľahšie orientovať, keďže v pôvodnom vydaní sa nenachádzajú.

báseň *Povešť*, aspoň jej centrálna časť (strofy 8 až 25), ľudovú baladu, ktorá má funkciu vysvetľujúcu a upomínajúcu. Rozpráva o tom, že svet riadi určitá sila (Boh alebo osud), ktorá sa stará o potrestanie vinníkov a je garantom základného poriadku sveta: „Lebo tak vravja starje babički, / Kára žjadnjeho ňemiňje, / Skorej mesjáčik, slnce, hvjezdíčki, / Na svet'e šecko pomiňje“ (IBID.: 7). Zároveň táto balada má aj sociálnu funkciu a pripomína, že starým, chorým, chudobným a biednym treba poskytovať pomoc, pretože sú pod ochranou nadprirodzených síl: „Kto chudobnjemu kus chleba hoďí, / Tomu sám pan Boh pomuože“ (IBID.: 5). Platí to aj naopak. Teda, kto nepomôže chudobnému, toho postihne trest.

Balada má výrazný religiózny nádych, spätý najmä s hlavnou postavou starej chudobnej ženy-vdovy, ale miešajú sa tu kresťanské i pohanské prvky. Morálka a prejavy zbožnosti ženy-vdovy sú kresťanské, katolícke a až ľudovo-mariánske: „Starkin celí je poklad pátrički / Krížik knížočka v prječinku, / Každí d'en choďí k nohám rodički / „Dajže mi, panna, spočinku.// Daj mi! Prosím t'a panna milosná, / Ved' si ti tjež tak plakala, / Keď si pod krížom t'ážkím žalosná / Jako tá osika stala“ (IBID.: 4–5)

Modlitba je špeciálnym druhom dialógu, keďže partnerom je nadprirodzená bytosť (Boh, Panna Mária). Modliaci sa človek v modlitbe odkrýva svoje najintímnejšie vnútro, ako by to možno neurobil pred žiadnym človekom. Modlitba má zároveň veľkú výpovednú hodnotu, vzhľadom na to, že vyjadruje aktuálnu životnú potrebu, o ktorú modliaci sa človek Boha prosí. V tomto zmysle je modlitba markantným vyjadrením subjektivismu hlavnej postavy – starency. Stará žena neprosí o materiálne dobrá, ale prichádza do mariánskej kaplnky v lese rozpovedať Panne Márii svoje trápenie. Pritom oslovuje Máriu ako milostiplnú a žalostnú Pannu a stotožňuje svoju skúsenosť zo skúsenosťou Božej rodičky: „Ti si plakala, ja plakat' musím, / Ved' ma už šeci ňahali, / Teraz sa takto klmáčím, dusím... / Nože pomoc mi v tom žjali!“ (IBID.: 5)

Podobnosť ženy-vdovy a Panny Márie je zrejmá aj zo sémantiky obrazných pomenovaní, ktoré sa na ne vzťahujú. V oboch prípadoch ide o obraz ženy ako stromu. Panna Mária pod krížom „jako tá osika stála“, a žena-vdova je „ak tá jela obt'atá“. Kresťanský kontext prezrádza aj ďalšie správanie sa starency. V dialógoch voči dievčatám vyjadruje starenka svoju prosbu veľmi nežne a úctivo: „Prosím vás moje milje djeučički, / Dajt'e mi vodi trošíčka!“ (IBID.).

Opiera svoju prosbu o to, že im prisľubuje Božiu odmenu a pomoc: „Kto chudobnjemu kus chleba hoďí, / Tomu sám pan Boh pomuože“ (IBID.). Dievčatá, ktorým bola prosba adresovaná, sa voči starenke správajú hrubo. Napriek ich neochote zvoláva na ne starenka Božie milosrdenstvo, a potom umiera s menom Božím na perách. Myšlienka, že Boh ochraňuje najmä

svojich chudobných, je súčasťou starozákonnej i novozákonnej biblickej zvesti.<sup>5</sup> Znovunastolenie poriadku vo svete textu balady Janka Kráľa však celkom kresťanskej nie je. Boh za vykonanie zlého skutku zosiela na dievčatá trest: zaklína ich do podoby húsok: „Vodíčka ťekla, ztrhala šati, / Húski vodíčkou plavali, / Daromne pošli d'jeuki hladáťi, / Djeuki na veky zkapali“ (IBID.: 6).

V sujetovom konflikte sa spájajú kresťanské, ale aj pohanské prvky a zároveň sa prekrývajú aj s čarovnými motívy pochádzajúcimi z ľudovej slovesnosti. Ľudovosť balady sa demonštruje aj prostredníctvom krátkych žánrov ľudovej múdrosti (povera, príslovie, porekadlo).

Dramatickosť výrazu je spojená s pocitom niečoho konfliktného, neočakávaného, tragického, osobného, trpkého, stupňujúceho sa, hroziace, neodvratného a vážneho. Vychádza zo stretnutia dvoch alebo viacerých protikladných zámerov, túžob, tendencií, myšlienok postáv (PLESNÍK 2008: 217). Na základe uvedeného budem v texte Janka Kráľa sledovať dramatickosť zvýraznenú v kontrastných polohách, a to:

1. ako senzuálnu kontrastnosť (svetlo – tma, ticho – hluk);
2. lexikálnu kontrastnosť (prostredníctvom lexém s negatívnou a pozitívnou expresívnosťou);
3. kontrastnosť v pláne postavy.

Senzuálnu kontrastnosť, a to konkrétne kontrast medzi svetlom a tmou, môžeme sledovať v básni *Povešť* už v úvodných veršoch básne, kde autorský rozprávač udáva časové vymedzenie, kedy prichádza k nemu zblúdila dievčička: „Noc je – v tichej hore u vodički / U skál škaredých a tmavých. / Ohňík sa bliští v jednej kolíbke / A pri ňom sedí starí mňích“ (KRÁL 1843: 1).

Časopriestorové lokalizovanie príbehu do nočnej temnej hory kontrastuje so svetlom ohňa v mníchovej chalúpke. Aj ďalší kontrast ticha a hluku slúži na navodenie tragickej až mysterióznej atmosféry s predtuchou niečoho zlého: „Voda odbíja vlni žalosnje / Husički po nej plavajú, / Mňichová duša s šumom vuod choďi, – / Djeučičke vlasí stávajú“ (IBID.).

Hluk je prejavom sily prírodných alebo nadprirodzených úkazov. Prírodné sily sa búria a rušia pokojné situovanie tichej noci v prvom verši. Tajomnosť dejov zvýrazňuje rozprávač odbíjaním vln, ktoré sa metonymicky spája s odbíjaním času a odbíjaním zvonov: „Voda odbíja vlni žalosnje“ (IBID.). Spätosť prírody so svetom človeka naznačuje Janko Kráľ antropomorfizačným prívlastkom „vlni žalosnje“. Podobne je to v sile a zvuku vetra, ktoré

---

<sup>5</sup> V žalmoch sa veľakrát nachádza presvedčenie, že Pán zachráni svojich chudobných (žalm 109, 132). V biblických prísloviach je aj takýto výrok: „Nezdieraj chudobného preto, že je chudobný, a negniav v bráne bedára, lebo Pán prevezme ich pravotu a oberie ich oberačov o život“ (Prís. 22,22–23). Biblické príbehy o ženách-vdovách sú plné súcitu voči ich životnej situácii (napríklad príbeh o chudobnej vdove zo Sarepty, ktorej prorok Eliáš vzkriesil syna – srov. 1 Kr. 17,7–24, ďalej novozákonný príbeh o chudobnej vdove, ktorej obeť Ježiš priamo pochválil – Mk 12,41–44. Ježiš pomohol Naimskej vdove tým, že vzkriesil jej syna – Lk 7,11–17, a vdovy sa nachádzajú aj v Ježišových podobenstvách a poučeniach).

evokuje tušenú magickosť udalosti: „Vetričok ako núcení veje, / Nocou šušťí ak matoha“ (IBID.: 3).

Senzuálna kontrastnosť je spätá s emocionálnou a pocitovou kontrastnosťou: húsky „radosne gagajú“, ale pod nárazom víchra: „plask! plask! do vodi padajú“, ako to onomatopoicky vyjadruje Janko Kráľ.

Dramatickosť a tragickosť výrazu môžeme okrem vykreslenia senzualnej kontrastnosti prostredia sledovať aj na pozadí kontrastnosti postáv. Pri opise starej ženy-vdovy a jej životného prostredia uplatňuje Janko Kráľ maximálnu mieru jemnosti, citlivosti, lyrickosti: „Muška jedňinká bjednú stvoričku, / Keď sa brježďilo zbúdzala“ (IBID.: 2). Napriek veľkej miere lyrickosti obrazu životného spojenia starenky s prírodou cítiť z opisovaného obrazu zakrývaný sociálny a životný nedostatok starej ženy: „Neborká ak tá jela obt'atá, / Skrčená ak ten zrelí klas; / Ňemala muža, sestričku brata, / Aňi len jeden svojskí hlas“ (IBID.: 2).

V lyrickom opise starenky sa napriek deminutívnym lexémam (neborká, stvorička, starička...) a jemným lyrickým prirovnaniam postupne zvyšuje tenzívnosť životnej situácie starej osamotenej ženy. Napätie sa ďalej stupňuje v dialogických modlitbových pasážach starenky. Modlitba ženy-vdovy evokuje plač a žalostný výkrik: „Ti si plakala, ja plakať musím, / Veď ma už šeci ňahali, / Teraz sa takto klmáčím, dusím... / Nože pomoc mi v tom žjali!“ (IBID.: 5). Jej prosba o vodu disponuje veľkou mierou nedostatku, úctivosti a citlivosti: „Prosim vás moje milje djeučički, / Dajťe mi vodi trošíčka!// Dajťe mi vodi! zle mi prochoďí, / Zle, kto sa zohnúť ňemuože“ (IBID.).

Perúce dievčatá sú vykreslené ako nositeľky životnej sily a dostatku: sú mladé, plné aktivity, sú spolu, teda majú – na rozdiel od starenky – vytvorenú sociálnu sieť. Stretnutie oboch typov postáv je samo o sebe kontrastom. Skutočná dramatickosť však preráža, až keď dievčatá reagujú na prosbu starenky o vodu neadekvátne hrubo a posmešne: „Naozaj, ty krpka stará?“ / Šeckje sa na ňu rozrihotali, / Evička, Zuza, a Mara“ (IBID.).

Okrem negatívne vyznievajúceho slovesa rozrihotat' sa, ktoré evokuje výsmech, oslovujú dievčatá starú ženu „ty krpka stará“, teda ako stará krapaňa, čím sa vysmieľajú z jej biedneho životného postavenia. Možno súhlasit' s Viktorom Kocholom, že zvukové jazykové prejavy postáv v baladách Janka Kráľa vyjadrujú celého človeka (KOCHOL 1955: 256).

Avšak nielen postavy, aj rozprávač vyjadruje svoje postoje prostredníctvom jazykových pomenovaní. Voči biede starej ženy zaujíma súcit a zároveň ho aj v poslucháčoch (čitateľoch) vzbudzuje. Naopak voči netaktnosti dievčat nemá porozumenie ani ospravedlnenie: smrť a zakliatie, najtragickejšie spôsoby vystupňovanej sujetovej tragickosti, opisuje rozprávač s empatiou voči starej žene a zároveň s odsúdením amorálneho skutku dievčat: „Dušu vipúšťja

ak holubičku / Tá k Bohu večnjemu letí / Ale už aňi jednu djeučičku / Ňebolo vjacej vid'et'í“  
(KRÁL 1843: 6).

Výrazová subjektivnost' a dramatickost' sa v básnickom texte Janka Kráľa prepájajú v pásme postáv a rozprávača. Okrem toho subjektivnost' je zdôraznená v lyrickom opise prostredia a tragickost' v sujetovom konflikte a záverečnej katastrofe.

V divadelnej adaptácii nastávajú oproti literárnej predlohe viaceré zmeny; prepis prináša vždy určité významové posuny, dramaturg zámerné či nezámerné niektoré motívy a myšlienky aktualizuje, iné potláča, jednoducho interpretuje predlohu (porov. JANOUŠEK 1987: 189). Divadlo disponuje oproti literárnemu textu inými výrazovými možnosťami. Pohyb hercov, ich gestika a mimika nahrádza pásmo prvého – autorského – rozprávača, ktorý mal priestor v rámcových častiach básne. Práve prostredníctvom interpretácie básne *Povest'* sa odhalili aj možnosti využitia spomínaného textu v dramatickej podobe. Na základe interpretácie som následne vytvorila aj divadelný scenár k básni *Povest'* a báseň som taktiež spracovala aj do javiskovej divadelnej formy so študentským divadlom.

Keďže balada *Povest'* zachytáva moment odovzdávania tradície – teda baladického príbehu – ďalším generáciám (poslucháčom = zablúdenému dievčaťu), bolo potrebné preniesť toto ťažisko aj do adaptovaného dramatického scenára. Preto jeden z rozprávačov, a to mních, aj v dramatickom texte zostal. Aby sa zdôraznil moment odovzdávania povesti – tradície, niektoré jeho repliky prešli na postavy, čím sa vytvorila reťaz rozprávaného príbehu. Tradovanosť a späťnosť balady s ľudovým živlom som dokonca rozšírila o obraz hrajúcich sa dievčat na lúke. Okrem dievčat som zapojila do hier aj chlapcov, ktorí svojím figliarstvom a záškodníctvom vytvárajú protiklad k naivne hravému svetu dievčat. Zdrojom pre tento posun boli figliarske ľudové hry a prekáračky. Aktualizovaný ľudový motív sa prejavuje aj v kostýmovaní dievčat a chlapcov, ktorých šaty sú štylizáciou na pôvodný ľudový kroj. Zdôraznením hravosti dievčat a chlapcov zároveň zapájam do konfliktu aj psychologickú motiváciu, ktorá sa prejavila najmä pri odpovedi stareнке. Dievčatá sú rozihrané, a preto nerozvážne reagujú na prosbu starej ženy-vdovy.

Subjektivnost' transformovaná lyrickou atmosférou balady som uplatnila aj prostredníctvom rekvizít. Dôležitou rekvizitou v adaptácii sú šatky. Majú pomáhajúcu a dotvárajúcu funkciu. Pri evokovaní tajomnej atmosféry spätéj s činnosťou živlov si postavy pomáhajú šatkami: „Vetriček ako núcení veje, / Nocou šušťí ak matoha“ (KRÁL 1843: 4).

Dôležitým posunom v štruktúre subjektivnosti je stotožnenie zablúdeného dievčaťa a starej vdovy tým, že obe postavy hrala tá istá herečka. Rozprávač rozpráva baladu tak

sugestívne, aby vzbudil súcit s postavou starečky a odpor voči nevhodnému správaniu dievčat. Je to nielen preto, aby poslucháč zaujal postoj voči zobrazovanému príbehu, ale predovšetkým, aby sa s príbehom stotožnil a prijal zobrazované hodnoty za svoje. Baladický príbeh je teda koncipovaný ako archetypálny či mýtický protopribeh. Starenka v balade zobrazuje akýsi archetyp starej, chudobnej a zbožnej ženy, odovzdanej *do rúk Božích*. Potenciál príbehu prenášať hodnoty a orientovať poslucháča v živote som teda v dramatickej podobe znázornila splynutím postavy dievčičky so starečkou. Navonok sa premena naznačuje prostredníctvom zmenenej formy využitia rekvizity – šatky.

Pri adaptácii som urobila aj zmeny v pásme postavy a v jej charakteristike. Najradikálnejšie povahová zmena nastáva práve pri postave starečky. V literárnej predlohe je starečka zobrazená ako osamotená, chudobná a stará zhrbená žena, ktorú autor opisuje veľmi lyricky a citlivo. V dramatickej podobe sa starečka pri praní dievčat stáva až nepríjemne poučujúcou starečkou. Znovu som uplatnila psychologizáciu postavy, pretože stará žena sa často spája práve s nervozitou a moralizátorstvom. Preto je aj reakcia dievčat pochopiteľnejšia a na druhej strane „posolstvo“ balady je výpovednejšie: ani nepríjemné správanie starej ženy nie je dôvodom pre hrubosť a výsmech dievčat. Touto zmenou v charakteristike postavy sa výpoveď balady neruší, ale skôr potvrdzuje.

Podľa literárnej predlohy má adaptácia zachovanú podobu sujetového konfliktu a záverečnej katastrofy. Modifikuje sa iba podoba trestu: kým v literárnej predlohe išlo o zaklätie do podoby húsok, v divadelnej adaptácii je trestom dievčat smrť. Modifikácia trestu zodpovedá obraznosti balady, pretože smrť je v motivickej línii balady zobrazená ako let duše do neba.

V dramatickej podobe balady k zdôraznenej *dramatickosti* dopomohli ďalšie neverbálne výrazové prostriedky, najmä hudba. Kontrast hluku a ticha som aktualizovala a zosilnila v dramatickej podobe využitím akordeónu. Hudba sa stala prvkom, ktorý dotvára atmosféru, ale taktiež posúva dej dopredu. Napríklad v obraze, keď dievčička prichádza k mníchovi, hudba mení deň na noc. V závere balady hudba signalizuje hranicu medzi životom a smrťou.

Analýzou a interpretáciou básnického textu sa ukázalo, že celá báseň *Povest'* nie je povest'ou v zmysle určenia žánru, ale baladickým archetypálnym príbehom, ktorý rozprávač odovzdáva poslucháčovi tak, aby ho hodnotovo orientoval. Balada má silne religiózny charakter, aj keď ide o synkretickú religiozitu, v ktorej sa prepájajú kresťanské i pohanské prvky. Z výrazových kvalít básne *Povest'* sa pre divadelnú adaptáciu ukázali produktívne najmä kategórie subjektívnosti a dramatickosti. Silná subjektívnosť a dramatický náboj básnického textu sa ukázal ako vhodný pre jeho divadelné spracovanie. Zachovanie oboch ťažiskových estetických kategórií pomohlo

k tomu, aby sa charakter balady preniesol aj do jej adaptovanej podoby. Zároveň mi poskytli slobodu v tvorivom hľadaní adekvátnych výrazových možností, ktoré umožňuje divadlo, takže som sa nemusela *otrocky* držať básnického textu.

#### PRAMENE

KRÁL, Janko

1844 *Povešť*, 7 s., rukopis – Archív Matice slovenskej

1952 *Súborné dielo*, ed. Milan Pišút (Martin: Matica slovenská)

1957 *Balady*, ed. Milan Pišút (Bratislava: Mladé letá)

#### LITERATÚRA

JANOŠEK, Pavel

1987 „Dramatizace“, in: Kol. autorů: *Poetika české meziválečné literatury* (Praha: Československý spisovatel), s. 189–212

KOCHOL, Viktor

1955 *Poezia štúrovcov* (Bratislava: SAV)

MIKO, František

1969 *Estetika výrazu. Teória výrazu a štýl* (Bratislava: Slovenské pedagogické nakladateľstvo)

PLESNÍK, Lubomír

2008 *Tezaurus estetických výrazových kvalít* (Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa, Filozofická fakulta: Ústav literárnej a umeleckej komunikácie)

#### **Approaches in Drama Adaptation of Janko Král's *Povešť* or The Story of Staging a Ballad**

The author's analysis and interpretation of the poetic text by Slovak poet Janko Král' *Povešť* (1844) shows that the poem is an archetypal balladic story of a strongly religious nature, even though this religion is a syncretic one, combining both Christian and pagan elements. Out of the poem's expressive qualities it was the folkloric character and the category of strong subjectivity, as well as the dramatic nature of the text which struck the author of this study as most productive for her drama adaptation. The study analyzes the replacement of media-specific literary devices by media-specific theatrical devices as the most suitable transposition strategy in relation to the qualities of the text.



## **Verbální a vizuální: konfrontace, interakce a syntéza znaků**

## O možnostiach koherencie semiologických koncepcií v lingvistike a Mondrianovej manifestácii neoplasticizmu

MIROSLAV HAIÁK

### Semiotické indície

Adícia Saussurom iniciovanej semiologickej povahy teórií a štúdií ideografických s manifestom geometricko-abstraktného umeleckého štýlu do celku kompendiálneho charakteru je podmienená adekvátnosťou komparácie ich obsahov. Dôvodov nekategoricky formulovaného názvu práce, interpretujúcej Mondrianove texty v intenciách prevažne štrukturalistických, je viacero. Vzhľadom k dobe vzniku štúdie *Nové zobrazovanie v maliarstve* (1915–1917) a manifestu *Neoplasticizmus, všeobecný princíp plastickej ekvivalencie* (1920) a aj vzhľadom k adresátovi v nich obsiahnutých myšlienkových konceptov je pochopiteľná absencia lingvistickej – „saussurovskej“ terminológie. Poznámky z cyklu prednášok Ferdinanda de Saussura, známe ako *Kurz obcej lingvistiky*, boli vydané posmrtno Charlesom Ballym a Albertom Sechehayom v roku 1916. Toto dielo síce v jazykovede znamenalo revolúciu, a to pomerne skoro po zverejnení, do sfér iných disciplín však závery z neho plynúce prenikali len postupne.

V rozmedzí rokov 1915–1920, v čase, keď vznikajú spomínané texty Pieta Mondriana, je na skupinu De Stijl prokázateľný predovšetkým vplyv teozofa Mathieua Hubertusa Josephusa Schoenmaekersa a hegliánskeho filozofa Gerardusa Johanna Petrusa Josephusa Bollandu. Práca teoretizujúceho umelca z dvadsiatych rokov minulého storočia tak automaticky reflektuje dobový antropologicko-filozofický prúd, reprezentovaný dielom Rudolfa Steinera. Smerodajnou z hľadiska orientácie Steinerovho filozofického bádania je *Filozofia slobody* (STEINER 1991), vydaná v roku 1894. V centre záujmu tu figuruje človek ako duchovná bytosť, imanentná súčasť spoločnosti, s dôrazom na jej autonómne, percepčné vlastnosti a bytostné právo seberealizácie (HAIÁK 2009). Nepopierateľný vplyv *antroposofie* na tzv. „píšucich výtvarníkov“ (Vasily Kandinsky, Paul Klee, Franz Marc ai.) je teda badateľný aj v jazyku Pieta Mondriana. Aj napriek tomuto konštatovaniu existuje dôvod, ktorý nás núti nazerať na dielo a teórie tohto nizozemského umelca cez prizmu štrukturalistického objektivismu, synchronnej racionality. Príklonu k tejto vedeckej metóde prízvukuje aj Vilém Flusser vo svojom texte „Mondrian, alebo zrodenie štrukturalizmu“ (FLUSSER 1996: 203–206). Preduchovnený pátos náhľadu na formotvorné činitele a symboliku farieb nemeckých expresionistov je vystriedaný nekompromisným, puristickým redukcionizmom holandského protestantizmu.

Mondrianova dikcia nie je retrospektívna. To znamená, že namiesto deklarovania nového umeleckého postupu či novej etapy tradičnou umenovednou terminológiou a diachrónnym prístupom k výskumu postuluje svoje predstavy nového zobrazovania na princípe re-definovania estetických kritérií recepcie diela ako aj umeleckých postupov pri jeho tvorbe. Preferenciou aktuality času a záujmom o dobové trendy (dôležitým predpokladom štrukturalistickej metodológie) na úkor historizujúcej kriticko-reflexívnej metódy možno konštatovať vhodnosť porovnania Mondrianových textov so semiologickými teóriami predkladanými štrukturalistickou literatúrou. Tá vychádza zo záverov diferenciacie medzi *synchronickým* štúdiom jazyka (štúdiom lingvistického systému v určitej epoche bez udania času) a *diachronickým* štúdiom jazyka (štúdiom jeho vývoja v čase), nastolených v *Kurze* (CULLER 1993: 34). Za zmienku stojí aj invenčné distribuovanie teozofických názorov o kognitívnosti univerzálneho princípu, napríklad v objektívnej stránke vyjadrovacieho prostriedku, formálneho prvku, do oboch Mondrianových prác. Kľúčová snaha zovšeobecniť tento *provok* v novom spôsobe zobrazenia je formulovaná ako potreba simplifikácie *morfoplastickosti* umeleckého diela. Charakteristika novej estetiky, podmienenej implikáciou abstraktných umeleckých prvkov na plátne (v texte, notovom zápise, divadelnej scéne...), rozmiestnených v asymetrických a otvorených reláciách, mala za cieľ aktualizáciu individuálneho vnímania predmetnosti. Tento spôsob zobrazovania symbolizoval tiež metódu priameho a presného prežívania každodenne sa meniacej scenérie – metódu, ktorá mala svoju dôležitosť vzhľadom k meniacemu sa prístupu k normám vedenia, umeleckej slobody a sebauvedomovania (SCHAPIRO 2006: 233).

„Čitateľovi Mondrianových spisov nemôže zostať nepovšimnutá snaha umelca, integrovať v istom utopickom duchu svoju teóriu umenia s celým spoločenským životom a s prísľubom rozsiahlejšej emancipácie, ktorý prináša modernejšia doba“ (IBID.). Budúcnosť skutočne dosvedčila význam a vplyv abstrahovania základných geometrických foriem a korelácií elementárnych farebných tónov v umeleckej oblasti. Okrem toho po dvadsiatych rokoch 20. storočia nastupuje doba systematického rozvoja štúdia a s ním spojenej revízie a prehodnocovania teoretického východiska *semiológie* / *semiotiky* / *sematológie*.<sup>1</sup> Tento eminentný záujem o *znak* umožňuje okrem iného konfrontovať Mondrianove domnienky s koncepciami znakových systémov v podobe známej z množstva vedeckých prác lingvistiky, kulturológie, atropológie, psychológie a iných vedných disciplín. Dokazovaním koherencie semiotických koncepcií s dôrazom na lingvistiku a manifestu neoplasticizmu neide o ambíciu začleniť Mondriana medzi trojicu priekopníkov v oblasti *štúdia ľudského správania*: Émile Durkheima,

<sup>1</sup> Kvôli objasneniu často vágneho používania tejto terminológie a uprednostňovania jedného termínu na úkor druhého srov. ECO 2009: 44). Termín *sematológia* je podľa Karla Bühlera. V princípe sa v tomto pojednaní budú využívať oba výrazy, pri čom ich použitie bude závisieť od kontextu, ak pôjde o saussurovský model, bude použitý jeho výraz *semiológia*, a ak o Peirceov, potom bude reč o *semiotike*.

Zigmunda Freuda a Ferdinanda de Saussura, ako o nich hovorí Jonathan Culler (CULLER 1993: 7). Neide ani o snahu priradiť mu iniciačnú úlohu štrukturalizmu vo výtvarnom umení. Úlohou je interpretovať spôsob, akým je prezentovaný proces novokonštituovania umeleckého objektu v prácach *Nové zobrazovanie v maliarstve* (1917) a *Neoplasticizmus, všeobecný princíp plastickej ekvivalencie* (1920) v kontexte epochálneho rozvoja znakových teórií, počnúc Charlesom Sandersom Peirceom, Charlesom Kayom Ogdenom a Ivorom Armstrongom Richardsom. Preto je variantnosť, zdôraznená názvom mojej práce *O možnostiach koherencie...*, namieste. Tu totiž neide o extrapoláciu výrokových jednotiek na základe ich obsahovej totožnosti či rozdielov, ale o eventualitu korešpondencie dvoch teórií, ktorá nie je náhodná, no ktorej relevanciu ale treba dokázať.

### **Detekcia Mondrianovho znaku**

Ani v jednom z Mondrianových textov, ktorými sa táto práca zaoberá, *znak* ako jasne vymedzený pojem nie je definovaný. Je preto nutné odhaliť štruktúru prvkov, ktoré možno dosadiť ako konfrontačného partnera analýzy k systému v semiológii. Keďže táto vedná disciplína zahŕňa štúdium znakov v celom spektre ľudskej aktivity, vyčleňme si pole záujmu, v ktorom bude možné interpretovať aj Mondrianovu prácu z hľadiska identifikácie jej záverov, s konvenciou takto určených kultúrnych systémov. Eco začleňuje primárnu oblasť štúdia *znaku* v jazyku do semiotického odboru *prírodných jazykov* (ECO 2009: 21) a vizuálny, materiálno-objektívny komplex, ktorý Mondriana nútil hľadať nový spôsob zobrazovania, do sféry tzv. *vizuálnej komunikácie* (IBID.). Vychádzajúc z lingvistickej tradície odboru *prírodných jazykov*, zastáva jazykový znak pozíciu psychickej jednotky obsiahnutej buď v binárnom systéme Ferdinanda de Saussura, alebo v trojčlennej schéme Charlesa Sandersa Peirca či Ogden-Richardsovom koncepte znaku. Pri koncipovaní týchto teórií, ktoré v prípade Peirca prerástli do konštituovania semiotiky ako vednej disciplíny sa vychádzalo a reagovalo na filozofický základ Georga Wilhelma Friedricha Hegela. Tento predstaviteľ nemeckej klasickej filozofie vymedzuje *znak* ako dvojstrannú jednotu významu a výrazu, kde „význam je predstava, alebo predmet hocíjakého obsahu. Výraz je zmyslová existencia, alebo akýkoľvek obraz“ (MICHALOVIČ – MINÁR 1997: 27). Táto jednota významu a výrazu nadobúda v Saussurovom diele podobu znaku vyjadreného unifikáciou formy *označujúcej (signifiant, signifikant)* a *označovanej (signifié, signifikát)* myšlienky (CULLER 1993: 19). „Hoci môžeme hovoriť o označujúcom a označovanom, akoby boli oddelenými entitami, existujú iba ako komponenty znaku“ (IBID.). Eco vo svojej *Teórii semiotiky* (1976) akceptuje Saussurovu definíciu *znaku* ako korešpondencie medzi označujúcim a označovaným v obmedzenej miere: „Tento predpoklad má ale isté dôsledky: a) *znak nie je fyzickou entitou*, fyzickou entitou je nanajvýš

konkrétny výskyt príslušného výrazového prvku; b) *znak nie je fixnou semiotickou entitou*, ale skôr miestom stretnutia nezávislých prvkov (pochádzajúcich z dvoch rozdielnych systémov dvoch rôznych rovín a stretávajúcich sa na základe kódovej korelácie)“ (ECO 2009: 65, zvýraznil U. E.).

Účelom štrukturalistickej analýzy výtvarného diela, objektu *vizuálnej komunikácie*, je vyhovujúcejším Peirceov model náuky o znaku a jeho systéme a funkcii (POTTS 2004: 47–61). *Znak* nazýva Peirce aj *reprezentamen* a jeho základná definícia je blízka vysvetleniu pojmu v texte *Umení jako sémiologický fakt* (1936) Jana Mukařovského: „[...] znak je smyslovou realitou, jež se vztahuje k jiné realitě, kterou má vyvolávat“ (MUKAŘOVSKÝ 1966: 86). Táto synergia nie je podmienená iba výsledným efektom evokovania, ale aj jeho zástupným charakterom. Práve ten je veľmi dôležitý, pretože istá entita je svojou referenčnou kvalitou schopná zastúpiť úplne inú entitu aj v jej neprítomnosti. Na rozdiel od binárneho modelu ráta Peirceov model aj s hľadiskom adresáta danej referencie, subjektu schopnému myšlienkovy si evokovať tento informačný podnet. Využívajúc terminológie trojčlennej definície pojmu, ide teda o *reprezentamen/znak* referujúci na iný *objekt* (entitu) vždy v spektre konkrétneho hľadiska *interpretanta/reakčnej dispozície* (PEIRCE 1998: 131–150). Trojčlennosť je striktno dialektická, čo vykazuje vplyv hlavne pri snahe identifikovať podobu znaku u Mondriana. Žiaden z členov Peirceovho znakového modelu nie je zanedbateľný, rovnako ako je pre pochopenie tejto teórie dôležité vnímať pojem *znaku* v jeho širokých súvislostiach a hlavne spoločenských dopadoch. V organizme znakového systému prebieha neustály dynamický proces vznikania a zanikania, kódovania a dekódovania (šifrovanie a dešifrovanie), afilácie a apropiácie (špecifického pridruženia a privlastnenia), kanonizácie a relativizácie či mytologizácie a sprofanovania obsahovo-významového rámca objektívnej skutočnosti. Žiaden z týchto procesov by nebol mysliteľný bez subjektívneho činiteľa, bez *reakčnej dispozície*, teda *interpretanta* ako agensa ich priebehu. Vďaka schopnosti vedy artikulovať základné predpoklady fungovania takých elementárnych prvkov mentálneho sveta, akými znaky vo svojej najredukovanejšej aj najkomplexnejšej podstate sú, existuje možnosť ich nevídaného rozmachu napríklad v reklame, informačných a virtuálnych rozhraniach, verejnej správe, umení a inde.

V textoch Pieta Mondriana je potrebné upriamiť svoju pozornosť na výraz *špecifického vyjadrovacieho prostriedku*. O tomto prostriedku hovorí jednoznačne: „Každé umenie má svoj špecifický vyjadrovací prostriedok“ (MONDRIAN 2002: 8). Takéto konštatovanie je natoľko všeobecné, že by sa z neho nedala vydedukovať intencia *prostriedku* v inom než zaužívanom formálnom a formotvornom význame. Za týmto termínom však treba vidieť viac. Stotožniť tento *prostriedok* so *znakom*, alebo aspoň jeho funkciou, by nebolo možné bez nasledujúcej formulácie: „Ak teda čisté zobrazujúce vyjadrovanie umenia spočíva v správnej transformácii

zobrazujúcich prostriedkov a v ich uplatnení, tj. kompozícii, musia byť zobrazujúce prostriedky v úplnom súlade s tým, čo majú zobrazovať“ (IBID.: 21). Evidentný signifikantný charakter *zobrazujúcich prostriedkov* dáva tušiť ich totožnosť s *fyzickou entitou výrazového prvku*. Aj v prípade druhého Ecovho dôsledku signifikačného predpokladu *znaku* možno podmienku *transformácie zobrazujúcich prostriedkov* vnímať ako *konfrontačný priestor* alebo proces, teda *základ kódovej korelácie*. Ešte jasnejšie sa tieto vzťahy demonštrujú na príklade Schapirovej interpretácie Mondrianovho realizovania takto transformovaných prostriedkov v konkrétnom umeleckom diele: „[...] o niektorých vzťahoch geometrických tvarov na Mondrianových obrazoch môžeme hovoriť ako o ‚abstrahovaných‘ či transponovaných z predchádzajúceho vývoja zobrazujúceho umenia, bez predpokladu, že by tieto prvky samé mohli byť vysvetliteľné ako redukcie zložitých prírodných foriem na jednoduché pravidelné tvary. Tieto prvky sú naozaj nové, ako i konkrétne farebné značky na hmatateľnom povrchu plátna, ktoré sa vyznačuje určitými výraznými vlastnosťami – priamočiarosťou, hladkosťou, pevnosťou – kvalitami, ktoré možno označiť za fyziognomické a tiež ich tak možno chápať skôr ako ilustratívnu prezentáciu ideálnej koncepcie matematického či metafyzického myslenia, aj keď pri ich popise môžeme používať geometrické termíny“ (SCHAPIRO 2006: 232). Proces abstrahovania, transponovania, redukcie, minimalizácie či iného štylizovania a transformovania tvarovej, objektívnej skutočnosti do podoby elementárneho vyjadrenia jeho špecifickej vlastnosti či kvality aj formou matematických, fyzikálnych a geometrických výrazových prostriedkov možno pokladať za akt kódovania.

K definovaniu *kódu* potrebujeme znakový systém, presnejšie povedané, *kódy* poskytujú pravidlá, ktoré generujú *znaky* ako konkrétnu udalosť v komunikačnom styku. Preto sa klasické chápanie znaku rozkladá do veľmi zložitej siete súvzťažností (ECO 2009: 66). Ak ide Mondrianovi o úplný súlad toho, čo majú transformované *vyjadrovacie/ zobrazujúce prostriedky* zobrazovať (MONDRIAN 2002: 11), tak ich transformácia je totožná s procesom kódovania znakov, podmienujúceho priebeh komunikačného styku. Informácia, ktorá podlieha aktu šifrovania, je v texte *Nové zobrazovanie v maliarstve* jasne podaná: „Ak má umenie štýl zobraziť dokonale, musí sa oslobodiť od prírodného zjavu vecí tým, že ich nebude zobrazovať – musí zobrazovať v abstraktnej podobe, napnutia formy, intenzitu farby a harmóniu, ktorú ukazuje príroda“ (IBID.: 13). Analogicky k tomu máme možnosť využiť Ecovu formuláciu vzťahu kódu k znakovkej funkcii: „...teda (a) *kód zakladá koreláciu roviny výrazu* (v jej čisto formálnom a systematickom aspekte) s rovinou obsahu (v jej čisto formálnom a systematickom aspekte); (b) *znaková funkcia zakladá koreláciu abstraktného elementu výrazového systému s abstraktným elementom obsahového systému*“ (ECO 2009: 65; zvýraznil U. E.). O čo iné teda ide Mondrianovi ak nie o generovanie alebo abstrahovanie znakov z kódu *univerzálny platnosti*? Táto akcentovaná snaha

zovšeobecniť výraz na základe čo najefektívnejšieho vzťahu k jeho obsahu má byť dosiahnutá využitím ideálnych prostriedkov, a to prostriedkov *znakovej funkcie*. Napríklad: *rytmus* – harmonizácia farebných vzťahov a samotného priestoru/plochy – je výrazom subjektivity, individuálneho, zatiaľ čo *voľný vzťah dimenzie a farebnej hodnoty*, cez zdôraznenie ich ambivalentnosti, dokáže podľa Mondriana vyjadriť univerzálne (MONDRIAN 2002: 24).

Čo znamená výraz: *voľný vzťah dimenzie* a akú úlohu zohráva v novom zobrazovaní kompozícia? Pri úlohe detekovať a definovať v teórii Pieta Mondriana systém založený na využívaní prvku so znakovou funkciou sa môže táto otázka zdať irelevantnou. No len do chvíle, kým sa neurčí princíp budovania kompozície podľa istej schémy, štruktúry, systému výrazovými, formotvornými zložkami a kým sa neupresní ich elementárna povaha vo vzťahu k miestu a času ich referenčného aktu. Inými slovami, už vysvetlený proces transformácie prírodného javu do redukovanej geometricko-abstraktnej podoby, vnímaný cez prizmu teórie kódu a kódovania, operuje s fyzikálnymi vlastnosťami týchto prvkov (forma, intenzita farby...) a s ich kvalitatívnymi a kvantitatívnymi súvisťami. Preto je *dimenzia* v tomto zmysle chápaná ako štruktúrna jednotka, objekt výtvarnej koncepcie, ktorá je nie juxtapozične, ale synkreticky radená do kombinácie s *farebnou hodnotou*. Dimenzia intencionalizuje farbu, a tak ich jedinečným korelátom vzniká jazyk s potenciálom obsiahnuť univerzálne. Tento jazyk však musí byť abstraktný, čo je v manifeste niekoľkokrát zdôrazňované.

Kompozícia je limitujúcim rámcom vzťahu *dimenzie a farebnej hodnoty*, ktorý je v ideálnom prípade voľný. Mondrian vidí správne prekážku v dosiahnutí tejto voľnosti v *rytme*, pretože ten je svojim striedaním a členením materiálnej skutočnosti prejavom subjektivity a individuality, ktorá nekorešponduje s ambíciou univerzalizovať a kategoricky zovšeobecniť výraz v novom zobrazovaní. Preto je, ako píše Mondrian, nové zobrazovanie na základe kompozície dualistické (IBID.: 11–12). Na jednej strane využíva výrazové prostriedky univerzálneho charakteru, no na strane druhej ich nutne podriaďuje ďalším umeleckým pravidlám a zákonitostiam, ktoré sú však umelcom individuálne manipulovateľné. *Vyjadrovací/zobrazujúci prostriedok* tak má dokázateľne charakter znakovej funkcie, pretože výrazový systém v novom zobrazovaní je tvorený abstraktnými elementmi, a aby mohol dosiahnuť požadovaný výsledok univerzalizácie, musí korelovať s *abstraktným elementom obsahového systému* (ECO 2009: 67). Na to, aby sme presnejšie objasnili takto definovanú podmienku znakovej funkcie, budeme musieť Mondrianovu *zobrazujúcemu prostriedku* okrem jeho formotvorných a kódujúcich vlastností priradiť aj konkrétnejšiu semiotickú povahu.

## **Ikon, index, alebo znak? Exkurz do problematiky symbolu v diskurze *nového* zobrazovania v umení**

V návaznosti na predošlú kapitolu, otvorením problematiky kompozície a jej vplyvu na Mondrianovu snahu redefinovať charakter umenia, sa vytvoril priestor pre interpretáciu zobrazovacieho prostriedku univerzálnej povahy odmietnutím redundancie jeho významu. Nadbytočnosť, hojnosť, respektíve kopenie významov je otázkou tzv. neobmedzenej semiózy. Tá nám ukazuje, ako signifikácia pomocou neustáleho posúvania (*shifting*) v znakovnej rovine je schopná vzťahovať *znak* na iný *znak* (ECO 2009: 91). Takto sa môže správať akýkoľvek znak a tak neobmedzená semióza je fenoménom, s ktorým treba rátať pri priam obsedantnej snahe zovšeobecňovať, príznačnej pre celý manifest neoplasticizmu. Samozrejme sa pri bujnení významov v takomto procese signifikácie ráta s limitmi v zmysle nejakej mentálnej vybavenosti a kultúrnych konvencií. Lenže „kultúrne jednotky sú fyzicky v našej moci“ (IBID.), takže problém znaku a jeho významu sa naraz dostáva do úrovne, kedy je nutné konštatovať závažnosť interpretanta v semiotike. Tohto si bol vedomý aj Piet Mondrian, čoho dôkazom je spôsob, akým premýšľa o vplyve individuality pri použití univerzálneho vyjadrovacieho prostriedku: „Univerzálny prostriedok zobrazovania by opäť vystúpil ako niečo špecifické sám o sebe, keby nebol zrušený kompozíciou ako takou. Keďže sme individualitami, opäť by sme v univerzálnom prostriedku spozorovali individuálne. Z tohto dôvodu nové zobrazovanie nemôže zobrazovať pomocou symbolov“ (MONDRIAN 2002: 24). Ako je tu zdôraznené, človek je svojou prirodzenosťou, návykmi a konvenciami náchylný, alebo ako píše Gilles Deleuze „predurčený na isté rozlišovanie či súvzťažnosť medzi reálnym a imaginárnym“ (DELEUZE 1993: 9). Tento aspekt metafyziky človeka je nepopierateľný a dôležitý, to, čo však posúva hranice nášho bádania, je návod na eliminovanie individuálneho rozmeru v procese dekodovania umeleckého objektu, podľa ktorého má mať univerzálny prostriedok zobrazovania inú formu než symbolickú. Nie je cieľom zamýšľať sa nad korektnosťou takéhoto výroku či funkčnosťou takto zvoleného postupu, isté však je, že pojmom *symbol* sa pojednanie o možnostiach koherencie semiologických koncepcií v lingvistike a Mondrianovej manifestácii neoplasticizmu konkretizuje.

Mondrian teda implicitne vyjadruje isté vymedzenie, vyhranenie znakovkej formy voči symbolickým štruktúram. Ide však o štruktúry, na vysvetlenie ktorých si nevystačíme len so Saussurovou semiologickou koncepciou. Navrhnuté boli rôzne typológie znakov, ale Peircovo trichotomické rozdelenie, podľa ktorého sú znaky klasifikované ako *symboly/znaky*<sup>2</sup>, *ikony* a *indexy*, je najznámejšie. *Ikon* v tomto systéme zahŕňa skutočnú podobnosť medzi označujúcim a označovaným. V *indexe* je vzťah medzi označujúcim a označovaným kauzálny a v *znaku* je tento

---

<sup>2</sup> Eco uvádza pojem *symboly* (ECO 2009: 222), no Culler (CULLER 1993: 92) túto skupinu definuje ako *znaky samotné*, pri čom dopĺňa, že pokladať ich za symboly je chybou.



vzt'ah arbitrárny a konvenčný (CULLER 1993: 92). Ak je teda snaha univerzalizovať výrazový prostriedok umeleckého diela, potom na základe takto stanovených podmienok nie je pomenovanie tohto Mondrianovho kódujúceho prvku veľmi problematické. *Ikonická*<sup>3</sup> a *znaková* podoba nepripadajú svojou mimetickosťou a arbitrárnosťou do úvahy, pretože ako *obrazy* sa svojou podobnosťou neoslobodzujú od prírodného zjavu (MONDRIAN 2002: 13) a ako *znaky* sú svojou konvencionalitou maximálne individuálne.<sup>4</sup> *Index* je, zdá sa, vhodnejšou znakovou formou pre definovanie univerzálneho prostriedku nového zobrazenia. Ako jediná forma tejto trojčlennej klasifikácie je príznakový a označovaná entita je reprezentovaná na základe istých identifikovateľných symptómov. V prenesenom význame existuje ešte istá rozporuplná stránka *indexového znaku*, ktorá podľa Saussura prináleží *znak*u ako takému, totiž *onomatopoja* (CULLER 1993: 10). Ide o podobu tzv. *motivovaného znaku*, ktorý je približnou a polokonvenčnou imitáciou určitých zvukov (SAUSSURE 1996: 99). Svojím čiastkovým formalizmom teda napodobňujú, čiže ich signifikácia/duplikácia má obmedzenú mimetickú vlastnosť. Aj preto Eco *onomatopoja* jednoznačne klasifikuje ako *ikonické znaky*, ktoré sú v určitom ohľade podobné tomu, čo denotujú (ECO 2009: 239). Komplikovať už beztak nejasnú otázku definovania a symbolického výrazového prvku umeleckého diela interferovaním do tejto štruktúry príznakové stylistické prostriedky by nebolo adekvátne, keby sám Peirce nepredložil takú široko koncipovanú teóriu indexov. Preto keď hovoríme o umeleckom diele, s dôrazom na jeho výtvarnú a literárnu formu, nemôžeme *onomatopoja* ako špecifické prostriedky v literatúre vynechať. Predložiť tak ich potencionálnu príslušnosť do skupiny Mondrianom tolerovaných výrazových prvkov, pre *nové zobrazovanie* nie je až tak absurdné, najmä ak ide o nearbitrárne, polokonvenčné a atypicky mimetické prostriedky. *Indexy* sú teda z hľadiska semiológie znepokojujúcejšie, ako sa zdá, pretože presne stanoviť a uviesť presné kauzálne vzťahy medzi dvoma entitami nie je vždy možné (CULLER 1993: 93). Paradoxne aj napriek týmto nezrovnalostiam, je identifikovať príčinnú podmienenosť čohokoľvek bežnou, všeobecnou praxou. Aj preto *index* svojim vymedzením sa voči *symbolu* vo forme, v akej ho Mondrian odmieta, je akceptovateľný ako typ znaku stotožniteľný s tzv. *univerzálnym prostriedkom zobrazovania*.

S pojmom *symbol* však treba zaobchádzať nanajvýš obozretne, preto je dôležité pripomenúť si Mondrianove stanovisko, že „symbol nemôže byť zobrazovacím prostredkom abstraktne-reálneho maliarstva: symbol na jednej strane opäť zakladá obmedzenia a na druhej strane je príliš absolútny“ (MONDRIAN 2002: 34). To, čo podľa jeho názoru bráni *symbolu*

<sup>3</sup> Za najradikálnejší zásah do koncepcie ikonického charakteru znaku a vyvrátenie jeho tradičného obsahu možno pokladať kapitolu 3.5 Kritika ikonizmu z Ecovej *Teorie semiotiky*.

<sup>4</sup> „Charles Morris, predný semiotik 20. storočia, konštatuje, že umelecké dielo pozostáva z „ikonických znakov“, alebo je ikonickým znakom celé. „Znak je ikonický do tej miery, v ktorej sa sám vyznačuje vlastnosťami svojich denotátov, inak je neikonický“ (ISER 2010: 89).

univerzalizovat' sa, je pravdepodobne samotný proces *symbolizácie*. Tá je na rozdiel od signifikácie, jednoduchého pridelovania zmyslu, významu – *znaku*; alebo duplikácie predmetu, vizuálnej podoby – *obrazu*, polysemická. „Proces vytváření smyslu je u symbolu otevřený. Symbolizující má podobně jako označující materiální, konkrétní základ, ale symbolizované se na rozdíl od označovaného u znaku stává označením nového řádu. Stává se totiž označujícím nového označovaného. Od symbolizujícího se nedostáváme přímo k celku smyslu. Mezi symbolizujícím a symbolizovaným dochází ke zlomu. Část smyslu zůstává skryta“ (BORECKÝ 2003: 22). Interpretáciou nežiadaného symbolu podľa procesu symbolizácie, ako ho podáva Vladimír Borecký, však už otvárame oblasť Duboisovej *metodologickej problematiky imaginácie* s triádou termínov: *obraz*, *znak* a *symbol* (BORECKÝ 2003: 21-22). Ich obsahovú rovinu v mnohom vystihuje už rozvinutá Peircova klasifikácia, pre účely tejto práce sa ňou preto nie je nutné presnejšie zaoberať. Svetlo do problematiky môže vnieť pojednanie *O povabe symbolov* René Alleaua. Ten vo svojej obecnej symbolike/symbológii zdôrazňuje často opomínanú dualitu takejto znakovkej funkcie s pojmami *symbol* a *syntemat* (ALLEAU 2008: 21). *Syntemat* je jednotkou delenou do šestnástich tried, pri čom ich obsah je len iným klasifikovaním už spomínaných základných vlastností znaku v semiológii. *Symbol* je pre Alleaua pojmom vyhradeným pre tie znaky, ktoré cirkev či náboženská tradícia pokladá za posvätné. Skrytý, respektíve tabuizovaný charakter mystiky náboženských obradov, pietnosť aktov v liturgii, svätosti, posvätné texty a iné religiózne znaky prináležia podľa tejto definície do oblasti symbolov. Vysvetlenie procesu symbolizácie u Boreckého nie je teda v rozpore s takýmto chápaním symbolu. Kameňom úrazu a dôvodom k zamietnutiu tejto znakovkej formy tak zostáva jej neschopnosť presného zobrazenia vzťahov. „Porozumenie novému zobrazovaniu vyžaduje nazerať na presné zobrazovanie vzťahov ako na (exteriorizovaný) protiklad naturalistického zobrazenia. A toto je možné, pretože vnútro, ktoré sa nejaví, v zobrazovaní prijíma tvar. (Tak sa tiež lúč, ktorý je vo vnútri, a preto sa v skutočnosti nejaví, v zobrazení stáva vertikálnou líniou)“ (MONDRIAN 2002: 35). O abstrahovaní prírodných prvkov do transformovaných elementov tvoriacich plastický zobrazovací prostriedok sme hovorili v súvislosti so snahou definovať znakovú funkciu tohto prostriedku. Mondrian bazíruje na odpútaní sa od prírodnej formy, no konkrétnu realizáciu transformácie „prírodného“ predkladá práve v tejto časti, kde hovorí o exteriorizácii, vyjadrení, zhmotnení či realizácii vnútorných predstáv vizualizáciou redukovaných formotvorných prvkov. Gilbert Durand vo svojej teórii obecnej archetypológie predstavuje zaujímavý model ontogenetického vývoja symbolu. Ten podmieňuje postupnému prerodu z mentálneho obrazu v podobe verbálnej schémy cez archetypálny medzistupeň k substantívne založenému symbolu (BORECKÝ 2003: 138). Analogicky k citácii z textu *Neoplasticismus, všeobecný princíp plastickej*

*ekvivalencie* (MONDRIAN 2002: 35) sa konkrétna vnútorná predstava demonštruje napríklad prostredníctvom zobrazenej vertikálnej línie. Relevantnosť takejto predstavy dokladá aj Durand, keď diferenciacii horizontály a vertikály pripisuje vlastnosti evokovania afektívnych schém predstáv. Tento fakt nás samozrejme odkazuje na súvislosti s asociovaním sexuality, čiže na súvislosti s tradíciou psychoanalýzy Zigmunda Freuda (BORECKÝ 2003: 139).

V abstraktnom umení redukovaného geometrického charakteru je ale zaujímavým ešte jeden moment, na ktorý trefne upozorňuje Jindřich Chalupický vo svojej eseji z roku 1935 *Umení abstraktní*: „Zřené je uvrženo v nejnepředvídatelnější dobrodružství, tvar konkrétní ztrácí svou uzavřenou pevnost a mění se v nový, vzniklý substitucemi hmot a rozrušením poměrů, věci se rozlučují a v nové slučují, náhodná jednotlivina přerůstá svou platnost a pohlcuje jinou, lešení geometrie vpadá svým diktátem přerovnat a mocností fabulace kopí a rozvíjejí příběh“ (CHALUPECKÝ 1999: 21–22). Nie náhodou sa v súvislosti so symbolom dostávame k otázke narácie. Aj táto zložka je totiž prítomná tak v koncepciách symbolu, ako aj v samotnej semiológii (RICOEUR 2004: 53–95). Vráťme sa k Boreckého analýze Durandových archetypologických koncepcií, z ktorých vyplýva: „Symboly jsou již konkretizací archetypů, jejichž spojováním vystávají složité narace, fabule mýtů, legend, literární a umělecké útvary či vědecká narace“ (BORECKÝ 2003: 138). Ak pod pojmom *symbol* chápeme polysémický útvar, potom tento prvok nie je tým správnym univerzálnym zobrazovacím prostriedkom v umeleckom diele. Ako Mondrian sám zdôrazňuje, popisnosť je ďalej nadbytočná, pretože ideálnym volením prvkov sa ich význam a obsah prestupuje v ich jednote: prvý sa necháva poznávať prostredníctvom druhého (MONDRIAN 2002: 80–81). Čo však má potom rozvíjať potenciálny príbeh v novom zobrazovaní a má vôbec príbeh v Mondrianovom umení miesto? Odpoveďou na prvú časť otázky je suma teórií znaku a symbolu, v ktorej je prítomný nie len istý izomorfizmus schém, symbolických výrazov a znakov, ale hlavne často nejasné obsahové, hraničné oblasti jedného voči druhému, teda nejaká podobnosť významu alebo priam izosémantizmus. Určité systémy a štruktúry aj v umeleckých dielach neoplasticizmu sú tak nutne vytvárané aktom imaginatívnej reprezentácie, pozostávajúcej z väčších celkov mýtov, fabúl a ich jednoty s konštantami a konšteláciami exteriorizovaných obrazov (BORECKÝ 2003: 26). Odpoveď na druhú otázku má dve podoby: jednu radikálne neoplastickú, ktorá znie striktne nie, pretože akákoľvek rétorickosť zabraňuje umeniu univerzalizovať sa, a druhú o niečo tolerantnejšiu. Táto odpoveď v sebe obnáša celú teóriu moderného– abstraktného umenia a aj prostredníctvom štrukturalistických analýz elementárnych jednotiek a povahy týchto diel, čo jej konkrétne znenie zahŕňa do rúška neurčitosti. Preto by bolo potrebné zamyslieť sa nad naratívnu stránkou redukovaných prostriedkov znakovej funkcie v umeleckých dielach geometrickej abstrakcie a od prípadu

k případu riešiť ich semiotickú stránku s dôrazom na ich konotativnosť. To už ale nie je primárnym cieľom tejto práce, ktorá si za cieľ kladie definovať možnosti, za ktorých by sa Mondrianov manifest neoplasticizmu dal hodnotiť ako štrukturalistický, alebo priam semiotický.

