

**Literární historie, sémiotika, fikce –
inspirace dílem Vladimíra Macury (1945–1999)**

8. ročník studentské literárněvědné konference

Ústav pro českou literaturu AV ČR, Praha, 29. a 30. dubna 2009

Editors © Stanislava Fedrová, Alice Jedličková, Vojtěch Malínek, 2010

© Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i., 2010

ISBN 978-80-85778-75-5

Obsah

Ten, který píše romány

Stefan Segi

Dobývání fasády. K autonomii poetiky *Něžných drápků* 5

Hana Březinová

Mezi snem a skutečností 13

Monika Krajčovičová – Ivona Turinská

Forma elegie jako sjednocující princip ambivalentní výstavby Macurovy *Guvernantky* 22

Tereza Vránová

Postavy románu *Medikus* – zdroj jistot, nebo pochybností? 47

Ten, který pozoruje znaky

Lukáš Neumann

Příspěvek Vladimíra Macury k Holanovým *Rudoarmějcům* 53

Aneta Wysztygiel

Fikční světy české historie na základě sémiotických studií Vladimíra Macury 63

Pavol Ičo

Porovnanie Macurovho pohľadu na české národné obrodenie s postojmi slovenských literárnych vedcov k slovenskému národnému obrodeniu 69

Ten, který inspiruje

Míriam Suchánková

Slovenský sen o salóne. Zrod slovenského moderného umenia po roku 1918 81

Karolina Ćwiek

Žili byli jednou král, pán a rytíř... Prvky typické pro pohádku podle klasifikace ATU v kapitolách věnovaných českému národnímu obrození v akademických učebnicích 94

Martin Lukáš

Vztah zvuku a významu v poezii Josefa Palivce 102

Michaela Hudáková

Symboly, emblémy a mýty a ich uplatnenie v Hečkovej Dreveneji dedine 109

Vojtěch Malínek

Světice Rosa. K otázce formování kultu nových světců v české radikálně levicové poezii na počátku dvacátých let 20. století 116

Martina Němcová Dragonová

Emblematika v barokním konceptuálním kázání Bohumíra Hynka Josefa Bilovského 129

Darina Škodová

Rudišova soudobá svědectví 136

Cena Vladimíra Macury 141

Seznam účastníků 141

Program konference 144

Ten, který píše romány

Dobývání fasády

K autonomii poetiky *Něžných drápek*

STEFAN SEGI

Dobývat fasádu znamená hledat cestu od vnějšího k vnitřnímu. Znak žádným způsobem neodhaluje vnitřní smysl reality, ale zakrývá smysl právě svojí znakovostí a poukazování jeho prostřednictvím je vždy poukazováním k obecnému. Dostat se skrze znak, skrze obecné, skrze fasádu, ke smyslu, k vyjádření jedinečného, patří k základním problémům moderní literatury – znakového umění.

V díle Vladimíra Macury, ať už beletristickém či odborném, vystupuje tato tematika obzvláště výrazně. Sám chápe svět jako svět znaků, jevů nesoucích význam (MACURA 1998: 187). Jeho sémiologická metoda je metodou dekonstrukce prostřednictvím historické rekonstrukce. Diskurs musí být nejprve rozbit, aby mohl být opět sestaven na základě nově definovaných pravidel. Slovníkem Gillesse Deleuze je Macurova metoda metodou deteritorizace a re-teritorizace v diachronní rovině (srov. DELEUZE – GUATTARI 2001).

Jean Baudrillard mluví o tom, že „sny, utopie a ideje se již odehrály a byly uskutečněny, jejich spekulativní síla zmizela“ (BAUDRILLARD 2001: 160). Prázdný znak, který existuje v postmoderní době, nebo v dějinné situaci, která tak bývá nazývána, je u Macury konfrontován s ideologií, která ho opět naplňuje smyslem a ukazuje ho v novém světle, ačkoliv toto historické „naplňování“ může být poněkud arbitrární povahy, jak v kritice *Znamení zrodu* připomíná Růžena Grebeníčková (GREBENÍČKOVÁ 1995: zejm. 260–272).

Macurova sbírka povídek *Něžnými drápkami* (1983) se schématu diachronní reteritorizace do značné míry vymyká. Ačkoliv se povídky odehrávají v době normalizace, ideologická rovina je v nich až na výjimky potlačena. Schází proto obsah, kterým by význam mohl být znovu naplněn. Absence utopické projekce klade na Macurovu prózu specifické nároky a žádá si zvláštní řešení, která však zůstávají ve vztahu s autorovými charakteristickými postupy.

Od povídky k románu?

V českém prostředí můžeme od počátků moderní slovesnosti sledovat specifickou dynamiku mezi povídkou a románem. Nejde ani tak o vyzdvižení románu, nýbrž o specifický kontrast povídky jako reálně produkované literární hodnoty a velkého románu jako vytouženého,

cílového ideálu (HODROVÁ 1989: 152). Na povídku se po značnou část devatenáctého století nahlíží jako na formu do jisté míry méněcennou, která má sloužit pokud možno jako cvičný prostředek v dlouhé cestě spisovatele, který dospěje do vytoužených výšin, až když jeho dílo bude korunováno románem, svrchovanou prozaickou formou. Martin Pilař k tomu ironicky připomíná, že „malé národy si žádají velikou epiku“ (PILÁŘ 2008: 7).

Ačkoliv doba čekání na veliký román je dávnou minulostí, chápání povídky či povídkového cyklu jako čehosi méně významného a snad i umělecky méně hodnotného do jisté míry stále přetrvává. Této až darwinistické „fylogenetické“ stratifikaci „od povídky k románu“ docela přesně odpovídá i obecná recepce Macurovy prozaické „ontogeneze“. Můžeme tak sledovat jakési první krůčky v podobě krátkých povídek, získávání autorské sebejistoty v rozsáhlejší novele *Občan Monte Christo* (1993) a nakonec i umělecké vyvrcholení v podobě státní cenou ověřené rozsáhlé románové tetralogie.

Aby bylo možno posoudit, do jaké míry je sbírka povídek *Něžnými drápky* průpravným polem k pozdější tvorbě autorově a do jaké míry je útvarem autonomní poetiky, je třeba si alespoň ve zkratce určit, co je možné považovat za rysy pro autora charakteristické. Vývoji, řekněme kvantitativnímu, by totiž z povahy věci měl odpovídat i vývoj „kvalitativní“. Podle toho bychom měli být schopní, s přihlédnutím k žánrovým rozdílům, pozorovat vývoj charakteristického prvku od zkratkovitých základů v povídce až k plnému a ucelenému rozvinutí v románové podobě. Takovým prvkem může být právě vztah znak – význam, který byl zmíněn v úvodu příspěvku, respektive specifický způsob jeho ztvárnění, nazývejme ho „znaková hra“. V rámci Macurovy tetralogie *Ten, který bude* (1999) nacházíme celou řadu příkladů hry znaku a významu, její časté připomínání a cirkulaci textem.

Příznačné pro „znakovou hru“ je působení ve dvou stupních. Tím prvním je zjevení tematizovaného znaku, které často nastane již v názvech jednotlivých románů. Takto zjevenému znaku je po nějakou dobu narativu ponechána existence bez naplnění významem, jinými slovy: slova-emblémy jako Informátor či Guvernantka (anebo pojmy jako loutka či Budeč) tedy zprvu nevystupují v románu přímo, nýbrž vyjevují se pouze jako pojmenování.

Druhým stupněm je pak samotná realizace v narativu. Charakteristické pro Macuru je především to, že význam těch znaků, kolem nichž krouží vyprávění, není jednoznačně konkretizován. Vztah označujícího a označovaného se před čtenářem odvíjí jako hra, ve které není správné jen jedno řešení. Arbitrárnost významového vztahu je naopak zdůrazněna střídáním možných nositelů a střídáním perspektiv a ideologií, ve kterých je pojmu přiřazován význam. Takový postup působí na čtenáře dojemem maškarního plesu, ve kterém si tanečníci předávají

masky tak, aby ve výsledku nebylo jisté, kdo je informátorem a kdo informovaným, kdo je medikusem a kdo pacientem, kdo je loutkou a kdo je loutkařem.

Hra znaků a významů

Tato znaková hra románové tetralogie, popsaná v krkolonné zkratce, ještě není ve formátu několikastránkových povídek zdaleka rozvinuta. Nachází se spíše v jakémsi larválním stadiu. Přesto v mnohých povídkách *Něžných drápků* můžeme vystopovat charakteristické postupy, které se budou opakovat i v pozdějších dílech. Podívejme se tedy, jak „znaková hra“ funguje ve stísněném prostoru povídky.

Příkladem budiž povídka „Klíč“. Jedná se o tragikomickou momentku ze života nevěrného manžela, který se chystá podvést svoji ženu, ale shodou nešťastných okolností jeho plány ztroskotají a on je nucen jet na nechtěný výlet právě s manželkou, zatímco se nad ním vznáší neustálá hrozba odhalení. Znaková hra se na tomto půdorysu točí právě kolem slova „klíč“.

V prvním odstavci můžeme sledovat proměnu konkrétního klíče ve znak klíče. Klíč, který otevírá dveře k bytu tajné milenky, je přidán ke svazku jiných klíčů. Macura zdůrazní metafyzickou povahu těchto klíčů tím, že v závorce k laškovnému poškrábání klíčem dodá, že se může jednat o jakýkoliv klíč, nikoliv o onen konkrétní. Význam tohoto abstraktního, metaforického klíče je spojen s důvěrou a s odemykáním, otevíráním dveří, které byly až doteď uzavřeny. Vlastnictví klíčů znamená svobodu si otevřít.

Uprostřed povídky nastává v takto konstruovaném významu zvrát. Držitel klíčů, které odemykají, se rázem stává zajatcem v kleci, která „nejde otevřít zevnitř“. Najednou je vlastnictví klíče zobrazeno jako iluze a marnost. Svobody nelze dosáhnout zevnitř a klíče již neslouží k odemykání, nýbrž k zamykání. Nejsou také už víc prostředkem ke svobodě, stávají se zato zárukou beznadějného uvěznění.

I v dalším průběhu povídky je hlavní postava zrazována zamčenými zámky a absencí klíče k nim. Toto odcizení se svobodě a důvěrnosti symbolu klíče je vypořádáno v závěru, kdy se majitelem klíčů stává manželka – krutý věznitel. Původně konstruovaný význam znaku klíč je tedy nahrazen jiným, zcela opačným.

Velmi podobně funguje hra významů v povídce „Bonboniéra“. Klíčovým pojmem je zde rozsudek. Jak ale záhy poznáváme, nejedná se o rozsudek ve smyslu odsouzení k něčemu, nýbrž o rozsudek jako soudní rozhodnutí o rozvodu. Význam pojmu rozsudek je tedy předložen jako garant svobody. Ústřední postava, která se z neznámých důvodů cítí neplnoprávností rozsudku omezena, trvá na tom, aby byl rozsudek zplnomocněn, a tím se význam pojmu naplnil reálným

obsahem. Ústřední subjekt povídky upírá svoji energii k tomu, aby byl rozsudek napsán, a nakonec uspěje. Opět ovšem dochází k proměně významu pojmu. Z osvobozujícího rozsudku se stává rozsudek odsuzující. Nebohý hlavní hrdina je tedy uvězněn za zamčenými dveřmi a jedinou útěchou v úředním vězení, které si ironií osudu sám vynutil, mu je čokoládová bonboniéra.

V předložených rozborech jsme se snažili poukázat na to, že poetika „hry významů“, kterou lze považovat za charakteristickou pro románový cyklus, má svůj původ již v povídkách *Něžnými drápkami*. Oproti pluralitě složitěho maškarního plesu je tato hra ovšem výrazně zredukována a místo toho, aby byly významy barvitě zpodobeny a dovedeny ke krajní realizaci, soustředí se autor spíše na jednoduchý přechod, který ústí v překvapivou, ironickou pointu, kde se původně vytvořený vztah znak – význam ukáže jako falešný subjektivní konstrukt.

Je také charakteristické, že význam znaku není veden ideologií, ale spíše individuální motivací, která znakům přiděluje význam se stejnou teleologickou zaujatostí, jako je tomu u ideologie v užším slova smyslu. Postavy se tedy nacházejí v situaci „postmoderní“, postideologické, a aby znaky mohly nabýt smyslu, je třeba je naplňovat subjektivním postojem ke světu.

Od analýzy ke krizi

I povídky „hry významů“ předznamenávají poetiku, ve které nejde o změnu, ale o cestu k významu ve světě ne-teleologickém, bez klíče ke smyslu, který je odůvodnitelný toliko vnější instancí. V úvodu byla řeč o dějinné situaci, kterou se povídky *Něžnými drápkami* liší nejen od Macurových románů, ale i od jeho tvorby jako takové, pro niž bývá charakteristické zkoumání znaku ve světle ideologie (ať už obrozenské, osvícenské, romantické či komunistické), která znaky naplňuje vždy novými významy a tím velmi výrazně vyjevuje i sebe samu. Z tohoto hlediska jsou pojmy v *Něžných drápcích* čisté a naplnění pojmů je arbitrární. Pakliže nemá být „hra významů“ jen formalitou, protože není ideologie, kterou by odhalovala, je třeba zabývat se samotnou možností produkce znaku a jeho porozumění.

Analytický způsob nacházení smyslu za znaky totiž není jediným možným. Nejpozději od konstitutivního *Dopisu lorda Chandose* (1902) Hugo von Hofmannsthal (HOFMANNSTHAL 1981: 87) se v moderní literatuře objevuje naléhavá přítomnost skepticizmu vůči literatuře-psanému jazyku jako prostředku sdělení. Není intencí tohoto příspěvku rozebírat specifické postupy, které v rámci pochybování o smyslu zprostředkujícího znaku používali Franz Kafka či Samuel Beckett, podle kterého jsou všechna slova „zbytečnou skvrnou na tichu a nicotě“ (SPIEGELMAN 1998: 47). Stačí mít na paměti vliv, jaký tito autoři měli zejména na českou literaturu šedesátých let, ale i na

některé směry literatury slovenské (Ivan Štrpka). Tuto tradici budeme mít na mysli při bližším pohledu na některé Macurovy povídky.

Miroslav Olšovský pak v příbuzném kontextu Daniila Ivanoviče Charmse a Alexandra Ivanoviče Vveděnského, velikých skeptiků literárního textu, připomíná, že jednou z cest, jak dát znaku význam, je odhalit ho pomocí absurdity v jeho absolutní znakovosti a prolomit text (OLŠOVSKÝ 2003: 206). Teprve, když je recipient obeznámen s prázdnotou statického znaku, může začít svobodně nacházet vlastní cestu ke smyslu.

Absurdita, fikce, pluralita

V povídce „Výtah“ sledujeme neúspěšné milostné snažení vědeckého pracovníka, který na historické konferenci marně svádí úspěšnou studentku. Tu mu však před nosem vyfoukne starý papaláš. Na první pohled by se jednalo o vcelku banální syžet. Hra znaků a významů je jednoduše nahrazena kunderovskou ironií, která zdůrazňuje principiální disproporci, nepředvídatelnost intence a důsledku. Krutá hra, téměř zdobnělina ze *Směšných lásek* (1963), však nekončí návratem či prozračením. Hlavní hrdina, upadlý do letargie, pomyslí na to, že by ho výtah odnesl k nebesům, načež je jím katapultován z činžáku k nebesům mezi ptáky.

Tento moment absurdity, která neočekávaně vyvstává z doposud konvenčního (realistického) narativního rámce povídky, není východiskem z nouze. Tím, že je výtah, transformovaný v groteskní raketu, jmenován přímo v titulu povídky, strhává k sobě pozornost, stává se ústředním bodem povídky, na kterém musí být postavena případná interpretace. Bezděky se objevuje otázka, po smyslu celého předchozího textu. Hladká stěna výtahu ujíždí hlavní postavě pod rukou tak jako samozřejmost, se kterou byl dosavadní text přijímán. Výtah neústí v pointu, ale ve zpochybnění celé povídky.

Povídka „Sníh“ rozvíjí práci s absurdním a iracionálním poněkud jiným směrem. Můžeme v ní sledovat slovo jako prostředek nechtěné kreace. Tato kreace ovšem není povahou pozitivní (Boží, narativní, vědecká), ale je zlá, mstivá, nesmyslná, a proto dráždivá. Sníh v květnu je přivolán zoufalou zhrzenou milenkou a odkazuje k síle slova, která dokáže ovládat a přetvářet skutečnost, nad kterou má moc.

Toto téma je dále rozpracováno v povídce „Kámen“, která do značné míry předznamenává jeden z postupů Macurova románu *Informátor* (1992). Jejím ústředním motivem je vztah příběhové fikce k realitě. V tomto případě se smyšlená historika o přihlížení milostnému aktu stane záminkou pro přihlížení milostnému aktu. Dilema vzniklé ve fabulaci musí být najednou řešeno i v situaci (uvnitř narativu) reálné, podobně jako je tomu v románu, který předbíhá a formuje děj v *Informátorovi*. Macura tím navazuje na Aristotelovo pojetí dramatu a fikce

(ARISTOTELES 1996: 112) obecně jako něčeho pravděpodobnějšího, než je realita samotná, která je jen náhodnou realizací jedné z možností. Koneckonců problém fikce, reality a uvěřitelnosti je zpředmětněn již v úvahách hlavní postavy v povídce „Kopie“.

Snad nejzajímavější, ale také nejhůře uchopitelnou povídkou Něžných drápek je „Film“. Na začátku je zaostřena na kontrast fabule a fikčního světa. Je tématem fikce příběh nebo svět? Jestliže svět získává navrch, je v jeho rámci možné vyprávět nekonečný počet individuálních příběhů. Ideologie jednoho pohledu se ztrácí a na její místo přichází pluralita znaků a významů. Jedno označující se stává předmětem nepřehledného množství označovaných, která mají stejnou relevanci. Pod jejich náporom se samotná událost stává nezřetelnou a nejasnou. Smysl, který původní události dávalo pronásledování zloděje detektivem, se rozplývá do velikého počtu individuálních cílů a motivací. Svět je v pluralitě ideologie nesmyslný.

Potom ale přichází zásadní předěl. Celý příběh světa a fikce se ukazuje být metaforou individuální ideologie egocentrismu, ve kterém „já“ je jedním z hlasů plurality světa. Samo pro sebe je vědomí subjektem, tím, co dává světu smysl. Pro všechny ostatní „kamery“ je ale objektem. Jediný způsob, jak se přiblížit světu, je uvědomit si tuto pluralitu a vystoupit ze sebe. Cesta smyslu nevede skrze poznávání, ale skrze porozumění, odhalení.

Tím můžeme vysvětlit i žárlivost, která se objevuje na konci povídky. Může ústřední postava žárlit na „stovky kamer“, které se dívají na jeho partnerku? Stěží. Žárlivost se totiž objevuje až v momentu, kdy se jí podívá do očí. Zároveň si uvědomuje, že v očích své partnerky není subjektem, ale objektem, že jeho motivace nemohou být nikdy pochopeny samy o sobě v celistvosti svého smyslu, ale pouze skrze příslušný znak. A znak je ve svém principu odcizující. Žárlivost tedy patří příběhu, který už není náš, za kterým nestojíme a za který neručíme, ale který se bezbranný odevzdává cizímu subjektu, aby zde byl naplněn zcela jiným významem, odlišným smyslem.

Autonomie?

V krátkých rozborech povídek jsme našli mnoho motivů, které spojují *Něžné drápky* s Macurovými pozdějšími romány. Vyprodukovala odlišná dějinná situace, ve které se povídky odehrávají, i něco doopravdy autonomního?

Zjednodušený děj a překvapivá pointa patří k žánru povídky a Macura zde dovedně pracuje s tím, co pro něj bude i nadále charakteristické. Předkládá pojmy jako intelektuálně-kulturní konstrukce a dává jim novou dynamiku rychlým přeléváním významů. Zároveň však *Něžné drápky* zpřítomňují problémy, které v další Macurově próze již nebudou výrazněji akcentovány.

Tam, kde tetralogie problematizuje pojmy a nabízí varianty odpovědí, *Něžné drápky* často zpochybňují samotný proces porozumění. Pracují s otevřenými konci, které nevytvářejí další z množství potenciálních významů, ale zdůrazňují pocit nejistoty nad smyslem textu samotného. Zdůraznění momentu absurdity zpochybňuje samozřejmost utilitárního používání jazyka a na její místo dosazuje prvotní úžas a permanentní ostražitost. Jako kdyby se Macura vracel k Platónovým pochybnostem nad pozitivním přínosem písma (PLATÓN 2000: 70–71, podrobněji MICHALOVIČ – MINÁR 1997: zejm. 185–216). Znak bez tvůrce a ručitele ztrácí smysl a jediné, co zbývá, jsou hádanky.

Máme-li se vrátit k metafoře dobývání fasády z úvodu, pak *Ten, který bude* za vnějším nachází pluralitu významů. *Něžným drápkům* je vlastní spíše tázání se po samotných možnostech porozumění. Jestliže jazyk z principu není schopný reflektovat proměňující se skutečnost života, fasády mohou být dost dobře nedobytné.

PRAMENY

- HOFMANNSTHAL, Hugo von. „Dopis lorda Chandose“ [1902]. In týž. *Lucidor*. Praha: Odeon, 1981, s. 87–99
- KUNDERA, Milan. *Směšné lásky*. Praha: Československý spisovatel, 1970
- MACURA, Vladimír. *Ten, který bude*. Praha: Hynek, 1999
- MACURA, Vladimír. *Něžnými drápkami*. Praha: Mladá fronta, 1983
- MACURA, Vladimír. *Občan Monte Christo*. Praha: GMA 91, 1993
- SPIEGELMAN, Art. *Maus II*. Praha: Torst, 1998 [1991]

LITERATURA

- ARISTOTELES. *Poetika*. Praha: Svoboda, 1996 [335 př. n. l.]
- BAUMAN, Zygmunt. *Úvahy o postmoderní době*. Praha: Sociologické nakladatelství, 1995 [1992]
- BRÁZDA, Radim. „Simulace, simulakra a reverzibilita“. In Baudrillard, Jean. *Dokonalý zločin*. Olomouc: Periplum, 2001 [1995], s. 157–180
- DELEUZE, Gilles – GUATTARI, Félix. *Kafka: za menšinovou literaturu*. Praha: Herrmann & synové, 2001 [1975]
- GREBENÍČKOVÁ, Růžena. *Literatura a fiktivní světy*. Praha: Český spisovatel, 1995
- HODROVÁ, Daniela. *Hledání románu*. Praha: Československý spisovatel, 1989
- MACURA, Vladimír. „Sen o sémiotice“. In týž. *Český sen*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny 1998, s. 183–187
- MACURA, Vladimír. *Šťastný věk*. Praha: Academia, 2008 [1992]
- MACURA, Vladimír. *Znamení zrodu*. Jinočany: H&H, 1995 [1983]
- MICHALOVIČ, Peter – MINÁR, Pavol. *Úvod do strukturalizmu a poststrukturalizmu*. Bratislava: Iris, 1997
- OLŠOVSKÝ, Miroslav. „Nepatrné vychýlení z rovnováhy“. In *Ten, který vyšel z domu*. Praha: Volvox Globator, 2003, s. 197–210

ŠTRPKA, Ivan. „Predbáseň“. In Prokešová, Viera (ed.). *Vo svojich stupajach*. Bratislava: Literárna nadácia Studňa, 2004, s. 11–15 [1969]

ŠTRPKA, Ivan. „Na samý okraj“. In Prokešová, Viera (ed.). *Vo svojich stupajach*. Bratislava: Literárna nadácia Studňa, 2004, s. 16–21 [1970]

PILAŘ, Martin. *Podoby povídkového cyklu ve XX. století*. Ostrava: Ostravská univerzita v Ostravě, Filozofická fakulta, 2008

PLATÓN. *Faidros*. Praha: Oikoymenh, 2000 [370 př. n. l.]

On the autonomous poetics of Vladimír Macura's *Něžnými drápky*

The essay emphasizes the particular position of Macura's collection of short stories *Něžnými drápky* (By Tender Claws, 1983) within his oeuvre that consists mainly in novels; apparently, the poetics of Macura's short stories does not depend merely on the inevitable differences resulting from the individual nature of the genres involved. While some stories anticipate the typical semiologic method of the tetralogy *Ten, který bude* (The One Who Will Be, 1992–1999), others display qualities which constitute the individual, autonomous poetics of the short story collection (supposed to be abandoned in Macura's later writings).

By analyzing the narrative structure of the short stories the author of the essay discerns their interconnection with fiction representing “the crisis of language”, which may be observed in the tension between the static nature of the language and the dynamics of the reality particularly. This artistic approach is meant to break the expectations of the reader and to challenge the meaning of the narrative as well as the possibility of mediating meaning in general; such devices seem akin to those typical of Beckett or Kafka as well as the Czech fiction of 1960s that was influenced by these authors.

Mezi snem a skutečností

HANA BŘEZINOVÁ

Sny jsou jako hrst chmýří, nikdy
z nich nakonec nic není.

Vladimír Macura: *Guvernantka*

V tomto příspěvku se zaměříme na interpretaci Macurovy prózy *Guvernantka* (1997), budeme se věnovat ústředním postavám prózy a sledovat především rozpor mezi vlastními sny a očekáváními těchto postav, popřípadě mezi sny a očekáváními, které do nich projektuje jejich okolí (tyto představy jsou do značné míry určovány společenským postavením či tlakem společenských norem). V osudech jednotlivých postav se odrážejí také sny a skutečnost české vlastenecké společnosti 19. století. V interpretaci se opřeme nejen o samotný prozaický text, ale také o poznatky Vladimíra Macury jako literárního teoretika.

Hlavními postavami prózy *Guvernantka*, třetí knihy tetralogie *Ten, který bude*, věnované české obrozenecké společnosti 19. století, jsou spisovatel a vlastenec František Ladislav Čelakovský a jeho druhá žena Antonie Čelakovská, rozená Reissová. Kniha nás seznamuje s osudy obou postav od doby těsně před svatbou až do smrti Antonie a nemoci Františka Ladislava. Osobu Františka Ladislava Čelakovského asi netřeba dlouze představovat. Byl to významný český spisovatel a vlastenec, který žil a tvořil v první polovině 19. století, v době rozkvětu jungmannovské generace, jež chápala literární tvorbu i český jazyk jako hodnoty odkazující k všestranně rozvinutému národu (srov. STICH 2004: 178). Antonie Reissová známá také pod literárním pseudonymem Bohuslava Rajska, byla významnou českou vlastenkou a zasloužila se o rozvoj a propagaci dívčího vzdělávání v českých zemích. Tato dívka se ve svých osmadvaceti letech provdala za tehdy šestačtyřicetiletého Františka Ladislava Čelakovského, jehož první žena Marie zemřela krátce předtím. Osud tohoto věkově, ale i ideově rozdílného manželského páru je ústředním tématem Macurovy prózy.

Rozdílné postoje postav, dané generačně odlišným náhledem na každodenní realitu a také na hodnoty literární, vystupují na povrch příběhu zejména díky autorově vypravěčské strategii. V novele se pravidelně střídají party hlavních postav a zároveň hlavních vypravěčů – Františka Ladislava Čelakovského a jeho ženy Antonie. Obě roviny vyprávění se realizují v ich-formě. Díky této kompozici je možno sledovat výrazné rozdíly v jejich vnímání a názorech na přátele, příbuzné nebo také na prožívané dějinné události. V celé próze *Guvernantka* před námi vyvstává

základní téma konfliktu obou postav, zapříčiněného mimo jiné odlišným vnímáním vlastního postavení v manželském soužití. Zvolený způsob vyprávění v ich-formě zanechává ve čtenáři dojem důvěrného osobního sdělení, které asociuje v období 19. století velmi populární žánr deníkového záznamu.¹

K formální stavbě románu patří i zajímavá práce s časovými rovinami, která se vyznačuje jak častými retrospektivními návraty, tak také vyjadřováním aktuálních obav a přání postav adresovaných do budoucnosti. Většina ze zobrazených událostí je reflektována očima Františka Ladislava i Antonie, a to z různého časového odstupu. Vyprávění obou se přitom vzájemně doplňuje. Party vypravěčů jsou vždy vedeny na rovině osobních pocitů a subjektivních interpretací prožitých událostí. Následující ukázka vypovídá o rozdílech se názorech manželů na zakončení debaty o Josefu Václavu Fričovi, kterou vedli po návratu z návštěvy u Fričů:

[František Ladislav Čelakovský:]

Kvůli Fričovi jsem už žádné popotahování neměl. Ani Antonii se naštěstí nepodařilo mě do ničeho namočit. Ovšem musel jsem jí výslovně přikázat, aby se držela v té věci zpátky.

(MACURA 1997: 147)

[Antonie Čelakovská:]

A taky jsem se strachovala, že se pro ty peprnosti švagr uzavře, bude se nám vyhýbat, už teď se bojím, že cítí, jak se mu František vyhýbá, nebude nám už o Pepim nic vyprávět a já se nedozvím, co je s ním nového.

Muž se zlobil, když jsem mu to vytýkala. Docela mírně, protože jsem se bála. Nesnáší z mé strany žádný odpor.

(TAMTÉŽ: 150–151)

V postavách Antonie i Františka Ladislava Čelakovských můžeme vidět konflikt mezi snem a skutečností hned v několika rovinách. První rovinou je oblast osobního soužití muže a ženy v 19. století. V knize je ukázán rozpor a napětí mezi rozdílnými očekáváními, se kterými obě postavy vstupovaly do manželství a které z jejich soužití vplynuly. Dále pak je možno vnímat rozpory na poli konfliktu dvou rozdílných vztahů ke světu – biedermeieru a romantismu. V postavě Antonie vyvstává také spor mezi sny o vzdělání a o práci nejen pro domácnost na jedné, a svázaností normami omezujícími ženu 19. století na druhé straně. Z hlediska literárněteoretického můžeme v knize pozorovat střetávání v té době dominantních literárních poetik, tj. poetiky jungmannovské generace zdůrazňující klasickou formu a vlastenecká témata, a básnictvím romantickým, upřednostňující témata subjektivní a akcentující citovost a individualitu člověka.

¹ Deníková tvorba je jedním z literárních projevů, který byl jako žánr velice populární zejména v době 19. století. O deníku obecně, ale zejména o ženské deníkové literatuře, pojednává kniha Mileny Leanderové *A pláš se, knížko má...* (LEANDEROVÁ 2008).

První rozpor mezi snem a skutečností můžeme vidět v rovině osobního života hlavních postav příběhu. František Ladislav Čelakovský prožívá rozčarování, když si v manželství uvědomuje rozdíl mezi svou druhou a zemřelou první ženou. Toto poznání mu však nepomůže oprostít se od častého srovnávání obou, které Antonie vnímá velmi bolestně. Netaktnost Čelakovského přístupu tak v novele pozorujeme zejména z jejího pohledu:

I František říkává, že utratím víc za domácnost, než se tu kdykoli předtím utratilo. Kdykoli předtím!!! Tak zaobaleně to říká, nevysloví Mariino jméno, nepochválí ji přímo. (TAMTÉŽ: 51)

Antonie je postava impulzivní, má romantické sny a představy a ne ve všech záležitostech je ke svému muži poslušná tak, jak by se na ženu 19. století patřilo. František Ladislav si v Antonii Reissové nebral jen novou manželku, hledal v ní také matku svých čtyř dětí. Antonie v době jejich manželství přivedla na svět ještě další tři potomky, a proto se není čemu divit, že ji starost o rodinu velmi zaměstnávala a vedle dětí se často cítila více jako guvernanta než jako Čelakovského partnerka. Navíc po celou dobu života ve Vratislavi (kam Čelakovského po svatbě následovala) vnímá postava „Toninky“ v domě přítomnost první manželovy ženy Marie. Snad i z toho důvodu se cítí být v rodině pouze „náhradnicí“, guvernankou k dětem. V próze je neklid a potažmo soupeření mezi oběma ženami znát nejvíce v partu Antonie, k níž v noci Marie v představách přichází a s níž také pomyslně rozmlouvá. Antonie vnímá Mariiny návštěvy jako neustálou kritiku svého chování a přítomnost „té druhé“ považuje za překážku ve vztahu se svým mužem.

Věděl dobře, že to není moje ulice ani můj dům. Doufala jsem, že je to třeba tou synagogou v sousedství. Ono podivné zakletí. Ale nebylo to jen proto, protože i tady v Breite Strasse o sobě dávala Marie vědět. [...] Ani byt na Breite Strasse není můj. A jméno ulice jako by znamenalo, že je to tu dost široké pro nás obě. (TAMTÉŽ: 47)

I Antonie před svatbou s Františkem Ladislavem podlehla svému snu – romantickému snu o Básníku a Umělci. Antonie Reissová byla dcerou Antonína Mikuláše Reisse, ale své mládí strávila u švagra, doktora Václava Staňka. V jeho domě se scházela salónní společnost, a díky tomu se i Antonie brzy začala zajímat o život české obrozenecké společnosti a podílet se na jejích aktivitách (viz HÁSEK). V celém románu je znát myšlenkové ovzduší vlastenecké doby 19. věku, v němž byl český básník či spisovatel vnímán jako představitel vlasti, národa, jako tvůrce národní myšlenky. Jak píše Miroslav Hroch ve své knize *V národním zájmu* (1996): „Jazyk se totiž stal spolu s kulturou symbolem národní existence, získal poslání, které daleko přesahovalo jeho funkci

komunikativní“ (HROCH 1999: 79). V próze samé se tento vztah české vlastenecké veřejnosti k umělcům zrcadlí v postavě Antonie, která říká:

Možná i tenkrát, když si o mne přišel do Prahy požádat a já mu nakonec řekla ano, jsem věřila, že volím cosi velkého a vznešeného. Pořád to heslo: Podporujme básníky. Zachraňovat básníky je přece služba vlasti!
(MACURA 1997: 87)

V Antonii Čelakovské před námi vyvstává postava mladé dívky, která se rozhodla vzít si Básníka, ale zároveň staršího muže se čtyřmi dětmi. František Ladislav žil v době jejich seznámení ve Vratislavi a s Antonii se setkal ve vlastenecké společnosti v Praze. Po zasnubách si delší dobu jen dopisovali (jak dokládá dochovaná korespondence viz NĚMCOVÁ – RAJSKÁ 1873), a proto se není čemu divit, že při opětovném setkání před svatbou pocítila mladá Antonie první rozčarování z rozporu romantických snů a skutečnosti.

Básník ležel bezmocně u Staňků v pokoji pro hosty v posteli. Vypadal jako ta vyplavená ryba. Kladla jsem mu na čelo studené obklady a nosila lipové thé s medem. Nechali mi Básníka na starost, abych se mohla blýsknout jako budoucí pečlivá manželka. [...] Dívala jsem se mu do tváře. Usmívala jsem se na něho laskavě, aby nepoznal, jak mi najednou připadá starý, vrásčitý. Aby neviděl, jak najednou vidím, jak mu řádnou a popelavějí vlasy.
(MACURA 1997: 9)

V postavách Františka Ladislava Čelakovského a jeho ženy Antonie se střetávají také dvě rozdílné koncepce vnímání světa. První reprezentuje myšlenkový směr spojený s jungmannovským obdobím národního obrození. Pro něj je charakteristický zájem o jazyk a boj o národní zájmy, který se má odehrávat na poli apolitickém – na poli jazykovém a literárním. Pro jungmannovskou generaci je tak typické to, co Miroslav Hroch přisuzuje obecně jazykově zaměřeným národním hnutím 19. století: „Pokud národní hnutí orientovalo své cíle na jazykové, kulturní a sociální požadavky, jeho předáci měli vliv a autoritu, ale s podílem na politické moci nemohli počítat a ani nepočítali. Šlo jim více o *prestiž* než o moc“ (HROCH 1999: 106; zvýraznil M. H.).

Druhou koncepcí je pak nastupující nové pojmání světa a života – romantismus, pro který je typické individuální hledisko, připojení politického rozměru k dřívějšímu vlasteneckému snažení (události roku 1848) a důraz na aktivní čin jednotlivce. Oba směry se projevují jak v názorech, tak i jednáních (uskutečňovaných i zavrhaných) Františka Ladislava a Antonie, ale také postav vedlejších (jako například básníka Szykowského nebo Františka Palackého).

Pohled Františka Ladislava na svět je pohledem současné starší obrozenecké generace, a to pohledem usedlejších, který ve všem živelném a narušujícím stávající pořádek věcí vidí

nebezpečný anarchismus.² Podle Macurovy koncepce dějin 19. století je Čelakovský představitelem jungmannovské etapy národního obrození, pro niž je typické negativní vymezování se vůči novým vlivům romantismu.³ Názory této generace reprezentované Františkem Ladislavem Čelakovským nebo Františkem Palackým jsou spojeny s uvážlivostí, rozumem a rozvahou. Všechny tyto charakteristiky jsou vtěleny také do románové postavy Čelakovského v próze *Guvernantka*. Čelakovský zde představuje uměřeného obrozence, jehož vlastenecký zájem se soustředí na podporu národa důrazem na národní jazyk a vzdělání. Jakoukoli revoluci vidí jako výsledek rozumového přemýšlení, a to zejména nad pravopisem:

Nová doba žádá činy, říkám si. Mužné a nezvratné. Na všech stranách se to ukazuje. Všude vidět potřeba změny. [...] Rozum má být mírou revolty a změny. Psal jsem Palackému, že jeho lpění na posledních přežitcích minulosti, které ještě hyzdí české zásady pravopisné, je bláhové. [...] Převrací se mi žaludek z těch povykujících zástupů na náměstí, z celé té slavné demokratické verbeže.
(MACURA 1997: 90)

Naproti tomu Čelakovského žena Antonie představuje romantický typ vlastenky. Ženu, která před sňatkem s Básníkem založila a krátce vedla českou dívčí školu v Praze a aktivně se účastnila veřejného společenského života. Zároveň je reprezentantkou romantických ideálů: romantického pojetí života s důrazem na lásku, touhu po změně, velkých činech a svobodě. V próze *Guvernantka* jsou tyto ideály ztělesněny také v postavách polského vlastence Szyjkowského, mladého revolucionáře Josefa Václava Friče nebo cestovatele Fingerhuta (Náprstka). Antoniin romantický duch plný ideálů se odráží nejen v jejích myšlenkách, ale i v mnoha činech, jen těžko slučitelných s tehdejší normou určenou vdaným ženám. Mezi romantické činy, za něž si Antonie od svého muže pochvalu nevysloužila, patří například tajná půjčka peněz od švagra Friče na podporu vydání básně mladého Szyjkowského nebo ranní čekání před vraty vězení, odkud měl být deportován revolucionář Josef Václav Frič. Antonie doslova záviděla mužům jako Frič nebo Náprstek volnost, možnost poznávat a prožívat dobrodružství:

A já litovala tenkrát Hanynku za to, co si vytrpěla, nenáviděla jsem Pepiho pro tu klukovinu, pro tu falešnou vylhanou zprávu o své smrti, ale hned jsem mu zase záviděla ten velký volný prostor kolem, ta cizí města, nové tváře a zážitky a ovšem tu jeho drzou odvahu všechno zpřetrhat a opustit. Můj muž by se zhrozil, kdyby mi mohl číst myšlenky. [...] Bůh nás chraň před novými zážitky, řekl by můj muž.
(TAMTÉŽ: 66)

² „Jinak řečeno, vztah předáků národního hnutí k vládnoucí byrokracii nebyl vztah kompetitivní, nebyl bojem o moc, byl to vztah hierarchický, vztah podřízenosti“ (HROCH 1999: 107).

³ „V představě ‚slovanské poezie‘ a ‚slovanského básníka‘ mohly být zahrnuty určité prvky romantické estetiky (tvořivá, bystrá obraznost, subjektivita), ale současně byly striktně vymezovány a omezovány. Obraznost tvořivá a bystrá – ale korigovaná rozumem. Subjektivita, individuálnost ano – ale musí v sobě obsáhnout život národní. Proti rozervanectví, romantickému ‚nepokojí‘ a světobolu je kladena ‚čistá mysl‘, ‚pokojné svědomí‘, ‚pokojná poezie‘“ (MACURA 1995: 206).

Antonie také touží vykonat podobné velké činy, cestovat a prožívat dobrodružství, jenže je mnohem více než zmiňovaní muži svázána normami a pravidly určenými dívkám, potažmo vdaným ženám v 19. století.⁴ Na rozdíl od jiné ženy, své přítelkyně a herečky Johany Tonnerové, Antonie nemá možnost zpřetrhat vazby na rodinu a přátele:

Záviděla jsem jí, že bude tak brzy v Čechách a v Praze. Věděla jsem, že tam dlouho nevydrží se svou nepokojnou krví, ale stejně jsem záviděla. Možná právě pro tu možnost odejít, jak se jí zlíbí, pro ten pocit stát na jevišti s řadou lamp u nohou, pro ty rychle střídané tváře a rychle střídané osudy.
(MACURA 1997: 102)

Příklady dalších omezení vdané ženy můžeme vidět v nepatřičnosti jakýchkoli kontaktů s muži bez přítomnosti manžela nebo v nemožnosti muži názorově oponovat. „Prvořadou starostí dívky 19. věku bylo dostát požadavkům, které na ni společnost kladla, vyhovět všeobecně závazné normě, modelu dívky, budoucí manželky, matky a hospodyně. A tato norma se v průběhu století měnila jen velmi pomalu. Submisivita, pokora, trpělivost a dovednosti nutné pro vedení domácnosti, tomu všemu se měla dívka naučit“ (LENDEROVÁ 2002: 181). Dalším faktorem svazujícím postavu Antonie v próze *Guvernánka* je zodpovědnost a starost o rodinu, která se stala hlavní náplní jejích dnů v manželství. Pro ženu 19. století, zejména pro její samostatnou literární či jinou tvůrčí činnost, pak byla překážkou i absence vlastního osobního prostoru v domě – místo ženy bylo totiž tradičně vymezeno u „rodinného krbu“, kde žena měla být stále k dispozici své rodině. Tento model vnímání ženy v 19. století podrobněji rozpracovala Virginie Woolfová ve své literárněteoretické práci *Vlastní pokoj* (1929), kde se věnuje především postavením ženy 19. a počátku 20. století ve společnosti a rodině, a to z pohledu sociologického a úžeji genderového (WOOLFOVÁ 1998).

V postoji Antonie ke všem těmto povinnostem je znatelný rozpor. Tato hlavní postava v próze prožívá konflikt mezi společenskou normou spojenou s biedermeierovským životním stylem a mezi romantickými sny s touhou po změně a volnosti. S umrtvujícími pravidly biedermeieru, který kladl důraz na ideál rodiny, klidu a uměřenosti, se Antonie na jednu stranu není ochotna smířit, ale na stranu druhou v knize často vyjadřuje obavu z toho, co by se mohlo stát při opuštění jistot, které tento životní styl nabízí. Konfliktu s biedermeierovským ideálem a svou touhou se z tohoto sevření normami vymanit, získat vlastní prostor a svobodu, je v knize věnována značná pozornost v monologu i jednání postavy:

⁴ „Manžel měl doma všechny pravomoci ‚šéfa‘, vyžadoval absolutní podřízenost a poslušnost, navíc vlídné chování, péči, úctu a lásku. K tomu ho opravňovala nejen jeho role živitele rodiny, ale i vyšší vzdělání, větší společenský rozhled. Pro manželku platila závazná pravidla chování. Měla být něžná, zdrženlivá a stydlivá, upravená, ale nikoli marnivá či fintivá, schopná respektovat ‚libůstky‘ svého muže, zajistit útulné prostředí domova, za žádných okolností se nesměla protivit svému údělu, ale ani si na něj komukoli stěžovat“ (LENDEROVÁ 1999: 99).

Znovu si připadám, že jsem jinde, než mám být. A mrzí mě ta myšlenka [...] Vždycky jsem myslila, že mám jiné poslání, jinou povinnost, než být manželkou svému muži, paní jeho kuchyně a matkou jeho dětí. [...] Proč tedy ten obyčejný konec: společná postel se skvrnkami krve a semene, plná mísa, spousta šití a patálie s dětmi.
(MACURA 1997: 87)

V novele *Guvernantka* tedy můžeme sledovat jak svědectví ženy 19. století, tak i činorodé vlastenky. Antonie krátce před svatbou uskutečnila jeden ze svých snů a krátkou dobu vedla dívčí školu v Praze, ale po svatbě s Františkem Ladislavem se stala manželkou a brzy poté matkou, takže návrat k vyučování na dívčí škole zůstal nesplněným přáním. V rovině vzdělání můžeme vidět další ukázkou svázanosti ženy 19. století normami společnosti (většinou nepsanými). Ukázka hovoří o Antoniiných pocitech při návštěvě přednášky přítele Purkyněho v Praze a o její další touze po vyšším vzdělání:

Ale i přes ty rozpaky jsem byla ráda, že jsem tam seděla, byť jenom jedenkrát a už nikdy potom, že jsem alespoň chvíli nasávala ten pocit: dovídat se něco a moci používat vlastní rozum. A také potom, později, jsem toužila zažít ten pocit ještě jednou a znova.
(TAMTÉŽ: 146)

Další z konfliktů *Guvernantky* se opět dotýká rozdílu mezi nastupujícím romantismem a jungmannovskou etapou národního obrození – nyní se však jedná o rozpor mezi dvěma různými literárními normami. František Ladislav Čelakovský zastupuje generaci umělců inspirovaných národními, vlasteneckými tématy a lidovou tvorbou. Období biedermeieru přitom kladlo důraz především na výchovu čtenáře a na jeho zábavu, vždy však v mezích národního zájmu. Druhou literární normu reprezentují umělci mladé generace, kteří se otevřeně hlásí k tvorbě a životním pocitům romantismu a v tvorbě se odvolávají na lidské emoce, touhy a sny. Pro generaci Antonie Reissové však není v obdivu k oběma literárním proudům zároveň žádný rozpor:

Ještě dlouho potom byl pro mě On prostě Básník. Taky Pepi mu tak říkal. Dokonce s úctou, a on málokdy o někom hovoří s úctou. O Byronovi leda. Nebo o Berliozovi.
(TAMTÉŽ: 8)

Na této ukázce je patrná jednak úcta mladé generace jak ke starší generaci autorů a jejich literárnímu úsilí podporovat národní zájem (mezi něž patřil také František Ladislav Čelakovský), tak také k představitelům světového romantismu (kam náležel anglický spisovatel lord George Gordon Byron nebo francouzský hudební skladatel Hector Berlioz). Naproti tomu generace Čelakovského se vůči romantickým ideálům a uvolnění literární i tematické normy stavěla odmítavě:

– Celé to není nic než póza. Ztracená láska, ztracená vlast, ztracená řeč! [...] A jaká je to ostatně ELEGIE? Rytmus jak pokulhává! Má tu být elegické distichon, hexametr se má

snoubit s pentametrem jako muž se ženou [...] A v jakém metrum že to píše náš poeta?
Raz dva tři čtyři pět šest – dvanáctislabičný iambus! Co je to za míru? K čemu je to
dobré? A tady – slabika chybí a tady přirozeně zase přebývá!
(TAMTÉŽ: 27–28; zvýraznil V. M.)

Jak poznamenává ve své knize *Znamení zrodu* Vladimír Macura: „[...] můžeme v tomto momentu vidět rozpojení ideální jungmannovské syntézy ‚slovanské poezie‘, která se ‚vyrovnala‘ s romantismem příliš brzy – ještě před skutečným prožitím a odžitím romantiky. Možnost takového prožití a odžití byla totiž vázána na jinou představu o funkcích poezie a literatury a mohla být nastolena až v třicátých a čtyřicátých letech v rámci sílících zrealňujících procesů uvnitř obrozené literatury“ (MACURA 1995: 211)

V tomto příspěvku jsme se primárně věnovali interpretaci Macurovy novely *Guvernantka* a soustředili jsme se především na rozpory mezi snem a skutečností. Rozpor a napětí jsme tu zaznamenali hned v několika dimenzích – ve způsobu partnerského soužití Antonie a Františka Ladislava Čelakovských či v odlišnosti biedermeierovského a romantického vnímání světa; tato polarita se projevila také v dobové poetice, ve střetu dvou odlišných literárních norem. Próza *Guvernantka* tak před námi otvírá svět 19. století s důrazem na zdánlivou idyličnost, pod jejímž povrchem se však skrývá vnitřní rozpornost.

Prameny

MACURA, Vladimír. *Guvernantka*. Praha: Mladá fronta, 1997

Literatura

HÁSEK, Jindřich. „Bohuslava Čelakovská-Rajská“, http://www.municipal.cz/osobnosti/celakovska_rajaska.htm
[přístup 2009-08-31]

HROCH, Miroslav. *V národním zájmu: požadavky a cíle evropských národních hnutí 19. století ve srovnávací perspektivě*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1999 [1996]

STICH, ALEXANDR. „Rané obrození.“ In LEHÁR, Jan a kol. *Česká literatura od počátků k dnešku*. Praha: Lidové noviny, 2004 [1998], s. 151–204

LENDEROVÁ, Milena. *A ptáš se, knížko má...* Praha: Triton, 2008.

LENDEROVÁ, Milena. „Dívčí a ženské deníky 19. století.“ In táž (ed.). *Eva nejen v ráji. Žena v Čechách od středověku do 19. století*. Praha: Karolinum, 2002, 165–187

LENDEROVÁ, Milena. *K břichu i k modlitbě. Žena v 19. století*. Praha: Mladá fronta, 1999

MACURA, Vladimír. *Znamení zrodu: české národní obrození jako kulturní typ*. Jinočany: H & H, 1995 [1983]

RAJSKÁ, Bohuslava. *Z let probuzení. Kníha třetí. Vzájemné dopisy Antonie Čelakovské (Bohuslavy Rajské) a Boženy Němcové: 1844–1849*. Praha: Jan Otto, 1873

WOLFOVÁ, Virginie. *Vlastní pokoj*; přel. Marin Pokorný. Praha: Marie Chřibská, 1998 [1929]

Between Dream and Reality

The essay presents an interpretation of Macura's fiction *Guvernantka* (The Governess, 1997). Its title suggests the focus of the interpretation, which emphasizes the discrepancy between dreams and reality as observed in several dimensions of the work: particularly in the tension between dreams and expectations of the protagonists, and between dreams and expectations projected onto them by the society. The fortunes of the individual characters also mirror the conflicts and contrasts between the *biedermeier* and the romantic concept of the world. This polarity may be observed in the contest of two distinct literary norms of that period as well. The intention here is to point out that *Guvernantka* provides us with a representation of the world of the 19th century, emphasizing the fact that inner contradictions may be hidden under the external idyllic image. The interpretation inheres not only an analysis of Macura's writing but employs also his own critical observations and methodology.

Forma elegie jako sjednocující princip ambivalentní výstavby

Macurovy *Guvernantky*

MONIKA KRAJČOVIČOVÁ – IVONA TURINSKÁ

1. Úvod

V našem příspěvku se zabýváme třetím dílem tetralogie *Ten, který bude* (1992–1999) Vladimíra Macury – prózou *Guvernantka* (1997). *Guvernantka* je typem postmoderního textu, kde si čtenář sám volí cestu, kudy se bude ubírat. Její mnohovrstevnatost umožňuje vydat se různými směry, a proto existuje mnoho cest interpretace. Autorský subjekt s námi hraje hru na poli sémantické rozevřenosti, kde neplatí koncept jedné pravdy a jednoho cíle.

Při čtení *Guvernantky* nápadně vyvstanou dva základní vypravěčské subjekty – Antonie Rajske (dále jen Rajska) a Františka Ladislava Čelakovského (dále jen Čelakovský). Party Rajske a Čelakovského se od sebe výrazně liší, ale zároveň jsou něčím sjednocené.

Ptáme-li se, jaké světy autor v *Guvernantce* rekonstruuje, vyvstanou nám zcela jasně dva póly, dvě viditelné opozice: „Dvě odlišné vypravěčské linie se nejednou vztahují ke stejné situaci, vyjadřují rozdílnost mužského a ženského vnímání a hodnocení reality [...], střetávají se klasicistní představy o umění s romantickými“ (MACHALA 2005: 12). V *Guvernantce* před námi tedy leží dva různé světy, dvě odlišná paradigmatu uchopování světa reprezentované postavami Rajske a Čelakovského.

Při interpretaci textu tedy logicky vycházíme ze segmentace pomocí binárních opozic. Umožňují nám redukovat složitost struktury textu a zároveň slouží jako nástroje, jimiž lze text uchopit, dovolují nám získat přesnější obraz sémantických vztahů, i to, jakým způsobem organizují text. Chceme poukázat na možné směry interpretace pomocí binárních opozic, ale zároveň i na to, že tento bipolární fikční svět neustále vytváří tentýž autorský subjekt, jenž tímto funguje jako syntetizující princip.

2. Binární opozice

2. 1. Klasicismus a romantismus

Prohlédneme-li si dvě hlavní postavy románu *Guvernantka* – manželský pár Rajska a Čelakovského, všimneme si, že si nerozumí. Rajska a Čelakovský totiž nemluví stejným jazykem. Sice oba mluví česky i německy, ale máme spíše na mysli jejich rozdílný jazyk kulturní. Míjejí se ve stejný čas na stejném místě, protože odlišně vnímají a uchopují svět, tudíž se obě

postavy ani nemohou setkat a manželský svazek trpí disharmonií obou osobností, jejich vzájemným mýjením a nepochopením. Problém nevystává ani tak z rozdílnosti pohlaví, i když ta hraje také svou roli (viz níže), jako spíš z generačního konfliktu (Rajská je o 17 let mladší než Čelakovský) a rozdílného vnímání světa kolem sebe. Jejich manželství představuje jakýsi generační šev, kde na jedné straně stojí starší svět klasicistní¹ a na druhé mladší svět romantiků. Jednoduše řečeno: Čelakovský reprezentuje ideje klasicismu a Rajská je reprezentantkou idejí romantických.

Román najednou nepředstavuje jen konflikt dvou jedinců, ale konflikt uvnitř společnosti, kde se konfrontuje klasicismus s nastupujícím romantismem. Čelakovský jako racionalista zakotvený v klasicistním myšlení se mívá v jedné společné domácnosti s Rajskou – romantickou idealistkou se zasněnými očima plnou tužeb, které se nikdy nestanou, jsou jen snem, snem, který se sní, ale nežije. Ona žije ve snech, on tkví v realitě, stejně tvrdé jako jeho slova. Na konkrétních ukázkách z *Guvernante* si zde ukážeme, jak autor využívá ideje klasicismu a romantismu pro vykreslení povahy a charakteru svých postav.

2. 1. 1. Čelakovský – Klasicistní rysy osobnosti

Klasicistní estetické normy

Klasicismus se snažil odvrátit od baroka a rokoka, přebírá řadu prvků z antiky a renesance. Umělci se snaží pracovat s klasickými estetickými normami a svazují svou uměleckou tvorbu pomocí přísných, striktních pravidel, která se musí dodržovat. Za vzory jim slouží antická metra, která upotřebují i ve svém rodném jazyce, nejenom v latině. Čelakovský vyžaduje od umění právě tuto přesnost, když nám v *Guvernante* říká:

A jaká je to ostatně ELEGIE? Rytmus jak pokulhává! Má tu být elegické distichon, hexametrem se má snoubit s pentametrem jako muž se ženou, mužský hlas a ženský hlas se střídají, doplňují se.
(MACURA 1997: 27, zvýraznil V. M.)

Nemohl jsem to číst dál. Ani slabiky nesouhlasily. Jednou jich bylo moc a jindy zase málo. Rýmy byly někdy až nepřičetně odvážné.
(TAMTÉŽ: 162)

Čelakovský ale nevyžaduje pouze přesnost formální, v dodržení klasických estetických norem, ale zdůrazňuje ji i v rovině významové a ideové:

Celá ta báseň byla nesmírně chaotická, plná neuspořádaných obrazů, neklidná a zneklidňující, jako by ji ani nepsala žena.
(TAMTÉŽ)

¹ V naší práci chápeme pojem „klasicismus“ velice široce, pro přesnost by se více hodilo označení „biedermeier“, považovaný „obyčejně za závěrečnou fázi klasicismu“ (PAVERA – VŠETIČKA 2002: 50).

K tomu ta divokost, šílená melancholie, rozervanectví, které je u patnáctiletého studentíka k smíchu.
(TAMTÉŽ: 163)

Zde se Čelakovský dostává k básni, kterou napsala jeho žena, Rajska. Nesouhlasí s jejím viděním světa, nedokáže se vcítit do jejího způsobu nazírání reality, opomíjí city, jež Rajska demonstruje, čímž se Čelakovský distancuje od romantických idejí plných nespoutaných a tajemných sil vnitřních pocitů. V jeho světě panuje řád, přesnost, srozumitelnost a jasnost, nenávidí „tu nabubřelou romantickou veteš“ (TAMTÉŽ: 118). Báseň Rajske tak pro něj představuje nejen svět, kterému nerozumí, ale také svět, který ho ohrožuje tím, že vyznává jiné hodnoty a pravidla. Tuto skutečnost není schopen Čelakovský snést, a proto jediný rukopis básně své ženy plný romantických ideálů spálí. Čelakovský nerozumí nejen své ženě, ale romantismu jako takovému a jeho estetiku tvrdě odmítá, např.: „Žádné byronské blátíčko obletované bludičkami“ (TAMTÉŽ: 119).

Jeho svět odchází, v závěru *Guvernantky* se dozvídáme, že se Čelakovský dočká např. nevalné kritiky svých čítanek nebo toho, že botanika jeho syna zůstane v pouhém rukopisu, i když jemu se zdála být dobrá.

Rozum

Čelakovský se neřídí svými pocity, ale rozumem: „Nová doba nás učí, že nic není nemožného a nevhodného, co je správné a rozumné. Rozum má být mírou revolty a změny“ (TAMTÉŽ: 28). Co nelze uchopit myslí, v jeho světě neexistuje nebo hraje podřadnou roli. Ze svých pocitů dokáže vnímat pouze žárlivost. Ta souvisí nejen s erotem a přivlastněním si manželky, ale také s žárlivostí na mládí, které opět reprezentuje nový svět romantismu, jenž nadchází: „[...] a já [Rajska, pozn. I. T.] vyhmatávám z klávesnice cosi nového, svět, který dosud nebyl a teď je tu poprvé“ (TAMTÉŽ: 86). Mladíci tedy ohrožují jak jeho mužství, když se točí kolem Rajske, tak jeho pozici ve světě. Ta je vystavena tlaku nově se konstituující umělecké estetiky (např. mladý umělec Szykowski už nedbá na přesné dodržení pentametru ve své básni o Polsku), ale také novému chápání člověka jako takového. Starý svět, kterému vládne rozum a pravidla, je nahrazován novým, jenž je plný subjektivity a emocí. Starý svět umírá a rodí se nový.

Odchod starého světa klasicismu a nastolení nového světa romantismu můžeme symbolicky spatřit i na protipólech postav Marie Čelakovské a Antonie Rajske. Marie byla pro Čelakovského zosobněním manželky-ideálu, splňovala jeho představu, byla dokonalou klasicistní manželkou: „Podle toho se utváří i nový ideál ženy: není to romantická titánka a hetéra, nýbrž skromná dívka, věrná milenka a po svatbě strážkyně domácího krbu“ (JIRÁT 1978: 545). Rajska

sama má pocit, že na ni Marie dohlíží, zda si počíná ve své roli dobře: „Jenom udílí rady. Pořád mě hlídá. Chce vědět, jestli se dobře starám“ (MACURA 1997: 99). Jenže dokonalá Marie je mrtvá, Rajska je živá. Mladíci sdílejí s Rajsou její svět, kterému je – na rozdíl od Čelakovského – schopna porozumět. Klasicistní světonázor v Marii zemřel, v Rajsce žije romantismus. Rajska v závěru románu také umírá, ale tento akt lze vnímat jako konec romantického hrdiny, který musí být vždy tragický.

Řád

Neoblomná víra v lidské schopnosti a zdůraznění lidského rozumu společně s antropocentrickým modelem světa umožňují vytvořit pravidla, řád, kterým se má řídit celá společnost, a to nejen jedinec sám, ale i jedinec v rámci celé společnosti:

Vše, co není pravým řádem, má být napraveno.
(TAMTÉŽ: 90)

Člověk je proto na zemi, aby pomáhal stavět řád, ne proto, aby ho rušil.
(TAMTÉŽ: 104)

Řád svazuje chování člověka ve společnosti, kdy mu vymezuje přesná pravidla, jak má svůj život žít, umožňuje mu tak žít ve zdánlivém poklidu a spokojenosti. Člověk má své místo ve společnosti, ví, kam patří, a musí dodržovat pravidla, která se na jeho postavení vztahují, má se řídit rozumovou kázní, kde cit je vždy podřízen povinnosti. Čelakovský proto kritizuje Rajsou, že tento řád nepřijímá, že se mu nechce podvolit, např.:

Ale ona je žena, musí být přeci doma tam, kde je její muž, její děti, a od té doby, co se narodil Jaromír, i děti její vlastní krve.
(TAMTÉŽ: 68)

Žijeme přece skrze povinnosti.
(TAMTÉŽ: 105)

Čelakovský tak ze samotné podstaty společnosti získává mandát, aby mohl Rajsou neustále kontrolovat. Neustále sleduje, jak Rajska vychovává děti, jak vede domácnost, jak zachází s penězi, dokonce i to, s kým si dopisuje, čte její dopisy a rád by měl pod kontrolou i její osobní věci, které si Rajska zamyká do své skříňky. Řád ale také svazuje uměleckou tvorbu, která je podřízena přesným estetickým vzorům a formám, např.: „Podařilo se mi některé jazykové neohrabanosti odstranit, dotáhnout poněkud řád a postup výkladu“ (TAMTÉŽ: 156).

Řád se musí za všech okolností dodržovat, aby společnost byla harmonická, a mohla tak fungovat a prosperovat. Nedodržení řádu se rovná vpádu neovladatelného chaosu. Jakýkoliv akt představující vzbouření vůči tomuto řádu je krutě potrestán, tedy i jedinec bránící se upjatým

společenským normám představuje hrozbu, jež musí být zničena. Jedinec se musí vychovat, usměrnit, jinak je ze společnosti vyloučen, např.: „Švagr [part Rajske, pozn. I. T.] mu odpustil, i sestra, ale můj muž si myslí, že nejdřív má přijít trest a pak teprve odpuštění“ (TAMTÉŽ: 121). Jedinec se však už nechce přizpůsobovat společenským normám, chce projevovat své osobní názory, touží po svobodě, po probuzení svých citů a po naplňování svých vlastních osobních potřeb. Pro Čelakovského takového vzdorujícího jedince ohrožujícího jeho svět představuje v *Gubernance* např. Frič, proto se jemu osobně, ale i jeho příbuzným snaží vyhnout, nechce s ním mít nic společného, i když je to jeho švagr, úmyslně se od něj distancuje a všechny jeho kroky podrobuje tvrdé kritice.

Morálka

S řádem souvisí i pevná morálka představující nepsaná pravidla, jak se má člověk ve společnosti chovat, čím se má řídit a jak má žít. Porušení morálních pravidel znamená z hlediska společenské prestiže ostudu a pokles v jejím žebříčku:

Avšak ta ostuda potom: já – publicus professor ordinarius designatus – v pokojíku služby. Nepatří se to.
(TAMTÉŽ: 111)

Nehodí se ovšem na univerzitního profesora být tak nespůsobilý.
(TAMTÉŽ: 109)

Mladá žena a mladý muž, kteří se nikdy předtím neviděli, sotva si poprvé stanou tváří v tvář, spolu odjíždějí do noci.
(TAMTÉŽ: 80)

Čelakovský navíc nemá rád ani lidi z pochybných společenských poměrů jako např. operní herečku Johanku Tonnerů či „pochybnou“ přítelkyni jeho přítele Náprstka:

Poletuje z jednoho cizího divadla do druhého, po německu kdáká a bude mě učit lásce k vlasti a odpovědnosti, ona, herečka.
(TAMTÉŽ: 96);

Se svou souložnicí. Nebo konkubínou. Což zní vznešeněji. Ale stejně se z té vznešenosti vyklube pokaždé zase jen obyčejná kurvička. [...] Rozčilovalo mě, že se jí Antonie neštítala.
(TAMTÉŽ: 105)

Autor vkládá postavě Čelakovského často do úst lidová přísloví a pořekadla. Přestavují pro Čelakovského zaznamenaná pravidla, jakési normy chování, lidovou slovesnost, podle které bychom se měli řídit, např.:

Špatný dům bývá, kde kohout mlčí a slepice zpívá.

(TAMTÉŽ: 110)

Vždyť kdo do bláta sahá, ruce si umaže.

(TAMTÉŽ: 105)

Přesnost, srozumitelnost, jasnost

Klasicismus se svým řádem vyžadoval po člověku i jeho tvorbě, aby byla srozumitelná, přesná a jasně formulovaná. Touhu po těchto kvalitách spatřujeme v mnoha rysech Čelakovského osobnosti, např. ve svých herbářích u každé rostliny popisuje, kdy a kde tuto rostlinu našel a vložil do herbáře; pečlivě si vystřihuje informace z novin o lidech, kteří podleli choleře, vede si až statistické záznamy, svému synovi udělá korekturu jeho učebnice botaniky, aby byla jasná a zřetelná; často ve svých popisech uvádí přesné počty věcí, které popisuje, např. udává detailní výčet položek při stěhování:

Vůbec co všechno se za léta v domácnosti nahromadí: psací stůl (i ten jsme vyložili knihami a rozmanitými písemnostmi), prádelník, kam služky pod dohledem Antonie naskládaly šaty, opatrně do zvláštní bedýnky jsem nechal uložit stojací hodiny s azbestovými sloupky, pro jistotu zabalené do ručníků a utěrek, křesla – celkem třináct, dvě sofa červeně proužkovaná, postele, i ta naše postel z višňového dřeva, matrace, truhla s obrazy (Hellichův portrét Antonie a jeho portrét Boženy ovšem také) a skleněným nádobím... Pak cestovní kufry s drobnostmi, černý kufr s porcelánem, koš s kuchyňskými potřebami, věšák na záclony, rolety, celkem šest kusů, zrcadlo, skříň s mou sbírkou hornin, nevelká, ale řádně těžká pak bedýnka s herbáři, v nichž suché rostliny představují, že dosáhly věčnosti, dubové umyvadlo, archiv nabitý lejstry, uzly s povlečením a peřinami, španělská stěna, vyřezávaná a neskladná, trymó se zrcadlem a kdovíco ještě.

(TAMTÉŽ: 127)

Jeho popisy jsou strohé, vyčerpávající a výčtově přesné, např.:

Máme tu únor a venku u řeky slyšet ptačí hlasy. Nalévají se pupence a je dost teplo. Osm až devět stupňů nad nulou. Také dříví, které nám přivezli a shazovali ve čtvrtek z vozu, dýchalo jarně smolou a příslibem nového jehličí. Dům se naplnil zvukem pily a buchotem sekery, Gretchen musela zaběhnout do krámu pro vodku domovníkovi, aby měl na posilněnou. Přes střechy bylo vidět zubaté slezské slunce.

(TAMTÉŽ: 81)

Málokdy z nich poznáme, jak se u toho Čelakovský cítil, jak popisovanou událost prožíval. V těchto momentech působí pedantsky, necitlivě a omezen svým rozumem, řádem, tím, co jasné a logické, jako by se pohyboval jen na samém povrchu věcí a jejich hloubka ho nezajímala. V celém románu jen zřídka vyplují na povrch Čelakovského pocity. Ovládá ho tvrdá kázeň, povinnost, rozum a logika. Nadevše uctívá svou práci a neustále se zaobírá pravopisem, dokonce i v tom okamžiku, kdy se na svět rodí jeden z jeho synů.

Autor v jeho postavě zřejmě projektuje i „čecháčkovský“ postoj k politice. Čelakovský totiž v románu sleduje politické dění, a dokonce i při křtu svého syna se zaobírá politickými otázkami více než svou ženou či synem. Už už by se chtěl i politicky angažovat, ale nakonec vše zůstane jen ve slovech, neboť z aktivní účasti v politice by mohly plynout důsledky ohrožující jeho poklidnou existenci. Čelakovského tak vlastně ovládá neustálý strach něco podniknout, a tak raději nepodnikne nic a pasivně vše přijímá. Dokáže vzdorovat pouze svým pravopisem, kterému přisuzuje i velký politický dopad: „Jako by u psaného slova nezačínaly všechny svobody“ (TAMTÉŽ: 106). Pravopis tak představuje jedinou jeho revoltu, a to proto, že neohrožuje jeho společenské postavení a navíc koreluje s budováním přesnějšiho řádu, jasnějšího a logičtějšího způsobu psaní. Na druhou stranu pozměněním pravopisu se nevystavuje žádnému nebezpečí.

2. 1. 2. Rajská – Romantické rysy osobnosti

Romantismus tvoří ostrý protipól klasicismu. To, co je pro klasicismus příznačné, totiž rozumová kázeň, řád, povinnost, dodržování estetických norem z klasické antiky, je pro romantismus nepřijatelné. „Proti klasicistnímu rozumu staví romantismus často iracionální cit, proti touze znát a poznat touhu prožít a zakusit, proti známému a jasnému mystériu a tajemství, proti racionalitě fantazii. Klasicistní optimismus pokroku vystřídal zoufalství bezmoci a odhodlání často k marné oběti. Tyto charakteristiky jsou typické jak pro romantické umění, tak pro životní postoje“ (WIKIPEDIE 2009: Romantismus).

Rajská vytváří svou rolí v románu postavu čistě romantickou. Charakter její romantické osobnosti ostře vyniká v opozici k Čelakovskému, zástupci klasicismu. Jak si ukážeme, Rajská je obdařena všemi důležitými atributy romantismu a jeho idejí, které zdůrazňují individualitu, subjektivnost, iracionalitu, labilitu, imaginaci, osobnost, spontánnost, emotivnost, vizionářství, transcendentalitu, obdiv k přírodě atd.

Labilita

Postava Rajské je plná protikladů, protichůdných názorů, působí nejistě a nerozhodně. Tato nejistota, váhavost a labilita pramení z ambivalentního postavení, v němž se nachází. Na jedné straně plní své povinnosti a ve společnosti se snaží dostat svého místa, což znamená přijmout roli manželky, matky, guvernanky. Na druhé straně cítí, že by její život mohl vypadat jinak. Nemá jen zájem starat se o domácnost a vychovávat děti. Umí si představit, že dokáže společnosti dát něco víc než jen plody svého lůna. Přetéká sny, city, touhou. Přála by si cestovat, poznávat nová místa a nové lidi, dokonce uvažuje o založení dívčí školy, např.:

[...] ale hned jsem mu [Josefu Fričovi, pozn. I. T.] zase záviděla ten velký volný prostor kolem, ta cizí města, nové tváře a zážitky a ovšem také tu jeho drzou odvahu všechno zpřetrhat a opustit.
(TAMTÉŽ: 66)

Osobnost Rajske a její touha po seberealizaci vytváří základy konfliktu mezi vnitřním světem a světem reálným, např.:

Vždycky jsem myslela, že mám jiné poslání, jinou povinnost, než být manželkou svému muži, paní jeho kuchyně a matkou jeho dětí.
(TAMTÉŽ: 87)

Rajská touží uplatnit své schopnosti i mimo roli matky, manželky, pečovatelky či guvernanky, ale její doba není na něco takového připravena. Rajská tak čelí necitlivému světu, je ve sporu se svou dobou. Její soukromá vzpoura musí skončit nezdarem. Rajská těžce snáší své postavení a snaží se s ním vyrovnat unikáním do světa své fantazie, kde se potkává s Marií či kouzelníkem, nebo se snaží tento svět přetvořit k obrazu svému, resp. chová se podle své vůle, překračuje tabu a společenské normy, vyjadřuje svůj vlastní názor ve společnosti (viz dále).

Marná oběť

Rajská ve svém partu objasňuje, co vedlo k jejímu rozhodnutí stát se manželkou Čelakovského. Působí, jako by se jí do svazku s Čelakovským nechtělo, ale pochopila tento svazek jako sebeobětování pro český národ. Čelakovský pro ni v každodenním životě ztrácí punc velkého básníka, navíc během jejich soužití už nic velkého nenapíše, neúčastní se pražského povstání v roce 1848 ani se jinak politicky neangažuje. Rajská se pochopitelně cítí, jako by její oběť padla nazmar. Cítí se být svazkem podvedená, protože nedošlo k naplnění jejích představ:

Pořád to heslo: Podporujeme básníky. Zachraňovat básníky je přece služba vlasti! Proč ten obyčejný konec: společná postel se skvrnami krve a semene, plná mísa, spousta šití a patálie s dětmi.
(TAMTÉŽ: 87)

Ačkoli se Rajská své představy nechce vzdát, rozchází se realita manželství s ideálem obroditele českého národa: „Přála jsem si, aby byl opět Básníkem, aby byl věštcem, bojovníkem“
(TAMTÉŽ: 100).

Boj jednotlivce proti společnosti

Romantici žijí podle svých idejí a dávají společnosti na vědomí svůj nesouhlas s jejím uspořádáním, snaží se uniknout z pařátů společenských norem, řádů a konvencí – např. tím, že se toulají, nedodržují společenské konvence, otevírají veřejná tabu. Rajská dává najevo obdiv všem

jedincům, kteří se bouří konvencím, zákonům a společenskému pokrytectví. Sympatizuje proto s Josefem Fričem, který předstírá smrt, aby mohl odjet do Anglie a toulat se nebo jinde zas obdivuje bojovníky za obrodu svých národů:

Ale přesto jsem v duchu viděla Pepiho, jak stojí na palubě lodi a dívá se do vln před sebou, jestli se už objeví bílá skaliska Albionu. Viděla jsem, jak ho vítr šlehá do tváře, a byl to výjev velice konvencionální.

(TAMTÉŽ: 66);

nebo jinde zas obdivuje bojovníky za obrodu svých národů:

A uvědomila jsem si, že bych jistě znovu viděla Štúra a Hurbana, všechny ty vůdce národů, jakým je i onen ruský bouřlivák, který chce přetvořit svět [...].

(TAMTÉŽ: 101)

Rajská sama se sice netoulá po vzdálených krajích nebo nebojuje na barikádách revoluce, ale její revolta proti společenskému uspořádání je patrná v mnoha náznacích v drobných odchylkách od konvencionálního chování. Čelakovský ji touží kontrolovat na každém kroku, ale ona podniká mnoho činností jen z popudu své vlastní vůle. Dává nám tak najevo, že je individualitou, osobností s vlastním názorem: „Ale když pak přišly zprávy o tom vzbouření v Paříži, začala jsem snít o nějakém bláznivém řešení“ (TAMTÉŽ: 85). Zde Rajská řešila, kde by mohla získat peníze pro vydání zhudebněné básně-elegie mladého básníka Szyjkowského, když její manžel jeho elegii plnou byronských obrazů a nesmyslů o polském národu nesnáší (navíc Čelakovský na Szyjkowského žárlí) a peníze by od něj nezískala. Bláznivé řešení pak našla, vypůjčila si peníze od rodinného přítele a manželovi vše zatajila. Za jeho zády také podnikla dva tajné výlety za synem své sestry Fričem do vězení a také navštívila přednášku svého přítele Silveria. Rajská stojí na barikádách každodenního života a snaží se zbořit klasicistní představy o dokonalé manželce tím, že dává najevo svou vlastní identitu, svou vlastní osobnost, např.: tajně čte manželovy knihy, které nechal ležet na stole; hraje na klavír, i když to její muž nenávidí; vlastní tajnou skříňku, kterou zamyká, a ukrývá v ní své soukromé věci; dovolila si začít psát elegii; ve společnosti dává v určité míře najevo svůj názor, i když s tím Čelakovský nesouhlasí; baví se – z pohledu svého manžela – se společensky nevhodnými osobami. Tím vším překračuje svou předem společností vytyčenou roli manželky, matky a guvernanky, a snaží se tak uniknout z těsného sevření společenských norem a povinností:

Myslíš, že unikneš? říkala tentokrát posměšně. – Pomocí veršovanék? Když už jsi neutekla někam vysoko do hor? Nebo lodí za moře?