Využitím a parafrázou Gadamerovej otázky z práce *Aktualita krásneho* (1986) „Čo znamená symbol?“ (GADAMER 1995: 57) a pokusom zodpovedať ju v medziach potrieb tejto práce sme dospeli k čitateľnému semiologickému kontextu Mondrianovej manifestácie neoplasticizmu. Na základe takto interpretovaného pojmu *vyjadrovací/zobrazujúci prostriedok* bude možné zamerať sa na jeho povahu, vychádzajúc pri tom zo znakovej teórie Ferdinanda de Saussura.

### **Potenciál namiesto záveru**

Štrukturalistickou tradíciou podmienená komparácia teórií v tomto pojednaní predpokladá ako záver prirodzený prechod od identifikácie analógií obidvoch myšlienkových systémov k ich praktickej rovine, interpretácii. Systém, ktorý sa podarilo definovať v jeho semiotických kvalitách, ale zároveň aj demonštrovať limity tohto modelu, vykazuje evidentný štrukturalný charakter. Preto konštatovať potenciál tu postulovanej metodiky rozboru umeleckého výtvarného diela, geometricko-abstraktného výrazu, je legitímnym záverom. Má totiž slúžiť ako teoretický základ, východisko ďalšieho rozvoja a špecifikovania konkrétnych výrazových a obsahových, subjektívnych a objektívnych rovín, úrovní či pohľadov na entitu umeleckého diela – *znaku*. Opodstatnenosť takto definovaného problému spojitosti teórií sa preukáže štrukturovaním práce do kapitol zodpovedajúcich základným Saussurovým požiadavkám na povahu znaku, teda *arbitrárnosti* (ľubovoľného charakteru), *lineárnosti* (priamočiarosti) a *diskontinuity* (pretržitosti) (ČERNÝ 2005: 122; zvýraznil J. Č.). Od analógií všeobecných záverov semiotiky s koncepciou *nového umenia* neoplasticizmu závisí samotné pojednanie o možnostiach a limitoch interpretovať tieto teórie z hľadiska ich vzájomnej koherentnosti.

Potenciál *de facto* nazerá do budúcnosti, je nedokonavým pojmom, najlepšie zodpovedajúcim niečomu len predpokladanému, prichádzajúcemu, „čo však môže prísť iba v štruktúre a prostredníctvom jej mutácie“ (DELEUZE 1993: 18). Artefakt existuje a teória sa vyvíja, preto je záverom tohto príspevku prísľub pokračovania v zmysle vyplnenia toho pre štrukturalistu priam mýtického *spatia* (medzery, priestoru), kde sa od teórie očakáva jej uplatnenie v praxi.

## LITERATÚRA

ALLEAU, René

2008 [1976] *O povaze symbolů. Úvod do obecné symboliky*, prel. Jakub Hlaváček (Praha: Malvern)

BORECKÝ, Vladimír

2003 *Porozumění symbolu* (Praha: Triton)

CULLER, Jonathan

1993 [1976] *Saussure*, prel. Jana Lazarová (Bratislava: Archa)

ČERNÝ, Jiří

2005 *Malé dějiny lingvistiky* (Praha: Portál)

DELEUZE, Gilles

1993 [1974] *Podľa čoho rozpoznáme štrukturalizmus?*, prel. Miroslav Marcelli (Bratislava: Archa)

ECO, Umberto

2009 [1976] *Teorie sémiotiky*, prel. Marek Sedláček (Praha: Argo)

FLUSSER, Vilém

1996 [1989] „Mondrian aneb zrození strukturalismu“, *Výtvarné umění* 20, č. 3–4, s. 203–206

GADAMER, Hans Georg

1995 [1986] *Aktualita krásneho – Umenie ako hra, symbol a slávnosť*, prel. David Filip (Bratislava: Archa)

HALÁK, Miroslav

2009 *Antropocentrická interpretácia expresionizmu*, bakalárska práca (Trnava – Trnavská univerzita)

CHALUPECKÝ, Jindřich

1999 *Cestou necestou*, ed. Zina Trochová a Jan Rous (Praha: H&H)

ISER, Wolfgang

2010 [2006] *Jak se dělá teorie*, prel. Petr Onufer (Praha: Karolinum)

MICHALOVIČ, Peter – MINÁR, Pavol

1997 *Úvod do štrukturalizmu a postštrukturalizmu* (Bratislava: Iris)

MONDRIAN, Piet

2002 *Lidem budoucnosti. Texty z let 1917–1941*, ed. Tomáš Pospiszyl, prel. Vladimíra Daňková, Petr Rezek a Jesse Ultzen (Praha: Triáda)

MUKAŘOVSKÝ, Jan

1966 *Studie z estetiky* (Praha: Odeon)

PEIRCE, Charles Sanders

1998 *Logika ako sémiotika – Teória znakov*, in Višňovský, Emil – Mihina, František (eds.): *Pragmatizmus – Malá antológia filozofie 20. storočia* (Bratislava: Iris)

POTTS, Alex

2004 „Znak“, in Nelson, Robert S. et al.: *Kritické pojmy dejín umenia* (Bratislava: Nadácia – centrum súčasného umenia / Vydavateľstvo Sloart)

RICOEUR, Paul

2004 [1983–1985] *Čas a lineárne rozprávanie* (Bratislava: Iris)

SAUSSURE, Ferdinand

1996 [1916] *Kurz obecné lingvistiky* (Praha: Academia)

SCHAPIRO, Meyer

2006 [1982] *Dílo a styl*, přel. Diana Kösslerová a Jan Valeška (Praha: Argo)

STEINER, Rudolf

1991 [1894] *Filozofie svobody*, přel. Otokar Glos (Praha: Baltazar)

### **Confronting Concepts of Sign: Linguistics and Mondrian's Neoplasticism**

The paper takes the advantage of the phenomena of fuzzy ends in literature and fine arts and employs a semiotic approach in order to address the coherence of their sign systems. The semiotic model in visual arts is represented by the fundamental theoretical works of Piet Mondrian, *The New Plastic in Painting* (1917–1918) and *Neo-Plasticism in Painting* (1920). The nodal point of these treatises is the concept of verbal sign employed as a tool for comparison with sign and its functioning in visual arts. For Modrian, the arbitrary character of the verbal sign results in restraining the individual elements (or, in terms of neoplasticism, destabilization of the morphoplastic character) of literature as art form. In terms of current semiotics, the question of the relevance of such a difference between symbolic expression in two art forms appears fully legitimate and – taking into account all the semiotic concepts of the 20<sup>th</sup> century – gives us the incentive to revisit the theories of denotation and connotation, interpretation and over-interpretation, as well as iconography and iconology. Sign seem to remain a hostage of its own meaning, subject to the individual strategy of its employment in the art form concerned.

## Výtvarná vizualizace fenoménu *Ďábelské* v díle Féliciena Ropse

BARBORA PŮTOVÁ

Belgický grafik, ilustrátor a malíř Félicien-Joseph-Victor Rops (1833–1898) je považován za přední osobnost výtvarného dekadentního symbolismu konce 19. století. Rozsáhlé znalosti v oblasti humanitních věd získal na jezuitské koleji Notre-Dame-de-la-Paix v Namuru, kde vznikla i jeho první karikaturní tvorba. Ropsův osobní život i uměleckou tvorbu negativně poznamenal tamější restriktivní výchovný systém, založený na tvrdé sociální kontrole. V roce 1849 se zapsal na Akademii výtvarných umění v Namuru, kde navštěvoval krajinářský ateliér, vedený belgickým malířem Ferdinandem Marinusem (1808–1890). Po odchodu z Namuru v roce 1851 zahájil studia filosofie na bruselské Université Libre de Bruxelles. V tomto období se etabloval jako satirický karikaturista, přispíval například do periodik *Le Crocodile* a *L'Uylenspiegel* (BONNIER – LEBLANC 1997: 24, SARTORIUS 1996: 133–137, VAN DEN DUNGEN 1996: 43). Navzdory široké paletě jeho karikaturní tvorby a grafickým listům s prvky blasfemie, persifláže, pornografie, satanismu a senzuality, ohniskem Ropsovy vrcholné tvorby se stala osudová žena – femme fatale, která v jeho díle osciluje mezi principy dekadence, rafinovanosti a smyslnosti.

Od osmdesátých let 19. století Rops dosáhl proslulosti bohatou ilustrační tvorbou knižních titulů francouzských spisovatelů a básníků, jako byl například prozaik a literární kritik Jules-Amédée Barbey d'Aurevilly (1808–1889). Jeho soubor šesti novel *Les Diaboliques* (Ďábelské) byl publikován v roce 1874. V této galerii prozaického žánru defilují ženy různých charakterů, statusů a rolí. „Vezmete-li jednu po druhé, nenajdete jedné ženy počestné. Všechny jsou ohavnice, větší nebo menší měrou“ (BARBEY D'AUREVILLY 1911: 38). Ženy jsou zde představeny jako překážky v dosažení mužské dokonalosti. Vystupují z ďáblova pověření a působí v roli ušlechtilých démonů, jejichž svodům nelze uniknout. Pod maskou ctnosti, nepřístupnosti a nedosažitelnosti skrývají nemravnost, nestoudnost a zkaženost. „Žena je spojenkyně a zase nepřítelkyně a jeví se jako temnotný chaos, odkud se proudem hrne život, a ona je tento život sám i záhrobí, k němuž směřuje“ (DE BEAUVOIR 1967: 74). Jednotlivé novely varíjí situace, které si pohrávají, hraničí a ústí smrtí. Pozornosti se dostává také propojení sexuality, smrti a tabuizovaných témat.

Muž vystupuje v novelách zpravidla jako dandy, jenž se zaměřuje na vytváření kultu „sebe sama“, originalitu a výjimečnost osobnosti. Dandyho charakterizuje elitářství, nadřazenost, nedostupnost a schopnost držet si od těla vše, co by mohlo způsobit jeho oslabení (emoce, stárnutí nebo utrpení). Dandy je novým zástupcem aristokracie, která působí jako revoltující

a nezávislý prvek moderní společnosti (BAUDELAIRE 1968: 612–613; HANSON 1997: 246, 312).<sup>1</sup> Touží, aby se jeho tělo proměnilo v neživou věc, odolávající zániku lépe nebo navždy. Tvorba kultu vlastního „já“, záliba v kráse, eleganci a dokonalosti přibližuje dandyho ženám a ženskému světu (COBLENCÉ 2003: 10–12). Na pozadí novel žena svou opovážlivou půvabností, vyvolávající žalostné zamrazení, svádí muže na scesti a přitahuje do temné sítě podsvětí. Uvádí dandyho do situací, jimž dominuje rostoucí napětí a opojení sexualitou, které balancuje na hranici mezi životem a smrtí.

Ilustračním doprovodem reedice sbírky novel *Ďábelské* byl Rops pověřen 20. listopadu 1883 a jeho provedení dokončil 15. ledna 1884 (BONNIER – LEBLANC 1997: 108; HOFFMANN 1981: 206; PIERROT 1997: 116; BIRKET 1990: 159–160; ROBINEAU-WEBER 2000: 119; VÉDRINE 1998: 364).<sup>2</sup> *Ďábelské* publikoval francouzský vydavatel Alphonse Lemerre v edici Petite Bibliothèque Littéraire (BEAUFILS 1993: 57–58; DORCHY 2005: 60; TEMPERANI 1990: 29; VÉDRINE 1997: 89, 127). K novelám vytvořil Rops technikou heliogravury grafické listy, které měly v souladu se záměrem Barbeye d'Aurevilly vzbudit děs a odpor, a tedy odpovídající literární předloze – listy *Karmazínová záclona*, *Nejkrásnější láska dona Juana*, *Šťěstí v zločinu*, *Rub karet whistové partie*, *Na hostině ateistů* a *Pomsta ženy*, které otevírá frontispis *Sfinga* (BARBEY D'AUREVILLY 1969; LÉVÉLEC 1990). Výjimečného provedení grafických listů si povšiml francouzský prozaik a umělecký kritik Joris-Karl Huysmans (1848–1907) a poznamenal, že pouze a jedině Rops mohl ilustrovat sbírku novel *Ďábelské* (RUETTENAUER 1900: 69–70).<sup>3</sup>

Poselství grafického souboru *Ďábelské* uvádí frontispis *Sfinga* (Le Sphinx). Žena oddaná smyslnosti a prostopášnosti je zde představena jako instrument k vykonávání ďáblovy moci. Její nahé tělo se v důvěrnosti a odevzdání přimyká ke lvímu hřbetu sfingy, jež je tu symbolem touhy, destruktivní síly, krutosti a moci. Neřestné tělo ženy se snaží nehybné sfínze vlichotit, svádí a poddává se jí, aby jí zasvětila a odhalila nevidané tajemství rozkoše a neslýchané tajemství hříchu. Sfinga, zachycená v důstojném a posvátném držení těla, hledí upřeně a nezúčastněně. Na jejích zádech je mezi ptačími křídly zobrazen třetí protagonista – černý výhružný ďábel, který ve vlném zamyšlení pohlíží na přichylné jednání ženy (BONNIER – CARPIAUX 2006: 76; HOFSTÄTTER 1973: 190; MASCHA 1910: 335; PŮTOVÁ 2009).

Novela „Karmazínová záclona“ („Le Rideau Cramoisi“) pojednává o vikomtu de Brassardovi. Za jedné noční jízdy se ve svých vzpomínkách, vyvolaných pohledem na okno

<sup>1</sup> Přední a dodnes platné vymezení dandysmu předložil Jules-Amédée Barbey d'Aurevilly v esejí *Du Dandysme et de Georges Brummel: Un dandy d'avant les dandys* (O dandysmu a Georgesi Brummelovi: dandy z doby předdandyů, 1845).

<sup>2</sup> Setkání s d'Aurevillem Ropsovi zajistil francouzský prozaik a básník Joséphin Péladan (1858–1918), jenž je zároveň autorem prvního textu o Ropsovi a jeho umělecké tvorbě – „Les Maîtres contemporains: Félicien Rops“ (Současní mistři: Félicien Rops), publikovaného v periodiku *La Jeune Belgique* v roce 1885.

<sup>3</sup> Joris-Karl Huysmans publikoval v roce 1889 soubor statí *Certains* (Některé), který obsahuje jednu z prvních studií věnovaných Ropsovi.



s dvojitou karmazínovou záclonou, vrací do období mládí. Ve funkci podporučníka zde byl ubytován a zažil neobvyklý milostný příběh v klidném prostředí měšťácké domácnosti. Jeho milenkou a průvodkyní sexuálním dobrodružstvím se stala na první pohled hrdá, zpupná a arogantní dcera domácích, osmnáctiletá Albertina, jež se právě vrátila z penzionátu. Disponovala ženskou schopností skrýt na veřejnosti své nejvášnivější a nejhlubší pocity, ovšem s příchodem noci své sebeovládání ovšem odhazovala a pravidelně každou druhou noc tajně docházela do de Brassardova pokoje. Chování této dívky bylo možné připodobnit sfinze, skrývající své tajemství. Tajemství Albertininy osobnosti prohlubovalo mlčením, smutkem a tvrdostí přirovnatelnou k mramoru, jež se staly stimuly ještě intenzivnější touhy a šílenství. V průběhu jednoho nočního setkání Albertininy paže povolily a srdce přestalo tlouci. De Brassard podle vyprávění čekal, „[...] až se její oči, zavřené pod dlouhými řasami, znovu na mne zahledí a ukáží mi své nádherné zřítelnice z černého sametu a plné divného ohně [...]“ (BARBEY D'AUREVILLY 1969: 71). Albertina ovšem zemřela, de Brassard zmizel z dosahu města a zavítal sem shodou okolností až po letech. S jistotou však rozeznává Albertininu štíhlou siluetu, pohybující se za záclonou (PASCO 1973: 463–464).

V Ropsově grafickém listu *Karmazínová záclona* výtvarnou kompozici diagonálně rozděluje záclona. Tlumeně jí prosvítá světlo, zesilující dramaticčnost události a umožňující spatřit mrtvý ženský akt. Živá silueta aktu se odráží a prosvítá ve světle záclony a vyvolává dojem přibližující se ženy. Mrtvý ženský akt leží na zádech, jeho rozprostřené dlouhé vlasy jsou metaforou rozhozené sítě jako ďábelské pasti a sexuálním symbolem nezávislosti. Nádra, pevná stehna, kvetoucí klín a líbezná tvář představují doklad Albertininy přitažlivosti. Křeč v prstech levé ruky ležící ženy lze označit za signál výzvy a přivolání nebo také posledního záchvěvu duše. Pod zřasenou draperií záclony v dolní části listu se vztahují ruce, které mohou patřit de Brassardovi, nestoudně hledajícímu Albertinu. Ruce je možné připsat také smrti, jež předznamenala dívčin skon a přichází si pro svou oběť. Belgická literární teoretička Myriam Watthee-Delmotteová analyzuje list *Karmazínová záclona* prizmatem vertikální, horizontální a diagonální linie. Princip vertikální linie zastupuje falickou symboliku, horizontální linie představuje odhalení tajemství a diagonální linie reprezentaci smrti (Watthee-Delmotte 1996: 26–27).

Novela „Nejkrásnější láska dona Juana“ („Le plus bel amour de Don Juan“) pojednává o hraběti Ravirovi, jenž je přirovnáván k legendárnímu podvodnému svůdci Donu Juanovi. Na soaré v uzavřeném kruhu jej dvanáct dam přiměje k doznání největšího milostného úspěchu. Hrabě odhaluje postupně fyzický vzhled neznámé dívky s vlasy černými jako uhlí a alabastrově světlou pletí. Podle popisu se jedná o děvčátko, nevinné a nezkušené v lásce, podobající se hubené holčičce a zároveň malé čarodějnici. Postupně odhalí identitu dcery své přítelkyně.

V náboženské bigotnosti a pobožnůstkářství sice dívka hraběte původně odmítala a přehlížela, nicméně rozuzlením novely se stává její otěhotnění.

Rops na listě k této novele zobrazil dívku sedící na pozadí svůdcova pláště. Muž se prostřednictvím svého pláště vzdává důsledků milostného vzplanutí, gesto zahalení pláštěm může vyjadřovat určitou formu zmocnění se a vlastnictví nebo v intencích symbolismu indikovat ohrožení, připomínající upíra. Vědomí porušení panenství a nevinnosti potvrzuje dívčíno napětí, bázlivý pohled a ruce skrývající klín strachem i rozkoší zároveň. Její havraní vlasy a temné oči se odrážejí od bělostného těla a napomáhají výrazu melancholického bolu. Ve své nahotě je představena jako Eva, která nedokázala odolat nástrahám zkušeného a protřelého ďábla, navzdory ochrannému škapulíři a medailonu podlehla svádění. Její úžas, požitek a hrůzu prozrazují pootevřená ústa. Dívčí tělo Rops zdůraznil rachitickými křivkami vystouplých žeber, klíčních kostí a malými okrouhlými řadry. Dojem infantilnosti podporuje pozice nohou, překřížených do mírného kyvadlového pohybu. Za nejasný lze označit objekt, na němž je dívka posazena. Do stran se pozvedající kouř evokuje oltář a dívku transformuje do role zápalné oběti mužských vášní. Formu objektu je možné přirovnat i k nezbytné pokrývce mužské hlavy – cylindru, do jehož dutého a neznámého prostoru se dívka propadla a odevzdala.

V sevřené pozici dívčího těla vycházel Rops z litografie *Rada přítelkyně (Conseil d'amie)* francouzského malíře a grafika Paula Gavarniho. Litografie byla součástí edice *Les Lorettes* (Loretky, 1852), původně publikované v periodiku *Le Charivari* v letech 1841–1843 (Goldstein 1995: 82–83). Kompoziční sevření litografického listu zvyšuje jeho obrazová redukce na mikrosvět ženského „hlasu“, který dotváří intimní a diskrétní obrazový prostor. Bezradnost a prázdnotu ženy, jež apaticky naslouchá přítelkyni, Rops obohatil o prvky nahoty, křehkosti dívčí postavy a výraz překvapení a bázlivosti. Rops na svém listu vyjádřil emocionální intenzitu, v níž je zdůrazněn zlomový moment proměny mladé dívky v ženu, a jeho prostorové uvolnění dává vyniknout symbolickým prvkům a vytvářet dekadentní atmosféru.

Na Ropsův list *Nejkrásnější láska dona Juana* navázal norský malíř Edvard Munch (1863–1944), který tento námět uplatnil v litografii *Puberta* (1894) a stejnojmenné olejomalbě (1894–1895). Munch ztvárňuje pocity dívky, již začalo první menstruační krvácení (menarche). Vědomí pohlavního dospívání naznačuje její ostýchavé zakrytí genitálií dlaněmi. Figurální stín v pozadí může evokovat mužský falus nebo stín přicházející smrti (DEKNATEL 1950: 62; HOFFMANN 1981: 206, PŮTOVÁ 2009; WITTLICH 1988: 44). Ropsův list inspiroval i další umělecké osobnosti, k nimž patřil německý malíř a sochař Max Klinger (1857–1920) a francouzský malíř švýcarského původu Théophile Alexandre Steinlen (1859–1923). Klinger vytvořil grafický cyklus *Eine Liebe* (Láska, 1887), jehož součástí tvoří list *Erwachen* (Procitnutí). Na něm ztvárnil oděné dívčí tělo

v napětí, sedící na posteli u otevřeného okna. Dívka je zachycena z profilu a svůj pohled upírá na podobu dítěte, jež se zjevuje a vznáší ve světelné aureole na okenní tabulce. Předzvěst události a tíseň podporují záclony zdvižené větrem a pohled z otevřeného okna do neznámé dálky (HOFFMANN 1981: 206; STREICHER – VARNEDOE 1997). Steinlen navrhl obálku románu *Nathalie Madoré* (1895) francouzského spisovatele Abela Hermanta. Upřený pohled ženy, ruce složené v klíně a pozice připravená k útěku vyniká na šedém pozadí, vstupujícím do opozice ke světlé ploše druhé části ilustrace. Tu doplňuje zlehka nakreslená mužská postava, lhostejně a nezúčastněně pozvedající cigaretu k ústům (HOFFMANN 1981: 206).

Štěstí vystavěné na neštěstí druhého se stalo námětem další „d'ábelské“ novely Barbeye d'Aurevillyho „Štěstí v zločinu“ („Le Bonheur dans le crime“). Učitelka šermu Hauteclaire sváděla obratností těla i hustým závojem, zahalujícím tvář a zároveň skrývajícím identitu. Pověst této ženy zahrnovala atributy rozkošnosti a svůdnosti tělesných tvarů, jejichž krása vynikala v kalhotách z hedvábí a marokénovém živůtku. Do její šermířské školy vstoupil hrabě Serlon de Savigny, jeden z vybraných a ovšem zároveň zadaných kavalírů, a navštěvoval ji pravidelně každý večer. Jednoho dne Hauteclaire náhle zmizela. Lékař, hlavní vypravěč, ji však později spatřil na zámku hraběte de Savigny v roli komorné jeho manželky. O jejich vzájemném vztahu a krutém cizoložství ovšem hraběnka de Savigny nevěděla. Teprve poté, co jí byl podán jed, pochopila hraběnka rozhodnutí osudu „být obětí“. Vztah cizoložné dvojice však přetrvál i po hraběncině smrti a byl provázen vášnivou láskou lidí, kteří žijí jen pro sebe v uzavření svého hlubokého citu. Nic z jejich života neodráželo stigma zločinu a nevyprovádalo o výčitkách svědomí, naopak vše dokládalo jejich trvalé štěstí.

Rops vytvořil list *Štěstí v zločinu* v intencích literárního textu: „Přivnutí k sobě, stáli nehybně jako sochy a jejich ústa pila dychtivě a dlouze vášnivé polibky [...]“ (BARBEY D'AUREVILLY 1969: 142). Milostná dvojice je na něm vyobrazena na piedestalu ve vzájemném objetí. Toto umělecké ztvárnění evokuje sousoší *Amor a Psyche* (1787–1793) italského sochaře Antonia Canovy, zachycující božského Amora, který se sklání v polibku nad královskou dcerou. Jejich semknutí Rops v grafickém zpracování posílil hadími těly, ovíjejícími těla milenců. Vyrůstají z ut'até hlavy Medúzy (gorgoneion), jež odpovídá námětu příběhu. Medúza totiž svou oslnivou krásou svedla boha moří Poseidona a neřestně se mu poddala v chrámu zasvěceném bohyni moudrosti a války Athéně. Bohyni tento akt rozezřel a proměnila Medúzu v monstrum s klubkem kroučících se hadů namísto vlasů a uhrančivým pohledem, pod nímž každá živá bytost zkamení. Pohled na Medúzu děsí a současně fascinuje a ohromuje. Stejně tak příběh a jeho vyústění jsou naplněny touto protichůdností a rozporem. Medúza a její vlasy mohou vyjadřovat i přímou souvislost s promyšlenou vyzývavostí Hauteclaire, která si během konverzace

s hrabětem na prst svůdně natáčela vlasy uvolněné ze zapleteného copu. Žárlivost ducha a neusmířenost srdce hraběnky de Savigny je tu zpodobena jako smrtka oděná v bílém rubáši s hlavou okrášlenou svatebním závojem beznaděje, která se marně sápe po piedestalu zločinné lásky. Triumf vrahů vyniká ve světelné záři, obklopující jejich těla. Ta spočívají v osidlech vlasů Medúzy, která strážejí jejich lásku a destruuje veškeré potenciální nebezpečí. Věčnost zla ovšem připomíná mrtvý had, jehož tělo ještě obtáčí piedestal, zatímco jeho zrak byl zasažen zábleskem pohledu Medúzy (WATTHEE-DELMOTTE 1996: 27–28).

Freud v této souvislosti poznamenal, že pohled na Medúzu způsobuje zkamenění, neboť vyvolává kastroční úzkost. Jedná se o femininní způsob přijetí kastročního komplexu, který je důsledkem absence penisu (FREUD 1998: 235; LEUPIN 2004). Francouzská feministická teoretička Hélène Cixousová tvrdí, že žena vzbuzuje strach v muži, neboť má penisů příliš mnoho. Každý had na hlavě Medúzy symbolizuje mužský penis a vyjadřuje pohyb a multiplicitu ženství. Mužský penis se může v ženském těle zároveň ztratit, neboť vagína představuje dutou formu falu.<sup>4</sup> Žena je tak zároveň nahlížena jako černá díra nebo Pandořina skříňka, již lze připodobnit pecku (CIXOUS 1976: 876, 885; GITTER 1994: 951; PAGES 1999: 58; RUNNING-JOHNSON 1990: 961). D'Aurevillova literární a Ropsova umělecká imaginace dokázala tento předpoklad objektivizovat a uvést ženu v nežádoucí, nepředvídatelné a nepoznatelné rovině.

Děj novely „Rub karet whistové partie“ („Le Dessous de cartes d'une partie de whist“) prostupuje karetní hra whist, jež se stala podstatnou náplní volného času obyvatel normanského městečka. K pravidelně se účastnícím urozeným hráčkám patřila hraběnka du Tremblay de Stasseville. Bledá a štíhlá žena s maskou netečnosti, chladu a lhostejnosti, srovnatelnou s projevy dandyho, přicházela na partie v doprovodu své dcery Hermíny. Předmětem zájmu se na těchto setkáních stal důstojník anglické pěchoty a náruživý hráč Marmor de Karkoel. Netečné pohledy hraběnky a vojáka ovšem nevzbuzovaly žádné podezření o jejich milostném vztahu, spiknutí či spoluvině. V průběhu jedné hry Hermínu, vyšívající nabíraný límec, náhle zastihne suchý kašel a zbledne. Vleklé a neznámé nemoci nakonec děvče podléhá. V Karkoelově prstenu je posléze nalezen indický jed s dlouhodobými, ale zaručenými účinky, jež vedly k Hermínině smrti. Po smrti hraběnky vystupuje na povrch další tajemství, které souviselo s jejím zvykem žvýkat během whistové partie stonky rezedy: v truhlíku, z něhož si květiny trhala, byla objevena mrtvolka dítěte.

Grafický list *Rub karet whistové partie* zobrazuje štíhlou hraběnku de Stasseville, oděnou v černé róbě s odhalenými rameny a nabranými rukávy, jejíž přepych podtrhuje zdobná spona v útlém pase. Rukavice do půli paží zakrývají stigma spáchaných zločinů. Kombinace temné

---

<sup>4</sup> Strach mužů z vagíny odkazuje také na koncept *vagina dentata* (ozubená vagína), v němž vagína představuje černou a mystickou komoru. V jejích konkávních a neprozkoumaných útrobach se skrývají zuby, které slouží ženám jako nástroj k odstranění mužského falu.

černého šatu smrti s rozmarnou mašlí ve vyčesaných vlasech stupňuje morbiditu události. Nohy dámy, obuté v páskových střevících, spočívají na exhumované mrtvolce dítěte. Stejně jako měsíční paprsek pod nohama apokalyptické ženy je znamením vlády čistoty a nekonečnosti, zastupuje zde mrtvolka panování hříchu a dočasnosti. Hraběna ústa překrývá visací zámek, pod nímž jsou protaženy prsty ve snaze zabránit průchodu tajemství. Vědomí zločinu, potírané okázalým bohatstvím a vznešeností, je vyjádřeno nejen prázdným pohledem, ale i pevně zapečetěnými vraty za ženinými zády. Vnitřní nejistotu a pochybnosti dokládá pouze zděšení, nejistota a žal, jež se zrcadlí v jejích strnulých očích (WATTHEE-DELMOTTE 1996: 27).

V novele „Na hostině ateistů“ („À un dîner d’athées“) vzpomíná kapitán Mesnilgrand za účasti pánské společnosti na osobní milostný příběh. Imaginaci svých přátel rozněcuje popisem mladé Rosaldy, její přitažlivosti a krásy, jež pramenila v neřesti a necudnosti. Její pyšné tělo, dosahující svými tvary panenské čistoty, pokrýval a zastíral stín chlípnosti. Rosalda, již si přivedl major Idow z Itálie, potvrzovala, že „[...] žena je magnet Ďáblův! Ti, kdož by se s ním nebyli jakživ stýkali kvůli němu, stýkali se s ním kvůli ní“ (BARBEY D’AUREVILLY 1969: 249). Rosalda vystupovala jako neprůhledná a tajemná sfinga, ale postrádala její chladnost. Chovala sympatie k mužskému pohlaví a poddávala se jeho touze a destruktivní síle. K jejím milencům patřil také Mesnilgrand. V průběhu jednoho z jejich rozhovorů neočekávaně vstoupil major Idow. Mesnilgrand, který se před ním skryl do šatní skříně, vyslechl v rozhovoru dvojice tajemství, že je otcem mrtvého Rosaldina dítěte. Podvedeného majora roznítilo doznání do té míry, že začal bít Rosaldu srdcem dítěte, pochovaným v křišťálové urně. Toto násilí pak Mesnilgrand majorovi odplatil neočekávaným úderem šavlí do zad a zmocnil se mrtvého srdce dítěte.

Na listě *Na hostině ateistů* dokázal Rops umělecky vyjádřit emoce obnažení, utrpení a smrti. Rosaldino odhalené tělo, položené zády na desce stolu, zčásti zakrývá látka roztrhaných šatů. Její ňadra, pevné hýždě a štíhlé nohy představují ideální a rafinovanou ženskou krásu. Zvrácená hlava, proud spuštěných vlasů a ústa otevřená do výkřiku charakterizují vyhrocenou perverzi události, která navozuje atmosféru až satanistického obřadu. Po jeho skončení byla ženská oběť, na jejímž břichu byl obřad sloužen, ponechána na konsekrovaném oltáři, osvětleném hořící svíci. Satanistické rituály přitahovaly šlechtické a klerikální publikum a jejich sadistický, sexuální a orgiastický prvek převážil v průběhu 19. století (MUCHEMBLED 2008: 237–238; VESELÝ 2003: 35).<sup>5</sup> Bezládně ležící dlaně a otevřená ústa ženy vzbuzují dojem posledního výdechu nebo stavu

<sup>5</sup> Francouzský spisovatel a literární kritik Joris-Karl Huysmans (1848–1907) v románu *Lá-bas* (Tam dole, 1891) suggestivně popsal stavy, jichž dosahovaly ženy v průběhu černé mše: „...ženy se vrhly na eucharistický chléb a ležice na břichu cupovaly jej u oltáře, rvaly se o velké úlomky a pily a jedly to božské neřádstvo. Jedna z žen si dřepala na křížifix, hystericky se smála a křičela... Jakási stařena si rvala vlasy, pak se však vymrštila, otočila se kolem své osy, ohnula se – v tu chvíli už stála jen na jedné noze – a klesla vedle dívky, která se krčila u zdi, skřípala v křeči zuby, slintala, a vzlykajíc chrllila strašlivá rouhání“ (HUYSMANS 1997: 209).

bezvědomí, jenž je důsledkem jejího „cejchování“ za hříšnost a cizoložství šavlí namočenou v horkém vosku (GREIF 1971: 6). K dramatickému vyústění děje novely odkazují v grafickém listu rozevřená temná skříň a majorovy končetiny pod stolem.

V poslední novele „Pomsta ženy“ („La Vengeance d'une femme“) se mladý muž Robert de Tressingnies vydává za ženu, již na základě houpavé a vlnivé chůze považuje za prostitutku. Oslnivě snědá krása jejího španělského obličejeho ho vedla k otázce, z jakého důvodu jí ani krása neumožnila dosáhnout vyššího společenského statusu. Poté, co se jí zmocní, odkryje její skutečný příběh. Jedná se o vévodkyni d'Arcos de Sierra-Leone, jejíž milostný vztah s milencem Estebanem byl odhalen a potrestán. Její manžel nechal milence zabít černochoy a jeho srdce vydal psům. Trpká bolest dovedla vévodkyni k důsledné pomstě, jejím úmyslem bylo zhanobit urozenost, pýchu a dobrou pověst manžela prostřednictvím nepoctivé živnosti prostitutky. Dveře jejího příbytku tak osvětlovaly svíce zdůrazňující štítek se jménem. Zde vévodkyně důsledně vykonávala svou promyšlenou pomstu a nakonec ji zaplatila životem.

Kompozice grafického listu *Pomsta ženy* je zaměřena na majestátní a odhodlanou figuru vévodkyně. Tělo a obličej vzbuzují dojem nekompatibilního celku, neboť tělo vybízí k požívačnosti, obličej naopak odrazuje od smyslých úmyslů. Nelítostný a povýšený výraz, který odráží mstu a odplatu, podtrhují výrazné oči a husté tmavé obočí. Smělost vévodkyně dokládá také gesto pravé paže, již žena přidržuje cíp svého sametového šatu a odkrývá bílou spodničku. V souladu s literární předlohou Rops vévodkyni umístil na zápraží jejího příbytku, kde zářivé osvětlení lamp vybízí ke vstupu do tohoto chrámu msty. Světlo dopadá na šlechtické erby zavěšené na stěnách a rakev, překrytá černým sametem, předznamenává tělesnou degeneraci a smrt vévodkyně.

Rops ve svých grafických listech usiloval o objektivaci nejednoznačné a metaforicky otevřené obsahové složky. Při ilustrování novel, jež vyústí ve smrt a zánik lidské existence, uplatnil na listech horizontální linii. Ta navozuje prostor nebytí a dojem slastného klidu věčnosti. Jeho rezistence je však zpravidla destruována symbolem démonického a temného vítězství zla, pudovosti a nenávisti, který se vznáší v podobě temného mraku mementa. Horizontální linie provází čtyři listy zástupným symbolem smrti – mrtvý ženský akt (*Karmazínová záclona*), mrtvolka (*Rub karet v histové partii*), dvojice mrtvých (*Hostina ateistů*) a rakev (*Pomsta ženy*). Vertikální linie síly a progresivity je zastoupena ve zbývajících dvou listech. Fázi přechodu představuje smrtka (*Štěstí v zločinu*), která se vzpíná a lineárně povstává. Nahé děvčátko i postava Dona Juana (*Nejkrásnější láska Dona Juana*) naopak reprezentují vertikální kompozici listu.

## PRAMENY

BARBEY D'AUREVILLY, Jules-Amédée

1911 [1889] *Myšlenky uvolněné. Úryvky o ženách*, přel. Josef Florian (Stará Říše na Moravě: Antonín Ludvík Stríž)

1969 [1874] *Ďábelské novely*, přel. Oskar Reindl (Praha: Odeon)

HUYSMANS, Joris-Karl

2008 [1889] *Jenseits des Bösen. Das erotische Werk von Félicien Rops*, přel. Peter Priskil (Freiburg: Ahriman-Verlag)

## LITERATURA

BAUDELAIRE, Charles

1968 [1863] „Malíř moderního života“, in idem: *Úvahy o některých současnících*, ed. Jan Vladislav, přel. Jarmila Fialová et al. (Praha: Odeon), s. 587–625

BEAUFILS, Christophe

1993 *Joséphin Péladan (1858–1918). Essai sur une maladie du lyrisme* (Grenoble: Jérôme Millon)

DE BEAUVOIR, Simone

1967 [1949] *Druhé poblaví. Výbor*, ed. Jan Patočka, přel. Josef Kostohryz, Hana Uhlířová (Praha: Orbis)

BIRKET, Jennifer

1990 „Fin de Siècle Painting“, in Roy Porter, Mikulas Teich (eds.): *Fin de Siècle and its Legacy* (Cambridge: Cambridge University Press), s. 147–169

BONNIER, Bernadette – CARPIAUX, Véronique

2006 „Félicien Rops! Bei diesem Namen geht einem im Geiste eine ganze Bilderwelt auf“, in Peter Assmann (ed.): *Obsessions* (Weitra: Bibliothek der Provinz), s. 66–88

BONNIER, Bernadette – LEBLANC, Véronique

1997 *Félicien Rops. Vie et Œuvre* (Brugge: Stichting Kunstboek)

CIXOUS, Hélène

1976 [1975] „The Laugh of the Medusa“, přel. Keith a Paula Cohen, *Signs* 1, č. 4, s. 875–893

COBLENCEOVÁ, Françoise

2003 [1988] *Dandyismus. Povinnost pochybnosti*, přel. Klára Vávrová, Lubomír Martínek (Praha: Prostor)

DEKNATEL, Frederick B.

1950 *Edward Munch* (New York: Chanticleer Press)

DORCHY, Henry

2005 „Félicien Rops: la médecine, les médecins et ses maladies (première partie) – Félicien Rops: medicine, doctors and his diseases (first part)“, *Revue Medicale de Bruxelles* 26, č. 1, s. 59–64

FREUD, Sigmund

1998 [1920] „Genitální organizace u dětí“, in idem: *Mimo princip slasti a jiné práce z let 1920–1924. Třináctá kniha*, přel. Miloš Kopal a Jiří Pechar (Praha: Psychoanalytické nakladatelství), s. 231–236

GITTER, Elisabeth G.

1984 „The Power of Women's Hair in the Victorian Imagination“, *PMLA* 99, č. 5, s. 936–954

GOLDSTEIN, Judith L.

- 1995 „Realism without a Human Face“, in Margaret Cohen, Christopher Prendergast (eds.): *Spectacles of Realism. Gender, Body, Genre* (Minneapolis: University of Minnesota Press), s. 66–89
- GREIF, Hans-Jürgen
- 1971 *Huysmans' „A Rebours“ und die Dekadenz* (Bonn: Bouvier Verlag Herbert Grundmann)
- HANSON, Ellis
- 1997 *Decadence and Catholicism* (Cambridge: Harvard University Press)
- HOFFMANN, Edith
- 1981 „Notes on the Iconography of Felicien Rops“, *Burlington Magazine* 73, č. 937, s. 206–218
- HOFSTÄTTER, Hans H.
- 1973 [1965] *Symbolismus und die Kunst der Jahrhundertwende. Voraussetzungen, Erscheinungsformen, Bedeutungen* (Köln: DuMont Schauberg)
- LEUPIN, Alexandre
- 2004 *Lacan Today: Psychoanalysis, Science, Religion* (New York: Other Press)
- LÉVÊLEC, Jean-Jacques
- 1990 *Les Années Impressionnistes 1870–1889* (Paris: ACR)
- MASCHA, Ottokar
- 1910 *Felicien Rops und sein Werk. Katalog seiner Gemälde, Originalzeichnungen, Lithographien, Radierungen, Vernis-mous, Kaltnadelblätter, Heliogravüren usw. und Reproduktionen* (Munich: Langen)
- MUCHEMBLED, Robert
- 2008 [2000] *Dějiny ďábla*, přel. Jana Vymazalová (Praha: Argo)
- PAGES, Aneja
- 1999 „The Medusa’s Slip: Hélène Cixous and the Underpinnings of Écriture Féminine“, in Barreca, Regina – Jacobus, Lee A. (eds.): *Hélène Cixous Critical Impressions* (Amsterdam: Gordon and Breach), s. 57–74
- PASCO, Allan H.
- 1973 „A Study of Allusion: Barbey’s Stendhal“, *Modern Language Association* 88, č. 3, s. 461–471
- PIERROT, Jean
- 1997 *L’Imaginaire décadent (1880–1900)* (Paris: Presses Universitaires de France)
- PŮTOVÁ, Barbora
- 2009 „Rops, Félicien-Joseph-Victor“, in Jaroslav Malina (ed.): *Antropologický slovník aneb co by mohlo o člověku vědět každý člověk* (Brno: Akademické nakladatelství CERM), s. 3452–3455
- ROBINEAU-WEBER, Anne-Gaëlle
- 2000 *Barbey d’Aurevilly. „Les Diaboliques“* (Rosny: Bréal)
- RUETTENAUER, Benno
- 1900 „Félicien Rops“, in idem: *Symbolische Kunst* (Strassburg: Heitz), s. 7–70
- RUNNING-JOHNSON, Cynthia
- 1990 „Genet’s ‘Excessive’ Double: Reading Les Bonnes through Irigaray and Cixous“, *The French Review* 63, č. 6, s. 959–966
- SARTORIUS, Francis
- 1996 „Notes à propos de l’Uylenspiegel. Le Journal des ébats artistiques et littéraires (1856–1863)“, in Michel Draguet: *Rops – De Coster. Une Jeunesse à l’Université libre de Bruxelles* (Bruxelles: Cahiers du Gram), s. 129–150



STREICHER, Elizabeth P. – VARNEDOE, Kirk T. (eds.)

1977 *Graphic works of Max Klinger* (New York: Dover Publications)

TEMPERANI, Alessandra Pecchioli

1990 „Barbey d’Aureville en Italie“, in Philippe Berthier (ed.): *Barbey d’Aureville. Cent ans après (1889–1989)* (Genève: Droz), s. 23–31

VAN DEN DUNGEN, Pierre

1996 „L’Université libre de Bruxelles au temps des crocodiles“, in Michel Draguet: *Rops – De Coster. Une Jeunesse à l’Université libre de Bruxelles* (Bruxelles: Cahiers du Gram), s. 39–127

VÉDRINE, Hélène

1997 *Félicien Rops – Josephin Péladan. Correspondance* (Paris: Séguier)

1998 *Mémoires pour nuire à l’histoire artistique de mon temps & autres feuilles volantes* (Bruxelles: Labor)

VESELÝ, Josef

2003 *Satanismus. Historie, ideologie, současná praxe, česká satanistická scéna* (Praha: Vodnář)

WATTHEE-DELMOTTE, Myriam

1996 „Félicien Rops et quelques illustrateurs des Diaboliques ou les miroirs de Méduse“, in eadem (ed.): *Rops au risque de l’autre. Textes rassemblés* (Namur: Sources), s. 25–33

WITTLICH, Petr

1988 [1985] *Edvard Munch* (Praha: Odeon)

### **The Decadent Merging of Literature and Art in the Work of Félicien Rops**

The subject of this study is the literary, historical and artistic analysis of graphic work by Belgian illustrator, graphic artist and painter Félicien Rops (1833–1898). The aim of this study is to analyse a series of novellas and a graphic cycle *Les Diaboliques* (1884), which they inspired Rops to create, not only in terms of the relationship between the original novellas and the illustration (*combination of media*), but also as a *media transposition* of stories into the language of visual art. The study includes a cultural-historical interpretation of changes in the status of women at the time and the transformation of woman from an object of male imagination to an autonomous and independent being.

## **Komplementární vztah verbality a vizuality: důkaz originální syntézy v komiksu Craiga Thompsona *Pod dekou***

ALENA KLIMEŠOVÁ

V současné době zaznamenáváme zvyšující se přítomnost vizuálních zobrazení v našem životě, a to především, ale nejen díky moderním technologiím. Zatímco dříve byla zkoumána pouze v uzavřeném rámci dějin umění, nyní se prosazuje snaha vnímat obraz komplexněji a jeho schopnosti neomezovat pouze na „umění znázornit“. Toto „ikonografické houstnutí“ (DANEŠ 1995: 174) nebo také „příklon k obraznosti“ (HORSTKOTTE – LEONHARD 2006: 1) bývá často zdůvodňováno bezprostřednější srozumitelností obrazového materiálu ve srovnání s verbálním sdělením (FILIPOVÁ 2008: 239). Stále žádanější obrazová forma je spojována rovněž s využitím populárnějšího, zábavnějšího přístupu. S touto problematikou souvisí i stoupající zájem o složitý vztah verbality a vizuality.

„Nová doba“ se ale slova nezříká. Jde spíše o překonávání hranic přesně definovaného „médiu“, které je nahrazováno „sadou různorodostí a otevřeností“, kde mediální střety jsou hierarchicky výše a rodí se z nich významy nové (SVATOŇOVÁ 2008: 25). S výraznou vizualizací informací a transformacemi stávajících struktur ve struktury „nové“ souvisí také tzv. „deváté umění“ – komiks, médium, jehož boj o místo mezi filmem, literaturou a výtvarným uměním nebyl lehký. Vzhledem ke způsobu kombinování postupů výtvarného umění (obrázků), literatury (textů) a filmu (stříhu a jiných technických způsobů filmové skladby) bývá někdy označován jako „hybridní forma, kombinující obrazové a verbální znaky“ (POSPISZYL 2008: 136), jedná se ale především o zcela jedinečný, nedělitelný a plnohodnotný výrazový prostředek.

Následující příspěvek se tedy zaměřuje na vztahy mezi verbální a vizuální složkou komiksu a prostřednictvím analýzy „ilustrovaného románu“ Craiga Thompsona *Pod dekou* (*Blankets*, 2003) se pokouší nastínit funkčnost a vzájemnou syntézu obrazu a textu. Volba tohoto titulu je podmíněna jeho rozsahem a s tím související obrazovou a jazykovou různorodostí příkladů, což nám dovoluje ukázat mnohá specifika.

### **Komiks – jak ho vidíme**

Z terminologického hlediska je definice komiksu stále ještě roztržštěná, přesto jsou již překonány charakteristiky typu „vizuální anekdoty, připomínající svým způsobem filmovou grotesku, jejímž základem je optický nápad, gag, završený pointou jako vlastním vyvrcholením akce“ (DVOŘÁK

1969: 153), a to vzhledem k jeho dnešním rozmanitým podobám zahrnujícím formy „literárnější“ a poetičtější.

Obecně bývá komiks chápán jako propojení obrazu a textu, kde určující je zákon „ikonické soudržnosti“ (GROENSTEEN 2005: 31), jejíž podstatou je mimo jiné sekvenčnost. Funkční je ale i bez přítomnosti verbální složky, což je důležité pro uvědomění si nadřazenosti obrazu nad textem. Podle Groensteena je význačnější postavení přisouzeno obrazu právě proto, „že – až na řídké výjimky – zaujímá v komiksu větší prostor, než je prostor vyhrazený písmu. Jeho převaha uvnitř systému vyplývá z toho, že se skrze něj produkuje smysl“ (IBID.: 20). Smysl předestřených obrazů čtenář vnímá v závislosti na prostupování několika rovin tvorby významu. Zde máme na mysli *rovinu jednoho panelu*, který pokládáme za základní jednotku komiksu, tedy to, co je zobrazeno v jednom rámečku (rámeček chápeme jako pracovní pojem pro uzávěr oblasti obrazové a jí náležející textové, neboť se setkáváme i s panely, které nejsou odděleny od ostatních grafickou linkou). Síť rámečků pak předepisuje režim četby. Další rovinou je *rovina syntagmatu*, již tvoří propojení minimálně tří panelů – toho, který právě čteme, jemu předcházejícího a následujícího. Jen díky těmto „obrazovým návaznostem“, tedy okolním panelům, si můžeme ověřovat sémantické vztahy (IBID.), které jsou zároveň zdrojem subjektivní interpretace díla. Jinak řečeno, to, jak chápeme smysl vyprávění v komiksu, je závislé i na naší vlastní interpretaci. Tato aktivní spolupráce čtenáře, kdy je ponořen do fikčního světa, je nutná pro plynulost čtení. Přestáváme vnímat přerušování obrazu předěly a tyto „zdánlivé významové propasti“ „čteme“ bezděčně – jeví se jako vyplněné. Podle Groensteena se „překonávání rámečků [...] stává mechanickou a velmi nevědomou operací, zamaskovanou zaujetím (pohlcením) ve virtuálním světě, které vyprávění vyžaduje“ (IBID.: 23).

Pokud budeme brát v úvahu pouze ty komiksy, kde jsou přítomné obě složky (obraz i text), pak je nutné si uvědomit, že jednu od druhé není možné oddělit. Komiks nelze předčítat druhé osobě, aniž by viděla obrazové provedení. Mohli bychom sice převádět viděné do verbálního popisu, ale v tom případě bychom se ochuzovali nejen o estetický požitek z kreseb, ale také by se jednalo o příliš subjektivní interpretaci, která by mohla „zobrazené“ informace zkreslit. Již volba malby, kresby a techniky vůbec (například linoryt, kresba tuší atp.) totiž může mít „rovněž interpretační důsledky“ (DANEŠ 1999: 438). Obraz zprostředkovává více požitků než pouhou „dějovou linii“. Nemusíme nutně podléhat jen vedení zápletky, neboť „v kresbě (a tím spíše, jde-li o fixní obraz) *mnoho ‚objektů‘ nebo detailů může vyvolávat zájem, vzbuzovat radost, dodávat dílu diskrétní ladění*“ (GROENSTEEN 2005: 141, zvýraznila A. K.) atd. Mimo jiné mohou být tyto detaily nosnou informací, podstatnou pro další vývoj příběhu nebo pro pochopení souvislostí.

Tuto „nepostradatelnost“ detailu si ukážeme názorně. V Thompsonově komiksu se dozvídáme, že hlavní hrdina Craig a jeho mladší bratr ještě jako děti spávali v podkrovním pokoji. Pokud zlobili, zavřel otec mladšího Phila za trest do „kumbálku“, místnosti bez světla a tepelné izolace. Na straně 18<sup>1</sup> se Craig zpovídá, že tehdy měl do kumbálku otec zavřít spíše jeho, protože byl „starší brácha na baterky“, ale – a tento moment je podstatný – v nebezpečných situacích „nezvládal svou roli ochránce“. V posledním panelu na archu, neboli na stránce, vidíme Phila, jak s NĚKÝM odchází. Indicie k domněnce, že se jedná o muže, nám poskytuje pouze naše konvenční představa o maskulinních proporcích. Explicitně je verbálně vyjádřen pouze fakt o „nebezpečných situacích“. Důležitější je vnímání obrazu, jehož interpretace může být nyní mnohoznačná. Detailem, který nám po několika stranách naznačí, o jaké nebezpečí se jednalo, jsou kalhoty se značkou Lee. Opětne se s nimi setkáváme (tentokrát je zobrazena celá postava) na straně 31. Z verbálního sdělení se dovídáme, že se jedná o „kluka na hlídání“ a k ještě bližšímu osvětlení situace se dostaneme na stranách 291–293, kde se nám ozřejmuje, že oba bratři byli tímto mužem zneužíváni.

Jak jsme si právě ověřili, vnímání samotné verbální složky nám může zastrít i důležitá fakta. Odhalení je umožněno mimo jiné vícevektorovým čtením – jedním ze specifík komiksu. Na rozdíl od filmu sledovaného v kině nebo v televizi se můžeme na stránkách libovolně vracet k některým motivům a komiks takovéto čtení předpokládá. Standardně si ho sice prohlížíme zleva doprava jako při četbě knihy, ale díky obrazovému materiálu nemůže být „vektORIZACE v konstruování smyslu jednoznačná“ (GROENSTEEN 2005: 199). Smysl je ztvárněn a determinován předcházejícím i následujícím aspektem. Funkčnost „komiksového obrazu“ tak podle Groensteena vyplývá ze skutečnosti, že je obraz *vypověditelný*, *popsatelný*, což jsme výše nastínili rozбором jednoho detailu, a zároveň *interpretovatelný*, přičemž – „popis a interpretace umožňují obrazu reprodukovat jeho skutečné sémantické (a v tomto případě i emoční) bohatství, jehož redukce na lingvistickou výpověď odpovídající jeho bezprostřednímu narativnímu ‚sdělení‘ automaticky směřuje k jeho zatemnění“ (IBID.: 147).

Výpověď, kterou rekonstruujeme z „*vypověditelného*“ v obraze, se často dotýká „pouze“ narativního procesu. Kdybychom si to chtěli ukázat na konkrétním příkladu, můžeme zůstat u zmiňovaného obrazu na straně 31. Pokud budeme druhou část tohoto celostránkového panelu konvertovat například do výpovědi „Phila odvádí kluk na hlídání a Craig jen hledí“, pak se dozvídáme, co se děje na jednom panelu. Přitom toto verbální převedení ani zdaleka nevyčerpává veškeré vizuální informace, například kde se scéna odehrává nebo jak jsou všichni oblečení? Tyto a mnoho dalších otázek nám zodpoví obraz. Zde již hovoříme o „popsatelnosti“ vizuální složky,

---

<sup>1</sup> Tato a další citace podle vydání z r. 2005.

kteřá odhaluje další okolnosti, a mnohé panely jsou přímo předurčeny a vybízejí k tomuto způsobu čtení. Všimáme si kulís, barevného provedení, tvarů atd. Stupeň „popsatelnosti“ je závislý na stylu provedení, který je každému kreslíři vlastní. Neobvyklou a neznámou záležitostí není ani záměrná heterogenita stylu u jednoho autora. U Thompsona tak vidíme přechod mezi kresbou provázející hlavní linii vyprávění a kresbou, která odlišuje vsuvky v podobě biblických příběhů, jež si Craig čte nebo vybavuje ve své mysli. Výjevy z Bible se více přibližují realistické kresbě – rozdílností si můžeme všimnout například v rysech obličejů na stranách 198 a 199. Různorodost provedení graduje na dvoustraně 546 a 547. Biblické citáty z knihy Kazatel se od předchozího grafického kódu liší svou snad až „dekadentností“, střídající se vzápětí s kresbou vídanou v dětských knihách.