(TAMTÉŽ: 115).

Únik do fantazie

V romantické estetice nacházíme i temné, hrůzné a fantastické motivy. Jednou z možností, jak překonává Rajská neuspokojivé postavení ve společnosti, se stává únik do světa fantazie. V jejích představách, ale především v deliriích² z jejích nemocí, před ní ožívají:

- postavy z právě čteného díla: „Jeho hlas se ozývá na hradbách a preludy dávných věků mu naslouchají.“ (TAMTÉŽ: 84);
- postavy ze vzpomínek, jako je kouzelník Viljalba Frikel: „Do toho najednou jako na zavalanou přichází řecký kouzelník Viljalba Frikel, postaví se zpřímá přede mne, rovný a štíhlý jako prut, pokyne rukou a všechno zmizí.“ (TAMTÉŽ: 49);
- nebo postavy již dávno mrtvé – např. slyší pláč mrtvé dcery Čelakovského Hedviky, a hlavně se pravidelně setkává s Marií, Čelakovského již zesnulou ženou: „Ještě se to nestalo [aby se potkala u dětí s Marií, pozn. I. T.], pokaždé se mi objevuje, teprve když ulehnu nebo když se v noci probudím a uslyším Hedviččin pláč“ (TAMTÉŽ: 98).

Postava Marie se objevuje i u Čelakovského, ale u něj je to čistě racionální vzpomínání na minulost. Pro Rajskou Marie představuje bytost nemrtvou, jakéhosi ducha, který ožívá a který s ní komunikuje:

Jiný svět, lepší? směje se Marie tiše do dlaní, aby nevzbudila Františka. – Za vodou nebo před vodou, všude je svět stejný. A pro každého stejně končí.
(TAMTÉŽ: 115)

A ovšem neopověděla. Jenom se na mne upřeně dívala, přestože ví, že to nemám ráda. Ráda dělá věci, které nemám ráda. Je jí to podobné.
(TAMTÉŽ: 99)

Soukromí

Soukromí je pro Rajskou důležité, potřebuje být sama. Rajská pocítuje nepochopení jak ze strany svého manžela, tak ze svého okolí. Rozpor mezi krásným osobním snem, vidinou, představou, touhou nebo ideálem na jedné straně a zdrcující skutečností na straně druhé jim přináší rozčarování a zklamání, které obrací do svého nitra, čímž se jejich duševní trýzeň jen zvyšuje. Před každodenní srážkou s realitou, která ji připomene její skutečný osud, život, který opravdu žije, uniká při všech možných chvílích do samoty. V ní se uchyluje do svého vlastního nitra, do svých fantazií, snů, ale také si dovolí tvořit poezii, vést tajnou korespondenci, číst si „zakázané“ básně apod. Uvědomuje si potřebu věnovat se sama sobě, čímž opět deklaruje reflexi vlastní individuality.

² Rajská se často v románu ocitá v deliriích. Tyto stavy jsou pro romantismus taktéž charakteristické.

Všudypřítomná melancholie Rajske je jen dalším znakem charakteru představující základy romantismu. Rajska trpí pocitem osamění a opuštěnosti. Její vnitřní zrak hledí k dálavám za obzorem, jako by tam bylo něco, co by mohla mít, ale nedaří se jí to uchopit: „Od hřbitova bylo vidět daleko do okolí a mně se najednou nestýskalo po Praze, ale po tom velkém světě za obzorem“ (TAMTÉŽ: 65). Rajska v románu neustále sní o nedosažitelnosti v dálkách, a provází ji pocit, že tam, kde je doma, je vlastně v kleci.

Citovost

Stejně jako se Čelakovský řídí rozumem a logikou, tak se Rajska řídí svým srdcem. Její osobnost vyniká vášnivou citovostí. Rajska neklade důraz na čisté racio, ale naopak na své pocity, smysly, vnímá svým srdcem, např.:

[Rajska komentuje Szykowského básně, pozn. I. T.] Měl dojem [Szykowski, pozn. I. T.], že to vytrysklo ze srdce, [...]. A já hovořila jen o pocitech, rytmu duše a souzvuku slov [...], jako bych mluvila z horečnatého sna.
(TAMTÉŽ:79)

Uchopování světa pomocí citů a svého srdce odpovídá i způsob jejich popisů, kde obraznost a citovost převládá nad rozumovostí. Na rozdíl od Čelakovského tyto popisy slouží k vykreslení pocitů a emoční situace. V partech Rajske se pak setkáme často s personifikací, s častým užitím příměru, kupíci se přívlastky, s básnickými figurami a tropy:

Prostě vždycky zrazují, básně, svíjejí se ti v dlani jako hádci, tváří se, že jsou jen pro tebe, že je musíš skrývat před ostatním světem, ale zaručeně tě zklamou a vysmějí se ti.
(TAMTÉŽ: 77)

V sále pak, dříve než zhasla světla a znovu se vlády chopila hudba, jsem se silou vůle snažila opanovat. Nebylo to jednoduché, protože divadelní sál ke mně ze všech stran sálal divokou červení, z drapérií kolem, z opony, která mi visela před očima, z potahů sedadel, mrkal na mne významně bílou a ještě významněji zlatou. Dozlatova jsem se opékala v těch plamenech.
(TAMTÉŽ: 75)

Láska

Pro citlivou romantickou duši, jakou Rajska je, je samozřejmě na prvním místě vášnivý vztah. Její touhy a sny o Čelakovském leží v ruinách manželství: „Věděla jsem, že možná nedokážu být přímo šťastná s ním, ale možná bychom mohli být šťastni občas vedle sebe“ (TAMTÉŽ: 134). Čelakovského chápe jako svou povinnost, jako břemeno. Pohlavní styk s ním bere pouze jako svou manželskou povinnost. Rajska se uchyluje ke svým fantaziím, dokonce během jednoho pohlavního styku si představuje jiného muže a pocítí poprvé náznaky rozkoše. Částečně se citově uspokojuje ve vztahu s mladým básníkem Szykowským, který jí dává najevo svůj obdiv:

Chová se nevhodně, pan Szykowski, ale nerada si přiznávám, že mi to lichotí, že je mi to milé. Jak odmítá vidět, že jsem pro něho nenapravitelně stará, že jsem paní profesorovou, že mám děti a další na cestě.
(TAMTÉŽ: 83)

Čelakovský sex s ní vnímá jako ukojení svých potřeb, často čistě kalkuluje, aby získal to, co chce: „Potom v noci, až všechno v domě usne, milovat se s Tuci, utíšet se, ukojit se v ní. Teprve pak se přísně zeptat na těch sedm tolarů“ (TAMTÉŽ: 111). Rajská touží po vášnivé lásce, ale Čelakovský i v poslední chvíli dokazuje, jak svou ženu vůbec nezná, když ji do hrobu klade její neoblíbené květiny: „Do sepjatých rukou jsem Antonii sám položil svazek macešek“ (TAMTÉŽ: 161). Na závěr Rajská jako správný romantický hrdina končí tragicky – umírá na souchotiny.

2. 2. Primární a sekundární kulturní typ

Čelakovský a Rajská stojí ve vzájemné opozici, protože představují dva různé modely uchopování světa, dva odlišné kulturní typy, které stojí v kontrastu.³ Literární vědci si tohoto kulturního kontrastu všimají napříč historií a zjišťují, že se objevují dva principy, které se s drobnými obměnami střídají. Tyto principy označují literární vědci různě – Žirmunskij hovoří o protikladu klasicismu a romantismu, Panov s Lotmanem o syntagmatickém kulturním typu v opozici k paradigmatickému, Lichačev rozlišuje primární a sekundární styl (SMIRNOV – DÖRINGOVÁ-SMIRNOVÁ 1995: 159). Budeme se řídit Lichačevovým pojmenováním.

Čelakovský by svým tíhnutím ke klasicistním představám reprezentoval primární umělecký styl, kam vedle jmenovaného klasicismu náleží dále raný středověk, renesance, realismus 19. století, postsymbolismus (TAMTÉŽ). „Primární kultury poznávají transcendentní, myslitelné, rekonstruovatelné jako empirické, smyslově vnímatelné“ (TAMTÉŽ), objektivní kategorie prostoru, času, kauzality mají smysl jen tehdy, pokud jsou závislé na člověku, místo pomsty osudu zde nastupuje „trest podle společensky sankciovaných zákonů, místo zázraku náhoda a místo nadpřirozených nebo nevysvětlitelných událostí chorobná halucinace“ (TAMTÉŽ: 161). Čas a prostor je ovladatelný, člověk je tvůrcem světa, jeho centrem (TAMTÉŽ: 160), vytváří se zde antropocentrický model světa.

Rajská reprezentuje svou postavou ideály romantismu, který přináleží k sekundárnímu uměleckému stylu a je v opozici k primárnímu. Vedle romantismu by sem náležela kultura gotiky, baroka, symbolismu a patrně i naše doba (TAMTÉŽ: 195).

Dle Smirnovových „sekundární kultury [...] dávají empirické do funkční závislosti na transcendentním“ (TAMTÉŽ) a dále pak: „Objektivní kategorie prostoru, času, kauzality a materiality se stávají hnací silou uměleckých textů: podílejí se na jejich rozvíjení jako aktanty,

³ V této části naší práce jsme se nechali inspirovat prací manželů Smirnovových (Smirnov – Döringová-Smirnovová 1995).

kteří aktivně ovlivňují průběh zobrazovaných událostí. Člověk nepřetváří prostor, nýbrž prostor vnucuje svou „vůli“ člověku“ (TAMTÉŽ 160), stává se v něm jakousi loutkou. Příčina pak „nespočívá v moci lidí samých, nýbrž přijímá podobu osudu, odplaty, zázraku, nadpřirozené nebo nevysvětlitelné události [...]“ (TAMTÉŽ).

2. 3. Kultura a příroda

Příroda – kultura je další ze specifických binárních opozic, které jsme si stanovili. Při tomto vydělení vycházíme z koncepcí, se kterými pracuje zejména kulturní a sociální antropologie.⁴ Opozice příroda – kultura má v pojetí antropologickém odkazovat na muže a ženu. Podle ní je žena mnohem blíže přírodě než muž, který je od přírody vzdálen, ale zase svými aktivitami významně zasahuje do kultury (ORTNER 1998: 95).

Domníváme se, že postavy Rajske a Čelakovského vhodně reprezentují tento model zejména v oblasti jejich transcendence. Rajska se transcenduje skrze přírodu prostřednictvím plození dětí. Je tomu tak proto, že tělo a tělesnost ženy jsou přímo spjaty s přírodními procesy a pravidelnými cykly, jako jsou menstruace, těhotenství, porod, laktace apod. Sama Rajska často svou tělesnost tematizuje zejména ve vztahu k muži a dětem, neustále se vzpírá své úloze manželky a matky, i když někde ve svém nitru ví, že právě tuto úlohu by měla jako žena zastat:

Pozorovala jsem pak tu sladkou pijavici, která dosud žila z mé krve a teď se rozhodla žít mým mlékem. Aniž bych tomu mohla zabránit, aniž bych tomu chtěla zabránit. A zkoušela jsem se zabydlit alespoň na chvíli v tom zvláštním pocitu být jako strom, rostlina, jablko, být mlékem a krví tomuhle malému stvoření.
(MACURA 1997: 96)

Na jiném místě:
Kdybych byla mužem a nemusela teď chránit a opatrovat houfec dětí a to nejmenší žít vlastním mlékem, že bych se sama nejradši rozjela na ten slovanský sněm, abych mohla být při tom.
(TAMTÉŽ: 101)

Samostatný leitmotiv potom tvoří časté hovory o ženské děloze, která se stává symbolem pralátky přírodní povahy, spjaté se zemí, vodou, semenem a lidským životem. Navíc latinský název pro dělohu zní „uterus“, což lze vhodně propojit s anglickým „utter“, tedy promluvit:

To se moje děloha ozývá. Uterus. Promlouvá svou dávnou, prastarou řečí, při jejímž zvuku tělo poklesá v kolenou.
(TAMTÉŽ: 31)

Muž, reprezentovaný postavou Čelakovského, také hledá cestu, jak umožnit transcendenci. Ale protože nemůže prožívat přirozené přírodní procesy jako těhotenství a porod,

⁴ Především ze studie Sherry B. Ortner nesoucí název „Má se žena k muži jako příroda ke kultuře?“ (ORTNER 1998).

transcenduje se uměle v oblasti kultury. Jeho myšlenky zaměštnává reforma pravopisu stejně palčivě jako vlastní literární tvorba či příprava nové učebnice botaniky nejstaršího syna Ladislávka.

Při uvažování o této binární opozici jsme se snažili hledat průsečík, kde by příroda přesahovala do kultury a kultura do přírody. U Rajske je viditelný přesah z přírody do kultury ve chvíli, kdy se začne zaobírat napsáním vlastní básně. Potajmu si vyšetří chvíli samoty a klidu, kdy sedá nad svou vlastní elegií, do které promítá všechny nenaplněné touhy. Po její smrti se tak elegická báseň stává jediným hmotným pozůstatkem. Naneštěstí ji však objeví Čelakovský, který vůbec nepochopí její podstatu a ze vzteku elegii spálí. K uskutečnění přesahu tedy nedojde. Čelakovský zase přesahuje z kultury do přírody svými pohlavními pudy a touhou po tělesném sblížení, v této chvíli klade svou touhu nade vše ostatní:

Myslím na jedinou věc. Jak se chci přitisknout svým tělem k jejímu tělu. Vniknout svým tělem dovnitř jejího těla a na chvíli vstoupit mimo čas a prostor. Vím, že bych neměl, teď, když spí s ovázaným zápěstím. Ale chci to.
(TAMTÉŽ: 63)

Čelakovský se sice také podílí na socializaci dětí, ale nepodaří se mu předat jim své vidění světa. Z toho důvodu lze vyvodit, že ani Čelakovský nepřesáhne v případě své transcendence oblast kulturní.

2. 4. Mužský a ženský princip

Výraznou opozici nacházíme v oblasti genderu,⁵ kde proti sobě stojí muž a žena, tedy Čelakovský a Rajska. Klasicistní princip, který se přiklání k systematickosti a racionalitě, je daleko vhodnější pro vykreslení charakteru postavy Čelakovského, než kdyby se autor snažil na mužskou roli aplikovat romantické ideály, protože mužský mozek⁶ především analyzuje svět, vytváří systémy, abstrahuje z nich pravidla, popř. samotný systém buduje: „The male brain is predominantly hard-wired for understanding and building systems“ (BARON-COHEN 2003: 1). Naopak na charakteru postavy Rajske se výhodně buduje romantický princip, který odpovídá „ženskému“ uchopování světa. Ženský mozek je empatický, dokáže identifikovat své emoce a zabývá se jimi, daleko více vnímá druhého člověka a reaguje na něj svými pocity: „The female brain is predominantly hard-wired for empathy“ (TAMTÉŽ).

Pokud by autor zvolil pro postavu Rajske klasicistní uchopování světa a aplikoval by tyto ideály na její osobnost, najednou by se daleko obtížněji vykresloval konflikt v manželství mezi

⁵ Pod pojmem gender rozumíme „soubor sociokulturně vytvořených sociálních rolí spojených s příslušností k biologickému pohlaví“ (HARTL – HARTLOVÁ 2000: 176), pod pojmem pohlaví zas „rozlišení samčích a samičích jedinců podle pohlavních orgánů, příp. sekundárních pohl. znaků“ (TAMTÉŽ: 413).

⁶ Mužský a ženský mozek nutně nekoresponduje s pohlavím jedinců, ale v našem případě jsou zvoleny tak, že s pohlavím korespondují.

Rajskou a Čelakovským, neboť Rajská by ke svému vztahu přistupovala racionálně a logicky, neměla by potřebu do hloubky řešit své pocity a podvolila by se snadněji řádu i společenské roli, která je jí přisouzena. A podobně kdyby zvolil rysy osobnosti Čelakovského v duchu romantismu, nejenom, že by to neodpovídalo historickým faktům, ale také by se mu daleko obtížněji pracovalo s jeho přístupem k Rajské. Světonázorový systém zde tedy úzce koreluje s pohlavím hlavních postav. Uveďme si příklad rozdílného přístupu k realitě, např.:

Chvíli jsme postáli a svíčka hned zhasla. Znovu jsme ji zapálili, ale opět zhasla. Od řeky sem táhl studený luft, alespoň František Ladislav myslel, že to bude tím. Já jsem však podezřívala Marii, že si s námi tak hraje.

(TAMTÉŽ: 65)

Čelakovský si situaci vysvětluje logicky, vědecky, racionálně, naopak Rajská se řídí svými pocity, svou fantazií, umožňuje ve své představě, aby ožila mrtvá Marie a působila na realitu, vnímá tedy realitu iracionálně.

Autor o svém díle řekl: „Víc než o Čelakovském a Rajské jsem toužil psát o vztahu muže a ženy vůbec“ (JANOUSEK 2003: 556). Tematizováním ženského a mužského nazírání na partnerský vztah se autor přibližuje dnešnímu čtenáři, neboť toto téma je vždy aktuální. Na postavách Rajské a Čelakovského pak můžeme sledovat, jak autor ukazuje jejich vzájemné nepochopení, míjení se ve společné domácnosti, na neschopnost mezi sebou intimně komunikovat. Projevují se jako bytosti zastupující dva rozdílné světy, dvě různé představy o světě i dva různé světonázory a míjejí se. Autor tak nepřímou naznačuje, jak je důležité pro budování dobrého vztahu poznat svět toho druhého, jak nelze žít mezi protiklady, které spolu sdílejí jeden prostor, protože svět s protiklady není handicap. Spíše bychom je měli uznat a mít radost z toho, že existují (BLY 1999: 187). Autor nám také naznačuje, že „život s protiklady neznamena ztotožnit se s jedním pólem a přehlížet druhý. Nejde o to, aby se muž odhodlal plnit mužskou roli a považoval pak ženu za nepřítele“ (TAMTÉŽ: 188).

Autor také poukazuje na to, že neschopnost otevřeně komunikovat mezi partnery vede k mylným interpretacím a osvětlováním vlastních myšlenek a pocitů můžeme nabýt lepšího porozumění ve vztahu. Říká nám jinými slovy, že muž a žena jsou jako dvě různé planety, jako dvě různé umělecké epochy, a pokud chceme s druhou planetou rotovat stejnou sluneční soustavou, nezbyvá než hledat propojené dráhy, místo, kde se jednotlivé oběžnice setkávají. A jediné, co nám k tomu může pomoci, je otevřenost a porozumění, ale i odvaha komunikovat svůj strach a své obavy.

3. Elegie jako kostra narativní výstavby

Spojovacím mostem mezi formální výstavbou *Guvernanky* a její obsahovou náplní, kde se střídá mužský a ženský hlas, je elegie. Jako žalozpěv působí střídání partu ženského a mužského vypravěče, které tvoří zároveň kompoziční kostru textu. Následující vymezené body předkládáme jako ukázkou Macurovy formální zdatnosti při práci s tímto žánrem. Macura je schopen na malém prostoru, který mu text poskytuje, dodržet uměleckou formu elegie velice zdatně jak v rovině formální, tak motivické. Elegická podoba vyprávění se svými charakteristickými rysy, jako je melancholie, stesk, trudnomyslnost a smutek, je potom více čitelná v partu Rajské, neboť její postava zastupuje romantický pól nazírání světa spjatý právě s těmito vlastnostmi. Při vymezení jednotlivých rysů elegie se inspirujeme heslem „Elegie“ v *Encyklopedii literárních žánrů* (MOCNÁ – PETERKA 2004: 136). Jednotlivé body potom doprovází krátká charakteristika a dokumentující ukázkou se signifikací mluvčího (R= Rajská, Č= Čelakovský).

Zjitřenost

Zjitřenost spjatá se zvýšenou senzitivou je dominující emocí postav, která spolu s lítostí nad zmařenými životními možnostmi dodává textu nádech elegického stýskání po neuskutečněných ideálech. Všechny reflexe postav vyvěrají z niterného a vážného soustředění, které si každá z postav buduje jako obranu vlastního jáství:

R: Daleko odsud jsem sebou škulba, jako by mi někdo přešel po hrobě.
(MACURA 1997: 7)

R: Byl to jenom záblesk, jen mžiknutí jakéhosi podivného výjevu uprostřed tmavé chodby, ale na mě padla tesknost.
(TAMTÉŽ: 10)

R: V poslední době je mi prostě všeho nesmírně líto, všech okolo, jak se rodí a pak zase umírají, jsou tu krátce, jenom aby poznali smutek z uplývání, jako květiny vadnou.
(TAMTÉŽ: 153)

Tragický pocit

Dalším charakteristickým znakem elegie je tragický pocit života a pocitování strachu z jeho konečného zániku. V knize se často setkáváme s motivem smrti, který je zde zastoupen v několika rovinách – postava mrtvé první Čelakovského ženy Marie, tematizovaná cholera ve Vratislavi a její následky v podobě úmrtí blízkých přátel a příbuzných, častý topos hřbitova jako místa konečného spočinutí. Kromě pomíjivosti života se objevuje i pomíjivost v rovině lásky, krásy a mládí. Zejména Rajská tuto pomíjivost v rovině tělesné na sobě pozoruje a často se k ní ve svých myšlenkách vrací.

Smrt

R: To, že žijeme, je velice křehké. Život na povříslé visí. Během několika měsíců pomřelo v tomhle prašivém městě statisticky řečeno jedno a půl procenta všech obyvatel.

(TAMTÉŽ: 116)

R: Jenomže to už zase lidé kolem začali umírat po houfech, bála jsem se brát do ruky noviny, abych neviděla ty soupisy jmen, protože jsem si hned představovala vedle nich i jméno Ludoviky a Bohuslávka.

(TAMTÉŽ: 125)

Č: Stáli jsme vedle hrobu. Tak jako na začátku týdne u hrobu jiného. Žijeme svůj život mezi hroby, komické poněkud místo pro život. Člověk na světě kolem smrti se plete. Nakonec smrt všechny v jeden snopek váže.

(TAMTÉŽ: 137)

Ztráta a pomíjivost lásky

R: A také jsem se pořád ptala, co se stalo s tou velkou láskou, protože jsem si ji představovala jinak.

(TAMTÉŽ: 143)

Ztráta mládí, krásy

R: Jak odmítá vidět, že jsem pro něho nenapravitelně stará, že jsem paní profesorovou, že mám děti a další na cestě. Vůbec nevnímá, jak jsem na rozsypání.

(TAMTÉŽ: 83)

R: Nepoznávám vlastní tělo, jsem vyhublá a pod kůží vystupují žebra, také nohy mi zhubly, ten kostlivec uvnitř se připomíná.

(TAMTÉŽ: 157)

Ztráta svobody

Č: Pozoruji už dávno, že si tu připadá jako vězňena. Jako bychom nebyli její domov, její rodina. Vadí mi, že z ní neustále vyzařuje, jako by tu úpěla v okovech.

(TAMTÉŽ: 67)

R: Nenáviděla jsem Pepiho pro tu klukovinu [...], ale hned jsem mu zase záviděla ten velký volný prostor kolem, ta cizí města, nové tváře a zážitky.

(TAMTÉŽ: 66)

Ztráta a pomíjivost života

Č: Bylo mi čehosi líto, když jsem slyšel život crčivě unikat z tepen.

(TAMTÉŽ: 59)

Č: Jinak všechno zmizí, vyprchá jako ty vůně skořice, která se vznášela nad šálkem kávy u Jungmannů.

(TAMTÉŽ)

R: Teď, co přišla zpráva o smrti Hanynky, беру do ruky ty hvězdice a květy upletené z vlasů podle mustru paní Krausové a hrozím se toho, že tenhle ten pramínek ze sestřiny lokýnky je nejspíš jediná věc, která na světě po ní zbyla, kromě jejích dětí ovšem. A návod, jak se plete z vlasů, je možná zas jediná věc, která tady zůstala po paní Krausové. Zase kromě jejích dětí ovšem, jejích šesti dětí, o které prý bude postaráno.

Alespoň načas, alespoň do té doby, než samy zmizí beze stopy. Tak jako hřbitov, který je jim souzen.
(TAMTÉŽ: 113)

Ztráta domova, vlasti

Přestěhováním do Vratislavi ztrácí Rajská i Čelakovský kontakt se svou vlastní, což na ně působí obzvláště zdrcujícím dojmem. Zejména Rajská si často stýská nad tím, že se jí nepodařilo najít ve Vratislavi po boku muže a dětí nový domov. Často se v myšlenkách utíká zpět do Čech a přivolává si vzpomínky na šťastně prožité chvíle v Praze. Tyto záblesky z minulosti jsou často spojené s nějakým pro ni důležitým místem a člověkem. I Čelakovský však smutně vzpomíná na své přednášky a studenty v Praze, kteří si svého profesora ještě dovedli vážít. Kontrast mezi Vratislaví a Prahou se jeví obzvláště výrazný v době, kdy v Praze vypuknou pouliční revoluční boje. Zatímco ukolébaná Vratislav spí, obtěžkaná svými všednodenními starostmi, vše důležité pro budoucnost se odehrává právě v Praze:

R: Dneska je jasno, třeba uvidím alespoň české hraniční hory, říkám si jako pokaždé.
(TAMTÉŽ: 8)

R: Zastesklo se mi po Čechách, po Praze, po něčem důležitém, co se zdálo být na dosah. A čím víc mi bylo smutno a čím víc jsem se bála, tím mi bylo jasnější, že jsem znovu samodruhá.
(TAMTÉŽ: 23)

Č: Nepoznával jsem to město[...], připadal jsem si tam jako cizinec. Na každém kroku mi dávalo najevo, že tam nepatřím.
(TAMTÉŽ: 103)

Konfrontace časových rovin

V elegii se můžeme potkat s konfrontací různých časových rovin. Tato konfrontace zachycuje rozpor mezi právě žitou přítomností, která se jeví bolestná, a idealizovanou minulostí, kdy postava uniká do vzpomínek a přivolává k sobě vjemy a události dávno prožité. Časový odstup způsobí, že se minulost jeví jako uzavřené období naplněné zajímavými událostmi, lidmi a prožitky, kdežto momentálně prožívaný čas neumožňuje nadhled a postava si připadá, že žije život plný nenaplněnosti a zároveň raději nemyslí na budoucnost, protože není už co šťastného očekávat. Ožívá tak archetyp ztraceného ráje, který Rajská i Čelakovský spatřují v minulosti:

R: Spíš jsem si vzpomněla, jak o mé prsty zavadil svými prsty S. H. tenkrát poprvé, když jsme ve veselém zástupu šplhali na kopec nad Prešpurkem.
(TAMTÉŽ: 10)

Č: Viděl jsem sama sebe, jak si rozdírám holá kolena, když u nás ve Strakonících slézám kamennou stěnou dolů do Podskalí, jak sedím u paty jeskyně a čtu si.
(TAMTÉŽ: 59)

Modelové scénérie

V *Guvernance* lze nalézt topoi míst, které jsou přímo spjaty se zánikem života, jako je hřbitov a jeho jednotlivé hroby. Přímou dochází k personifikaci Mariina hrobu, když se nad ním shromáždí Čelakovského děti a on jim poprvé představuje jejich novou macechu. Že tak učiní právě na takovém místě, jistě není náhoda a má to pro čtenáře být ukazatelem, že hřbitov pro Čelakovského znamená fyzický i duchovní exil. Se hřbitovem je spjata i nikdy neuskutečněná schůzka, kdy podvrženým dopisem láká student Szykowski Rajska k setkání. Typické období bilance a stesku je podzim, stejně jako kvítí přešlé prvními mrazíky:

Č: Chtěl jsem, aby se s Toninkou přivítaly u matčina hrobu.
(TAMTÉŽ: 18)

R: Vždycky jsem podivně napjata, když vstupuju do téhle budovy. Do Silveriovy říše. Faustova domu ve stínu umrlčí věže. To pro ty podivné pachy a vůně, maličko umrlčí.
(TAMTÉŽ: 29)

R: Pak se Anne objevila, nesla v ruce kytici z podzimního listí, nějaký buk a jeřáb s bobulkami už svrasklými v ranních mrazících a svazeček listů papíru.
(TAMTÉŽ: 50)

Č: Žijeme svůj život mezi hroby, komické poněkud místo pro život.
(TAMTÉŽ: 137)

Touha po něčem trvalém, co by člověk po sobě zanechal a částečně tak nad smrtí vyhrál

Rajská i Čelakovský touží po seberealizaci a přemítají nad tím, co by po sobě zanechali. Zatímco se Čelakovský soustředí na svou práci v oblasti filologické a pedagogické, Rajský zkouší napsat báseň. Ve skutečnosti však její realizace zůstane jen v rovině péče o děti a o manžela:

Č: K čemu schválnosti. Krůček za krůčkem je třeba postupovat. Směr je důležitý, nikoli fanfarónství.
(TAMTÉŽ: 95)

R: Vždycky jsem toužila putovat kamsi daleko, něco vykonat, vytvořit kolem sebe cosi, co dříve nebylo, potkat velkou lásku.
(TAMTÉŽ: 143)

Č: Musíš vytrvat, říkám mu. Nesejít z cesty. Nic než práce a práce. Příčinlivý žije dvakrát.
(TAMTÉŽ: 165)

Tematizování formy elegie samotnými postavami

Nejen, že princip elegie funguje v *Guvernance* po stránce obsahové i formální, ale dokonce dochází k jejímu tematizování samotnými postavami. V textu se polemizuje o tom, jak by měla elegie vypadat a nakolik je třeba při jejím tvoření držet předepsané normy. Zatímco pro Čelakovského elegie znamená hlavně pevné dodržení elegického disticha, Rajská v ní spatřuje touhu po sebevyjádření potlačovaných citů a emocí:

Č: Nic tu není opravdu jeho, říká. Bolest, smutek, slzy – nic není pravé. A jaká je to ostatně ELEGIE? Rytmus jak pokulhával! Má tu být elegické distichon, hexametr se má snoubit s pentametrem jako muž se ženou, mužský hlas a ženský hlas se střídají, doplňují se [...].

(TAMTÉŽ: 28)

Č: Byla to ELEGIE o ní, o jejím stesku, samotě, o volání po lásce, po dobrodružství. O dětech paní Emmy tam bylo. Dokonce i o Marii a já byl ohromen, jak si mohla dovolit psát o mojí Marii.

(TAMTÉŽ: 162)

4. Závěr

Na textu *Guvernantky* jsme si ukázali jednotlivé binární opozice. Zjistili jsme, že charakter postavy Čelakovského splňuje v mnoha bodech pozdní klasicistní představy o světě, kdežto charakter postavy Rajske se v mnohém shoduje s romantickým uchopováním světa. Postava Čelakovského se ve svém životě řídí heslem *cogito ergo sum*, na rozdíl od Rajske, která preferuje *sentio ergo sum*. Čelakovský a Rajska by stejným způsobem mohli reprezentovat nejen klasicismus a romantismus, ale i primární a sekundární kulturní typy. Na charakteru jejich postav i na jejich jednání se potom dají aplikovat další opozice (kultura x příroda, mužský x ženský princip). Tyto binární opozice shrneme v následující tabulce:

František Ladislav Čelakovský	Antonie Rajska
cogito ergo sum	sentio ergo sum
řád	emoce
klasicismus	romantismus
antropocentrický model světa	antropomorfní model světa
syntagmatický kulturní typ – primární styl	paradigmatický kulturní typ – sekundární styl
mužský princip	ženský princip
transcedence v rovinách kultury společnosti	transcedence prostřednictvím socializace a výchovy dětí

Text se nám tedy rozpadl na dvě opozice, dva póly, ale zjistili jsme, že v něm nalezneme i sjednocující principy – elegii a autorský subjekt. Můžeme tedy říci, že bipolární sémantické rozvržení *Guvernantky* je sjednocováno autorským subjektem a dodržením elegického tónu v partech obou hlavních postav. Přínos díla spatřujeme v možném využití textu při výuce klasicistní a romantické epochy na středních školách.

5. Otázky, které nás zaujaly:

V čem je román *Guvernantka* postmoderní?

Postmoderna svým charakterem usnadňuje čtenáři jeho kontakt s dílem v tom smyslu, že zůstává na čtenáři a jeho interpretačních schopnostech a nástrojích, aby si sám zvolil cestu, kterou se bude v rámci díla pohybovat. Čtenář tak dostává možnost rázovat po hlavní vyznačené cestě, nebo prozkoumávat postranní tajemné cestičky. Jinak řečeno, čtenář sám rozhoduje, co si z textu vezme a jak, což umožňuje právě jeho sémantická rozevřenost. Na druhou stranu je jasné, že pokud se bude pohybovat jen po hlavní stezce, unikne mu pravděpodobně mnoho důležitých věcí. Ne všechny aluze a symboly musí být rozpoznány, důležité však je mít na paměti, že koncepce jedné pravdy a jednoho cíle musí být provždy zapomenuta. Mnohovrstevnatost *Guvernantky* pro nás čtenáře představuje zdárný příklad toho, že nic není v textu navíc a všechno má své pevné místo a význam. Elegie rámuje a sjednocuje dílo jak v rovině formální – kompozice elegie, tak v rovině obsahové – jednotlivé motivy dvou střetávajících se hlasů. Polyfoničnost se realizuje prostřednictvím personálního vypravěče, který se vždy „vtělí“ do jedné z postav a z její perspektivy probíhá akt vyprávění. V postmoderních románech často dochází k tomu, že se mění vypravěčská poloha. V *Guvernantce* přechází v samém závěru knihy personální vypravěč do pozice autorského vypravěče. Děje se tak prostřednictvím uvedené datace (19. 7. 1996) a lokace (Nýdek ve Slezsku). Tato narativní stopa nám značí, že vypravěč přestává v samém závěru zastírat fikcionálnost textu a že bere čtenáře jako rovnocenného partnera. To jen podporuje autorův záměr vztáhnout tematiku knihy co možná nejvíce na dnešní dobu, aktualizovat téma partnerských vztahů a komunikace.

Další rys, kterým se *Guvernantka* může řadit po bok postmoderních textů, je využití paratextových znaků. První věta v knize nám napovídá, že vyprávění bude probíhat v poloze Dolendo, sensible. Což opět odkazuje zpět k elegickému tónu díla, který prostupuje text v celé jeho mnohovrstevnatosti. Také samotný název díla je jedním z paratextových znaků. V průběhu čtení textu je nám umožněno zjistit, jak souvisí název knihy s celkovým námětem a jaký je jeho vztah k jedné z hlavních postav — k Rajské: „[...] obhlížím svou rodinu jako kvočna kuřata. Jako guvernantka své svěřence“ (TAMTÉŽ: 23). Titul knihy tedy odkazuje k postavě Rajské jako k té, která se obětuje pro rodinu na úkor své vlastní seberealizace a možností.

Forma a žánr díla

Pokud bychom chtěli *Guvernantku* nějakým způsobem charakterizovat z hlediska formy, byla by to historická próza, deník, či memoáry? Mnohovrstevnatost díla a rozmanitost jeho interpretací i v jejím případě ukazuje, že jednoznačnou odpověď nelze podat. Stejně jako v ostatních textech

Macurovy tetralogie dochází i zde k narušování hranic pevně daných žánrových charakteristik. Vodítkem nám může být existence personálního vypravěče, který se nejčastěji realizuje prostřednictvím vnitřního monologu a ich-formy, tedy základních prvků výstavby *Guvernantky*. Převaha vnitřního monologu na úkor vševědoucího vyprávění a dialogů je pro nás opět znakem sémantické rozevřenosti textu, plurality, postmodernity. Dalším sjednocujícím prvkem je forma elegie, která zajišťuje významovou koherenci a kohezi textu, jak už jsme uvedli výše. Proti vymezení *Guvernantky* jakožto historické prózy mluví autorova práce s historickým materiálem. Vladimíru Macurovi nešlo o stvoření ryziho historického románu, který by věrně kopíroval historická fakta, ale spíše o dobovou aktualizaci obrozenského tématu, o jeho vztažení na dnešní podobu světa „teď a tady“:

Přál bych si čtenáře, který by nečetl mé knížky jako historické obrazy. Za historickou fasádou se odehrává cosi, co cítím jako velice osobní, a těšilo by mě vědomí, že jako osobní zpráva je to také kýmisi čteno.
(MACURA 1997b: 10)

Macura svou systematickou prací a vedením kartoték shromáždil velké množství materiálu, ze kterého však pro román využil jen zlomek. To je dokladem jeho promyšlenosti a uváženosti ve výběru faktů. Macurův dominující autorský princip HRY se mohl projevit i zde v rovině demytizace historických postav a zrušení jejich piedestalů. Mimetické pojetí postavy umožňuje čtenáři představit si historické postavy jako „skutečné jedince“, se všemi jejich slabostmi a strastmi. Tak se zmenšuje anonymita postav, jedinec se představuje jako individualita. Dochází ke snaze aktualizovat otázky, týkající se krize moderní společnosti a jedince v ní: Jací jsme? co to znamená být lidský? jaký je náš vztah k víře a ke smrti? apod. Macura prostřednictvím svého herního pole na malé ploše rozehrává mnoho partií, které mohou mít různý výklad. Ten znesnadňují i četné mystifikace a zkreslení historických faktů. Na čtenáři potom zůstává úloha ohledat herní prostor a doplnit pomocí vlastních možností místa nedourčenosti mezi historickými fakty a nalézt si sám pro sebe svůj úhel pohledu.

Proč si může někdo myslet, že *Guvernantku* napsala žena?