Groensteen dále hovoří o obtížnosti popsat obraz v jeho dvou rozměrech (ikonickém a grafickém), „tedy ozřejmit současně zobrazovanou scénu i organizovaný a citlivý celek materiálních stop, jež tuto scénu vytvářejí“ (GROENSTEEN 2005: 152). Navíc „popsat s minimálním upřesněním čáru nebo grafický systém toho či onoho umělce, to předpokládá schopnosti, jež ani zdaleka nemohou být sdíleny jednomyslně“ (IBID.).

Obraz v komiksu, respektive obrazy jsou také „*interpretovatelné*“, tzn. pohlížíme na ně jako na vzájemně propojenou síť. Nesmíme opomenout sociohistorickou (kulturně-kolektivní), ale také individuální paměť čtenáře, který může disponovat informacemi o kreslíři, jeho další tvorbě atd. a na základě těchto znalostí, zkušeností nabývá jeho pohled na dílo jiných rozměrů. V našem případě to může být znalost Thompsonova životního příběhu ve spojení s vědomím, že se jedná o autobiografický komiks (IBID.).

### **Jak se projevuje slovo?**

Slovo, respektive text (v širokém slova smyslu) je v komiksu eliminován, „zhuštěn“, a to ve prospěch obrazové stránky. Vedle tohoto bezesporu pravdivého tvrzení je nutné zmínit existenci komiksů, v nichž slovo stojí na postu vyšším a jeho silná, až dominantní pozice je určující pro pochopení významu (vyprávění). Nepostradatelnost obrazu je samozřejmá, avšak nutná je i verbální opora, neboť jinak se obraz jeví jako významově polysémní. Slovo se stává neoddělitelným. (Samozřejmě myšleno v komplexnosti díla, nikoliv v jeho dílčích částech.) V jakém poměru k sobě tyto složky jsou, by mohlo být úkolem dalších konkrétních analýz. Důležitým poznatkem zůstává fakt, že jedna složka bez druhé nemůže fungovat „správným“ způsobem.

Pokud jsme výše mluvili o tom, co je schopna vyjádřit obrazová část komiksu, je nutné se ve stejném duchu zmínit i o složce verbální. Obraz sice „skutečně vyjadřuje ve vizuálních

termínech vše, co se dá: postavy, kulisy, předměty, posouzení atmosféry, výrazy, gesta, činy“ (GROENSTEEN 2005: 155), ale co nemůže „přetlumočit“, jsou slovní výměny a myšlenky, které je schopen, groensteenovsky řečeno, „jen citovat“. Promluvy jsou tedy přítomny „pouze“ graficky a tento grafický záznam písma hraje v komiksovém médiu podstatnou roli. Každé písmo vnímáme zrakem stejně jako obraz. Klasické tištěné písmo ale může mnohdy působit strnule. Komiksoví autoři si vytvářejí svůj vlastní rukopis a toto individualizované písmo je nositelem dalších mimojazykových jevů, které závisejí na jeho provedení. Jeho tvar, velikost a další prvky se snaží ikonicky přiblížit akustickému otisku – a tak malá písmena mohou evokovat šepot, roztřesená strach, velká hněv atd. Písmo se dokáže přizpůsobovat situaci. Text může být svým provedením významně zabarven – pohybem a gestem ruky, typografií, psacím materiálem nebo poznámkovým blokem. Nezůstává tak pouze „nositelem sdělení“ (SVATOŇOVÁ 2008: 23), ale zároveň nabývá formu „vizuálního ornamentu“ (IBID.). Nesnažíme se jej přísně chápat jako konvenčně symbolické. Nasvědčuje tomu také oproštění komiksu od sazby – ve většině případů je psáno ručně.<sup>2</sup>

Názorným příkladem je poslední panel na straně 12. Otec vtrne do pokoje, kde se Craig s Philem perou, a křičí na ně: „Co se to tu děje!“ Na straně 82 v druhém panelu pak můžeme vidět upozornění „Říkal jsem TICHŮ!“, kterým chce dozor na církevním táboře zjednat klid v pokoji. Zde se jakoby akustickému zvýšení hlasu přizpůsobuje velikost písma.

Verbální složce komiksu Groensteen přiznává sedm různých funkcí: *realistickou*, funkci *dramatizace*, *rytmu*, *ukotvení*, *relé*, *švu* a *produkce*, přičemž poslední čtyři shrnuje pod název *informativní funkce verbální* (GROENSTEEN 2005: 162).

Začneme u funkce *realistické*, která bývá často opomíjena. Tak jako spolu lidé v životě prostě mluví (ale mnohdy také mlčí), stejně tak se verbálně projevují postavy v komiksu. V tom spočívá „otisk reálnosti“. Jako příklad nám poslouží stránka 90 *Pod dekou*. Craig se seznamuje na zimním církevním táboře se svou první láskou, a jak sami dobře víme, v reálné komunikaci nastávají určité situace, kdy chceme navázat kontakt, avšak nemáme co říct nebo nás nic nenapadá. V druhém panelu chybí jakákoliv verbální výpověď, ta ale v této chvíli není ani nutná. Výmluvná jsou gesta nervozity obou postav (nebot' obraz na rozdíl od slova zprostředkovává i neverbální komunikaci – proxemiku, haptiku atd.). Autoři komiksů se také různě přiklánějí buď k inventáři psaného projevu, kdy užívají hojně například závorek, pomlček, zkratek, interpunkčních znamének (u Thompsona například u biblických citátů na straně 546), nebo naopak spíše k projevu mluvenému, který má být blíže reálné komunikaci. Zde se setkáváme

---

<sup>2</sup> Podrobněji se touto problematikou zabýval např. Will Eisner (EISNER 1985).

s nekompletními frázemi, hovorovými výrazy atd. U Thompsona nemůžeme říci, že by některá z těchto složek markantním způsobem převažovala.

Funkce *ukotvení a relé* Groensteen zmiňuje na základě funkcí lingvistického diskurzu ve vztahu k diskurzu ikonickému podle Rolanda Barthesa. Funkce *ukotvení* je nápomocna při interpretaci obrazu, který vnímáme jako polysémní. Díky ní si můžeme lépe vybrat mezi různými označovanými (signifíe) obrazu. Na straně 230 se soustředíme na panel uprostřed: Craig zde mává na Rainu a jejího bratra Bena. Kdyby ovšem v bublině nebyl uveden pozdrav „Brýtro“, mohli bychom obraz interpretovat také například jako Craigův odchod, respektive pozdrav na rozloučenou. Výpověď je nápomocna ukotvení v situaci příchodu. V mnohých případech je ale tato funkce vykonávána již ikonickou sekvencí – sekvencí obrazů, což je patrné, pokud vezmeme na vědomí celý arch (stranu). Vidíme, že Craig neodchází, nýbrž zůstává v místnosti.

Funkce *relé* je založena na komplementaritě obrazu a textu. Verbálno zde doplňuje informace, které jsou obsaženy v obraze. Opět zůstaneme u stejného archu, tentokrát se ale zaměříme na první dva panely: vidíme, že Ben něco vypráví Raině. Bez přítomného textu bychom si pravděpodobně těžko domýšleli, co jí chce Ben sdělit. Roland Barthes míní, že funkce *relé*, nebo také *promluva-relé*, je v komiksu, fotorománu nebo filmu velmi důležitá, neboť „skutečně posouvá děj, disponujíc ve sledu diskursů významy, které se v obraze nevyskytují (BARTHES: 1964: 157).

Pro kohezní návaznost „někdy beznadějně oddělené vizuální roviny“ (PEETERS 1991: 158) slouží funkce *švu*. Propojuje obrazy a pomáhá čtenáři přesouvat se v rámci časových a prostorových mezí. Peeters, který tuto funkci rozpoznal, ji přisuzuje samotným recitativům (*voice over*), tedy textu náležejícímu explicitnímu vyprávěči, který doplňuje či popisuje okolnosti. Nicméně se nejedná o nic více než zvláštní případ funkce *relé*.

S narativním časem souvisí funkce *produkční*, kdy verbální výpověď, nejčastěji s časovým určením typu „o hodinu později“ nebo „mezitím“ atd., napomáhá v časové orientaci a rozlišení, zda se jedná o narativní prolepsí či analepsí. Tyto přechody se ale netýkají pouze času, zaznamenáváme je i v prostoru. V obou případech ale produkční funkci může zastávat obraz i bez verbální opory. V časové rovině to může být kontrastní zobrazení, například den/noc, v prostorové pak tuto funkci zastávají i samotné kulisy, například přechod z interiéru do exteriéru apod. Přechody vyjádřené verbálně (konkrétně v Thompsonově komiksu) nás přesouvají i během delších časových úseků (strana 453 – *Té noci* –, strana 455 – *Příští noci* –, strana 456 – *a ještě další noci* –, strana 458 – *a v zimě* –apod.). O přechodu z jednoho ročního období do druhého se zde explicitně nehovoří, situaci vyvozujeme z vyjádření na straně 449: „Když jsme se jednou

s bráškou vraceli *ze školy* domů“ –, které nám dovoluje vyloučit léto, a na následující straně si můžeme povšimnout detailu spadajícího listu na střeše auta.

Předposlední je funkce *rytmická*, která určuje tempo, nebo chceme-li, trvání narativní sekvence. Text může být rozfázován do více panelů, více bublin, což čtenář zpravidla vnímá jako zpomalené čtení – více se zaměřujeme na jednu situaci a analyzujeme ji. Naopak jednomu panelu a jedné situaci může být věnováno více replik, což vede ke kompresi mající za následek pocit zrychlení děje. Zde musíme opět upozornit, že nejde jen o text, který se podílí na rytmu čtení, ale je to také od něj neoddelitelný obraz. Především velikost, tvar, rozložení, počet panelů, struktura multirámce (multirámeček je systém více panelů; může to být strip = 3 panely vedle sebe, arch = strana skládající se z více stripů, dvoustránka atd.). Rytmus také ovlivňuje již výše zmíněná distribuce dialogických pasáží a recitativů. Potom i jedna situace, rozčleněná do více panelů, které mohou mít pro větší efekt i menší rozměry, působí dynamičtěji. Ukážeme si to na příkladu. Na straně 455, kterou jsme již pozorovali ve spojení s funkcí produkční, je vyobrazena situace, kdy chlapci dostali každý svůj pokoj a volají jeden na druhého. Pocit rychlejšího čtení nám může dodávat střídavý záběr pohlížející na obličej v menších panelech. A protože zde není pro oko „nic nového“, čtenář přeletí stránku „pouze“ pro zjištění výměny replik. Tempo se zrychluje. Naopak zpomalení díky rozdělení textu můžeme zaznamenat v úplném závěru příběhu (strany 581 až 582). Craig se prochází v čerstvě napadaném sněhu a přemýšlí o stopách, které za sebou zanechává, a o tom, jak jsou pomíjivé – a padá čerstvý sníh, což se dozvídáme na straně následující. Zde nám utkvělý moment prodlužuje nejen mnohoznačnost výpovědi, ale také tři tečky, které napojují dva archy, jež nejsou postaveny hned vedle sebe na dvoustranu, ale čtenář musí stranu obrátit. Abychom tuto funkci shrnuli, povězte, že rytmus je dán nejen tím, jak je verbální text či obraz rozfázován, důležité je také to, na co se zaměří čtenář, zda ho zajímá dějová linie, zda se okem zastaví a zkoumá význam detailu nebo se nechá pohltit estetikou zobrazovaného.

Poslední funkce, funkce *dramatizace*, spočívá v dodání patetičnosti dané scéně. V této chvíli ji můžeme spojit s posledním uvedeným příkladem. Do značné míry je to rovněž záležitost subjektivní interpretace.

## **Závěr**

Při pokusu oddělit verbální a vizuální část komiksu a analyzovat je samostatně jsme došli ke zjištění, že taková snaha není v úplnosti realizovatelná. Téměř ve všech případech můžeme podmiňovat obraz textem a opačně. Proto i přes vědomí, že vizuální stránka je v komiksu ta nepostradatelná, neboť komiks bez obrazu by ani nebyl komiksem, můžeme říci, že zde dochází



k úplné syntéze obrazu a textu (vyjma komiksů beze slov, tzv. němých komiksů). Toto nové spojení disponuje svou vlastní originalitou a kvalitou, která je dále nedělitelná. Komiks pak musíme nejen „číst“, ale zároveň ho stejnou měrou i „pozorovat“.

#### PRAMENY

THOMPSON, Craig

2005 [2003] *Pod dekou*, přel. Richard Podaný (Praha: BB/Art)

#### LITERATURA

DANEŠ, František

1995 „Text a jeho ilustrace“, *Slovo a slovesnost* 50, č. 56, s. 174–188

DVOŘÁK, Jan

1969 „Zmatený svět comics“, *Zlatý máj* 12, č. 13, s. 153–155

EISNER, Will

1985 *Comics & Sequential Art* (Tamarac: Poorhouse Press 1985)

FILIPOVÁ, Marta

2008 „Vizuální studia: obsahy, východiska, metody“, in Foret, Martin – Lapčík, Marek – Orság, Petr (eds.): *Média dnes – reflexe mediality, médií a mediálních obsahů* (Olomouc: Univerzita Palackého), s. 237–245

GROENSTEEN, Thierry

2005 [1999] *Stavba komiksu*, přel. Barbora Antonová (Brno: Host)

HORSTKOTTE, Silke – LEONHARD, Karin (eds.)

2006 *Lesen ist wie sehen. Intermediale Zkrate in Bild und Text* (Köln: Böhlau Verlag)

POSPISZYL, Tomáš

2007 „Vzpouora mozků“, in Filipová, Marta – Rampley, Matthew (eds.): *Možnosti vizuálních studií: obrazy, texty, interpretace* (Brno: Barrister & Principal – Masarykova univerzita), s. 135–154

SVATOŇOVÁ, Kateřina

2008 „Staronová intermediální umění: obrazy a slova“, *Host do školy* 3 (volná příloha časopisu *Host*), č. 3, s. 22–27

#### **Complementary Relation of the Verbal and the Visual: Evidence of an Original Synthesis in Craig Thompson's Comics *Blankets***

The text focuses on the interconnection between the iconic and the verbal in comics conceived of as an autonomous media. Comics is defined here as a media based on the complementary relation between its iconic (images, pictures) and verbal (textual) component. Attention is paid to particular tools and techniques of comics, such as comic fonts. The principles of representation in comics are exemplified by Craig Thompson's comic novel *Blankets*.

## **Příběhy o ženách (ženách a mužích, ženách a ženách, mužích a mužích)**

## „Našminkovaná ideológia“. Estetická hodnota tematizácie ženského sveta

VIERA MEDVIĎOVÁ – JAKUB MELNÍK

Čoraz viac autoriek sa v súčasnej dobe venuje tematizácii ženského sveta. Zjednodušene by sme mohli povedať, že svojím prístupom odzrkadľujú dva na prvý pohľad opozitné prístupy. Na jednej strane spektra sledujeme Uršuľu Kovalyk, autorku zdôrazňujúcu princíp slobody vo všetkých jej formách, ktorá svoje poviedky uverejňuje vo feministickom vydavateľstve *Aspekt* a napriek úzkoprofilovému charakteru tohto vydavateľstva sa jej podarilo zaujať širšiu čitateľskú obec. V úplne odlišnej východiskovej situácii sa nachádza Táňa Keleová-Vasilková, držiteľka niekoľkých predajných rekordov, ktorá pokračuje v línii klasických ženských románov akcentujúcich tradičnú hodnotu lásky medzi mužom a ženou. V našom príspevku sme sa preto zamerali na porovnanie styčných bodov prítomných u oboch autoriek a na analýzu faktorov, ktoré spôsobujú tak radikálnu odlišnosť zobrazovania životov žien a uhlov pohľadov, z ktorých ich opisujú.

Uršuľa Kovalyk si vytvorila vlastnú predstavu hrdiniek vystupujúcich v jej poviedkach (*Neverné ženy neznašajú vajíčka*, 2002; *Travesty sú*, 2004). Všetky ženské postavy sa vyznačujú nevšedným, avšak o to bohatším vnútorným svetom, ktorý tvorí ich autentický priestor a núti ich konať impulzívne, neuvážene a často až extrémne: „Nemohla som dovoliť, aby ma úplne olúpal. Aby vyhodil z okna iba holú kostru. Kostra v červených topánkach nevyzerá dobre. Tak som ho koplá...“ (KOVALYK 2002: 35). Tento fenomén je dôsledkom stretu vnútorného prežívania s vonkajšou životnou realitou. Sledujeme momenty zo smutného a ťažkého života hrdiniek, ktoré autorka stavia pred priam až existenčné či hraničné situácie, ktoré musia riešiť. V takmer všetkých jej poviedkach ide buď o zlomový bod ich života (poviedky „Vrátnik“, „Auto“, „Samovražda“, „Obyčajný mŕtvy otec“ atď.), alebo časom naakumulovaný problém, ktorý už nie je možné ďalej prehliadať (napríklad „Júlia“, „Národ Orionov“, „Jar“).

Autorka precízne dbá na to, aby samotná situácia, do ktorej príbeh zasadí, postačovala na ústredný konflikt každej poviedky a bola v protiklade s vnútorným presvedčením hrdinky. Tá do príbehu vstupuje ako celistvý konštrukt, ktorý je nemenný a stabilný od začiatku až po záver. Práve tým vytvára Kovalyk istú schématickosť svojho písania, pretože žiadna hrdinka nedokáže problém, v ktorom sa ocitne, vyriešiť bez toho, aby zmenila svoje vnútorné presvedčenie. To už tradične ostáva nedotknuté, ani len situácie, o ktorých by sme predpokladali, že sa podpíšu pod emočný stav postáv, naň nijako neovplyvujú, a tak jediným riešením je rezignácia, poprípade únik.

Najzreteľnejšie to môžeme sledovať v poviedke „Betrix a ja“, kde sa postava realizuje v širšom časovom spektre. Bezmocnosť, ktorá je pre ňu typická v detstve, vystrieda neschopnosť uniknúť z manželstva, ktoré je bezútešné a strašné, rovnako ako dospievanie v kláštore, pobyty v letných táboroch či mladosť u babky. Hrdinka sa nikdy nevzoprie svojmu osudu, nikdy nie je schopná niečo riskovať tým, že by sa pokúsila vziať život do vlastných rúk. Namiesto toho čaká a rezignuje. Vyčkáva, aké potešenie života jej spadne z neba a Kovalyk jej ho veľakrát aj posielala (Betrix, bratranec...), a ak jej ho zasa vezme, reaguje opäť len rezignáciou. Máme pocit, že autorka svoje postavy štylizuje takto práve kvôli tomu, že sa snaží popísať ich situácie ako neriešiteľné, na čom stavia celý príbeh. To však zlyháva v momente, keď aj menej pozorného čitateľa napadne, že východisko, ktoré si hrdinka zvolila, je málo pravdepodobné a vykonštruované. Či už v poviedke „Vrátnik“, keď žena po rozhovore s manželom spontánne vyskočí z okna, alebo v „Národe Orionov“, keď namiesto riešenia domáceho násillia radikálnejšou cestou, ktorú by mala zvoliť žena tak silná a výnimočná, ako sa snaží Kovalyk Irmu opísať, hrdinka opäť len rezignovane utečie na pár dní k „priateľke-feministke“ a potom sa dobrovoľne vracia naspäť k manželovi. V poviedke „Vrátnik“ by sa ponúkané riešenie mohlo zdať ako-tak uveriteľné, ak by autorka načrtla aspoň letmý ponor do vnútorných motívov alebo prežívania hrdinky, no v momente, keď akékoľvek rozhodovanie medzi životom a smrťou, neistota či váhavosť chýba, len monológ jej manžela a pohľad na špinavý riad jej vnukne myšlienku, že jej život je tiež „špinavý, smradľavý a nekonečný“ ako tá hromada riadu, sa príbeh stáva neuveriteľným.

Stret vnútorného sveta ženských hrdiniek s každodennou realitou často vyúsťuje do extrémnych situácií, no práve toto prílišné hromadenie extrémov spôsobuje v niektorých momentoch nereálnosť motivácie postáv a príbehových línií.

Diametrálne odlišné vlastnosti môžeme sledovať pri hrdinkách Táne Keleovej-Vasilkovej, ktoré nemusia čeliť výzvam hraničných situácií, ale prekonávajú problémy každodenného života. Východisko zo stereotypu „kuchynskej drámy“ hľadajú, rovnako ako hrdinky Uršule Kovalyk, vo vlastnej sebarealizácii, ktorej sú však na rozdiel od nich schopné. Nora, hlavná protagonistka románu *Cukor a soľ* (2004), ktorá odmieta pozíciu zajatca v „zlatej klietke“, prekračuje jej hranice vzdelávaním a získaním lukratívnej práce aj napriek nesúhlasu svojho manžela: „Absolvovala dva kurzy angličtiny, rýchlokurz práce na počítačoch a nakoniec absolvovala aj skúšky na získanie vodičského preukazu [...] stala sa manažérkou veľkej reklamnej agentúry“ (VASILKOVÁ 2004: 7).

Vasilková na svoju typickú hrdinku, ženu v domácnosti, ktorej charakter dodržiava všetky zásady klasického vnímania tohto stereotypu (napríklad „Dúhový most“, „Modrý dom“ z poviedkovej zbierky *Dúhový most* – VASILKOVÁ 2007), doslova dolepuje „inovatívny“ prvok túžby po emancipácii, ktorý je základom konfliktu v diele, pretože jeho existencia sa dá byť

nezlúčiteľná s úlohou matky „na plný úväzok“, ktorá je očakávaná rodinou. Hrdinka stráca schopnosť bojovať na oboch frontoch, čo má za následok problémy v práci a zároveň spôsobuje výrazné ochromenie rodinného života, ktorý môžeme vo Vasilkovej „ľudovo-konzervatívnej“ filozofii považovať za oporný bod priestoru diela. Emancipačná zložka je teda cez prizmu tohto faktu vykreslená značne negatívne a Norine pokusy o presun od dominanty „šporáka“ k spoločenskému životu sú odsúdené na neúspech.

Styčným bodom oboch autoriek sa stáva motív rodiny, ktorý vnímajú ako faktor podstatne zasahujúci do života ženy, no jeho vyobrazením sa od seba vzdiaľujú „míľovými krokmi“ a rodina sa stáva symbolom dvoch protikladných inštitúcií. V dielach Uršule Kovalyk sa javí ako značne depersonalizovaná. Ani v jednej poviedke nenájdeme mená jej členov či nejaké vzťahy medzi nimi. Deti sú vnímané iba z negatívnej stránky od ich príchodu na svet, ktorý spôsobuje len bolesť a utrpenie, až po prvých pár rôčkov ich života, keď bránia hrdinke v sebarealizácii a pripútavajú ju k ďalšiemu negatívnemu elementu – manželovi: „Materská. Dať si tak ráno cigárko. Nemožné. Dieťa od rána lezie. Po stoličkách, po koberci, pokúša sa rozžúť kábel od chladničky“ (KOVALYK 2002: 38). Akýkoľvek materinský cit či lásku by sme hľadali márne, pretože potomstvo v poviedkach vystupuje jedine ako kulisa. Statické body života ženy, ktoré sa, bohužiaľ, „vyskytnú“ a spôsobili problémy. Nikde nie je spomínané, čo cítia, aký vzťah majú k matke alebo ako vnímajú situáciu oni. Autorka doslova opisuje, ako sa mladá matka pozrie svojmu bábätku do očí, a jediné, čo ju napadne, je, že bude potrebovať každé tri hodiny čistou plienku a ako to ona všetko zvládne („Betrix a ja“). Z celého postoja tejto postavy, jasne cítiť jej egoizmus. Istý zvláštny druh egoizmu ženy v domácnosti, ktorý sa však väčšinou obracia len proti dieťaťu. Oni sú na vine, že matka nemá čas sama na seba, nestíha čítať či maľovať a všetok svoj voľný čas musí venovať praniu, vareniu a žehleniu. Deti v dielach Uršule Kovalyk sa jednoducho s vinou už rodia, sú tou „guľou na nohe ženy“, ktorá jej nedovoľuje rozvíjať sa alebo opustiť manžela.

Egoizmus ženských hrdiniek sa však stáva príznačným len vo vzťahu k rodine. Vo vzťahu k svojim kamarátkam sa totiž žena správa s obrovskou láskou a pochopením. Tento ich egoizmus snaží sa byť autorkou prezentovaný skôr ako láska ženy k sebe samej, ktorej je hodná, avšak zo strany iných sa jej nedostáva. Žene nezáleží na rodine, pretože ani jej manželovi nezáleží na nej samotnej.

Mužom dáva Kovalyk vo svojich textoch pomerne široký priestor. Nachádzajú sa takmer vo všetkých poviedkach a dost výrazne ovplyvňujú hlavnú hrdinku. Zároveň však výrazne ovplyvňujú aj vierohodnosť príbehu, pretože stereotypy, ktoré Kovalyk vytvára u tohto pohlavia, sú miestami naozaj až úsmevné. Mozaika sa skladá zo slov ako: večne opitý, vreštiaci „všetkých

vás zabijem“, nadržaný, chrochtajúci, marmeládové brucho, roztrhané tričko, fľakaté trenírky, z ktorých kadečo trčí, rozkazuje, nechápe, vyčíta a prejavuje sa hlasnými telesnými funkciami. Všetci muži, ktorí ženu obklopujú, sú v podstate naakumulovaním negatívnych vlastností od výmyslu sveta. Rozdeliť by sa však v podstate dali do dvoch skupín – násilní a tí na smiech.

Násilný typ autorka väčšinou využíva v role manžela, teda niekoho, kto v klasickom chápaní rodiny má byť ženiným najbližším človekom. Žena sa však vo vzťahu k nemu neprejavuje egoisticky, ako je to pri det'och, ale bezmocne. Uniká buď na pár dní k priateľke či do nočnej samoty, poprípade rezignuje a pácha samovraždu, alebo ďalej trpí po manželovom boku. Muž je ten, ktorý spôsobuje všetky problémy žien. Väčšina poviedok je vystavaná v tomto duchu. Manžel spravidla žene nerozumie, ponížuje ju, je násilný a vulgárny. Kovalyk sa snažila pravdepodobne poukázať práve na to, že za všetky problémy žien môžu muži, no občas to vyznieva tak, že celý ich svet sa točí len okolo mužov a iné problémy vôbec neexistujú. Druhou kategóriou sú smiešni muži. Tí sú v podstate neškodní a plnia len funkciu degradovania ich pohlavia oproti ženám. Nachádzajú sa väčšinou v rolách otcov, ktorí sa snažia byť starostlivými, no vážnosť ich slov znižuje to, že sú „veľkí, chlpatí, oblečení iba v roztrhaných trenírkach“ (poviedka „Treska“), alebo v podobe úchylného suseda, ktorý má pre zmenu mastné vlasy a napasované kožené nohavice (poviedka „Ružena“).

V poviedke „Dažďový Jo“ však autorka naznačila, že nevníma mužov ako biologicky determinované zlo, ale skôr ako spoločenskými normami deformované pohlavie. Chlapec, ktorého našla pri smetných košoch a ktorý bol ako „spadnutý z mesiaca“, teda nedotknutý spoločnosťou, bol vnímaný pozitívne až do momentu, keď sa spriatelil s iným mužom a „rozpustil sa v daždi“. Podobne autorka nepriraduje negatívne konotácie ani k iným, na okraji spoločnosti stojacim mužom. Pozitívne alebo aspoň neutrálne ešte okrem Jo v príbehu vystupujú asociálni punkáči a slepý Jonáš z poviedky „Ružena“.

Uršula Kovalyk sa prezentuje ako obhajkyňa slobody a sebaujadrenia, čím v jej poviedkach kriľavo kričí snaha o demytizáciu a odtabuizovanie ženského sexuálneho života. Stretávame sa s hrdinkami, ktoré sú neschopné uspokojiť svoje sexuálne požiadavky v nudnom manželskom živote a na túto situáciu reagujú promiskuitou ako logickým vyústením nároku na vlastnú túžbu po spokojnosti. Odlišný prípad predstavujú ženy uviaznuté v manželskom zväzku, pre ktoré je milovanie nežiaducou spoločenskou konvenciou. Ideová náplň kráča ruka v ruke s formálnym vyjadrením daných biologicko-sociálnych problémov, a tak nie je problém natrafiť na priam až naturalistické scény: „Alebo keď som dojčila malú, mala som veľa mlieka a pri orgazme mi striekalo z prsníkov na všetky svetové strany. Povedal, že nabadúce si mám dať podprsenku, lebo je to odporné“ (KOVALYK 2004: 15). Funkčnosť týchto motívov je často

otázna, predsa len predstava troch dcér hľadiacich na zomierajúcu matku, ktoré nezáväzne diskutujú o možnostiach jej orgazmu, pôsobí značne rušivo (poviedka „Tri sestry“). Tento motív okrem zjavnej snahy šokovať a nasilu odstrániť pátos plynúci z danej situácie narúša inak pomerne sofistikovane vystavaný príbeh a celkovú uveriteľnosť diela. Sex sa stáva všadeprítomným fenoménom, prilievajúcim ďalšie kvapky do, už tak dost' hlbokaj, studne marazmu ženských hrdiniek.

Z tejto „studne by sme však nevydolovali ani deci vody utrpenia“ po premiestnení do uhladeného sveta vyššej spoločenskej vrstvy, zobrazeného v diele Táne Keleovej-Vasilkovej. Všetky zložky spolu v diele fungujú v perfektnej harmónii, ktorá je narušená jedine ženskou túžbou po emancipácii. Hrdinka románu *Cukor a soľ* je tak obklopená rodinou, ktorej charakter podlieha značnej stereotypnosti: „Luboš bol vysoký a tmavovlasý, [...] hladkal ju pohľadom tmavých očí [...] bolo v nich niečo očarujúce“ (VASILKOVÁ 2004: 14). Neslúži, ako u Kovalyk, k symbolizovaniu útlaku, ale stáva sa hlavnou prioritou, ktorej blahobyt je v záujme všetkých postáv v diele. Spomenutý faktor emancipácie má však za následok rozvod, ktorý sa stáva klinom do harmonicky usporiadanej štruktúry rodiny. Aj napriek tomu sú hlavní predstavitelia k sebe pripútaní putom „nehynúcej lásky“, a tak sa celé dielo stáva mnohokrát recyklovanou drámou o prekračovaní vlastných tieňov a uvedomení si základných hodnôt, platiacich v spoločnosti po stovky rokov. Ideologické myslenie postáv nie je tak striktné vymedzené, ako to bolo u Kovalyk, a tak sú schopné istého posunu na vývinovej línii vlastného svetonázoru, priznania vlastného zlyhania, čo má za následok zblíženie a opätovné nastolenie harmónie.

Hrdinka diela má oveľa väčšiu motiváciu v snahe o preklopenie problémov v manželstve, pretože odmenou jej nie je umastený, špinavý sadista z poviedok Uršule Kovalyk, ale muž, ktorý sa svojimi biologickými a psychologickými charakteristikami blíži k ideálu nadčloveka: „Manžel je perfektný. Ja na jeho mieste by som to tak dobre nezvládla. On je pokojný, usmievaný a unavený [...] nepovedal mi to však, ani raz sa neponosoval. Na nič sa nest'ážoval“ (IBID.: 22). Vasilková tak privádza k životu ideál muža, vytvárajúc nerealistickú šablónu na opačnej strane pomyselného spektra. Z rečeného vyplýva, že Táňa Keleová-Vasilková sa priam špecializuje na pokusy o zliepanie najrôznejších klišé a stereotypov do viac či menej jednoliatej formy, podriaďujúcej sa konzervatívnej ideológii, a to celé okoreňuje svojším prístupom k umeleckým a štylistickým prostriedkom.

Ideológia je teda jedným z hlavných faktorov formovania príbehov oboch autoriek. Feministické pozadie textov Uršule Kovalyk je do značnej miery inšpirované názormi francúzskej autorky Helène Cixousovej a jej dielom *Smiech medúzy* (1975). Zámerom tejto eseje je vytvorenie ženskej estetiky, ktorá spočíva vo vyobrazení intímnych, výlučne ženských skúseností

a biologických pochodov (CIXOUS 1995). Práve tieto prvky spôsobujú neakceptovateľnosť jej diel širokou verejnosťou a zároveň sa na úkor autorkinho nesporného talentu dostávajú do popredia radikálne konštrukty zapadajúce do schém feministického myslenia, narúšajúc uveriteľnosť príbehu.

Medúza sa stáva metaforou ženy a jej života. Podľa časopisu *Aspekt* znie opis Medúzy takto: „Medúza je rôsolovitý živočích [...] trochu mysteriózny, trochu odpudzujúci, podivne krásny. Medúza je tvor unášaný prúdom vody. Nikto ju nikdy nepočul hovoriť, je nemá, jej hlas neexistuje. Je beztvárá, bez výrazu, bez vlastnej pevnej formy“ (RIEČANSKÁ 1996: 180). Práve v týchto niekoľkých vetách je zhrnutý odkaz a posolstvo tvorby Uršule Kovalyk. Jej poviedky majú byť médiom, ktoré (na)učí ženy byť hrdé práve na tú trošku mysteriozity, trošku škaredosti a podivnej krásy, prívlastkov, ktorými ich „onálepkovali“ muži a nimi vytvorená spoločnosť. Medúza bola v mytológii vnímaná ako tvor, ktorý dokázal odzbrojiť a znehybníť jediným svojím pohľadom aj naoko oveľa silnejšieho protivníka. Bola smrtiaca, tajomná a nebezpečná. A práve preto Helène Cixousová nachádza paralely medzi ňou a ženami.

Po prečítaní poviedok od Uršule Kovalyk už vieme medzi riadkami vytušiť správu ženám o tom, aby boli hrdé na svoju inakosť a nedali sa „unášať prúdom vody“ ako Medúza, ale bojovali o svoje miesto v spoločnosti a „hlas Medúzy, aby bol hlasom žien“ (IBID.: 180).

Táňa Keleová-Vasilková sa vo svojich dielach taktiež snaží o prezentovanie istého druhu ideológie, je to však ideológia zachovávania tradičných konzervatívnych hodnôt ako láska, pravda, zdravie. Všetky konflikty, ktoré sa vyskytnú vo Vasilkovej príbehoch, smerujú k harmonickému riešeniu, svojou predvídateľnosťou napĺňajúc až rozprávkovú schému. Jej čitateľky sa majú nechať viesť hlasom svojho srdca smerom k ich manželom, podobne ako sa ona necháva viesť hlasom trhového mechanizmu smerom k vyšším predajným číslam.

#### PRAMENE

KELEOVÁ-VASILKOVÁ, Táňa

2004 *Cukor a soľ* (Bratislava: Ikar)

2007 *Dúbový most* (Bratislava: Ikar)

KOVALYK, Uršuľa

2002 *Neverné ženy neznašajú vajička* (Bratislava: Aspekt)

2004 *Travesty šou* (Bratislava: Aspekt)

#### LITERATÚRA

CIXOUS, Helène

1995 [1975] „Smiech Medúsy“, *Aspekt* 5, č. 2–3, s. 12–19



RIEČANSKÁ, Eva – SCHRIMPELOVÁ, Míra

1996 „Hlas Medúzy“, *Aspekt* 6, č. 1. s. 180

### **“Made-Up Ideology”: Aesthetic Value of the Image of Female World**

The essay reveals major differences between the depiction of the “female world” in short stories by Uršula Kovalyk and in Tárna Keleová-Vasilková’s novels. They share a wide scope of topics on the one hand, but present extremely different interpretations due to their ideological background on the other hand. The focus here is on female characters, their position in the society and their interactions with as well as relations to their social environment.

## **Bulímia – krása, láska, oddanosť (Leanne O’Sullivanová: *Bulímia*)**

LENKA SUCHÁ

### **Príbehy tela**

Príbehy tela sú v literatúre nezmene späte s rozprávaním o „inom tele“ alebo s hovorením prostredníctvom „iného tela“. Toto telo sa vo vzťahu ku „každodennému telu“ (HODROVÁ 2001: 639) polarizuje. V porovnaní s ním ho charakterizuje inakosť, nevšednosť, anomália.

Ak ľudskú existenciu zasiahne choroba (alebo iný zásadný moment, ktorý telo jednotlivca poznačí), dochádza nielen k prerušeniu chodu všedného, stereotypného života a s ním spojených rituálov, ale aj k premene „každodenného tela“ na „iné telo“. Táto zásadná zmena nadobúda v literárnom diele symbolický ráz: „Nemocí či postizením se v těle ozývá existence, nemocné či postižené tělo signalizuje vzdálenost a odtrženost od bytí, ale zároveň už jím toto zapomenuté bytí začíná prosvítat“ (IBID.: 651).

V prozaických textoch sa „iné telo“ tematizuje na rozdiel od poézie pomerne často (pars pro toto pripomínam takých súčasných autorov, ako sú Monika Kompaníková, Jaroslava Blažková, Daniela Kapitáňová, Jana Juráňová, Olga Tokarczuk, Aglaja Veteranyi, Uršula Kovalyk, Marek Vadas, Peter Pišťanek a ďalší), pričom sa v nich zvyknú telesné anomálie zdôrazňovať, bývajú dokonca leitmotívom narácie. V poézii je príbeh „iného tela“ alebo rozprávanie o „inom tele“ zriedkavejšie (napríklad básne Sylvie Plathovej, Ingeborg Bachmannovej, Charlesa Bukowského, Milana Rúfusa, Maše Haľamovej) a takmer v každom prípade sa skúsenosť tela spája (s dominantným) vnútorným prežívaním. V próze sa takáto intenzívna spätosť telesného a duševného aspektu nepocit’uje ako „nevyhnutná“ (skúsenosť tela býva tematizovaná aj bez opisov „sprievodných“ emocionálnych stavov). Premena „každodenného tela“ na „iné telo“ býva neraz dôsledkom psychickej instability (Plathová, O’Sullivanová, Bukowski).

Ak je choroba spojená s potlačovaním „oceňujúcej sebaúcty“ (DILLON 2005: 197), tj. s oslabením pozitívneho postoja k sebe samému, podhodnocovaním či popretím vlastnej hodnoty, môže dôjsť k paralelnej deštrukcii fyzis i psyché (O’Sullivanová). Vzájomná interakcia telesného a psychického zároveň stimuluje urýchlenie daného procesu.

Nesporným predpokladom nadobudnutia sebaúcty je sebaepochopenie, ktoré v sebe implikuje schopnosť o čo najobjektívnejšie, nepredpojaté sebahodnotenie. Ak postava nedokáže vnímať fakt, že mnohé jej predstavy o sebe i o svete sú neraz skreslené a determinované rôznymi faktormi, necháva sa nimi de facto ovplyvniť, podriaďuje sa im. Nie je schopná sebaepochopenia

a tým ani sebaakceptácie. Neschopnosť sebaakceptácie vedie nezriedka k sebazrieknutiu (jednotlivec sa vzdáva vlastného Ja).

Podľa Robin S. Dillonovej „sebaúcta nie je nejaká pasívna a neefektívna odpoveď na Ja – je to skôr spôsob, akým tvoríme samy seba“ (IBID.: 199).

V nasledujúcej analýze básní Leanne O'Sullivanovej sa budeme zaoberať príbehom tela nielen ako svojbytnou skúsenosťou fyzis, ale ako empiriou poznačeného fyzického a súčasne psychického aspektu lyrického subjektu. S príbehom tela paralelne interpretujeme i príbeh sebaúcty, v ktorom sa lyrický subjekt (dospievajúce dievča) vyrovnáva s faktom, o ktorom uvažuje aj Dillonová: „A keďže som nedokonalá a ohraničená, vystavená omylu, rozdrobenosti a nekoherentnosti, keďže môj život zahŕňa aj momenty, ktoré nie sú obdivuhodné, ani pekné či hodné lásky, úcta k sebe samej bude vyžadovať hlbokú akceptáciu, ktorá prekračuje hranicu tolerancie“ (IBID.: 202).

### **Bulímia – krása, láska, oddanosť**

Slovo bulímia pochádza z gréčtiny a v preklade znamená býčí hlad (bous – býk; limos – hlad). Týmto termínom sa v medicíne označuje porucha potravného pudu, „nevybíravé až hltavé požívanie jídla, bez výberu z nadmerného apetitu“ (DOBIÁŠ 1984: 81). Nezriedka sa u chorých strieda s fázami trestu v podobe odopierania si potravy. Tieto prechodné stavy bývajú zapríčinené predovšetkým pocitom viny z prejedania sa či pokrivenou mienkou o vlastnom tele. Tento hermetický kruh teda nie je iba neustálym fyzickým prekonávaním obdobia hladovania či obžerstva, ale aj neustálym psychickým pohybovaním sa v kruhu, v ktorom vinu strieda trest.

V zbierke básní Leanne O'Sullivanovej *Bulímia* (pôvodný názov *Waiting for my clothes*, 2004) sa do tohto kolobehu dostáva aj ženský lyrický subjekt. Básne predstavujú „lyrický denník“, záznam pocitov, postojov a udalostí od počiatocnej fázy choroby a toho, čo jej predchádzalo, až po nádejné záverečné uzdravenie. Ženský subjekt sa v básňach vyrovnáva s prechodom z detstva do dospelosti, usiluje sa nájsť vlastnú identitu vo svojej komplexnosti. Všadeprítomné agresívne preferovanie mýtu krásy a neschopnosť „bezbolestne“ prestúpiť dievčenskú sú príčinami vedúcimi k uvažovaniu nad sebou, svojím vzhľadom a všeobecne prijímanou podobou príťažlivosti. Choroba sa stáva prostriedkom na jej docielenie.

Ani v jednej z básní však nie je opísaná fáza prejedania sa, čo je v istej kontradikcii s názvom zbierky. Možno teda predpokladať, že „zápisy“ zachycujú prechodné stavy („anorektické fázy“), kedy sa väčšmi prejavuje sebađeštrukcia lyrického subjektu (sebatryzeň v podobe uloženia si trestu), ktorý o to intenzívnejšie prežíva „býčí hlad“.

Adjektívum býčí je odvodené od substantíva býk: toto zviera predstavuje symbol, na ktorý sa už od čias mýtov vzťahuje široký diapazón významov. V astrologickej tradícii zodpovedá každému znameniu – zemské znamenie býka nevynímajúc – konkrétne božstvo. „Patrónkou“ znamenia býk je rímska bohyňa Venuša. Podľa nej bola pomenovaná aj jedna z planét slnečnej sústavy, vyznačujúca sa svojím jasom. Planétu zastupuje štylizované znázornenie bohyně držiacej v ruke zrkadlo a toto vyobrazenie sa neskôr stalo symbolom označujúcim ženské pohlavie (♀). Motív zrkadla má dôležitú funkciu aj v úvodnej básni „Autoportrét“. Po sebareflexii lyrického subjektu, rozhodnutí podrobiť sa mýtu krásy za cenu straty predošlej identity, sa v nej zrkadlo rozbíja na piesok: „Toto je tá žena, ako ju stvoril Boh. / Toto je tá žena, ktorú prekonávam“ (O'SULLIVAN 2009: 5).

Spočiatku bola Venuša uctievaná ako bohyňa jari a prebúdzania, neskôr sa pod vplyvom gréckej mytológie oslavovala ako bohyňa dokonalej krásy. Vlastnostiam znamenia býk preto prináležia rovnaké vlastnosti, ako jeho ochrankyni: krása, láska, oddanosť. Tieto atribúty tvoria i základnú triádu poézie Leanne O'Sullivanovej: „Stávame sa sochárkami. Krása je tým tvarom lásky. / Sklonení na uctievanie ako k bohyni, mnohí / o kostre hovoria, že je nádherná, alebo horšie, / že hlad učí, čo je moc. / My pozeráme; ona sa stráca. Brutálne dokonalá“ (IBID.: 18).

Oddanosť a obetovanie sa kultu krásy v podobe bulimického zvracania má v básňach rituálny, obradný charakter. Vo svete lyrického subjektu sa mýtu krásy podrobujú každý úkon: odopieranie si potravy, klamstvo matke, neustále podhodnocovanie, ignorovanie varovných signálov tela. Dojem rituálneho prevádzania umocňuje aj symbolický čas (polnoc) či expresívne implicitné paralely ako toaleta asociujúca obradný oltár či vyžiadanie si obety nenásytným božstvom vyjadrené syčaním toalety: „O polnoci je už kúpeľňa mlkva. / Toaleta, vtlačená do kruhu / môjho mŕtveho pohľadu, prestáva syčať“ (IBID.: 13); „Šialená vybuchuje, / až kým ju krv neurobí svätou, zbavenou plodov, prázdnu. / Ani slzy, ani ľahké spláchnutie / nenapraví obrad“ (IBID.: 14).

Rituálnosť nie je príznačná len pre básne, v ktorých sa tematizuje prinášanie obety mýtu krásy, ale aj pre texty, v ktorých sa lyrický subjekt usiluje prekonať svoju chorobu a získať tak stratenú identitu. Dievča môže samo seba nadobudnúť iba podstúpením rituálu prijatia. V básni s rovnomenným názvom – Rituál prijatia – preto splýva s oceánom, aby bolo schopné znovuzrodenia. Týmto aktom zároveň dochádza k jeho očisteniu. Je známe, že motív vody oddávna symbolizuje nový začiatok. V kresťanstve je voda neoddeliteľnou súčasťou krstu, ktorým sa človek zbavuje dedičného hriechu. V mýtoch sa voda spája napríklad so zrodením už spomínanej bohyně Venuše. Skutočná ženská krása je podľa tohto príbehu stvorená z morskej peny. V gréckej filozofii sa zas hovorí o prapôvodných silách, ženskom elemente Tethys, ktorý

predstavoval masu vody pochádzajúcu z rozbúreného morského prúdu – mužského elementu Okeána. Symbolizovali prapočiatok, z ktorého vzišlo všetko živé. Okrem toho sa voda bezprostredne spája aj s ešte nenarodeným plodom, vyvíjajúcim sa v tele matky, predstavuje jeho prirodzené prostredie, kým nie je dieťa pripravené prísť na svet. Zrod a narodenie v básni Leanne O'Sullivanovej explicitne vyjadruje motív splynutia vajíčka a spermie i vybrané verše: „ešte nedýcham, ale už žijem“ (IBID.: 17); „Cítim, že už sám oceán je telom / a kdesi v jeho jadre bije / lahodný žalmd srdca“ (IBID.).

Istá polyfónnosť zaznieva predovšetkým vo veršoch, ktorých leitmotívom je „prinášanie obety“. Percipient nevníma len uvažovanie trpiaceho lyrického subjektu, ale tiež hlas jeho alter ega – „bulimického Ja“. V medicíne je viachlasnosť prejavom poruchy potravného pudu – sitofóbie. Príčinou odmietania jedla býva bludná motivácia: „Jídlo je otrávené nebo hlasy zakazují jíst“ (DOBIÁŠ 1984: 81). Nie je pritom vylúčené, že sa poruchy potravného pudu môžu navzájom kombinovať (na túto skutočnosť sme upozornili už v úvode práce). Lyrický subjekt básni Leanne O'Sullivanovej má takéto prejavy sitofóbie. Vo vnútornom priestore dievčaťa nadobúda „bulimické Ja“ dominantné postavenie, dokáže potlačiť „bezbranné hladné Ja“, ovládať ho i porúčať mu, dokonca sa ho usiluje z tela subjektu úplne vypudiť. Týranie sa v jednotlivých veršoch stupňuje, dotýka sa tela i duše lyrického subjektu. Báseň napokon vyvrcholí jedným z najexpresívnejších obrazov celej zbierky – „sebaznásilnením“: „počujem v sebe šaliť vyziabnutú sväticu – // ‚Vypľuj, vyvráť ju a bude štíhla!‘ / Držala som sa dohovoru ako plast fólie / okolo rebier a prevzdychala jej hladu.// Opitá jej dychom a sklonená / nad nádržkou som ju vracala, vracala, / vracala, // spálila jej buriny a lákadlá – / prenikla do jej telesných skrýš / a znásilnila ju dvoma nafúknutými prstami“ (O'SULLIVAN 2009: 13–14).

„Bulimické Ja“ sa ozýva aj v textoch, v ktorých sa lyrický subjekt usiluje proti nemu brániť. Báseň Čo nás nezabije podáva explicitné vyjadrenie vzťahu medzi lyrickým subjektom a jeho „bulimickým Ja“. Toto puto vystihujú slová „žijeme sa jedna druhou“ (IBID.: 20).

So svojím „alter egom“ sa dievča rozhodne bojovať až vtedy, keď sa pre fyzický kolaps dostáva do nemocnice. Prekonať a ovládnuť ho môže len tak, že nasýti telo. Ako náhle sa odhodlá urobiť to, začína „bulimické Ja“ prudko reagovať, čo dokazuje aj expresívna výpoveď: „Tá suka vo mne pálila, / v hlave mi jačala svoje nie“ (IBID.).

Napriek búriacemu sa vnútornému hlasu telo po kúskoch jedlo prijíma. Jedenie má podobu aktu-pasce, ktorým dievča tento hlas zrádza, preto jedenie nazýva „dokonalým zločinom“ (IBID.). Ak by sa však voči nemu týmto spôsobom „neprevinilo“, zničil by ho hlas úplne.

## Ofélie

Leitmotívom prelínajúcim sa celou zbierkou je motív duševnej neprítomnosti lyrického subjektu. Pod vplyvom choroby totiž dochádza k rozpadu jeho identity, ktorá sa rozdelí na fyzickú a psychickú časť. Deštruktívne sily sa prejavujú na tele i na duši. Telo bledne, zvyrazňuje sa jeho neprimeraná hranatosť (paže, šija, krk) alebo oblosť (nadúvanie žalúdka), pribúdajú modriny zapríčinené nedostatkom potrebného telesného tuku, objavuje sa ochlpenie. Fyzické „strácanie sa“ lyrického subjektu je v básňach vyjadrené predovšetkým prostredníctvom motívu blednutia paží, tváre, vlasov. Motív blednutia (resp. bledosti), symbolizujúci vytrácanie sa života z tela, implikuje aj nasledujúci obraz z básne *Nemocničná izba*: „anemické pacientky sa prepadajú / k svojim Oféliám, s dlanami / na kvetinách posteľnej obliečky“ (IBID.: 15).

Na vytrácanie života z tela odkazuje nielen anémia prejavujúca sa bledou pokožkou, ale aj alúzia na postavu Ofélie zo Shakespearovej tragédie *Hamlet* (1601). Ofélia sa stala inšpiráciou i mnohých výtvarných diel. A práve rovnomenný výjav (1852) preraphaelistu Johna Everetta Millaisa, ktorý experimentoval na plátne s novými farebnými pigmentmi, asociujú aj verše O'Sullivanovej. Bledá tvár mŕtvej Ofélie, nehybné telo plávajúce riekou kontrastuje s farebnosťou, pestrosťou a sviežosťou kvetín roztratených na Oféliiných nakrčených, nevýrazných šatách. Štíhle zápästia, dlane splývajúce na hladine, úzka tvár, „ostrá“ brada, neprítomný pohľad či poloha tela nápadne pripomínajú pacientky z veršov O'Sullivanovej. Jej hrdinka má dokonca podobné vyblednuté hrdzavé vlasy ako Ofélia.

Bulimičky sa v básňach „strácajú“ nielen fyzicky, ale aj duševne: „[...] krása jasná ako kost', oči mŕtve ako mramor. / Ústa sa otvárajú, no slová nevychádzajú“ (IBID.: 18).

V konceptuálnom výtvarnom umení sa telo stáva objektom, pomocou ktorého sa vypovedá. Telo alebo jeho fragment predstavuje médium vypovedania. Mnohí (nielen výtvarní) umelci si osvojili prirovnanie, že oči sú oknom do duše. V citovanom verši sa v tomto smere hovorí o mŕtvych očiach – tie evokujú bezduchosť, prázdnotu, neprítomnosť.

Absencia prežívania vedie k pomalému umieraniu ducha. Prirovnanie očí k mramoru zase asociuje nepreniknuteľnosť a chlad. Chlad sa teda bezprostredne spája s absenciou živ(eln)ého, so smrťou, a predstavuje ďalší z motívov v básňach O'Sullivanovej. Lyrický subjekt ho pociťuje takmer neustále, pars pro toto je tu verš „lomcuje mnou mráz“ (IBID.: 8). Chlad vyjadruje aj sterilita prostredia (kúpeľňa, nemocničná izba), biela farba, studené materiály (kachličky, dlažba), počasie (zimný deň, ľadový vietor), predmety (studený stetoskop, toaleta, vaňa). Týka sa aj miesta, ktoré je úzko spojené s intimitou subjektu, napríklad „moju posteľ obkľučuje chlad“ (IBID.: 5).

Duševný chlad, neschopnosť pozitívneho prežívania pod vplyvom choroby vyjadrujú aj nasledujúce verše: „prichádza ona, samá kost' a zuby, žmurká bokmi, / rebrami vyčarí úsmev, jej oči sú závesom, hýbu / sa slepo v temnote, kreslia kruhy“ (IBID.: 18).

Vonkajšie prejavy radosti či záujmu sa vo veršoch spájajú s fragmentmi tela, ktoré im neprislúchajú. Nejde preto o skutočné žmurknutie či úsmev motivovaný vnútorným prežívaním. Telo vo vybraných veršoch predstavuje formu bez obsahu. Úsmev vyčarený rebrami, žmurkanie bokmi upozorňujú na chorobnú chudosť. Napriek tomu sa fyzické prejavy poruchy príjmu potravy spájajú s prejavmi, ktoré vyjadrujú pozitívnu emóciu, čím pôsobia o mnoho sugestívnejšie a viac šokujúco. Duša nie je schopná prežívania, preto ju nahrádza telo.