Text *Guvernantky* v některých pasážích vzbuzuje dojem, jako by jeho autorem nebyl muž, ale žena. Autorský subjekt zachycuje svět tak, že mu věříme, že je Rajskou, tj. ženou. Dokázal přesvědčivě vystihnout pocity a skutečnosti tak, jako by je popisovaly ženy vlastními slovy, komentoval to, co by ženy komentovaly. Poukázal na rozpolcenost, neustálou oscilaci mezi pocity a povinnostmi. Proč Macurův text tento dojem vzbuzuje? Jak dokázal být tak empatický a dokázal se na svět kolem sebe dívat ženskýma očima?

Při podrobnějším zkoumání vychází najevo, že za celým tím kouzlem se nejspíš skrývá jasný úmysl, preciznost, tvrdá práce a možná i náhoda, která tento dojem vzbuzuje. Především autor dobře zvolil svou představitelku jako nositelku romantických ideálů. Povahové vlastnosti Rajske, její způsob popisování i vnímání reality skrze romantické brýle způsobilo, že autor dokázal vytvořit ženskou bytost zcela podobnou realitě. Ženský svět se dobře doplňuje s romantickými atributy a ideály a potkává se v oblastech relativní subjektivity a bezprostředním subjektivním prožíváním skutečnosti (ORTNER 1998: 107). Rajska, ženský a zároveň romantický element románu, se zabývá spíše „konkrétními pocity, věcmi a lidmi než abstraktními jevy, tíhne k personalismu a partikularismu“ (TAMTĚŽ), což jsou základní atributy ženské osobnosti. Oproti Čelakovskému působí více živě, jako skutečná osoba plná pocitů a tužeb, Čelakovský je spíš podřízen tvrdému společenskému i mravnímu řádu, překypuje objektivitou, abstrakcí a odstupem. Rajska svou rozpolceností a neukotveností věrohodně zrcadlí i aktuální téma – existenci ženy v dnešní kulturní společnosti budované muži. Na jedné straně se dnešní ženy stejně jako Rajska potýkají s rozhodováním, zda se mají věnovat kariéře a vybudovat si tak postavení a úspěch, a tím i jediné možné uznání dnešní společností, budované na patriarchálním kulturním paradigmatu racionality a objektivitu, nebo zda mají založit rodinu a věnovat se dětem.

Rajska navíc v textu dostává daleko více prostoru, ve kterém nám svěřuje svá přání, sny a touhy, ale i úvahy. Sdílí s námi své nitro, jako bychom byly její důvěrné přítelkyně. Čelakovský sice vyjadřuje své pocity žárlivosti vůči Rajsce, ale svůj prostor většinou využívá k popisu, analýze, k obecným úvahám o umění, zaobírá se pravopisem nebo podezřívá svou mladou ženu ze záletnictví. S hlavní hrdinkou se tak snadněji ztotožníme, navíc k získání čtenářských sympatií přispívají i její kladné povahové vlastnosti. To vše tvoří jedinečný obraz, který se sám v sobě doplňuje. Domníváme se ale, že primárně za celým tímto konstruktem stojí snaha autora vytvořit ženu jako představitelku romantických ideálů a muže jako představitele ideálů klasicistních.

Proč *Guvernantka* není feministický román?

Autor *Guvernantky* se věnuje na mnohých místech popisům společenské a kulturní situace v polovině 19. století, především si všímá běžného chodu domácnosti a způsobu socializace rodiny. Vedení domácnosti měla v rodině na starost žena, stejně tak je žena důležitá i jako matka a vychovatelka, a není proto divu, že i v *Guvernance* se ženské postavě dostává většího prostoru. Ale Rajska nepůsobí jako žena, která se chce realizovat u kamen. Při letmém a povrchové čtení pak mohou být její reakce i stížnosti na vše spojené s domácností a starostí o děti interpretovány jako emancipační, samotnou Rajska pak mohou čtenáři vnímat jako jednu z prvních feministek, protože se nechce smířit se svou rolí. Rajska v *Guvernance* působí jako žena s vlastním názorem,

s touhou po seberealizaci v dívčí škole na Budči společně s Amerlingem, čte si, hraje na klavír a vzdělává se, jednou dokonce navštíví univerzitní přednášku. Postava Čelakovského potvrzuje její pocit marné oběti českému básníkovi, v kontrastu k jeho osobě vyvstává pocit utlačované manželky, která je pod permanentním dozorem svého manžela i okolí. Feministické sklony pak můžeme vidět v nechuti vařit, nebo v drobných svéhlavých revoltách vůči svému manželovi – píše vlastní elegii v nepřesném metru, vypůjčí si tajně peníze jako podporu mladému básníkovi Szykowskému, dvakrát tajně navštíví Friče ve vězení, opatruje si své soukromí v zásuvce na klíček či v košíčku s vyšíváním, veřejně dává najevo svůj vlastní názor. Chování Čelakovského tuto představu ještě potvrzuje: „Pro mne obstaral muž nový jehelníček a nové plátno na vyšívání, abych viděla, jakou mě potřebuje mít“ (MACURA 1997: 66). Tento rychlý úsudek ale brzy přehodnotíme, protože musíme vzít v úvahu, že sám autor původně nezamýšlel napsat feministický román.⁷ Původně zamýšlel psát o vztahu muže a ženy jako takovém.⁸

Revolta Rajske, skrytá za drobné pletichy, tajemství i svéhlavost, více odpovídá snaze zachytit živoucí romantickou duši oproti analytickému klasicistovi vyžadujícím především řád a dodržení společenských norem. Rajska je svým způsobem emancipovaná, ale své roli ženy/manželky se snaží dostát, její vlastenectví spočívá více ve výchově dětí k pravému vlastenectví a k užívání českého jazyka. Oběť vlasti a básníkovi je také jeden ze základních motivačních rysů romantiků (viz níže). Emancipační tendence nepřevyšují osobní rovinu, jsou jen její vnitřní, plynoucí z její rozpolcené romantické duše.⁹ Sama v textu několikrát zmiňuje, že ví, že něco chce, ale neví, co to přesně je, neví, co by ji uspokojilo, učinilo šťastnou, váhá, je rozervaná. Tato její rozkolísanost je však rozkolísaností romantičky.

Můžeme tedy mluvit o feminizmu? Nebo spíš o tesknosti, že si Rajska neuměla představit, co znamená být manželkou? Že si přála číst a snít, ale teď se musí starat o domácnost? Čelakovský od ní očekává řád a plnění povinností manželky a vychovatelky, guvernanky svých dětí, proto si ji i bral. Rajska není s touto pozicí smířena, nechce přijmout zodpovědnost za své rozhodnutí stát se nevlastní matkou a manželkou profesora/učitele v polovině 19. století. Vidí před sebou nevyčerpané možnosti své vlastní existence a realizace a nedokáže si zvolit svou vlastní cestu. Lze tedy stále mluvit o feministickém románě? Nebo spíš zde jde o deziluzi romantické ženy, která je realitou srážena z piedestalu svých romantických představ?

⁷ Těto interpretaci se však Macura nebrání, jak vyvstalo z rozhovoru pro časopis *Aluze*: „Proč konečně ne feministický román!“ (MACURA 1998: 53).

⁸ „Víc než o Čelakovském a Rajske jsem toužil psát o vztahu muže a ženy vůbec“ (JANOUSEK 2003: 556).

⁹ Podobně interpretuje postavu Rajske i Lenka Krausová (KRAUSOVÁ 2007).

Prameny

MACURA, Vladimír. *Gouvernantka*. Havlíčkův Brod: Mladá fronta 1997

Literatura

BARON-COHEN, Simon. *The Essential Difference. Men, Women and the Extreme Male Brain*. London: Penguin, 2003

BLY, Robert. *Železný Jan: kniha o mužích* (přel. Marian Siedloczek). Praha: Argo, 1999 [1998]

HARTL, Pavel – HARTLOVÁ, Helena. *Psychologický slovník*. Praha: Portál 2000

JANOŠEK, Pavel. „Macura, Rajska, Čelakovský a Vratislav“. *Česká literatura* 51, 2003, č. 5, s. 546–559

JIRÁT, Vojtěch. Český a německý *biedermeier*. In týž. *Portréty a studie*. Praha 1978 [1936–1937], s. 545–547.

KRAUSOVÁ, Lenka. „Macurova *Gouvernantka* jako ne/feministický román a polemika s historickými prameny“. In Bečková, Helena – Kupcová, Michaela (reds.): *Labyrint ženského literárního světa*. Praha: Literární akademie, 2007, s. 140–148

MACURA, Vladimír. „Citová exkurze do národního obrození aneb Macurovy ‚mikrodějiny‘“ (rozhovor; Ondřej Hausenblas). *Čeština doma a ve světě* 5, 1997, č. 4, s. 6–13 [MACURA 1997b]

MACURA, Vladimír. „Rád měním kůži“ (rozhovor; Jan Sulovský a Lubomír Machala). *Aluze* 2, 1998, č. 2–3, s. 52–54

MACHALA, Lubomír. „Macura: *Gouvernantka*“. *Tvar* 16, 2005, č. 18, s. 12

PETERKA, Josef. „Elegie“. In Mocná, Dagmar – Peterka, Josef. *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha – Litomyšl: Paseka 2004, s. 136–145

ORTNER, Sherry B. „Má se žena k muži jako příroda ke kultuře?“ (přel. Hana Hájková). In Oates-Indruchová, Libora (ed.). *Dívčí válka s ideologií. Klasické texty angloamerického feministického myšlení*. Praha: Sociologické nakladatelství, 1998, s. 90–114

PAVERA, Libor – VŠETIČKA, František. *Lexikon literárních pojmů*. Olomouc: Nakladatelství Olomouc 2002

Příspěvatelé WIKIPEDIE, *Romantismus* [online]. Wikipedie. Otevřená encyklopedie, 2009 <http://cs.wikipedia.org/w/index.php?title=Romantismus&oldid=3987267> [přístup 22. 05. 2009]

SMIRNOV, Igor P. – DÖRINGOVÁ-SMIRNOVOVÁ, Johanna, R. „K sémantice ruského realismu (1840–1880)“. *Česká literatura* 43, 1995, č. 2, 159–166

The Elegiac Form as the Unifying Principle of the Ambivalent Structure of Macura's Fiction *The Governess*

The essay focuses on the third volume of Vladimír Macura's tetralogy *Ten, který bude* (The One Who Will be), the novel *Gouvernantka* (The Governess, 1997). The main motifs of the novel are explicated by employing the principle of binary oppositions, according to the fact that binary oppositions function here as the basic pattern of representation of crucial social, cultural, historical, psychological and anthropologic topics. The authors of the essay were able to find out that the binary semantic pattern of *Gouvernantka* is conveyed by the elegiac structure distributed between the male and female narrative voice of the protagonists and unified by the authorial stance.

Postavy románu *Medikus* – zdroj jistot, nebo pochybností?

TEREZA VRÁNOVÁ

Macurovy prózy představují velmi zajímavou část moderní české literatury. Když jsem naposledy četla jeho román *Medikus* (1999), pozastavila jsem se nad tím, jak vystupují jednotlivé postavy v průběhu textu. Některé měly evidentně dominanci nad ostatními a jiné se chovaly jako loutky. Jestliže se nad celou koncepcí zamyslíme, vyplyne nám fakt, že stojíme před prostorem divadelním, který má zcela jasně určené kulisy. Navíc nejde o pouhé běžné divadlo.

Děj románu se odehrává převážně v Praze a jen malé části probíhají mimo její hranice, například na zámku v Zákupích a v Olomouci. O cizině se Macura zmiňuje minimálně. Hlavní hrdina vycestuje do Pruska a Ruska. Jen zcela okrajově je zmíněna Francie. Obě prvně jmenované země jsou zmíněny až v druhé polovině knihy a nejsou nijak detailně popisovány. O Berlínu se dozvídáme pouze to, že jeho občané neustále větrají a později v textu najdeme ještě zmínku o katedrále. Popisu Ruska se Macura též takřka nevěnuje. Jednotlivé scény jsou zasazeny vždy na místa poměrně malého rozsahu. Jde z větší části o pokoje hotelu a komnaty paláce, specifickou výjimku pak představuje již pouze cesta kočárem.

Jestliže začneme svět, ve kterém se hrdinové pohybují, pozorněji sledovat, zjistíme, že místa jsou většinou poměrně úzce ohraničena. Jde většinou o prostory, které připomínají divadelní kulisy: ulice v Berlíně, pokoje v Rusku a katedrála v Berlíně. Vše vytváří pouhou kulisu pro jednání hlavního hrdiny Ferdinanda Máchala a dalších postav. Toto rozdělení prostoru však nepatří ve výstavbě románu k tomu nejpodstatnějšímu. Důležité je povšimnout si, jak se liší běžný pražský svět od místa, které se sice nalézá také v Praze, ale svým způsobem je na ní zcela nezávislé – území ústavu pro choromyslné v Kateřinkách. V porovnání s celou Prahou se zde otevírá prostor pro volné jednání postav, neboť skutečná Praha není v Macurově próze ztvárněna jako místo, kde mohou lidé svobodně jednat a chovat se podle svého mínění. Neustálý policejní dohled, či špiclování okolí brání otevřenému a přímému jednání. Město zde působí spíše jako divadelní kulisa, ve které se pohybují jednotlivé postavy-loutky. Ačkoli jde o prostor prakticky bez ohraničení, nejsou v něm explicitně vyznačeny hranice a jiná omezení, vnímáme jej jako prostor ucelený, byť s omezeným rozsahem. Čechy jakoby Praha obzvláště svazovala a určovala, co smí dělat a jakým způsobem. Jak jsem již řekla, zcela opačně je tomu za zdí blázince. Toto zcela jasně zdmi obehnané území představuje místo volnosti chování i svobody názorů. Nikdo tu nespoutává jedince předpisy, jak se má chovat, co smí říkat nebo si myslet. Říše

kateřinského ústavu je zemí svobodnou. Má svou historii, kulturu a samozřejmě i hymnu. Je jasně ohraničena zemi i jazykem. Svět zde působí přirozeně a nemanipulovaně. I zde mají lidé ovšem potřebu přetvářet se do jiné postavy či role. Ale používají pro to zvláštní prostor, který je pro takovéto hry vymezen. Přirozenou možností k tomu nabízí divadelní jeviště. Může se nám zdát, že postavy-herci zde již zastupují určité role, ale uvědomme si, že zde jsou lidé skutečně tím, kým chtějí být: jestliže se cítí jako velký český básník, proč by nemohli být Máchou? Oni své role měnit nemusí. Situace se mění pouze se vstupem Máchala, který přináší nabídku českého blázince s českými bláznou. V tu chvíli se může stát z cizího básníka někdo jiný, ale bude tu platit, že půjde o Čecha a zachová si stejnou pozici (básník bude opět básníkem, vojevůdce vojevůdcem), jako měl na začátku.

Na začátku románu hrdina říká, že bude procházet labyrintem světa až po ráj srdce, znamená to, že labyrintem je skutečný svět a rájem srdce potom tedy musí být kateřinský ústav. Jestliže je skutečný svět labyrintem, můžeme k němu dosadit atributy běžně s labyrintem spojované: blouzení, přetvářka, obavy, nejistota a pochybnosti. To je klasické vnímání bludišť a labyrintů. Oproti tomu znamená srdce přibytěk čistoty, lásky, klidu a porozumění.

Proměna vlastností prostoru je patrná i na chování vypravěče. V první části románu se pohybuje ve „skutečném“ světě. Teoreticky není nijak omezován, naopak jeho funkce dvorního královského lékaře mu dává poměrně široké pravomoci. Na druhou stranu je přesně omezen svou rolí v tomto světě, a to být „loutkohercem“. Právě Ferdinand Máchal určuje působení a role jednotlivých postav příběhu. Sám si v myslí vytváří scénáře a poté je zkouší převést do praxe. Bohužel pro něj se jeho moc ovládat omezuje jen na určitý prostor. Tím je hrad a jeho obyvatelé. Mimo jeho hranice je pro Máchala situace obtížnější a některé loutky se pokouší vymanit se z role a jednat samostatně, čímž mu ničí plány.

Jestliže můžeme o některé z postav s jistotou říct, že se chová jako loutka, jedná se o krále Ferdinanda V. Dobrotivého. Tato osobnost českých dějin, poslední český korunovaný král, je zde ztvárněna jako mechanická hračka v ruce svého dvorního lékaře. Projevuje se to naprosto jasně v několika bodech. Prvním je podsouvání slov a vět, které má panovník říkat. Jedná se většinou o velmi krátké úseky, které se pravidelně opakují. Na počátku slyšíme z úst Ferdinanda V. pravidelně pouze věty: „To nic nedělá. Rádo se stalo. Jen buď dobrý.“ Jediný panovníkův výraznější samostatný projev přichází na začátku románu, ve chvíli těsně po epileptickém záchvatu. V ten moment král nevnímá zcela jasně své okolí a je schopen ptát se po dvorním lékaři a zhodnotit, že se do jeho blízkosti dostal nový člověk. Ale ani v tento okamžik není schopen si prosadit příchod svého lékaře a podvoluje se vůli okolí. Později se ocitá zcela pod vlivem Ferdinanda Máchala a jeho myšlenek. Přednáší Máchalem sepsané a pod jeho vedením

dlouho a pečlivě nacvičované české projevy. Doplnuje krátkými větíčkami či slovy české vlastenecké divadelní hry, které pro něj Ferdinand vymýšlí. Divadelní svět evidentně krále fascinuje. Poměrně často se stává se jednou z postav hry. Přesně podle plánu a očekávání říká předem naučené repliky. Jiný z projevů loutkového charakteru u krále Ferdinanda představuje jeho fyzické omezení. Většinou je neschopen pohybu. Nejčastěji poznává své okolí z úrovně kolečkového křesla. Jestliže mu vypravěč dovolí, aby mohl chodit jako ostatní lidé, stane se to ve chvílích, kdy je pouze s Máchalem. Jako dobrý příklad může posloužit útěk Ferdinandů z hradu, putování po Čechách a ukrývání se v Praze. Několikrát je zde zdůrazněn motiv procházek a pohybu po městě. Jednou dokonce král pronásleduje pradlenku, nebo vykoná procházku až na samotný kraj Prahy, odkud s Máchalem vyhlíží pruská vojska. V závěru románu, kdy Máchal již ztratil vliv na krále a pobývá v Kateřinkách, se již Ferdinand V. nemůže zvednout z kolečkového křesla a navíc je do něj usazena i jeho žena, královna Anna Marie. Prakticky stejně vidí ve svých pracích krále Ferdinanda i Daniela Hodrová: „Král proměněný v nehybnou loutku seděl v pojízdném křesle a díval se na hračku – miniaturní švýcarský domek“ (HODROVÁ 1992: 30).

Důležité je si také povšimnout toho, že postavy Ferdinandů v určitých situacích jakoby splývaly. Také se většinou nevyskytují jeden bez druhého. Ferdinand-lékař neustále doprovází Ferdinanda-krále. Při projevu jakýchkoli poct a poklon se lékař staví do role toho, komu jsou také určeny. Samozřejmě ví, že nebyť krále, nebyly by ani pocty, ale na druhou stranu si připadá jako prvek určující chod českých novodobých dějin. Jedná se o pocit člověka, který řídí druhého, a právě tomu druhému je potom prokázán obdiv. Ovlivňující nemůže přiznat, nakolik byl iniciátorem dané situace.

Anna Marie jako postava z loutkového představení na první pohled rozhodně nepůsobí. Na rozdíl od Ferdinanda chodí, mluví a je schopná samostatně jednat. Pokud se účastní některých událostí společně s manželem, zajímá se o naprosto jiné aspekty situace než Ferdinand. Při sokolském představení pro ni není podstatná pravidelnost a řízenost cvičení. Pozornost upírá na fyzickou stránku cvičenců v bíločervených dresech. Anna Marie však plní ještě jinou funkci než být pouze královnou. Stává se „Madam Historií“, skrze kterou hodlá Máchal tvořit dějiny. Když vstupuje k ní, jakoby vstupoval do určitých kulis, kde smí pracovat na české věci naprosto otevřeně. Navíc kolem sebe Anna Marie shromažďuje různé drobné věci, které jako by sloužily jako rekvizity umožňující další průběh představení.

Vedle vypravěče a královského páru je román, dalo by se takřka říci, přeplněn vedlejšími postavami. Z nich je asi nejpodstatnější osoba Zdenky Havlíčkové. Její příběh se táhne jako tenká nitka takřka celým románem. Je však opět pouhou loutkou, navíc loutkou, o kterou se přetahuje Máchal s vlastenci. Jde zde o to, kdo skrze její osobu lépe pomůže české zemi a vlastenecké věci.

Zdenka sama jako by o ničem nevěděla. Je ztvárňována většinou v nečinné pozici. Pouze někde stojí, sedí, usmívá se, rudne nebo pláče. Přesně podle očekávání okolí a dané situace. Je znázorněna jako loutka bez člověka, který by ji ovládal a vdechl jí tím život.

Asi největší skupinu postav tvoří čeští vlastenci. Do románu se promítají takřka všechny osoby vystupující v předchozích částech tetralogie. Jestliže některá osoba mezitím zemřela, je připomenuta alespoň nějakou zmínkou. Děje se tak například v případě Čelakovského. Jelikož již nemůže zasahovat do děje osobně, zapojí jej Macura do příběhu skrze srdce vyňaté při pitvě. Jinak ovšem vystupují v ději živé postavy. Na první pohled se může zdát, že jejich jednání kopíruje skutečné historické události druhé poloviny 19. století. Jenže nezapomínejme na všudypřítomnou osobnost Ferdinanda Máchala a jeho sklony k zacházení s lidmi jako s loutkami. Jejich vzájemné vztahy problematizuje zejména to, že Máchal na ně působí z jiného prostředí, než v jakém se pohybuje sám. Jeho moc jako loutkoherce je nejsilnější na pražském hradě. Mimo něj se síly oslabují a ovládnutí lidí z podhradí je příliš náročné. Zde se znovu setkáváme s určitým omezením, které se váže na prostor. Jestliže má někdo určitou moc v jednom prostoru, nemusí se automaticky přenášet do jiného. Máchal je schopen působit silně na jedince ve svém nejbližším okolí. V samotné Praze však není nikdo, kdo by byl schopen postavit se do stejné pozice, jako Máchal na hradě. Jednání postav působí proto často jako zkratkovité a neřízené. Vlastenci jsou ovladatelní jen částečně a z toho důvodu se stávají nevypočitatelnými.

Vyjma osobností zapojujících se do procesu národního obrození se zde vyskytuje i několik postav dalších. Zajímavou figuru ztvárňuje pruský emisar Kreutzwald. Je známé, že toto jméno si brával Macura jako pseudonym pro některé své články. Spisovatel tak sám může vstoupit do děje. Nejprve není převaha jeho schopností nad Máchalem nijak výrazně patrná. Skutečností je však opak. Dosah jeho vlivu se projevuje například v tom, že dokáže pomoci Máchalovi změnit identitu. Několikrát umožní Ferdinandovi vycestovat jako jiná osoba. Máchal se poté může pohybovat světem jako zcela neznámý člověk. Tento prvek převlékání kostýmů může uvést jako další rys divadelnosti, který nás doprovází na cestě příběhem.

Jak jsem již řekla na začátku, jiná je situace v Kateřinkách. Jde opět o jasně vymezený prostor. Navíc o prostor, který by pro Čecha té doby měl být „ideální“. V areálu léčebny mluví všichni česky, pracují na společném díle velebení své země a každý se snaží ostatním pomáhat. Navíc zde nepůsobí žádná cenzura a oklešťování myšlenek člověka. Postavy mají naprostou volnost a každý se chová podle svého nejlepšího vědomí a svědomí. Ani Máchal se po počestění ústavu nesnaží nikoho manipulovat. Pracuje si na svých pamětech a následně i na divadelní hře, kde popisuje vše, co bylo podstatné v českých dějinách a co i sám prožil. Obrací se tím tedy naše

běžné vnímání, kdy svůj svět vidíme jako prostor bez omezení a vnucených pravidel a ústav je místem řádu a kontroly.

Můžeme namítat, že i zde postavy mění po příchodu Máchala identitu. Ale je to změna z cizince na Čecha. Jakoby šlo spíše o odhození masky a přijetí skutečné identity, jakkoli je to identita bláznů. I sám Máchal odkládá svou roli loutkoherce a přijímá post vypravěče příběhů. Již pouze popisuje a vypráví, nesnaží se ostatní měnit nebo jim vnucovat své myšlenky.

Ve své práci jsem chtěla upozornit na ne zcela tradičně uchopený prostor a postavy románu. Macura používá města a místa jako pouhé kulisy pro divadelní představení. Postavy se často chovají jako loutky, jsou ovládány, převlékají kostýmy a berou na sebe nové. Pohybují se pouze v jim vymezených kulisách. Podle dosahu síly působení osoby, která je vede, se chovají v dané míře poslušně a podle pokynů. S narůstající vzdáleností vliv slábne a osoby se začínají chovat nevyzpytatelně.

Pro Vladimíra Macuru není tento postup práce s textem ojedinělý. Různé rysy divadelnosti se objevují i v dalších románech tetralogie *Ten, který bude*. Jde však o použití rysů klasického divadla, kdežto u posledního z řady románů je volen princip loutkového představení.

Prameny

MACURA, Vladimír. *Ten, který bude*. Praha: Hynek, 1999

Literatura

HODROVÁ, Daniela. *Město vidím...* Praha: Euroslavica, 1992

MACURA, Vladimír. *Český sen*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1998

MACURA, Vladimír. *Znamení zrodu*. Praha: Československý spisovatel, 1983

The Characters in Vladimír Macura's *Medikus* – a Source of Certainty or Doubt?

In order to approach the last volume of Macura's tetralogy, the novel *Medikus* (The Medical Student, 1999), the author starts with observing the representation of the Prague urban space in the 19th century, while focusing on the contrastive representation of the everyday life in the city and that in the lunatic asylum of Kateřinky; this is followed by a detailed analysis of the individual characters and their role in the narrative structure, which makes it possible to detect the crucial principle of the structure: a representation of the world as a theatrical scene and its characters as puppets controlled by the protagonist Ferdinand Máchal.

Ten, který pozoruje znaky

Příspěvek Vladimíra Macury k Holanovým *Rudoarmějcům*

LUKÁŠ NEUMANN

Vladimír Macura v souboru sémiotických esejů *Šťastný věk* (1992) mapuje socialistickou kulturu na základě odhalení a demaskování jejího diskurzu, jehož typické znaky se zhmotňují v mýty a emblémy. S odkazem na tuto emblematickosti lze příznačně hodnotit také homogenní charakter dobového myšlení o literatuře z pozic výrazně levicově angažované kritiky. Recepce Holanových *Rudoarmějců* (1947) zůstává z literárněvědného hlediska i z pozice společensko-ideologického přijetí problematická až do současnosti. Zatímco ve čtyřicátých a padesátých letech kritické posouzení tohoto textu setrvalo v (pochopitelných) mezích dobového prosovětského chiliastického nadšení, v době normalizace je hodnocení *Rudoarmějců* opředeno homogenní vrstvou emblematického diskurzu, který ostentativně vytěsňuje z Holanova díla vše mimo kvartet poválečných cyklů (*Panychida*, *Dík Sovětskému svazu*, *Rudoarmějci*, *Tobě*). A co je ještě paradoxnější: ani marxistická kritika nebyla schopna toto dílo posoudit komplexněji, na základě objektivizujícího analytického vhledu. Vladimíru Macurovi se podařilo po desetiletích „přešlapování kolem“ zařadit *Rudoarmějce* do plnohodnotného, dobovými interpretačními schématy nepodmíněného kontextu díla Vladimíra Holana.

Z masivu tvorby Vladimíra Holana bývají po roce 1989 *Rudoarmějci* (cyklus napsán 1946, vyšel o rok později) spolu s *Panychidou* (1945), *Díkem Sovětskému svazu* (1945) a cyklem *Tobě* (1947) přemístování do nejnižšího podlaží hodnocení. Zájem čtenářů i odborné kritiky se po změně společensko-politického uspořádání pochopitelně soustředil na tu část Holanova díla, které bylo v době minulého režimu prisuzováno znaménko záporné. To samé platí v případě Františka Halase, kde se zájem odklání od Ladislavem Štollem prosazované a stranickou ideologií přivlastněné části tvorby k básnickovým prvotinám, popřípadě k sbírce *A co?* (1957) či fragmentům *Hlad a Potopa* (1965). V uplynulém dvacetiletí se tak na piedestal zájmu dostávají texty v éře socialismu zavrhané – v případě Holanově se zaprvé jedná o lyricko-meditativní tvorbu z let třicátých, soustředěnou ve sbírkách *Vanutí* (1932) či *Oblouk* (1934), kde básník experimentuje s jazykem, obrazností a vytváří poměrně obtížně interpretovatelnou, abstraktní poezii s přesahy k filozofii bytí a existence. V druhé řadě literární vědci obracejí pozornost k období padesátých let a sbírce *Bolest* (1965), v níž nalézají autobiografické rysy, kterých jinak hermetické texty Holanovy nabízejí poskrovnu. Padesátá léta, tedy doba dobrovolného i nuceného básníka „tuskula“, se stávají nejvděčnějším polem působnosti literárních badatelů.

Noc s Hamletem (1964), rezultující právě ze zmíněného období, je syntézou Holanových gnóm a sentencí nahlížejících do oblasti umění, vědy, kultury, etických a morálních vztahů, i na esenciální otázky bytí. Třetím fenoménem vzácné mohutnosti je pak závěrečná etapa díla z přelomu šedesátých a sedmdesátých let (sbírky *Asklépiovi kobouta*, 1970; *Sbobem*, 1982; *Předposlední*, 1982), jež upoutává analytičností a současně lakonickou formou výpovědi.

Vedle zřetelných důvodů čtenářské obce – příznejme si, kdo by po listopadu 1989 před *Bolestí, Prvním testamentem* (1940) či *Mozartianami* (1963) dal přednost četbě opěvující vojáky Rudé armády, zvláště když zdaleka nebyl dokončen odsun jejích vojsk – je i příčina orientace posuzovatelů Holanova díla nabíledni. Před rokem 1989 muselo na Holanově tvorbě přitahovat něco jiného než dějinností doby podmíněné texty, což dokládají průlomové, ale jen dílčí studie Oldřicha Králíka, Miroslava Červenky či Zdeňka Kožmína. Po převratu zase bylo nutné obnovit literární kánon ze zcela jiných hledisek než čistě ideologických; tímto sítem *Rudoarmějci* při své očividné převaze ideologie nad estetickou hodnotou projít nemohli.

Reflexí Holanovy tvorby jako celku v mezidobí 1945–1989 není mnoho a omezují se spíše na knižní recenze. Vlastně jediným, kdo se pokusil o celostní náhled, aniž by jeho reflexe byly podmíněny dobou vzniku, byl Přemysl Blažiček. Ale i jeho návazné studie ze šedesátých let (tehdy publikované v *České literatuře*) mohly vyjít v jednotném souboru až počátkem let devadesátých. Detailní pohled na možnosti odborného zhodnocení nejen *Rudoarmějci*, ale i kompletního Holanova díla, se tak omezil jen na několikavětná konstatování v příručkách výrazně poznamenaných dobou vzniku – ať už je jimi *Česká literatura v boji proti fašismu* (1987, red. Milan Blahynka), *Hledání místa v dějinách* Jiřího Pavelky (1983) či publikace Františka Buriánka, Vítězslava Rzounka a Jana Petrmichla (*Literatura mého srdce*, 1979). Vesměs lze sledovat tytéž kritické postupy a závěry: komentáře k dvojpólovosti tvorby, v níž básník „dospěl k člověku“, čímž překonal „zaumnou“ nesrozumitelnost z let třicátých. Tendenčnost hodnocení v intencích jediné možné linie socialistického realismu je na konci sedmdesátých let neochvějná, ba dokonce sílí. I po více než třech desítkách let jsou výklady o Holanově díle uzavřeny poválečnou tvorbou; je-li zmíněna *Noc s Hamletem*, opět se tak děje v mezích jasnozřivé kauzality básníkovy usilování: „Holanova *Noc s Hamletem*, lidské a umělecké ohlédnutí za časem, který uplynul, vážení toho, co přinesl, vydává svědectví, že humanismus tkví svými kořeny v pravdě, kterou vyjádřil v básnických knihách *Díle Sovětskému svazu a Rudoarmějci*“ (RZOUNEK 1979: 197). Není však mým cílem předložit detailní přehled o nepřesnostech a omylech zmíněných nechvalně proslulých postav literárněvědného provozu oněch let.

Co vyvodit z takového rozložení sil, máme-li na mysli komplexnější zhodnocení *Rudoarmějci*? Za recenzními ohlédnutími Antonína Matěje Píši, Josefa Hory, Václava Černého,

Bohumila Polana či Miloše Dvořáka ze třicátých a čtyřicátých let zeje v další recepci Holanova díla přímo propast. Z padesátých let, a to teprve z doby končící ostrakizace básníka, stojí za zmínku pouze vcelku fundovaná pasáž ze studie Jaroslava Janů z roku 1955. Ten si jako první povšiml, že „rozpojíme-li Holanovo dílo [...] tak rozdílnými soudy, jako že před druhou světovou válkou psal poezii formalistickou, abstraktní a nesrozumitelnou širokým masám a až květen 1945 ho přivedl na cestu ke skutečnosti, k realismu a lidovosti, tak zbavujeme jeho dílo kontinuity“ (JANŮ 1955: 957). Janů si byl vědom toho, že i *Rudoarmějci* vyrůstají z téhož básnického založení a že Holan *Prvních básní* (1948) a válečné a poválečné tvorby není někdo jiný. Básník si oproti jiným až chiliasticky zaníceným dílům počínal nekonvenčně (například využitím žánru portrétu či formou volného verše) a slovy Janů „mimo všechnu oficiální idealizaci“ (TAMTÉŽ: 963). Oproti jiným dobovým textům Holan zbavil dílo černobílého vidění a také kladl méně zřetelný důraz na podobu budoucího orientování země, jaký se v dobově souběžných dílech často objevuje – uveďme například Hrubínův *Chléb s ocelí* (1945) nebo Nezvalův *Historický obraz* (1945).

Šedesátá léta jsou na recepci Holanova díla bohatá a právě zde se při uvolnění poměrů rozšiřují možnosti, jak na ně reagovat – od recepcí jeho překladů a *Triumfu smrti* (1930) přes možnost odezvy na opožděně vydávanou produkci let čtyřicátých a padesátých až ke studiím zabývajícím se jazykovou stránkou: právě této příležitosti literární kritici a vědci hojně využívají (např. ČERVENKA 1991a a 1991b). Ne všechna hodnocení byla ovšem příznivá: koncem šedesátých let vydává Bohumil Doležal v *Tváři* články (např. DOLEŽAL 1969) hrubě odsuzující nesrozumitelnost Holanovy poezie. V období normalizace kritika opět upadá do mlčení. Zůstává velkou neznámou, proč se nikdo neodvážil zhodnotit důkladněji alespoň tehdy opěvovanou část Holanovy tvorby. Příznačné je, že i tak cenný pokus Františka Valoucha zhodnotit českou poezii v období Mnichova z pohledu roku 1970 se navzdory autorově snaze neobešel bez výrazných projevů politické úlitby. Tvrzení „ve skutečnosti byl autorův příklon k velkým časovým tématům připravován logikou jeho předcházející tvorby“ (VALOUCH 1970: 106) je devalvováno následným komentářem o přítomnosti latentní političnosti v jeho nejstarších textech a o tom, že „jistotou básníka byla vždy angažovanost“ (TAMTÉŽ: 106–107).

Máme-li se věnovat *Rudoarmějci* v Macurově interpretaci, připomeňme, že z hlediska sémiotického lze za „emblematický“ považovat literárněkritický přístup k Holanovu „přerodu“. Nevyhýbá se mu bohužel ani Valouch: „z Holana se stal takřka přes noc politický básník“ (TAMTÉŽ: 106). Blýskání na lepší časy představují až koncem let osmdesátých práce Jiřího Holého

či Zdeňka Kožmína.¹ Takřka patnáctileté mlčení prolomil jako první Vladimír Macura, který svůj příspěvek k holanovské tematice připravoval na „objednávku“ pro kolektivní příručku *Rozumět literatuře* (1986), kde byl uveřejněn jako jedno z interpretačních hesel.²

Polistopadové vytěsnění *Rudoarmějců*, *Panychidy* a *Díku Sovětskému svazu* (pomineme-li Blažičkův fenomenologický exkurz v *Sebeuvědomění poezie* z roku 1992) z recepcce Holanova díla pak vlastně napravila až první komplexní holanovská monografie Jiřího Opelíka (2004). I v poslední době je patrné, že interpretace tohoto textu zůstává výzvou, jak můžeme doložit na některých nepřesnostech a mylných odsudcích, plynoucích z „glajchšaltování“ textu, jehož se dopouští slavista z pensylvánské univerzity Peter Steiner v komentáři „Žánru a ideologie Rudoarmějců Vladimíra Holana“ (STEINER 2007). O to výrazněji upoutá přístup, jakým se Macura interpretace *Rudoarmějců* zhostil v letech osmdesátých.

Počátek Macurovy kritické činnosti v oblasti poezie se datuje do začátku sedmdesátých let; v letech 1972–1981 přispíval hodnocením dobové básnické produkce do *Zemědělských novin*, *Tvorby*, *Literárního měsíčníku*, *Kmene*, po listopadu pak do *Tvaru*. Vedle sovětských, zejména estonských básníků zaznamenával hlasy domácí – Skarlanta, Peterky, Floriana, Černíka, Stehlíka, Cincibucha, Juliše; reaguje také na výbory či znovuvydávaná díla Hrabětova, Závady, Wolkera nebo Biebla (trvale v příručkách sleduje dílo Nezvalovo, Seifertovo). Z kolektivních prací, do nichž Macura přispěl interpretacemi básnických děl, jmenujme *Rozumět literatuře* (vedle Holana je to ještě Seifert, Sabina nebo Bezruč), *Slovník básnických knih* z roku 1990 (zde hlavně klasická díla básnictví, z 20. století pak Šrámek, Nezval, Seifert, Bezruč), *Česká literatura 1945–1970* (1992; například Šiktancovy *Heinovské noci*) anebo *Český Parnas. Literatura 1970–1990* (1993; z hesel například Sýs, Hanzlík, Juliš).

Nyní se blíže zaměříme na filiace a odlišnosti recepcce *Rudoarmějců* v pojetí Macurově a jiných kritiků. Macurovi při vytváření hesel prvotně nešlo o hledání nějakého vnitřního náboje, potenciálu autorů, ale spíše o rámce, kontexty a koncepty, což je patrné i na interpretačním hesle holanovském. Úvodem Macura upozorňuje na prozaizaci textu a zprvu nekomentuje, nýbrž názorně ilustruje skutečnost, že Holan tu opouští vázaný verš, pro jeho předchozí tvorbu zcela charakteristický.³ Zaznamenává tak zásadní zlom, jímž se počíná nová etapa Holanovy básnické tvorby: je jím přechod od vysoce vybroušeného básnického jazyka k prozaické jednoduchosti, jak to dokumentuje dvojdiálnost *Rudoarmějců* – předzpěv v „řeči vázané“ a uvolněnou řečí podané portréty. Macura tento přechod nepojmenovává přímo, ale předkládá jednu z básní

¹ Nesmíme opomenout první větší sborník holanovských studií ze semináře k interpretaci básnického díla V. Holana *Úderem tepny* (1986).

² Ukázka hesla byla poprvé uveřejněna v časopise *Český jazyk a literatura* 34, 1983/1984, č. 9, s. 389).

³ Přísně dodržovaná oněginská strofa, pevná forma okupačních skladeb *Sen* a *První testament*, reprezentuje holý sémantický protiklad, totiž pocit doby bez řádu, míru a stupnice hodnot.

transformovanou do podoby souvislého prozaického textu, aby jej poté rozčlenil do veršů tak, jak je tomu ve sbírce. Upozorňuje na závažný fakt veršového členění: takováto segmentace textu posouvá jeho vyznění až k mytizaci. V této souvislosti bývá Holan posuzován jako bliženec *Skupiny 42* (ovšem: bez rekvizit prostoru velkoměsta, tj. spíše po stránce formální).

Nepřesně, až jednostranně hodnotí Píša v *Rudoarmějcích* náhlý příliv skutečnosti jakožto přímý cíl skladby, který smetl představivost lyrismu (PÍŠA 1947: 214–215). Jaroslav Janů v citované stati spatřuje zatím jen emocionální náboj volného verše (JANŮ 1955: 965). Až Blažíček hovoří o snaze zmocnit se reality přímo a nechat promlouvat věci samé. V duchu steigerovského „pohroužení se do nálady“ pak básník překrývá prvotní fakticitu, když v hledání a vyjádření smyslu míří nezastřeně daleko za ni samu. To, že Holan (a Macura na to zmíněným gestem upozorňuje) nevolí prozaický útvar, ale veršové členění, jenom podporuje výsledné sémantické vyznění celku. Jde tu o konkrétní zpřítomnění dění, vyvolávající dojem, že jde primárně o uplatnění zážitku skutečnosti, avšak – což pro Holana platí výsostně – s oživením tvůrčí funkce jazyka a artikulováním světa skrze řeč. To je tendence, jež platí pro hledání nové poetiky v poválečných textech⁴ a s níž Holan ke ztvárnění jevového světa přistupuje v celém svém díle. Signál veršového členění tak vyjevuje svou příznakovost na pozadí alternativního prozaického podání, jež Macura nabízí ve vstupní části interpretace. Tímto signálem – rytmickým členěním textu – je čtenářova pozornost orientována k umělecké stylizaci, estetickému účinku a implicitním konotacím na úkor zmíněné fakticity, jež je při konkretizaci estetického objektu primární.⁵

Zřejmým signálem, že v případě *Rudoarmějců* má jít o text vysoce stylizovaný, je rýmovaný předzpěv s devatenácti kresbami-portréty vojáků. Zdá se, že v tomto aspektu se Blažíček s Macurou rozcházejí. Blažíček hovoří o apriorismu přímých formulací (BLAŽÍČEK 1991: 152) a až zarážející je tvrzení, že napětí mezi daným a nedaným je malé, že *Rudoarmějci* toho k interpretaci nabízejí příliš málo. Vzápětí sice rozpoznává, že nejde o pravdivost, ale o estetický účinek, ale jeho trvání na tom, že *Rudoarmějci* by měli být skutečným dokumentem-odrazem reality (již podle něj zkreslují), je klamné. Ano, přímých formulací je tu mnoho, ale zdá se, že jde opravdu o nahlížení na skutečnost z druhé strany – z ne/skutečna, což je ve skladbě bohužel narušováno přílišnou idealizací a typizováním postav. Potud je to jistě pravda. Peter Steiner se

⁴ Vrací se tu v jiném ohledu postulát avantgardního umění; v protektorátní době sledujeme tendování směrem od sdělovací funkce jazyka k znovuobjevování skutečnosti bezprostředně žité v teoretických statích Kamila Bednáře a Jindřicha Chalupického (z básníků toto tíhnutí realizují Jiří Orten, Jiří Kolář a Josef Kainar)

⁵ Tento exkurz se podobá polemice, již v šedesátých letech vedli Jiří Pechar s Miroslavem Červenkou. Pecharův příspěvek uveřejněný v *České literatuře* (PECHAR 1968: 355–356) dokládá existenci zvukosledných konfigurací v textu se zřetelnou prostě sdělovací funkcí, a sice článku v deníku *Rudé právo*. Aby prokázal, že hláskové shody lze nalézt v podstatě v jakémkoliv textu, rozčlenil autor novinový článek do osmislabičných veršů tak, aby rozložení na stopy odpovídalo Máchovu *Máji*.

však ve zmiňovaném článku snaží prokázat jednoznačný ideologický půdorys díla (podobně jako v trojici dalších Holanových poválečných knih), který je podle něho nástrojem indoktrinace, byť v hávu strategické hry. Na paškál si bere údajně neúspěšný Holanův pokus přesvědčit čtenáře, že zobrazuje skutečné lidské bytosti, s nimiž se i osobně setkal. Kdyby byl vpravdě pozorným čtenářem a znalcem dalších Holanových textů, rozpoznal by, že zasazuje-li Holan příběh do konkrétního časoprostorového rámce, činí tak s legitimním právem na mytizaci příběhu, tj. na jeho vyvázání z přesného rámce vzápětí potom, co do něj byl zasazen. Právě tato strategie řídí recipientovo vnímání textu coby estetického objektu. Je zřetelné, že zmíněný rámeček nemá přesvědčovat o konkrétní skutečnosti – ba naopak – má navodit jakýsi tajemný, mytický prostor nad- a mimočasovosti. V předzpěvu básník mluví o délce pobytu vojáků: „rozbili tábor ke cvičení / a zůstali zde přes měsíc“ (bližší časové zařazení z předchozích veršů situuje příběh do srpna; viz HOLAN 2001: 156). Avšak téměř v každé z kreseb je čas příznačně odlišný, srov. například „uhodily první mrazíky“ (TAMTÉŽ: 161); osudově všeplatný, jakkoliv text nabízí explicitní, takřka „kalendářově“ přesné ukotvení – např. „jednoho palčivého dne“ (TAMTÉŽ: 164), „jednoho plískavého dne“ (TAMTÉŽ: 167). Z vyprávění přímých (portrétování příslušníci Rudé armády), nebo autorským vypravěčem zprostředkovaných, nabýváme dojmu časové neohrazenosti, libovolné zaměnitelnosti ročního období, pouhé chvíle či naopak věčného trvání apod.: „on, v *poslední době* posmutnělý“ (TAMTÉŽ: 174; zvýraznil L. N.). Rozhodně i méně pozorný vnímatel nepředpokládá, že jde o věrnou reprezentaci skutečnosti. Totéž platí o prostoru; povšimneme si například ireálního charakteru bukolické idyly („na pár kroků od vesnice ležela dvě překrásná jezera“, TAMTÉŽ: 164).

Znalec Holanovy poetiky odhalí inklinaci verše, lexika a celkové kompozice ke struktuře příznačné pro pozdější *Příběhy* (1963), které začal psát rok po vydání *Rudoarmějců*. Stačí zde ocitovat pasáž z jednoho z portrétů: „Ale vlky ubíjel pěstí, krupobitné mraky rozháněl hlasem / a o síle jeho krásných očí mohl by svědčit medvěd, / přistižený druhdy na sadě, zrovna když si otvíral úl“ (TAMTÉŽ: 180). Tyto verše jsou předzvěstí typologicky shodných ze *Zuzany v lázni* (1951) – srovnajme například s charakteristikou Dory Závětové, jedné z prostých, panenských a přitom božsky půvabných protagonistek *Příběhů*:

Dvě šňůry perel
jako kromleky chránily mohyly jejích
ještě nelíbaných nader... Copy mohly být česány
leda hřebenem z kůstek závojnatek a hlazeny kartáčem
z rybích penízků... Malovala-li si obočí,
pak leda sirkou ohořelou v plameni poezie...
(HOLAN 2002: 185–186)

Vladimír Macura dále na textu *Rudoarmějců* vyzdvihuje jakousi živou korespondenci prózy a poezie. Faktograficky podané banální detaily jsou díky veršovému tvaru nadány smyslem, nasyceny lidskými významy. Myslím, že právě tady autor studie postihl stále otvírání se textu dalším a dalším souvislostem. Nepochybně je pravda, že přílišná typizace a opakované poukazy na tytéž rysy charakteru, trvání na paradoxech mezi projevem chování vojáka v konkrétní situaci a jeho emblematicko-symbolickým hodnocením posouvají text jako celek k heroizovanému, příliš zobecněnému – a tedy neživě abstraktnímu – lidství. Avšak způsob, jakým je cesta k němu podána, spočívá v mnohovýznamovosti, v tom, že jako podobenství působí nejen samotné kresby, ale i jednotlivé verše.

Steinerovy výtky také směřují k nepřesné transkripci a zkresení ruské mluvy a k známému faktu, že rudoarmějci náhle mluví jako básník. Autor také zdůrazňuje převažující funkci umělecko-zkreslující nad dokumentární – pozastavovat se nad názvem *Dokumenty* je však už nadbytečné, neboť motivaci tohoto zavádějícího souhrnného titulu už komentovali Miroslav Červenka, Vladimír Justl či Jiří Opelík. Steinerovým záměrem je podsunout tak skladbě demagogický charakter a zařadit ji do „škatulky“ dobových selhání.⁶ Vladimír Křivánek vnímá text zbavený ideologických konstrukcí, a to jak v novém kompendiu *Dějiny české literatury 1945–1989* I. (2007: 145), tak ve svém souboru esejů *Kolik příležitosti má báseň* (2007: 92, 138, 284). Domnívám se, že Steiner příliš setrvává u mimetického rozměru díla a snaží se autora nařknout z jakéhosi ideologického newspeaku. Mohli bychom si zde pomoci psychologizujícími domněnkami, jedna se však přímo nabízí: Holan západním velmoceem mnichovskou zradu neodpustil a jeho verše z let války a po ní jsou plny invektiv směrem k západní buržoazii. Ještě neznalý dějinné zkušenosti, která má teprve přijít, vzdává hold směřování na cestu za novým, světlým člověkem, jak čteme v úvodní kresbě: „Po letech satanských příznaků byl jsem ohromen jeho lidskou skutečností“ (HOLAN 2001: 161).

Vladimír Macura prostřednictvím interpretačního hesla podává dobově nezkreslený náhled na proměnu Holanova díla během války a po ní (zejména ve srovnání s obžalobnými tóny apokalyptické *Panychidy*) a stejně jako již zmíněný Jaroslav Janů nachází v *Rudoarmějcích* konstrukce hlásící se jednoznačně k dřívější Holanově poetice, tedy doklady kontinuity tvorby.⁷ Tímto přístupem Macura připravil půdu pro další rezonance tohoto díla v budoucnu.

⁶ Vladimír Holan byl rusofil. Obdivoval nejen Chlebnikova, ale i klasickou ruskou literaturu (zejména Čechova s Dostojevským) – to je zjevné i z *Rudoarmějců*. Rusismy najdeme v Holanových textech bez ohledu na dobu, kdy je psal – na konci třicátých let i po válce. Rusofilství nemá nic společného s ideologií.

⁷ Principu strukturálního uchopení textů jako jistého kontinua odpovídá charakter Holanova básnického světa jako celku formovaného na základě strukturálních vztahů. M. Červenka vyzdvihuje mnohonásobné zvrstvení významových rovin, návratnost myšlenek a motivů; na podporu jeho teze uveďme příklady takových zvrstvení a aluzí (včetně autocitací, které propojují Holanovy texty bez ohledu na dobu vzniku a žánr díla): např. v *Ódě na radost* nalézáme reminiscence na *Terešku Planetovou*; shakespearovské postavy se v Holanově díle počínají objevovat již v *Blouznivém*

Závěrem připomenu ještě další Macurovy nosné a sumarizující poznatky k tomuto rozporuplnému textu: za prvé si všímá proměny, již nastavila válka. Zatímco v čase předválečném je u Holana v popředí zájem o vše exkluzivní, sváteční, vymykající se běžnému, po válce (jak již patrně v *Tereze Planetové*) stojí nejvýše prosté, všední, přirozené, které je povýšeno na sváteční až božské. Macura otevírá problematiku proměnlivosti motivů snu, noci, tmy, světla, jež je ve válečných skladbách výrazně aktualizována. Zde Macura pozorného vnímatele dovádí k jinotajnému charakteru Holanových skladeb. Možná, že i tady lze spatřovat jeden z důvodů tak explicitní expresivity *Rudoarmějců*, *Díku* a *Panychidy* – v náhle otevřené možnosti vyjadřovat se přímo. V připomenutí Lidic je obsažen poukaz na aktualizaci morfologického skladu slova, což svědčí o univerzalitě Macurova přístupu, zahrnujícího i stránku jazykovou. Zatímco ještě *Panychida* je přesycena výrazovými prostředky typickými pro válečnou poezii (pravidelný rým, opakování slov, úsečnost, syntaktické paralelismy, enumerace, osamostatnění verše a zejména zvukosled, instrumentace hláskového skladu),⁸ prozaizovaní *Rudoarmějci* jsou v tomto ohledu chudší. O to výrazněji zde vyniká veršový přesah, který právě na prostoru maxim, gnómů a samotného vyprávění plní funkci symbolizujícího zvýznamnění zcela jiného slova, než jaké by větné členění předpokládalo.

Myslím, že platí to, co proklamuje nedávno dokončené čtyřdílné kompendium *Dějiny české literatury 1945–1989*: že by měla být brána v potaz všechna zákoutí literatury, včetně těch, u kterých pocítujeme sklon je z „vysokého umění“ vyřadit. *Rudoarmějců* – přes nespornou daň době, avšak vzhledem k estetickým kvalitám cyklu – by se to týkat nemělo.

Prameny

HOLAN, Vladimír. *Dokumenty*. Spisy 6; eds. Vladimír Just, Pavel Chalupa. Praha–Litomyšl: Paseka, 2001 [1976]

HOLAN, Vladimír. *Příběhy*. Spisy 7; eds. Vladimír Just, Pavel Chalupa. Praha–Litomyšl: Paseka, 2002 [1970]

Literatura

BLAHYNKA, Milan. *Denní chléb. Bilance – medailony – recenze*. Praha: Československý spisovatel, 1978

BLAHYNKA, Milan. „Poezie roku 1938.“ *Česká literatura* 28, 1980, č. 3, s. 201–213

vějíř, tato linie pak vrcholí v *Noci s Hamletem*; upozorněme také na alter ego básníkovo – Maxima z *Triumfu smrti*, Gemense z *Lemurie*, zřetelné figury básníků-vypravěčů v *Prvním Testamentu* či *Tereze Planetové*, v příběhu *Smrt si jde pro básníka* nebo v *Toskáně*, kde se uzavírá pout' marného hledání – a také tematizované nemožnosti komunikace – ženy-přeludu a vysněné bytosti, jíž je v této skladbě Gordana. „[...] takže se zdá, že celé to pásmo dějů se nerozvíjelo v čase, ale v prostoru – na základě strukturálních vztahů, které dosud nebyly určeny, v překvapivých konfrontacích hned několika kulturních kontextů, jejichž nemotivovanost je pouze zdánlivá, neboť vždy v sobě obsahují poukaz k něčemu, co leží hlouběji“ (Červenka 1991: 107).

⁸ Jinotajný charakter válečných skladeb bývá doprovázen právě propracovanou hláskovou instrumentací. Můžeme však s jistotou tvrdit, že podřízenost významu a dominance zvukové stránky je jev, který doprovází poetiku básníků mezigenerace (tedy také Halasovu, Zahradníčkovu, Závadovu) v podstatě již od dvacátých let. Holan našel inspiraci pravděpodobně u Velemira Chlebnikova (jemuž skladbu „Sen“ přímo dedikoval) a v teoretických pracích Andreje Bělého a Romana Jakobsona.

- BLAŽÍČEK, Přemysl. *Sebewědomění poezie. Nad básněmi V. Holana*. Pardubice: Akcent, 1991
- BODLÁK, Karel. „Dnešní situace české poezie.“ *Listy* 1, 1946–1947, s. 134–152
- ČERNÝ, Václav. „Ještě o básnících ve dnech krize, a ještě k básníkům.“ *Kritický měsíčník* 2, 1939, č. 1, s. 1–5
- ČERNÝ, Václav. „Vladimír Holan: Dík Sovětskému svazu.“ *Kritický měsíčník* 6, 1945, s. 25–27
- ČERNÝ, Václav. „Vladimír Holan: Září 1938.“ *Kritický měsíčník* 3, 1940, s. 27–30
- ČERVENKA, Miroslav. „Vědomí strasti. Prolegomena k epice Vladimíra Holana.“ In týž. *Styl a význam. Studie o básnících*. Praha: Československý spisovatel, 1991a, s. 107–122
- ČERVENKA, Miroslav. „Žánrové souvislosti Holanových příběhů.“ In týž. *Styl a význam. Studie o básnících*. Praha: Československý spisovatel, 1991b, s. 123–134
- Česká literatura v boji proti fašismu*, red. Milan Blahynka. Praha: Československý spisovatel, 1987
- Česká literatura 1945–1970. Interpretace vybraných děl*, red. Jiřina Táborská, Milan Zeman. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1992
- Český Parnas: literatura 1970–1990. Interpretace vybraných děl 60 autorů*, red. Jiří Holý a kol. Praha: Galaxie, 1993
- Dějiny české literatury 1945–1989 I*, red. Pavel Janoušek a kol. Praha: Academia, 2007
- DOLEŽAL, Bohumil. „Interpretace jako věc dobré vůle.“ *Tvář* 4, 1969, č. 6, s. 18–22
- DVOŘÁK, Miloš. „Vladimír Holan: Rudoarmějci.“ *Akord* 14, 1947–1948, č. 1, s. 30–31
- DVOŘÁK, Miloš. „Rozjímání o dnešní poezii.“ *Akord* 14, 1947–1948, s. 82–97
- HOLÝ, Jiří. „Óda na radost?“ In týž. *Možnosti interpretace*. Olomouc: Periplum, 2002, s. 248–261
- HOLÝ Jiří. „Poéma – příběh – zpráva.“ In týž. *Problémy nové české epiky*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 1995, s. 7–29
- HORA, Josef. *Poezie a život. Úvahy, studie a soudy*, ed. Antonín Matěj Píša. Praha: Československý spisovatel, 1959
- JANŮ, Jaroslav. „Jinotaje v české poezii okupačních let.“ *Kritický měsíčník* 6, 1945, s. 227–232
- JANŮ, Jaroslav. „O poezii Vladimíra Holana.“ *Nový život* 7, 1955, s. 956–965
- JUSTL, Vladimír (ed.). *Úderem tepny. Sborník ze semináře*. Praha: Restaurace a jídelny, 1986
- KOŽMÍN, Zdeněk. *Interpretace básní*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1986
- KŘIVÁNEK, Vladimír. *Kolik přiležitostí má báseň. Kapitoly z české poválečné poezie 1945–2000*. Brno: Host, 2007
- MACURA, Vladimír. *Šťastný věk (a jiné studie o socialistické kultuře)*. Praha: Academia, 2008 [1992]
- MACURA, Vladimír. „Vladimír Holan: Rudoarmějci.“ In *Rozumět literatuře 1. Interpretace základních děl české literatury*, red. Milan Zeman a kol. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1986, s. 358–366
- MĚŠTAN, Antonín. „Ruská literatura v díle Vladimíra Holana.“ *Slavia* 30, 1961, č. 2, s. 197–202
- OPELÍK, Jiří. *Holanovské nápovědy*. Praha: Thyrusus, 2004
- PAVELKA, Jiří. *Hledání místa v dějinách*. Praha: Československý spisovatel, 1983
- PECHAR, Jiří. „K otázce eufonie v Máchově Máji.“ *Česká literatura* 16, 1968, č. 3, s. 355–356
- PETRMICHL, Jan. *Literatura mého srdce*. Praha: Československý spisovatel, 1979
- PÍŠA, Antonín Matěj. *K vývoji české lyriky*. Praha: Československý spisovatel, 1982
- PÍŠA, Antonín Matěj. *Třicátá léta. Kritiky a stati*, eds. Marie Pišová, Rudolf Skřelec. Praha: Československý spisovatel, 1971
- PÍŠA, Antonín Matěj. „Vladimír Holan a jiní.“ *Kytice* 2, 1947, č. 6, s. 278–279
- POLAN, Bohumil. „Vladimír Holan: Zahřmotí.“ *Kritický měsíčník* 3, 1940, s. 172–173
- RZOUNEK, Vítězslav. „Slovo závěrem.“ In Holan, Vladimír. *Strom kůru shazuje. Výbor z lyriky*, ed. Karel Sýs. Praha: Československý spisovatel, 1979, s. 193–198

STEINER, Peter. „Žánr a ideologie Rudoarmějců Vladimíra Holana.“ *Česká literatura* 55, 2007, č. 3, s. 343–363

VALOUCH, František. *Česká poezie v období Mnichova (Hora, Seifert, Halas, Holan)*. Olomouc: Univerzita Palackého, 1970

Macura's Contribution to the Interpretation of Vladimír Holan's *Rudoarmějci*

The reception of Vladimír Holan's cycle of lyric portraits of Soviet soldiers (*Rudoarmějci*, 1946) may be considered problematic both from the point of view of literary history, and its social and ideological function from the very beginning up till now. While the evaluation of the work was molded by chiliastic enthusiasm of the Soviet model in the 1940s and 1950s, the critical attitudes during the period of the Czech “normalization”, i. e. in the 1970s, stem from a homogeneous layer of discourse that expels from Holan's work everything but a quartet of texts written after the 2nd World War (*Panychida, Dík Sovětskému svazu, Rudoarmějci, Tobě*). After decades of silence and hesitation of literary criticism, Vladimír Macura succeeded in locating *Rudoarmějci* within the entire context of Vladimír Holan's work adequately. Macura's interpretation is free of ideological distortions resulting from the generally accepted discourse of the 1980s, revealing the transformation of Holan's work during the War and identifying in *Rudoarmějci* aspects that result from the continuity of Holan's poetics. Such an attitude may be considered an incentive to search for possible current resonance of the work.

Fikční světy české historie na základě sémiotických studií

Vladimíra Macury

ANETA WYSZYGIEL

Vladimír Macura je znám rozrůzněností své tvorby a svérázným přístupem k prozkoumanému materiálu. Jak jeho literárněhistorická a publicistická činnost, tak jeho beletristická tvorba jsou výrazně poznamenány vlivem dvou velkých teoretických systémů – pražského strukturalismu a lotmanovské sémiotiky. Nejvýrazněji tyto inspirační zdroje samozřejmě ukazují sémiotické studie.

Badatel chápe českou kulturu jako „svébytné sémiotické prostředí, regionálně i sociálně diferencovaný celek, vnitřně rozrůzněný a přitom relativně úplný [...]“ (MACURA 1993: 5). Používá termín *sémiosféra*, a přímo tak odkazuje k teorii znaku. Znaky jsou totiž základními složkami naší představy kulturního celku. Cokoliv začleníme do celku kultury a celku skutečnosti, začíná v tom okamžiku fungovat jako sémiotická entita. Znaky, jakožto „signály“ světa skutečného se stávají prvky světa konstruovaného, vlastně tento svět vytvářejí. Médiiem v tomto procesu přetváření skutečnosti je jazyk. Takové uvažování (a z něj plynoucí Macurův přístup ke světům jednotlivých období české historie) je inspirováno především sémiotikou školy tartuské. V pojmosloví této školy je *kultura* sémiotický systém, který převádí bezprostřední zkušenosti člověka do systému znaků pomocí přirozeného jazyka (LOTMAN 1984: 98). Podle Lotmana je každá tímto způsobem zachycená sekvence znaků (celek, který má začátek a konec, vnitřní strukturní organizaci a výrazně se odděluje od jiných struktur) *textem* (TAMTÉŽ).

V Macurových studiích se tato problematika ukazuje jak na úrovni teoretické reflexe, prokládané vyprávěním o historii jakožto hře „symbolů, emblémů a mýtů“, tak na úrovni samotného textu studií. Stati zahrnuté do svazků *Masarykovy boty a jiné semi(o)fejetony* (1993) a *Šťastný věk* (1992) jsou vlastně příběhy znaků, na jejichž základě Macura rekonstruuje struktury světů vytvořených historií. Dává nám možnost okusit dobová specifika a alespoň částečně pochopit tehdy převládající způsob myšlení. Zdůrazňuje osobitý charakter zvláště u dvou období českých dějin, jež spojuje mimořádně intenzivní jazyková produktivita, totiž doby národního obrození a stalinismu.

Stojí za to připomenout, že „česká kultura“ nebyla v devatenáctém století tak samozřejmým faktem jako v současnosti (MACURA 1993: 5). Zvláště proto, že většina kulturních příznaků fungovala prostřednictvím skrz němčiny a právě němčina byla nástrojem konstruování

potenciálního „českého“ světa. Národní obrození mělo být obrozením češství ve všech smyslech slova. Macura upozorňuje, že na rozdíl od ostatních národů, pro něž je identita věcí přirozenou, se k ní Češi musí přihlásit, rozhodnout se, že jsou Češi (TAMTÉŽ: 11). Vytváření „českého světa“ bylo tedy komplexním záměrem. Macura říká: „V představě české kultury na počátku devatenáctého století bylo [...] velice málo daného, téměř vše bylo třeba vytvořit: nejen přítomnost, ale i minulost se nabízela jako materiál k tvorbě“ (TAMTÉŽ: 12).

Důležitou složkou tohoto procesu konstruování kultury bylo svého druhu předstírání, vytváření iluzí, které měly být živnou půdou pro tendenční aktivitu buditelů národa. V tomto duchu fungovala *sémióza* jako proces připisování jistého vybraného významu určitým jevům, začleňování všech entit nebo věcí, všech prvků skutečnosti do ustáleného systému znaků – do světa jazyka. V důsledku této operace se příslušné znaky stávají částí obecné představy o realitě a nabývají v jistém smyslu fikční, do jisté míry „skutečné“ existence.

Jako příklad obrozenecké sémiózy Macura uvádí přetváření konkrétních, reálně existujících osobností ve znaky. Tak se do dějin začleňuje například Václav Hanka, o němž badatel píše jakožto o oběti obecné sémiotické demonizace (TAMTÉŽ: 14) – přestává být Václavem Hankou, stává se autorem největší mystifikace devatenáctého století. Tato operace přetváření Hanky v znak-démona měla podle Macury znamenat, že „český národ nepotřebuje klam a podvod, že nepotřebuje přikrášlit svou minulost, že vyrůstá z pravdy [...] český národ je národem racionálním, nemilujícím mýty, schopným sebeironie či alespoň schopným racionálně zhodnotit svou situaci a své vlastní možnosti“ (TAMTÉŽ: 15). Takovéto využití znaků a záměrné vyznačování určitých jevů je typickou praxí všech druhů manipulace. Celokulturní a celonárodní význam mají v dějinách také samy Hankovy *Rukopisy*. Mimořádnou roli v obrozeneckém „předstírání češství“ hrála literární tvorba. Za pomoci slov kreslila „nového písemnictví českého“ (TAMTÉŽ: 9), představovala jediný samozřejmý český svět (TAMTÉŽ); ukázkou tohoto přístupu nám může být i česká hymna jako další důležitá složka tehdejší znakové reality.

V rekonstruování minulosti a legitimizaci češství pomáhaly motivy personalizované jako Přemysl Oráč – „znak starobylosti českého království“ (TAMTÉŽ: 36) nebo Keltové – „pomáhají rozšířit české dějiny až do času starověku“ (TAMTÉŽ: 39). Český svět měl dokonce svůj vlastní symbolický zeměpis. Nejvýznamnější místo na české mytické mapě zaujímá hora Blaník, jejímž znakovým obsahem je naděje na vítězství nad každým ohrožením. Stejně zajímavá je otázka postavení Čechů v Evropě – jednou k ní Češi patří, jednou k ní směřují, a jindy s ní nemají nic společného (TAMTÉŽ: 47).

V kontextu dějinného významu symbolů a motivů Macura ukazuje také samotnou češtinu a přitom vysvětluje, čím byl pro Čechy jazyk: „Jazyk byl u nás vždy něčím víc než nástrojem

prostého dorozumívání, stal se dokonce předmětem k uctívání, objektem sakrálním, odkazem předků. Byl nástrojem, kterým „předkové s námi rozmlouvají“, a tedy prvořadou duchovní hodnotou. Všechno se rodilo z něho: jazyk byl vlastí, byl národem, byl pokladnicí jeho hodnot“ (TAMTÉŽ: 21).

Doba stalinismu také konstruovala „fikční skutečnost“, ale úplně jiným způsobem. V hranicích skutečného světa byla vytvářena utopie, ideologizovaná maketa nové reality. Takové fenomény často provázejí transformační procesy ve společnosti, velké proměny historických a politických okolností; prosazuje se nová tendence řídicí přetváření světa v říši znaků, uplatňuje se určité dobové *sémantické gesto*. Macura píše: „Změna režimu znamená vždy i zásah do ‚sémiotického světa‘ daného společenství, nese s sebou proměnu příslušných znakových soustav, masovou výměnu znaků“ (TAMTÉŽ: 67).

Socialismus využívá jazykové prostředky vytváření „světa“ v neobyčejně široké škále. Popis reality nahrazují popisy neexistujících entit, jež vytvářejí její iluzivní představu. Komunističtí aktivisté se starali o to, aby občan vnímal svět podle modelů navrhovaných vládou. Podle dobové tendenční představy bylo období stalinismu pro český národ synonymem „šťastného věku“. Touto základní iluzí začíná dalekosáhlý proces fikcionalizace světa. Jedním z dominantních motivů zastupujících „nabízenou“ vizi skutečnosti byla koncepce šťastné budoucnosti, ráje, „říše světla a slunečního jasu“ (MACURA 1992: 8–15). Svět socialismu je protikladem světa Západu – je mírem proti válce (TAMTÉŽ: 20). Uzavřený socialistický svět je zřetelně oddělen od „zbytku“ univerza. Je ideální a autonomní. Ale potřebuje také „nového člověka“ (TAMTÉŽ: 13), který by nebyl nakažený problémy minulosti – „troskami starého světa“ (TAMTÉŽ) – to v praxi znamenalo velkou popularitu obrazu dětí a mládeže.

Proces konstruování modelů nového člověka se ve světě socialistickém stejně často jako v epoše národního obrození dotkl také skutečných lidí. Vtáhl například osobnost Alexandra Dubčeka, jehož veškeré postupy byly vysvětlovány jako projevy „lidskosti“, jež měly patřit k představě „komunisty s lidskou tváří“ a mýtu „socialismu s lidskou tváří“ (TAMTÉŽ: 22). Jako znaky fungovali také například Julius Fučík anebo Klement Gottwald (TAMTÉŽ: 38–50). Přitom „proces sémiózy [...] odvrhoval nebo odsouval do pozadí ty či ony rysy osobnosti, ty či ony momenty biografie, zatímco jiné naopak zdůrazňoval a naplno zužitkovával“ (MACURA 1993: 70). Na jiném místě Macura konstatuje, že „do popředních zón paměti národa se jednotlivé osobnosti, někdejší spolutvůrci jeho dějin, „neukládají“ obvykle jen tak, ale vyhodnocené [...]“ (TAMTÉŽ: 14) – intencionálně vyhodnocené v procesu pojmenovávání.

Šťastná země se šťastnými lidmi nebyla ovšem zadarmo. S vizí mírného idylického života se v socialismu nerozlučitelně spojuje potřeba boje: „příchod nového světa nenastane prostým

vývojem, ale může mu uvolnit cestu pouze předchozí zničení „světa starého“ (MACURA 1992: 20). Jasně naznačený obraz nepřítele konkretizoval proti čemu a komu bojovat, jakož i a za jaké provinění (případ mandelinky bramborové). Svět se skládal jen z černých a bílých prvků a argumenty pro tuto klasifikaci nikdy nechyběly. Macura píše: „Obraz světa byl tehdy ostře polarizovaný, rozšířený do nesmiřitelných protiv: na jedné straně my a na druhé straně oni, na jedné straně Východ a na druhé straně Západ, na jednom pólu Kreml a na druhém Wall Street, ráj a proti němu peklo, dobro a na druhém břehu zlo, proti válce mír [...]“ (TAMTÉŽ: 31–32). Jednotlivé složky této představy tvoří uzavřenou a konkrétním způsobem uspořádanou strukturu.

Všechny jevy, jimž Macura věnoval své studie, ať je to obrozenecké pojetí národností, fenomén komunisty Fučíka či příběh mandelinky bramborové byly vytvořeny určitou jazykovou operací, vyprávěním. Jako soubor znaků všechny tyto motivy, které určují svět národního obrození anebo svět stalinismu, tvoří „text“ tehdejší historie. Vraťme se tedy k Lotmanově teorii textů kultury. Svět, který se zakládá na „vyprávění“ (a takto obecně můžeme charakterizovat právě světy totálních ideologií rozvíjejících se čas od času na ose dějin), se stává entitou sémiotickou. Nejdůležitější úlohu má tedy jazyk. K jeho široké funkci Macura poznamenává: „jako základní komunikační prostředek se podílí na významovém nasycení a hodnotovém zařazení i neslovesných oblastí kultury: je prostředkem výměny a uchovávání informací v celé dané kulturní oblasti, a většinou právě on umožňuje i přímé ohraničení a vyčlenění jedné národní kultury vůči kulturám jiným“ (MACURA 1993: 5).

Textové chápání kulturních artefaktů, typické pro sémantiku školy tartuské, je příznačné také pro jiné postmoderní směry, často tvoří vlastně jejich základ. Revoluce v pojetí literatury, textu vůbec a procesu čtení začíná ve chvíli, kdy literárněvědný strukturalismus ztrácí svou autoritu. Už texty Rolanda Barthesa přesouvají těžiště pozornosti bádání k procesu vnímání díla. Ve své práci „Od díla k textu“ (1971) Barthes vyhláší přechod od chápání díla jako předmětu statického, podřízeného mimetickému principu mimésis k pojetí textu vybaveného tvořivým potenciálem, schopného vytvářet nové entity (BARTHES 1998: 190–195). V rámci těchto poststrukturalistických teorií získává čtenář možnost dotvářet texty ve své subjektivní interpretaci, zatímco text získává prostor pro vystavení vlastní varianty světa. Jak připomíná Doležel, Barthes spojuje tuto sílu s narací. Narativní forma spojuje texty historické i fikční. Také podle Rortyho se nemůžeme domnívat, že nám historický diskurz poskytuje nějakou možnost poznání, neboť jazyk, žádný znak nedokáže zachytit a obsáhnout složky skutečnosti (viz DOLEŽEL 2008: 34).

Konstruktivistické pojetí jazyka jako „tvořivého systému“ ve spojení s teorií možných světů modální logiky přinesly teorii literatury koncepci fikčních světů literatury jako jazykových konstruktů. Lubomír Doležel se ve svých literárněvědných pracích zaměřuje na to, čím se fikční

světy vyznačují, čím jsou omezeny a jaká je jejich identita. Jeho předpoklad zní, že „jediným druhem světa, který je lidský jazyk schopen vyvolat nebo stvořit, je možný svět“ (DOLEŽEL 2008: 36). Možný svět – čili opozice ke světu aktuálnímu, reálnému. Ale nejen světy fikce, nýbrž také světy historie jsou možné světy, protože se všechny „znaky“ (výsledky jazykové manipulační aktivity) skládají v celek paralelního kosmu, nahrazujícího svět skutečný. Doležel píše: „Historie rekonstruuje aktuální minulost tím, že konstruuje její modely ve formě možných světů“ (TAMTÉŽ: 40). Navíc se v případě historického vyprávění uplatňuje silný prvek ideologický: „pro potřeby různých oblastí historie – politické, ekonomické, sociální, historie denního života, historie umění, idejí, vědy atd. – sestrojujeme možné světy se specifickými převládajícími entitami“ (TAMTÉŽ). Dostáváme se tedy ke dvojímu závěru: zaprvé začleňování prvků skutečnosti do systému má „tvořivou povahu“ – je svého druhu sestrojováním nějaké verze světa, je selekcí informací a subjektivizací obrazu; zadruhé v této virtuální skutečnosti existuje jen to, co jazyk zachytí, nic víc – systém je omezen počtem popsanych elementů a každý z těchto prvků se zúčastňuje tvoření významu jako celku.