## **Putá**

Hoci sa lyrický subjekt pod vplyvom choroby čoraz viac uzatvára do svojho sveta rituálov a obradov, neizoluje sa od reality úplne. Špecifické puto medzi matkou a dcérou implicitne pôsobí aj počas jednotlivých fáz ochorenia. Dievča matku podvedome vyhľadáva, samo od seba prijíma rolu bezbranného a krehkého dieťaťa. Potrebuje jej pomoc, starostlivosť a ochranu. Telo subjektu často zaujíma polohu plodu: „Pri mojej hlave na podlahe kúpeľne schne krv, / zatiaľ čo sa krčím do plodovej gule / s očami na kvapkách hadičiek“ (IBID.: 13).

Pred fyzickým kolapsom sa zase rozbúšené srdce prirovnáva ku kolíske tela, ktorou trasie „matka, čo zošalela bolesťou“ (IBID.: 8). V básni Rituál prijatia sme poukázali aj na priamu súvislosť medzi motívom vody, z ktorej sa lyrický subjekt znovu zrodí, a prirodzeným prostredím v tele matky, v ktorom sa plod pred narodením nachádza. To naznačený vzťah len potvrdzuje.

V básňach sa frekventovane spomína aj Mesiac – symbol predstavujúci ženský princíp, ktorý sa v čínskej kozmológii identifikuje so znakom jin. Jeho protikladom je znak jang, s ktorým sa zhoduje Slnko ako mužský princíp. Spolu tvoria symbol T'chaj-t'i t'chü – rovnováhu oboch síl. Jin predstavuje tmavú časť znaku. Reprezentuje emócie, hĺbavosť, pasivitu a smútok a z dvoch denných fáz zastupuje tmu, noc. Práve tento čas je príznačný pre väčšinu básní O'Sullivanovej. Noc sa zároveň prirovnáva k ženskému lonu. Lyrický subjekt je so ženskými a materskými symbolmi neoddeliteľne spätý. Špecifické puto, priateľstvo medzi matkou a dcérou, nemožno ani počas jej choroby „zlomiť“. V ženskom diskurze sa tento vzťah nazýva pojmom „motherhood“. Jeho obsahom je predovšetkým pretrvávajúca nerozlučnosť medzi matkou a dcérou, pričom ich spätosť nevyplýva z fyzickej blízkosti a neznamena len pokrvnú príbuznosť. V záverečnej básni (po návrate dievčaťa z nemocnice) dochádza aj k ich „vonkajšiemu“ zmiereniu, ktoré má opäť charakter aktu, obradu: „a beriem si chlieb, ktorý / sme spolu vzali pri mojom krste, / prvom

svätom prijímaní, // ako keby som mohla uctiť / tvoj dar môjho života tým, / že ma kŕmiš sebou“ (IBID.: 21–22).

#### PRAMENE

O'SULLIVAN, Leanne

2009 *Bulimia*, prel. Ján Gavura, Miroslava Gavurová (Prešov: Veršeonline)

#### LITERATÚRA

DILLON, Robin S.

2005 „O sebaúcte žien“, in: Cviková, Jana – Juráňová, Jana – Kobová, Ľubica (eds.): *Žena nie je tovar* (Bratislava: Aspekt), s. 196–204

DOBIÁŠ, Jan a kol.

1984 *Psychiatrie, učebnice pro lékařské fakulty* (Brno: Avicenum)

HODROVÁ, Daniela

2001 *...na okraji chaosu... Studie z poetiky 20. století* (Praha: Torst)

#### **Bulimia – Beauty, Love, Devotion (Leanne O'Sullivan: *Waiting For My Clothes*)**

The poems by Leanne O'Sullivan are stories of “the other”, the „not-everyday-like“ body that draws attention to itself. Such a body may be interpreted from various points of view: the gender view (analyzing female experience, feminine symbols and language), the mythological one (symbols of ancient deities), Christian (suggesting rituals), psychiatric (bulimia, anorexia, psychosomatic disorders) or the sociological point of view (taking into account the influence of the myth of beauty). The verses of the Irish poet provide also a variety of parallels between literature and fine arts, and thus encourage the interpret to inquire into the depths of the poetic message while employing both interdisciplinary, and intermedia approach.



## **Obraz jako inscenace příběhu**

## Príbeh anestetiky vo fotografii a literatúre

DANIELA LEŠOVÁ

To, či príbeh diferencuje literatúru a fotografiu, alebo ich naopak spája, približuje k sebe, záleží od toho, ktorú koncepciu príbehu si vyberieme. Ak by sme vnímali príbeh aristotelovsky, v zmysle *mythos*, alebo anglosaského *story*, znamenal by časový priebeh udalostí v diele, ich rozvíjanie od prvého impulzu ku koncu. Priebeh by v tomto chápaní bol jedným zo znakov literatúry, kým príznakom fotografie by bola statickosť, v barthesovskom ponímaní (BARTHES 1994) umŕtvenie chvíle (s predmetmi, ľuďmi, díaním a konaním). Príbeh ako priebeh by tak tvoril rozlišovací atribút pre literárny text a fotografiu.

V koncepcii Seymoura Chatmana (CHATMAN 1978) tvorí *príbeh* zložku *naratívnu* komplementárnu k *diskurzu*. Príbehom nazýva Chatman to, čo je reprezentované v naratíve (v našom prípade texte a fotografii) – súčasťou príbehu sú postavy, prostredie, deje a konanie. Diskurz je reprezentácia, ktorá zahŕňa štruktúru narácie aj spôsob manifestácie – médium.

Vychádzajúc z tejto koncepcie je príbeh tým, čo literárny text s fotografiou spája, naopak rozlišuje ich potom diskurz – iný druh média a štruktúry. Vo svojom príspevku sa budem snažiť priblížiť literárny text fotografii práve cez príbeh, a to s vedomím odlišnosti oboch umení.

Protikladnosť v zmysle príbehu ako priebehu a statickosti stráca opodstatnenie, nadväzujúc na Miroslava Vojtěchovského a Jaroslava Vostrého (VOJTĚCHOVSKÝ – VOSTRÝ 2008), pretože už scény či výjavy (akými sú úryvky z textov aj fotografie), sú tým, čo vyjadruje príbeh, tým, čo vytvára obraz vo vedomí čitateľa, tým, čo vytvára naratív.

Vybrané úryvky z textov a fotografie nespája len príbeh, všetky vypovedajú o násilí, ktoré je jedným z prejavov znečitlivenia, definovaným Wolfgangom Welschom ako *anestetika* (WELSCH 1990). V príspevku nebudem uvažovať o troch stupňoch anestetiky – estetickú, psychologickú a sociálnu, sústredím sa na hraničný prejav necitlivosti, ubližovanie iným a sebe.

Je potrebné povedať, že znečitlivovanie je procesom, pohybom od stavu, keď je miera anestetiky nízka, až po stav s vysokou mierou necitlivosti s extrémnymi prejavmi, akým je napríklad násilie. Vo svojom príspevku budem interpretovať anestetiku v partnerskom vzťahu, necitlivosť spôsobenú nerozvinutým vedomím dobra a zla. Ďalšími okruhmi budú príbehy sebaubližovania a násilia páchaného na ľuďoch. Anestetika je prirodzenou súčasťou vnímania a uvažovania o svete. Už samotné estetické vnímanie je nemožné bez necitlivosti – sústredení sa na jeden predmet sa subjekt stáva necitlivým voči ostatným predmetom. Ak by človek vo svojom živote neustále myslel na problémy iných ľudí, chudobu, hlad, povodne či nepokoje,

nemohol by plnohodnotne prežívať svoj vlastný život. Bolo by preto jednostrannosťou hovoriť o anestezii ako o fenoméne negatívnom, nebrať do úvahy jeho nevyhnutnosť.

Základnými komponentmi príbehu podľa Seymoura Chatmana sú *postavy* – na fotografii Gregory Crewdsona *Untitled* (2005)<sup>1</sup> žena a muž, možno manželský pár – *prostredie* – na fotografii spálňa, čiastočne exteriér a kúpeľňa, napokon *konanie*, či v našom prípade skôr nekonanie. Typické pre autora fotografie je zachytenie postáv uprostred konania, čím čiastočne potvrdzuje i Barthesove vnímanie fotografie ako umŕtvovania situácie (Barthes 1994). Postavy sú akoby pristihnuté, v strede situácie, v strede miestnosti, ktorá je najosobnejšou izbou domu. Osvetlenie prostredníctvom malých nočných lúčok prispieva k utíchnutej atmosfére. Práca so svetlom je pre tohto autora typická. V spálni sa nachádza až päť zdrojov svetla: malá lampa na toaletnom stolíku, nočné lampy na oboch stranách postele, vysoká stojaca lampa pred dverami kúpeľne a stropné svetlo. Je paradoxné, že aj napriek množstvu svietidiel svietia len dve a oveľa viac svetla prichádza buď z inej miestnosti (kúpeľne), alebo z exteriéru (dvor za sklenenými dverami). Svetlo z vnútra miestnosti nezasahuje priestor exteriéru, kým svetlo zvonku do spálne vniká. Navyše exteriérové svetlo a svetlo kúpeľne sú tým, čo spôsobuje vytváranie tieňov postáv, muža sediaceho na posteli aj ženy stojacej pri stolíku. Slabé svetlo lúčok vytvára priestory, ktoré sa neprestupujú, oddeľujú ženu a muža. Lampami je rozdelená aj posteľ na ženinu a mužovu časť. Svetlo vnikajúce zvonku vytvára mystickú atmosféru – všimnime si svietiace vetranie v ľavom dolnom rohu miestnosti či dotváranie našej predstavy o priestore izby práve svetlom. Modrasté tieňové na stene pri posteli sú totiž dôkazom toho, že tieňové, podobne ako zrkadlá v tvorbe Gregoryho Crewdsona, aj na tejto fotke klamú, neodrážajú realitu pravdivo. Tvar okien aj vzor závesov, pri ktorých stojí žena, sa totiž zhodne s tieňmi na stene nad posteľou. Zámernosť zmeny uhlov odrazov potvrdí aj zrkadlo na toaletnom stolíku, ktoré by podľa zákonov optiky nemohlo odrážať postavu ženy. O intímnosti a chúlivosti tejto scény vypovedá nielen priestor, ale aj oblečenie postáv. V pyžame nás ľudia vidia len v noci, tj. ide o úzky okruh ľudí – rodinu, manžela či priateľov. Ženská postava je navyše len v spodnom prádle. Miestnosť je plná modrastých odtieňov, svetlých farieb, čo prispieva k chladu a ponurosti tohto miesta. Postavy sú zároveň otočené k sebe chrbtom, ich pohľad vyjadruje zranenie, ustrnutie či sklamanie. To, čo by malo spôsobovať teplo, príjemnosť, samotný priestor spálne, svetlo, prítomnosť osoby, ktorá by mala byť blízka, je tu výrazom chladu a neprítomnosti pocitov – anestezii vo vzťahu.

Anestetika spôsobená nevedomosťou, nerozvinutým zmyslom pre rozlíšenie dobra a zla je tematizovaná v próze Aglajy Veteranyi *Prečo sa dieťa varí v kaši* (1999). Príbeh v zmysle story je

---

<sup>1</sup> <http://aesthetic.gregcookland.com/2007/03/hopper-crewdson-darger.html>, [prístup 10.8. 2011]

tu výrazom reflektovania reality postavou mladého dievčaťa, ktoré odoberú od matky a umiestnia aj s jej sestrou v ústave. Keďže deti pochádzajú z chudobnej cirkusantskej rumunskej rodiny, rodičia dcéru využívajú k pornografii, zatiaľ čo ona si to neuvedomuje. Protagonistka je emocionálne nevyzretá, čo je spôsobené nielen nezaujmom rodičov, ale aj jej izoláciou od rovesníkov, ktorá je determinovaná kočovníckym životom cirkusantov. Hrdinka naivne dôveruje svojmu otcovi, ktorý s ňou natáča erotické filmy, vníma to len ako hru, neskôr pracuje ako prostitútka pod dohľadom svojej matky. Sestra jej raz spomenie príbeh o dieťaťati, ktoré sa varí v kaši, a ona si ho v situáciách, na ktoré by mala emocionálne reagovať, dopovedáva, hľadá dôvod, prečo sa dieťať varí v kaši. Prvá odpoveď na otázku prečo sa dieťať varí v kaši, v čase, keď sú dievčatá ešte s rodičmi, je takáto: „Stará mama varí a povie dieťaťu: Dozri na kašu a miešaj ju touto vareškou, idem po drevo. Keď je stará mama vonku, kaša sa dieťaťu prihovorí: Som taká sama, nechceš sa so mnou zahrať? A dieťať vlezie do hrnca“ (VETERANYI 2004: 72). Vysvetlenie príbehu je detské, rozprávkové, varenie v kaši sa nepocituje ako bolestivé. Táto verzia príbehu vyjadruje anestetiku z dôvodu nevedomia o morálnom dobre a zle.

Posledná odpoveď, vyslovená po pobyte v ústave a práci prostitútky, je: „Dieťať sa varí v kaši, lebo má hlas plný kamenia“ (IBID.: 167). Dochádza tu k stotožneniu protagonistky s dieťaťom, ktorého motiváciou je spoločné utrpenie. Dievča si ešte vždy naplno neuvedomuje nesprávnosť manipulácie matky ani prostitúciu, afektívne reaguje len na smrť psa, ktorý bol pre ňu centrom emócií. Dieťať sa varí v kaši, pretože nemôže vykriknúť, váha kamenia ho sťahuje ku dnu. Samotný príbeh a jeho hravé obmieňanie sú prejavom necitlivosti k síce fiktívnemu, ale násiliu.

Násilie je vo všeobecnosti prejavom necitlivosti. Ak človek ubližuje, necíti empatiu, nevníma situáciu v celostnosti, sústreďuje sa na seba a svoje prežívanie. Najčastejšie je dôvodom násilia hnev, ktorý je vo svojom základe egoistický. Vcitovanie sa do iného človeka, pripustenie iného pohľadu, racionálne uvažovanie je eliminované. Spracovávanie zmyslových vnemov oproti nevnímaniu je zložitejšie, vyžaduje aktivitu zo strany subjektu, dialóg je „náročnejší“ ako monológ a komplexnosť pohľadu je komplikovanejšia ako jednostrannosť. Anestetika sa v týchto intenciách môže javiť ako jednoduchšia.

Fotografia Arnulf Rainera *Untitled* (1971)<sup>2</sup> Je výrazom volania, túžby po anestetike, je autoportétom, ktorý následne autor domaľoval čiernou farbou. Práve preškrtnutie je vyjadrením intenzívnych emócií odporu či nesúhlasu. Fotografiu preto možno považovať za zobrazenie násilia voči sebe samému. Príznaková je nielen nahota postavy, ktorá nás utvrdzuje v tom, že ide o prejavenie vzťahu k sebe samotnému, nie k oblečeniu, ktoré by mohlo byť vyjadrením štýlu,

<sup>2</sup> <http://www.flickr.com/photos/soykuriosa/1791740913/> [prístup 10.8. 2011]

pôsobenia na okolie, príznakové sú aj miesta, ktoré sú preškrtnané. Oči, uši, nos aj ústa sú zmyslovými orgánmi, ktorými do subjektu vstupujú údaje o realite, ktorej je súčasťou, ústa sú zároveň orgánom, prostredníctvom ktorého sa vyjadruje, zhmotňuje svoje reflexie. Motiváciou prečmárania týchto miest môže byť práve znechutenie či zraňovanie svetom. Anestetika, nevnímanie sveta, necitlivosť k nemu, tak poskytuje zdanlivo ochranu pred bolesťou. Takýto odpor k sebe samému môže byť predstupňom k extrémnemu prípadu necitlivosti – sebapoškodzovaniu. Príbeh anestetiky v ňom získava konkrétnejšiu podobu: už sa neodohráva len v myšlienkach postáv, jeho prejavom je konanie. Vzťah k sebe samému musí byť deformovaný, aby si človek dokázal ublížiť. Dôvodom sebaubližovania môže byť upozornenie okolia, výkrik, ktorý upúta pozornosť (tento spôsob konania je blízky Freudovej definícii masochistu, aj jej rozpracovaniu Erichom Frommom). Iným dôvodom sebapoškodzovania môže byť overovanie si vlastnej citlivosti.

Anestetika je stav, v ktorom môže byť znecitlivenosť prítomná v menšej alebo väčšej miere. Podľa toho, aký vysoký je stupeň znecitlivenia, je aj viac či menej náročné prebudenie z anestetiky, pre ktoré je nevyhnutné jej uvedomenie. Subjekt si môže znecitlivenosť uvedomiť sám, alebo ho k uvedomeniu môže priblížiť jeho okolie. Overovanie vlastnej citlivosti by sme tak mohli označiť ako čiastočné vedomie anestetiky. Človek akoby pochyboval o tom, či je schopný emócií, a preto sa rozhodne spôsobiť si fyzickú bolesť, aby sa o pocitoch presvedčil. Inými dôvodmi pre násilie môže byť napríklad trestanie samého seba, príslušnosť k okultnej skupine či jednoducho nuda.

Príbehom anestetiky je aj fotografia z performance *Action Psyche*<sup>3</sup> (Gina Pane, 1974). Jednoznačne z nej vyčítame podľa kúska skla v ruke ženy, krvi a odtlačku jej ruky na bruchu, že ide o tematizáciu sebatýrania. Pri interpretácii motivácie nám pomôže názov – *Psyché*. Psyché je meno gréckej bohyně, ktorá bola trestaná vlastnou matkou za svoju krásu. V kontexte tejto fotografie aj tvorby autorky Giny Pane je fyzické ubližovanie trestaním sa za ženskosť. Túto interpretáciu podporuje aj miesto zárezov, lono je miestom symbolizujúcim plodnosť, ktorá je až archetypálnou charakteristikou žien. Oblečenie bielej farby vytvára nielen kontrastnú farbu k farbe krvi, je tiež symbolom čistoty a nevinnosti.

Sadistickým násilím, oproti masochistickému sebaubližovaniu, je ubližovanie iným. Jedným z nebezpečenstiev anestetiky a násilia ako jedného z jej prejavov je, že vytvárajú kolobeh. Násilie plodí násilie – obeť násilia sa tak stávajú, hľadajúc spôsob vyrovnania sa s prežitým, vykonávateľmi. Ubližovanie je tak vysvetľujúco, nie ospravedlňujúco výrazom ich vlastnej bolesti.

<sup>3</sup> <http://www.flickr.com/photos/44144521@N00/126430868/> [prístup 10.8. 2011]

Inou motiváciou násilia môže byť vystupňovaná túžba po prevahe, prijatie Frommovho modu *mat'*. Ovládanie, manipulovanie človekom je výrazom vlastníctva, ktoré zvyšuje hodnotu násilníka v jeho vlastných očiach. Poviedka *Silný pocit čistoty* (1998) z rovnomennej zbierky Michala Hvoreckého tematizuje radosť stredoškolača z týrania svojej priateľky. Christián v noci, keď ho jeho priateľka Mária pozve k sebe domov, pretože jej rodičia odcestujú, v momente, keď sa začnú milovať, postupne Márii zalepí sekundovým lepidlom všetky otvory v tele. Začne tým, že jej prilepí ruky k telu a členky k sebe, aby obmedzil jej pohyb, pokračuje ústami, ušami, intímnymi časťami tela.

Chcel som síce Máriu mat' pôvodne úplne celú, ale keďže sa s prílišnou vehementnosťou metala zboka nabok, z obavy o jej zdravie som musel pristúpiť k neželanému, ale nevyhnutnému kroku: nadvihol som ju, 3 – Fach Wirkungom som jej na chrbte nakreslil veľké srdce prestrelené šípom a sediac na nej prevážil som sa dopredu. Hlavu som si zložil na jej dobre vypracovanú hrud' a 5 sekúnd spočinul v slastnom objatí. Bolo mi síce trochu ľúto kvalitného arabského koberca, ale nič sa nedalo robiť.

(HVORECKÝ 1998: 36)

Forma rozprávania, ktorú autor zvolil, nám umožňuje čítať v mysli násilníka Christiána, ktorý neprejavuje žiadnu ľútosť. Jediný náznak záujmu sa netýka Márie, ale kvalitného arabského koberca. Jeho vnímanie situácie v citovanom úryvku nielenže potvrdzuje túžbu po prevahe, vlastníctve, ale aj zvrátenú starosť o to, aby si neublížila, vyznanie lásky vo forme objatia, srdca na chrbte či samotného úkonu ubližovania, ktoré je pre chlapca vyjadrením náklonnosti k Márii. Jeho zvrátená radosť, ktorá je snáď zjavnejším prejavom anestetiky ako samotné násilie, vrcholí vo chvíli, keď je Máriiným jediným prívodom vzduchu slamka v jednej z nosných dierok.

Stačilo pritlačiť malíček na koniec slamky a dobre vypracované telo sa začalo zvláštne pohybovať. Mykalo ľavým plecom. Chytalo kľče do rúk. Nadvihovalo sa. Jednoducho zaujímavosť sama. Za pár minút som sa toho o ľudskom tele naučil toľko, koľko za celé štyri roky na škole nie.

V oboch kútikoch cigareta, vrátil som sa k svojej tretej, k Márii. Hlavu som jej zložil do lona, pohodlne si ľahol a vyfajčil obe ameriky. Nestačilo mi to, dostal som chuť na tretiu. Ústami som našiel slamku, potiahol si a pritlačil ju dvoma prstami. Mária nadskočila. Potiahol som si druhýkrát a telom jej prešiel kľč. Pri tret'om potiahnutí jej pod viečkami nadskočili oči.

(IBID.: 40)

Cítujúc môjho kolegu, sadista je ten, pre koho je človek len vecou na jedno alebo viac použití. Priama účasť Christiána na vražde, ktorá je pre Máriu postupným znižovaním schopnosti brániť sa a pre Christiána dokazovaním si nadvlády, či podľa jeho slov objavovaním reakcií tela na násilie, vyvoláva v čitateľovi hrôzu či znechutenie. Je otázne, či takáto tematizácia násilia, ktorá na čitateľov pôsobí desivo, je ešte vždy schopná poukázať na nesprávnosť takéhoto konania, v druhom pláne na posunutie hraníc morálneho dobra a zla. Ak by sme nechali bokom etické

pôsobenie diela, pýtam sa, či nie je v tomto prípade výraz taký šokujúci, že sa význam stráca, je prekričaný tým, ako sa vypovedá. Či v konečnom dôsledku nie je príbeh potlačený diskurzom. To by totiž znamenalo nielen neeticnosť, ale aj absenciu estetického, ktoré je primárnou funkciou umeleckého diela.

Na záver svojho príspevku by som uviedla dvoch autorov, ktorých príbehy násilia a smrti nielen vypovedajú o anestetike – necitlivosti ich samotných, no diskutabilná je aj miera prítomnosti estetického.

Prvým z autorov je Gottfried Helnwein, ktorý sa, parafrázujúc jeho vlastné slová, usiluje svojimi fotografiami poukázať na utrpenie najmä cez pohľad na deti ako symbol nevinnosti. Fotografia s názvom *Murmur of the Innocents 12* (2009)<sup>4</sup> vypovedá nielen o necitlivosti autora, ale spôsobom umiestnenia núti pozorovateľov byť anestetickými. Chodci pri prechádzaní ulicou musia zabudnúť, nemyslieť na príbeh, ktorý zobrazuje plátno.

Vrcholom anestetickosti tvorcu je pre mňa Joel-Peter Witkin, profesor umenia, ktorý fotografuje časti mŕtvych ľudských tel. Jeho tvorba dokazuje absenciu úcty k ľudskému telu či k faktu smrti. Cieľom takýchto fotografií<sup>5</sup> je šokovať, znechucujú spôsobom, akým vypovedajú. Príbeh je zatlačený do pozadia. Pri ich pozorovaní vyvstáva otázka, či máme ako pozorovatelia chuť pýtať sa, aký príbeh nám rozpráva fotografia, na ktorej vidíme ľudské telo bez hlavy, alebo embryá vo fľašiach. Ak je však znechutenie a rozhorčenie výrazom mojej subjektívnej reakcie, neprítomnosť vzťahu medzi formou a obsahom, diskurzom a príbehom, výrazom a významom je objektívnym dôkazom neprítomnosti estetického. Nedá sa rozsúdiť, či je pre naratív dôležitejší príbeh alebo diskurz. Podmienkou pre existenciu diela je ich vzájomná prepojenosť, motivovanosť diskurzu príbehom a naopak. V prípade týchto fotografií jedna zložka vylučuje druhú tým, že ju prevyšuje. Diskurz zahľucuje vnímateľove vedomie natoľko, že mu šok zabraňuje vnímať dielo v celostnosti. Tieto fotografie som vám neukázala preto, aby som vás šokovala, chcela som zdôrazniť, že nie sú umeleckými dielami, pretože jedna ich časť popiera druhú – forma popiera obsah a diskurz príbeh. Estetické je totiž atribútom, odlišujúcim umenie od iných artefaktov. Ak by aj Joel-Peter Witkin a Gottfried Helnwein chceli poukázať na nesprávnosť

---

<sup>4</sup> [http://www.helnwein.com/werke/leinwand/bild\\_3476.html](http://www.helnwein.com/werke/leinwand/bild_3476.html) [prístup 10.8. 2011]

<sup>5</sup> Porov. napr. *Man without a head* (1993), [http://www.etudogentemorta.com/wp-content/uploads/2009/11/joel\\_peter\\_witkin\\_13.jpg](http://www.etudogentemorta.com/wp-content/uploads/2009/11/joel_peter_witkin_13.jpg) [prístup 10.8. 2011], alebo *Anti-Christ* (1964), <http://lostcityproducts.com/blog/wp-content/uploads/2010/01/Anti-Christ1-300x294.jpg> [prístup 10.8. 2011]

a odsúdeniahodnosť takéhoto zaobchádzania s človekom, ich príbeh o anestetizácii sa v konečnom dôsledku stal príbehom ich anestetizácie, ktorou môžu nainfikovať aj vnímateľov.

#### **PRAMENE**

HVORECKÝ, Michal

1998 *Silný pocit čistoty* (Levice: L.C.A.)

VETERANYI, Aglaja

2004 [1999] *Prečo sa dieťa varí v kaši*, prel. Jana Cviková (Bratislava: Aspekt)

#### **LITERATÚRA**

BARTHES, Roland

1994 [1980] *Světlá komora*, prel. Miroslav Petříček jr. (Archa: Bratislava)

CHATMAN, Seymour

2008 [1978] *Příběh a diskurs*, prel. Milan Orálek (Brno: Host)

VOJTĚCHOVSKÝ, Miroslav – VOSTRÝ, Jaroslav

2008 *Obraz a příběh* (Praha: Nakladatelství KANT)

WELSCH, Wolfgang

1993 [1990] *Estetické myslenie*, prel. Ladislav Kiczko (Bratislava: Archa)

#### **The Story of Anaesthetics in Literature and Photography**

The aim of this study is to apply the intermedia perspective in the analysis of both literary texts and photographs, insomuch as they express the phenomena referred to by Wolfgang Welsch as anaesthetics, while ordering the exemplifications according to the grade of „aneasthetization“ both of the subjects of the representations, and their authors, as well as the expected „aneastheticizing“ effect in their recipients.



## Julius Payer a *Záliv smrti*

JITKA BAŽANTOVÁ

Konferenční sál Geofyzikálního ústavu Akademie věd již přes čtyřicet let zdobí monumentální plátno o velikosti 3,9 x 5,6 m s velmi dramatickým výjevem – Payerův *Záliv smrti*. Obrazu dominuje člun zamrzlý v ledu, kolem něhož jsou v křečovitých pozicích roztroušena těla devíti pasažérů posádky. Nejvytrvalejší z nich pak čelí na přídi lodi s puškou v ruce útoku dotírajícího ledního medvěda. Teplý dech vycházející z úst muže se v ledovém prostoru mění v páru a střetává se v nebezpečné blízkosti s tlamou šelmy, jejíž výhruzně nakrabacený čenich dává tušit, co bude následovat. Kolem postav je různě poházeno vybavení potřebné k námořní plavbě, sextant, bedna na municí, kotva, pušky, modlitební kniha. To vše již brzy pravděpodobně nikdo nebude potřebovat. Zpodobená polární krajina je již od pohledu nehostinná a mrazivá. Ano, tak by se asi dal nejvýstižněji celý výjev pojmenovat: mrazivá scéna. Obraz, při kterém tuhne krev v žilách. Asi nikdo by si zřejmě nepřál být na místě umírajících polárníků. Malíř jim sice dává nepatrnou naději v podobě na horizontu vycházejícího slunce, pokud se ale budeme o zpodoběný příběh zajímat hlouběji, zjistíme, že tato naděje byla marná. Slavnou polární výpravu vedenou sirem Johnem Franklinem nikdo z členů posádky nepřežil (VOLF 2006; TOPOL 2010).

Autorem obrazu je rakousko-uherský důstojník, polární badatel a malíř Julius Payer (1841–1915), rodák ze Šanova u Teplic (MACEK 1993). Payer obraz namaloval v roce 1897 na základě skutečné historické události. Na plátně zaznamenal dramatickou situaci, která tehdy otřásla celým světem 19. století, jež bylo dobou velkých objevů, vědeckých expedic a fascinací vším novým, neznámým a exotickým (LAUBE 2009).

Objevitelé se na lodích *Erebus* (Podsvětí) a *Terror* (Hrůza) vydali v roce 1845 hledat bájnou Severozápadní cestu kolem Grónska, tedy novou lodní trasu do Číny a Japonska. O nalezení této cesty usilovali v minulosti mnozí námořníci, dávnými Vikingy počínaje, avšak bezúspěšně. Ani výprava sira Johna Franklina nedopadla lépe. Když se loď v očekávanou dobu nevrátila, byly vyslány týmy k jejich záchraně. Pátrání však bylo dlouho bezvýsledné. Až v roce 1880 záchranné expedice přinesly důkazy o smrti všech 127 členů posádky. S posledními devíti polárníky si osud zahrál ošklivou hru. V zoufalství a naději se rozhodli vléci člun po ledu až k volnému moři. Kolik je tato strastiplná cesta musela stát sil a přemáhání, si lze jen těžko představit. Jejich úsilí však nebylo po zásluze odměněno. Na konci cesty je nečekala spása, nýbrž smrt. Místo této tragédie velitel americké záchranné výpravy Frederick Schwatka pojmenoval *Záliv smrti*.

Nešťastný konec polární výpravy byl pro Julia Payera natolik inspirující, že se ho rozhodl zvěčnit na rozměrném plátně. Zřejmě tímto počinem chtěl vzdát hold svým souputníkům v dobývání dosud neprobádaných krajín věčného ledu. Payer při získávání podkladů pro realizaci plátna postupoval s až badatelským zanícením. Shromáždřoval všechna dostupná historická fakta, při čemž se opíral zejména o svědectví záchranných týmů a také o své vlastní zkušenosti z polárních výprav, včetně osobního setkání s ledními medvědy, ke kterým shlížel s hrůzou i obdivem. Za studijním materiálem se vypravil až do Londýna, kde si prohlédl a naskicoval všechny autentické předměty objevené výpravami, a podle daguerrotypů namaloval portréty důstojníků Franklinovy výpravy. Na obraze tak vystupují skutečné historické postavy. Kapitán Francis Crozier, který po Franklinově smrti převzal velení výpravy, s puškou odolává lednímu medvědovi. Poručík Edward Couch leží ve člunu s modlitební knížkou v ruce. Ve středu obrazu umírá „icemaster“ James Reid a doktor výpravy Stephen Stanley. Nalevo od nich, po pás zapadlý do sněhu, se zvrácenou hlavou, dokonal poručík Charles Frederick Des Voeux (CHROBÁK 2005: 29).

Nyní známe příběh, na jehož základě Payer obraz vytvořil. Použili-li bychom terminologii strukturalismu, tedy fabuli. Syžetem je pak samotný obraz *Záliv smrti*. Payer se při malování obrazů s polární tematikou, kterých vytvořil několik, opíral o své poznatky z absolvovaných polárních expedic a především o své důsledně vedené deníkové záznamy<sup>1</sup>, jež opatřoval vlastními ilustracemi. I když na plátně nejsou zachyceny totožné výjevy, které Payer sám prožil, jejich zprostředkování je na základě malířových osobních zkušeností s dvouletým pobytem v polárních krajinách velmi věrohodné a po jejich přečtení dokáže vnímatel obraz lépe pochopit, interpretovat a vnímat. Payer ve své knize *V ledovém zajiťí* píše: „Nepopsatelná osamělost obklopovala tato zasněžená pohoří, osvětlovaná stejně slabě obloukem denního svitu jako měsícem. Kdyby odliv a příliv zvonivě nepohyboval skřípajícím pobřežním ledem, vítr s kvílením nedul štěrbinami skalisek, leželo by nad touto strašidelně bledou krajinou ticho smrti. Mluví se o hlubokém mlčení lesa, o tichu pouště, ba i vesničky zahalené nocí. Ale v jakém to tichu leží taková země na severu, jaké mlčení vládne kolem jejích ledovcových pohoří, ztrácejících se záhadně v oparu dále!“ (PAYER 1969: 146).

Takto barvitě autor popisuje polární krajinu. Není divu, že po námětu severské přírody sáhla i řada dalších romantických malířů včetně Caspara Davida Friedricha, který přestože v arktické krajině nikdy nebyl, dokázal poměrně výstižně atmosféru polárních krajů zachytit. Příkladem je obraz *Ledové moře* z roku 1823, kdy mu za model posloužily ledy na zamrzlém Labi v Drážďanech. O Friedrichově obraze se zmiňuje i Alice Jedličková v článku „Jak Perseus

<sup>1</sup> Knižně vyšly pod názvem *Die österreichisch-ungarische Nordpol-Expedition in Jahren 1872–1874* ve Vídni roku 1876. V Čechách byly publikovány v překladu Jaroslava Hoška pod titulem *V ledovém zajiťí* (Praha, Orbis 1969).

osvobodil Andromedu nebo Osvobození Andromedy“ (JEDLIČKOVÁ 2008), kde se autorka staví do opozice proti tvrzení H. Portera Abbotta, že se jedná o narativní obraz. Abbott je toho názoru, že napohled statické ledové kry bezprostředně sugerují představu předchozího ztroskotání a tím i připouští existenci narace v obraze. Na Jedličkovou však obraz působí značně staticky a vrak na obraze tak chápe spíše jako ilustraci trvalého sevření ledovce. Problematice příběhu v obrazech Jedličková věnuje celý dříve jmenovaný článek, kde rozvíjí polemiku o střetu názorů mezi dějinami umění a teorií vyprávění. Vyslovuje názor, že „Naratologa totiž zásadně zajímá, nakolik je příběh skutečně „zprostředkován“ obrazem, nebo zda k němu pouze poukazuje“ (IBID.: 83).

Přikláním se k názoru, že Friedrichův obraz *Ledové moře* mnoho narativního potenciálu nemá. Jak je to však s existencí příběhu v obraze *Záliv smrti*?

Vnímatel obrazu, jenž je alespoň částečně obeznámen s dějinami umění, by v *Zálivu smrti* mohl vidět jistou podobnost s jiným historickým plátnem, a to *Vorem* nebo také *Prámem medúzy* od Théodora Géricaulta z let 1818–1819. Oba obrazy spojuje téměř totožná diagonální kompozice, rozmístění postav i dramatický výjev podle skutečné historické události. Poučený divák by v obraze hledal malířské zpodobení události, které odkazuje ke schématu v minulosti používanému k zachycení biblického podobenství potopy světa. *Vor na moři* je v dějinách umění symbolem dramatické zranitelnosti těch, kdo ztroskotali vlivem hrozivé síly přírody nebo rozmarů osudu. Je připomínkou lidské bezvýznamnosti v kontextu celého světa. Pokud však neznáme vlastní příběh, jenž předcházela zobrazenému výjevu, ani nejsme školeni ve výkladu malířských děl (KESNER 2000; STURGIS 2006), jaká by pak byla naše interpretace? Středoevropan sleduje obrazy zpravidla ve směru zleva doprava, tedy na základě zažitých čtecích mechanismů. Tento princip může být narušen dominantním výjevem, který přednostně upoutá divákovu pozornost. Na obraze *Záliv smrti* je jím klíčová dějová scéna s ledním medvědem v centrální kompozici, kde se šelma sápe na nebožáky v zamrzlém člunu. Ne nadarmo proto obraz získal od zaměstnanců Geofyzikálního ústavu důvěrné označení „Medvěd“ (CHROBÁK 2005: 10). Naším záměrem je však dojít k odpovědi na to, zda lze obraz *Záliv smrti* považovat za obraz narativní. Pro tento účel si plátno rozdělíme do několika vrstev a podrobněji je prozkoumáme. První plán tvoří scéna v dolní části obrazu. Ztuhlá těla mužů v křečovitých pózách mnoho aktivity nevykazují. Co se polárníkům přihodilo, se pouze domýšlíme. Nevíme, proč a kam se vydali v této nehostinné pustině pouze se člunem a nevalným vybavením. K tomuto rozhodnutí je musela vést nějaká pohnutka, nezbytnost, vidina či sen, pro který byli ochotni riskovat vše. Tuto naději by v malířově podání mohl symbolizovat i východ slunce na obzoru v levé části obrazu. V celkové kompozici má tento motiv své opodstatnění i z hlediska barevného výrazu. Vytváří

pomyslnou auru tmavému člunu, jenž se ve středu obrazu v diagonální kompozici vzpíná do výše i s posledním dosud bojujícím členem výpravy. Tímto výjevem se dostáváme k druhému plánu, kterým je již zmiňovaný ústřední dějový trojúhelník s dotírajícím ledním medvědem. Zatímco u prvního plánu je narativ v obraze nejasný, neboť u statického výjevu je přítomnost příběhu pouze otázkou vnímatelovy dedukce, v druhém plánu o probíhajícím ději nemůže být pochyb. Třetím plánem je pohled do dále, kde se v levém horním rohu obrazu náš zrak střetává s párem ledních medvědů, otočených po směru člunu. Medvědi zatím neprojevují známky agrese, ale o těchto šelmách je známo, že jsou predátory zvyklými zabíjet vše živé. Mohou tedy být „příslibem“ další události.

Podívejme se však nyní na obraz opět jako na celek. Před našimi zraky se odehrává scéna ve třech dějových plánech. První plán je dějem minulým, drama bylo ukončeno smrtí námořníků. Druhý plán představuje děj právě probíhající, v němž vrcholí drama mezi polárníky a medvědem, a třetí plán s hrozícími medvědy na obzoru je dějem budoucím. Ať už bychom obraz „četli“ se znalostí příběhu, který mu předcházela, nebo na základě naší vlastní subjektivní interpretace, lze v obraze vysledovat děj. Z hlediska času zobrazené tragické scéně něco předcházelo a bude i cosi následovat. Gradací dříve uváděných dějových plánů v časové posloupnosti je splňována podmínka pro existenci události, jež utváří příběh v obraze. Výsledkem našeho zkoumání je zjištění, že malíř nám prostřednictvím obrazu vypráví příběh. Děj tohoto příběhu je předváděn (prezentován) malovaným výjevem na plátně, jenž má potenciál nějakého dalšího příběhu. Na základě těchto skutečností můžeme konstatovat, že *Záliv smrti* je obrazem narativním (VOJTĚCHOVSKÝ – VOSTRÝ 2008).

Obrazem však nutně nemusíme rozumět pouze jeho plošnou dvojrozměrnou statickou podobu, v širším smyslu lze hovořit o vytvoření podoby, která může být předvedená nebo představená ve své proměnlivosti, tedy v čase a v prostoru. V takovém případě se jedná o představení (provedení) ve smyslu ztělesnění, tedy o performanci. Termínu performance lze užít v celé řadě významů, od označení uměleckého díla až po definici divadelního představení. Vždy se ale jedná o scénování nějakého výjevu. V případě malířského díla je výsledkem scénování nějaký obraz v tradičním slova smyslu a v případě hraného výjevu se slova obraz nebo také „živý obraz“ používá spíše v přeneseném významu.

Téma „oživlého obrazu“ odkazuje k tradici dobových panoramat oblíbených zvláště v 19. století. Snahou těchto počínů bylo co nejvěrněji zprostředkovat realitu, navodit dojem skutečnosti. Jednalo se v podstatě o imitaci, tedy nápodobu původní předlohy. Panoramata zobrazovala často dramatické události, především bitevní scény, jakou je například *Bitva u Lipan*

od Ludřka Marolda, nebo klíčové okamžiky z dějin národa. Zde jmenujme zejména Feszty Panorama v Budapešti nebo panorama Raclawicka v Polsku.

Vraťme se však zpět k obrazu *Záliv smrti*, o jehož „oživení“ se pokusili amatérští divadelníci z Teplíc<sup>2</sup> performancí *Pocta Juliu Payerovi*. Záměrně používám termínu performance, neboť vystoupení divadelníků sice odkazovalo k oné tradici panoramat 19. století, ale způsobem provedení se od nich zároveň vzdálilo. Panoramata jsou statickým zpodobněním nějaké události, kdy je časová posloupnost děje zastavena v určitém okamžiku. Dochází k „ustrnutí“ děje. V podání performerů se však „oživlý obraz“ stal dějovou záležitostí. Jednalo se o divadelní výstup, ve kterém je uplatněna paralelnost smyslových vjemů, neboť divadlo je uměním vizuálně-akustickým a časově-prostorovým. Divákův prožitek z uměleckého díla je tedy díky „oživlému obrazu“ obohacen a násoben. Akci performerů připravili pro návštěvníky vernisáže výstavy Julius Payer a polární katastrofa. Zinscenování výjevu se uskutečnilo v exteriéru před budovou teplického zámku v roce 2006. Aktéři performance striktně nekopírovali Payerův výjev. Jejich vystoupení bylo na hraně mezi experimentálním divadlem a akčním uměním. Zaměřovalo se především na vizuální ztvárnění a gesta, dodržování přesného rozmístění postav předváděného výjevu bylo podřadné. Důraz byl kladen zejména na expresivní výraz a celkové naturalistické vyznění výjevu, dějová pásma i kompozice byly narušeny. Příběh byl tedy – spíše než „vyprávěn“ – komplexně evokován (JEDLIČKOVÁ 2008: 89). Performance *Pocta Juliu Payerovi* nabízela svébytné provedení, které bylo určeno nutností improvizace, provizorní scénou i výpravou. Herci se namísto do závějí sněhu nořili do bílých prostěradel. Záchranný člun nebyl dřevěný, nýbrž z plastu, opatřen igelitovou plachtou. Za kostýmy posloužily vatáky, beranice a pletené svetry, dokonce i žluté lyžařské brýle. Celkový dojem byl umocňován dalšími vizuálními efekty v podobě chrlení páry z pěnového hasicího přístroje, evokujícího dojem chladu a mžení. Na scéně jsme se mohli setkat stejně jako na obraze s klíčovými postavami výjevu, kapitánem Francisem Crozierem, poručíkem Charlesem Frederickem des Voeux, icemasterem Jamesem Reidem i lodním lékařem Stephenem Samuelem Stanleym. Dramatický výjev byl však koncipován s humorem a nadsázkou, tragika zlehčována záměrným přeháněním a vypjatými gesty, vedoucími až k hranici parodie a grotesky. Záměrem akce však rozhodně nebylo zesměšnění, jednalo se přeci o poctu Juliu Payerovi a jeho obrazu *Záliv smrti*.

---

<sup>2</sup> Amatérské divadelní soubory z Teplíc – Divadelní společnost Panoptikum Maxe Fische, Vyžvejklá bambule a 4 pod peřinou.



(Foto Zdeněk Traxler)

#### PRAMENY

PAYER, Julius

1969 *V ledovém zajetí* (Praha: Orbis)

## LITERATURA

CHROBÁK, Ondřej

2005 *Julius Payer – Záliv smrti* (Praha: Národní galerie)

JEDLIČKOVÁ, Alice

2008 „Jak Perseus osvobodil Andromedu nebo Osvobození Andromedy? K transmedialitě vyprávění ve slovesném a výtvarném umění“, in Lenka Krausová, Jan Schneider (eds.): *Vybrané kapitoly z intermediality* (Olomouc: Univerzita Palackého), s. 67–100

KESNER, Ladislav, ml.

2000 *Muzeum umění v digitální době: vnímání obrazů a prožitky v soudobé společnosti* (Praha: Argo)

LAUBE, Roman

2009 *Z Čech a Moravy až k severnímu pólu: historie polárních expedic na lodích Germanie a Hansa (1869 až 1870), na lodi Admirál Tegetthoff (1872 až 1874) a vřecholodi Italia (1928)* (Praha: Mare-Czech)

MACEK, Jaromír (ed.)

1993 *Julius Payer 1841–1915: sborník k 150. výročí narození* (Teplice: Regionální muzeum)

STURGIS, Alexander (ed., s dalšími)

2006 [2000] *Jak rozumět obrazům: malby a jejich náměty*, přel. Josef Hrdlička, Anežka Kuzmičková, Ondřej Vímr (Praha: Slovart)

TOPOL, Filip

2010 „Hrdinové ze tmy a mrazu“ *Lidové noviny* 23, 13. 2., [http://www.lidovky.cz/hrdinove-ze-tmy-a-mrazu-0v2-/ln\\_noviny.asp?c=A100213\\_000090\\_ln\\_noviny\\_sko&klic=235503&mes=100213\\_0](http://www.lidovky.cz/hrdinove-ze-tmy-a-mrazu-0v2-/ln_noviny.asp?c=A100213_000090_ln_noviny_sko&klic=235503&mes=100213_0) [přístup 12. 3. 2010]

VOJTĚCHOVSKÝ, Miroslav – VOSTRÝ, Jaroslav

2008 *Obraz a příběh – Scéničnost ve výtvarném a dramatickém umění* (Praha: KANT/AMU)

VOLF, Petr

2006 „Záliv smrti“, *Reflex* 16, č. 1, s. 64–65

### Julius Payer and *Záliv smrti* (*Starvation Cove*)

The monumental picture by Julius Payer entitled *Záliv smrti* (*Starvation Cove*) is thematically based on an actual historical event, namely the tragic end of Sir John Franklin's polar expedition in the mid-19th century. The story behind the picture is analysed from the standpoint of the subject, the historical contexts and the literary legacy of its author, who was a polar explorer, soldier, writer and painter. Special attention is paid to the *transmedia nature of story* – and to the issue of the media prerequisites for a visual work to depict a story. The basis for the narrative potential of Payer's picture is found by the author in the gradation of the story levels in chronological order, which construct the event as a basic condition for the narrativity. The second part of the contribution focuses on an analysis of a stage presentation performed by Teplice amateur dramatics groups based on motifs from Payer's picture. Here performance is understood to be a form of action art harking back to the tradition of period panoramas and tableaux vivants.

## Dievča s vlasmi žiariacimi v slnečnom svite...

### Príbeh „portrétu“ Beatrice Cenci

PETRA POLLÁKOVÁ

Hlavným cieľom tohto príspevku je predstaviť časť bohatej ikonografickej tradície, ktorá sa už niekoľko storočí viaže ku talianskemu barokovému obrazu znázorňujúcemu poprsie mladej ženy, odetej do jednoduchého svetlého šatu s hlavou obtočenou pruhom látky na spôsob turbanu a otáčajúcej ponad rameno tvár smerom k divákovi. Tento obraz od neznámeho autora<sup>1</sup> (dnes v zbierkach štátnej Galleria Nazionale D'Arte Antica v rímskom paláci Barberini<sup>2</sup>) bol koncom 18. storočia mylne interpretovaný ako portrét talianskej renesančnej šľachtickej Beatrice Cenci. Tá bola roku 1599 popravená v Ríme za spoluúčasť na vražde svojho otca Francesca Cenciho, nechvalne známeho pre mnoho svojich zločinov a kruté zachádzanie s členmi rodiny. Mladosť, krása a vznešenosť Beatrice, ako aj podozrenie, ktoré počas súdneho procesu padlo na Francesca, že svoju dcéru nútil do incestného vzťahu, viedli ku postupnej glorifikácii tejto ženy i napriek zločinu, ktorého sa účastnila. Beatrice už v dobe svojej smrti získala povest' mučeníčky a pre nasledujúce generácie sa stala akýmsi symbolom nevinnosti čeliacej zlu, ktoré ju obklopuje. Jej zromantizovaný príbeh, prikrášený množstvom legiend a poloprávd, pretrval ďalšie stáročia a získal na novej sile práve koncom 18. storočia, kedy bola postava Beatrice Cenci spojená s tvárou mladej ženy na rímskom obraze. To zanedlho prispelo ku zrodu nových legiend, podľa ktorých bol autorom portrétu slávny taliansky barokový maliar Guido Reni. Okolnosti vzniku obrazu boli zasadené do dramatických udalostí v predvečer Beatricinej popravy. Guido údajne maľoval Beatrice v jej cele v okamžiku, kedy sa kala z hriechov a plakala nad osudom svojej rodiny.

Vďaka legiendám, ktoré sa k údajnému portrétu i ambivalentnej postave Beatrice Cenci viazali, sa obraz stal predovšetkým v priebehu 19. storočia jedným z najobdivovanejších výtvarných diel. Patril medzi najväčšie turistické atrakcie Ríma a bol radený k takým umeleckým skvostom, ako sú Berniniho rímske fontány či Michelangelove fresky v Sixtínskej kaplnke. Fascinácii týmto obrazom a legiendám, ktoré obsahovali hneď niekoľko tabuizovaných tém, podľahlo mnoho významných európskych a amerických umelcov, historikov umenia i literátov.

<sup>1</sup> Historiografia tohto obrazu pred rokom 1783, kedy bol v katalógu maliieb paláca Colonna uvedený ako *Portrét pokladaný za dievča Cenciovcov* (RICCI 1941: 382), je neznáma. Na základe štýlu, výtvarného i kompozičného pojatia je možné dielo datovať minimálne do prvej polovice 17. storočia. Avšak nedostatok akýchkoľvek prameňov v podstate až do súčasnej doby znemožňuje presnejšie určenie námety obrazu a autora, ktorý je väčšinou kladený do okruhu Gudia Reniho.

<sup>2</sup> [http://www.galleriaborghese.it/barberini/it/reni\\_beatrice\\_cenci.htm](http://www.galleriaborghese.it/barberini/it/reni_beatrice_cenci.htm)



Tento obdiv u mnohých viedol ku tvorbe vlastných literárnych diel inšpirovaných „portrétom“ Beatrice Cenci, ktoré často obsahovali ekfrastické popisy obrazu.

Na základe mnohých literárnych popisov fyzického vzhľadu Beatrice sa ukazuje, že i keď údajne vychádzali z podoby dievčenskej tváre na rímskom obraze, často sa od nej v zásadných fyziognomických rysoch výrazne odchyľovali. To by mohlo nasvedčovať predpokladu, že obraz v skutočnosti nebol obdivovaný ako autonómne umelecké dielo, ale fungoval skôr ako fyzický doklad existencie legendovej postavy Beatrice Cenci, do ktorého mohol každý projektovať vlastné pocity, predstavy a fantázie, často okrem iného odrážajúce najrôznejšie dobové spoločenské názory či predsudky.

Na rozdiel od dievčaťa na obraze, ktoré má jednoznačne hnedé vlasy a tmavohnedé oči, sa v mnohých literárnych popisoch obrazu píše o Beatriciných svetlých, zlatavých vlasoch a svetlomodrých očiach. Takto vystupuje nielen v dielach viacerých európskych literátov (Percy Bysshe Shelley, Alexandre Dumas, Charles Dickens), ale i v románoch a básniach hneď niekoľkých amerických autorov 19. storočia. V americkej literatúre, kde sa stal motív údajného portrétu Beatrice Cenci mimoriadne významným, bol dôraz na jej svetlé vlasy a modré oči mimo iné i akýmsi symbolom amerických xenofobných nálad viazaných na starú európsku civilizáciu. Ambivalentnosť legendickej Beatrice Cenci tak v súvislostiach americkej kultúry nepoukazovala len na rozpor medzi nevinnosťou a hriechom, ktoré sú v tejto postave nerozlučne prepojené, ale stala sa tiež symbolom výrazných rozdielov medzi americkou a európskou spoločenskou a náboženskou tradíciou, tak ako boli vnímané dobovou americkou spoločnosťou.

Dôležitou bola dichotómia medzi dobrom, nevinnosťou a nepoznaním hriechu na jednej strane, vlastnosťami, ktoré sa v americkej literatúre často demonštrovali v podobe svetlovlasej, modrookej ženy-panny (*Fair Maiden, Fair Virgin*), a hriechom, sexualitou a zločinom na strane druhej, symbolizovaných tmavovlasou osudovou ženou (*Dark Lady*). Táto polarita sa veľmi často prejavovala v rovine etnickej. Tmavovlasá žena bola v americkej literatúre považovaná nielen za symbol skrytej túžby po sexualite a vášni, ktorá bola americkou spoločnosťou všeobecne potlačovaná, a to predovšetkým u žien, ale často navyše predstavovala symbol rôznych náboženstiev a určitých etnických skupín, voči ktorým si táto spoločnosť vybudovala xenofóbne cítenie. Tmavá, sexuálne ohrozujúca žena je tak v americkej literatúre väčšinou charakterizovaná ako katolíčka, Židovka, Juhoeurópanka, Orientálka alebo Afričanka (FIEDLER 1970: 281). Archetypálny protipól temnej osudovej ženy – nevinná, svetlovlasá, modrooká panna začala byť v literatúre postupne stotožňovaná s americkou spoločnosťou (IBID.: 282).

Tieto dva protiklady sa v niekoľkých amerických literárnych dielach 19. storočia prepojili práve prostredníctvom postavy Beatrice Cenci a jej údajného portrétu.

„Portrét Beatrice Cenci“ sa stal ústredným dejotvorným prvkom v poslednom románe Nathaniela Hawthorna *Mramorový faun* (1860, česky 1929).<sup>3</sup> Hawthorne sa v alegoricko-symbolickom príbehu štyroch mladých ľudí, odohrávajúcim sa prevažne v Ríme polovice 19. storočia, sa podobne, zaoberá príčinami pádu človeka do hriechu a otázkami, aký vplyv môže mať spáchaný hriech na jeho charakter. Traja hlavní hrdinovia, Američania Kenyon a Hilda a tajomná tmavovlasá Európanka Miriam, sú výtvarníci a v Ríme hľadajú inšpiráciu pre svoju tvorbu. Tu sa zoznámia s mladým talianskym vidieckym grófom Donatellom, pochádzajúcim z prastarého rodu, ktorý odvodzuje svoj pôvod dokonca až z mýtického pokolenia faunov. Ich spočiatku bezstarostný život však naruší vražda, ktorá výrazne a navždy zmení ich osudy.

Povaha, životné názory i osudy hlavných postáv sú v románe často zvláštnym putom symbolicky previazané s rôznymi umeleckými dielami, ktoré snád možno chápať ako akési imaginárne zrkadlá, naplnené vlastnou životnou energiou, v ktorých sa odráža nielen pravý charakter, pocity a psychické rozpoloženie hlavných hrdinov, ale ktoré ako by sa zároveň, pod tlakom rôznych emócií postáv a najmä ich uvedomovania si vlastných hriechov, samé menili a rôzne formovali. Pomocou umeleckých diel sa tu navyše manifestujú vyššie, božské, či naopak temné sily zla.

S postavou a „obrazom“ Beatrice Cenci sú úzko prepojené osudy dvoch hlavných hrdiniek príbehu, maliarok Miriam a Hildy. Miriam, tyranizovaná a prenasledovaná po celom Ríme záhadným mužom, ktorý na seba podľa tradície gotického románu berie identitu kapucínskeho mnícha, sa stáva jeho obeťou a napokon spolu s Donatellom zároveň spolupáchateľkou jeho vraždy. To vykresľuje postavu Miriam ako akúsi inkarnáciu Beatrice, prinútenú okolnosťami ku vražde, smrteľnému hriechu, ktorý ju navždy vzdľuže možnosti návratu k nevinnosti. Tmavovlasá Európanka tak v románe predstavuje temnú a nebezpečnú stránku charakteru Beatrice Cenci.

Protikladom k vášnivej Miriam je plachá, skromná, svetlovlasá a skôr nevýrazná Američanka Hilda, všeobecne obdivovaná pre svoje mimoriadne schopnosti kopírovať obrazy starých majstrov. Vo svojom ateliéri práve pracuje na kópii „portrétu Beatrice Cenci“. Na rozdiel od nebezpečnej, až zničujúcej ženskosti Miriam je Hilda autorom chápaná ako svätica svojho druhu, ktorá si dokáže i v priamom strete s hriechom zachovať nevinnosť. Hilda bola zločinom Donatella a Miriam postihnutá ako náhodný svedok ich vraždy. Tým, že o ich čine mlčala, stala sa vlastne akousi tichou spoluvinníčkou. Beatricina údajná tvár na rímskom obraze, ktorá na dobové publikum pôsobila dojmom najhlbšieho zármutku, aký sa mal zmocniť nevinnnej mladej ženy po

<sup>3</sup> Z autorov uvádzaných v tejto práci bol Hawthorne jediný, ktorý mal možnosť vidieť originál obrazu v Ríme ešte pred začiatkom práce na svojom románe. Ostatní autori poznali v dobe písania svojich diel tento obraz len z kópií alebo grafických prevedení, čo však nijako neznižuje zaujímavosť použitia tohto motívu v ich dielach, ale často práve naopak, v mnohom im dodalo nové rozmery.

tom, čo bola nevyhnutelnými životnými okolnosťami konfrontovaná s hriechom svojho otca, je v príbehu, i keď len na malý zlomok okamihu, pripodobnená ku Hildinej tvári. Tá má už navždy niest' stopy smútku nad vedomím hriechu, ktorý spáchali jej dvaja blízki priatelia. Dokončená kópia „Beatricinho portrétu“ umiestnená na stojane v Hildinom ateliéri vyvoláva v mladej hrdinke nasledujúce pocity:

Naproti stojanu viselo zrcadlo, v němž se obrážela tvář Beatrice i Hildy. Při jedné z mrákotných změn polohy padly Hildě oči do zrcadla a nepředvídaně spatřila jedním pohledem oba obrazy vedle sebe. Případlo jí – ne bez zděšení – že výraz Beatrice, spatřený kradí a okamžitě mizející, se zobrazil i v její tváři a stejně bojácně z ní prchl. „Jsem snad také poskvrněna vinou?“ pomyslíla si ubohá dívka, schovávajíc tvář v dlaních. To bohudík ne! Avšak pokud jde o obraz Beatrice, zde se nabízí teorie, jež by snad vysvětlila jeho nevýslovné hoře a záhadný stín viny, aniž by ubrala čistoty, kterou tak rádi připisujeme té dívce pronásledované osudem. Kdo se vskutku může podívat na ta ústa – s pootvřenými rty, nevinnými jako u dítěte, jež právě doplakalo – a neprohlásit Beatrice za bezhříšnou? Důvěrné poznání otcova hříchu na ni vrhlo stín a zahnilo ji ve strachu do vzdálené, nedostupné oblasti, kam nemůže proniknout soucit. Stejný výraz propůjčilo Hildině tváři poznání viny Miriam.  
(HAWTHORNE 1999: 164)

Dôležitým motívom, poukazujúcim na viacero prísne tabuizovaných problémov dobovej americkej spoločnosti, je „obraz Beatrice Cenci“ v románe Hermana Melvilla (1819–1891) *Pierre, or, The Ambiguities* (Pierre alebo viacznačnosť, 1852). Hlavný hrdina, mladý Američan Pierre Glendinning, dedič veľkej usadlosti, žije po smrti svojho otca sám spoločne so svojou dominantnou matkou, ku ktorej má podivne blízky vzťah, nazýva ju svojou sestrou a ona jeho svojím bratom. Matka si stále uchováva mladistvú krásu, je obklopená milencami v synovom veku. Nejednoznačný vzťah matky a syna ďalej komplikujú dve mladé ženy, ktoré sa objavia v Pierrovom živote a od základu zmenia jeho osud. Matka si praje, aby sa oženil s jemnou americkou blondínou Lucy Tartanovou. Avšak do jeho života náhle vstupuje záhadná tmavovláska Isabel, ktorá mu tvrdí, že je jeho nelegitímnou polovičnou sestrou, ktorú splodil Pierrov otec s exulantkou z Francúzska. Pierre k Isabele pociťuje viac než len bratskú lásku, odmieta svadbu s Lucy a tajne odchádza s Isabel do New Yorku. Pred matkou, ktorá ho vydedí, si vymyslí falošnú svadbu s Isabel. Po smrti Pierrovej matky, ktorá odkázala spoločne s rukou Lucy všetok majetok Pierrovmu príbuznému, prichádza za Pierrom a Isabel do New Yorku i Lucy. Jedným z ústredných bodov románu sa tak stáva problematika incestu, či už ide o vzťah matky k synovi, alebo predovšetkým nevlastnej sestry k bratovi, a tiež o komplikovaný a traumatický vzťah hlavného hrdinu k svojmu zosnulému otcovi. Práve „portrét Beatrice Cenci“ predstavuje jeden zo symbolov týchto ťažko riešiteľných medziľudských a rodinných tráum.

Kópiu „portrétu“ majú hlavní hrdinovia možnosť vidieť na jednej americkej predajnej výstave malieb európskych starých majstrov. Napriek tomu, že sú jednotlivé obrazy

predstavované americkým návštevníkom a prípadným kupcom ako originály takých majstrov ako Rubens, Rafael či Leonardo da Vinci, ide v skutočnosti o zbierku nepodarených falzifikátov či kópií. Na celej výstave mladých návštevníkov zaujmú len dva obrazy. Prvým z nich je podobizeň mladého muža od anonymného talianskeho umelca. Druhým je kópia „portrétu Beatrice Cenci“. Oba visia pomerne vysoko nad hlavami návštevníkov a sú umiestnené priamo naproti sebe, na opačných koncoch výstavnej sály, takže sa zdá, ako by spolu na diaľku komunikovali pohľadmi.

Podobizeň neznámeho má zobrazovať pohľadného mladého muža, okázalo hľadiaceho z tmavého pozadia obrazu, s dvojznačným úsmevom na tvári. Pre nevlastných súrodencov Pierra a Isabel, ktorí sú v priestoroch výstavnej sály až magicky priťahovaní práve k tomuto obrazu, znamená pohľad na neho nesmierny šok. Obom totiž výrazne pripomína tvár ich spoločného otca. Pierre k nemu prechováva veľmi zmiešané pocity a pri pohľade na taliansky obraz spomína na chvíľu, keď on sám pred časom tajne spálil mladistvú podobizeň svojho otca, ktorá ho znepokojovala určitými fyziognomickými rysmi výrazne pripomínajúcimi Isabel, a tým ho utvrďovala v podozrení, že žena, ktorú miluje, je skutočne jeho sestrou a rozvíjajúci sa vzťah je vzťahom incestným. Zničenie portrétu otca v ohni tak možno vnímať ako symbolickú otcovraždu (JACK 2004: 91).

Druhá hlavná hrdinka, bývalá Pierrova snúbenka, svetlovlasá Lucy, je podvedome priťahovaná k „portrétu Beatrice Cenci“. Melville popisuje obraz ako portrét „tej najnežnejšej, najdojemnejšej, avšak najstrašnejšej zo všetkých ženských tvárí“ (MELVILLE 1949: 413). Napriek tomu, že tu má podľa autorových slov ísť o dosť presnú kópiu, mení Melville v popise vyobrazenej dievčenskej tváre dosť zásadne niektoré prvky jej fyziognómie. Tmavé oči ženy opisuje ako svetlomodré a jej vlasy sa mu javia zlatisté.

Svetlé vlasy a modré oči, ktoré z Beatrice podľa autora na prvý pohľad robia krásnu a nevinnú bytosť, však na strane druhej, vzhľadom na jej zločin, ešte podčiarkujú podivnú anomálnosť tak sladkého, anjelsky svetlého stvorenia. Pre Melvilla sa tak zdá byť zásadným rozpor medzi fyzickým vzhľadom mladej ženy a dvoma „temnými“ zločinmi, ktorými je jej osud poznačený. A tak sa v mladej žene, ktorá každého na prvý pohľad uchváti svojím nadpozemským vzhľadom, zároveň skrýva akási smrtiaca podstata. Podobný je osud mladých hrdinov románu, ktorých náchylnosť k incestu a neriešiteľný vzťah k rodičom vedie napokon na cestu sebadeštrukcie (MATHEWS 1984: 37).

Báseň z roku 1871 nazvaná „Beatrice Cenci (In a City Shop-Window)“ sa objavuje v tvorbe do nedávnej doby polozabudnutej americkej poetky Sarah Morgan Bryan Piattovej (1836–1919). Sprostredkováva čitateľovi pocity ženy, ktorá pri prechádzke mestom náhle zahliadne kópiu obrazu vo výklade obchodu. Piattová, podobne ako Hawthorne a Melville,

prípisuje tomuto obrazu, i keď opäť ide len o kópiu slávneho originálu, takmer magické vlastnosti.

Dôležité je už úvodné navodenie atmosféry, keď sa obraz krásnej, bledej ženskej tváre so „zlatavými vlasmi a južanským pohľadom smutných očí“ (PIATT 2001: 21) náhle akoby vynára zo slabo osvetlenej výkladnej skrine obchodu. Podivnou silou pritahuje pozornosť okoloidúcej ženy a evokuje v nej rôzne asociácie. V ženinej mysli sa prebúdajú fantázie o spôsobe vzniku pôvodného obrazu vo väzení a vzápätí sa v myšlienkach prenáša do divadelného hľadiska, kde sa vžíva do postavy herečky na javisku, ktorá hrá Shelleyho Beatricu Cenci. Poetka tu evokuje temnú, ponurú atmosféru rímskeho väzenia a paláca Cenciovcov. Používa slová ako záhadný, zvláštny, skľučujúci, ponurý, strach, temnota, smrť a agónia, ktoré spája so životom dávneho talianskeho rodu Cenciovcov. Takéto pocity sa zmocňujú ženy pri pohľade na kópiu obrazu Beatrice a vyvolávajú v nej pocit identifikácie s touto postavou. Návratom do reality sa stávajú až otázky, ktoré žene kladie jej malý syn. Postava malého chlapca v básni vníma obraz s odstupom, pretože nepozná legendy s ním spojené. Vtedy si i žena uvedomuje, že vlastne ide len o akúsi ilúziu, snenie o dávnych časoch a vzdialených miestach.

Z toho je zrejímavý i určitý posun v chápaní motívu Beatrice Cenci od dôb Melvilla a Hawthorna. Aura tajomstva obklopujúca údajný portrét a osobnosť Beatrice Cenci, ktorá sa naplno prejavovala v ich románe, tu výrazne stráca na svojej sile a účinku. Romantické snenie o obraze a historickej hrdinke, ktorému žena náhle prepadá, sa ukazuje byť len chvíľkovou ilúziou bez možnosti ovplyvňovať život moderného človeka.

Je veľmi pravdepodobné, že práve na bohatú tradíciu legendy o Beatrici Cenci v americkej literatúre druhej polovice 19. storočia do určitej miery nadviazal vo svojom filme *Mulholland Drive* z roku 2001 americký režisér David Lynch. Rozohráva mimoriadne rafinovaný, mnohovrstevný príbeh využívajúci novátorským spôsobom mnohé kliše hollywoodskej filmovej tradície. Vo filme sa zároveň prelínajú najrôznejšie filmové žánre cez kriminálny príbeh, film noir, horor, psychodrámu a mnohé ďalšie, až po netradičnú love story.

Režisér tu zaujímavým spôsobom pracuje s motívom niekoľkonásobnej identity dvoch hlavných ženských hrdiniek príbehu – krehkej americkej blondínky a tajomnej, exotickkej čiernovlásky. Poučený divák tu tak môže okrem iného vytušiť odkaz na archetypálnu ženskú dvojicu americkej literatúry 19. storočia. Avšak toto mnohokrát opakované kliše o nevinnej svetlovláske a tmavovlasej femme-fatale, strážiacej temné tajomstvo, Lynch v príbehu do veľkej miery obracia naruby.

Film je možné zhruba rozdeliť na dve základné časti (LEWIS 2002), keď sa v prvej pred divákom rozvíja veľmi komplikovaný a prevažne nelogický príbeh, ktorý možno chápať ako

halucinačný sen mladej a neúspešnej hollywoodskej herečky Diane. Ta vidí vo sne spolu s divákom seba samú v novej identite ako svetlovlasú naivku Betty, prichádzajúcu z Ontária do Hollywoodu, aby tu urobila veľkú hereckú kariéru. Jej cesta za úspechom sa zdá byť až podozrivo jednoduchá. Vďaka svojej tete, slávnej herečke, môže hneď po príchode do Los Angeles žiť v luxusnom bungalove a hneď pri prvom konkurze na filmovú rolu okúzli svojím umením všetkých okolo.

Druhá hlavná ženská postava príbehu vystupuje v Dianinom sne ako krásna a záhadná tmavovláska, v úvode filmu prežije autonehodu, pri ktorej sa niekto usiloval o jej život. V strachu pred prenasledovateľmi sa uchýli do Bettyinho bungalovu, kde ju ona čoskoro objaví. Po autonehode trpí amnéziou, a tak sa nemôže rozpamätať na vlastnú identitu ani príčiny nehody. Obe ženy sa spriatelí a začnú pátrať po tmavovláskinej pravej identite. V bungalove Bettyinej tety zahliadne tmavovlasá žena starý filmový plagát so slávnou hollywoodskou hviezdou minulosti Ritou Hayworthovou a náhle sa rozhodne v rámci svojej novej identity prijať meno Rita. Rita Hayworthová, ktorej rodičia boli španielsko-britského pôvodu, tu tak zároveň napĺňa tradičný americký archetyp záhadnej tmavovlásky exotického, neamerického pôvodu.<sup>4</sup>

Pri dlhom a márnom pátraní po pravej Ritinej identite sa vzťah oboch žien postupne vyvíja, až prerastá do erotickej vášne. Potom čo medzi nimi dôjde k milostnému aktu, sa postava Rity z Dianinho sna náhle vytráca. V tomto momente sa sen preruší a Diane si uvedomuje, že zraniteľná, tajomná a pasívna Rita z jej sna, plne závislá na pomoci od naivky Betty, je vlastne len zidealizovaným obrazom jej bývalej milenky, slávnej a bezohľadnej herečky Camilly, ktorú kvôli zrade ich milostného vzťahu nechala Diane zabiť nájomným vrahom.

Tu akoby začínala druhá časť príbehu, keď si Diane po prebudení zo sna uvedomuje svoju vinu na Camillinej smrti i svoj vlastný bezútešný život neúspešnej herečky a ženy neschopnej vyrovnat' sa s vlastnou sexualitou a trpiacou rôznymi traumami z minulosti, medzi ktorými možno, na základe viacerých náznakov, hľadať opäť i incestné vzťahy v rodine. Tieto Dianine frustrácie i pocity viny napokon vyústia do dramatického okamihu, keď si v zúfalstve berie vlastný život.

Lynch vo filme používa dobre premyslenú a mimoriadne komplikovanú symboliku postáv i najrôznejších predmetov, ktoré môžu divákovi napomôcť poodhaliť rôzne roviny tohto mnohoznačného príbehu.

Jeden z dôležitých symbolov je práve reprodukcia či kópia „obrazu Beatrice Cenci“, ktorá visí v obývacej izbe luxusného „snového“ bungalovu Bettyinej úspešnej a bohatej tety. Obraz tu

---

<sup>4</sup> Motív plagátu s Ritou Hayworthovou môže navyše podobne ako „portrét Beatrice Cenci“ upozorňovať na incestné vzťahy medzi otcom a dcérou. Bolo verejným tajomstvom, že Hayworthovej otec, ktorý bol už od Ritiných dvanástich rokov jej profesionálnym tanečným partnerom, udržiaval s dcérou incestný pomer. – Mulholland Drive. Sexual Abuse, <http://www.mulholland-drive.net/studies/sexualabuse.htm> [prístup 17. 4. 2007].

dokonce zaujíma čestné miesto uprostred výklenku miestnosti a jeho dôležitosť v rámci príbehu je zdôraznená i častými, pomalými zábermi kamery na tvár „Beatrice Cenci“. Pre diváka oboznámeného s históriou tohto obrazu i jeho úlohou v americkej literatúre 19. storočia tu môže mať tento motív hneď niekoľko významov. Ako už bolo spomenuté vyššie, môže poukazovať na incestné vzťahy v rodine hlavnej hrdinky Diane – Betty. Dôležitým momentom je však i to, že sa tento obraz nachádza v Dianinom sne, a tak symbolizuje niečo nereálne, fantastické. Môže byť jedným zo symbolov, ktoré majú divákovi naznačiť, že tu ide len o romantickú predstavu, ilúziu, o sen, z ktorého sa hlavná hrdinka skôr či neskôr prebudí do reality. Diane v reálnom živote neuspela ani vo svojej profesii herečky, ani v oblasti milostných vzťahov. V celkovej beznádeji a v márnej snahe presadiť sa ako herečka tak prežíva aspoň vo svojej fantázii životy fiktívnych charakterov (FISCHER – FILA 2006: 355). Vžíva sa, okrem iného, podobne ako žena v básni Sarah Piattovej, do roly úspešnej herečky.

Ako veľmi dôležitá sa v rámci celého príbehu javí hra s mnohonásobnou identitou oboch hlavných hrdiniek. Obidve majú svoju reálnu i snovú identitu, takže ich príbeh možno vnímať ako životy štyroch rozdielnych žien, avšak z iného uhla pohľadu môžu naopak predstavovať len rôzne identity jednej a tej istej ženy. Viacero indícií totiž naznačuje, že svetlovlásá Betty a tmavovláska Rita, ktorá si navyše v závere sna, v snahe maskovať sa pred tajomnými prenasledovateľmi, nasadzuje svetlovlásu parochňu pripomínajúcu vlasy Betty, predstavujú dve ideálne identity snívajúcej Diane.

Jedným z najvýraznejších okamihov príbehu, ktorý by mohol nasvedčovať tejto teórii, je motív „trojitého“ zrkadla v kúpeľni bungalovu, do ktorého hľadá svetlovláska Betty, avšak nevidí v ňom odraz samej seba, ale tmavovlásky Rity a zároveň plagátu s Ritou Hayworthovou. To môže poukazovať na fakt, že Diane-Betty vníma v predstavách seba samú ako tajomnú osudovú tmavovlásku, ktorú si zároveň stotožňuje so slávnou filmovou hviezdou Ritou Hayworthovou.<sup>5</sup>

Podobne je predstava mnohonásobnej identity hlavnej hrdinky naznačená pomocou „obrazu Beatrice Cenci“. V príbehu nastáva okamih, keď Rita a Betty sedia oproti sebe v obývacej izbe bungalovu a ich fyzická blízkosť je navyše zdôraznená i držaním sa za ruky. Medzi nimi visí v pozadí obraz Beatrice, tradičný symbol ambivalentnej ženskej postavy, zahŕňajúcej v sebe hneď niekoľko identít charakterizovaných protichodnými vlastnosťami, ako sú nevinnosť, dobro, avšak zároveň i zlo a smrteľný hriech. Motív dvoch či viacerých žien, ktoré

---

<sup>5</sup> Zábery na postavy hlavných hrdiniek, skúmajúcich samé seba pred veľkým oválnym zrkadlom v kúpeľni, sa vo filme opakujú hneď niekoľkokrát. Na tomto mieste možno upozorniť, že motív upretého, sebaopohlcujúceho pohľadu ženy do kruhového či oválneho zrkadla zaznamenal mimoriadnu obľúbenosť vo výtvarnom umení prelomu 19. a 20. storočia. V dobových predstavách mal takýto pohľad symbolizovať predovšetkým narcistické a autoerotické sklony ženy, ale taktiež prapôvodnú ženskú mnohosť, nediferencovanosť (DIJKSTRA 1988: 133). V tomto poňatí žena strácala svoju vlastnú identitu a stávala sa symbolom všeobecného ženského princípu. Bola ľahko zameniteľná s inými ženami a jedna žena tak v sebe zároveň zahŕňala ženy všetky (IBID.: 151).

v skutečnosti představují různé charakterové stránky jedné ženy, tu může opět odkazovat k zobrazování Beatrice Cenci v americké literatuře 19. století.

Motiv Beatrice Cenci mohl Lynchovi svojí mnohovýznamovostí a hlubokým zakoreněním v tradici americké kultury ponúknuť hneď niekoľko možností interpretácie, čím dokonale zapadol do celkovej významovej bohatosti príbehu. Aj keď Lynch v tomto filme zaujímavým spôsobom narušil stereotypný pohľad na klasickú dvojicu nevinnéj, pasívnej svetlovlásky a nebezpečnej, ohrozujúcej tmavovlásky, zachoval a plne rešpektoval – podobne ako všetci predchádzajúci americkí autori – magickosť, tajuplnosť a nejednoznačnosť motívu Beatrice Cenci, ktorý už niekoľko storočí prechádza v najrôznejších podobách európskou i americkou kultúrnou tradíciou.

#### PRAMENE

HAWTHORNE, Nathaniel

1999 [1860] *Mramorový faun*, prel. Stanislava Pošustová (Praha: Mladá fronta)

MELVILLE, Herman

1949 [1852] *Pierre, or The Ambiguities* (New York: Farrar Straus)

PIATT, Sarah M. B.

2001 *Palace-Burner. The Selected Poetry of Sarah Piatt*, ed. Paula Bennett (Urbana/Chicago: University of Illinois Press)

#### LITERATÚRA

DJIKSTRA, Bram

1988 [1986] *Idols of Perversity. Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture* (New York: Oxford University Press)

FIEDLER, Leslie A.

1970 [1967] *Love and Death in the American Novel* (London: Paladin)

FISCHER, Robert – FÍLA, Kamil

2006 [1992] *David Lynch. Temné stránky duše*, prel. Iva Kratochvílová, Jana Návratová (Brno: Jota)

JACK, Belinda Elisabeth

2004 *Beatrice's Spell. The Enduring Legend of Beatrice Cenci* (London: Chatto/Windus)

LEWIS, Robyn

2002 „Nice film – if you can get it“, *Guardian.co.uk*,

<http://www.guardian.co.uk/culture/2002/jan/17/artsfeatures.davidlynch> [přístup 30. 9. 2011]

MATHEWS, James W.

1984 „The Enigma of Beatrice Cenci: Shelley and Melville“, *South Atlantic Review* 49, č. 2, s. 31–41

RICCI, Corrado

1941 [1923] *Beatrice Cenci* (Milano: Garanti)



### **The Girl with Sunshine in Her Hair... The Story of Beatrice Cenci's "Portrait"**

This study examines a selected part of the rich iconographic tradition behind the Baroque picture of a woman with her head in a turban held in the collections of the Galleria Nazionale d'Arte Antica at the Palazzo Barberini in Rome, which was wrongly interpreted at the end of the 18<sup>th</sup> century to be a portrait of the Italian aristocrat Beatrice Cenci, executed in 1599 for her part in the murder of her father Francesco Cenci. The suspicion that the girl had been sexually abused by her father gave her the aura of a martyr and also gave rise to various romanticized legends. Hence the picture discovered at the end of the 18<sup>th</sup> century was considered to be her portrait and was first associated with the name of Guido Reni. In the 19<sup>th</sup> century the romantic story and picture stirred the imagination of many European and American artists, inspiring them in their own work. Fascination with images is a living part of popular culture to this day, as is shown by the American film *Mulholland Drive* (2001) by David Lynch – in which the study primary analyses the disruption of the stereotypical view of a classic pair in American literature: the innocent, passive blond and the dangerous, threatening brunette.

## **Příběh jako postmoderně vysvětlované čtenářům**

## Príbeh (z) *Knihy, ktorá sa stane*. O niekoľkých „postľudoch postliterárnej doby“ v emblematicky postmodernom texte

MARTIN BOSZORÁD

To by bola iná kniha! Kniha s rebrami, ktoré trčia cez papierový korpus tela, so živým dychom, ktorý zavieram zakaždým, keď obrátiš stránku [...] Keby som ja mal napísať knihu, tak by to bola kniha, ktorá sa stane (HEVIER 2009: 444).

Ako už samotný názov (presnejšie podtitul) príspevku prezrádza, jeho objektom, tematickou alfou a omegou, je emblematicky postmoderný text, text postmoderný bez pochyb programovo, konkrétne románová prvotina slovenského umeleckého homo universalis, hlavne však literáta Daniela Heviera *Kniha, ktorá sa stane* (2009). Zameriavajúc sa na príznakové črty, ak už nie súčasnej, tak prinajmenšom najaktuálnejšej kultúrno-spoločenskej paradigmy – postmoderny –, so zreteľom najmä na tie, ktoré sa na úrovni príbehu (a rozprávania) javia ako relevantné, ba priamo konštitutívne, vstupujem v nasledujúcich riadkoch do príbehu (z) onej knihy ako jeho „postčítateľ“ (tento tzv. „postický pojem“ používam výhradne s iróniou postmoderne vlastnou), obzerám si ho zvonku, hľadiac naň z každej strany, zvnútra, vykonávajúc akúsi sondáž, introspekciu, nie autopsiu (zvolená téma si to totiž nevyžaduje, navyše, príbeh by musel byť mŕtvy, ergo odkazujúc k jeho názvu, nemohol by sa stať), v medziach predmetu záujmu hľadám pozoruhodné miesta, prípadné anomálie vo fyziológii jeho druhu, či len tak, jednoducho, jeho kognitívny rámec.

Vzhľadom na to, že by sa zrejme našlo len málo tém, ktoré boli intenzívnejšie pertraktované ako fenomén postmoderny (v globále – atmosféra doby) či postmodernizmu (manifestácia zmien v priestore umeleckej, alebo užšie literárnej, tvorby), a to aj v prípade, že by sme ono hľadanie časovo ohraničili, povedzme na posledné štyri dekády, budem sa koncentrovať výsostne na tematizovaný (či skôr reflektovaný) literárny artefakt, a to nie ako na prostriedok k odhaleniu neznámeho člena v pomyslenej rovnici, ale ako na výsledok takej rovnice, ktorej všetky členy sú známe. Pokus o pseudomatematickú metaforu môže byť zavádzajúci, preto o niečo jednoduchšie: mojím zámerom nie je prostredníctvom predmetného textu objaviť nové, ale cez staré (známe), vychádzajúc z recepcného zakúsenia a interpretačného uchopenia Hevierovho románu, verifikujúc všetko v ňom a cezeň, dokázať, že oná kvalita – postmodernosť – je mu v tomto referáte pripisovaná legitímne, pričom som sa rozhodol

z konvencionalizovaných parametrov postmoderného literárneho textu (všeobecne), akýchsi jeho dištinktívnych príznakov, vybrať štyri základné, ktoré v *Knihy, ktorá sa stane* štrukturálne nemajú povahu bodov, ale skôr línií či vrstiev. Sú nimi *viacvrstvosť*, *autotematizmus*, *eklekticismus* a *intertextualita*.

V prípade, že akceptujeme to, že jestvuje čosi ako postmoderný recepcný diskurz, jednou z jeho zložiek, súčastí, akiste najzákladnejších, je viacvrstvosť. V duchu demokracie názorov, rozmanitosti pohľadov či jednoducho plurality ako zastrešujúceho hesla postmoderny dochádza k rozpadu celku, či inak, centra. Na tomto mieste odkazujem na výrok Wolfganga Welscha „Postmoderna začína tam, kde končí celek“ (cit. podľa HUBÍK 1991: 12). Z jedného sa teda stáva mnohé, čo na úrovni témy možno stotožniť s kumulovaním významov, vrstevnatosťou obsahu (literárneho) textu.

Položím si dve otázky. Jednoduché, ale zato podstatné. O čom je Hevierova kniha? Čoho je príbehom? Krátko: o mnohom, respektíve mnohého. Dlhšie, keďže ono slovo „mnohé“ je, samozrejme, nedostačujúce. *Knihy, ktorá sa stane* je románom, veľkou epikou, veľkou bez axiologického aspektu, veľkou najmä s ohľadom na rozsah 444 strán husto písaného textu, je epikou rozprávajúcou „ústami“ štyroch rozprávačov príbehy štyroch postáv hlavných a štyridsiatich štyroch vedľajších, pri čom z uvedeného je viac ako evidentné, že svojmu žánrovému zaradeniu zodpovedá. Na okraj, že je aj textom osnovaným okolo číselnej symetrie. Čítajúc príbeh (alebo by tu správne malo stáť príbehy?) *Knihy, ktorá sa stane*, čítam o literárnom fanatikovi žijúcom s knihami a pre ne – Fictusovi, o taxikárovi Figurovi, ktorý sa túlajúc po meste snaží vypátrať svoj stratený taxík, o študentovi Francovi, faustovsky bažiacom po poznaní a posadnutom zoznamami, o tajuplnej Fíze, na Slovensku údajne hľadajúcej svojho brata, a o neznámych Rozprávačoch, zjavujúcich sa v uliciach. Na najbazálnejšej úrovni, v prvom pláne. Keďže ale súhlasím s Tiborom Žilkom, keď tvrdí, že „postmoderné texty sú zámerne vytvorené tak, aby sa mohli čítať na rozličných úrovniach“ (ŽILKA 2000: 44), spätne, píšuc tento príspevok, hľadám také ďalšie tematické roviny, a čo je podstatnejšie, aj ich nachádzam. Minimálne tri.

Hlavné postavy sú naozaj štyri, ak sa však dokážem stotožniť s tým, že protagonistom literárneho diela môže byť aj čosi neživotné (v biologickom zmysle), tak k nim jednoducho musím prirátat' i mesto, topos románu, miesto so špecifickým genius loci, kde sa všetko odohráva, alebo ako píše sám autor, „Mesto s jeho skrytou topografiou“. Hevierov mestský román možno, aj vzhľadom na použitý atribút, čítať ako štúdiu konkrétneho urbánneho priestoru – Bratislavy, ale v druhom pláne je čímsi viac, totiž vyznaním sa onomu mestu. Slovami kronikára, chronografa a letopisca: „Moje telo a telo Mesta žijú spolu už stáročia. Som červ v jeho čreve, je pot na mojom čele, som dľaň na jeho prsníku, je elektrina môjho nervu, som tekutina

jeho dutín, je zápal, ktorý sa vleklo mnou sunie už od prvohôr [...] Mesto je ako kniha. Tiež sa čítaním zašpiní. A ja som zašpinený čítaním môjho i vášho Mesta, tak ako je ono zašpinené čítaním našich životov. Tak sa navzájom špiníme, tak sa navzájom dotýkame“ (HEVIER 2009: 57, 66).

Prepájajúc uvedené dva plány diela navzájom, ale i s niektorými čiastkovými víziami, epizódami, ktoré sú mysteriózne, tajuplné, neveriteľné či jednoducho zvláštne, možno ho čítať ako akýsi druh civilizačnej mystifikácie – od jedného z centrálnych motívov (príchod Rozprávačov ako spúšťač bizarných udalostí), cez mystifikáciu a pohrávanie sa s dejinami a reáliami Mesta (Petržalka ako nárazníková zóna, ako bludisko, v ktorom mali zablúdiť tanky NATO) až po rôzne periférne motivické vlásoky, najmä individuálne zážitky postáv.

V poslednom recepčnom pláne, pričom prívlastok posledný sa sémanticky vzťahuje na poradie, nie na relevanciu, možno *Knihu, ktorá sa stane* čítať ako román o románe (ako metaromán) s množstvom intertextuálnych usúvzťažnení, citátov, alúzií apod. Alebo, dívajúc sa na predmetný literárny text komplexne, možno ho čítať ako hru na hľadanie, nachádzanie a odkrývanie významových vrstiev. Zakončiac túto časť parafrázou krátkej pasáže priamo z textu, „tieto roviny sa navzájom prelínajú, prestupujú, prechádzajú jedna do druhej, a predsa si nezavadzajú“ (IBID.: 20).

Reflektovaný literárny text je aj autotematický (sebareflexívny) na viacerých úrovniach, pričom, nazerajúc na sledovaný jav v optike, takpovediac doslovného prekladu, fundamentálnym, absolútne najbazálnejším prejavom onej kvality je to, že umenie sa stáva témou samému sebe. Autotematizmus uchopený takto sa realizuje v texte vtedy, keď sa Hevier niekoľkokrát vydáva za (respektíve mimo) hranice svojho umeleckého druhu – literatúry, aby umožnil recipientovi číry (estetický) pôžitok z čítania o umení. Deje sa tak prostredníctvom postáv, akéhosi ich prirodzeného naturelu či osobnostného kódu – Ana, Fictusova manželka, ktorej „alkoholom bola farba“ (IBID.: 211), navštevuje Kurz vizuálnej imaginácie a kreativity, Figura je „akustik, človek neustále napojený na zvuky“, človek, pre ktorého je „hudba jediným zvukom, ktorý prijíma dobrovoľne, s nenásytnosťou a hladom, čo sa rokmi stupňuje“ (IBID.: 73). K autotematizmu uchopenému korektnejšie, presnejšie, aplikovanému na *Knihu, ktorá sa stane* ako na artefakt literárny, dochádza v tom, že literatúra sa stáva témou samej sebe. Čitateľ tak číta centrálnne – o čítaní, a písaní, o knihách, o literatúre všeobecne, periférne – o praktickom fungovaní vydavateľstva, o literárnom trhu apod. Dovoľiac si na tomto mieste malú spätnú digresiu k viacvrstvovosti, z uvedeného vyplýva, že ďalšou rovinou, ako možno Hevierov román čítať, je čítať ho ako vyznanie literatúre.

Meritom autotematizmu, skutočnou jeho podstatou je však čosi iné. Autotematickým (sebereflexívnym) je dielo vtedy, ak vedome, zo strany autora intencionálne, najmä prostredníctvom rozprávača, odkazuje či poukazuje na svoju umelú, literárnu povahu. V súvislosti s onou sebatvrdzujúcou fiktívnosťou literárneho textu v ňom, či presnejšie, pri jeho recepčnom zakúšaní, celkom prirodzene na povrch vystupuje problematika vzťahu reality a fikcie. Čitateľ je tak textom akoby nabádaný, v extrémnejších prípadoch nútený, o tomto probléme uvažovať. V intenciách umeleckej tvorby je každé dielo fikciou, uvažovať teda prakticky niet o čom, o to viac, ak sa jedna z hlavných postáv volá Fictus. Autor akoby čitateľa od úvah spomenutého druhu oslobodzoval, nenecháva ho zaplietať sa v ontologickej a gnozeologickej skepse, pretože status svojho výtvoru priamočiara priznáva. Dokonca, nie len on, ale aj samotná postava: „Inventúra slova ‚fictus‘ na internete ho uspokojila: utvrdila ho v tom, že je dobre vymyslený“ (IBID.: 78).

Metafikčných postupov, ako píše trebárs Werner Wolf v *Lexikonu teorie literatury a kultury* (WOLF 2006: 501–502), je samozrejme viacero druhov. V *Knibe, ktorá sa stane* sa okrem z fundamentu textu vyplývajúcej, nosnej texty usúvzt'ážňujúcej intertextuálnosti objavujú najmä dva z uvedených postupov: zvýrazňovanie prítomnosti rozprávača a komunikačná aktuálnosť, pričom sa na niektorých miestach prelínajú či spájajú. Pri prvom sa čitateľovi prihovára rozprávač: „Nepočúva nikto? To je dobre, pretože by som ešte nechcel prísť o hlavu, ktorá sa mi kníše na krku. Počúva niekto? To je dobre, pretože by som predsa len chcel odovzdať svoje posolstvo“ (HEVIER 2009: 395). Alebo skupina rozprávačov: „Bolo nám uložené vyrozprávať tento príbeh o žene F., nám, tomuto hlasu“ (IBID.: 177). Druhý postup – komunikačná aktuálnosť – je špecifická vlastnosť literárneho diela, ktorá je založená, takpovediac, na recepčnej interaktivite, na zdaní autenticity, na vyvolaní dojmu, že autor o recipientovi vie. Ak som vyššie vyslovil tvrdenie, že Hevier fiktívnosť svojho textu (napríklad na úrovni postáv) priznáva, prostredníctvom tohto metafikčného postupu dochádza k spochybňovaniu priznaného. Komunikačná aktuálnosť totiž stiera fyzické hranice medzi fikciou a ontologickou realitou čitateľa. Pri tomto autotematickom geste teda nie je až také podstatné, kto sa prihovára, za všetkým totiž, prirodzene, stojí tvorca. Ako ilustratívny príklad môže poslúžiť veta z poslednej strany, vracajúca sa k prázdnej strane kdesi uprostred textu: „Nech si ktokoľvek, ako si mohol byť taký pochabý a očakávať, že sa dozvieš tajomstvo 333. Strany, ktorú zabudli vytlačiť?“ (IBID.: 444).

Autotematizmus sa prejavuje aj na úrovni jednotlivých príbehov. Tie sa totiž postupne množia, aj preto, že to umožňuje žáner, vnútorne sa naznačujú (postava sa stretáva s inou, ktorú čitateľ až ex post v inom príbehu spoznáva), potvrdzujú (viacero perspektív), korigujú,

obmieňajú, prelínajú či zlievajú. Vrcholom usúvzt'áženia viacerých príbehov v jednom, príbehu o príbehu, cyklického rozprávania, takpovediac príbehu na n-tú, je 31. kapitola, ktorá končí tromi bodkami, pretože inak by to asi ani nešlo: „Bol to príbeh o čarodejnej rozprávačke Šahrazád, ktorá rozprávala tisíc a jednu noc svoje rozprávky a príbeh o jej sestre Dunjazád, ktorá rozprávala tisíc a dve noci rozprávku o Šahrazád a príbeh o rozprávačke, ktorá rozpráva tisíc a tri noci rozprávku o Dunjazád, ktorá rozpráva rozprávku o Šahra...“ (IBID.: 316).

Posledná citovaná pasáž z *Knihy, ktorá sa stane* anticipuje to, čo budem sledovať ďalej, teda eklekticismus ako symptóm postmodernosti. Ten, ako tomu bolo i v prípade autotematizmu, sa do textu projektuje a v ňom funguje na viacerých úrovniach, konkrétne na úrovni kultúrnej (ktorá je ďalej vnútorne stratifikovaná) a žánrovej.

„Problémom postmoderného sveta není problém, jak globalizovat vyšší kulturu, ale jak zajistit komunikaci a vzájemné porozumění mezi kulturami“ (HUBÍK 1991: 17). Uvedený citát pomerne presne pomenúva interkultúrnu povahu reflektovaného románu, ba čo viac, vízia komunikujúcich, ale i navzájom sa globalizujúcich kultúr, dopĺňovaná aj o symboly kultúrnej odlišnej estetiky, je jedným z ústredných motívov jeho príbehu ako komplexu, ako celku. Rozprávači, ktorí sa totiž začnú objavovať v uliciach Mesta slúžiaceho ako synekdocha pre európsku kultúru, sú, tak ako ich postupne spoznávajú postavy, ale i čitateľ, celkom jednoznačne pôvodu mimoeurópskeho. Na úrovni kultúrno-kreolizačnej spája Hevier „ľudí Tisíc a jednej noci so svetom písma, s Ľuďmi Knihy, zo Západom“ (HEVIER 2009: 114–115), s vážnym podtónom kombinuje rôzne kultúrne tradície, tematizujúc možno tak trochu i svoju a našu ontologickú realitu. Etnická mnohosť sa však v jeho diele objavuje aj v súvislosti so zveličovaním (hyperbolou) a humorom, napríklad vtedy, keď Fictus idúc po schodoch vo svojom paneláku hľadájúc knihu, ktorá mu vypadla z tašky, stretáva hneď niekoľko rôznych etnických skupín, pričom celá situácia je v závere vypointovaná vyzradením názvu stratenej knihy, a síce knihy s titulom *Národy sveta*.

Autor sa v texte viacnásobne vyrovnáva aj so stratifikáciou a povahou vlastnej kultúry, napríklad na úrovni popkultúry, subkultúr či, nazvime to, antikultúry (kontrakultúry): „A tak ste v jednom kruhovom výseku našli anarchistov, v druhom gotikov, v treťom punkerov, v ďalšom hiphoperov, v inom ekologickú mládež, inde zas techno scénu, mladých kresťanov, o kus ďalej sa usadili Harrypotterovci“ (IBID.: 368). Nezostáva však iba na úrovni od reality odtrhnutého, či nebodaj hodnotiaceho, pohľadu zvonka. Dnu síce nepatrí, snaží sa však porozumieť, vžiť sa, klásť si aktuálne otázky a nachádzať na ne odpovede, alebo sa jednoducho vyjadruje k problematike: „Viete, grafitti, to je atentát na establišment, je to sabotáž na spoločnosť. Nemôžeme zbúrať steny a bariéry, ktoré vytvoril Systém, a tak striekame aspoň svoje tagy, aby

vedeli, že sme tu. A že vieme. Nechceme byť vhltnutí (použil takýto pôvabný novotvar) ich kultúrou, a tak sme kontrakultúra“ (IBID.: 304). Či na inom mieste, problematizujúcu aktuálnu emo subkultúru : „Nie je to nejaká ľahkoverná melanchólia, s ktorou sa tak dobre koketuje, keď ste v puberte a chcete sa zabiť kvôli estetike a vzrušeniu“ (IBID.: 326). Nekľžuc po povrchu, idúc naozaj do hĺbky, v niektorých pasážach textu interpretuje súčasnú kultúrnu situáciu, napríklad zameriavajúc sa na vzťah (či opozíciu?) písma a hlasu, písania a počúvania, ak chcete, logocentrizmu a fonocentrizmu, v súvislosti s rapom a grafitti: „Nikomú by nenapadlo čítať nejaký hip-hop, hoci má slová, ktoré by sa dali prepísať. A nikomu by nezišlo na um počúvať to, čo kričí sprejom nastriekaný nápis na múre, hoci by sa to dalo interpretovať nahlas. Nie div, že tieto dva separátne prejavy sa dostávajú do konfliktu s väčšinovým vnímaním kultúry a kultúrnosti. Sú to prejavy, ktoré nechcú spolupracovať s konvenciami spoločnosti, lebo spoluprácu vnímajú naozaj ako kolaboráciu, v tom kolíznom význame slova – ako zradu svojej autentickejši“ (IBID.: 303).

V duchu synkretizmu sa tak teda v *Knihy, ktorá sa stane* vedľa seba ocitajú emblémy (reprezentanti) tzv. vysokého a nízkeho, *Tisíc a jedna noc* vedľa hip-hopu, Picasso a Ernst vedľa grafitti, piliere kultúrnych tradícií vedľa popkultúry či umelecké vedľa mimoumeleckého (periférneho alebo väčšinovo považovaného za banálne), čím v konečnom dôsledku dochádza k relativizovaniu onoho vysokého a nízkeho.

Hevierovmu románu, po všetkom, čo v tomto príspevku už odznelo, môžem v tejto chvíli priradiť také charakteristiky, ako napríklad postmodernistická koláž, experiment (ako obsahový, tak i formálny) či to, čo je v tomto momente najpodstatnejšie, žánrová montáž, literárny hybrid. Nerešpektujúc druhovo-žánrové mantinely, Hevier spája mysteriózny román s realistickým či historickým, alebo s detektívkou v jedno, niekedy sa k slovu dostávajú „vizié podobné sci-fi, hoci bez tradičných rekvizít tohto žánru“ (IBID.), preberajúc povahu často spomínaných príbehov *Tisíc a jednej noci* je jedna kapitola rozprávkou, dokonca v inej sa čitateľ ocitá v moci poeticky pulzujúceho textu zloženého z veršových sentencií radených za sebou.

V poradí posledným, paradoxne však najdominantnejším a nosným postmoderným symptómom *Knihy, ktorá sa stane*, je intertextualita. Už z uvedeného je viac ako zrejmé, že táto črta textu nie len definuje, charakterizuje, ale ho priamo konštruuje, konštituuje, tvorí. Celý je totiž korpusom vytvoreným z pevných intertextuálnych väzieb, či už ide o citáty (v optike Fictusa „citáty“ – citáty vyčítané z kníh) alebo alúzie najrôznejšieho druhu.

Príkladov je mnoho, za všetky spomeniem jeden ilustratívny. Jedna z vedľajších postáv, spisovateľka Bolivia Arenas, prichádza na Slovensko, aby mala prednášku o svojej tvorbe. Ešte skôr sa však Fictus o nej rozpráva so svojím vydavateľom: „Je autorkou iba jedného diela –



románu, vytvoreného z ukradnutých slov [...] Z autentických hlášok Ľudí, z nápisov na záchodových stenách, z anonymných písáčiek na diskusných fórach, z novinových titulkov, refrénov piesní, reklamných sloganov, textov pod kreslené vtípy, komiksových dialógov, vytrhnutých pasáží z politických prejavov, z návodov na rozličné prístroje, učebnice pre rôzne stupne škôl, meteorologických správ a z medicínskych diagnóz, anotácií k filmom, libriet k počítačovým hrám, katalógov rôznych druhov, výročných správ, diplomových a dizertačných prác [...] skrátka, zo všetkého slovného odpadu, ktorý krúži okolo nás v akejsi verbálnej biosfére“ (IBID.: 263).

Čo sa týka celkovej intertextuálnej povahy románu, ten je dokonalým príkladom výsledku palimpsestovej techniky tvorby. Žilka v tejto súvislosti píše: „Palimpsestová podoba prózy súvisí s pojmom intertextuality, so vzťahmi medzi textami a prechodu tém, postáv, motívov, celých pasáží či menších častí z jedného diela do iného diela“ (ŽILKA 2000: 60). Nános odkazov a súvislosti je naozaj hrubý, pretexty zostávajú pred čitateľom často ukryté, pôvodný, prvotný text nie je čitateľný, aspoň nie ako celok. Tomu zodpovedajú aj niektoré formálne príznaky deštruovanosti, neúplnosti, fragmentarizácie – symboly nahrádzajú slová, niektoré strany končia neúplnou, neukončenou vetou, iné ňou začínajú. Čitateľ sa recepčným zakúšaním Hevierovho románu dostáva stále hlbšie, blúdi, bez negatívnych konotácií, pretože je to blúdenie nesmierne inšpiratívne a podnetné. Papierové múry knihy – labyrintu tak začínajú nadobúdať reálne kontúry a vystupovať zo stránok.

*Kniba, ktorá sa stane* je bez pochyb dokonalým, nie len intertextuálnym, labyrintom, priam arcilabyrintom, čím na seba preberá podobu ustáleného symbolu postmoderny. To mi umožňuje uzavrieť tento referát bez toho, aby som na tomto mieste akýkoľvek záver vyslovoval. Nie je to totiž nutné, onen záver už vyslovený bol, v podtitule i v úvode príspevku: *Kniba, ktorá sa stane* je emblematickým postmoderným literárnym textom.

## PRAMENE

HEVIER, Daniel

2009 *Kniba, ktorá sa stane* (Bratislava: Kalligram)

## LITERATÚRA

HUBÍK, Stanislav

1991 *Postmoderní kultura. Úvod do problematiky* (Olomouc: Mladé Umění K Lidem)

WOLF, Werner

2006 [2001] „Metafikce“, in Trávníček, Jiří – Holý, Jiří (eds.) (ed. nem. vydania Ansgar Nünning): *Lexikon teorie literatury a kultury* (Brno: Host), s. 501–502

ŽILKA, Tibor

2000 *Postmoderná semiotika textu* (Nitra: Ústav literárnej a umelečkej komunikácie Filozofickej fakulty Univerzity Konštantína Filozofa)

**The Story of *The Book, Which is to Come (About)*. On the Post-humans of the Post-literary Period**

The essay focuses on distinctive features of postmodernism, conceived of as a – though no more exactly up-to-date, but still current – socio-cultural paradigm, and observed in Daniel Hevier’s first and so far last novel *Kniha, ktorá sa stane* (The Book, Which is to Come About). Particular attention is paid to those qualities, which appear as constitutive elements both on the level of the story and narration: multi-layered structure, eclecticism, intertextuality and self-thematization.

## Realizácia príbehu v slovenskej postmodernej literatúre

BARBORA KLUČÁROVÁ – ANDREA ŠTEFANCOVÁ

Postmodernizmus je komplexný myšlienkový smer, ktorý determinuje inovačné ideové zmeny, prejavujúce sa nielen v oblasti filozofie a sociológie, ale aj v psychológii, etike, prírodných vedách, v politike a umení. Postmoderna nás stavia pred nové videnie sveta a jej hlavným úsilím je snaha o prekonanie modernizmu cestou spochybňovania proklamovaných ideálov, hodnôt a princípov, ktoré tvorili základ moderného sveta.

Postupný prechod od industriálnej k informačnej spoločnosti, vek kybernetiky, prudký rozvoj informatiky a komunikačných technológií má podľa Tibora Žilku vplyv aj na vývin umenia a signalizuje novú tvár literatúry, ktorú literárni historici označujú charakterizačným adjektívom postmoderná (ŽILKA 2000: 43). Literatúra je podsystémom kultúry, podliehajúcej vplyvu postmoderného uvažovania, a okrem primárnej estetickej funkcie, ktorej cieľom je vyvolať u čitateľa estetický zážitok, plní zároveň odrazovú funkciu, ktorá signifikuje aktuálny stav súdobej spoločnosti. Preto ponúka široký priestor autorským subjektom pre svojskú realizáciu (vonkajšou skutočnosťou podmienených) príbehov. Podľa Vladislava Dudinského svet sublimoval do príbehu a v ňom aj ostal (DUDINSKÝ 2003: 7). Hmotný svet sa pretransformoval do abstraktnej podoby príbehu, aby sa v ňom bujne realizoval vlastnou cestou, a spôsoby jeho interpretácií (aj literárnych) sú rôzne.

Podľa Žilku evidujeme v rámci stredoeurópskej literatúry dva typy postmoderny:

1. *existenciálnu podobu*, ktorú reprezentuje tvorba Dominika Tatarku, Rudolfa Slobodu, Jána Johanidesa, Dušana Mitanu, Dušana Duška v slovenskej literatúre, no ešte zjavnejšie diela českých spisovateľov Ludvíka Vaculíka, Bohumila Hrabala a Milana Kunderu;

2. *palimpsestovú podobu*, ktorá je založená na medzitextovom nadväzovaní, tj. na intertextualite; táto forma postmoderny dominuje v dielach Pavla Vilikovského, Lajosa Grendela, Martina Bútoru, Alty Vášovej (pozri ŽILKA 2000: 52).

Primárnym zámerom nášho príspevku je prostredníctvom vybraných diel interdisciplinárne poukázať nielen na hlavné atribúty postmoderného vývoja v spoločnosti (filozoficko-sociálny aspekt), ale aj na ich špecifickú transformáciu v literárnom priestore (literárny aspekt). Interpretáčnym podložím pre naše úvahy sa stali diela dvoch slovenských prozaikov, Pavla Vilikovského *Kôň na poschodí, slepec vo Vrábľoch* (1989) a Michala Hvoreckého *Lovci a zberači* (2001). Hoci autorské dielne oboch spisovateľov sú kvalitatívne diferencované, spájajú ich postmoderné črty, ktoré nám umožňujú vytvoriť parciálnu sondu do

širokospektrálneho sveta súčasnej literárnej postmodernity. Pri spracovaní témy sme uplatnili interpretačnú a komparatívnu metódu, pričom sme sa usilovali poukázať na špecifiká autorských metód, zdôrazňujúc bravúrne literárnu techniku Pavla Vilikovského a aktuálnosť (i komerčnosť) nazerania na realitu u Michala Hvoreckého.

Novela Pavla Vilikovského *Kôň na poschodí, slepec vo Vrábľoch* je ukázkovým reprezentantom slovenskej postmodernej literatúry a pomerne exaktným spôsobom napĺňa princípy jej palimpsestovej podoby. Celá novela vyznieva ako koláž myšlienok autora, vytvárajúci spojenie vysokej a masovej literatúry.

Michal Hvorecký na pozadí piatich noviel v knihe *Lovci & zberači*, slovami autora „piatich literárnych jázd po svete popkultúry a reklamy“, vykresľuje obraz postmodernej reality, v ktorej podľa Zygmunta Baumana namiesto normatívnej regulácie občana nastúpilo zvádzanie konzumenta, namiesto indoktrinácie nastúpila reklama a namiesto legitimizácie moci – médiá (BAUMAN 1995: 13). Autor sa dotýka hlavných problémov súčasnej doby (konzumná spoločnosť, strata identity, kríza hodnôt, honba za ziskom, korupcia, globalizácia apod.).

Na základe vyššie uvedených literárnych textov sme sa pokúsili vymedziť determinanty, ktoré podmieňujú špecifickú realizáciu príbehu v postmodernej literárnej tvorbe, pri čom za prvý podmieňujúci faktor považujeme *vplyv vonkajšej objektívnej reality implementovanej do vedomia autora*, ktorá v súčasnom vývine prináša inšpiratívne stimuly pre zrod umeleckých diel, keďže stav súdobej spoločnosti zasahuje aj oblasť umenia, tj. literatúru.