V pojetí jazyka jako tvořivé entity a také tvrzení o nutné individualizaci veškerého vyprávění lze nalézt spojnicí Doleželovy teorie fikčních světů s moderním historiografickým diskurzem, v němž důležitou roli hraje teorie Haydena Whitea. Ten se v rámci svého konceptu „metahistorie“ zabývá poetikou historiografických textů a dochází k závěru, že slova nepopisují, ale jen reprezentují svět, a tím tvoří pouze jeho odraz (WHITE 1973: 2): „Historické dílo budu považovat za to, čím je nejvýrazněji, totiž verbální strukturou ve formě narativního prozaického diskurzu, jenž se představuje jako model či obraz minulých struktur a procesů, a vykládá, čím byly, tím, že je reprezentuje“ (TAMTÉŽ). White poukazuje na to, že historie je druhem narativního diskurzu a její vnitřní struktura je vlastně totožná se strukturou syžetu. Pro Whiteovou teorii je totiž samozřejmostí rovnice strukturace syžetu = literární operace = vytváření fikce (DOLEŽEL 2008: 30).

Zastáváme názor, že všechno to, co se říká o světě, je do jisté míry předstíráním. Specifika období, jakými jsou české národní obrození nebo relativně nedávná doba socialismu, spočívají v tom, že něco, co mělo být realitou v těchto obdobích, bylo do značné míry jazykovou manipulací, vlastně narací, a to už v jejich průběhu, nejen v pozdějších historiografických analýzách. Ale zpětně nemáme přístup k realitě: všechno uvažování o minulosti se zase opírá se o tu verzi světa, která žije jen v jazykových záznamech – a samo je formou narace.

Rozpracováním dobově typických prvků světa zachyceného pamětí nebo popisem – ale vždycky jazykově – Macura odhaluje strukturu světa Čechů a ukazuje, jak jednotlivá období vytvářela tendenční představy aktuální reality. Ovšem i sám Macura svým historiografickým

pokusem také vytváří nový sémiotický celek. I on zvoleným sémantickým gestem svého vyprávění částečně rozhoduje o tom, jaká bude vnímatelova představa vlastní minulosti a identity.

Prameny

MACURA, Vladimír. *Masarykovy boty a jiné semi(o)fejetony*. Praha: Pražská imaginace, 1993

MACURA, Vladimír. *Šťastný věk*. Praha: Pražská imaginace, 1992

Literatura

BARTHES, Roland. „Od dzieła do tekstu“ (přel. M. P. Markowski). *Teksty drugie* 54, 1998, č. 4 [1971]

DOLEŽEL, Lubomír. *Fikce a historie v období postmoderny*. Praha: Academia, 2008

LOTMAN, Jurij. *Struktura tekstu artystycznego* (přel. A. Tanalska). Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1984 [1970]

WHITE, Hayden. *Metahistory*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1973

Fictional Worlds of the Czech History In the Light of Macura's Semiotic Studies

The main aim of the paper is to inquire into semiotic studies of Vladimír Macura in the context of current literary theory. The nodal point of the inquiry is the assumption that every product created by verbal media, by means of language, adopts the character of a sign. Thus, it is not inherited into the structure of the actual world but becomes part of a certain semiotic system. As a result, even a historical text as a narrative structure constructs a fictional world. By describing myths and symbols which are deep-rooted in the social memory, Macura reveals the character of two particular periods of Czech history – the National Revival and the period of Stalinism. An exceptional linguistic activity is typical of both of these periods, resulting in a tendentious construction of national identity in the former, and in delivering an artificial image of life replacing its actual manifestations in the latter one.

Porovnanie Macurovho pohľadu na české národné obrodenie s postojmi slovenských literárnych vedcov k slovenskému národnému obrodeniu

PAVOL IČO

Národné obrodenie v Čechách i na Slovensku sa vyznačuje nejednotným smerovaním. Táto skutočnosť, ako i mnohé paradoxy, rôznosť názorov osobností národného obrodzenia či vytváranie mýtov niekedy vyúsťujúcich až do podvrhov, privádzajú Vladimíra Macuru ku konštatovaniu, že „smyslem obrozenického procesu je v konečných dôsledcích rozchod s obrozenectvím“ (MACURA 1995: 217). Macura už v úvode svojho diela *Znamení zrodu* (1983) konštatuje, že v istom zmysle bude jeho dielo „demystifikační“ (TAMŽE: 8).

V dielach slovenských literárnych vedcov však možno pozorovať skôr oslavné tendencie viažuce sa k tomuto obdobiu, i keď i oni upozorňujú na nejednotný postup národných buditeľov pri formovaní slovenského národného obrodzenia (ČÚZY 2004: 113), na rôznosť názorov osobností slovenského národného obrodzenia (PIŠŮT 1974: 83) či na časovú oneskorenosť slovenskej literatúry romantizmu vôči romantizmu európskemu (KRAUS 1986: 122–129).

Postoj slovenských literárnych vedcov k slovenskému národnému obrodeniu je teda menej kritický ako Macurov pohľad na národné obrodenie v Čechách a na Slovensku. Napríklad slovenský literárny vedec Ladislav Čúzy považuje proces národného obrodzenia za výraz emancipačných snáh slovenského národa (ČÚZY 2004: 66). Literárny vedec Milan Pišút odhaľuje „silne protifeudálny charakter“ slovenského národného hnutia, pričom feudalizmus vníma ako negatívny jav, ktorého krutosť sa prejavila napríklad v potlačení východoslovenského roľníckeho povstania z roku 1831 (PIŠŮT 1960: 197–198).

Slovenskí literárni vedci poukazujú na „zvláštnosti kultúrneho života Slovenska“ (PIŠŮT 1974: 12) a emancipačné snahy slovenského národa nachádzajú už v období baroka (ČÚZY 2004: 66, HURBAN 1972: 48), Milan Hodža – predseda vlády Československej republiky v medzivojnovom období – upozorňuje na texty písané v slovenských nárečiach, ktoré pochádzajú už zo 14. storočia (HODŽA 1920: 51). Milan Hodža poukazuje, podobne ako Ľudovít Štúr či Pavol Jozef Šafárik, na rozdielnosť medzi slovenským a českým jazykom (v terminológii Šafárika a Štúra nárečím), ktoré odhaľujú rozdielnosť českej a slovenskej kultúry, pretože jedným z hlavných znakov kultúry je jazyk. Túto tézu rozvíja Štúr vo svojom diele *Nářečja slovenskuo alebo*

potreba písania v tomto nárečí (1846), keď žiada, aby „kmeni“ (teda v dnešnej terminológii národy) „v nárečiach osobných písali, v nich čo sú pred Bohom, svetom i Slovanstvom ukázali“ (ŠTÚR 1846: 13).

V opozícii k názoru slovenských literárnych vedcov o osobitosti a starobylosti kultúry predkov Slovákov, ktorej pečať sa zachovala v ústnej slovesnosti a folklóre (MINÁRIK 1984: 111; HVIŠČ – KRAUS 1975: 25), Macura považuje slovenský národ ako dejinný subjekt i slovenskú literatúru a kultúru za novú, rodiacu sa (MACURA 1995: 201–202), rovnako ako Štúrov spisovný jazyk, ktorý Pišút hodnotí ako nevyhnutnosť (PIŠÚT 1974: 83). Zároveň však hovorí o štúrovčine ako o reakcii „na umelosť jungmannovské vysoké češtiny“ (MACURA 1995: 201).

Macura však nepribližuje mimoliterárnu situáciu, ktorá vplývala na formovanie slovenského národa. Slováci, ako národ začlenený do multietnického Uhorska, kde bola ako jazyk politických rokovaní udomácnená latinčina, nemohli rozvíjať svoj jazyk (respektive nárečia) v takej miere ako Česi. Slovenská strana preto musela poukazovať na folklór, ktorým dokazovala starobylosť a osobitosť slovenskej kultúry, vo väčšej miere ako strana česká.

Celkovo sa Macura vplyvu folklóru na proces národného obrodzenia v Čechách venuje iba okrajovo, napríklad, keď spomína Čelakovského názory o osobitosti českých ľudových piesní (TAMŽE: 168), alebo keď uvádza, že Čelakovský hľadal „klasickú“ formu a vzor v domacom folklóre (TAMŽE: 210). Väčšiu pozornosť venuje jazyku. Vo svojom diele *Znamení zrodu* mu venoval celú kapitolu („Lingvocentrismus“), v ktorej pripomína, že „jazyk je považovaný za jedinú pamiatku, za jedinú dedičnosť“ (TAMŽE: 51).

Význam folklóru pre české národné obrodzenie pripomína slovenský literárny vedec Cyril Kraus, ktorý považuje folklór za dôležitý nielen pre slovenské národné obrodzenie,¹ ale „proces ‚včleňovania folklóru‘ do literatúry“ sa podľa neho stával „určujúcim“ pre českú literatúru v tridsiatych rokoch devätnásteho storočia (KRAUS 1986: 124). Na vplyv folklóru na slovenské národné obrodzenie poukazujú aj iní slovenskí literárni vedci (ČÚZY 2004: 116–139; PIŠÚT 1960: 294–300).

Myšlienku českého národa (v Tylovej koncepcii pozostávajúceho z národa českého, moravského a slováckeho) Macura považuje za „reálnejší než ideový konštrukt veľkého národa slovanského“ – teda než predstavu všeslovanskej jednoty. Pritom ale poukazuje na ostrý stret novo vyhraného pojmu *českého národa* s prebúdžajúcim sa slovenským národným vedomím (MACURA 1995: 169). Naproti tomu slovenskí literárni vedci zdôrazňujú význam koncepcie slovenského národa a slovenského jazyka podľa teórií Antona Bernoláka, Ľudovíta Štúra, Jozefa

¹ Viac o význame folklóru pre slovenské národné obrodzenie v Krausovej knihe *Retrospektívy a kontinuita* vydanej v roku 1978 (kapitoly „O včleňovaní ľudových tradícií v poézii Jána Bottu“ a „K otázke vplyvu jarmočnej piesne na slovenskú baladu“) alebo v Krausovej publikácii *Čas literatúry* z roku 1986 (kapitola „Slovo o národnej kultúre“).

Miloslava Hurbana a Karla Kuzmányho, čím sa stavajú proti českoslovenčine (respektíve proti češtine ako spisovnému jazyku Čechov, Moravanov a Slovákov) a proti idei českého národa Čechov, Moravanov a Slovákov rozvíjanej Jozefom Kajetánom Tylom (KRČMÉRY 1920: 59–62; PIŠŮT 1974: 83; MACURA 1995: 169).

Ako hlavné osobnosti slovenského národného obrodenia v období literárneho romantizmu, keď sa obrodenské snahy prejavovali najvýraznejšie, sú v dielach slovenských literárnych vedcov predstavení štúrovci, aj keď sa problematizuje predstava o štúrovcoch ako o jednotnom národnom hnutí (ČÚZY 2004: 113), ba sú kritizované aj Štúrove teórie (TAMŽE: 113–114).

Macura štúrovcom tak isto venuje značnú pozornosť, avšak k ich práci pristupuje kriticky: napríklad používa termín štúrovský „řez“ – pričom naráža na preťatie československej kultúry (MACURA 1995: 201). Zároveň poukazuje na význam Štúrových snáh, keď uvádza: „Ludovít Štúr formuluje svou filozofii národa a jazyka v protikladu k sjednocující československé koncepci jungmannovské“, pričom „dospívá skutečně v řadě otázek ke zcela protikladným postojům“ (TAMŽE: 31). Na paradoxy Štúrovej koncepcie a protikladných postojov poukazujú aj slovenskí literárni vedci (Čúzy, Pišút).

Rozpornou črtou Štúrovej osobnosti je napríklad jeho odpor k aristokracii, rozvíjaný najmä do roku 1843, ktorý bol v priamom kontraste s jeho priateľstvom s Ďorďom Kossuthom – turčianskym zemanom, podporovateľom myšlienky rozvoja samostatného slovenského národa a strýkom Lajoša Kossutha – ktorého gardy tvorili nepriatelia Slovákov v revolúcii 1848/49. Ďalším významným Štúrovým aristokratickým priateľom bol knieža Mihajl Obrenovič. Na túto skutočnosť nepoukazuje Macura ani slovenskí literárni vedci.

Na iný paradox Štúrovej osobnosti upozorňuje Milan Hodža v *Československom rozkole*. Ide o Štúrov rozporuplný vzťah k češtine, v ktorej pritom sám napísal viacero svojich diel (napr. cyklus básní *Dumky večerní*; 1838–1840). Štúr v liste Ctiborovi Zochovi uvádza: „Musíme teda na čechizm udržet' s celou silou [...], kím s Čechistámi ňebudeme hotoví...“ (HODŽA 1920: 173). Spomenuté Štúrove slová o udretí na „čechizm“ však treba vnímať v kontexte historických udalostí. List pochádza z roku 1846, v ktorom vyšiel aj spis *Hlasové o potřebě jednoty spisovného jazyka pro Čechy, Moravany a Slováky*, ktorý odmietal Štúrove snahy o uzákonenie slovenčiny. Na tomto mieste je dôležité podotknúť, že rovnako ako na Slovensku, kde sa až v roku 1847 (4 roky po vydaní Štúrovej *Nauky řeči slovenskej*, ktorou Štúr kodifikoval strednú slovenčinu ako spisovný jazyk Slovákov) katolíci a evanjelici zjednotili na spoločnom spisovnom jazyku v Čachticiach, aj v Čechách existovali rôzne náhľady na štúrovčinu (nielen odmietanie štúrovčiny zo strany pražských hlasistov, ale aj oslava štúrovčiny zo strany pražskej mládeže, ktorá dokonca v roku

1848 pálila knižku *Hlasové o potřebě jednoty spisovného jazyka pro Čechy, Moravany a Slováky* – VONGREJ 1987: 32) a ani v otázke spisovného jazyka Česi neboli jednotní (Josef Jungmann dokonca uvažoval o cyrilike ako o písme Čechov – MACURA 1995: 43).

Tento list Štúr napísal krátko pred vydaním diela *Nářečia Slovenskou alebo potreba písania v tomto nářečí* (1846), kde sa nachádza aj toto súvetie: „Budú si daktorí aj to misljet, že sa od Čechou odtrhnúť chceme, ale zachovaj nás Boh od odtrhnutja.“ Akú bratskú jednotu mal Štúr na mysli, to sa môžeme iba domnievať, rozhodne však v jeho ponímaní nešlo o jednotu, ktorá by sa týkala používania spisovného jazyka alebo kultúry – to dokazujú aj tieto Štúrove slová: „Češi sú kmen od nášho odchodní, ich história ňepadá na nás, bo sme mi v ňej žjadnej účasti ňemali.“ (HODŽA 1920: 189).

Jedným z protikladných postojov, ku ktorému dospel Štúr, bol jeho náhľad na rakúsku politiku. Na slovanskom zjazde v Prahe v roku 1848 Štúr hovoril o tom, že „chceme ako samostatné slovanské obce stát' pod vládou rakúskou“ (VONGREJ 1987: 29). Nazdávam sa, že nie je správne plne sa stotožniť s názorom Jozefa Škultétyho, ktorý v týchto Štúrových slovách nachádza protirakúske nálady (TAMŽE). Napriek tomu, že volanie po samostatnosti nepochybne mohla viedenská vláda vnímať ako provokáciu, Štúr nepopiera jej autoritu a výsadu vládnuť. Protirakúske nálady sú zjavné až v Štúrovom traktáte *Slovanstvo a svet budúcnosti*, ktorý bol po prvý raz vydaný v roku 1867, jedenásť rokov po Štúrovej smrti, kde už Štúr (zrejme vychádzajúc zo svojich negatívnych skúseností po tom, čo boli slovenskí dobrovoľníci zradení rakúskym cisárom), uvádza: „Nie z podopretia Austrie, ale len z pádu jej a Turecka, týchto dvoch temníc (žalárov) Slovanstva, skvitne preň lepšia, vrele žiadaná budúcnosť“ (TAMŽE: 32).

O (v prevažnej miere) oslavnom nazeraní slovenských literárnych vedcov na osobnosti slovenského národného obrodienia svedčí i to, že hoci Škultéty priznáva, že „dnes Rusko je vo veľkom nešťastí“ (tento výrok pochádza z tridsiatych rokov dvadsiateho storočia), Štúrove poukazovanie na potrebu spojenectva s Ruskom hodnotí pozitívne (TAMŽE).

Pri jazykových otázkach Macura zdôrazňuje aj „zdánlivě ostré výpady proti hodnotám češtiny ze strany štúrovců ve čtyřicátých letech, zejména jejím přirovnávaním k němčině“ (MACURA 1995: 33), ktoré však „nijak nepřekračují po stránce věcné dovolené hranice jungmannovské normy“ (TAMŽE). Poukazuje aj na paradoxnosť, ktorá spočívala v označovaní češtiny za jazyk germanizovaný a zároveň hodnotený ako jazyk všeslovanský. Pripomína aj kladný postoj voči slovenčine na strane Čechov. Zdôrazňuje, že František Palacký niekedy nazýva češtinu „zvláštní vytvořeninou ze slováctiny“ (TAMŽE). Približuje postoj Jozefa Kajetána Tyla, ktorý slovakizačné tendencie v českom jazyku odmietal, no pritom odmietal aj Jungmannovu češtinu, ktorú považoval za nezrozumiteľnú (TAMŽE: 123). Avšak je otázne, prečo Macura

nespomína kritiky slovenčiny zo strany pražských hlasistov, ktorí považovali slovenčinu za reč hrubú, krčmovú (OSUSKÝ 1926: 254–257), alebo kritiky slovenčiny zo strany profesora Juraja Palkoviča.

Najvýraznejšie rozdiely v nazeraní na slovenské a české národné obrozenie z pohľadu slovenských literárnych vedcov a z pohľadu Vladimíra Macuru možno nájsť v hodnotení literárnej tvorby, najmä v hodnotení diel literárneho romantizmu. Macura napríklad informuje o páde květomluvy (MACURA 1995: 30), o výpadoch proti nej, upozorňuje na nedostatky sylabotonickej verzifikácie (TAMŽE: 37), „rejstřík emblémů jungmannovské Prahy“ považuje za „poměrně chudý“ (TAMŽE: 180).

Slovenskí literárni vedci považujú slovenský literárny romantizmus za svojrázny variant európskeho romantizmu (ČÚZY 2004: 113). V ich dielach sa vyskytujú aj ospravedlňujúce tendencie viažuce sa k menej kvalitnej tvorbe slovenských spisovateľov, o čom svedčí napr. tento Pišútov výrok: „I keď pripustíme, že posledné dva spevy oslabujú umelecký účinok predchádzajúcich spevov, jednako *Smrt' Jánošíkova* ako celok zostáva, ideove i básnicky jedným z vrcholných diel slovenského romantizmu, dielom klasickým a ľudu vždy blízkym a drahým“² (PIŠÚT 1960: 259). Pišút však poukazuje na nekvalitnú tvorbu niektorých slovenských spisovateľov aj bez toho, aby ich tvorbu ospravedlňoval – napr. o Jánovi Palárikovi Pišút tvrdí, že „charaktery [postáv divadelnej hry *Dimitrij Samozvanec* vydanej po prvý raz v r. 1871 – doplnil P. I.] umelecky nezvládol“ – (TAMŽE: 281).

O osobnostiach slovenského národného obrozenia sa slovenskí literárni vedci vyjadrujú najmä kladne – napríklad glorifikácia Štúrovej osoby u Karola Rosenbauma v jeho knihe *Na vábách času* (1985), v ktorej odmieta českú publicistiku, ktorá charakterizovala Štúrovo úsilie o spisovný jazyk Slovákov ako „rozkol“ či „odtrhnutie sa“, ale stavia sa i proti Milanovi Hodžovi, ktorý podľa Rosenbauma obvinil Štúra z politického hungarizmu, pričom však Rosenbaum ignoruje fakt, že Štúr bol za zachovanie ideálnej Hungarie ako mnohonárodnostného štátu, čo dokazuje jeho vystúpenie na Slovanskom sneme v Prahe v r. 1848, ale pripúšťa, že Štúrovi išlo o zlepšenie životných podmienok v Uhorsku (ROSENBAUM 1985: 107). Ale napríklad Milan Pišút tým, že kladne hodnotí štúrovčinu, ktorá bola v rozpore s československým jazykom navrhovaným Jánom Kollárom, nepriamo kritizuje Kollára (PIŠÚT 1974: 83). O Kollárovi sa však napriek jeho koncepcii štyroch spisovných slovanských jazykov, ktorú Pišút odmieta, vyjadruje ako o vynikajúcom Slovákovi (TAMŽE: 42). Kollárovu koncepciu literárnej vzájomnosti

² Nazdávam sa, že tendencie oslavovať a ospravedlňovať menej kvalitnú tvorbu slovenských spisovateľov existujú u slovenských literárnych vedcov preto, lebo oni chápu literatúru tohto obdobia ako národnoobranú zbraň (teda tak ako napr. J. M. Hurban vo svojom diele *Slovensko a jeho život literárny* – HURBAN 1972: 182), a preto sa v popredí ich záujmu nenachádza estetická funkcia literatúry národného obrozenia.

vysvetľuje ako „program rozumovej vzdelanosti a humanity, ktorý sa mal realizovať v štyroch slovenských nárečiach“, avšak „mal len slabé podmienky v praxi“ (TAMŽE: 95–96).

Macura jednoznačné stanovisko ku Kollárovým snahám nezaujíma. O Kollárovej teórii o pôvode slova Slovan sa vyjadruje s ironickým podtónom, rovnako ako o Kollárovej vedeckej práci značne ovplyvnenej umením a mýtmi, čo dokazuje aj Jungmannovo tvrdenie, že hoci sa Kollár pri svojom odvodzovaní slova Slovan od pojmu sláva mýlil, jeho teória je pekná (porov. MACURA 1995: 19).

Obdobie národného obrodzenia je charakteristické aj problematickou periodizáciou českého a slovenského národného obrodzenia a v zaradení niektorých autorov (najmä dvojdomých) k jednotlivým umeleckým smerom. Azda najproblematickejšie sa javí určenie začiatku národného obrodzenia. Na Slovensku sa tento začiatok obvykle datuje od osvietenstva. Za prvú výraznú osobnosť slovenského národného obrodzenia sa považuje klasicista Anton Bernolák. Avšak už v renesančnej literatúre „paradoxne u Jakuba Jakobeja, českého exulanta, ktorý po roku 1627 žil a tvoril na Slovensku“, sa v diele *Slzy, vzdychy a prosby slovenského národa* (1642) objavuje „náznak vedomia príslušnosti k slovenskému etniku“ (KÁKOŠOVÁ 2004: 24).

Macura vo svojom diele *Znamení zrodu* (1983) pripomína rozvrstvenie českej obrodeneckej literatúry podľa Vojtěcha Jiráta, ktoré začína obdobím baroka. Štefan Krčméry vo svojom diele *Prehľad dejín slovenskej literatúry a vzdelanosti* (1920) zachádza ešte ďalej a už historika Kosmasa, ktorý písal latinsky, považuje za udržiavateľa národného povedomia (KRČMÉRY 1920: 17).

Problematické z hľadiska periodizácie je najmä obdobie romantizmu. Podľa českých literárnych vedcov Jaroslava Vlčka, Jána Jakubca a Jana Hanuše Máchala začína romantizmus v Čechách už počas jungmannovskej generácie (teda od obdobia nazývaného slovenskými literárnymi vedcami preromantizmus), ale český literárny vedec Arne Novák zaraďuje český romantizmus až do obdobia rokov 1830–1850 (viď MACURA 1995: 13). Názory na určenie obdobia slovenského romantizmu nie sú jednotnejšie. Literárny romantizmus existuje na Slovensku podľa slovenských literárnych vedcov v rokoch 1840–1849 (ČÚZY 2004: 5–6; KRAUS 1986: 122), respektíve 1836–1875 (PIŠŮT 1960: 197), respektíve v štyridsiatych až šesťdesiatych rokoch devätnásteho storočia (KRAUS 1986: 100–112, 122). Obdobie v rokoch 1815–1840, kam by sme mohli zaradiť jungmannovskú generáciu, sa nazýva obdobím preromantizmu (ČÚZY 2004: 5; PIŠŮT 1974: 13). Nejednotný je aj náhľad na koniec obdobia romantizmu. Pišút nachádza prvky romantizmu v dielach slovenských spisovateľov až do roku 1875. Pre Čúzyho obdobie romantizmu končí v roku 1849 a po tomto roku nasleduje obdobie postromantizmu. Kraus hovorí o „druhej generácii“ romantizmu tvoriacej v šesťdesiatych rokoch devätnásteho storočia, medzi ktorú zaraďuje Jána Botta, Sama Chalupku a Jána Kalinčiaka (KRAUS 1986: 109).

Problémy periodizácie literatúry podľa Macuru vyplývajú zo skutočnosti, že pre malé národy neplatia bežné slohovotypologické charakteristiky (t. j.: baroko, rokoko...). Čo sa týka tzv. syntetických osobností, ktoré v sebe spájajú „celý komplex úrovní umleckého vývoje“ (MACURA 1995: 14), ako uvádza Grigorij Dmitrij Gačev vo svojom diele *Uskorennoje razvitije* (1964), najmä osobností Kollára a Šafárika, ich zaradenie sa rôzni. Macura konštatuje, že „Jan Kollár [...] je slovenskými literárnymi historikmi dnes obecně považován za klasicistu, zatímco českými za preromantika“ (TAMŽE: 13–14).

Takéto tvrdenie ale nemožno považovať za správne. Kollára totiž v rozpore s týmto Macurovým tvrdením považuje napríklad český literárny vedec František Frýdecký za klasicistu. Jozef Koreň (slovenský literárny vedec) považuje Kollára a Šafárika za autorov tvoriacich po období osvety (teda z hľadiska dnešnej terminológie po období osvietenského klasicizmu) – čiže za preromantikov. Pišút zaraďuje Kollára ku klasicizmu, avšak v jeho dielach nachádza aj preromantické prvky (PIŠÚT 1974: 17). Štefan Krčméry považuje Kollára za osvietenského spisovateľa – teda klasicistu, rovnako ako aj Šafárika. Ale slovenský literárny vedec Miloslav Vojtech, podobne ako mnohí českí literárni vedci, zaraďuje Kollára spolu so Šafárikom k preromantizmu. Ladislav Čúzy, ktorý vychádza z Rosenbaumových poznatkov, zaradil Kollára ku klasicizmu aj k preromantizmu.³ Z uvedeného vyplýva, že zaradenie týchto dvoch autorov k určitému obdobiu je najmä na Slovensku rozkolísané. Macura však neponúka riešenie tohto problematického zaradenia tzv. syntetických osobností, iba na tieto osobnosti poukazuje, aby odhalil ďalšie problémy viažuce sa k procesu národného obrodzenia.

Za problémy národného obrodzenia možno považovať aj mnohé paradoxy, ktoré sa počas tohto procesu objavili. Macura v kapitole „Paradoxy“ v diele *Znamení zrodu* vymenúva niektoré základné paradoxy národného obrodzenia. Započítava medzi ne napríklad skutočnosť, že niektorí českí romantickí spisovatelia zdôrazňovali stabilitu „řádu národní (lidové) pospolitosti a jeho nezvratné normy“, pričom „hlavní proud evropského romantismu položil důraz na právo individua na čin“ (MACURA 1995: 216). Macura na mnohé paradoxy priamo neupozorňuje, ale vyplývajú z údajov, ktoré uvádza. Napríklad je paradoxné, že český a slovenský národný buditeľ Ján Kollár v predspeve svojej *Slávy dcéry* (1824) vybral za symbol ruského národa (ktorý vnímal ako otcovský národ Slovanov) dub, pričom dub bol symbolom, podľa Kollára lúpežného a barbarského, nemeckého národa (TAMŽE: 36). Macura upozorňuje aj na vplyv nemeckej kultúry najmä na české časopisy (TAMŽE: 40) a na podobnosť sylabotonickej verzológie ustálenej Josefom Dobrovským s nemeckým veršovaním (TAMŽE: 37) – teda javy v podstate v priamom

³ Kollár podľa Čúzyho „klasicisticky orientovanou básnickou tvorbou s náznakmi preromantického tematizovania subjektívneho zážitku pripravoval pôdu pre nástup romantizmu“ (ČÚZY 2005: 286).

rozpore s odporom ku germanizácii, ktorý bol jedným z hlavných podnetov k vzniku národného obrodzenia v Čechách.

Podobnosť v počínaní niektorých národných buditeľov v Čechách a na Slovensku možno nájsť napríklad i v tom, že Šafárik, Kollár, Palacký a Dobrovský napriek odporu ku germanizácii napísali mnoho svojich diel v nemčine, tak ako niektorí slovenskí národní buditelia, ktorí napriek odporu k maďarizácii písali po maďarsky (napr. Jozef Miloslav Hurban používal až do svojich osemnástich rokov maďarčinu – OSUSKÝ 1928: 10). Na túto skutočnosť poukazuje Macura (ktorý uvádza originálne, nemecké názvy významných diel napísaných národnými buditeľmi) i slovenskí literárni vedci (napr. spomenutý Osuský).

Slovenskí literárni vedci zdôrazňujú dvojprúdovosť (vyčleňujú mesianisticko-duchovný prúd a predmetno-pragmatický prúd slovenského literárneho romantizmu), respektíve zdanlivú trojprúdovosť slovenského literárneho romantizmu, pričom tretí prúd akoby tvorila skupina autorov, ktorí neraz vytvorili aj diela, ktoré sa približujú dielam „západného typu byronovského romantizmu“ (ČÚZY 2004: 116) a sú v rozpore so Štúrovým ideálom syntetizujúceho charakteru poézie, ktorá sa mala „tvoriť najmä na základe jednoty ducha slovanského národa s kresťanskými princípmi“ (TAMŽE: 115) a ktorá mala byť opozíciou voči európskej literatúre romantizmu a jej romantickému nepokoju.

Macura síce hlavné prúdy českého literárneho romantizmu priamo nevyhradzuje, ale vymedzuje rôzne lyrické, epické a dramatické žánre, ktorých tvorenie bolo príznačné pre toho-ktorého autora (napr. pre Jozefa Kajetána Tyla je charakteristická vlastenecká novela) alebo poukazuje na motívy, témy, trópy a umelecké postupy (napr. květomluva), ktoré boli príznačné pre viacerých autorov (napr. symbol Prahy) či na generácie autorov (napr. jungmannovská generácia), alebo na veľké osobnosti českého národného obrodzenia (Palacký, Kollár). Osobitne hodnotí najmä Karla Hynka Máchu, ktorý akoby „stál“ mimo hlavného prúdu českej literatúry romantizmu. Podobne slovenskí literárni vedci hodnotia osobitne dielo Janka Kráľa a Jána Bottu,⁴ ktorých Pišút porovnáva s Máchom⁵ (PIŠÚT 1974: 222–223; ČÚZY 2004: 115) a poukazujú aj na odlišnosti ich diel so Štúrovým ideálom syntetizujúceho charakteru poézie.

Na slovenské a české národné obrodzenia vplývali najmä teórie dvojdomých autorov (Kollára a Šafárika), v čom sa zhodnú slovenskí literárni vedci aj Macura. Ďalšou významnou podobnosťou, na ktorú upozorňujú slovenskí literárni vedci aj Macura, je využívanie emblémov a mýtov, ktoré sú prítomné v Kollárovej *Slávy dcére*, a to českými aj slovenskými národnými buditeľmi (PIŠÚT 1974: 13–15; MACURA 1995: 81–100).

⁴ Cyril Kraus dokonca považuje ich balady za „modely“ (KRAUS 1986: 63).

⁵ Pišút porovnáva Máchove texty aj s dielom Karla Štúra (PIŠÚT 1974: 31).

Rozdielne sa vníma pijanská pieseň ako prostriedok k formovaniu národného povedomia v slovenskom a v českom prostredí. V Čechách bolo možné vytvoriť vlasteneckú pijanskú pieseň, hoci sa priamo spájala s aktom pitia predovšetkým piva. V slovenskom prostredí sa alkoholizmus vnímal ako závažný problém. Brojil proti nemu aj Michal Miloslav Hodža vo svojej kázni *Ňepi pálenku, to je ňezabi* (1845). Vznik pijanských piesní teda nebol prípustný. Na túto skutočnosť však Macura ani slovenskí literárni vedci nepoukazujú.

Líši sa aj datovanie českého a slovenského národného obrodzenia. Zatiaľčo pri českom národnom obrození sa obyčajne vyčleňujú tri fázy: 1. od sedemdesiatych rokov 18. storočia po začiatok 19. storočia, 2. 1800–1830, 3. 1830–1848, pri slovenskom národnom obrození sa vyčleňuje až šesť fáz: 1. 1780–1790, 2. 1790–1814/1820, 3. 1814/1820–1836, 4. 1836–1843, 5. 1843–1848, 6. 1848–1851.

Pozornosť si zasluhuje i podobnosť teórie stredu Johanna Gottfrieda von Herdera (Kollár ju aplikoval na lokalizáciu slovanského neba, ktoré má byť „v stredku Všehomíra“) so Štúrovou teóriou, podľa ktorej je najčistejšie slovenské nárečie v strede Slovenska. Túto zdanlivú podobnosť Herderovej teórie stredu a Štúrovej teórie o najčistejšom stredoslovenskom nárečí však nemožno dokázať, preto na ňu literárni vedci neupozorňujú.

Čo sa týka podobností medzi slovenským a českým národným obrozením, spomeňme ešte dve: na oboch stranách sa spomínali historické osobnosti (u Čechov najmä Přemyslovci, u Slovákov najmä Matúš Čák Trenčiansky) a udalosti viažuce sa k slovenskému a českému národu (MACURA 1995: 151 a 182; ČÚZY 2004: 127–146) a na oboch stranách sa udeľovali stredné slovanské mená Jan *Branimír* Tyl, Eudevít *Velislav* Štúr), pričom na Slovensku táto tradícia pretrvávala až po začiatok dvadsiateho storočia (Milan *Rastislav* Štefánik, Emil *Boleslav* Lukáč).

K prínosom procesu národného obrodzenia na českej i slovenskej strane, ktoré vyvracajú Macurovo spochybnenie uskutočnenia národného obrodzenia, patrí rozvoj českého a slovenského národného povedomia vďaka spisom, ktoré boli napísané v češtine a slovenčine zrozumiteľnej pre široký ľud (v bernolákovčine, štúrovčine, Hattalovej zreformovanej slovenčine) a rôznym spolkom, ktoré sa zakladali (*Tatrín*, *Spolky střízlivosti*, *Budeč*), ako i novovzniknutým novinám, ktoré hlásali národné myšlienky (*Slovenské národné noviny*, *Časopis českého musea*).

O zakladaní vlasteneckých spolkov píše, hoci s výhradami, aj Macura (vlastenecký spolok *Budeč* Karla Slavoja Amerlinga považuje za mýtus budovaný vo svete skutočnosti – MACURA 1995: 101), rovnako ako slovenskí literárni vedci, ktorí však poukazujú na dôležitú funkciu spolkov v rámci procesu slovenského národného obrodzenia (ČÚZY 2004: 92 – tu hovorí o dôležitosti Spolku milovníkov reči a literatúry slovenskej).

Z údajov získaných porovnávaním Macurovho pohľadu na české (i slovenské) národné obrodenie s postojmi slovenských literárnych vedcov k slovenskému (ale i českému) národnému obrodeniu vyplýva, že slovenskí literárni vedci, na rozdiel od Macuru, nepochybujú o uskutočnení národného obrodenia v Čechách a na Slovensku, zmysel obrodenia nenachádzajú v konečnom dôsledku v rozchode s obrozenstvom, hoci pripúšťajú nejednotný, niekedy až paradoxný postup národných buditeľov pri formovaní tohto procesu.

Literatúra

- ČÚZY, Ladislav: „Kollár Ján“. In Mikula, Valér a kol. *Slovník slovenských spisovateľov*. Bratislava: Kalligram a Ústav slovenskej literatúry SAV, 2005, s. 286–289 [1999]
- ČÚZY, Ladislav: „Romantizmus“. In *Panoráma slovenskej literatúry I*. Bratislava: Slovenské pedagogické nakladateľstvo, 2004, s. 109–148
- DOHNÁNY, Mikuláš: *Historia povstaňja slovenského z roku 1848*. Skalica: Fraňo Xavier Škarnicl a synovia, 1850
- FRÝDECKÝ, František: *Slovensko literárni od doby Bernolákovy*. Ostrava: Adolf Perout, 1920
- HVIŠČ, Jozef – KRAUS, Cyril: „O slovenskej balade“. In tíž. *Žltá ľalia*. Bratislava: Tatran, 1975, s. 7–34
- HODŽA, Milan: *Československý rozkol*. Turčiansky Sv. Martin: Kníhtlačiarsky učastinársky Spolok v Turčianskom Sv. Martine, 1920
- HURBAN, Jozef Miloslav: *Slovensko a jeho život literárny*. Bratislava: Tatran 1972 [1846–1851]
- KÁKOŠOVÁ, Zuzana: „Humanistická a renesančná literatúra“. In *Panoráma slovenskej literatúry I*. Bratislava: Slovenské pedagogické nakladateľstvo, 2004, s. 22–38
- KOREŇ, Jozef: *Ilustrované dejiny slovenskej literatúry*. Prešov: Nákladom Štehrvho kníhkupectva, 1921
- KRAUS, Cyril: *Čas literatúry*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1986
- KRAUS, Cyril: *Slovenský literárny romantizmus*. Martin: Matica slovenská, 1999
- KRČMÉRY, Štefan: *Prehľad dejín slovenskej literatúry a vzdelanosti*. Martin: Matica slovenská, 1920
- MACURA, Vladimír: *Znamení zrodu*. Jinočany: H&H 1995 [1983]
- MINÁRIK, Jozef: *Z klenotnice staršieho slovenského písomníctva 1*. Bratislava: Tatran, 1984
- OSUSKÝ, Samuel Štefan: *Filozofia Štúrovcov I. – Štúrova filozofia*. Myjava: Daniel Pažický, 1926
- OSUSKÝ, Samuel Štefan: *Filozofia Štúrovcov II. – Hurbanova filozofia*. Myjava: Daniel Pažický, 1928
- PIŠŮT, Milan: „Romantizmus a začiatky realizmu“. In *Dejiny slovenskej literatúry*. Bratislava: Osveta, 1960, s. 197–306
- PIŠŮT, Milan: *Romantizmus v slovenskej literatúre*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1974
- ROSENBAUM, Karol: *Na vábách času*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1985
- ŠAFÁRIK, Pavol Jozef: *Spisy Pavla Jozefa Šafárika. Dejiny Slovanského jazyka a literatúry všetkých nárečí*. Košice: Východoslovenské vydavateľstvo, 1992 [1826]
- ŠKULTÉTY, Jozef: *Slovenské Memorandum roku 1861*. Turčiansky sv. Martin: b. n., 1911
- ŠKULTÉTY, Jozef: „Nehaňte ľud mój! Črty zo slovenskej minulosti“. Turčiansky sv. Martin: Matica Slovenská, 1928
- ŠTÚR, Ľudovít: *Nárečia Slovenskuo alebo potreba písania v tomto nárečí*. Bratislava: K. F. Wigand, 1846
- TÓBIK, Štefan: *Šafárikov a Kollárov jazyk*. Bratislava: SPN, 1966
- VOJTECH, Milan: „Klasicizmus“. In *Panoráma slovenskej literatúry I*. Bratislava: Slovenské pedagogické nakladateľstvo, 2004, s. 64–84

VOJTECH, Milan: „Preromantizmus“. In *Panoráma slovenskej literatúry I.* Bratislava: Slovenské pedagogické nakladateľstvo, 2004, s. 90–105

VONGREJ, Pavol: *Jozef Škultéty – Dielo 4. O romantizme.* Martin: Matica slovenská, 1987

Macura's Concept of the Czech National Revival and the Slovak Concepts of the Slovak National Revival: A Confrontation

While the Slovak scholars tend to glorify the process as well as the personalities of the period in question (often disregarding the aesthetic quality of the works of literature concerned), the bias of the Czech research, particularly as observed in Macura's work, seems to be the opposite. Though the author of the essay does not intend to revise this complex process, having discerned a number of contradictions and disproportions in the National Revival, and taking into account the relatively low quality of some crucial texts, makes him prone to adopt Macura's critical point of view.