Príbeh v postmodernej literatúre reflektuje akútne a univerzálne problémy doby, ktoré v rámci kompozičnej výstavby diela ovplyvňujú kreovanie postáv a odrážajú aktuálny hodnotový systém spoločnosti. Michal Hvorecký vo svojich novelách nastoľuje novodobý problém medializácie sveta, v ktorom sú ľudia viazaní na informácie z médií a podliehajú mediálnej manipulácii. Najmä v novele *Brand party* spisovateľ poukazuje na konzumný spôsob života mladých ľudí, ich bezstarostný, ba až laxný prístup k svetovému daniu, ktorý odôvodňuje myšlienkou jednej z postáv, že „svet sa aj tak nedá zmeniť, tak si aspoň urobme party“ (HVORECKÝ 2006: 248). Prozaik Pavol Vilikovský dokonca daný nezáujem posúva až za hranice bezcitnosti, čo deklaruje reakcia rozprávačovej dcéry na obraz smrti: „[...] pred niekoľkými dňami mi napríklad vzrušene oznámila: ‚Dnes som videla, ako na bývalom Centrálnom skočilo jedno dievča z okna‘“ (VILIKOVSKÝ 1989: 13).

Podľa Michala Hvoreckého kľúčové slová súčasnej mladej generácie sú: zábava, drogy, peniaze a party (HVORECKÝ 2006: 204). Uvedené fakty podporil výber súčasných páľčivých tém, ktoré odrážajú názory, postoje a hodnoty mladej generácie a svojou blízkosťou a údernosťou ich dokážu zaujať (*Prvé víťazstvo hypermarketov* – idea masovej manipulácie spotrebiteľa; *Nové médium* –

asociácia Baumanovho „televeta“ deklarujúca závislosť od sitkomov; *Brand party atd.*). V novele *Brand party* autor prostredníctvom hlavnej postavy, Chiny, osvetľuje životný štýl a hodnotový rebríček súčasníkov: akcia sa bude volať Brand party „podľa toho, čo mám v živote najradšej: značky. Sú to bohovia novej éry. Nie sú to len znaky, ale novodobé ikony, posolstvá slasti a moji najbližší priatelia. [...] Sama seba poznávam iba vďaka nim, inak o sebe neviem vôbec nič [...]. Presne sa hodia k môjmu životnému štýlu a uvažovaniu. A ja vyžadujem, aby mi poskytovali intenzívny pocit bezpečia a výnimočnosti“ (IBID.: 206).

Pavol Vilikovský v novele *Kôň na poschodí, slepec vo Vrábľoch* iniciuje sociologický problém upriamením pozornosti čitateľa na vzťahovú rovinu textu a komplikované relácie, do ktorých vstupuje hlavný hrdina v rôznych pozíciách: vzťah matka – syn, manžel – manželka, otec – dcéra. Autor proklamuje osamelosť postmoderného človeka, ktorú pociťuje aj napriek tomu, že je členom mnohých sociálnych skupín, najmä rodiny. Silný individualizmus jednotlivca vyznieva ako jeden z hlavných dôvodov podnecujúcich krízu súčasnej rodiny: „...boli sme, každý z nás osve celkom znesiteľní ľudia, ale ako rodina sme boli na nevydržanie“ (VILIKOVSKÝ 1989: 13). Michal Hvorecký v novele *Berlin* kreuje obraz doby, v ktorej sa napriek rozvoju komunikačných technológií vytráca schopnosť porozumenia a priamej medziľudskej komunikácie: „Vídavali sa dennodenne a absolútne si nemali čo povedať“ (HVORECKÝ 2006: 65). Obaja prozaici teda poukazujú na komunikačné problémy svojich postáv. Absencia vzťahovej komunikácie sa v priestore textu prejavuje redukciou dialógov, v dôsledku čoho dominantné postavenie nadobúda pásmo rozprávača.

Michal Hvorecký naznačuje aj politické, ekonomické a globálne problémy postmodernej spoločnosti, pričom zdôrazňuje silu peňazí a poukazuje na všadeprítomnú korupciu. Nastoľuje ideu, že „znovuobjavenie politického priestoru predstavuje v období globalizácie najťažšiu úlohu“ (IBID.: 220). Problémy globalizácie naznačuje aj Baumanovo konštatovanie: „Človek sa dostal do vážnej existenčnej krízy, ktorá zapríčiňuje stratu identity, väčšiu manipulovateľnosť s ním, než tomu bolo v predchádzajúcich obdobiach“ (BAUMAN 1995: 27). Daný fakt sa premieta aj do prostredia literárnych postáv a vedie k tvrdeniu jednej z nich, že „v najhlbšom význame slova globalizácia sa odráža práve neurčitosť a neusporiadanosť sveta, ktorý sa ženie dopredu už len vlastnou zotrvačnosťou. Chýba centrum, ovládací panel, riadiaci úrad. Na prvý pohľad zložitý slovo znamená vlastne to, čo sama veľmi dobre poznám – nový svetový neporiadok“ (HVORECKÝ 2006: 193).

Ďalším z aspektov realizácie príbehu v postmoderne je otvorený záver, ktorý predpokladá aktívnu participáciu čitateľa a vytvára priestor pre rozvíjanie fantázie, asociatívnosti a reflexivity. Často v ňom absentuje detenzia a nečakane odvádza pozornosť od ústredného deja, teda

problému nastoleného v jadre príbehu. Zjednocujúcim znakom všetkých noviel sú záverečné konštatovania, ktoré sa vzpierajú logickému uvažovaniu a poukazujú predovšetkým na chaos, deštrukciu hodnôt a absurditu postmodernej doby. Zástupným príkladom môže byť ukončenie Vilikovského novely, ktorej hlavným problémom je vražda matky vlastným synom: „Konečne. Teraz je už naozaj všetko na svojom mieste. Kôň na poschodí, slepec vo Vrábľoch. Ešte nejaké otázky, Beverly?“ (VILIKOVSKÝ 1989: 79). Reálne obrazy koňa na poschodí a bezradného slepca vo Vrábľoch vyznievajú k pokojnému autorovmu konštatovaniu tenzívne a deklarujú zmenu nazerania na opozitnú dvojicu normálnosť – absurdnosť, podporujú tak filozofický konflikt moderny a postmoderny.

Faktor *zamerania deja na prítomnosť* (prítomný okamih) aplikovali vo svojich dielach obaja autori. Postavy v ich novelách nie sú determinované minulosťou a nie sú nám ponúknuté ani konkrétne vízie ich budúcnosti (výnimkou je Hvoreckého novela *Nové médium*).

Za ďalší z determinantov považujeme *zážitkovosť*. Honba za zážitkom sa stáva hnacou silou konania postmoderných postáv a podnecuje presun do vnútorného sveta jednotlivca (postavy) s dôrazom na jeho pocity a osobné prežívanie.

V súvislosti s nákupnou mániou podporujúcou ideu konzumu autor vysvetľuje inšpiračné pozadie názvu knihy *Lovi & zberači*: „Konzumenti predsa nie sú len zberateľmi vecí, ale v prvom rade zberateľmi pocitov. Ich túžba nakúpiť netúži po uspokojení. Naopak, túži po ďalšej túžbe“ (HVORECKÝ 2006: 16). Osvetlenie názvu v úvodnej novele signalizuje prepojenie s Baumanovou typológiou ľudí v období postmoderny. Dominantným typom sa stáva *turista* – zberateľ zážitkov, ktorý zmysel svojho života nachádza v zbieraní čo najväčšieho množstva dojmov a v ich sprostredkovaní ďalším osobám (ŽILKA 2000: 47).

Ponor do vnútra postavy podporuje aj *impresionistická tendencia*. V tvorbe Michala Hvoreckého – intenzívnejšie ako u Pavla Vilikovského – vystupuje do popredia snaha zachytiť vonkajšiu realitu impresionisticky, pocitovo, čomu napomáha aj silný senzualizmus, ktorý podporuje zmyslové vnímanie postáv. Prejavuje sa okrem iného najmä v uplatnení princípu farebnosti, avšak bez symbolického pozadia, pričom tento princíp primárne signalizuje pestrosť sveta a sekundárne podporuje ideu multikulturality.

Tibor Žilka uvádza, že „Umelecké texty sa už často tvoria prostredníctvom intermediality, čiže zapojením viacerých komunikačných kanálov na vyvolanie umeleckého zážitku u príjemcu“ (IBID.: 49). Intermedialita vytvára podložie pre senzualizmus a ten zasa základ pre realizáciu impresionistickej tendencie. Michal Hvorecký uplatňuje intermedialitu v rámci všetkých noviel, no predovšetkým v novele *Prvé víťazstvo hypermarketov*, a to prostredníctvom obrazov opisujúcich

druhy mediálnej manipulácie, využívajúcej také podprahové vnemy ako hudba, obrazy šťastnej rodiny, tj. zrakové a sluchové dojmy pôsobiace na podvedomie kupujúcich.

Jedným z určujúcich faktorov postmodernej literatúry je aj *intertextualita*. Tento jav sme zaznamenali najmä v tvorbe Pavla Vilikovského. Podľa Tibora Žilku „sa v období postmodernej zo vzťahu REALITA – TEXT ťažisko tvorby presúva na vzťah TEXT (1) – TEXT (2), čiže nový text sa viaže na starší text“ (IBID.: 50).

V diele *Kôň na poschodí, slepec vo Vrábľoch* sú hranice jednotlivých vrstiev textu nejasné, vytvárajú na prvý pohľad jednoliaty text rozčlenený iba akýmisi kvázi kapitolami, ktoré sprevádza, pre postmodernej typická, citátovosť – intertextualita. Autor v záhlaviach kapitol použil úryvky z knihy ppl. Bruna Jakscha *Jezdec a kůň* (1927), ktoré v určitej miere predznamenávajú myšlienkovú rovinu danej kapitoly. Takto úvodný citát v dvadsiatej piatej kapitole symbolickým vnútorným (psychickým) bojom jazdca a koňa naznačuje tenzívnu scénu dusenia matky hlavným hrdinom, teda ich zápas.

Uvedomujúc si prítomnosť intertextuality vo svojej tvorbe, dospel autor k tvrdeniu, že „mne sa po dlhoročnom obsmrdaní ušlo iba cifrovať, pilovať vety, ktoré napísali iní“ (VILIKOVSKÝ 1989: 28). Dané konštatovanie môže asociovať predstavu, že v súčasnej literárnej tvorbe dominuje preberanie myšlienok iných, čím sa výrazne oslabuje kreatívny potenciál, čo podporuje názory mnohých literárnych vedcov, ktorí považujú postmodernej za smrť literatúry ako Ján Tužinský (*Postmoderna – alebo smrť literatúry?*, 2002) a iní.

V dôsledku intertextuality dochádza k bezprostrednému kontaktu textov umeleckej a neumeleckej proveniencie a tým aj k miešaniu žánrov (úryvky z novín zakomponované do deja), z čoho vyplýva, že intertextualita umocňuje nejasnosť a komplikuje čitateľskú percepciu.

Ďalším fenoménom podporujúcim formovanie postmoderného príbehu je *koexistencia viacerých dejových línií*, ktorú sme zaznamenali najmä v novele *Kôň na poschodí, slepec vo Vrábľoch*. Autor ich v diele rozvíja naraz a s ľahkosťou, bez upozornenia preskakuje z jednej na druhú (cesta autobusom, rozhovor s dcérou, spomienky na školské časy, choroba matky...).

*Odklon od reality*, posledný determinant kreovania postmoderného príbehu. Obaja analyzovaní autori pracujú s netradičnými námetmi príbehu, ktoré sú v značnej miere hyperbolizované alebo majú nádych „fantastiky“ (téma vraždy vlastnej matky a spôsob vyrovnávania sa hlavnej postavy so svojím činom alebo masová hystéria vyvolaná podprahovými vnemami pri otvorení nového hypermarketu či chorobná závislosť od sitkomov apod.).

## PRAMENE

HVORECKÝ, Michal

2006 [2001] *Lovci a zberači* (Bratislava: Vydavateľstvo PT)

VILIKOVSKÝ, Pavel

1989 *Kôň na poschodí, slepec vo Vrábľoch* (Bratislava: Smena)

## LITERATÚRA

BAUMAN, Zygmunt

1995 [1993] *Úvahy o postmodernej dobe*, prel. Miroslav Petrusek (Praha: Slon)

DUDINSKÝ, Vladislav

2003 *Medzi modernou a postmodernou* (Prešov: ManaCon)

ŽILKA, Tíbor

2000 *Postmoderná semiotika textu* (Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre)

## Aspects of Story in Postmodern Slovak Fiction

The works of Pavol Vilikovský and Michal Hvorecký provide two alternative forms of construction and functioning of story in postmodern Slovak literature. While Vilikovský prefers the palimpsest method and other intertextual strategies as well as sophisticated style, Hvorecký focuses on hot-button themes of contemporary society while employing the “hic et nunc” temporal scheme, impressionist view on reality, sometimes adopting communication strategies of other media such as advertisement or TV. Though the individual methods of the two authors display a variety of differences, all the literary tools employed result from a shared socio-philosophical basis of postmodern thinking based on all-embracing pluralism.



## Príbeh ako nástroj rekonfigurácie reality

RÓBERT ŠPOTÁK

Tento príspevok sa zaoberá vplyvom literárnych, alebo aj širšie umeleckých diel na realitu. Bežným postupom je skúmať vplyv a obraz reality v diele a ja som si toho plne vedomý. Túto situáciu obraciam zámerne.

Už dlhší čas sa venujem analýze a interpretácii románov súčasného francúzskeho spisovateľa Michela Houellebecqa, a preto budem hovoriť v prvom rade o nich. Houellebecq cez svojich hrdinov sprostredkúva obraz stavu súčasnej západnej spoločnosti. Ústrednou témou, ktorá sa vinie všetkými jeho textami, je rozklad Západu a strata identity: „K západu necítim nenávisť, nanejvyš obrovské pohrdanie. Vím jenom, že my všichni, co v něm žijeme, smrdíme egoismem, masochismem a smrtí. Vytvorili jsme systém, v němž už jednoduše nelze žít; a ještě ho dál vyvážíme“ (HOUELLEBECQ 2008: 282).

Tento rámec sa predstavuje v každom z románov inak, pričom výrazne dominujúcim motívom je sex. Je všadeprítomný, je určujúcou kvalitou, prostredníctvom ktorej sa poukazuje na marazmus života, no zároveň je predstavovaný aj ako metafyzická kvalita a esencia ľudských vzťahov: „Když skončí milostný život, celý život jako by získal trochu konvenční a nucený rozměr. Udržujeme si lidskou podobu, obvyklé chování, jakousi strukturu; ale jak se říká, nejde to od srdce“ (IBID.: 281).

Ďalšími čiastkovými motívmi, ktoré odkazujú k ústrednej téme, sú napríklad v románe *Elementárne částice* (1998) duchovná vyprázdnenosť, ktorá ústi do oddávania sa New Age, instantnej zmesi pseudoduchovna poskladaného na spôsob mozaiky do páčivého, cool a politicky korektného balíka. Je to však len ilúzia: „Cítí přítomnost Anděla a vnitřní květ, co se probouzí v jejich břicho; potom dílna skončí a jsou opět samy, zestárlé a ošklivé. Mají záchvaty pláče“ (HOUELLEBECQ 2007a: 138).

V románe *Platforma* (2001) je takýmto motívom globálny turizmus, za ktorého popularitou sa skrýva sexuálna turistika predstavujúca ideálnu výmennú situáciu medzi Západom a zvyškom sveta – západné peniaze za neporušenú, bezprostrednú a exotickú sexualitu: „[...] na jedné straně máš miliony zápaďáků, co mají všechno, akorát nemůžou dosáhnout sexuálního uspokojení: hledají, neustále hledají, jenže nic nenacházejí a jsou nešťastní až do morku kostí. Na druhé straně máš miliony lidí, kteří nemají nic, umírají hlady, dožívají se nízkého věku, žijí v podmínkách škodlivých zdraví a nemají na prodej nic jiného než svá těla a nenarušenou sexualitu“ (HOUELLEBECQ 2008: 194).

V románe *Rozšírenie bojového poľa* (1994) pozorujeme neschopnosť vymaniť sa z kruhu každodenného prežívania bez zmyslu a cieľa, neuspokojivého života, ktorá ústi do depresí a psychického kolapsu: „Lidé se mylně domnívají, že dříve či později se přece něco musí stát. To je hluboký omyl. Život může být docela dobře zároveň krátký i prázdný“ (HOUELLEBECQ 2004).

Okrem ústrednej témy rozkladu západnej spoločnosti a straty identity cítiť medzi románmi prepojenie najmä cez hlavné postavy. Napriek tomu, že každý z hrdinov je niekým úplne iným – životné okolnosti ako rodina, profesia a podobne sa odlišujú –, vyznačujú sa istými spoločnými charakteristikami. Nedá sa povedať, že príbeh (zatiaľ) končí pri poslednom románe *Možnosť ostrova* (2005), že v jeho hrdinovi Danielovi je najdokonalejšie artikulovaný charakter bytia týchto hrdinov (HOUELLEBECQ 2007b). Skôr by sme si svet Houellebecqových textov mohli predstaviť ako mnohostenný útvar, na ktorý sa s každým dielom pozeráme z inej perspektívy. Na romány môžeme nahliadať ako na časť, výsek z autorovho „veľkého príbehu“. Všetky jeho texty ako by vytvárali jeden stále sa dopĺňajúci celok. Prostredie, postavy a motívy sa síce menia, no štýl rozprávania zostáva rovnaký. Houellebecqov štýl sa skladá predovšetkým z dvoch postupov: po prvé opisu bežných každodenných situácií, ako je napríklad nákup, jedlo, pozeranie televízie a podobne, a po druhé myšlienok hlavnej postavy, uvažovania o sebe, o svete. Tento postup výrazne mení rytmus diela. Čitateľ sa vďaka tomu môže prepojiť s protagonistom ako cez obyčajné činnosti, tak aj cez jeho reflexívne myslenie. Práve v tom je výrazová a významová sila Houellebecqovho písania.

Napriek tomu, že romány Michela Houellebecqa sú modelované ako veľmi osobné výpovede hlavných postáv, nemôžeme pri ich čítaní obísť fakt, že dej týchto románov sa odohráva v súčasnosti, rámcom v nich je súčasná západná spoločnosť a jej charakter v perspektíve zvnútra – cez postavy/hrdinov a ich životné osudy. Je v nich zjavné, že čerpajú z reality, respektíve ich realita je podobná tej našej, vo väčšej miere ako, povedzme, realita v dielach sci-fi alebo fantasy literatúry. To by samo osebe ešte nebolo takým závažným faktom, veď napokon aj príbehy o Jamesovi Bondovi sa v zásade odohrávajú v súčasnosti. Lenže písanie Michela Houellebecqa sa vyznačuje ešte niečím iným. Veľmi detailným a podrobným vhl'adom do pertraktovanej problematiky – nastoľovaním otázok a premýšľaním problémov, ktoré súčasnosťou takpovediac hýbu. Napájajú sa na tep súčasnosti. Preto jeho romány zároveň pripomínajú niečo ako sociologickú štúdiu.

Romány Michela Houellebecqa nazývam existenciálne, nie však existencialistické, nejde v nich o pokračovanie existencializmu ako umeleckého smeru, ktorý je záležitosťou dejín literatúry. Existenciálnymi ich nazývam preto, že v nich ide o príbeh, stav a situáciu človeka. Celá umelecká tvorba sa nejakým spôsobom dotýka ľudskej existencie, čiže každé umelecké dielo má

existenciální rozmer. Prečo by teda napríklad Houellebecqove romány mali byť viac existenciálne ako iné diela? Čím sa existenciálne diela odlišujú od ostatných?

Ako každá výrazová kvalita, aj existenciálnosť sa dá postihnúť prostredníctvom štrukturálnych indikátorov. Aké konkrétne to sú, čo nám sprostredkúva poznanie, že dielo je existenciálne?

V rovine témy ide najmä o spôsob, akým sa k ľudskej existencii to-ktoré dielo vyjadruje, a o mieru, v akej je v ňom existenciálna problematika zastúpená. Tie diela, ktoré nazývam existenciálnymi, sa dotýkajú práve hraničných ľudských situácií, človek je v nich stavaný priamo pred základné otázky, z čoho vyrastá úzkosť, nedostatočnosť, odcudzenie, nuda, neadekvátnosť v tematickej rovine a nejasnosť, neurčitnosť, tajomnosť, znepokojivosť v rovine jazykovej. Toto „pravidlo“ však treba brať s rezervou, nie vždy to tak musí byť. Úplne bežné situácie môžu mať tiež existenciálny rozmer, napríklad v prípade pocitovania nepríjemného stereotypu, opakovania a nezmyselnosti každodenného snaženia. Zdá sa však, že pre všetky prípady platí akési vytrhnutie z bežného diania života, pozastavenie, ustrnutie a zmeravenie počas existenciálneho uvažovania. Pre bližšie pochopenie tohto stavu odkazujem k Platónovmu dialógu *Menón*, respektíve k slovu *narkósis* (Menón sa dostáva do stavu *narkósis* pri premýšľaní Sokratovej otázky o charaktere *areté* – cnosti). Pociť vytrhnutia v Houellebecqových prózach sprostredkujú primárne postavy, ich nerozumenie svetu, jeho ignorácia a prevažne pesimistický, prípadne nihilistický prístup ku skutočnosti, ale najmä neschopnosť priamej akcie, neschopnosť vedome a uvedomele narábať so svojím životom.

Protagonista je ústredným parametrom existenciálneho diela a nie je to inak ani v tvorbe Michela Houellebecqa. Jeho romány sú v prvom rade o postavách, o ich životoch a myslení, postavy sú mierou sveta v texte a konštantou celého diela. František Miko v súvislosti s tematickým modelom literárneho diela hovorí: „Na rozdiel od koncepcií, ktoré základ konania vidia v interakcii medzi postavou ako protagonistom a inou postavou ako jej antagonistom a ktoré interpretujú ‚životnú situáciu človeka‘ čisto na individuálnej rovine, vychádza táto koncepcia zo spoločenského aspektu konania postavy a jej životnej situácie a za jej antagonistu pokladá celok spoločenského (a prírodného) prostredia, v ktorom je postava situovaná“ (MIKO 1987: 45). Vnútorň záujem čitateľa (ale aj autora) sa podľa Miko sústreďí len na jednu postavu, s ktorou sa v priebehu čítania prirodzene bytostne stotožňuje a prijíma jej životnú situáciu za svoju.

Houellebecqovho hrdinu by sme mohli nahliadať aj ako súčasného „západného“ hrdinu, pokiaľ len ako prototyp nechápeme hrdinu Paola Coelho – večne a únavne hľadajúceho naivného romantika, ktorý svoju existenciu vrchovato plní instantným duchovnom. U Houellebecqa ide

o akéhosi zvláštného antihrdinu, nie však v zmysle typického „záporáka“. Tento hrdina je odchovaný západným školským systémom, vie teda o svete pomerne dosť, ale historický svet (svet veľkých ideí, zlomových okamihov a podobne) je mu (možno ako každému) vzdialený. Odcudzenie, inverzia a rozpad hodnôt a tradičných väzieb je to, čo žije. Houellebecqovský hrdina má po krk postmodernej a technologických hračiek, potrebuje sa skryť odcudzenému svetu, o ktorom vie až príliš veľa, no napriek tomu mu nerozumie.

Základným a zásadným je tu rozpor medzi ideálnym a reálnym. Opozícii ideálne – reálne sa v umení vyhnúť nedá a „na veci nič nemení ani skutočnosť, že súčasné umenie, zvlášť postmodernistické, je príznačné vedome popieranou idealitou, jej zámerne vytváraným nedostatkom“ (RÉDEY 2008: 333). Ak už nie inak, tak prinajmenšom implicitne vnáša idealitu do diela čitateľa. Hrdina je zobrazený v polohe reálneho, ale čitateľ jeho život nazerá v perspektíve ideálneho, teda v perspektíve riešenia problémovej existenciálnej situácie. Za nemohúcnosťou a dezorientovanosťou hrdinu môžeme kde-tu preda len zahliadnuť možné východiská a riešenia. Nádeje na ne sa však opakovane rozplývajú.

To, že v texte ide o človeka, spôsobuje, že čitateľ akoby zostre vníma práve túto líniu – príbeh protagonistu. Zvyšok sa stáva podružným, sprievodným, všetko v diele vnímame len ako pozadie, ako scénu, rekvizity pre úplnosť a vyniknutie existenciálnej závažnosti situácie. Naporúdzi je porovnanie s tvorbou iných autorov, napríklad Umberta Eca, Davida Lodgea či Kurta Vonneguta. V nich ide v zásade o premyslenú stavbu diela, autorský štýl, dôvtipnosť, zápletku, hru s jazykom, intertextuálne odkazy či dokonca o autorskú exhibíciu. Človek sám, človek ako rámec, ako ohniskový bod tu nie je. V tomto zmysle má takáto literatúra zábavnú povahu, nech už ide o zábavu akokoľvek intelektuálnu a sofistikovanú.

V prípade Houellebecqových románov čitateľ automaticky verifikuje čítané a porovnáva so žitou skutočnosťou. Realita diela sa tak dostáva do jeho reality. Tento prenos reality diela do reality čitateľa sa deje minimálne na dvoch základných úrovniach. Ide jednak o jednoduchý prenos informácií (napríklad o situácii v súčasnom Francúzsku), ale okrem toho sa prenos deje aj inak – skúsenostne. Čo to znamená? Kanonizovaný metakomunikačný model v literárnej vede a umenovede stanovuje, že na základe čítania vzniká metatext. Ním môže byť aj reflexia, ktorá je dekodovaním a interpretáciou. Toto je ale až druhotná reflexia. V prvom rade existenciálna situácia protagonistov dolieha na recipienta bezprostredne a naliehavo skúsenostne. Pritom nejde o abstrahovanie akéhosi poučenia či zachytenia významu prostredníctvom usúvzťažňovania s inými textami, ale o prežitie, zakúsenie: o pravdivú, ale (alebo práve preto) celkom nesprostredkovateľnú skúsenosť.

Cez zakúšanie existenciálnej situácie dielo rekonfiguruje realitu recipienta. Prostredníctvom príbehu/narácie, ktorej nástrojmi sú postavy, respektíve motívy, ale aj kompozícia či štýl autora, sa do vedomia čitateľa prenáša poznanie, ktoré nemôže byť plne verbalizované. Pozadie tohto poznania tvorí konkrétna a nezameniteľná životná skúsenosť, ale aj filozoficko-kultúrne náhľady autora, recipienta a doby, určujúcou však zostáva existenciálna životná situácia – v nej sa ukazuje zmysel a výpovedná relevantnosť diela. V existenciálnom diele je narácia prostriedkom identifikácie, uvedomenia, možnosťou katarzie a odbremenenia, je artikuláciou existenciálneho pocitu a rozpoloženia, tj. rekonfiguráciou vedomia ako aj žitej skutočnosti. Recipient je po prečítaní iný. Charakter diela mu umožňuje prežiť priamu skúsenosť a pokladať ju za svoju vlastnú. V prípade existenciálnych diel, ako sú romány Michela Houellebecqa, teda čitateľ neodchádza do akýchsi nereálnych svetov, z ktorých po dočítaní putuje naspäť do reality. Skôr by sa dalo povedať, že jeho život a jeho vedomie, ktoré život určuje, dostáva ďalší rozmer. Tak ako univerzum autora, aj vedomie čitateľa sa podobá mnohostennému útvaru, ktorý sa dnes a denne otáča podľa potreby a čitateľské zážitky môžu preň byť dokonca omnoho dôležitejšie a užitočnejšie ako tie „reálne“. Možno o pár rokov Houellebecqove diela zostarnú, nedokážu prežiť svoju konkrétnu a veľmi špecifikovanú dobu, možno sa zmení existenciálna situácia ľudí natoľko, že nebudú mať nič spoločné s tými v diele. Tu a teraz však o nich platí toto.

#### PRAMENE

HOUELLEBECQ, Michel

2004 [1994] *Rozšírení bitevního pole*, prel. Alan Beguivin (Praha: Mladá fronta)

2007a [1998] *Elementární částice*, prel. Alan Beguivin (Praha: Garamond)

2007b [2005] *Možnost ostrova*, prel. Jovanka Šotolová (Praha: Odeon)

2008 [2001] *Platforma*, prel. Alan Beguivin (Praha: Garamond)

#### LITERATÚRA

MIKO, František

1987 *Analýza literárneho diela* (Bratislava: Veda)

RÉDEY, Zoltán

2008 „Idealita výrazu“, in Plesník, Eubomír a kol. (ed.): *Tezaurus estetických výrazových kvalit* (Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa, Filozofická fakulta, Ústav literárnej a umeleckej komunikácie), s. 331–337

#### Story as a Tool of Reality Re-Configuration

The paper deals with the relation between the novels by contemporary French writer Michel Houellebecq, and reality. It attempts to identify literary methods and tools by means of which the author creates an image of reality while interweaving the plot with both facts, and personal opinions on or attitude towards them. Eventually, the possible effects of this image of reality on the reader are inquired into.

## **Narativní oblouk a serialita**

## Scénování příběhů v televizních seriálech Jaroslava Dietla

### Antický model jako výrazový prostředek populárních obsahů televizního média<sup>1</sup>

ŠIMON DOMINIK

#### Úvod

Scenárista Jaroslav Dietl (1929–1985) patří k zakladatelům českého televizního seriálu. Stál nejen u jeho zrodu, ale později navíc přišel i s ideou původního příběhu postupně rozvíjeného v jedenácti až třinácti pokračováních, jež sám nazýval „seriálem televizních her“.<sup>2</sup> V období do premiéry Dietlova *Nejmłodšího z rodu Hamrů* (1975) byly původní české seriály pojímány jako série samostatných epizod s relativně uzavřeným příběhem, vzájemně propojených týmiž postavami. Na principu rozvíjení dlouhodobých zápletek ve více dílech byly postaveny pouze adaptace literárních předloh Aloise Jiráska, respektive Vladimíra Neffa *F. L. Věk* (1971) a *Sňatky z rozumu* (1968). Teprve v roce 1975 zahájila Československá televize (MICHALEC 1983; CYSAŘOVÁ 1998) tradici televizních románů na pokračování, které se záhy staly pilířem nejen její seriálové produkce, ale i tvorby Jaroslava Dietla, jenž sice série zcela neopustil, ale přece jen odsunul do pozadí své činnosti.

Předkládaný příspěvek hodlá analyzovat systém výstavby zápletek Dietlových příběhů (JANOUSEK 1985), a to diachronně, na vzorku tří seriálů, na nichž lze pozorovat výrazný vývoj autorova přístupu k metodě, kterou si postupně osvojil a svébytně rozvinul. K televiznímu seriálu (SMETANA 2000) přistupoval Jaroslav Dietl s poměrně bohatou zkušeností dramatika, což se projevuje na jeho základním přístupu k organizaci zápletky, totiž využití techniky pěti fází, odvozené z antické dramatiky (STEHLÍKOVÁ 2005) a v novověké literární teorii zakotvené Gustavem Freytagem (*Technika dramatu*, 1863), obecně terminologicky známé jako „expozice-kolize-krize-peripetie-katastrofa“. Ostatně sám Jaroslav Dietl ovlivnění antickými vzory přiznával, přestože tento rigidní postup kompozice už byl v divadle dávno minulostí: „Věřím, že klasické principy výstavby dramatického díla, jak je definovali už staří Řekové, platí i pro seriál“ (cit. podle JANOUSEK 1985: 20) Příspěvek se bude výše uvedeného pojmosloví držet, pouze termín „katastrofa“ nahrazuje obecnějším pojmenováním „rozuzlení“.

<sup>1</sup> Příspěvek vychází z autorovy diplomové práce *Narativní struktura seriálů Jaroslava Dietla*, obhájené na Katedře mediální komunikace IKSŽ FSV UK v roce 2006.

<sup>2</sup> Toto označení na sobě například nesou titulní listy scénářů seriálů *Nejmłodší z rodu Hamrů* a *Nemocnice na kraji města*.

## Technika pěti fází

V úvodní fázi dramatu, expozici, dochází podle Gustava Freytaga k představení jednajících postav a k nastínění jejich vztahů, stejně jako zárodků budoucí zápletky. „Bývá pravidlem, že je prospěšné uhoditi po otevření opony první akord tak silně a účinně, jak jen to charakter hry dovoluje“ (FREYTAG 1944: 53). A dále: „Expozice se má zříci všeho, co rozptyluje. Úkol přípravy plní nejlépe, přijde-li po úvodním akordu působivá scéna spojená rychlým přechodem s další scénou, snad momentem prvního napětí“ (IBID.: 54). Příkladem pro citované postupy mohou být expozice začátků všech rozebíraných seriálů, například skutečně silný „akord“ v podobě autohavárie jedné z ústředních postav *Nemocnice na kraji města*.

Kolize neboli zauzlení rozvíjí dosud jen naznačenou dramatickou zápletku a přináší do ní konflikt a soupeře, byť třeba nepersonalizovaného nebo jen tušeného. Vždy v ní dojde ke změně stávající situace a jejím účelem je stupňovat divákův zájem. „Záleží na látce a zpracování, zda stoupá v jednom či více stupních až k vrcholu“ (IBID.: 56). Jasně oddělené „stupně“ této fáze Jaroslav Dietl příliš nevyužívá, ve většině případů jednoduše rozehrává jasně čitelný konflikt spěšně ústící do krize, například když Jan Hamr vstoupí proti vůli rodičů do JZD.

Krize přináší výsledek kolize, někdy ho dokonce ještě dále stupňuje, a připravuje prostor pro následující peripetii. „Vrcholem dramatu je ono místo hry, kde dochází k mohutné a rozhodující události stoupajícího boje. [...] Odhodlání k činu u hrdiny nebo přijetí osudného dojmu, první velký stupeň silně vyhnáného děje nebo počátek smrtícího vnitřního konfliktu se musí zjevit v pevném spojení právě tak s tím, co předchází, jako s tím, co následuje“ (IBID.: 58). Krize logicky spojuje děje minulé a odehrané s těmi budoucími a jen lehce předjímanými či jen tušenými. Je předělem mezi fází vzestupu a sestupu děje a také bodem nejvyšší divácké pozornosti a emocionální spoluúčasti. Ústřední postavení stupně krize a jeho osudovost Jaroslav Dietl navíc často podtrhuje jejím rozehráním ve více fázích, například při protahovaném rozchodu Jana Hamra s partnerkou Věrou.

„Nejobtížnějším [...] je pořad scén v části klesající (peripetie) [...] Až k vrcholu byl divák upoután uzavřeným zaměřením hlavního charakteru. Po činu vznikne mezera. Napětí musí býti opět povzbuzeno. A k tomu je třeba nových sil [...], jež by měl divák teprve nově poznati“ (IBID.: 60). Ve fázi peripetie vždy dochází k obratu či alespoň k pokusu o obrat. Kvůli narušení předpokládaného směřování děje a s ním spojené opětovné aktivizace divákovy pozornosti je třeba do zápletky vpravit novou okolnost, která naruší její dosavadní průběh, ať už definitivně, nebo pouze na okamžik. Takto kupříkladu v *Ženě za pultem* titulní hrdinka Anna Holubová opouští svého přítele Karla, přestože ho stále miluje, a kvůli dětem se vrací k nevěrnému manželovi. Manžel ji však záhy opět opustí a Anna definitivně skončí v Karlově náručí.



Závěrečná fáze rozuzlení přináší ukončení zápletky, ať už šťastné, či nikoliv. „Katastrofa obsahuje [...] nutný následek jednání a charakterů“ (IBID.: 62). V rámci seriálu může být ukončení dvojitý: buď definitivní (například hlavní epizodní zápletky v *Ženě za pultem*), nebo částečné, uzavírající jen jednu z fází vícedílové či celoseriálové zápletky a připravující pole pro budoucí děje (v tomtéž seriálu osobní zápletky Anny Holubové v jednotlivých pokračováních).

### ***Nejmladší z rodu Hamrů (1975)***

Ústřední postavou seriálu *Nejmladší z rodu Hamrů* (BEDNAŘÍK 2009) je mladý zemědělec Jan Hamr. Zmíněná ústřednost není pouhou frází: Jan se vyskytuje prakticky v každém obraze a všechny hlavní zápletky dílů jsou postaveny na jeho aktivní přítomnosti, je vždy ústředním hybatelem děje. A nejedná se pouze o hlavní zápletky, neboť Jan figuruje téměř ve všech dějových liniích, které se ho minimálně úzce týkají, pokud už v nich nevystupuje jako jeden z protagonistů. Výjimkou jsou pouze některé události prvních dvou dílů, v nichž je Jan s ohledem na svůj věk pouze pasivním pozorovatelem, ale jejichž důsledky se ho přímo dotýkají a determinují některé budoucí děje.

Seriál jako celek nemá speciálně vykroužený dějový oblouk, je složen z uzavřených pokračování, která mají svou vlastní zápletku vystavěnou v klasických pěti fázích. Všechny dlouhodobé motivy tak nejsou podřízeny vyšší organizovanosti, ale skládají se z postupného vršení jednotlivých, samostatně rozvíjených a uzavíraných dějů. V každém dílu Jaroslav Dietl scénuje příběh v jedné či dvou vlastních zápletkách, které proběhnou ve všech potřebných fázích, daný děj uzavrou a jen někdy připraví půdu pro další pokračování.

Z hlediska rozložení zápletky se seriál dělí na tři asymetrické části. První obsahuje úvodní dvě epizody, které fungují jako expozice hlavních postav a témat. Centrem seriálu jsou následující díly třetí až desátý, které jsou charakterizovány jednotnou podobou hlavního uzavřeného příběhu. Závěrečný díl pak už jen uzavírá všechny dosud otevřené motivy.

Těžiště seriálu tedy leží v jeho středové části, ve třetím až desátém dílu. Tyto epizody jsou charakteristické striktním využitím pětifázové uzavřené struktury, a to vždy ve dvou paralelních zápletkách – pracovní a osobní. Zatímco pracovní linie je setrvale vzestupná a Jan kráčí od úspěchu k úspěchu (postupně se z drobného rolníka stane předsedou zemědělského konglomerátu), osobní zápletky má spíše opačnou tendenci. Jaroslav Dietl tu v postavě Jana Hamra poprvé přivádí na obrazovku svůj oblíbený typus hrdiny zažívajícího úspěchy v práci a zároveň potíže v soukromí. Janu Hamrovi se tak vlivem vnějších okolností rozpadne těsně před svatbou dlouhodobý vztah, projde si neúspěšným pokusem o navázání vztahu nového, stačí se

oženit a záhy rozvést a nakonec mu umírá maminka. Teprve v posledním díle se na něj usměje štěstí, když se setkává se svou dávnou a největší láskou.

### ***Žena za pultem (1977)***

Struktura *Ženy za pultem* se od *Nejmladšího z rodu Hamrů* v mnohém liší. Jaroslav Dietl především zcela mění kompozici epizod. V jednotlivých dílech kombinuje izolovaný uzavřený příběh s postupným rozvíjením jedné hlavní zápletky, kterou je soukromý život prodavačky lahůdek Anny Holubové. Dále opouští koncepci dominantní centrální postavy, jež na sebe všechny zápletky váže. Anna Holubová vystupuje jako hlavní hrdinka v celoseriálové zápletce a v několika příbězích jednotlivých dílů, v některých naopak figuruje pouze jako pasivní svědek jejich dějů. Váže na sebe přirozeně největší pozornost, ale nezastihuje ostatní postavy jako Jan Hamr. Název seriálu také není tak jednoznačně vymezující jako u Hamra: ženou za pultem je nejen Anna, ale také její kolegyně v samoobsluze, jichž se až na dvě výjimky týkají jednotlivé epizodní příběhy.

Stejně jako v *Nejmladším z rodu Hamrů* používá Dietl ke scénování děje freytagovských pět fází, které aplikuje jak na izolované pracovní zápletky každého dílu, tak i na postupně rozvíjenou osobní linii hlavní hrdinky. Tato osobní zápletka tak podléhá několikanásobnému fázovému členění, z pěti stádií už sestává ve své hlavní rovině. Hlavní hrdinka se pokouší po rozvodu začít nový život a hodlá zůstat pouze sama s dětmi (expozice). Po pár měsících se však zamiluje do statika Karla, za nějž by se chtěla znovu provdat (kolize), ale musí čelit odporu svých potomků, kteří jsou vázání na otce a zároveň bývalého manžela Jiřího, který se chce k Anně vrátit (krize). Karla proto opouští (peripetie), ale když ji muž znovu podvede, definitivně se s ním rozejde a s pomocí dětí získá zpět Karla (rozuzlení).

Tato hlavní linie se dále štěpí na pětifázově organizované podskupiny, odpovídající vztahům hlavních postav (Anna-Karel, Anna-Jiří, Anna-její dcera, Karel-Anniny děti). I tyto podskupiny jsou komponovány v pěti fázích, a to jak ve svém celku, tak v případných vývojových fázích (čtyři ve vztahu Anna-Karel, dvě ve vztahu Anna-její dcera). Tato komplexní pyramidální struktura posléze vrcholí při realizaci této linie v syžetu jednotlivých epizod, kde je scénována opět pětifázově.

### ***Nemocnice na kraji města (1978, 1981)***

Kompozice *Nemocnice na kraji města* vývojově navazuje na *Ženu za pultem*, ale v mnohém ji dále překonává. Jaroslav Dietl především opouští koncepci uzavřených epizod s vlastními příběhy a upřednostňuje budování hlavního dramatického oblouku celého seriálu před jeho skládáním z menších oblouků jednotlivých dílů. V *Nemocnici na kraji města* proto přichází s modelem

dlouhodobých dějových linií, jejichž uzlové body postupně rozmisťuje do struktury seriálu jako celku (DOMINIK 2009).

Při tom se ve většině případů drží svého osvědčeného modelu pěti fází, které se však vždy vztahují na celou linii či její část, nikoliv na její podobu v konkrétním dílu. Podobně jako v osobní zápletce v *Ženě za pultem* je většina hlavních linií scénována freytagovským modelem pyramidálně jak ve svém celku, tak v jeho rozličných podfázích. Každé pokračování sice akcentuje jednu až tři linie, které mu tvoří rámec, jeho součásti jsou však zřídka komponovány do graduujícího vývojového oblouku. Pouze ve čtyřech z třinácti epizod lze identifikovat doposud standardní Dietlovu pětifázovou uzavřenou zápletku, a to ještě jako pouhou vedlejší součást paralelně rozvíjených dějů ostatních linií, nikoliv jako hlavní organizační prvek.

Klíčovým bodem koexistence dlouhodobých dějových linií je jejich provázanost. Téměř „vše souvisí se vším“, události jednoho příběhu podmiňují činy postav v druhém a ty zase determinují dění v třetím atd. Jaroslav Dietl také došel mnohem dál v opouštění koncepce centrální postavy coby hybatele všech dějů. Zatímco Anna Holubová svému seriálu i přes různá omezení přece jen dominovala, v *Nemocnici na kraji města* přichází Jaroslav Dietl s celou skupinou hlavních hrdinů, z nichž nikdo nemá zcela vůdčí úlohu, a to ani primář Sova, který se postupem času stal symbolem celého seriálu. Ústředními postavami je všech pět lékařů z ortopedie, z nichž každý si prožije kromě profesních osudů i svůj osobní příběh, ať už přičiněním svým, nebo prostřednictvím dalších postav. Hlavních hrdinů, hybatelů vlastních dějových linií, je však ještě dalších osm. Plocha i rozmístění jednotlivých příběhů se samozřejmě liší, stejně jako prostor, jímž jednotlivé postavy disponují, ale tato klasifikace vychází z rolí, které jednotlivé figury nesou ve struktuře celého seriálu.

Z hlediska kompozice se seriál láme na dvě poloviny. Pouze některé z dějových linií a motivů jsou rovnoměrně rozloženy v celém seriálu, větší část jich má těžiště buď v jedné, nebo v druhé polovině, případně se odehrávají pouze v jedné z těchto částí. Ale i zmíněné rovnoměrně rozložené zápletky mají v půlce seriálu předěl. Aby seriál neupadl do stereotypu, Jaroslav Dietl jej v polovině oživil novými zápletkami i jednou postavou. Tento postup pak ještě v menší míře zopakoval v poslední třetině, kdy rozšiřuje prostor osudů syna primáře Sovy a nechává doktora Cvacha rozehrát jeho boj o místo primáře a později o holé setrvání v nemocnici.

Všechny dějové linie se nakonec uzavřou, šťastný konec má jen polovina z nich. Tento poměr sice poněkud relativizuje fakt, že u hlavních zápletek se jich happyendu přece jen dočká více než půlka, avšak v předchozích analyzovaných seriálech nezůstala po skončení závěrečného dílu ani jedna nespokojená kladná postava, zatímco v *Nemocnici na kraji města* jsou nešťastní hned tři hlavní hrdinové.

## Závěr

Z analyzovaných seriálů jednoznačně vyplývá Dietlova inklinace ke klasické výstavbě dramatu v pěti fázích, kterou autor zcela neopustil ani v okamžiku, kdy se vymaňuje z šablony relativně uzavřených epizod s vlastními zápletkami a přechází k modernější výstavbě s dlouhodobými liniemi rozvíjenými nezávisle na jednotlivých dílech. Princip pěti fází, jež přestává využívat ve struktuře epizod, jednoduše posunuje o řád výš a komponuje v jeho intencích alespoň část celoseriálových zápletek.

Příkladnými zástupci těchto zmíněných vývojových úseků Dietlovy tvorby jsou seriály *Nejmladší z rodu Hamrů* a *Nemocnice na kraji města*. Přechodovou fází mezi nimi tvoří *Žena za pultem*, jejíž epizody sice ještě mají vlastní uzavřené zápletky, ale dlouhodobá soukromá linie hlavní hrdinky Anny Holubové už je ve svém celku i jednotlivých úsecích vystavěna v pěti fázích. K samotným fázím přistupuje Dietl převážně tradičně a nechává je v jejich základní podobě, jen v několika případech je jemně upravuje, většinou zdvojením. Rozuzlení bývá zpravidla šťastné, v prvních dvou seriálech se hlavní kladné postavy setkávají s nezdary pouze v dílčích zápletkách, na konci seriálů dosahují spokojenosti. Teprve až v *Nemocnici na kraji města* někteří kladní hrdinové v závěru štěstí nedosáhnou.

## LITERATURA

BEDNAŘÍK, Petr

2009 „Normalizační seriály Jaroslava Dietla“, in *Film a dějiny 2. Adolf Hitler a ti druzí – filmové obrazy zla* (Praha: Casablanca – Ústav pro studium totalitních režimů), s. 301–329

CYSAŘOVÁ, Jarmila

1998 *Televize a totalitní moc 1969–75* (Praha: Ústav pro soudobé dějiny AV ČR)

DOMINIK, Šimon

2009 „Nemocnice na kraji města: dvě řady, dvojí politika“, in *Film a dějiny 2. Adolf Hitler a ti druzí – filmové obrazy zla* (Praha: Casablanca – Ústav pro studium totalitních režimů), s. 330–348

FREYTAG, Gustav

1944 [1863] *Technika dramatu*, přel. Jaroslav Žert (Praha: Ústav pro učebné pomůcky průmyslových a odborných škol)

JANOŠEK, Jiří

1985 „Vypravěč velkých příběhů“, *Mladý svět* 27, č. 52, s. 20

MICHALEC, Zdeněk a kol.

1983 *Tisíc tváří televize* (Praha: Panorama)

SMETANA, Miloš

2000 *Televizní seriál a jeho paradoxy* (Praha: ISV)

STEHLÍKOVÁ, Eva

2005 *Antické divadlo* (Praha: Karolinum)

### **Structuring the story in TV serials by Jaroslav Dietl. Antique Scheme as a Tool of Conveying Mainstream Topics**

The paper focuses on the tools of story-structuring in the TV serials by Jaroslav Dietl. The structure keeps quite strictly to Gustav Freytag's classical five-phase model derived from antique drama. The scheme is employed on three levels: in the structure of the serial as whole, in the micro-structure of individual episodes, and, finally, in particular storylines marked by salient motifs and winding through various episodes. This principle is illustrated by three serials displaying the development of Dietl's technique: *Nejmladší z rodu Hamrů* (1975), *Žena za pultem* (1977) and *Nemocnice na kraji města* (1978, 1981). While the first serial is divided into separate episodes, the second one – though based on isolated episodes as well – displays the development of the protagonist's storyline in the course of the whole serial. Nevertheless, the screenwriter abandons the strategy of separate episodes in the third serial, leaving most of them without a plot closure: the storylines and motifs are unwound continually, independently of individual episodes.

## Specifika televizní seriálové adaptace

ANETA ZATLOUKALOVÁ

### Úvodem

Příběh může být vyprávěn prostřednictvím různých médií a získávat různé podoby a formy. Seymour Chatman míní, že každý narativ může být uchopen jakýmkoliv sdělovacím médiem, avšak každé médium preferuje určitý způsob, jak příběhy prezentovat (CHATMAN 2000: 44).

Jelikož se tato práce zabývá televizní seriálovou adaptací – bude předmětem mého zkoumání to, jaké postupy a technologie používá televizní médium k převyprávění původně verbálních příběhů do audiovizuální seriálové podoby a zároveň čím se odlišují televizní seriálové adaptace od ostatních televizních seriálových děl i filmových adaptací.

Nejprve se zaměřím na zvláštnosti adaptování televizním médiem (s důrazem na veřejnoprávní televizi), poté se pokusím popsat vztah seriálu a adaptace a nakonec představím speciální druh seriálových adaptací, a to tzv. klasické románové adaptace.

### Adaptace a televizní médium

Televizní seriálová adaptace je, stejně jako film či dramatisace, transpozicí psaného textu, ale i literárního žánru do audiovizuální podoby – jedná se tedy o posun od „telling“ k „showing“. Přestože se na první pohled může zdát, že nová audiovizuální forma se v televizi nijak neliší od té filmové, každé z médií používá jiná pravidla a techniky při adaptování což je způsobeno odlišnými možnostmi, které jsou každému z nich vlastní, a také technologií, na které jsou tato média založena. Jak uvádějí John Desmond a Peter Hawkes, každá adaptace literárního textu je v podstatě interpretací tohoto textu osobou či osobami, které jej nejprve musí přečíst, následně vybrat a určit motivy vhodné pro převzetí do nového díla a nakonec rozhodnout o jejich podobě v audiovizuálním médiu. Srovnání literárního zdroje s novým filmovým či televizním dílem pak odhaluje distinktivní rysy každé z forem a zároveň objasňuje rozdílné interpretace příběhu (DESMOND – HAWKES 2006: 1–2).

Linda Hutcheonová upozorňuje na to, že i přestože je médium „materiálním prostředkem vyjádření adaptace“ (HUTCHEON 2010: 23), není pouhým zprostředkovatelem mezi autorem a příjemcem, nýbrž autor a příjemce jsou jeho součástí a jsou jím také ovlivněni. Je tedy třeba chápat adaptaci nejen jako výsledek, ale i proces a neopomínat ani při formálním rozboru sociální a komunikační aspekt média (IBID.).

Veřejnoprávní televize se jako médium snaží od svých počátků naplňovat především tři požadavky – informovat, vychovat, ale zároveň i bavit publikum<sup>3</sup>. Na rozdíl od filmu není veřejnoprávní televize tolik ovlivňována komerčním trhem, a proto se nemusí snažit zalíbit většinovému publiku a může klást důraz na vysílání pořadů, které naplňují stanovený sociální účel (CARDWELL 2007: 187). Právě jím jsou televizní adaptace zásadně ovlivněny, a to už při samotném výběru předlohy – k adaptování si televizní tvůrci vybírali často klasické romány právě pro jejich umělecké kvality a prestiž.

Adaptace klasických románů tedy zajišťují splnění stanovených požadavků – publikum je informováno a vzděláváno, protože mu je prostřednictvím televizního média zprostředkovávána umělecká literatura. Poslední bod je naplněn díky aktualizaci literárního příběhu v televizním médiu – aby diváky pobavil, bývají z předlohy vybírány vhodné motivy. Například v seriálové adaptaci *Jany Eyrové* (režie [Susanna Whiteová](#)) z roku 2006 je při vyprávění hrdinčina dětství kladen důraz na vyobrazení negativních událostí – z jejího pobytu v Lowoodu je vyřazeno jen bití a ponižování schovank a také bída a hlad. Jiné situace jsou v seriálu vykresleny dramatičtěji než v literární předloze, například v románu (BRÖNTEOVÁ 1969) nijak dramatický příjezd Jany Eyrové na Thornfield je v seriálu téměř hororový a pohled na ponurý obraz velkého strašidelného domu je ještě dokreslen sugestivní hudbou.

#### **a) Seriál a adaptace**

Při nahlédnutí do historie veřejnoprávních televizí zjistíme, že adaptace literárních a divadelních děl se významně podílely na formování podoby televizního vysílání při jeho zrodu a i v dalším vývoji se staly vedle původní televizní tvorby důležitou součástí televizní produkce. Příhodnou formou pro využití rozsáhlých textových předloh s použitím adaptačních postupů důležitých pro splnění záměru televize se stal seriál. John Caughie považuje seriál za „klasickou formu televizního narativu“ (CAUGHIE 2000: 205), protože se narozdíl od televizního filmu nesnaží napodobit film promítaný v kině a neodvozuje svou formu ani od divadelní hry. Vzbuzuje tak zdání specifického určení pro televizi a rádio. Caughie uvádí, že se seriálový narativ stal jedním z hlavních opěrných sloupů televizního vysílání fikce především díky pravidelnosti vysílání. Tato pravidelnost zde souvisí i s rozčleněním příběhu do jednotlivých epizod – divák si musí příběhy jednotlivých epizod uchovávat v paměti, tak aby mohl s dalším dílem seriálu navázat na přetrženou linii. Postupně si tak zkonstruuje narativ celého seriálu (IBID.).

Seriálová televizní tvorba tedy nutí diváka k pravidelnému sledování a tím v něm vytváří určitou závislost na této pravidelnosti, bez níž by nemohl zcela porozumět vnímanému příběhu. Proto seriálová tvorba přináší záruku stability a stálosti publika. Nárůst seriálové tvorby

---

<sup>3</sup> Tato idea o poslání veřejnoprávní televize informovat, vychovat a bavit je spojována s lordem Johnem Reithem, prvním generálním ředitelem BBC. Všeobecně je označována jako „reithiánská“ (CARDWELL 2007: 187).

od 19. století, která byla využívána v různých médiích, je toho důkazem. Tento nárůst si žádal množství látky ke zpracování a adaptace klasických románů byly jednou z vhodných možností, jak ji získat.