At the same time it has to be pointed out that during the period of the National Revival literature was conceived as a tool of national self-representation and self-defence and due to this, its aesthetic function might have been underestimated. Despite of all the problems mentioned above, the efforts of the National Revival still remain a significant contribution to the development of the idea of the modern Czech and Slovak nations.

Ten, který inspiruje

Slovenský sen o salóne

Zrod slovenského moderného umenia po roku 1918

MIRIAM SUCHÁNKOVÁ

Rok 1918 má platnosť historicko-politického medzníka, ktorý sa v slovenskej literatúre prejavil nástupom novej literárnej generácie, ale hlavne zmenou chápania funkcie literatúry. Naplnenie národno-emancipačných snáh a odvrát od chápania literatúry ako súčasti ideologických a politických úsilí smerovali k zdôrazneniu estetickej funkcie, literárnosti textu. Na jednej strane táto emancipácia viedla k „otváraniu okien“ do Európy a k nadviazaniu na dobové -izmy, na strane druhej k vytváraniu ideálu, uskutočňovaniu sna. Pre literárny vývin tohto obdobia je príznačný veľký rozmach tvorby, najmä jej bohatosť a heterogénnosť. Dôsledkom transformácie literárneho textu, pred ktorým už nestojí požiadavka mimoestetickej funkčnosti, je rozsiahla diferenciácia: „pluralita, koexistencia a diskontinuita ako dominantné črty tzv. medzivojnovnej literatúry“ (ČEPAN 1973: 267).

Vladimír Macura v knihe *Český sen* (1998) hovorí o českom sne na pozadí sna amerického – symbolickej téme spätéj s ideálom pokroku doby. V štyridsiatych rokoch 19. storočia má tento motív v českej kultúre už vlastnú zložitú sémantiku, v ktorej sa zrážajú koncepcie európskeho romantizmu s domácou ideológiou ako súčasťou sujetu „prebudenia národa“, metafory národného osudu, základného problému národného bytia (MACURA 1998: 31). Sen môže predstavovať ideál – vtedy ponúka pozitívny variant „skutočnosti“. Môže byť jej modelom, ktorý svojím obrazným jazykom odhaľuje pravú podobu v prirodzenom usporiadaní vecí. Alebo môže predstavovať protiklad skutočnosti ako nereálny, teda klamný sen (TAMŽE: 41).

Podľa Macuru salóny tohto obdobia vznikali ako útočisko zábavnej, ale i vzdelávacej konverzácie, predstavovali miesto pre povzbudenie talentov. V polovici 19. storočia sa salón chápal ako exkluzivita, import z Paríža, pričom jeho nemecká podoba sa javila ako prízemná. Z pohľadu českej vlasteneckej spoločnosti však išlo o prestížnu, kultivovanú zábavu – najmä v porovnaní s krčmovou kultúrou, ktorá dlho figurovala ako jej náhrada. „Všetchno ‚salonní‘ bylo pak logicky jednak obdivováno, jednak vnímáno s posměchem jako cizí, nevlastní rodičímu se ‚českému světu‘. Na jedné straně se pracně buduje česká etiketa [...]. Na straně druhé se – alespoň v kruzích méně konvenční mládeže – ohledávají možnosti úniku z přísných pravidel ‚salonní etikety‘“ (MACURA 1999: 76). Napriek istému obdivu však salón vždy predstavoval čosi umelé, neprirodzené pre rodiacu sa českú spoločnosť.

Formami slovenského spoločenského života na prelome 19. a 20. storočia sa zaoberá Dana Kršáková v štúdiu „Obraz spoločenského života meštianskych vrstiev v slovenskej literatúre na konci 19. a začiatku 20. storočia“ (KRŠÁKOVÁ 1998). Spoločenský život meštianskych vrstiev, ktoré sa hlásili k slovenskému národu, bol pomerne rušný. Mal podobu rôznych divadelných či koncertných predstavení, tanečných zábav, večierkov, verejných slávností. Jednou z foriem spoločenského kontaktu, tematizovaný aj v súdobej literatúre, bol i domáci salón. Jeho postavenie sa obmedzovalo na pomenovanie miestnosti, v ktorej sa spoločnosť (predovšetkým ženy) stretávala. Kršáková na príkladoch z Jégeho *Výhod spoločenského života* (1889) alebo Jesenského poviedky *Pani Rafíková* (1898) ukazuje, že napriek snahe o zachovanie istého formálneho statusu salón mnohokrát predstavoval len spolok klebetných malomestských dám. Nie je to teda typ salóna, aký poznáme z literárneho života Paríža či Viedne (KRŠÁKOVÁ 1998: 94–97). Slovenský, ale i český salón predstavuje radikálne zníženie chápania salónu ako vysokej kultúry.

Svet salónov tematizuje aj Jozef Cíger Hronský v románe *Proroctvo doktora Stankovského* z roku 1930. Autor sa dovtedy v slovenskej literatúre etabloval ako pokračovateľ realistických, kukučínovských tradícií; také boli jeho prvé zbierky poviedok – *U nás* (1923), *Domov* (1925) a *Medové srdce* (1929). Doslov Štefana Krčméryho v Hronského prvej knihe *U nás* svedčí o tom, že tento kritik nevčlenil Hronského tvorbu len do línie realistickej poviedky, ale i do epickej tradície s výrazným lyricko-romantickým smerovaním. Krčméryho genealógia je veľmi výstižná. Hronský svojimi nasledujúcimi prácami potvrdil, že nie je len realista a že silný romanticko-lyrický prvok sa v jeho neskoršej tvorbe z tridsiatych rokov mení na iracionalizmus až mysticismus. Už v prvých knihách možno evidovať poviedky vymykajúce sa celkovému (dedinskému) ladeniu zbierky. Vyslovuje v nich generačné pocity vo vzťahu muža a ženy spôsobom blízky tvorbe Slovenskej moderny i povojnovým modernistickým smerom. Ich hybným momentom je fátum, iracionálne.

Podobne Andrej Mráz tvrdí, že Hronského metóda asociatívnosti, vrstvenia motívov a kombinovania štylistických postupov, odskúšané v prozaických knihách pre mládež, sa odzrkadlili aj v jeho románovej tvorbe – najmä v románoch *Žltý dom v Klokoči* (1927), *Proroctvo doktora Stankovského* a v knihe noviel *Medové srdce*: „V týchto prácach sa Hronský radikálne odkláňa od noriem realistických, zatlačujúc do úzadia zacielenosť svojho rozprávania na veci a ich dokumentárnosť, do samoučelnej hry rozvíri slovo, kompozíciu a ovzdušie uvedených svojich skladieb. Dejové kontúry najmä v románoch sa stierajú, v impresionistickej ľahkosti pulzuje hra zmyslov“ (MRÁZ 1948: 269).

V poviedkach a novelách z dvadsiatych rokov, ktoré sa odohrávajú na slovenskom vidieku, nie je téma a stvárnienie tvorivého subjektu ako esteticko-teoretická kategória relevantná.

Až v románe *Proroctvo doktora Stankovského*, ktorý patrí k zrelšej tvorbe, Hronský nastoľuje subjektívne vyjadrenie tvorcu ako otázku osobnú i teoretickú. Rozhodol sa ju riešiť na ploche „umeleckého“ románu, pričom zároveň narušil zaužívané spôsoby rozprávania a podľa Alexandra Matušku stojí „na začiatku moderného slovenského románu“ (MATUŠKA 1973: 507). Románu sa dostávalo málo interpretačnej pozornosti – najmä v porovnaní s veľkými dielami ako *Jozef Mak* (1930), *Pisár Gráč* (1940) alebo *Andreas Búr Majster* (1948). Vyplýva to z nenaplnených očakávaní literárnej kritiky, ktorá predpokladala prehĺbenie realistickej metódy. Miesto toho prišiel Hronský s impresionistickým románom s maliarskou témou, pokladaným buď za nedokonalosť (realistickej metódy), alebo za prípravu na nasledujúcu tvorbu.

Hronský patrí k autorom, pre ktorých je písanie riešením osobnostnej situácie. Jeho talent sa prejavoval v dvoch sférach: bol maliarom i spisovateľom, preto umeleckú tému románu *Proroctvo doktora Stankovského* možno pokladať za príležitosť vyjadriť sa k zmyslu tvorby a existencie umenia ako ľudskej činnosti. Genézu diela Hronský označil za realizáciu svojho celoživotného záujmu o maliarstvo. Od detstva túžil stať sa umelcom a venovať sa štúdiu výtvarného umenia, ale zlá finančná situácia rodiny mu to neumožnila. V prednáške o svojej tvorbe píše: „Chcel som byť maliarom, mal som už pozháňané aj akési štipendiá, ale otec – robotník mal na starosti ešte školovanie šesť mojich súrodencov, veľmi málo prostriedkov a azda ešte menej dôvery, že narábanie štetcom je naozaj seriózne zamestnanie“ (HRONSKÝ 2008: 516). Namiesto štúdia výtvarného umenia (a odchodu do „veľkého“ sveta) sa stal dedinským učiteľom v Horných Mladoniciach a v Senohrade. Július Noge píše o dvoch elementoch Hronského osobnosti – na jednej strane intelektuálne maliarske vnímanie, na druhej sociálne dedinské cítenie, ktorými vysvetľuje „dvojprúdovosť“ jeho tvorby (NOGE 1983: 244). To sú vonkajšie limity, ktoré viedli ku vzniku *Proroctva doktora Stankovského*. Napriek rozporuplnosti a nie práve priaznivému prijatiu kritiky si ho autor cenil a vo svojom písaní pokladal za natoľko integrálny krok, že: „Román *Proroctvo doktora Stankovského* dnes napísal by som možno práve tak, ako som ho písal pred siedmimi rokmi, a nechcel by som sa zriecť tejto knihy“ (HRONSKÝ 2008: 519).

Topografiu románu tvoria salóny, ateliéry, výstavné siene, divadlá, banky, ale aj exotická cudzina a atmosféru možno charakterizovať ako intelektuálnu, bohémску, anti-traditionalistickú. Núka sa nadväznosť na subžáner nemeckého künstlerromanu.

Fabula je jednoduchá. Hlavnými postavami sú Ona – mladá maliarka, On – už známy a uctievaný spisovateľ, bankár Eduard a maliar Zorin. Ona prichádza do mesta, aby rozvíjala svoje nadanie. Spoznáva Jeho – spisovateľa. Klíčiaci umelecký talent mladej maliarky obrodzuje láska k spisovateľovi, on sa však svojej lásky bojí. Visí nad ním romantické proroctvo, podľa ktorého ho skutočná láska ako človeka zabije. Maliarka sa pod matkiným nátlakom vydá za

Eduarda, ale ich vzťah nie je založený na ľúbostnom cite. Manželstvo stroskotá, ani vzťah k ďalším dvom mužom sa nenaplní – spisovateľ zomiera a Zorin sa musí uspokojiť s priateľstvom.

Hronský konštituuje román na opozícii duchovnosť – predmetnosť, pričom citovosť, intuitívnosť ako domény umeleckého sveta stoja v protiklade k racionalite materiálneho sveta. Svet ideí predstavujú postavy umelcov – spisovateľ (On), maliarka (Ona) a maliar Zorin. Predmetný svet zosobňuje bankár Eduard a maliarkina matka. Eduard – muž stúpajúci po priečkach spoločenského rebríčka má všetko v živote do detailov naplánované. Je ako stroj, „presná mašina“, kupec, prepočítavajúci všetko na peniaze: „Nepozná nijakej námahy ani prekážok, vie nespáť celé týždne a vedel by pokračovať i cez mŕtvolky s nezmenenou tvárou a v čerstvo vyhladenej košeli“ (HRONSKÝ 2005: 33). Bezchybnosť jeho vystupovania sa odráža i v jeho výzore: „Chvíľu postojí, spraví dva posunky, aby mu kabát lepšie ležal na pleciach, vtláči manžety, aby sa len biely pruh zaskvel z nich spod kabáta“ (TAMŽE: 32). Jeho výzor je obrazom vnútra – chladného, bezcitného, strohého, strojeného.

S Eduardovým materiálnym chápaním sveta korešponduje aj hodnotový svet Jej matky. Napriek tomu, že navonok podporuje dcérine umelecké ambície, jej neverí: „V hĺbke duše neverila nikdy v nijaké jej úspechy na poli umeleckom [...], nemyslela vážne na nijaké umelecké kariéry, ako nepokladala za vážnu vec celé umenie“ (TAMŽE: 34). Záleží jej síce na šťastí jedinej dcéry, ale rovnako aj na pohodlí a blahobyte. Hodnotový svet matky a dcéry sa rozchádzajú. Matka spolu s Eduardom vyjadrujú vonkajšiu sujetovú aktívnosť predmetnosti.

Autor túto dezilúziu ideálna anticipoval už v románe *Žltý dom v Klokoči*, opakovane sa k nej vráti v románe *Pisár Gráč*. Rovnaká životná situácia víťazstva hmotného sveta nad duchovným a návratnosť motívu odkazuje na autobiografickú nalichavosť a naznačuje aj autorovu osobnú traumu z nemožnosti uskutočniť svoju túžbu.

Prorocko doktora Stankovského je Hronského jediný román, v ktorom umelecký svet nadobudol epicky ucelenú podobu. Jeho ukotvenie v tomto exkluzívnom prostredí je nóvum – témou i uchopením – nielen u Hronského, ale v rámci celej slovenskej medzivojnovnej literatúry. Záľuba prvej poprevratovej generácie vo výnimočnom, nevšednom, exkluzívnom a zvláštnom priniesla i záujem o postavy umelcov a stala sa jednou z charakteristických tém. Michal Habaj píše: „Mladá próza dvadsiatych rokov téme umelcov, bohémy, múz a kaviarní už pridala ‚manifestný‘ a ‚sebareferenčný‘ charakter“ (HABAJ 2005: 75). Pre tvorbu týchto autorov je príznačný moment mytologizácie vlastnej umeleckej generácie, pateticko-narcistná poloha a akcent na výlučnosť umelca v meštiackej spoločnosti. V tom vidíme priamu súvislosť tvorby autorov druhej moderny s ideálom umelca nastoleným romantizmom. Podľa Habaja je

romantizmus týchto textov hľadaním toho, čo v každodennej prítomnosti absentovalo. „Toto ‚iné‘ býva spravidla exotickéj povahy, je čímsi novým, neznámym a práve preto lákavým“ (TAMŽE: 67).

Filiácie s romantickým typom umelca sú zjavné nielen v prozaických textoch prvej poprevratovej generácie, ale aj u dovtedy „novorealistického“ (srov. MIKULA 2005: 38) autora Hronského, ktorý svoj román píše v roku 1930. Pri interpretácii vychádzame z tézy o výnimočnosti, typologickej výlučnosti umelca, ktorého romantizmus postavil na piedestál. Aj Hronský naplnil požiadavku exkluzivity budovaním sveta zasadeného do výnimočného prostredia (umelecké salóny, ateliéry, večierky), v ktorom sa pohybujú výnimočné postavy. Zo štyroch protagonistov sú traja umelci, ale aj bankár Eduard má k umeniu blízko. O umení sa nielen hovorí, je ním presiaknutá celá atmosféra románu a popri láske je alfou i omegou všetkého diania.

Okrem rezignácie literatúry na „národnoobraný údel“ a estetizácie možno za spoločné charakteristiky prózy druhej vlny moderny považovať subjektivizáciu rozprávania, sproblematizovanie epického subjektu, zobrazovanie individua ako výnimočného, psychologicky zložitého hrdinu. S tým súvisí i dôraz na erotiku, mestský charakter próz a na europeizáciu (TAMŽE: 28). Alexander Matuška na margo „európskosti“ románu hovorí, nie bez irónie, o falošnej salónnosti, mondénnosti a z toho vyplývajúcej komickosti. Pod salónnosťou a mondénnosťou kritik nachádza „starosvetskost“, ktorú identifikuje so sentimentálnosťou, so zdôrazňovaním života snívaného, plného osudovosti, melanchólie a tragickosti (MATUŠKA 1973: 501).

Hronského snaha o modernizovanie rozprávania smeruje k nahrádzaniu príbehovosti vnútorným dejom, ponorom do psychických impresií, záznamom dojmov. Nedochoádza k priamemu zobrazovaniu udalostí, ale k ich premietaniu do citových reakcií postáv. Impresionistické zladžovanie skutočnosti, hľadanie pestrosti, mnohotvárnosti citových stavov a dejová stavba sa podľa Andreja Mráza podriaďuje „autonómnemu rytmu vibrácií nálad“ (MRÁZ 1930: 716–717). Kritik podstatu „umeleckého konania“ stotožňuje s bohatým repertoárom citovej výnimočnosti. Zvýšenú senzitivnosť, manifestovanú aj ako rozmarnosť, bizarnosť, záľuba v nevšedných veciach a zážitkoch – môžeme interpretovať ako idealisticko-nadšené vnímanie sveta ožiareného aurou umenia. Uvedme príklad. On:

Umenie je druhý krásny dedičný hriech. Ľudia sa už rodia v ňom tak ako v prvom, v Evinom hriechu, a ľudstvo sa ho nezbaví nikdy, hoc by sa zbavilo všetkého na svete, umenie bude žiť ešte dlho i po smrti posledného človeka. O jeho veľkosti a ničomnosti sa hádať – sú detskosti. Ono bolo vždy rovnaké, vždy ohromné, len ľudia súdili o ňom inak, lebo radi sa bavia a radi merajú moria a končiare vrchov, čas a elektrinu a všetko. (HRONSKÝ 2005: 16)

Podobne „okřídlená“ je podoba lásky, akou k sebe vzplanú On a Ona, ale i umelecká inšpirácia súvisiaca s impresiou. Ona hádže kamene do vody a sleduje vytváranie vodných kruhov, odrazy svetla na vode. On miluje prechádzky zapadnutými uličkami mesta, „kam si chodieval pro jemne rozihrané nálady, ktorým dosiaľ nikdy nenašiel mena“ (TAMŽE: 15).

Patetická rétorika však nie je len privilegiom postáv. Výrazovú vzletnosť evidujeme aj v pásme rozprávača:

Dívala sa mu do tváre, počúvala ho, obdivovala teplotu mnohých nemilosrdných slov, drobné plamienky, čo sa mu zažívali v očiach, dušu, čo tam v utajených hĺbinách rada mala veselú pravdu a ohromne mnoho zásob z krásnych zážitkov. Ohňom sa chytali jej líca. Veľká teplota sa jej rozhostila v srdci.
(TAMŽE: 20)

Uvedené citáty ukazujú, že neexistuje štylistický rozdiel medzi pásmom rozprávača (autorská nepriama reč) a pásmom postáv (priama reč postavy).

V roku 1934 Hronský napísal esej *Janko Alexy*.¹ O tomto slovenskom predstaviteľovi moderny píše:

Umelci opravdiví. Bedári – boháči, opovážlivci: ochotní stráviť vlastnú dušu, piť vlastnú krv na ceste snáh, za čosi vytušeného kdesi na dne svojho ja. Za menšiu-väčšiu kvapku čistej, opravdivej krásy precediť a rozdrobiť hoci obsah celého života.
(HRONSKÝ 1934: 5)

Vidieť, že s nadneseným autorským podaním románu *Proroctvo doktora Stankovského* korešponduje aj vzletná, miestami až prepiata rétorika tejto Hronského eseje.

Romantický ideál Hronský najviac naplňa budovaním románovej fikcie založenej na ostrých opozíciách. Protichodnosť umeleckého a ne-umeleckého sveta sa prelína s dichotómiou duchovnosť versus predmetnosť. V *Proroctve doktora Stankovského* rozprávač sprostredkúva dva základné pohľady na umenie: chápaný voči umelcom a dištancujúco-kritický voči ne-umelcom.

Dôraz na život snívaný, prežívaný v (po)citovej sfére umožnil autorovi vytvoriť skutočnosť lomenú vedomím postáv, ktorú uprednostnil pred skutočnosťou „objektívnou“. Okrem autorskej reči modelujú obraz postavy aj ostatní protagonisti, ktorí sa navzájom „osvetľujú“, pričom nové často protirečí predtým povedanému. Protikladné skladanie postavy vyplýva z Hronského snahy o uplatnenie hľadiska viacerých postáv a vedie k subjektívizácii rozprávania.

Autorské rozprávanie s vonkajšou perspektívou sa strieda s pasážami obmedzeného hľadiska, pričom v románe platí, že vnútorná perspektíva (fokalizácia prostredníctvom postavy)

¹ Záujem o osobu Janka Alexyho možno vysvetľovať nielen celoživotnou záľubou J. C. Hronského vo výtvarnom umení, ale i podobnosťou ich osudov. Ako uvádza v eseji, Alexy sa chcel stať sochárom, no vážna očná choroba „zmrazilá“ jeho mladícke sny a ideály (Pozri HRONSKÝ 1934: 9).

sa takmer vždy realizuje cez postavu umelca. Týka sa to aj schopnosti rozprávača preniknúť do podvedomých pohnútok postáv s cieľom zobrazit' vnútorné pocity a myšlienky tak, ako by to postava sama nebola schopná urobiť.² Aj „privilégium“ zobrazenia myšlienok („výhod“ vnútorného pohľadu) a pocitov autor udeľuje len postavám umelcov, čo pokladáme za jeden z dôkazov „spriaznenosti“ rozprávača.

„Zmodernizovanie“ autorského rozprávača (prechod k reflektorovi) a technika monológov a dialógov (rozkol medzi tým, čo postava hovorí a čo by chcela povedať) orientovaných na subjektívne prežívanie Hronskému otvorili prístup do vnútorného života postáv. Reprodukovanie (vnútorných) monológov v priamej reči, štylistická nerozlišiteľnosť od reči autorskej a vysoká jazyková štylizácia posilňuje autorský prvok rozprávania a vedie k tomu, že zobrazenie vnútorného sveta nevytvára ilúziu bezprostrednosti. Možno povedať, že aj takto výrazne zmodernizovaný autorský rozprávač nevyjadruje hľadisko postavy, ale viac zostáva hlásateľom autorových téz.

V hodnotovej antinómii románového sveta sa „sympatie“ autorského rozprávača celkom jednoznačne nakláňajú na stranu umelcov. Výhoda fokusácie je zároveň „moderovaním“ čitateľských postojov voči postavám (STANZEL 1988: 141). Eduard, od začiatku záporne generovaná postava, dostáva svoj priestor až ku koncu románu, keď nesympatia voči nemu už vo vedomí čitateľa jestvuje. V jeho „oneskorenom“ reflektorstve je vnútorné spojenie autor – rozprávač veľmi zreteľné. Nepriazeň je vyjadrená aj štylisticky, ironickým postojom voči postave.

Bankár Eduard symbolizuje materiálny svet a jeho hodnoty. Je to typ „meštiaka“. V literárnej a kultúrnej tradícii meštiak („šosák“) označuje filistra, odpudzujúceho svojou neznalosťou umenia a nedostatkom originálneho myslenia, v extrémnom význame predstavuje obmedzenca bez duchovných potrieb, ktorý je „protikladom syna Múz“ (HRBATA 1986: 42). Romantický umelec tým v type meštiaka získal svoj protiklad. Antinomické postavenie umelca a meštiaka, korešponduje so schémou zlato versus umenie, z ktorej sa podľa Zdenka Hrbatu vyvodzujú ďalšie antitézy, napr. duchovnosť – predmetnosť, nezávislé krásno – utilitarizmus (TAMŽE). Autor ďalej píše, že zlato a obchod sa postupne stali nemennými meštiackymi pejoratívnymi atribútmi. O obchodovaní a podnikaní Eduarda sa čitateľ dozvedá veľmi málo, takmer nič; napriek tomu pôsobí odsúdeniahodne. Hronský však Eduarda nemodeluje ako duševného obmedzenca. Skôr naopak. Charakterizuje ho ako úctyhodného bankára s obdivuhodnou chladnokrvnosťou, zvyrazňujúc jeho sebaovládanie, cieľavedomosť. Tieto vlastnosti chýbajú postavám umelcov (On, Ona, Zorin), ktoré sa „vznášajú“ v oblakoch umenia, čo len zdôrazňuje jeho silu ako protivníka. Eduard v každej situácii ostáva prísny, priamy, strohý.

² F. Stanzel nazýva túto „schopnosť“ rozprávača fokusáciou (1988: 139–140).

Strojenosť a manipulátorské schopnosti najzreteľnejšie vyjadruje umelecký večierok, ktorý zorganizoval na počesť svojho manželstva s Ňou – mladou maliarkou. Všetkých prekvapil svojou rozhladenosťou v oblasti umenia. Irónia voči dokonalosti postavy, ktorá je prázdna, sa odhaľuje v jeho utilitárnom vnímaní umenia. Chápe ho ako remeslo, ktorému sa možno naučiť. Zodpovedajú tomu aj mechanicky produkované vzletné reči:

Len vy si myslíte, že vaše *remeslo* je neobyčajné. Nie, celkom prostučká vec je to a rozumiem jej dokonale. Človek si musí vytvoriť nejakú celkom samostatnú mienku [...], musí sa naučiť mienku svoju vysloviť v určitom slovníku, potom prečítať si niekoľko kníh o stredoveku a dnešných zinkweissoch a kúpiť niekoľko malieb, ktorým vôbec nerozumie, preto ich zaplatí drahó.
(HRONSKÝ 2005: 104 – 105; zvýraznila M. S.)

Tieto slová odkrývajú absenciu estetického zážitku (duchovný postoj) a tvorivosti. Eduard predstavuje snoba, štylizujúceho sa do role znalca umenia, ktorý nikdy neporozumie tomuto špecifickému svetu. Ide o dobre hranú rolu. Chce sa totiž stať známym nielen ako úspešný bankár, čiže ako človek peňažný, materiálny, do povedomia chce vstúpiť aj ako človek výstredný, ktorý si po finančných úspechoch môže dopriať „bláznovstvo“, akým je manželstvo s umelkyňou. Nejde mu o konkrétnu ľudskú bytosť, ale o spoločensky-reprezentatívnu funkciu. Manželstvo s Ňou naplňuje jeho presný životný plán: „Vezmem si herečku alebo speváčku, alebo maliarku, alebo vôbec takú osobu, ktorá bude z *naničhodného sveta*“ (TAMŽE: 70; zvýraznila M. S.). Od začiatku pritom počíta s rozvodom a s možným zúročením svojich plánov a prisvojenia: „Nesmú povedať: umelkyňa tá a tá sedela v susednej lóži. Ale: Eduardova rozvedená žena prijíma vo štvrtok“ (TAMŽE: 71). Chce tým pokoriť duchovný rozmer, ktorý postráda. Iróniu autorského podania prezrádza „obdiv“ rozprávača nad jeho neomylnosťou, ale aj štylistické odhalenie gesta sebainscenácie ako súčasť racionality tejto postavy.

Patetické podanie umelca v protiklade k ironicky degradujúcemu videniu meštiaka spĺňa intencie romantických koncepcií. Hronský obmieňa apolónsky mýtus, z ktorého sa sformoval idealistický kult tvorivého génia. Nenapĺňa ho do detailov: upúšťa od tragiheroickej štylizácie neúspešného a zneuznaného vydedenca spoločnosti, pracuje však s tajomstvom a so záhadnosťou. Tou najväčšou je nejasné proroctvo o spisovateľovi, ovplyvňujúce jeho správanie a útek do cudziny.

Okrem Eduarda a jeho „remeselného“ ponímania umeleckej tvorby sa predmetom výsmechu stávajú aj iné postavy, dokonca postavy „umelcov“. Možno zmieniť úvodnú scénu, ktorou Hronský exponuje umelecký svet. Mladá maliarka ho s trpkou iróniou, reflektujúcou rozpor teatrálnosti a bytostnej pravdivosti inscenovanej situácie, označuje za veľkú komédiu:

Bez ostýchania tu hovorili ľudia o umení, o svojom umení, o veľkom umení, ako tu hádzali na jednu hromadu rozochvené srdcia, myšlienky, boje, radosti, prácu a ľahkomyselné úsmevy, sťa parádne a neparádne rekvizity z čudného javiska, ako by Majster Maratán a ten večný cigaretový dym okolo neho bola obyčajná *komédia*.
(TAMŽE: 8; zvýraznila M. S.)

Ironické podanie signalizuje dištanciu od salónneho spôsobu umeleckého života, ktorý „prevádzkuje“ priemerne talentovaná, bezmenná masa remeselníkov a snobov. Tú Hronský kritizuje a vysmieva. Autorská irónia sa však vyhla hlavným postavám. Mladá maliarka (Ona), spisovateľ (On) a Zorin reprezentujú autentický dotyk s Múzou. Zaujímavou postavou je maliar Zorin, ktorého rusky znejúce meno odkazuje na súvekých porevolučných emigrantov (aristokratov).

Vladimír Macura tvrdí, že napriek istej nútenosti a umelosti českého salóna bolo jeho formovanie od začiatku späté s budovaním českého jazyka. Pokusy vytvoriť jazyk schopný komunikovať o veciach umenia viedli buď k nemčine, alebo k neurotizujúcej atmosfére zakazovania nemeckých výrazov, ku ktorému nútil tento ideál: „Vytvářet ‚český salon‘ znamenalo popřít všechno, co v salonu bylo vnímáno jako cizorodé a nevhodné pro český svět“ (MACURA 1999: 77). Aj v *Prorocké doktora Stankovského* nájdeme isté rezíduá tejto stiesnenosti u maliarkinej matky, hovoriacej po francúzsky. Lenže v tridsiatych rokoch 20. storočia už salón stratil národnobuditeľskú funkciu – ostala len prázdna noblesa, pátos a maliarkin pocit nepatričnosti tohto sveta.

Svet salónov poznáme už z literárnej tvorby Svetozára Hurbana Vajanského. Rétorika stvárnenia tohto sveta u Hronského zrejme viac nadväzuje na „vozvýšenost“ mŕtveho „bat’ka“ ako na súveký obraz bohémy z konca dvadsiatych rokov. Matuška píše o nechcenej komike a mondénosti románu, ktorá vyplývala z toho, že u Hronského sa európskosť zrazila so zotrúvaním na ideových pozíciách „ideálneho realizmu“. Na začiatku tridsiatych rokov sa zásluhou autorov druhej moderny vyhrotil spor o produktívnosť inšpirácií európskej a domácej literatúry, pričom v ostrej opozícii domáceho a cudzieho sa domáce dávalo do súvislosti s neprekonateľným národným komplexom Vajanského (ŠTEVČEK 1996: 42).

Ak jednou z charakteristických polarít dvadsiatych rokov bolo paralelné, vedomé a chcené jestvovanie kozmopolitizmu a nacionalizmu, v tridsiatych rokoch už možno hovoriť o spontánnom a prirodzenom vyrovnávaní hodnotových kritérií domácej a svetovej literatúry. Autorom išlo o „moderný“ výraz vlastných predstáv o slovenskej realite, „o úplné vyslovenie filozofie opierajúcej sa o poznanie, že v slovenskej skutočnosti existujú hodnoty, o ktoré možno oprieť autorskú víziu sveta“ (TAMŽE: 42–43).

Ján Števcík píše: „Vo chvíli, keď slovenský spisovateľ zabudol na svoju literárnu úlohu ako na národnú povinnosť a svoj záujem preniesol na pole všeľudského bytia, odrazu sa jeho problematika stala všeobecnejšou a všeľudskou, nestratiac pritom nič zo svojej slovenskosti“ (TAMŽE: 43). Podľa neho je „hlbkovou prúdniciou“ slovenskej moderny pomer umelca k hodnotám ľudového života. K predstave nového umenia najuvedomejšie smeroval Hronský, ktorý ju definoval prostredníctvom umenia výtvarného (TAMŽE: 72). Okrem románu *Proroctvo doktora Stankovského* je dôkazom aj spomínaná esej o Alexym. V nej sa vyjadruje k ťažkej ceste slovenského maliarstva:

Postavenie slovenského maliara umelca priťažené je zvlášť. Ujala sa mienka, že základnou prekážkou vývinu výtvarného umenia boli pomery, v ktorých sa strácali hmotné možnosti, a že ani dnešné priaznivejšie časy nie sú dost' štedré. [...] Ale isté je i to, že maliarstvo slovenské ťaží hlbší nedostatok: nateraz nemá pred sebou len cestu, musí si zbudovať i východisko, musí si tvoriť i nástupište, odkiaľ sa má pobrať a ísť, lebo tu nieto výtvarníckej tradície.
(HRONSKÝ 1934: 6)

Práve v Alexyho diele nachádza domácu inšpiráciu, ktorá vyplývala z úsilia umelca splynúť so svetom dediny, chápanej ako svet univerzálny.

Do diskurzu slovenskej medzivojnovovej literatúry postupne vstupujú dovedy málo expandované toposy. Patrí k nim aj topos mesta. Podľa Pavla Minára možno v próze tohto obdobia vydeliť dve línie – antiurbánnu, ktorá artikuluje mesto ako topos s negatívnym príznakom, a urbánnu. Minár ďalej tvrdí, že Hronského urbánne písanie do priestoru mesta vstupuje transformáciami na diskurzívnej rovine: „Dedinské či sociálne romány (*Žltý dom v Klokoči, Jozef Mak, Chlieb*, atď.) sú generované kódom realistického písania a teda je v nich identifikovateľný aj koncept ilúzičnosti literárneho textu: vytváranie ilúzie o reálnosti popisovanej, re-prezentovanej ‚reality‘. V textoch s toposom mesta (*Proroctvo doktora Stankovského, Pisár Gráň*) funguje kód *anti-ilúzičnosti*: písanie funguje ako písanie – literárnosť literárneho textu nie je ‚realisticky‘ maskovaná ilúziou o ‚realite‘, sprítomňuje sa akt zápisu, demonštruje sa stratifikácia jazykových znakov podľa charakteru označujúceho a nie označovaného, text ‚zostáva‘ textom a nemá už (realistické) ambície byť správou o živote, svete“ (MINÁR 1998: 127). Hronského naratívny urbánny akt Minár interpretuje ako výraz narastajúcej urbanizácie a modernizácie slovenského fikčného diskurzu. Román *Proroctvo doktora Stankovského* pokladá za významný aj tým, že nastolil tému umeleckej bohémy, kaviarenskeho života s krásnou dámou, ktorú neskôr tematizuje Andrej Dobrota v *Polnočnom čakaní* (1941), Dominik Tatarka v *Panne Zázračnici* (1944) a Ivan Horváth v *Živote s Laurou* (1948).

Hronského obdivovanie mesta je však kritické, nikdy nezachádza tak ďaleko, aby sa tento civilizačný priestor stal silnou opozíciou dediny ako neskôr u naturistov. Mesto a mestský modus

vivendi sú skôr výrazom modernej doby. Zároveň je úzko späté s kritikou salónneho spôsobu života a jeho okázalosť je zdrojom Hronského úškrnu.

Hronského chápanie dediny ako sveta univerzálneho (sveta, ktorý má svoje tajomstvo a ktoré treba dobyť) sa však zráža s jeho snahou o vedomé budovanie elitného sveta. Vladimír Macura si kladie otázku, čo jednotlivé typy snov vypovedajú o národe, akým národným snom sa stávajú a súčasne aký český sen sa v zmysle projektovaného národného ideálu odkrýva. Obrodeneckej kultúre dominoval motív sna a spánku ako metafory ochromenia národnej aktivity a jej aktivizácia sa reflektovala ako pokus o vymanenie národa zo storočného spánku. Naplnenie národných emancipačných snáh vedie k vytváraniu nového ideálu. Možno povedať, že Hronský komplementarizuje želaný rozmer slovenskej prítomnosti, podobne ako autori druhej moderny obohacujú literárny výraz dotykom s Európou. Preto Hronského román *Proroctvo doktora Stankovského* korešponduje s Macurovým chápaním sna ako pozitívneho variantu skutočnosti.

Téma umenia a umelca predpokladá istú exkluzivitu. Povedali sme, že je ňou aj výnimočnosť postáv. Hronského umelec je totiž protipólom obyčajného človeka, ale jeho autorský idiolekt každú výnimočnosť zráža do všednosti, zámerne devaluje osobité na úroveň všeobecného. Spisovateľova životná filozofia mu „nedovolila“ zobrazit' umelcov iba ako výnimočné bytosti. V tejto filozofii má korene aj irónia. Jej východiskom je mestský človek – meštiak aj umelec.