### **b) Rozvoj televizních seriálových adaptací**

Nejvíce se o rozvoj televizních seriálových adaptací zasloužila britská televizní stanice BBC<sup>4</sup>, proto se zde budu věnovat především seriálům z její produkce. Vlastní televizní seriálovou tvorbu zahájila BBC v roce 1950 odvysíláním adaptace románu Louisy May Alcottové *Little Women* (2 díly, 1868, 1869) a následně se adaptování známých románů do seriálové podoby stalo trvalou součástí televizní produkce. Početně vzrůstající publikum vyžadovalo nové a nové seriály a BBC k jeho uspokojení použila komerčním trhem již mnohokrát prověřený způsob využití hotových fikčních děl. Nedostatek materiálu k vysílání řešili tedy adaptováním, zejména seriálovými adaptacemi, ale i jejich častým opakováním nebo i přepracováváním. Podle Monicy Lauritzenové nikdo nepochyboval o prestiži klasických románů 19. a první poloviny 20. století a o jejich přitažlivosti, která seriálovým adaptacím zajistila věrné publikum (LAURITZEN 1981: 10–22). Následně se po celém světě rozšířilo uznání seriálových adaptací televize BBC jako produktů vysoké kvality, a to zejména po mezinárodním úspěchu *Ságy rodu Forsytů* (1967, scénář Lennox Phillips), natočené podle stejnojmenné románové předlohy Johna Galsworthyho (1906).

Adaptacím literárním i divadelním patřilo významné místo i v Československé televizi od jejich počátků a také dnes tvoří významnou část nově vzniklých televizních pořadů.<sup>5</sup> Seriálová tvorba v Československu začala později než v USA či Británii. Navázala především na prototyp adaptování klasických románů televize BBC, zejména nejslavnější adaptaci z její tehdejší produkce, již jmenovanou *Ságu rodu Forsytů*, a to adaptací románu Vladimíra Neffa *Sňatky z rozumu* (1957). *Sňatky z rozumu* (1968, režie František Filip) se po formální i tematické stránce seriálové adaptaci *Ságy rodu Forsytů* velmi podobaly. Oba seriály byly v podstatě romány na pokračování, zaznamenávajícími osudy jednoho či více rodů – jejich vzestup i pád na společenském žebříčku v kontextu dějinných událostí, které je ovlivňovaly, a jsou v nich podobným způsobem vyobrazeny propletené rodinné, milostné či majetkové vztahy a intriky. V obou těchto televizních adaptacích byl kladen velký důraz na pečlivý výběr hereckého obsazení, nákladné a detailně

---

<sup>4</sup> „Ve Velké Británii šel televizní průmysl vždy svou vlastní cestou, odlišnou od amerických komerčních a kontinentálních státních systémů. [...] Americký film a televize byly od počátku formovány trhem. Zatímco evropské producenty a ředitele často zajímají „umělecké hodnoty“, v USA je jim zřídka dovoleno překážet v činnosti. [...] Americké seriály musely mít všechny otevřený konec. Úspěšná série tak může pokračovat donekonečna. [...] Britské seriály jsou často plánovány na omezený počet dílů. Britové také rychle pochopili podobnost mezi televizními seriály s uzavřeným koncem a románovými ságami z 19. století a recyklovali mnohé romány v novém médiu“ (MONACO 2004: 495–513).

<sup>5</sup> V letech 1990–1999 bylo v České televizi na základě literárních, dramatických, ale i rozhlasových předloh natočeno více než 160 televizních filmů a téměř 10 seriálů (AUJEZDSKÝ 2009: 10).



propracované kulisy a kostýmní výpravu. *Sága rodu Forsyťů* i *Sňatky z rozumu* také velmi dobře ukazují znaky charakteristické pro televizní seriálové adaptace, na které se dále zaměřím.

### **Specifičnost seriálové adaptace**

Přestože má televizní seriálová adaptace mnoho společných znaků s filmovou adaptací i s ostatní seriálovou tvorbou, kombinace televizního média a adaptačních postupů jí přináší určitou specifičnost, díky které ji můžeme od filmových adaptací a ostatních seriálů odlišit. Na první pohled jsou nejvýraznějším rozdílem mezi seriálovou a filmovou adaptací časové možnosti a omezení každého z těchto médií. Film, který je promítán v kině, se musí i s několikasetstránkovým románem vyrovnat v poměrně krátkém čase, pohybujícím se okolo 120 minut, zatímco seriál má časové možnosti pro rozvíjení příběhu mnohem širší. Například seriálová adaptace románu Jane Austenové *Pýcha a předsudek* (1813) z roku 1995 (režie Simon Langton) má šest epizod, přičemž každá epizoda je dlouhá 53 minut, zatímco rozsah filmového zpracování režiséra Joea Wrighta z roku 2005 činí pouhých 127 minut.

Přestože má seriál k dispozici mnohem větší časový fond než film, často bývá dopředu omezen velikostí tzv. vysílacího okna. Pavel Aujezdský považuje rozvržení časového formátu za klíčovou otázku již při výběru samotné předlohy (AUJEZDSKÝ 2009: 37). Linda Hutcheonová pak upozorňuje na omezení dané časovým rozsahem jednotlivých epizod (HUTCHEON 2010: 49–50). Přestože existuje více možností, jak se vyrovnat s rozvržením příběhu do jednotlivých dílů, je třeba dbát na dobré rozložení akcentů, rozlišení důležitosti postav a situací a zejména na dodržení návaznosti situací a akce. Jednu z nejdůležitějších rolí zastává tempo a rytmus adaptace, které se mohou naprosto lišit od tempa a rytmu literární předlohy – měly by být natolik funkční, aby přesvědčily diváka, že se má s vysláním další epizody k televizní obrazovce vrátit.

### **Klasické románové adaptace**

Nejzřetelněji se specifické znaky seriálových adaptací projevují v tzv. klasických románových adaptacích, proto se dále zaměřím především na jejich charakteristiku.

Pojem klasická románová adaptace byl původně v zahraniční odborné literatuře používán pro označení seriálových adaptací britských klasických románů 19. a počátku 20. století, jako je Galsworthyho *Sága rodu Forsyťů* či romány Jane Austenové, Charlotte Brontëové a Charlese Dickense, postupně se však rozšířil i na nebritské autory, například Lva Nikolajeviče Tolstého či Gustava Flauberta. Česká televizní produkce se přihlásila k britskému vzoru klasických románových adaptací seriálovou adaptací románu Charlotte Brontëové *Jana Eyrová* (1847) v režii

Věry Jordánové (1972) a zároveň navázala i na jejich styl adaptováním českých děl, například Neffových *Sňatek z rozumu* (NEFF 1986).

Sarah Cardwellová si všímá zřetelnější vazby mezi klasickými románovými adaptacemi a literární předlohou. Klasické románové adaptace jsou silněji vnímány jako adaptace, a z toho důvodu jsou chápány jako samostatný žánr v seriálové tvorbě – na rozdíl od seriálových adaptací populárních nebo současných románů, které Cardwellová označuje jako „skryté adaptace“ (CARDWELL 2007: 181), protože je můžeme snadno zařadit k existujícím televizním žánrům a korespondují tak s ostatními neadaptovanými televizními pořady (IBID.).

Velký vliv na stylovou podobu klasických románových adaptací měla televizní technologie, která se zejména v dobách rané televizní tvorby velmi lišila od technologie filmové. Její možnosti byly omezené – studiová kamera se mohla pohybovat jen velmi pomalu a ztěžka, proto se změny perspektivy a tempa prováděly „mixováním pohledů“ (IBID.: 185), tedy přeskokováním z jedné kamery na druhou při použití tří až čtyř kamer, nikoli samotným pohybem kamery. Rané seriály tak působí ve srovnání s filmem staticky a tento dojem je navíc podepřen méně kvalitním zvukem a obrazem než ve filmu. Postavy v těchto seriálech byly tedy portrétovány odlišným způsobem než ve filmu a navíc byly jejich možnosti pohybu prostorově ohraničeny, což opět přispívalo ke statickému dojmu. Z těchto důvodů se stal základní hodnotou klasických seriálových adaptací verbální aspekt díla, který byl vyzdvihován nad ostatní estetické kvality (IBID.).

Seriál poskytuje větší prostor pro dlouhé dialogy než filmové zpracování a jsou často přejímány z románové předlohy jen s minimálními změnami. Seriálu je díky většímu časovému formátu umožněno využít předlohu takřka beze zbytku a adaptátor tak není nucen hledat řešení, které by ve výsledku mohlo vést ke kreativnějšímu pojetí. Na druhou stranu ale může klást větší důraz na dialog a pomalý vývoj postav i jejich vzájemných vztahů, které jsou jádrem klasických románových adaptací.

Úsilí o co nejuvěrnější adaptování literární předlohy je pozorovatelné také v adaptacích *Ságy rodu Forsytů* a *Sňatek z rozumu*. V obou těchto seriálech je dokonce zachována instance literárního vypravěče, který je v původních dílech silně ironický. V televizním přepisu Galsworthyho románu (GALSWORTHY 1970) se vypravěčem stává postava jednoho z Forsytů – mladého Jolyona, který děj komentuje v podobě „voice-over“. Tato volba je pozoruhodná ve vztahu k původnímu ironickému vypravěči – Jo jako Forsyte, který opustil rodinný klan a vymanil se tak z jeho vlivu, je ideálním zprostředkovatelem ironického pohledu na ostatní Forsyty, jeho postavení mu ironii dovoluje. Ve *Sňatek z rozumu* je vypravěč dokonce přítomen fyzicky, ale je vyjmut z fikčního světa příběhu – komentuje jej z pozice současného diváka a doplňuje své

vyprávění dobovými fotografiemi. Toto ztvárnění vypravěče v seriálu koresponduje s vypravěčem v Neffově románu, který se taktéž dívá na Nedobylu a Borna s ironickým odstupem člověka žijícího téměř o století později.

Takřka úzkostlivé zachování původního textu v raných adaptacích bylo i snahou o vyjádření úcty k autoru literárního díla, později – částečně i vlivem filmových adaptací – se tato snaha o úplnou věrnost textu proměnila v úsilí zachovat především styl a ducha literární předlohy a autorům klasických seriálových adaptací se tak otevřel mnohem větší prostor pro imaginaci a originalitu.

V souladu se Sarah Cardwellovou vidím jako hlavní příčinu žánrové identity klasických románových adaptací jejich stylovou podobnost, spočívající v kombinaci konvenčního obsahu, stylu a způsobu prezentace, tedy především v plynule spojených malebných obrazech krajiny, přepychových budov a interiérů, doplněných elegantní a ozdobnou hudební melodií, častém užívání dlouhých záběrů, nákladných kostýmů a opakujících se motivech. Tato podobnost může ve výsledku vést až k úplnému zastření původních rozdílů mezi jednotlivými předlohami daných adaptací, tedy k pouhému využití materiálu poskytnutého literaturou, k odstranění originality a individuality jednotlivých autorů a děl, za což jsou klasické románové adaptace často kritizovány. Žánrová konzistentnost klasických románových adaptací není ovlivněna pouze druhem adaptované látky a nespočívá ani v nedostatku snahy o imaginaci či iniciativu, nýbrž v samotných základech televize jako média (CARDWELL 2002: 77).

Konvence zapříčiněné nejprve technickými limity se časem ustálily a byly používány i nadále, postupně se však projevil vliv filmových adaptací, s kterým zároveň mizí usilovná snaha o věrnost předloze; přesto si ale klasické románové adaptace udržují výrazný, až expresivní verbální charakter – dobře je tento vývoj vidět například při srovnání klasické románové adaptace *Jany Eyrové* z let osmdesátých a z roku 2006. V novější adaptaci se objevují výraznější dějové skoky a zkratky a seriál tak klade větší nároky na diváka, který není obeznámen s předlohou. V adaptaci z osmdesátých let (1983, režie Julian Amyes) jsou například nahlas pronášeny Janiny myšlenky, tak jak jsou napsány v románu, avšak v seriálu z roku 2006 je tento prostor přenechán pouze hudbě a divákově fantazii.

Chris Louttit upozorňuje na to, že v současnosti nově vznikající klasické románové adaptace zůstávají spojeny se staršími díly tohoto žánru, a tedy i myšlenkou určité kulturní hodnoty a kvalitní náplně televizního vysílání, avšak objevují se u nich až radikální změny ve formátu a stylu seriálu – televize tak vychází vstříc požadavkům publika. Například seriálová adaptace novel *Bleak House* Charlese Dickense (1852–1853) z roku 2005 (režie Justin Chadwick)

se blíží formě soap opery, rozsah jednotlivých epizod byl zkrácen na půlhodinu a také byl použit zvláštní střih a kamera – rychlé, až rušivé střihy mezi scénami doplněné pouze krátkými záběry hlavních lokací. *Bleak House* následně ovlivnil další vývoj žánru, v roce 2007 byl v podobném stylu adaptován v režii Coky Giedroyce Dickensův román *Oliver Twist* (1838) a 2008 v režii Diarmuida Lawrence román *Little Dorrit* (2 díly, 1855, 1857) (LOUTITT 2009: 36–37).

## Na závěr

Podobu seriálových adaptací výrazně ovlivnilo postavení veřejnoprávní televize a jejích možností a záměrů, které se liší od možností a záměrů filmového průmyslu i komerční televize. Protože se snaží naplnit požadavek „vychovat a informovat“, aktualizuje příběhy klasických románů, a to především pro jejich prestiž prověřenou mnoha generacemi. Tomuto účelu pak přizpůsobuje televize přístup k adaptování. Seriálová forma se tak nejlépe hodí pro adaptování rozsáhlých literárních děl, protože není tolik jako film omezena časovým rozsahem. Díky svým specifickým vlastnostem navíc násobí účinek na diváka. Kombinace adaptace a seriálu vytváří stylově a formálně specifická díla, mezi nimiž nejvíce vynikají právě klasické románové adaptace, a to až do té míry, že je můžeme žánrově vydělit z ostatních seriálových děl. Stylistické konvence klasických románových adaptací vycházejí z rané televizní technologie a zároveň těží ze všech možností a výhod, které jim poskytuje serialita. Výsledkem je pomalý pohyb kamery, důraz na slova a až úzkostlivá věrnost předloze. S kulturním i technickým vývojem se od tohoto takřka absolutně věrného přístupu začíná upouštět a klasické románové adaptace se otevírají kreativnějším adaptačním postupům. Klasické románové adaptace jsou publikem obecně přijímány jako cenná součást televizního vysílání a na druhou stranu také jejich tvůrci neustále reflektují požadavky publika a přizpůsobují mu i formu a styl tohoto seriálového žánru. Jeho ustálená podoba se tedy proměňuje a dále vyvíjí, přesto si ale uchovává znaky, které klasickým románovým adaptacím zaručují jejich žánrovou identitu.

## PRAMENY

BRONTĚOVÁ, Charlotte

1969 [1847] *Jana Eyrová*, přel. Jarmila Fastrová (Praha: Mladá fronta)

GALSWORTHY, John

1970 [1906] *Sága rodu Forsyťů*, přel. Zdeněk Urbánek (Praha: Odeon)

NEFF, Vladimír

1986 [1957] *Sňatky z rozumu* (Praha: Československý spisovatel)

## LITERATURA

AUJEZDSKÝ, Pavel

2009 *Od knižky k televiznímu filmu: úvod do problémů televizní adaptace pro studenty Rozhlasové a televizní dramaturgie a scenáristiky* (Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně)

CARDWELL, Sarah

2002 *Adaptation revisited: television and the classic novel* (Manchester: Manchester University Press)

2007 „Literature on the small screen: television adaptations“, in Cartmell, Deborah, Whelehan, Imelda (eds.): *Literature on screen* (Cambridge: Cambridge University Press) s. 181–194

CAUGHIE, John

2000 *Television drama realism, Modernism And British Culture* (Oxford: Oxford University Press)

DESMOND, John. M. – HAWKES, Peter

2006 *Adaptation: Studying film and literature* (Boston: The McGraw-Hill)

HUTCHEON, Linda

2010 „Co se děje při adaptaci“, přel. Miroslav Kotásek, *Illuminace* 22, č. 1, s. 23–60

CHATMAN, Seymour

2000 [1990] *Dobrodružné termíny: Rétorika narativu ve fikci a filmu*, přel. Brigita a Luboš Ptáčkoví (Olomouc: Univerzita Palackého)

LAURITZEN, Monica

1981 *Jane Austen's Emma on television: a study of a BBC Classic Serial* (Göteborg: Acta Universitatis Gothoburgensis)

LOUTTIT, Chris

2009 „Cranford, Popular Culture, and the Politics of Adapting the Victorian Novel for Television“, *Adaptation* 2, č. 1, s. 34–48

### Specific Qualities of Television Series Adaptations

The subject of the essay are television series adaptations. It pursues the technologies and approaches employed by television medium to retell verbal (literary) stories in a new audio-visual serial form. The observation includes also the effect that the medium exercises on the final form of serial adaptation and its evolution. Furthermore, the paper focuses on differences between TV series adaptations and other television series as well as film adaptations in order to distinguish the particular genre of classic-novel adaptations, here represented by works such as *The Forsyte Saga*, *Jane Eyre* or *Sňatky z rozumu*.

## „Za chvíli mi začíná Ulice...“ aneb Rozdílné přístupy v užití „řízené“ a „neřízené“ seriality

EVA KVASNIČKOVÁ

Obliba televizních seriálů neboli epizodických seriálových narací je v České republice podobně jako jinde ve světě velmi vysoká. Dramatická fikce na pokračování, navíc českého původu, patří k nejsledovanějším programům a v rámci jednoho kanálu dokáže v hlavním vysílacím čase přilákat až čtvrtinu všech diváků.<sup>1</sup> Televizní divák ale už dnes není odkázán jen na sledování prostřednictvím obrazovky. Pokud chce sledovat televizní pořady, může si vybrat typ média, které mu nejvíc vyhovuje – může jít třeba o DVD nebo o formu internetového streamu z webových stránek apod. Je na místě se tedy ptát, kdo vlastně dnes řídí sledování. Jsou to televizní producenti, nebo sami diváci? A bude se nějak lišit způsob sledování? V tomto směru se zde otevírá celá dosud nepříliš probádaná oblast, související s novým konceptem tzv. „řízené“ a „neřízené“ seriality.

Serialita je jedním ze základních narativních principů masových médií a snahou masových médií je serialitu využít, především upevnit jejím prostřednictvím loajální vazbu příjemců k mediálnímu kanálu a získat stálou pozornost publika s určitými předvídatelnými socioekonomickými vlastnostmi. V dřívějších dobách bylo jakékoliv zprostředkování seriálových produktů vždy řízeno podavatelem. Ten jediný mohl kontrolovat a usměrňovat přísun nových produktů, distribuovat seriálové narace. I sami diváci si záhy zvykli na to, že jim podavatel dává příběh sám, čímž vlastně uspokojuje touhu po dalším vývoji jejich oblíbených postav. Jak píše Irena Reifová s Petrem Bednaříkem: „Obliba seriality nemá psychologicky daleko k drobnému každodennímu masochismu, seriálová recepce nemůže existovat bez vnějšího přísného organizátora příběhu, který jej v přesnou chvíli utne“ (REIFOVÁ – BEDNAŘÍK 2008: 72). S tím souvisí i otázka, jak by publikum s těmito obsahy samo naložilo, kdyby zde nebyl vnější podavatel, jakýsi distributor narace, který o množství i periodicitě dávkování sám rozhodne. Takovou situaci nastolilo rozšíření záznamových zařízení od osmdesátých let minulého století. Pomocí videorekordéru bylo možné epizodu zaznamenat a odložit její sledování na divákem zvolený čas. Určité bariéry a problémy poté odpadly s příchodem dalších technologií, především

---

<sup>1</sup> Např. sledovanost úspěšného seriálu *Ordinace v růžové zahrádě* byla dne 25. 3. 2010 v čase 20:10 až 21:19 dle ATO – Mediaresearch 27,1 %. Zdroj: [www.ato.cz](http://www.ato.cz) [přístup 4. 10. 2010].

internetu. Serialita tedy již neexistuje pouze ve formě tzv. „řízené“, kdy diváci mají obsah k dispozici pravidelně pouze v určitý čas a na určitém televizním kanálu, ale také ve formě „neřízené“, kdy divák sleduje vybrané obsahy na internetu v čase, který vyhovuje jemu.<sup>2</sup> Diváci už nejsou omezováni tím, že v případě nepřizpůsobení vlastního časového plánu televiznímu programu o příslušné epizody vybrané seriálové narace přijdou.

Z tohoto důvodu se ale objevuje další otázka: Liší se nějak přístup k užití seriality mezi diváky, kteří sledují seriálové narace v televizi a přes internet? Právě na tuto otázku se pokouším odpovědět v rámci svého výzkumu. Pro tento účel jsem si vybrala mýdlovou operu *Ulice* (začátek vysílání 5. září 2005), která může posloužit jako modelový příklad textu epizodického seriálového charakteru a navíc je vhodná i tím, že je vysílána pravidelně každý všední den na TV Nova a k dispozici je i zdarma na <http://ulice.nova.cz>, kde jsou příslušné díly vzápětí po odvysílání k dispozici ve formě streamu. Jde o seriál oblíbený mezi širokou veřejností, patří k nejsledovanějším pořadům a běžně dosahuje sledovanosti více než jeden milion diváků.<sup>3</sup> Na internetu sleduje potom podle šéfproducenta seriálu Michala Reitlera jeden díl přibližně kolem padesáti tisíc lidí.<sup>4</sup> Seriál *Ulice* navíc svým charakterem zapadá do žánru mýdlové opery – splňuje čtyři identifikační narativní rysy mýdlových oper, jak je popisuje Christine Geragthyová (GERAGTHY 1981).

Pro srovnání těchto dvou odlišných přístupů v užívání seriality jsem provedla kvalitativní výzkum, jehož cílem mělo být postihnoutí rozdílů mezi oběma skupinami a jejich nakládání se serialitou v rámci žité praxe. Využila jsem formu tzv. „respondent interviews“, pomocí kterých jsem se snažila získat rétorickou konstrukci diváckého zážitku. Vzorek diváků byl sestaven pomocí „účelového výběru“ za použití metody „sněhové koule“ („snowball technique“) a rozhovory jsem vedla podle daného scénáře, aby bylo možné odpovědi porovnávat. Zároveň jsem ale měla dostatečný prostor pro zařazení doplňkových otázek v závislosti na respondentovi. Surová data jsem následně podrobila kódování podle metody zakotvené teorie a interpretovala. V každé skupině jsem zpovídala devět diváků, přičemž respondenty ve skupině televizní tvořilo osm žen a jeden muž ve věku od 17 do 75 let. Druhá skupina byla strukturována velmi podobně, šlo o osm žen a jednoho muže ve věku od 15 do 35 let. Moje původní domněnka, že obě skupiny diváků budou striktně oddělené, se ovšem nepotvrdila, neboť záměr se ukázal jako sice velmi zajímavý z výzkumného hlediska, ale v praxi poměrně těžko realizovatelný. Například z televizní

---

<sup>2</sup> Kanálů pro využití neřízené seriality je pochopitelně vícero, internetové sledování je jen jedním z nich. Další možností je využít záznamových médií – CD a DVD, *video on demand*, stahování pořadů z internetu k sobě na vlastní disk apod.

<sup>3</sup> Lukešová, Anna: „Sledovanost *Ulice* roste“, <http://www.ulice.nova.cz/clanek/novinky/sledovanost-ulice-roste.html> [přístup 4. 10. 2010]. Aktuální čísla o sledovanosti – např. 11. 3. 2010 byl ve skupině diváků starších 15 let podíl na trhu 44,73 % a *Ulici* sledovalo 1 464 000 diváků.

<sup>4</sup> Citováno z vlastního rozhovoru s šéfproducentem seriálu *Ulice* Michalem Reitlerem ze dne 9. 11. 2009.

skupiny jen čtyři diváci z devíti nikdy neviděli *Ulici* na internetu, ostatní televizní diváci o internetu buď věděli, nebo i sledování jeho prostřednictvím už sami vyzkoušeli. A obráceně: i diváci z internetové skupiny čas od času sledují *Ulici* v televizi.

V rámci dalšího postupu jsem získaná základní data, tedy textový přepis rozhovorů s diváky, zpracovala prostřednictvím kódovacího procesu pomocí programu Atlas.ti, což umožnilo rozdělit následně rozhovory podle jednotlivých kódů a ty dále analyzovat a třídit. Vybraným citacím, reprezentujícím určité opakující se fenomény, jsem přiřazovala kódy a tímto způsobem postupně vznikl systém 82 kódů. Tyto kódy byly poté podrobeny další analýze a podle pravidel zakotvené teorie sdruženy do 9 kategorií:

1. motivace
2. background sledování
3. kontext sledování
4. fokus
5. míra soustředění
6. funkční principy – divácké zapojení
7. hodnocení od diváků
8. kontinuita
9. svět kolem *Ulice*.

## **Motivace**

Důvody ke sledování seriálu *Ulice* byly podobné u obou skupin, důležité však bylo to, že divákům seriál připadá jako reálný, že si u něj mohou odpočinout. Televizní diváci udávali mezi motivy tzv. *time-slot*, tedy jakýsi časový prostor, v němž se obvykle již vyskytují doma v blízkosti televizního přijímače. Pro velkou většinu z nich to byl jeden z primárních důvodů, proč začali seriál *Ulice* sledovat – byli v čase mezi půl sedmou a půl osmou na místě, kde se s *Ulicí* setkali, zaujala je a oni ve sledování pokračovali. Internetoví diváci zase častěji zmiňovali humor. Ne vždy však šlo o humor záměrný, který by se do *Ulice* cíleně pokoušeli vnést scenáristé a herci. Šlo spíš o určitou „nadstavbu“, kterou jedna respondentka přímo pojmenovala jako posměšný nadhled:

...já na to koukám, protože mě to baví ne ve smyslu, že mě to zabavuje, ale v tom smyslu, že mi to přijde prostě vtipný, občas až i směšný, což ode mě teda moc není hezký, ale prostě já se tím bavím, trošku to zlehčuju všechno, určitě to nevidím jako osudy lidí, který by mohli bejt reálný, spíš mi to přijde hodně nadnesený...<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> Výpovědi respondentů nejsou kromě krácení upravovány.



Tento případ diváckého vnímání popisuje také Ien Angová, autorka knihy *Watching Dallas*, v níž hovoří o „ironickém sledování“. Někteří diváci totiž při sledování sice zažívají slast, ale na druhou stranu si ze seriálu vytvoří „předmět posměchu“ (ANG 1996: 97), což se projevuje hlavně při komentování děje ve společnosti dalších diváků.

### **Background sledování**

Tato kategorie se snaží zachytit to, jakým způsobem diváci seriál sledují a co je vede k preferování buď televizního nebo internetového sledování. Obě skupiny mají své specifické důvody, proč si zvolili právě sledování v televizi nebo přes internet.

### **Kontext sledování**

Televizní diváci se musí přizpůsobit času vysílání, zatímco internetoví diváci mohou s časem sledování nakládat podle vlastního uvážení. Přesto jsem zjistila, že někteří internetoví diváci si sami vytvořili určité schéma sledování a dívají se v pravidelný čas. Lze tedy říci, že si sami utvářejí jistý mediální rituál, který není nikým z vnějšku řízen, ale jim vyhovuje, že je jejich volný čas více strukturován.

At' už hovoříme o televizních divácích, kteří zasedají k obrazovkám pravidelně úderem půl sedmé, nebo právě o internetových divácích, kteří seriál sledují pravidelně v nějaký obvyklý čas, je svým způsobem pravidelné sledování seriálu formou udržování bezpečí každodenního života, což může sloužit i jako nástroj k nastolování a udržování hegemonie ve smyslu společenského souhlasu. Televize pomáhá také k vytvoření pocitu „ontologického bezpečí“ (GIDDENS 1990: 92). Díky své schopnosti kontinuálně okupovat prostor našeho života může dojít ke vzniku závislosti, a to především skrze vysílací schéma, kterým televize uspořádává své vysílání do pravidelných a opakujících se celků. Jaromír Volek označuje televizi jako „cyklický fenomén“, protože její schéma je konstruováno na principu konzumační pravidelnosti. Náš život by byl bez předvídatelných elementů velmi komplikovaný. I proto má serialita svůj nezastupitelný vliv v rámci naší každodennosti. „V rámci každého dne existují pořady a časy, které mají svůj speciální význam. Tento ‚posvátný‘ časo-prostor je pak přísně strážěn a dochází tak k porušení pravidelného denního běhu. Příkladem jsou programy, při kterých se nezvedají telefony, nevaří či nemyje nádobí“ (VOLEK 1998: 30).

Právě to jsem mohla pozorovat u některých respondentů z televizní skupiny. Například Camila říká:

[...] pustím si televizi, vezmu si něco dobrého nebo kafčo a úplně v klídku celou sleduju. Né, že bych odbíhala někam, nebo u toho vařila, žehlila. Ne! Já jsem pěkně v klídku, nenechám se vyrušit, nezvedám telefony, nechodím otvírat dveře.

Naproti tomu internetoví diváci se tímto nemusejí zabývat, protože v případě vyrušení své sledování prostě stopnou a potom se k němu vrátí.

Ritualizované chování televizních diváků, kteří musí přistoupit na to, že pravidla v této hře diktuje televize, vyjádřila jedna z divaček zcela pregnantně, když sama označila své sledování seriálu *Ulice* jako „takovej podvečerní rituál, člověk navodí takovou atmosféru...“ Takovýto rituál poskytuje strukturu, která přináší pocit úlevy a jistoty v rámci všedního dne, protože ritualizované činnosti svým opakováním mění neznámou budoucnost v důvěrně vyzkoušené prostředí. U mediálních rituálů jde potom o volbu nějakého mediálního produktu, který se stane součástí života, konzumace tohoto produktu je provozována automaticky a ztrácí tak výjimečnost. V rámci této kategorie jsem zkoumala i to, zda mají obě divácké skupiny nějaké specifické „sledovací rituály“. Ty jsou sice pro jednotlivé diváky různé, co mají ale obě skupiny společné, je provázanost sledování *Ulice* s konzumací jídla.

Z internetových diváků sleduje *Ulici* většina z nich o samotě. Mají sice potřebu sdílet své dojmy, ale zároveň jim vyhovuje, že se mohou dívat, kdy chtějí, a být tak pány svého času. Potřeba sledovat s někým není tak silná, protože pak by se museli podřizovat cizím potřebám ohledně místa a času sledování. Než aby se s někým na sledování domlouvali, to raději společnost oželí. Pro některé z internetových diváků je také sledování pořadu záležitostí značně intimní, nikoho u toho nechtějí mít, neboť společnost by je výrazně rušila.

## Fokus

Jeden z okruhů otázek se pokoušel zjistit, na co se diváci v seriálu soustřeďují a zaměřují, případně zdali zde existují nějaké rozdíly, podobnosti atd. Toto téma se ukázalo jako poměrně náročné na uchopení a většina respondentů měla zpočátku problém definovat to, na co se v seriálu soustřeďují, protože o tom nikdy předtím nepřemýšleli. V této oblasti jsem mezi oběma skupinami nenašla výraznější rozdíly, někteří diváci se zaměřují na své oblíbené postavy, jiní spíše na dějové linky a příběhy, další diváky zase lákají témata. Hned několik diváků z internetové skupiny odpovědělo, že se zaměřují na herecké výkony. Například divák Petr uvedl:

Já se zaměřuju na to, jaké jsou výkony herců. Třeba před těmi třemi lety, já jsem měl zavedený sešit a do toho jsem si psal vždycky ten herecký výkon a známkoval jsem si to jako ve škole. A pravidelně jsem si tam po každé Ulici psával, že tahle Tereza Brodská měla jedničku, paní Maciuchová, ta to dneska měla za tři, takže takovéhle praktiky jsem měl, když jsem byl mladší.

U internetových diváků se ale projevila ještě jedna zajímavá věc, a to zaujetí seriálovou strukturou. Například divačce Vandě se podařilo rozkrýt cyklické schéma dějových linek *Ulice* a má vypořádané, že většinou od rozehrání nějaké zápletky do finále uplynou tři díly. Evidentně se zde tedy potvrzuje to, o čem psal Terry Eagleton, že zdrojem slasti při sledování je porozumění světu seriálu (viz EAGLETON 1983: 63).

### **Míra soustředění se**

Z výsledku rozboru rozhovorů vyplývá, že televizní diváci sledují pořad dvěma rozdílnými způsoby: buď mají *Ulici* jako zvukovou kulisu, nebo se na sledování naopak velmi koncentrují, vše si udělají dopředu, aby je potom nic nerušilo. Internetoví diváci si naproti tomu pouští *Ulici* konkrétně již za účelem záměrného sledování v jimi zvolenou chvíli – mají čas a obvykle se silně koncentrují. Většina z nich sleduje *Ulici* na obrazovce počítače, u něhož buď přímo sedí nebo leží, monitor mají často velmi blízko u sebe a stejně tak i ovladač, kterým si mohou sledování sami uzpůsobovat vlastním potřebám a chutím. Z toho vyplývá i větší míra soustředěnosti na sledování (neplatí to bez výjimky – i někteří internetoví diváci mají občas *Ulici* jako zvukovou kulisu, ale je jich méně, dva z devíti). Internetoví diváci si dle libosti pořad zastavují, pasáže, které je nebaví, přeskakují, věnují pozornost ději, hereckým výkonům, struktuře, výrobním aspektům, je zde přítomno to, že si *Ulici* záměrně pouštějí. Samozřejmě to nelze zcela zobecňovat na celou skupinu televizních diváků, že by všichni z nich sledovali „nepozorně“ nebo „nekoncentrovaně“, ale diváci internetoví vědí, proč si *Ulici* na internetu pouští. Pokud ji chtějí sledovat, pak si na to vyhradí čas a skutečně ji sledují, zatímco televizní diváci u toho často provozují další aktivity.

### **Funkční principy – divácké zapojení**

Někteří televizní diváci připouštějí, že jim *Ulice* čas silně organizuje. Ovšem tato integrace *Ulice* do programového schématu jejich volného času také může způsobovat menší či větší obtíže. Dorothy Hobsonová ve své knize *Crossroads* hovoří o „integraci programového schématu“ do časového rozvrhu dne (HOBSON 1982: 115). Třeba u divačky Heleny museli na pracovišti dokonce kvůli *Ulici* upravit denní harmonogram:

Pracuju jako vychovatelka na internátu, kde jsou středoškolačky, takže schůze se studentkami se musí načasovat tak, abych je neprudila, čili dříve to bývalo v sedm hodin, ale to jde Ulice, tak jsme to musely přesunout na 19.30, aby se stihla popřípadě zase v osm Ordinace. Takže v tomhle jsme se Ulici musely přizpůsobit. Kdybych jim to dala vprostředku seriálu, tak bych se se zlou potázala.

Pro televizní diváky, kteří měli s integrací *Ulice* do programového schématu svého časového rozvrhu potíže, představuje sledování přes internet výrazný úbytek stresu z toho, že některý díl zmeškají. To je případ bývalé televizní, dnes internetové divačky Aleny:

[...] nejsem tak nervózní, protože když to bylo v televizi a zrovna se tam něco dělo a já to chtěla vidět a zrovna dítě potřebovalo čůrat a manžel večeri, tak jsem byla protivná a říkala jsem: Počkejte! Prostě byl to konflikt toho času, kdežto takhle je to naprosto volný, kdykoli se k tomu můžu vrátit. Víc si to užívám.

Dále bylo důležité zjistit, zda internetoví diváci postupují stejně jako televizní, tedy že se dívají na jeden díl každý den, nebo zda preferují sledování kumulované. Názorně si můžeme vypomoci tím, že diváky rozdělíme na „lovce“ a „sběrače“. Divák „lovec“ se snaží „ukořistit“ nejnovější díl, který producenti umístili na web, a obvykle nebývá ve velkém skluzu oproti televizním divákům. Divačka Eliška říká: „Já se spíše jako těším, že si každý den dám trošku.“ Naproti tomu divák „sběrač“ z různých důvodů nemá možnost nebo nechce sledovat „nejčerstvější“ díl, ale sleduje vícero dílů naráz a je si vědom toho, že mu kumulované sledování přináší větší slast než sledování po jednom dílu.

Jednou z výrazných odlišností oproti televizním divákům je to, že internetoví uživatelé si mohou průběh sledování sami řídit a přizpůsobit vlastním potřebám. K posunu v ději dochází tehdy, když je děj rozvláčný, nemá spád, nebo se zrovna týká neoblíbených postav: [...] jakmile se to bude týkat báby Niklový nebo Šáši Krastyho, což je táta od Františka, tak ty jejich repliky přejíždím, protože ty lidi mě nuděj, jsou až jakoby trapný. Internetoví diváci mají také možnost zhlédnout děj opakovaně – ať už jde o jednotlivé pasáže nebo celé díly. Divačka Eliška to popisuje takto:

[...] párkrát se mi to stalo, že se mi ten díl líbil, tak jsem ho viděla dvakrát. Nepustím si ho třeba hned, ale pustím si ho třeba až zase za čas, nejčastěji to jsou nějaký díly, kde je třeba happyend, tak jako jo.

### **Hodnocení od diváků**

Do této kategorie jsem zahrnula mimo jiné to, zda a do jaké míry se diváci se seriálem ztotožňují, zda jim postavy připadají reálné a zda se s nimi identifikují. Divačka Naďa dokonce hrdiny ze seriálu bere jako součást své rodiny:

Když máte ty svoje postavy, které sledujete léta, které jsou součástí vaší rodiny, vaší domácnosti, [...] je to tak, že se nemusím bát, že mi ty lidi odejdou, oni mi neumřou, oni se mnou budou furt, tak to je hezký.

Publikum může získat pocit důvěrné známosti, a to také vysvětluje, proč se divákům postavy zdají tak reálné. Je to proto, že takováto postava nemá problém se před publikem vnitřně odhalit, a víme toho tudíž o ní kolikrát více než o členech vlastní rodiny. Hobsonová tento jev označuje

jako důvěrnost či „intimní obeznámenost“ s postavami (HOBSON 2003: 31). Pozorování postav zblízka je jednou z věcí, které na sledování seriálu nejvíce baví Naďu. Umožňuje jí totiž určitou skrytou formu voyerismu, který ona sama označuje za „povolený“: Mě třeba bavilo fakt pozorovat lidi, jo, že třeba v restauraci, i když tam s někým jsem, tak mě strašně baví se rozhlížet a jako i nějaký dialogy, co tam probíhají, a říkám si, co asi řešej, jaký maj mezi sebou vztahy, a tahleta Ulice je něco, co já vlastně můžu sledovat, aniž bych byla sledována.

### **Kontinuitnost**

V této kategorii bylo zajímavé zjištění, že si jak televizní, tak i někteří internetoví diváci jsou vědomi toho, že nemají nad svým sledováním absolutní moc a kontrolu. Část z nich to vnímá pozitivně, protože jinak by jim hrozilo „neřízené“ sledování, kdy by trávili neúměrné množství času sledováním seriálu. Zajímavé je, že někteří internetoví diváci rozpoznali určitou snahu tvůrců *Ulice* o synchronizaci děje se skutečným životem:

To si myslím, že žádný seriál nemá tady teda u nás, že jakoby ty dny odpovídaj tý naší současnosti. Je Štědrej den, je Silvestr, je Valentýn, tyhle ty dny anebo přípravy na ně, blíží se Vánoce, člověk doma peče a oni tam pečou taky, to myslím, že tam jsou jakoby souběžný ty dny.

V rámci rozhovoru jsem také respondentům položila jednu hypotetickou otázku. Požádala jsem je, aby si zkusili představit, že dostanou DVD přehrávač a spolu s ním zásobu DVD nosičů se seriálem *Ulice* na několik let dopředu. Chtěla jsem, aby mi popsali, jak by se v takové situaci zachovali. U některých diváků se vyskytovala obrana před podobným záměrem, většina z internetové skupiny by zůstala u toho, jak seriál sledují momentálně, a až na výjimky by televizní diváci přivítali, kdyby si mohli sledování řídit sami. Více vlastní kontroly nad sledováním by se ale obávala Alena, která to vysvětlila takto:

Takhle bych to rychle zkonsumovala, a pak bych jako neměla. Takže asi bych řekla, že nechci, no... Ulice je v tomhle trochu jako droga. Člověk by chtěl a dal by si, ale vlastně má dobré důvody, proč to neudělat. Prostě jako dobrá čokoláda. Buď si každé den dám jeden bonbón, když je sežeru všechny, tak je mi pak z toho trochu špatně a už žádný nemám.

### **Svět kolem *Ulice***

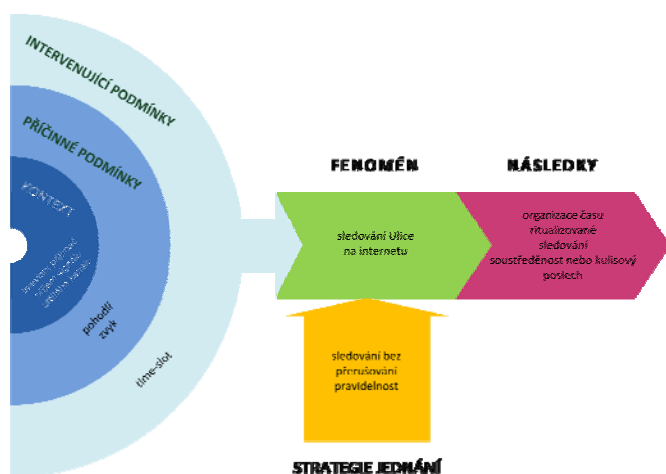
David Buckingham ve své studii o britské soap operě *EastEnders* hovoří o termínu „rozkoš z napětí“, kdy divák spekuluje nad tím, co se stane a jak postavy s vyzrazenými informacemi naloží. Diváci si podle něho při sledování ani tak neuzívají prozrazené informace a tajemství, ale spíš je baví sledovat další jednání postav. S tímto také souvisí další záliba diváků mýdlových oper – sdílení vlastních pocitů a prognóza budoucího vývoje. I to je důležitou součástí potěšení ze

sdílení tajemství, která znají jen vyvolení (BUCKINGHAM 1987: 64). Vysloveně potřebu probrat děj má Camila, která jinak sleduje *Ulici* sama, nepřeje si být nikým rušena, ale jakmile děj skončí:

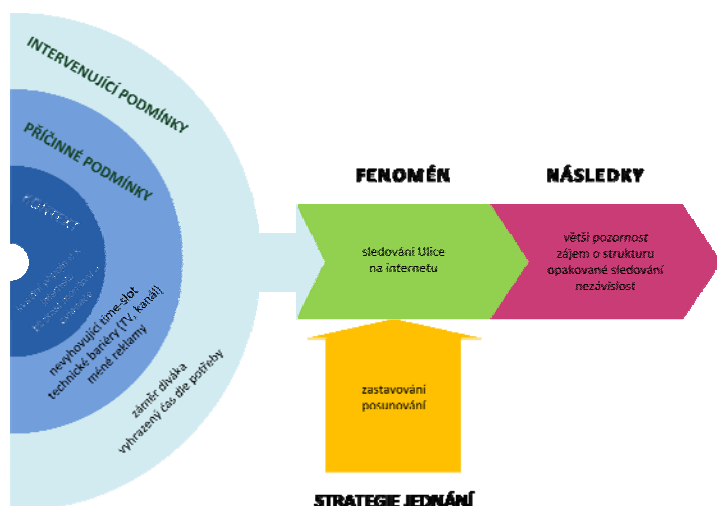
[...] to hned běžím k synovi do pokoje a ptám se ho: Viděl si to, co tomu říkáš?, a hned to proberem. Anebo pak ráno v práci to probírám s kolegyněma, který to taky sledují. U internetových diváků se zase více projevilo to, že si méně o seriálu povídají, ale více si o něm zjišťují informace na internetu, navštěvují diskusní fóra, online chaty apod.

## Závěr

V rámci zakotvené teorie jsem se pokusila vytvořit dvě schémata, která by mohla charakterizovat jednotlivé divácké skupiny a jejich užití seriality na příkladu konzumace seriálu *Ulice*. Skupina televizních diváků není zcela homogenní a projevují se zde významné rozdíly v rámci jednotlivých diváckých typů. Někteří diváci sledují seriál coby zvukovou kulisu k dalším aktivitám, jiní diváci jej sledují s velkým zaujetím a soustředí veškerou svou pozornost na televizní obrazovku. Všem televizním divákům je ale společné to, že jejich serialita je „řízená“ zvnějšku. Seriál začíná v konkrétní čas a je na divácích, zda se této podmínce pro sledování podřídí či nikoliv.



Naproti tomu skupinu diváků sledujících seriál přes internet charakterizuje skutečnost, že při serialitě „neřízené“ se divák často dostává do mnohem silnější pozice – aktivně se seriálovou narací nakládá, a to nejen tím, že si vybírá, které díly bude sledovat, ale i tím, že přeskakuje méně zajímavé pasáže nebo neoblíbené postavy; děj si zastavuje, volí si čas sledování a také se prokázalo, že internetoví diváci se mnohem více zajímají o strukturu seriálu a výrobní postupy, více se zaměřují na herecké výkony a jsou v určitých věcech pozornější než diváci televizní. *Ulici* sledují záměrně, nikoliv proto, že jsou v čase vysílání poblíž televizoru jako někteří televizní diváci. Méně často také využívají *Ulici* jako zvukovou kulisu.



## Shrnutí

Ve svém příspěvku jsem se pokusila představit relativně nový koncept tzv. „řízené“ a „neřízené“ seriality. První z nich je založen na existenci vnějšího distributora narace, zatímco druhý jmenovaný funguje na opačném principu – distributor narace chybí a divák sám rozhoduje o čase a způsobu sledování. V rámci těchto dvou konceptů jsem následně zkoumala, zda a jakým způsobem se užití seriality bude odlišovat. K tomu jsem využila kvalitativní výzkum a metodu zakotvené teorie postavenou na analýze „respondent interview“. Mnou zvolení respondenti reprezentovali dvě skupiny diváků – televizní a internetové diváky oblíbené české mýdlové opery *Ulice*. Hlavní rozdíl mezi nimi spočívá ve větší nezávislosti internetových diváků, jejichž divácké návyky jsou odlišné od televizní skupiny. Jsou aktivnější, sledují pořad, který si sami zvolili, nesledují tedy *Ulici* kvůli time-slotu, ale je zde přítomen konkrétní záměr. Jednotlivé díly si pečlivě vybírají, v ději přeskakují, přerušují jej či opakovaně sledují. Mají mnohem větší kontrolu. Televizní diváci se musejí z hlediska času a periodicity přizpůsobit producentům, děj obvykle sledují bez přerušování, a buď se velmi silně koncentrují, nebo mají *Ulici* naopak zapnutou jako zvukovou kulisu.

## LITERATURA

ANG, Ien

1985 *Watching Dallas* (London: Methuen)

BUCKINGHAM, David

1987 *Public Secrets* (London: BFI Publishing)

EAGLETON, Terry

1983 „Poetry, Pleasure and Politics“, in Bennett, Tony (ed.): *Formations of Pleasure* (London: Routledge), s. 59–65

GERAGHTY, Christine

1981 „The Continuous Serial – A Definition“, in Dyer, Richard – Geraghty, Christine – Jordan, Marion – Lovell, Terry – Patterson, Richard – Stewart, John (eds.): *Coronation Street* (London: BFI Publishing), s. 9–26

GIDDENS, Antony

1990 *The consequences of modernity* (Stanford: Stanford University Press)

HOBSON, Dorothy

1982 *Crossroads: The Drama of a Soap Opera* (London: Methuen)

2003 *Soap Opera* (Oxford: Polity Press – Blackwell Publishing)

REIFOVÁ, Irena – BEDNAŘÍK, Petr

2008 „Televizní seriál – záhada popkulturního sebevědomí“, *Mediální studia* 3, č. 1, s. 72–80

VOLEK, Jaromír

1998 „Televize a konstrukce ontologického bezpečí“, in *Sociální studia*, č. 3 (Brno: Masarykova univerzita), s. 1–32

### **„Ulice Starts in a Moment...“ or Different Approaches Adopted in Controlled and Uncontrolled Seriality**

The key notions of the paper are the relatively new concepts of „directed“ and „undirected“ seriality. The former is based on the existence of an external distributor of narrative, while the latter could be regarded as working the other way round – there is no external distributor of narrative and it is the viewer him-/herself who is in charge of seriality distribution. In employing methods of qualitative research based on the so called *grounded theory* and *respondent interviews* I attempted to find out whether there are any specific differences between these two types of seriality. The respondents represented two groups – television and internet viewers of the popular Czech soap opera *Ulice* (The Street). The main difference between these two groups seems to be the independence of internet viewers, who watch the selected program not because of the time-slot but because they chose it, and who appear much more active than the members of the other group. They can select episodes they prefer, they can make breaks during watching, skip “boring” parts or watch repetitively due to the possibility of exercising bigger control over their watching. The television viewers who have to adjust their schedule to the time-slot usually watch without interruption, and they either concentrate on watching with great effort or use the soap opera to provide sound background.



## **Variování příběhu jako rekapitulace zkušenosti**

## Svět lidí a zvířat v raných povídkách Josefa K. Šlejhara

TOMÁŠ HRABEC

„Bestiář“ raných povídek Josefa Karla Šlejhara je poměrně rozsáhlý a zahrnuje v sobě tvory z vesnického i lesního prostředí, jako jsou koně, psi, ptáci, had či srna. Povětšinou zvířata, na něž člověk naráží každý den, bere je jako součást života. Nechová je proto, že je miluje, ale proto, že z nich chce mít užitek. Jsou mu pomocníkem, potravou, zbožím... Nemá k nim úctu a nechává je z různých důvodů trpět. Z těchto postojů vyplývá, že zvířata jsou pro něj čímsi zcela podřadným a tuto jejich podřadnost Šlejhar dále zvýrazňuje různými postižením, například zraněním, neduživostí, vyhladověním, což je sblíží s lidskými postavami, stíženými podobným osudem. I k handicapovaným postavám se, podobně jako ke zvířatům, lidé chovají špatně, podle pravidla, že přežít může jen ten nejsilnější. Lidská společnost by se od těchto přirozených, byť zároveň velmi tvrdých zásad měla odlišovat svými postoji, vznikajícími během dlouhého vývoje civilizace, ovšem humánní postoj společnosti, kterou tento autor popisuje, v jeho příbězích téměř chybí. Šlejhar nebere v úvahu, zdali je zvířecí tvor zdravý, nemocný, zbídačelý nebo nádherný. Ať už je jakýkoliv, jeho osud je tragický. Vyhrocenost příběhu vedoucího vždy ke smrti je podmíněna Šlejharovým filozofickým náhledem, spočívajícím v chápání pozemského světa jako místa zla. Zároveň však Šlejhar věří ve svět mystický, ve kterém existuje pouze dobro, a tento jev chceme ukázat na paralelismu Šlejharova přístupu k postavám člověka a zvířete.

Paralelní princip je založen na podobnosti a vzájemné významové spojitosti dvou různých jevů, v našem případě jde o paralelu lidských postav a zvířat. Šlejhar tohoto principu ve svých raných prózách hojně využívá. Jedná se o povídkové soubory *Dojmy z přírody a společnosti* (1894) a *Co život opomíjí* (1895). Symptomatické jsou zejména povídky „Dva okamžiky“, „Muž s psem“, „Oba“, „Ptáče“, „Kuře melancholik“, „Havran“, „Páně Vzkříšení“, „Vosa“ a „Had“.

Jak již bylo řečeno výše, děj mnohých Šlejharových povídek končí smrtí. V případě jeho zřejmě nejznámějšího díla, povídky „Kuře melancholik“, jsou zobrazeny dvě podoby smrti, neboť umírá jak zvíře, tak i hlavní postava, a tím zvířecí motiv nabývá mystické a symbolické platnosti. Autor nám zde představuje kuře neduživé a nevyvinuté:

Jen jedno kuře jako by mezi všemi činilo výjimku. Neprospívalo, sotva stálo na nohou a často zůstalo bezmocně ležeti na bříšku, hlavu zobáčkem namáhavě o zem vzpírajíc. Nebralo jaksi účastenství na ruchu ostatních, nemísilo se mezi ně, nepředhánělo se s nimi o nějaké to zrnko, netápalo tak hlasitě a vesele jako ostatní a mělo smutná, zkalená očinka, jimiž jaksi beznadějně dívalo se dokola. Bylo také škaredějším barvou i tvarem oproti ostatním, zkulatělým jak soudečky a žlutavým jako kanárci.  
(ŠLEJHAR 2002: 229)

Hlavní postava příběhu, malé dítě, už nějakou dobu sleduje slepičí rodinku na zahradě kolem domu. Už zde si můžeme povšimnout jisté paralely: slepice s kuřaty totiž odkazuje k minulosti dítěte, kdy bylo až do matčina úmrtí šťastné a spokojené. Po její smrti se však dítě odvrací od světa a zároveň i okolí se odklání od něj. Ve stejné době se kuře odlučuje od svého hejna a dochází k prvnímu setkání kuřete s dítětem a k vytvoření náhradního citového vztahu. Tím, jak se obě postavy vylučují ze své society, je naplňován i jejich osud. Jejich vztah nese pomyslné znamení smrti.

Tuto osudovost registruje Radko Pytlík ve své knize *Sedmkrát o próze* (1978): „Drobné, karikující detaily, jež vycházejí z koloběhu všedních zážitků a událostí, mají pečeť katastrofické předzvěsti. Dítě s údivem zří, jak si otec prohlíží v zrcadle své dosud zdravé zuby, což je příznakem kruté a bezohledné živočišné vitality. Se strachem vycití uje úlisné chování jedné mladé příbuzné, která se v domě stane paní a jemu krutou macechou. Je bezděčným svědkem pozdního milostného vzplanutí otcova“ (PYTLÍK 1978: 77). Dítě přistihne svého otce při aktu milování a celá scéna mu evokuje situaci z minulosti, kdy něco podobného prožívala i jeho matka. Zatímco pro macechu je milostný akt potěšením, sex mezi jeho vlastní matkou a otcem byl v minulosti dítětem vnímán jako akt násilí, což je umocněno i jinou vzpomínkou, ve které otec svou ženu bil:

Zhlédl tu, jak maminka bosa v koutku stála a hlavu dlaní podpírajíc srdceryvně štkala a celé její tělo křečovitě se přitom zmítalo; a zhlédl zároveň, jak ustrojený, odkudsi navrátilivší otec se právě po ní rozehnal, strčiv do ní oběma rukama.  
(ŠLEJHAR 2002: 252)

Tento střet by se dal pochopit jako akt spontánně projeveného násilí, každopádně chlapec ztrácí lásku ke svému otci a převládne strach z neznámého, nového člověka. Scéna, kdy vyruší otce s macechou, tak vyvolává znovu dojem odporu, který macecha začíná vůči němu pociťovat. A dítě tím naplňuje svůj osud – smrt. Přestože je konec tragický, vypravěč líčí scénu umírání jako návrat k matce. Dítě odchází z krutého světa a stává se součástí toho, co reprezentuje jeho matka: lásky, pochopení a dobra.

Vypravěč, který čtenáře povídkou provází, využívá rétorickou er-formu. Nejenže konstruuje fikční svět, ale také jej komentuje, hodnotí a soudí (DOLEŽEL 1993: 45). V povídce „Kuře melancholik“ není vypravěč součástí fikčního světa, přesto do příběhu vstupuje svým komentářem, oslovujícím hlavní postavu v příběhu. Svým postojem jasně zjevuje to špatné:

Jsi tedy sám, vyhoštěn a zavržen, hochu ubohý. Tam, kde jsi býval chloubou a útěchou duše mateřské, nedopřáli ti v strastech tebou nezaviněných jiného útulku než v kůlně na slámě. Týrali tě, rvali, posměchem zahrnovali, mořili hladem a bitím, a když jsi klesl pod tolikerými útrapami, budíš jejich ošklivost.  
(ŠLEJHAR 2002: 265)

Kromě vypravěče moralizuje také samotné kuře, které během posledního momentu života dítěte křičí, a tím působí jak na čtenáře, tak zároveň na postavy v příběhu a jejich okolí:

Vyzněl pronikavý vřesk jakéhosi úžasu a hrozby, ze všech nejsilnější. Paní napadlo, že to černé kuře je zvíře tajemné, že jeho křik má věšebnou moc, že věští nějaké neštěstí nebo smrt.

(IBID.: 267)

Znamená to, že kuře je jednou z postav příběhu vnímáno jako tvor s nadpřirozenými, až démonickými vlastnostmi. Situace přechází mimo zobrazovaný fikční svět, který Šlejhar nahlédá prizmatem bídy a zla. Vedle tohoto světa vzniká svět nový, nadreálný, který je kvintesencí čistého dobra a naděje v lepší existenci. To podtrhuje i samotná smrt dítěte, která nabývá snového charakteru:

Povstalo děcko na lůžku. Vidělo v tmě a slyšelo v tichu smrtelných svých mrákot. To byla ona, již vidělo a slyšelo. Vztáhlo ručinky do tmy, po jasném jejím zjevu z temnot vystupujícím vztáhlo ručinky. „Maminko!“ zašeptaly mroucí rty zvukem opanovavší svrchované naděje. Ticho zas; matka děcko si vzala.

(IBID.: 270)

Šlejharův styl vyprávění svádí k záměně vypravěče se samotným spisovatelem, ovšem takovéto ztotožnění je obecně chybné. Podle Lubomíra Doležela je nemožné, aby se jakýkoliv autor dokázal promítnout se vším všudy do fikčního světa; nikdy nedokáže být „ideálně objektivní“ (DOLEŽEL 1993: 45). Vnímání světa je nutně podmíněno různými aspekty, které autor ovlivnit nemůže, ať je to lidská zkušenost, historické okolnosti nebo názorové přesvědčení.

U Šlejharových povídek je velmi obtížné se srovnání vypravěče a autora vyhnout, je těžké rozeznat, kdo ke čtenáři vlastně promlouvá. Toho si můžeme povšimnout v povídce „Zátiší“:

Skončíte chci následovně: Co značí všechna civilizace, její pokroky a parádní zřízení, pravím, co značí všechna ta chloubá lidstva, jsou-li možny výjevy, jaké jsem právě našel?

Co je to všechno!

(ŠLEJHAR 2002: 147)

Uvést můžeme také situaci, ve které se vypravěč na samotného spisovatele dokonce odvolává: „Vy, kdož chcete, aby vám spisovatel podával jen rysy ladné a barvy smavé“ (IBID.: 88). Domněnku, že slova z konce „Zátiší“ opravdu patří samotnému Šlejharovi, potvrzuje také text „Několik slov ku této knize“ z knihy *Co život opomíjí*. Šlejhar v něm interpretuje sám sebe, přímo promlouvá ke čtenáři a vyjmenovává důvody, proč píše tak, jak píše. Zároveň je, podobně jako první z uvedených příkladů, psán kurzivou. Lze to pochopit jako náznak vymezení fikčního vypravěče a subjektu autora. A právě v tomto textu nacházíme také příčinu toho, proč Šlejharovy povídky mohou u čtenářů vzbuzovat dojem autobiografie. Jedná se totiž o vypsání z vlastních myšlenek, touhu po odlehčení břemene. Zmíněná arteterapie sice může být přesně v intencích

autora, čtenář se však od tohoto pokušení ztotožnit autora a vypravěče musí oprostít. Text „Několik slov ku této knize“ a závěr povídky „Zátiší“ snad opravdu můžeme brát jako autentický projev spisovatele samotného, ostatní náznaky autobiografie už ale musíme přiznat fikčnímu vypravěči.

Kromě rétorické er-formy Šlejhar využívá i rétorickou ich-formu, například v povídce „V lesní samotě“, kde se vypravěč prochází po lese a sděluje nám své pocity, aby pak dospěl k místu děje a ději samotnému:

Tak vzpomínám si na začátku jara, kdy pochůzka volnou přírodou chová ještě zvláštní kouzlo novoty po čase dlouhé zimy, na ony chvíle, kdy probloudiv již skoro celý den, pořád nemohl jsem se nabažiti shledání se všemi jarními přáteli, kteří každého roku zimou nám zas unikají.

[...]

Tak dostal jsem se do lesa, v němž rázem změnila se nálada... Leč za nějakou chvíli pak slabý šustot a lehký pohyb podrostu zaujal moji pozornost. Jakýs hošík osamělý loudil se právě podle skrýše mé.

(IBID.: 271 a 272)

Vypravěč je v této povídce napůl neviditelný, sám ale přiznává svou konkrétní podobu a umístění v prostoru: „I zlákal mě pod nohama pružný mech, již suchý, abych, posadiv se v blízký hustý podrost, jako ze smaragdového oblaku, jenž na zem se snesl, díval se z něho v okolní lesní svět“ (IBID.). V této poloze vysedává a ponenáhlu se stává neviditelným pozorovatelem: „Poklekl totiž právě u houštiny, v níž jsem byl; nezhlídnuv mě však, jal se na něco při zemi bedlivě zírat“ (IBID.: 273). Nezáleží na tom, zdali v povídce opravdu existuje, nebo zda je pouhým vypravěčem bez konkrétní dějové přítomnosti. V textu stále, tak jako na začátku, odbíhá k vlastním myšlenkám, které jsou dějem asociovány, průběžně však zůstává v kontaktu se samotnou dějovou linií:

Toho jsem se nadál nejméně. Směs citů ve mně zavířila, byl to nával značné trpkosti a rozhořčení, jenž mě zaujal, a div jsem se nevzchopil. Však vtom již z mých vzpomínek jasně vynikl dávný obraz dětství, jak i já jednou, viděv na dvoře skonávající kuřátko – kdos naň šlápl – a na jeho trýzeň déle dívatí se nemoha, rychle vše raději jsem skončil.

(IBID.: 275–276)

Povídek, ve kterých Šlejhar udržuje ich-formu od začátku až do konce, je málo. Kromě povídky „V lesní samotě“ můžeme stejný postup nalézt v prózách „Musí se obveselovat“ a „Muž s psem“. Rétorická ich-forma se objevuje také v povídkách „Hodiny“ a „Můj Štědrý večer“.

Typický je pro Šlejhara přechod z ich- do er-formy. Na počátku nacházíme reflexi situace, která působí na samotného vypravěče, a se tato reflexe se následně vyvine v příběh. Vypravěč se pak buď stane součástí příběhu, nebo zůstává jeho pozorovatelem. A nezáleží na tom, že ostatní postavy jsou s vypravěčem v kontaktu. Všimněme si toho například v povídce „Had“, kde na

přítomnost vypravěče postavy samy reagují: „Hoši mne zahlídli; jeden kývl hlavou a druhý, jenž náhodou měl čepici, i posmekl. Jinak si mne dále nevšimli a vedli stále svou“ (IBID.: 33). Vypravěč zde téměř vůbec nenaznačuje, že v těch chvílích, které popisuje, je přítomen. Jeho osoba je natolik odloučena od děje, až se stává neviditelným pozorovatelem. Rétorická *ich*-forma je tedy úplně potlačena a je nahrazena rétorickou *er*-formou. Vypravěč je v těchto povídkách stále ještě jednou z postav děje. Šlejhar jde však v tomto směru ještě dál a jeho vypravěč se stává neviditelným nejen pro postavy v povídce, ale i v samotném textu, jak je tomu například v povídce „Ukolébavka“. Příběh je zde rozvíjen za pomoci vypravěče-postavy, která chodívá kolem jednoho domu a zajímá se o lidi, kteří v něm bydlí, a také o jejich osudy. Popisuje vlastní dojmy a následně přechází k jejich příběhu:

U samého městečka potkal jsem ještě dva mužské, kteří zdáli se mně opilí. Vedli živý rozhovor a patrně byli rozezlí, aspoň jeden z nich. O cosí se hádali. Nevšímám si rozhovorů podobných, ale několik slov přivedlo mě k domněnce, že věc je v bezprostřední souvislosti s výjevem tam v jízbě chalupy.  
(IBID.: 299)

Vypravěč se poté postupně vytrácí a autor přechází do *er*-formy. I když jde o vyprávění z pohledu třetí osoby, lze tvrdit, že stále čteme myšlenky vypravěče, který tento děj započal, a tento pocit nám zůstává až do konce příběhu, přestože je text koncipován takovým způsobem, že je nemožné, aby to, co nám předkládá, opravdu viděl. Například na konci povídky nastává situace, kdy se paralelně vypráví příběh jak umírající ženy, tak neslitovného manželského páru, který by se o ni měl starat:

„Hm,“ povídal Jodas k ženě, trochu rozpomenuv; „ty, měli jsme ji přec dřív někam dát; jestli to přijde, co si počne.“ Jodaska nebyla ráda tomu připomenutí. [...] Poslední zoufalou silou vzepjala se Frantina, těm zevním hrůzám chtějíc uniknouti, tomu bezednému šplíchání kolem ní, tomu bahnu, co ji zalévalo, těm klamům ve zraky se jí vrhající s nekonečným oslepením a záhubou.  
(IBID.: 330)

V této pasáži přechází Šlejhar k vypravěči, který je vševědoucí – vidí a zná pocity všech. Oproti povídkám „Had“ a „Zátiší“ je zde přechod plynulý a nelze jej tak snadno postřehnout. Proč však došlo k takovému zdánlivě nelogickému přechodu? Odpověď můžeme hledat v autoreflexivní úvaze „Několik slov ku této knize“, v níž je čtenáři sugerováno, že autorovy spisovatelské ambice nebyly nijak velké, že pro něj bylo důležité především vypsát se z vlastních traumat, zobrazit pocity, které prožíval. Autor zde přiznává, že při psaní pro něj byla důležitá nejenom estetická kvalita textu, ale i jeho hodnota terapeutická. Jeho tvorba je stejně intuitivní jako chování a pocity postav.

V povídce „Ukolébavka“ můžeme tušit hranice, kde a jak k tomu dochází. Na začátku je ich-forma, prostřednictvím které vypravěč reflektuje a sděluje své pocity. Následně přechází k vyprávění a komentáři toho, co spatřuje. Jde o situaci, kdy nám představuje místo a postavy, o kterých nám chce vyprávět. V této chvíli se staví na hranici toho, co opravdu vidí a co tuší. Zlom mezi ich- a er-formou tušíme, když začíná vyprávět o ženě, která je ústřední postavou děje. Pocit, že k nám stále mluví samotný vypravěč, přetrvává, když líčí život Frantiny před jejím onemocněním. Pak však začíná více užívat dialogů a přechází do er-formy. Tento fakt podporuje i časová souměrnost povídky. Zatímco subjektivní vypravěč nalézá Frantinu v době, kdy probíhá spor o ni a její peníze, končí tato časová rovina právě v momentu, kdy se vrací k životnímu příběhu Frantiny. Šlejhar se poté již nevrací k původnímu vypravěči a na dějovou linii plynule navazuje od původního příběhu o Frantině, který končí její smrtí. Nevrací se tedy ke svým původním úvahám, jako například v povídce „Před poutí mariánskou“, ale ukončuje příběh rázně, bez jakéhokoliv dovysvětlení.

Šlejhar vytváří ve svých povídkách dva světy, k jejichž objasnění využijeme pojmosloví Doleželovy teorie fikčních světů (DOLEŽEL 2003). První – fikční – svět interpretujeme podle konceptu mimetického, v němž je fikční svět vytvářen na základě skutečného prototypu. Ve Šlejharově rané próze se mimetická sémantika neprojevuje automaticky a jeho fikční svět chápeme jako soubor univerzálií. Šlejharovy postavy představují určitý typ entity s určitými vlastnostmi, které autor nacházel kolem sebe (vesnické či maloměstské prostředí, necitlivý vztah mezi adoptovaným dítětem a jeho opatrovníkem). Josef Svatopluk Machar v knize *Zapomínání a zapomenutí* (1929) jeho tvůrčí metodu sleduje na dvou dopisech. V jednom Šlejhar chválí venkovský, všemu vzdálený život, o čtyři roky později však píše: „Pryč, pryč z toho všeho! Do Vídně, do Prahy – jen pryč od nich“ (MACHAR 1929: 196). A Machar hledá vysvětlení: „Co se stalo? To, co se stávalo Šlejharovi vždy: nastěhoval se někam, rozhlídl se – a začal popisovat svět a lidi kolem sebe tak, jak on viděl“ (IBID.: 196). Chápeme proto Šlejharův fikční svět jako mimezi světa skutečného, který ovšem není nikdy konkretizován. Tuto teorii bychom ostatně mohli aplikovat i na Šlejharova vypravěče, který má předobraz ve spisovateli samotném.

Druhý šlejharovský svět má transcendentní původ; v rámci konceptu možných světů podle Gottfrieda Wilhelma Leibnize takový svět sídlí ve vševědoucí božské mysli (DOLEŽEL 2003: 28). Projevuje se nejvíce ve zlomových okamžicích postav, tedy mimo jiné i ve smrti. Tento druhý svět má kořeny v křesťanské mystice, Šlejhar se však ve svých prózách jakékoliv institucionalizaci vyhýbá. Jeho Bůh je pojímán velmi abstraktně a má mnoho podob. V případě povídky „Kuře melancholik“ je to matka, v jiném případě bouře nebo jiný projev přírody (náhlé stmívání, rozbřesky). Právě toto záměrné vyhýbání se jakémukoliv zkonkretizování „vyšší moci“

působí mnohem intenzivněji a věrohodněji. Křesťanská kulturní tradice je ve Šlejharových textech přítomna v podobě starobyklých, zapomenutých artefaktů a míst, z nichž číší nefalšovaná pravost. Jsou to staré zapomenuté kříže („Havran“) nebo boží muka, kolem kterých prošly celé generace lidí („Před jarmarkem“). Lidé konají křížové cesty, které pro ně sice už pomalu ztrácejí tradiční hodnotu, jejich odkaz ale působí stejně intenzivně jako dříve („Před poutí mariánskou“):

Smísily se jejich hlasy v mohutnou harmonii, jež zaléhajíc v širý bezezvuký prostor, přibírá jakési těžké, vítězí, mystické, toužné síly, jako by odjinud tajemné sbory výšin k ní se přidávaly [...] Vyšší hlasy vyznívaly v úpěnlivé nářky, co hlasy mužské, dodržující v hlubokých tóninách jako pedálových kadencích, podobaly se vzbouřeným, nepotlačitelným stenům bytosti hynoucí.  
(ŠLEJHAR 2002: 335)

Tyto hodnoty si uvědomují i postavy, které jsou s Bohem spjaty. Jejich modlitby a prosby se odklánějí od samotné církevní instituce, která je vnímána jako formální, neupřímná, až falešná, a proměňují se ve vlastní intenzivní duchovní potřebu.

V povídce „Kuře melancholik“ slouží Šlejharovi paralelní princip k vyjádření dvou složek textu: využívá jej při formální výstavbě baladicky založené povídky, již dvojí utrpení dodává větší působivosti. Zároveň je tato paralela prostředkem k vytvoření mystického, nadreálného prostředí, ve kterém zvířecí tvor nabývá symbolické platnosti jak pro chlapce, který si do něj promítá svou rodinu před smrtí matky, tak i poté, kdy dochází k odloučení chlapce od společnosti. Úlohou kuřete je také burcovat, probouzet kruté lidi a pojmenovat zlo, kterého se dopouštějí.

Paralely působí především jako zdvojení působnosti zla, zároveň ale vytvářejí mystický prvek. Zvířata ve Šlejharových povídkách jsou často vykreslena hyperbolicky, jejich popis mívá často až nadpřirozené prvky. Nejčastěji k tomu autor využívá jejich oči, které září, planou, blýskají se. Kromě vnějšího efektu tím také zvířata vyjadřují, že je v nich něco více, že se dokážou oprostít od svých konkrétních podob. Tento efekt se nejčastěji naplno projevuje v okamžiku smrti. Šlejhar dává najevo, že smrtí nic nekončí, že existuje další svět, jež ten pozemský pouze rámcuje. Vytváří tak nejen osudovou linii příběhu, ale předkládá čtenáři i vlastní pohled na svět, který je v jeho pojetí obrazem zla, bídy a utrpení. Pro samotného Šlejhara je jedinou možností útek z tohoto nelítostného pozemského světa. Zvířata, ale i lidské postavy, které jsou obětí zla, jsou odrazem jeho duše, která je přítomností zla hluboce poznamenána. Zlo, které jeho postavy zažívají, je nevyhnutelností, která vede k pochopení dobra. Šlejhar nechává trpět jak lidské postavy, tak zvířata, která jsou zobrazována jako symbol nevinnosti.

Zvířecími motivy Šlejhar ukazuje, že zlo není všudypřítomné, ale je pouze v lidech. Zároveň pak vynáší nad zlem morální soud. Šlejhar věří v člověka, ví, že dokáže milovat, a až si důležitost lásky náležitě uvědomí, pak žádného zla nebude. Jeho chápání skutečnosti není naivní,



je svědectvím o tom, že prošel tvrdými deziluzemi a zkouškami. Tím je jeho víra v člověka o to silnější, intimnější a nefalšovaná:

A zase je člověk schopen také lásky hory přenášející, že jí zrovna není; jen v té lásce se utvrditi náleží jeho srdci a svědomí. Zla pak nebude, vyrovná je láska všelidská.  
(ŠLEJHAR 2002: 212)

#### PRAMENY

ŠLEJHAR, Josef Karel

2002 [1894; 1895] *Dojmy z přírody a společnosti, Co život opomíjí*, ed. Zina Komárková (Praha: Nakladatelství Lidové noviny)

#### LITERATURA

DOLEŽEL, Lubomír

1993 *Narativní způsoby v české literatuře* (Praha: Československý spisovatel)

2003 [1998] *Heterocosmica* (Praha: Karolinum)

MACHAR, Josef Svatopluk

1929 *Zapomínání a zapomenutí* (Praha: Aventinum)

PYTLÍK, Radko

1978 *Sedmkrát o próze* (Praha: Československý spisovatel)

#### **Animal and Human World in the Early Short Stories by Josef K. Šlejhar**

The first part of the essay gives a survey of Šlejhar's early fiction of which is typical the accent on the subordination of the world of living creatures to the humans. In general, animals are subject to torture and tragic victims of human actions. The parallel between the story of an animal and a human being is illustrated by the short story „Kuře melancholik“ (The Melancholic Chicken) but can be observed in other Šlejhar's short stories as well. Such a parallel belongs to typical tools of Šlejhar's narration aimed to provide a personal testimony of human experience as well as to report on the mystic path to genuine values of humanity. The educational and spiritual intention of the author is often displayed in narrator's commentaries and physical presence in the fictional worlds of several short stories.

## ***Jensen a lilie vs. Opakem o překot***

### Poetické analogie v juveniliích Josefa Kocourka a Jaromíra Typlta

KATEŘINA MALÁ

Nejen literární tvorba, ale i životní peripetie a předčasná smrt Josefa Kocourka probudily svého času zvědavost začínajícího autora Jaromíra Typlta. Kocourek navíc začínal psát stejně jako Typlt ve věku šestnácti, sedmnácti let, ba dříve, ale tyto juvenilie se nedochovaly, protože je autor v sebekritickém amoku v listopadu roku 1926 spálil. Kocourka s Typltem tak pojí jednak místo, kde oba vyrůstali, tedy Novopacko, jednak vstup do literatury v mladém věku. A nejen to – také intenzita tohoto vstupu či spíše vpádu do literárního světa.

V případě Jaromíra Typlta šlo o povídku *Nesnesitelná závrat'*. Její vznik je datován rokem 1989, dokončena však byla až o šest let později, protože s odstupem času autor vycítil ve svém prvním pokusu o zachycení novopackého milieu povrchnost, literární nezajímavost a sentimentálnost (viz STEJSKAL 2009: 265). Typlt sám se o Nové Pace vyjádřil jako o „živém organismu, který člověku odpovídá, vede s ním rozhovor, zpochybňuje všechny příliš ustálené představy a pocity“ (IBID.: 266). Definitivní a také podstatně přepracovanou podobu získal až text vydaný s titulem *Opakem o překot* roku 1996.

Krátce před tím, než byla povídka *Opakem o překot* vytištěna, dostal Typltův přítel a výtvarník Vít Ondráček jakousi osudovou náhodou od manželky sochaře Ladislava Zívra strojopis Kocourkovy prózy *Jensen a lilie*. O existenci textu, jež Kocourek napsal v roce 1926, tj. v témž roce, kdy zničil svou dosavadní tvorbu, neměl Typlt do té chvíle nejmenší potuchy. A tady se dostáváme k první podobnosti mezi oběma autory. Text sedmnáctiletého Josefa Kocourka *Jensen a lilie* je zasazen do onoho „živoucího“ místa, Nové Paky, a toto místo nemilosrdně a poněkud deformovaně reflektuje. Povídka sice není ukázkou Kocourkovy vrcholné tvorby, zajímavá však je právě proto, že v ní můžeme identifikovat řadu paralel s poetikou Jaromíra Typlta, konkrétně surrealistické rysy, hravou snovost, poetistickou bláznivost přerůstající v závěru až do apokalyptického pádu města, ale i jistou stylistickou rozkolísanost a roztěkanost.

Mějme na paměti, že Typlt sice text *Jensen a lilie* přímo neznal, v době vzniku *Opakem o překot* ovšem již delší dobu tvořil pod literárním vlivem Kocourkovým. *Jensena a lilii* pak v roce 1998 sám vydal s doprovodnými ilustracemi Víta Ondráčka v novopacké samizdatové edici Pakárna. V *Opakem o překot* Typlt inspiraci svým vzorem doznává už v úvodním mottu, které je vyňato z Kocourkových dochovaných deníků: „Nebesa leží nehnutá, těžkou nohu vnořuji do

stopy toho, jenž spěchal do města přede mnou...“ (TYPLT 1996: 5). Typltem zvolené motto si můžeme vyložit jako obraz osamocení chodce, nehybnosti a celkové statickosti místa, které signalizují jeho studenou opuštěnost. Typlt pak v plynulé návaznosti na citát přechází k vlastnímu vyprávění. Ve vyprázdněnosti místa spatřuje jeho zvláštní drsnost: „Protože v tomto kraji zbývá jediná naděje, a sice že se člověk nachází tam, kde není co hledat“ (IBID.). Dává tím najevo blízkost, spřízněnost s Kocourkem, a pokud nejde přímo v jeho stopách, jde alespoň podél nich... Rozhodně se ale v této souvislosti nedá mluvit o epigonství jako o opakování a využívání Kocourkových myšlenek a literárních postupů, kromě jiného proto, že Typlt byl ovlivněn i mnohými dalšími autory, prožitky a místy, jež přetavil do vlastní osobité poetiky.

Vlastní text *Opakem o překot* je otevřen paradoxem: na začátku autor tvrdí, že se nachází na místě, kde není co hledat, ale vzápětí nás provází městem a zahlcuje asociacemi vyvolanými právě místy, osobami nebo událostmi s Novou Pakou bezprostředně spojenými. A my najednou zjišťujeme, že tento prostor není tak prázdný, jak by se na první pohled mohlo zdát.

Z této drobné prózy může čtenář vycítit Typltovu snahu o dynamické zachycení města; postava je celou dobu „na pochodu“ a detaily jednotlivých míst snímá Typltova nepokojná literární kamera. Veškeré dění je tímto filmovým postupem pozorováno shora a jistý odstup od vyprávěného příběhu vyjadřuje i užití er-formy, přestože komentáře příběhu-cesty evidentně náleží prožívajícímu subjektu. Mohli bychom také říci, že vyprávěný Typlt je překrýván Typltem vyprávějícím a naopak.

Výjimečnost místa zde také potvrzuje fiktivní básník Věnceslav Sarge, jehož předobraz tvoří reálně existující osoby, které autor spojil v jediné postavě. Je velmi pravděpodobné, že část tohoto imaginárního básníka je stvořena i z Kocourkovy literární tkáně. Se starým, opomíjeným Sargem se Typlt-chlapec osobně nikdy nesetká a Sarge o mladíkově existenci také nemá ani potuchy. Typlt následuje básníkovy kroky městem, a přestože se k sobě občas přiblíží, nakonec se stejně minou. Vyjdeme-li z předpokladu, že je Kocourek skutečně integrální součástí fiktivního básníka, nalezneme zde symptomatickou paralelu mezi následujícím Typltem a následovaným Kocourkem. Dalším pojítkem mezi Sargem a Kocourkem je popis Sargeova fyzického vzhledu:

Sargeho zraky se totiž rozcházely, jako by jim bylo nestačilo běžné zorné pole, takže vždy jen jedno oko se mohlo upírat zpřímá, druhým čučel přes kočku, až se posmívali: „prdlouš pidlovokej, jak z cesty žvaní, tak z cesty zahlíží“.  
(IBID.)

Samozřejmě může jít o shodu náhod, ale vzpomeňme na skutečnost, že jedním z nejvýraznějších a neodlučitelných fyzických rysů Josefa Kocourka bylo jeho vysoké čelo a silné brýle, pod kterými se skrývaly šilhavé oči. Typltem popisované rozcházení zraků lze ovšem chápat i metaforicky: nemá snad na mysli vidění hluboké, za takové obzory, kam jiní lidé nedohlédnou?

Dále Typlt pokračuje mystifikačním popisem města:

„Osada ležící na packé straně, Paka, bývala po všech směrech opačná,“ napsal Věnceslav Sarge v jednom ze zachovaných dopisů Akademii věd, aby své etymologické výklady vzápětí učinil bájí, podle které je k městu přivrácena „opačná strana skutečnosti“. Z chmurných obzorů, jak to nazřel Šlejhar. Svět smutných, jak to nazval básník Opolský. Dekadenti, duchaři, surrealisté, všichni ti blouznivci, co vzešli odsud, na nich všech ulpěl cejch pakosti...“  
(IBID.: 9)

Kromě svérázné práce se skutečnými fakty si Jaromír Typlt hraje také s dvojsmysly; pro své niterné reflexe si vytváří opěrné body v Sargeho teorii mytičnosti prostoru, aby sám mohl Paku mytizovat. Martin C. Putna v eseji o Jaromíru Typltovi vnímá Novou Paku jako sám o sobě bezpříznakový prostor, do něhož Typlt pouze promítá své vědomí, neboť „vycházejí ze sebe, dochází Typlt zase k sobě, svět je vyplněn jenom jím, nic jiného nemá autentický život samo od sebe“ (PUTNA 1994: 230). Putna u Typlta postrádá nedostatek vnějších protihráčů, se kterými by vedl dialogy, a proto dochází k redukci „příběhu“ na duševní reflexe a popisy fyziologických stavů.

Martin C. Putna nejspíš považuje za spoluhráče pouze bytosti z masa a kostí, avšak skutečným partnerem v dialogu je Typltovi právě samotné město, a proto v takovém rozhovoru předvídatelně dochází k redukci na psychické stavy. Místo se subjektem komunikuje pouze prostřednictvím jakéhosi telepatického napojení, které přesahuje až ke kolektivnímu podvědomí, například když se vypravěč (šestnáctiletý Typlt) rozpomene na požár novopackého kláštera v polovině 19. století. Myslí na to, že „musí v živé paměti nosit to, co nezažil, a ještě se sám zpovídat ze spoluviny na dávném žhářství“ (TYPLT 1996: 28). Současnou skutečnost skrze podobné vhledy do minulosti autor deformuje i na jiných místech. Užívá fantazijních surrealistických postupů, protože právě v nich spatřuje nejen protějšek reálného, ale i způsob, jakým lze realitu dále rozvíjet, rozšiřovat a tím i poukázat na její nejasné a sporné hranice.

Další takové usouvztažnění minulosti s přítomností nastává ve chvíli, kdy Typltův putující hrdina spatří v příkopu zrzavý kočičí trup a ptá se kolemjdoucí stařeny: „JE KOCOUREK NAŽIVU?“<sup>1</sup> A žena Typltovi nahrává dále svou odpovědí: „Kerej?“ (IBID.: 19). Touto otázkou-odpovědí je čtenářova pozornost zřetelně přesunuta od mrtvého zvířete k člověku a vzniklou asociaci Typlt využívá jako jedinečnou možnost opět vtáhnout do příběhu Josefa Kocourka:

Jak potom nepomyslet na Kocourka z Brda nad Pakou, překotného psavce, se kterým bylo zima tolika milenkám, přestože tak žhnul a ještě si přitápěl vlastními rukopisy; po kůži jim črtal horečnaté záznamy a v horečkách potom i umřel. Kašlal krev.  
(IBID.)

---

<sup>1</sup> Typlt, který v textu použil nepravých kapitálek, hraje se čtenářem další mystifikační hru: na první pohled nelze poznat, zdali se ptá na onoho kocoura v příkopu, nebo na Kocourka s velkým K.

Drobná próza Josefa Kocourka *Jensen a lilie* je divočejší, hravější, ztřeštěnější, a přestože i Typl pracuje se snovostí, nedosahuje Kocourkovy fantazijní nevázanosti. Z *Jensena a lilie* na nás dýchá dobové opojení poetismem a avantgardou vůbec, a také proto je zřejmě tento raný Kocourkův text považován za jeden z těch slabších, nevyzrálých, neboť do značné míry přejímá dobový avantgardní úzus, čímž získává punc nepůvodnosti. Je však nutné vnímat ho v širším pohledu. Ač se v něm dají poměrně dobře vysledovat Kocourkovy dobové literární inspirace, už v této povídce je rozpoznatelný jeho svérázný styl, který se od imaginativní snovosti postupně dobral až k naturalistickému psaní ke konci jeho života. Těžko spekulovat o tom, kam by se byl Kocourek nakonec „dopsal“, kdyby jeho život neskončil tak časně.

S Jaromírem Typltem Kocourek spojuje především užívání podobných imaginativních, někdy až expresionistických postupů, s tím rozdílem, že Typlt má od avantgardy a jiných směrů historický odstup, je seznámen s jejich pozdějšími mutacemi a novými prvky, o které byly původní literární směry během času obohaceny. Kocourek naproti tomu pracoval s něčím, co bylo poměrně nové, neohmatané, snad to ani ve své době nepovažoval za „módní“, ale prostě jen za původní.

Dalším aspektem, který oba autory spojuje, je dynamika textu. Kocourek v *Jensenovi a lilii* čas „zhmotňuje“, tak aby zdůraznil jeho rychlost a nenávratnost. Hmota tohoto času, který „slintá vteřiny“ (KOCOUREK 1998: 5), je nezadržitelná, spěchá, ale nakonec se přece jen zastaví, aby mohla „cucat čaj s hrstí prostitutek“ (IBID.: 6). Dokonce ani pára se u Kocourka nevalí, ale běží...

Josef Kocourek měl silný vztah k výtvarnému umění, což se odráží i v jeho literární obraznosti. V *Jensenovi a lilii* zachycuje výtvarné vidění, nebo přesněji výtvarné snění hlavní postavy – malíře, nechává jeho mozek, aby se „vyvalil na paletu“ (IBID.: 5), a hledá barvu duše, kterou ovšem v obrazech nenalézá. Veškerá jeho činnost je obalena nudou. Duši hledá nejen v umění, ale také v ženách, které jsou v celém Kocourkově díle hlavním stimulem nejen k činům, ale i k záhubě. Malíř v důsledku psychického přetlaku ničí svoje dílo, obrazy vyhází z okna a ty se rozlétnou do prostoru, do ulic, do polí. V gestu likvidace díla můžeme spatřovat očistu autorovy rozervané a nepokojné myslí, kterou nepochybně prošel i Kocourek při destrukci vlastního díla.

Malířovo pokušení je podněcováno Klubem výjimečných (mluví se o nich i jako o Klubu bláznů) v čele s Nihilistou. Toto uskupení malíře dráždí a provokuje, jeho členové se v podstatě stávají i jeho múzickými spolupracovníky, kteří mu mají pomoci „hledat barvu absolutna a linii dokonalosti“ (IBID.: 31). Jejich způsob pomoci je však poměrně nebezpečný až destruktivní. Nihilista je malířovým pokušitelem, jakýmsi Mefistem, a předpovídá mu bolest a utrpení. Každá

rána zasazená malíři Nihilistu posiluje, ve skutečnosti ale má být ale toto utrpení tvůrčím pohonem a zdrojem malířova růstu.

Příběh je stejně jako u Typlta zasazen do Nové Paky a skutečná místa jsou také deformována, i když jiným způsobem, než jak činí Typlt. Kocourek užívá dadaistických postupů, vytváří nesmyslné bytosti a ze skutečných míst se pak stávají neskutečné prostory. Tento postup však nepozbývá ironie a humoru. V novopacké hospodě se například objevuje bílý vůl, jenž vytváří poněkud bizarní obraz:

V pravém rohu u černého žlabu klidně slintal ohromný vůl s bílou lysinou v podobě cípaté hvězdy na čele. Vůl mrvil pole. Byl oděn v bílou dámskou košilku, mezi voskovými rohy měl napjatou anténu. Choval se pokojně a neslyšně.  
(IBID.: 24)

Kocourkem vyobrazená „surrealita“ Novopacka na mnoha místech útočí na maloměšťáctví místního obyvatelstva. Mstí se nakonec spisovatel samotnému městu, když jej na konci textu apokalypticky smete ze světa?

Oba texty tedy pojí společný prostor, respektive jeho nadreálné ztvárnění, a v neposlední řadě následování či dokonce pronásledování Múz. Tvůrčí stimul je u obou autorů zásadní a představuje středobod tužeb obou lyrických subjektů, jak Typlta-mladíka, tak Kocourkova malíře. Jaromír Typlt není ovšem tak hravý, snovosti nedosahuje řazením bizarních obrazů a předmětů, ale spíše mystifikací a vytvářením dojmu tajemnosti, často si přitom vypomáhá zejména pronikáním vědomí minulosti do vědomí přítomnosti. Pronásleduje svou múzu a kroky imaginárního básníka Sargeho znějí v ulicích Nové Paky.

Oproti tomuto pojetí múzy jsou u Kocourka podněty pro literární tvorbu vyvolávány v niternější rovině. Z jeho emocí je cítit hlubší protrpěnost, jeho hrdina je jimi sžírán a vlastně i požírán (hlavně v oblasti milostné). Je mučedníkem a trpí za celý svět. Kocourek je na rozdíl od Typlta intuitivnější, víc se zaměřuje na odraz okolí v nitru postavy.

Na tomto místě je nutné ještě jednou zdůraznit skutečnost, že Typlt není Kocourkovým epigonem, ale je spíše jen inspirován jeho individualistickou nespoutaností a snad až romantickou rozervaností, která mladého Kocourka přivedla k pocitům společenské vykořeněnosti. Napětí, vycházející z autorova nitra i vnějšího okolí, tak přesáhlo hranice literárního světa a zasáhlo i Kocourkův vlastní tragický osud. Oproti němu se Jaromír Typlt odráží především sám v sobě, a pokud do tohoto odrazu zahrne vnější svět, stane se tak spíše bezděčně. V tomto svém raném díle reflektuje primárně stavy a toky vědomí, ze kterých až následně rekonstruuje vnější svět.

## PRAMENY

KOCOUREK, Josef

1998 *Jensen a lilie* (Nová Paka: Edice Pakárna, bibliofilský tisk)

TYPLT, Jaromír

1996 *Opakem o překot* (Brno: Host)

## LITERATURA

PUTNA, Martin C.

1994 „Jaromír Filip Typlt: O energii a personalismu, neboli o Jaromírovi a o mně“, in idem: *My poslední křesťané. Hněvivé eseje a vlídné kritiky* (Praha: Torst), s. 228–235

STEJSKAL, Jan

2009 *Novopacko. Portrét paměti a srdce* (Harrachov: Jan Stejskal)

### ***Jensen a lilie* vs. *Opakem o překot*. Poetic Analogies in Juvenile Works by Josef Kocourek and Jaromír Typlt**

The paper deals with the beginnings of the literary work of two authors remoted in time but related due to their common birthplace where they grew up, the town of Nová Paka, as well as some aspects of their artistic concept. Both of them reflect upon the town and create its individual image in their juveniles, which display some analogies in their style but are distinguished by the psychology of the subjects (characters and narrators) of the works.

### **Cena Vladimíra Macury ve studentské kategorii**

Radomír D. Kokeš (Masarykova univerzita, Brno, FF, Ústav filmu a audiovizuální kultury, 1. roč. Mgr. studia): *Analyzovat televizní seriálovou fikci: přesun od narativních způsobů ke sémantické makrostruktúře*

### **Cena Vladimíra Macury v doktorandské kategorii**

Vendula Zajíčková (Ostravská univerzita, FF, Katedra české literatury, literární vědy a dějin umění, 4. roč. doktorského studia): „...*Zač stojí všechna hubená moc vaší, ež nemůžete jedné dievčy přemoci, ale ona nad vámi, cos jiej líbo, páše!*“ (U)mučení jako příběh. Nad podobou passio a jeho narativními proměnami ve Zlaté legendě a staročeském Passionálu

### **Čestné uznání Vladimíra Macury**

Ján Kralovič (Trnavská univerzita, FF, Katedra dejín a teorie umenia a architektúry, 1. roč. doktorského studia): *Alenka v objatí imaginácie. Poznámky k filmu Jana Švankmajera Něco z Alenky a jeho vzťah k literárnej predlobe Lenisa Carrolla*

Petra Polláková (Univerzita Karlova, Praha, FF, Ústav pro dějiny umění, ukončené Mgr. studium): *Dievča s vlasmi žiariacimi v slnečnom svite...*

Eva Kvasničková (Univerzita Karlova, Praha, FSV, Katedra mediálních studií, 2. roč. Mgr. studia: mediální studia): „*Za chvíli mi začíná Ulíce...“ aneb rozdílné přístupy v užívání řízené a neřízené seriality*



## Seznam účastníků

- PaedDr. Zuzana Bariaková, Ph.D. (Univerzita Mateja Bela, Banská Bystrica, FHV, Katedra slovenského jazyka a literatury)
- Jitka Bažantová (Univerzita J. E. Purkyně, Ústí nad Labem, Fakulta umění a designu, kurátorská studia)
- Mgr. Martin Boszorád (Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, FF, Ústav literárnej a umeleckej komunikácie)
- PhDr. Věra Brožová (Univerzita Karlova, Praha, PedF, Katedra české literatury - Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i.)
- Karolina Čwiek (Uniwersytet Warszawski, WP, Instytut Slawistyki Zachodniej i Południowej)
- Mgr. Šimon Dominik (Univerzita Karlova, Praha, FSV, Katedra mediálních studií)
- Mgr. Stanislava Fedrová (Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i. – Univerzita Karlova, Praha, FF, Ústav pro dějiny umění)
- Mgr. Marcin Filipowicz (Univerzita Hradec Králové, PedF, Katedra českého jazyka a literatury - Uniwersytet Warszawski, WP, Instytut Slawistyki Zachodniej i Południowej)
- Mgr. Eva Formánková (Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i.)
- Miroslav Haňák (Trnavská univerzita, FF, Katedra dejín a teórie umenia)
- PhDr. Ondřej Hník, Ph.D. (Univerzita Karlova, Praha, PedF, Katedry české literatury)
- Mgr. Ivana Hostová (Prešovská univerzita, FF, Katedra slovenskej literatúry a lit. vedy)
- Bc. Tomáš Hrabec (Ostravská univerzita, FF, Katedra české literatury, literární vědy a dějin umění)
- Ing. Pavel Janáček, Ph.D. (Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i. – Univerzita Karlova, Praha, FF, Ústav české literatury a literární vědy)
- doc. PhDr. Pavel Janoušek, CSc. (Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i. – Univerzita Karlova, Praha, FF, Katedra divadelní vědy)
- Mgr. Michal Jareš (Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i.)
- PhDr. Alice Jedličková, CSc. (Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i. - Univerzita J. E. Purkyně, Ústí nad Labem, PedF, Katedra bohemistiky)
- PhDr. Lenka Jungmannová (Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i.)
- Bc. Alena Klimešová (Univerzita Palackého, Olomouc, FF, Katedra bohemistiky)
- Barbora Klučárová (Prešovská univerzita, FHV, Katedra knižničných a slovakistických štúdií)
- Mgr. Tomáš Koblížek (Univerzita Karlova, Praha, FF, Ústav české literatury a literární vědy)
- Bc. Radomír D. Kokeš (Masarykova univerzita, Brno, FF, Ústav filmu a audiovizuální kultury)
- Mgr. Pavel Kořínek (Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i. – Univerzita Karlova, Praha, FF, Ústav české literatury a literární vědy)
- Mgr. Ján Kralovič (Trnavská univerzita, FF, Katedra dejín a teórie umenia a architektúry)
- Bc. Eva Kvasničková (Univerzita Karlova, Praha, FSV, Katedra mediálních studií)
- Mgr. Daniela Lešová (Univerzita P. J. Šafárika, Košice, FF, Katedra slovakistiky, slovanských filológií a komunikácie)
- Bc. Kateřina Malá (Univerzita Palackého, Olomouc, FF, Katedra bohemistiky)
- Mgr. Vojtěch Malínek (Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i. – Univerzita Karlova, Praha, FF, Ústav české literatury a literární vědy)
- prof. PhDr. Petr Mareš, CSc. (Univerzita Karlova, Praha, FF, Ústav českého jazyka a teorie komunikace)
- Mgr. Jan Matonoha, Ph.D. (Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i.)
- Viera Medviďová (Univerzita Mateja Bela, Banská Bystrica, FHV, Katedra slovenského jazyka a literatury)
- Jakub Melník (Univerzita Mateja Bela, Banská Bystrica, FHV, Katedra slovenského jazyka a literatury)

- Mgr. Aleš Merenus (Masarykova univerzita, Brno, FF, Ústav české literatury a knihovnictví)  
Mgr. Iveta Mindeková (Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i.)  
prof. PhDr. Dagmar Mocná, CSc. (Univerzita Karlova, Praha, PedF, Katedry české literatury)  
Jiří Padevěť (Nakladatelství Academia)  
Bc. Jozef Palaščák (Univerzita P. J. Šafárika, Košice, FF, Katedra slovakistiky, slovanských filologií a komunikácie)  
PhDr. Lucie Peisertová (Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i. – Univerzita Karlova, Praha, FF, Ústav české literatury a literární vědy)  
Mgr. Petra Polláková (Univerzita Karlova, Praha, FF, Ústav pro dějiny umění)  
PaedDr. Eva Příhodová, Ph.D. (Katolícka univerzita v Ružomberku, FF, Katedra slovenského jazyka a literatúry)  
Mgr. Barbora Půtová (Univerzita Karlova, Praha, FF, Katedra teorie kultury – Ústav pro dějiny umění)  
Mgr. Miroslava Režná, Ph.D. (Univerzita Konštantína filozofa, Nitra, FF, literárnej a umeleckejej komunikácie)  
Martin Ryba  
Mgr. Zbyněk Sedláček (Univerzita Karlova, Praha, FF – Univerzita J. E. Purkyně, Ústí nad Labem, Fakulta umění a designu, Katedra dějin a teorie umění)  
Sidónia Semanová (Katolícka univerzita v Ružomberku, FF, Katedra slovenského jazyka a literatúry)  
PhDr. Jan Schneider, Ph.D. (Univerzita Palackého, Olomouc, FF, Katedra bohemistiky)  
Mgr. Zdeněk Smolka, Ph.D. (Ostravská univerzita, FF, Katedra české literatury, literární vědy a dějin umění)  
Klára Soukupová (Univerzita Karlova, Praha, FF)  
Bc. Lenka Suchá (Prešovská univerzita, FF, Katedra slovenskej literatúry a literárnej vedy)  
Bc. Radoslav Šafran (Prešovská univerzita, FF, Katedra slovenskej literatúry a literárnej vedy)  
PhDr. Petr Šámal, Ph.D. (Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i.)  
Bc. Róbert Špoták (Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, FF, Ústav literárnej a umeleckejej komunikácie)  
Andrea Štefancová (Prešovská univerzita, FHV, Katedra knižničných a slovakistických štúdií)  
prof. PhDr. Jiří Trávníček, M.A. (Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i. – Univerzita Karlova, Praha, FF, Ústav české literatury a literární vědy)  
Mgr. Jozef Udič  
prof. PhDr. Viktor Viktora, CSc. (Západočeská univerzita, Plzeň, PedF, Katedra českého jazyka a literatury)  
Ewelina Wilczyńska (Uniwersytet A. Mickiewicza, Poznań, Wydział Historyczny, Instytut Wschodni)  
dr. Astrid Winter (Univerzita Karlova, Praha, FF, Ústav translatologie – DAAD)  
Mgr. Aneta Wysztygiel (Uniwersytet Warszawski, WP, Instytut Slawistyki Zachodniej i Południowej)  
Mgr. Vendula Zajíčková (Ostravská univerzity, FF, Katedra české literatury, literární vědy a dějin umění)  
Bc. Aneta Zatloukalová (Masarykova univerzita, Brno, FF, Ústav české literatury a knihovnictví)  
Mgr. Alena Ziebikerová (Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i.)



Ústav pro českou literaturu Akademie věd ČR, v. v. i.,  
ve spolupráci s Pedagogickou fakultou Univerzity Karlovy  
pořádají ve dnech **28. a 29. dubna 2010**

**9. ročník studentské (literárněvědné) konference**

zasedací místnost ÚČL Na Florenci 3, vchod C, 3. patro

## Podoby a funkce příběhu: pokus o interdisciplinární debatu

**středa 28. dubna**

8.30–9.00 prezentace

9.00–9.05 zahájení

**9.05–10.25 Jak z vyprávění vyvstává svět**

Aneta Wysztygiel (Uniwersytet Warszawski, WP, Instytut Slawistyki Zachodniej i Południowej,  
1. roč. doktorského studia: bohemistika)

O tom, jak teorie mimesis s teorií fikce bojuje (a nevzdává se)...

Ewelina Wilczyńska (Uniwersytet A. Mickiewicza, Poznań, Wydział Historyczny, Instytut  
Wschodni, 5. roč.: mezinárodní vztahy)

Jeho život je pohádkou o mládenci, který zabil draka totality. Příběh a funkce legendy o Václavu  
Havlovi v Evropě a v Česku

Karolina Ćwiek (Uniwersytet Warszawski, WP, Instytut Slawistyki Zachodniej i Południowej,  
slawistyka, 3. roč. Mgr. studia)

My jsme Boží bojovníci. Struktura románu o husitech a její modifikace v *Proti všem* Aloise Jiráska  
a *Božích bojovnících* Andrzeje Sapkowského

Barbora Klučárová – Andrea Štefancová (Prešovská univerzita, FHV, Katedra knižničných  
a slovakistických štúdií, 2. roč. Mgr. studia: slovenský jazyk a literatúra – výchova k občianstvu)

Realizácia príbehu v slovenskej postmodernej literatúre

10.25–10.55 diskuse

10.55–11.15 přestávka

**11.15–12.35 Adaptace, transformace, aktualizace...**

Ivana Hostová (Prešovská univerzita, FF, Katedra slovenskej literatúry a lit. vedy, 1. roč.  
doktorského studia)

Tvorba príbehu a príbeh tvorby alebo Ako je *Avatar* nakruteny podľa basne Lydie Vadkerti-  
Gavornikovej *Kniharova kniha*

Ján Kralovič (Trnavská univerzita, FF, Katedra dejín a teórie umenia a architektúry, 1. roč. doktorského studia)

Alenka v objatí imaginácie. Poznámky k filmu Jana Švankmajera *Něco z Alenky* a jeho vzťah k literárnej predlohe Lewisa Carrolla

Sidónia Semanová (Katolícka univerzita v Ružomberku, FF, Katedra slovenského jazyka a literatúry, 3. roč. Bc. studia: slovenský jazyk a literatúra – filozofia)

Divadelná adaptácia balady *Povest'*

Aleš Merenus (Masarykova univerzita, Brno, FF, Ústav české literatury a knihovnictví, 5. roč. doktorského studia)

Dramatizace jako druh transformace příběhu

12.35–13.00 diskuse

13.00–14.30 oběd

#### **14.30–15.10 Příběhy o ženách, ženách a mužích, mužích a mužích...**

Viera Medviďová – Jakub Melník (Univerzita Mateja Bela, Banská Bystrica, FHV, Katedra slovenského jazyka a literatúry, 3. roč. Bc. studia: slovenský jazyk a literatúra – filozofia/anglistika)

„Našminkovaná ideológia.“ Estetická hodnota tematizácie ženského sveta

Lenka Suchá (Prešovská univerzita, FF, Katedra slovenskej literatúry a literárnej vedy, 2. roč. Mgr. studia: slovenský jazyk a literatúra)

Bulímia – krása, láska, oddanosť

15.10–15.25 diskuse

15.25–15.45 prestávka

#### **15.45–16.45 Literatura a výtvarné umění jako sémiotické systémy**

Miroslav Haňák (Trnavská Univerzita, FF, Katedra dejín a teórie umenia, 1. roč. Mgr. studia: dejiny a teória umenia)

Koherencia znakového systému vo výtvarnom a literárnom diele

Barbora Půtová (Univerzita Karlova, Praha, FF, Katedra teorie kultury – Ústav pro dějiny umění, 1. roč. doktorského studia)

Možnosti a limity objektivace literárních děl v umělecké tvorbě Féliciena Ropse

Alena Klimešová (Univerzita Palackého, Olomouc, FF, Katedra bohemistiky, 3. roč. Mgr. studia: česká filologie)

Komplementární vztah verbality a vizuality: důkaz originální syntézy na analýze komiksu „*Blankets*“ od Craiga Thompsona

16.45–17.15 diskuse

17.15–17.35 přestávka

### **17.35–18.35 Obraz jako inscenace příběhu**

Daniela Lešová (Univerzita P. J. Šafárika, Košice, FF, Katedra slovakistiky, slovanských filologií a komunikácie, 1. roč. doktorského studia)

Anestetika vo fotografii a v literatúre

Jitka Bažantová (Univerzita J. E. Purkyně, Ústí nad Labem, Fakulta umění a designu, 2. roč. Mgr. studia: kurátorská studia)

Julius Payer a Záliv smrti

Petra Polláková (Univerzita Karlova, Praha, FF, Ústav pro dějiny umění, ukončené Mgr. studium)  
Dievča s vlasmi žiariacimi v slnečnom svite...

18.35–19.05 diskuse

19.15–? společenský program

## **čtvrtek 29. dubna**

### **9.00–10.20 Hledání kognitivního rámce: příběh**

Jozef Palašák (Univerzita P. J. Šafárika, Košice, FF, Katedra slovakistiky, slovanských filologií a komunikácie, 1. roč. Mgr. studia: literárna veda)

Príbeh ako prostriedok poznávania

Vendula Zajíčková (Ostravská univerzity, FF, Katedra české literatury, literární vědy a dějin umění, 4. roč. doktorského studia)

„...Zač stojí všeckna hubená moc vašě, ež nemůžete jedné dievky přemoci, ale ona nad vámi, cos jiej libo, páše!“ (U)mučení jako příběh. Nad podobou passio a jeho narativními proměnami ve *Zlaté legendě* a staročeském *Passionálu*

Róbert Špoták (Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, FF, Ústav literárnej a umeleckej komunikácie, 2. roč. Mgr. studia: estetika)

Príbeh ako nástroj rekonfigurácie reality

Martin Boszorád (Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, FF, Ústav literárnej a umeleckej komunikácie, 1. roč. doktorského studia: estetika)

Príbeh (z) Knihy, ktorá sa stane. O niekoľkých „postľud“och postliterárnej doby“ v emblematicky postmodernom texte

10.20–10.50 diskuse

10.50–11.10 přestávka

## **11.10–12.30 Narativní oblouk a serialita**

Radomír D. Kokeš (Masarykova univerzita, Brno, FF, Ústav filmu a audiovizuální kultury, Mgr. studium)

Analyzovat televizní seriálovou fikci: přesun od narativních způsobů k sémantické makrostruktúře

Šimon Dominik (Univerzita Karlova, Praha, FSV, Katedra mediálních studií, 3. roč. doktorského studia: mediální studia)

Narativní struktura příběhů v televizních seriálech Jaroslava Dietla. Antický model jako výrazový prostředek

Aneta Zatloukalová (Masarykova univerzita, Brno, FF, Ústav české literatury a knihovnictví, 1. roč. Mgr. studia: český jazyk a literatura)

Specifika televizní seriálové adaptace

Eva Kvasničková (Univerzita Karlova, Praha, FSV, Katedra mediálních studií, 2. roč. Mgr. studia: mediální studia)

„Za chvíli mi začíná *Ulice*...“ aneb rozdílné přístupy v užívání řízené a neřízené seriality

12.30–13.00 diskuse

13.00–14.15 oběd

## **14.15–15.15 Znak upoutávající pozornost k sobě samému – anebo sdělení zkušenosti?**

Tomáš Koblížek (Univerzita Karlova, Praha, FF, Ústav české literatury a literární vědy, 2. roč. doktorského studia)

Hranice narativní analýzy

Tomáš Hrabec (Ostravská univerzita, FF, Katedra české literatury, literární vědy a dějin umění, 3. roč. Mgr. studia: český jazyk a literatura)

Svět lidí a zvířat v raných povídkách Josefa K. Šlejhara

Kateřina Malá (Univerzita Palackého, Olomouc, FF, Katedra bohemistiky, 2. roč. Mgr. studia: česká filologie)

Jensen a lilie vs. Opakem o překot. Poetická analogie v juveniliích Josefa Kocourka a Jaromíra Týpelta

15.15–15.35 diskuse

15.35–15.50 porada členů poroty

15.50 vyhlášení Ceny Vladimíra Macury, závěr konference

**Podoby a funkce příběhu:  
pokus o interdisciplinární debatu**

9. ročník studentské (intermediální) konference  
Ústav pro českou literaturu AV ČR, Praha, 28.–29. dubna 2010

Redakce: Milena Vojtková  
Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i.  
Praha 2011

ISBN 978-80-85778-85-4