Predmetnosť (materiálny svet, hmotárstvo) sa zráža s romantickým konceptom umelca (duch), ku ktorému Hronský inklinuje, preto aj on zostal v zajatí vzletnej rétoriky 19. storočia. Ponor do vnútra tvorivého človeka prekrýva opis salónneho sveta a umelcov ako „okupantov“ týchto exkluzívnych mestských priestorov. V hľadaní symbiózy života a umenia Hronský nadväzuje na štúrovsko-vajanskovskú líniu literárnej estetiky. Román *Proroctvo doktora Stankovského* je článkom tohto vývinového radu a podobne ako v 19. storočí neuralgickým bodom a problémom slovenských diel s umeleckou témou je láska. Jej záujmy sa krížia s nutnosťou obety (práce) pre národ, s askézou. Nevyužitie šancí štylistických postupov, myšlienkový tradicionalizmus, stret dvoch svetov vedú k tomu, že umelecko-bohémske prostredie je len kulisou na inscenáciu príbehu o láske, kulisou na zobrazenie protirečivého vzťahu umenia a života (lásky), ktoré splynú.

Napriek tomu sa nedá hovoriť o autorskom zámere, ktorý nevyšiel. Hronský sám vníma román ako knihu spomienkovú (NOGE 1983: 360). Možno ho interpretovať aj ako „vypísanie sa“ z osobnej traumy, vyrovnávanie sa s vlastným osudom, nemožnosť slobodne realizovať projekt vlastného života aj ako hľadanie vlastnej umeleckej a osobnostnej integrity. Táto téma zároveň

korešponduje s atmosférou dobiehania Európy, ale aj so snahou o nastolenie ideálneho stavu či konštitúcie žánru (künstlerroman), ktorý v súvekej slovenskej literatúre absentoval.

Pramene

HRONSKÝ, Jozef Cíger. „Proroctvo doktora Stankovského.“ In týž. *Zobrané spisy 2, Proroctvo doktora Stankovského, Žltý dom v Klokoči*. Martin: Matica slovenská, 2005 [1930], s. 5–137

HRONSKÝ, Jozef Cíger. *Prózy*; ed. Marta Součková. Bratislava: Kalligram – Ústav slovenskej literatúry, 2008

Literatúra

ČEPAN, Oskár. „Literárny vývin v rokoch 1918–1945.“ *Slovenská literatúra* 22, 1973, č. 3, s. 267–276

ČÚZY, Ladislav. „Jozef Cíger Hronský.“ In *Portréty slovenských spisovateľov*. Bratislava: Vydavateľstvo Univerzity Komenského 1998, s. 15–29

Dejiny slovenskej literatúry 5. Bratislava: Veda, 1984

HABAJ, Michal. *Druhá moderna*. Bratislava: Ars Poetica, 2005

HRBATA, Zdeněk. „Básníci a filistři (Měšťák“ a romantismus po roce 1830).“ In týž. *Filistři a umělci. K pojetí postavy měšťáka ve francouzské literatuře XIX. století*. Praha: Academia, 1986

HRONSKÝ, Jozef Cíger. *Janko Alexy*. Bratislava: Učiteľské vydavateľstvo slovenské U nás, 1934

KRČMÉRY, Štefan. *Dejiny literatúry slovenskej* 2. Bratislava: Tatran, 1976

KRŠÁKOVÁ, Dana. „Obraz spoločenského života meštianskych vrstiev v slovenskej literatúre na konci 19. a začiatku 20. storočia.“ In Mannová, Elena (ed.). *Meštianstvo a občianska spoločnosť na Slovensku 1900–1989*. Bratislava: Academic Electronic Press, 1998, s. 93–99

MACURA, Vladimír. *Český sen*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1998

MACURA, Vladimír. „Salon u Fričů a konverzační slovník pro dámy.“ In Lorenzová, Helena – Petrasová, Taťána (eds.). *Salony v české kultuře 19. století*. Sborník příspěvků z 18. ročníku symposia k problematice 19. století, Plzeň, 12.–14. 3. 1998. Praha: Koniasch Latin Press, 1999, s. 75–87

MATUŠKA, Alexander. „J. C. Hronský.“ In *Osobnosti*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1973, s. 405–577

MAŤOVČÍK, Augustín. *Jozef Cíger Hronský (Životná dráma)*. Martin: Matica slovenská, 1995

MÍKULA, Valér (ed.). *Slovník slovenských spisovatelův*. Bratislava: Kalligram – Ústav slovenskej literatúry SAV, 2005

MINÁR, Pavol. „Mesto v slovenskej medzivojnovnej fikcii (predpoklady, pravidlá, kódy a logika produkcie textov).“ In Mannová, Elena (ed.): *Meštianstvo a občianska spoločnosť na Slovensku 1900–1989*. Bratislava: Academic Electronic Press, 1998, s. 111–135

MRÁZ, Andrej. „Proroctvo doktora Stankovského.“ *Slovenské pohľady* 46, 1930, s. 716–717

MRÁZ, Andrej. *Dejiny slovenskej literatúry*. Bratislava: Academia, 1948

NOGE, Július. „Chlieb a láska – hybné sily života.“ In týž. *Podoby realizmu v medzivojnovnej próze*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1983, s. 239–299

STANZEL, Franz. *Teorie vyprávění*; přel. Jiří Stromšík. Praha: Odeon, 1988 [1979]

ŠTEVČEK, Ján. *Nezbadané prózy*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1971

ŠTEVČEK, Ján. *Literárnohistorické etudy*. Bratislava: Národné literárne centrum, 1996

The Slovak Dream of *the Salon*. Birth of Modern Slovak Art after 1918

The fruition of the emancipative efforts of the Slovaks after 1918 gave rise to a new ambition in the sphere of art: to complement the contemporary Slovak literature by a genre so far missing, the so called “Künstlerroman”. An example of such ambitions may be represented by the novel *Proroctvo doktora Stankovského* (The Prophecy of Doctor Stankovský, 1930) by Jozef Čiger Hronský. Its main topic is the bohemian world of artists, represented as an elitary group, which is accompanied by numerous references to the contemporary European literature. For Hronský, a follower of realistic traditions, the novel became a test space of his own artistic bias: he subverts the realistic principles by subjectivizing the narration, nevertheless his rhetoric remains connected with the “ideal realism” of Svetozár Hurban Vajanský – rather than representing the practices of the bohemian society of the 1920s. A variety of influences is taken into account in the analysis presented here (including Hronský’s contacts with visual arts); the semiotic studies of Macura’s book *Český sen* (The Czech Dream, 1998) have provided the methodological point of departure for the essay.

Žili byli jednou král, pán a rytíř...

Prvky typické pro pohádku podle klasifikace ATU v kapitolách věnovaných českému národnímu obrození v akademických učebnicích

KAROLINA ČWIEK

Jakým způsobem vyprávět příběh, aby utkvěl v paměti posluchačů a čtenářů? Před tímto problémem stáli autoři od věků a snažili se obdařit své příběhy takovými vlastnostmi, aby si je posluchači dobře zapamatovali a mohli je jednou vyprávět následující generaci, a ta zase další. Ustálený soubor epitet, charakterističtí hrdinové, schéma výstavby příběhu nebo jasné rozdělení zúčastněných stran na pozitivní a negativní (srov. ONG 1992) – to všechno dovolovalo zachovávat příběhy a předávat je jako složku sociální transmise mezi generacemi. Pohádky a pověsti se vypravují v zásadě stejným způsobem, za použití ustálených motivů a postupů; výjimky jsou nepočítelné. Ve své knize *The Types of the Folktale: A Classification and Bibliography* (1910) se Antti Aarne rozhodl uspořádat typické děje a motivy z pověstí a pohádek. Pro tento záměr vytvořil kategorie, podle nichž pak lze jednotlivé příběhy zařazovat. Systém rozšířil v roce 1961 Stith Thompson a konečně v roce 2004 Hans-Jörg Uther. Soubor byl pojmenován podle iniciál příjmení autorů klasifikace (ATU) a obsahuje přes 2500 pověstí a pohádek. Je třeba zdůraznit, že pohádka je tu chápána jako *modelový příběh*, nikoli jako jeden z literárních žánrů. Tuto klasifikaci jsem využila k rozlišení charakteristických pohádkových motivů, kterých jsem si povšimla ve způsobu vyprávění o období národního obrození v učebnicích.

Vladimír Macura ve svých pracích ukázal, jakým způsobem národní obrození reprezentovalo sebe sama. To se nutně nějakým způsobem promítlo i do historiografie; proto myslím, že je zajímavé podívat se, jaké modelové příběhy se uplatňují v historickém psaní o tomto období, a to zvláště v literárněhistorických přehledech zamýšlených jako učební texty určené mladým lidem, jež vznikly v časovém rozpětí několika desítek let převážně minulého století. V podstatě si zde klademe otázku, jak se v myšlení a psaní o národním obrození naturalizovala pohádka. Za tímto účelem jsem si vybrala tři publikace: *Dějiny české literatury* Jaroslava Vlčka (1892–1931), *Dějiny českého písemnictví* Arna Nováka (1910) a *Přehled dějin Československa 1526–1848* (1982, red. Jaroslav Purš a Miroslav Kropilák). Při výběru knih jsem brala v úvahu dobu, kdy byly napsány, i jejich přístupnost potenciálnímu čtenáři. Fakt, že se jedná o akademické učebnice, není bez významu. Je to specifický druh knihy, který by měl studentům

poskytnout přehled v jisté oblasti vědeckého poznání: proto je naprosto zásadní, jakým způsobem to dělá a jak interpretuje fakta. Učebnice, které jsem vybrala, se shodují v tom, že často používají představy charakteristické pro pohádku, když mluví o určitých událostech a osobách, patrně za předpokladu, že takové děje a motivy mohou být příjemcem snadněji asimilovány. Je obecně známo, že v procesu socializace dobře asimilujeme některé pohádkové představy, protože ukazují svět v přímé opozici dobro – zlo, jako místo, kde nakonec triumfuje spravedlnost. Uspokojují tedy přirozenou potřebu bezpečí (srov. FROMM 1989) a vizi uspořádaného světa, jak na to upozornil Mircea Eliade. Obraz uspořádání světa podle zásad pohádky nám může pomáhat v zápasu o smysl našeho života (srov. BETTELHEIM 1996).

Protože příjemce akademické literárněhistorické práce má už obvykle o období národního obrození jisté povědomí, jež získal během předchozího vzdělávání, disponuje tedy určitým horizontem očekávání a „pohádkové“ zobrazení historických osob nebo událostí tu má předem připravenou půdu. Reprezentace národních dějin tímto způsobem má, jak soudím, něco společného s utvářením tradice, jak o tom píše Eric Hobsbawm: „takové tradice mají velký význam pro onu poměrně nedávnou historickou inovaci, kterou je ‚národ‘ a ‚národní dějiny‘“ (HOBSBAWM 2008: 21; přel. K. Č.).

Prostředky, jimiž se výše uvedení autoři snaží vytvořit obraz národního obrození, ve kterém vidíme prvky typické pro pohádku, lze pozorovat na úrovni jazyka i stylu podání událostí a postav. Kromě toho je třeba věnovat se také výběru ilustrací, což je typické zejména pro reprezentaci trojice hlavních hrdinů tohoto období; k tomu se vrátím později. Období, jehož ideálem byl „člověk-vlastenec, aktivně zasahující současně do celé řady oblastí kultury“ (MACURA 1995: 20), je v pojetí autorů pojednaných v mém příspěvku dílem hrdinů a reků, kteří se mohou bez obav rovnat pohádkovým králům a rytířům.

Prvky pohádkovosti se tu objevují při popisu jistých událostí nebo společenských situací; jsou přitom využívány motivy, jež nacházíme v klasifikaci ATU, a následně jsou přepracovány pro potřeby psaní o příslušném období. Jako každý hrdina, také buditel národa potřebuje výrazného protivníka. Podoba takového protivníka v pohádce je známá: je to postava úplně zlá, která disponuje obrovskou mocí a alespoň na první pohled je silnější než pozitivní hrdina. Stojí za to si uvědomit, že negativní postava je obvykle také ošklivá, což se spojuje s negativními mravními vlastnostmi (srov. GIRARD 1991). Takový nepřítel může mít také několik významných slabých stránek, jichž hrdina dovedně využije díky své chytrosti. Patří k nim především omezenost, obvykle pocházející z příliš velké důvěry ve vlastní sílu, a protivník tak často neuvědoměle přispívá k vítězství hrdiny pozitivního. Takovou situaci vidíme v popisu rakouského císařství a jeho politiky vůči Čechům, jak o tom píše Arne Novák v souvislosti se staršími koncepcemi:

„Soudilo se, že s přirozenou reakcí na násilnou germanizaci, přicházející z centralistické Vídně, se vezpřely zdravé síly národa, ukryté a uspané hlavně v lidu, a že opírajíce se o staré obranné uvědomění národně jazykové [...] čelily odnárodnování a ze sebe samých vytvořily podmínky nového českého života“ (NOVÁK 1946: 116). Avšak sám o něco později postupuje obdobně, když vypočítává úspěchy, které přinesla josefínská doba, a ukazuje, jak císařské reformy nevědomky posilovaly probuzení národního citu (NOVÁK 1946: 119–120). Jaroslav Vlček zase ukazuje, že josefínské reformy byly jenom složkou v řadě událostí, které přispěly k rozvinutí prvních obrozeneckých aktivit. I u něho si můžeme všimnout představy Evropy, odkud pronikají umělecké a filozofické proudy přes hranice habsburské monarchie a přispívají k růstu národního vědomí, jsou inspiracemi buditelových činností. „Doba Josefa II. [...] jeho toleranční patent, zrušení selského nevolnictví, reformy národohospodářské a pro literaturu hlavně svoboda tisková jsou jen článkem dlouhého řetězu, jenž se končí voláním nového evangelia: Liberté, égalité, fraternité...“ (VLČEK 1960: 304).

Vůči habsburské monarchii, jedné z tehdejších evropských mocností, stojí pak jednotliví buditelé jako „třetí synové“ či „prost’áčkové“ v pohádce (srov. TURNER 2004): zdá se, že jsou slabí a začínají z předem ztracené pozice, avšak nakonec vítězí. Literární historici tu používají charakteristiky spojené s představou boje, ba dokonce války, a podtrhující sílu a neústupnost charakteru buditelů: Dobrovský je u Nováka představen jako „hrdina ducha“, „střízlivý odpůrce“ (NOVÁK 1946: 124), jako člověk „vědecky obrněný“, „útočný“, „nemilosrdný“ u Vlčka (VLČEK 1960: 305); o Jungmannovi mluví Novák jako o „důstojném stoupenci“ samotného Herdera a Goetha (NOVÁK 1946: 131), zato Vlček jako o „obratném vojevůdci“ (VLČEK 1960: 307). Buditelé nejsou už jen skupinou vědců, filologů nebo literátů. Jsou to rytíři a bojovníci, kteří se staví na odpor zlu, jež hrozí jejich světu. Chtějí obnovit to, co zahynulo, pohlcováno zlem a jeho působením. Zůstala po něm pouze zničená země, nad níž už jen poletují vrány, jak to vidíme na ilustraci u Arna Nováka (NOVÁK 1946: 19). Činnosti proti Čechům chystal lstivý nepřítel odedávna, ještě před bělohorskou porážkou: „Zatímco vojenský [jde o třicetiletou válku] zápas pokračoval, vídeňská vláda podle předem vypracovaného plánu přikročila k odvetným změnám v Českém království“ (PURŠ, KROPILÁK 1982: 168). Rakouské císařství je u vybraných autorů je ukázáno jako přímý nepřítel, jehož zlé záměry jsou bez nade vši pochybnost. I za původně pozitivními akty a činnostmi je nakonec vždy odhalena jejich negativní stránka: „až když vyvřela první radost nad odstraněnou tíhou a počaly se jeviti také důsledky josefínské centralizace a germanizace“ (VLČEK 1960: 304). Dokonce i Arne Novák, který v závěru pojednání o baroku napíše, že obrození nebyl zázrak, ale výsledek několika činností, utvořejících tehdejší situaci, bude se zármutkem tvrdit, že „v polovici 18. věku nebylo nikde naděje, že by se národ, takto přitlačeny

k zemi, mohl ještě vzpamatovati“ (NOVÁK 1946: 91). A nepřítel jako Vergiliův *anguis in herba*, had skrytý v trávě, se činil: „Smysl pro dějinnou souvislost byl uměle vyhlazován politikou vídeňskou, spějící k vítězné centralizaci“ (NOVÁK 1946: 90).

Není tedy divu, že za takových podmínek autoři často operují dalším motivem z pohádkového vyprávění, který klasifikace ATU nazývá „pravdou, jež přichází ke slovu“. Především tu jde tady o zdůraznění rovnoprávnosti češtiny s jinými jazyky a její oprávněnosti vyjadřovat vysoké a důležité kulturní obsahy. Jaroslav Vlček vyjadřuje tento záměr takto: „Také Čechům psali Descartes a Spinoza, Locke a Hume a Kant [...]. Také Čechům byla hlášána hesla vědecké empirie, také zde šlo o vzdělání rozumu a osvícení až do vrstev nejširších, také u nás filozofická skepse, podnikajíc kritiku všech zděděných názorů a soustav, zrodila náboženskou toleranci“ (VLČEK 1960: 303). Vlček chce ukázat, že se Češi výborně orientovali ve starších i soudobých myšlenkových proudech. Pravda, kterou nepřítel chce schovat před hrdinou, nebo pravda, kterou hlásá – ať už sám nebo s jinými – hrdina, se ukazuje v plné síle. Arne Novák ukazuje lidové básnictví jako kulturní dědictví, jež přetrvalo a našlo své pokračování v literární tradici: „jde v podstatě všude o zpopularizovaný a zlidovělý statek kulturní, který poklesl do nižších vrstev civilizačních, avšak při tomto přechodu byl netoliko obměněn, ale i obohacen“ (NOVÁK 1946: 93). Pravda o duchu českého národa tedy nezahynula – čekala jenom, aby se v náležitém okamžiku se zjevila jako blaničtí rytíři.

S tímto motivem se spojuje další, a sice motiv „důkazu věrnosti a nevinnosti“, který je připisován českému lidu, zachovávajícímu češtinu a nepodlehnuvšímu nátlaku německví. O tom, že lidový duch od začátku vzdoroval vlivu germánské kultury, píše Arne Novák tímto způsobem: „Rytířský feudalismus proniká do Čech prostřednictvím německým a přináší s sebou německé látky i formy do literatury, ale lidový duch a uvědomění nacionálně politické se brání se zdarem této germanizaci písemnictví, která jest jenom výrazem postupné germanizace české společnosti předhusitské“ (TAMTÉŽ: 18). Obraz „osamoceného“ pozitivního hrdiny nabývá v tomto případě kolektivní podoby českého lidu: „Šlechta byla ztracena nadobro, měšťanstvo se postupně odnárodňovalo, jenom fluktuální a probudilý stav kněžsko-učenecký, i když se vyjadřoval v barokní latině neb v osvícenské němčině, uchoval tenounký plamének tradiční, při čemž mu napomáhalo, že sám pocházel většinou z lidu, kde se po česku mysliho, cítilo a mluvilo“ (TAMTÉŽ: 23). I přes nepříznivé okolnosti, přes to, že musí projevovat své pravdy v cizích jazycích, uchovává nositel českého jazyka tento „tenounký plamének tradiční“. Metafora sotva doutnajícího ohně, jakoby převzatá z pohádky „Kmotra Smrt“ bratří Grimmů, se vrací u Nováka ještě několikrát: „Jenom v selském lidu, nepozorován, udržel se plamének zdravého života národního“ (TAMTÉŽ: 91). Jaroslav Vlček používá ještě důraznější doplňky: „z českých nevolníků

selských [...], z nichž, třeba prostředím cizího jazyka, vyrůstalo nové jádro národa“ (VLČEK 1960: 304). Motiv „třetího syna“ či „prost’áčka“ patří, jak tu vidíme, k nejoblíbenějším. Ba více, Novák dává najevo, že ti, kteří „tvoří obrazy selského venkova“ (NOVÁK 1946: 12), jsou nejspíše hodni, aby vstoupili do panteonu evropské literatury.

Pohádkové představy se promítají také do popisu buditelů. Zejména reprezentace Josefa Dobrovského, Josefa Jungmanna a Františka Palackého se uskutečňuje na základě pohádkového modelu, do jehož kontur je zapracována. V utváření postavy Josefa Dobrovského vidíme zejména úsilí představit ho jako prvního hrdinu, zakladatele a toho, kdo dal základ celému příštímú národnímu hnutí. „Kdokoliv kdy zabývati se bude naším literárním obrozením, každému znovu a znovu bude počínati od základů, jež slovesnosti české položil Josef Dobrovský“ (VLČEK 1960: 305). Je to člověk, který „z prostého zahradního domku na ostrově Kampě blesky svého ducha osvěcoval všechny obory duševní práce v Čechách“ (TAMTÉŽ). Dobrovský jako všestranná osobnost působí mocně na své okolí a nabývá úlohy mistra. Jak u Nováka, tak i u Purše a Kropiláka se mění v postavu mytického obra, který vyrůstá nad jiné díky svému vzdělání, svým vědomostem a dovednostem. Novák jde ještě dále, když jej nazývá nejen mistrem, ale také patriarchou, „učeným abbé“ (NOVÁK 1946: 124). Tento titul činí z Dobrovského téměř nadlidskou postavu, která drží v rukou „vládu duší“ („rząd dusz“, použijeme-li Mickiewiczova spojení z *Dziad*, kde hlavní hrdina prosí Boha o takovou vládu, jaké je hoden on jako poslední šance národa, a konečně se jeví jako nadlidská postava) a získává ráz světce: jako například u Vlčka, kde Josef Dobrovský promlouvá „spásné slovo“ (VLČEK 1960: 11) k mladým českým básníkům. Mezi jinými ustálenými označeními se objevuje i „patriarcha“ (srov. NOVÁK 1946: 124, VLČEK 1960: 307), z jehož rodu pocházejí další buditelé (srov. NOVÁK 1946: 129). Tento dojem prohlubuje v Novákově textu připojený portrét Dobrovského, na němž je buditel zobrazen v tmavém oblečení a zpod těžkých očních víček vážně hledí na čtenáře a vzbuzuje svou důstojností úctu. Dovídáme se, že jako pověstný kníže-zakladatel „odčinil jazykovou a veršovou anarchii“ (NOVÁK 1946: 126) a z chaosu udělal uspořádaný, bezpečný svět. „Odbyl samozvané zákonodárce z řad barokních puristů“ (TAMTÉŽ) a vzal do svých rukou vládu nad jazykem první obrozenské generace: měl na ni nárok jako ten, kdo se – na rozdíl od výše uvedených puristů – vyznačoval „jazykovým citem a spolehlivými vědomostmi“ (TAMTÉŽ: 126). Jméno Dobrovský se u Vlčka mění v metonymii první fáze českého obrození: „Léta 1780–1810 právem slují érou Dobrovského“ (VLČEK 1960: 305).

Druhého hrdinu obrození, Josefa Jungmanna, popisují autoři jako pravého dědice prvního vůdce a rytíře pokračujícího v díle, což se mu daří i přes úsilí jiných uzurpátorů tohoto dědictví. Po tom, co vylíčil úspěchy Dobrovského, popisuje Novák ironií dějin, která na důležitou

katedru v Prešpurku dosadila „nikoliv iniciativního filologa ze školy i rodu Dobrovského Jiřího Ribaye, nýbrž úzkoprského konzervativce, nerozumějícího ani mládeži, ani vývoji, Jiřího Palkoviče“ (NOVÁK 1946: 129). Hodnost, kterou si Palkovič nezasloužil, pak s sebou nesla také autorita a vliv na celou mladou generaci Slováků. Novák líčí obraz ne jednoho, ale více „dědiců“ – a teprve po nich se zjevuje „zároveň autoritativní i milovaný vůdce“ (TAMTÉŽ: 130), Josef Jungmann. Od začátku je titulován jako mistr, byť se podle Nováka nemůže rovnat Dobrovskému – je zajisté nástupcem hodným svého místa, avšak je pouhým nástupcem (srov. například pověst *O Krokovi a jeho dcerách*, v níž s Krokem, prvním a modelovým vládcem, nemůže nikdo rovnat – nejen jeho dcery, ale ani nový panovník, Libušin muž Přemysl). Jako v pohádce o velkém králi a jeho dědici, který je sice dobrým vládcem, ale nemůže se rovnat slávě a činům svého předchůdce. Na druhé straně však Jungmann vládne „podivuhodnou rukou jazykového virtuosa“ (TAMTÉŽ: 131) jako magickým artefaktem. Jeho díla jsou „zároveň naplněním i prohloubením vědeckého programu Dobrovského“ (TAMTÉŽ: 132). Tak se tedy – zvláště ve Vlčkově vidění – zjevuje ztracený kníže, dědic a rytíř. Jako toho posledního vidíme Jungmanna zvláště u Vlčka, který od počátku zdůrazňuje jeho právo na *trůn*: „Josef Jungmann přejímá vedení druhého dorostu buditelského z rukou Dobrovského“ (VLČEK 1960: 307) a upevňuje a staví dále zděděné *království*. Byl-li Dobrovský otcem, králem a patriarchou, Jungmann je hlavně bojovníkem a stratémem: „Jako obratný vojevůdce, sám zůstává v pozadí, řídí a do boje vysílá své mladé bojovníky“ (TAMTÉŽ). Jungmann je ten, kdo vytváří slovní zásobu v oblasti vědy, básnictví a estetiky, jako mág-stvořitel, jehož slova nejsou už jenom zvuky, ale osobitý druh tvorby, která obnovuje hodnotu českého básnictví a vědy (srov. TAMTÉŽ: 307–308). V jeho osobě se koncentrovaly dovednosti z mnoha oblastí; jak to ukazuje Vladimír Macura, jeho „kulturní aktivita nevytyčuje ostré předěly mezi vědou, uměleckou literaturou, publicistikou apod.“ (TAMTÉŽ: 14). Jungmann se tak stává hrdinou univerzálním.

Poslední z trojice hrdinů je František Palacký. Je však představován úplně jinak než dva předchozí, starší a důstojnější. Spíše je to typ knížete *in spe*, který se zjevuje mezi buditeli a vzbuzuje úžas všech. Po vyličení cesty, kterou Palacký absolvoval do Prahy, následuje popis původu hrdiny jakoby přejatý z pohádky. Původem z nejnižších společenských vrstev dospívá k nejvyššímu postavení: „čekalo ho tu štěstí, o jakém se sotva zdálo synku chudého evangelického učitele z valašských hor a panskému vychovateli maďarsko-německých rodin v Prešpurce“; a následně „dostalo se šťastnému Palackému výjimečného údělu státi se harmonickým Olympanem“ (NOVÁK 1946: 138). Chudý mládenec přichází na *dvůr* buditelů, krále Dobrovského a rytíře Jungmanna. Co ještě ho spojuje s typickým pohádkovým knížetem? Především vzhled. Až dotud nikdo z autorů neupozorňoval na tělesné vlastnosti hrdinů. O Palackém však píše Novák

už v prvním odstavci, že byl „sličný“ (TAMTÉŽ). Na sousední stránce – pro potvrzení této teze – vidíme mladého Palackého jemné, ještě chlapecké krásy; portrét velmi odlišný od dříve jmenovaných. Ale to ještě není všechno. Jako pravý opravdový pohádkový hrdina má Palacký zajištěn klidný a bohatý život, bez hmotných starostí, když se ožení s dcerou zámožného pražského patricije, a může věnovat svůj zájem už jen tomu, čím se zabývali jeho mistři (TAMTÉŽ). Stává se knížetem se všemi jeho atributy: krásný vzhled, výhodný sňatek (ruka královny a půl království, chtělo by se říci), vlastnosti ducha. Kromě toho se vyznačuje křesťanskou pokorou (TAMTÉŽ: 140). Jak nás zpravuje Vlček, byl Palacký „šlechtný, obětavý přítel“ (VLČEK 1960: 106), který se svým nejvěrnějším druhem, Pavlem Josefem Šafaříkem, uměl – v okolí pěkné přírody, jak zdůrazňuje Vlček – „dlouze a důvěrně rozmluvati o reformě české literatury“ (TAMTÉŽ: 81). Stará se tedy o dědictví po svých předchůdcích, kteří si ho tak oblíbili (NOVÁK 1946: 138) a nakonec také „po Dobrovském a Jungmannovi zaujal místo vůdčí, které udržoval až do smrti, ctěn obecně jako Otec národa“ (TAMTÉŽ).

Každý národ má své mýty, které si uchovává a které prostupují i jeho myšlení o skutečnosti. Ilustrovat to může pojednávaný případ, kdy pronikají do líčení skutečných událostí a postav literárního života. Na propojení mezi mýtem a dějinami upozorňuje Kirsten Hastrup, která tvrdí, že „vyprávění o minulosti vposledku utvářejí vlastní realitu“ (HASTRUP 1997: 25). Psaní o rozhodujících událostech národní historie vždy vyvolává pokušení předložit apoteózu jejich hlavních hrdinů. Fakt, že tito hrdinové jsou vybavováni určitým ustáleným souborem vlastností (charakteru nebo vzhledu) je přibližuje k archetypům postav přítomných v pohádkách; způsob, jakým jsou zapojováni do kontextu příběhu, z nich činí „hrdiny“ pohádky vyprávěné literárními historiky. Příběh se opírá o historická fakta, ale je vyprávěn spíše pomocí prostředků pohádkových než historiografických. Záměrem je sblížit čtenáře co nejintenzivněji s popisovaným obdobím. Čím více emocí vzbudí v příjemci takový popis, tím pravděpodobnější bude, že se ztotožní s pozitivními hrdiny a uzná popis situace za správný, vyplývající z ontologie představeného světa. „Dějiny jsou – at' chceme, či nechceme – jen jedny,“ píše Vladimír Macura ve své předmluvě ke *Znamení z rodu*. Otázkou je jenom, jak je vyprávíme...

Prameny

NOVÁK, Arne. *Dějiny českého písemnictví*. Praha: Sfinx: Bohumil Janda, 1946 [1910]

PURŠ, Jaroslav – Kropilák Miroslav (eds.). *Přehled dějin Československa 2, 1526–1848*. Praha: Academia, 1982

VLČEK, Jaroslav. *Dějiny české literatury*. Praha: SNKLHU, 1960 [1892–1921]

Literatura

- AARNE, Antti. *The Types of the Folktale: A Classification and Bibliography*. Helsinki: Academia Scientiarum Fennica 1964 [1910]
- BETTELHEIM, Bruno. *Cudowne i pożyteczne: o znaczeniach i wartościach baśni*; přel. Danuta Danek. Warszawa: W.A.B. 1996 [1976]
- FROMM, Erich. *Mieć czy być: duchowe podstany nowego społeczeństwa*; přel. Jan Miziński. Warszawa: Klub Otrycki, 1989 [1976]
- GIRARD, René. *Kozioł ofiarny*; přel. Mirosława Goszczyńska. Łódź: Wydawnictwo Łódzkie, 1991 [1982]
- HASTRUP, Kirsten. „Przedstawianie przeszłości. Uwagi na temat mitu i historii“; přel. Stanisław Sikora. *Konteksty. Polska Sztuka Ludowa* 1997, č. 1–2, s. 22–27
- HOBBSAWM, Eric. „Wprowadzenie. Wynajdywanie tradycji.“ In Hobsbawm, Eric – Ranger, Terence. *Tradycja wynaleziona*; přel. Mieczysław i Filip Godyń. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2008 [1983], s. 9–24
- MACURA, Vladimír. *Znamení z rodu*. Jinočany: H & H, 1995 [1983]
- ONG, Walter. *Oralność i piśmienność: słowo poddane technologii*; přel. Józef Japola. Lublin: Redakcja Wydawnictw Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, 1992 [1988]
- TURNER, Victor. „Liminalność i communitas“. In Kempny, Marian – Nowicka, Ewa (eds.). *Badanie kultury. Elementy teorii antropologicznej. Kontynuacje*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2004, s. 240–266

Once upon a Time There Was a King, a Lord, and a Knight... Typical Aspects of Folktale (as specified by ATU) in the Academic Textbooks on Czech Literature, Particularly in the Chapters on the National Revival

The intention of the essay is to inquire into the ways and purposes of implementing motifs characteristic of folktale in the Czech academic texts on literary history (*Z dějin české literatury*, by Jaroslav Vlček, *Dějiny českého písemnictví* by Arne Novák, and *Přehled dějin Československa 1526–1848*, ed. by Jaroslav Purš and Miroslav Kropilák), particularly in the passages on the period referred to as the Czech National Revival. Folktale is comprehended here as a model story, accordingly to the ATU classification of folktale motifs. The focus is on methods and functions of employing elements of folktale by analyzing the language and style as well as the choice of illustrations in the books concerned. Aspects of folktale may be observed both in the representation of the entire situation of the Czechs during the period of the National Revival, and in the heroic representation of the personalities of Josef Dobrovský, Josef Jungmann and František Palacký.

Vztah zvuku a významu v poezii Josefa Palivce

MARTIN LUKÁŠ

Vztah zvuku a významu zakládá dynamický potenciál Palivcovy poezie. Stává se pomyslným úběžníkem, k němuž směřují jednotlivé interpretační pokusy. Jeho perspektivou lze nahlédnout souvislosti dalších složek, které se na struktuře díla podílejí. Nicméně právě zvuk a význam jakožto zásadní komponenty struktury souvisejí nejnápadněji s dvěma oblastmi inspiračních zdrojů, k nimž se Palivec nepokrytě odvolával. Jednou z nich je domácí básnická tradice, druhou vliv francouzského symbolismu, zejména pak osobnosti Paula Valéryho. Nás zde bude zajímat především to, jak se tyto tvůrčí impulsy promítají do výsledné podoby hláskové instrumentace, a obsazení motivického aparátu.¹

Palivec v rovině tematicko-motivické pracuje s dvěma výraznými zdroji domácí kulturně-literární tradice. Jsou jimi národní obrození a dílo Karla Hynka Máchy. Odkazy k národnímu obrození, jehož jazyk Palivec zčásti funkčně oživuje, tvoří výraznou složku básníkovy motivického aparátu. Foneticky odpovídá dobovému zápisu jen několik málo tvarů (*ouval, oujezd*), zato po stránce lexikální je národně-obrozený slovník zastoupen hojněji. Emblematická slova související s novodobou českou kulturou zde vykazují (stejně jako v původních obrozených textech, v nichž se „kanonizovala“) silnou vazbu na českou národní „ideologii“. To se příznačně ukazuje na opozici *lípa – dub*, tj. živel český versus živel německý (MACURA 1983), kde názvy stromů odkazují nejen k národním a územním souvislostem, ale zároveň sugerují celou řadu kontrastních kvalit a principů odlišujících oba národy. Jiná klíčová slova (*blína, země*, ale i názvosloví spjaté s obděláváním půdy na venkově) jsou zatížena symbolikou, která v první polovině 19. století sahala přes vyzdvihování postavy sedláka až k „mytické orb[ě] knížete Přemysla, bájného zakladatele české státnosti“ (MACURA 1997: 52). Určujícími se zdají být

¹ V tomto smyslu autor navazuje na svoji bakalářskou práci o poezii Josefa Palivce.

i nejrůznější názvy rostlin (u Palivce zejména *lilie, jetel, mák, růže, blín* aj.),² jejichž užíváním, jak dokládá Vladimír Macura, se projevovala dobová záliba v květomluvě.³

V úhrnu lze tedy říci, že „obrozená vrstva“ lexika, užitá v Palivcově tvorbě, vymezuje téma národní idyly, k němuž se váže jak mytologie slavné české minulosti, tak dobová idealizace venkova s přidruženými atributy (skromnost, bezpečí, pastýřství ad.) (TAMTÉŽ: 52). Teprve na pozadí charakterizované emblematicky následně vznikaly a vůči ní se vymezovaly Palivcovy nové varianty v pojmání národních emblémů.

Jiným impulsem pro Palivcovu poezii byla tvorba Karla Hynka Máchy, jehož texty se významně promítají do jeho veršů. Děje se tak prostřednictvím citací „zvukové“ vrstvy Máchova díla i nového pojetí máchovské ideje matky-země.⁴ Palivec tvůrčím způsobem konfrontuje odkazy na Máchu s výše zmíněnou emblematickou obrozené (jungmannovské) doby.⁵ Dobře je to patrné v parafrázi národní hymny ze skladby „Naslouchání“ (1943):

Co to chřestí po holinách?
Kdo to pláče po dolinách?
V sadě tmí se *tichý tis*,
tišší sotva našel bys...
To je řeholní ta země,
která zajíká se ve mně,
samomluvná šedoze.
(PALIVEC 1993: 19; zvýr. M. L.)

Nejen celkovou stylizací sloky, která namísto radostného opěvování sugeruje spíše zoufalství a zármutek, ale i volbou výrazu *tichý tis*,⁶ který je převzat z Máchova sonetu (MÁCHA 1986: 66), Palivec nabourává původní zpodobení obrozené idyly. Krajina tam, kde dříve připomínala ráj („zemský ráj to na pohled“), nyní evokuje ujařmenou zemi. Její zpodobení, opírající se i na jiných místech v textu o máchovské aluze, směřuje k odhalení neutěšených podmínek:

Slepých sluncí zašlá záře
ještě dýchá v bledost tváře
těch, co v šeré vánici

² Např. *lilie*, která se v obrozených textech ukazuje jako nositelka čistoty, panenství a nevinnosti, vystupuje dle Macury (viz pozn. č. 3) i jako obraz „zničené ctnosti“, což by odpovídalo Palivcovým veršům: „Oloupen o lásku spon / neudolatelný sklon / hledaje své předobrazy, / vícekrát nenarazí / na lilium martagon?“ Lilium martagon neboli lilie zlatohlávek sugeruje ztracenou čistotu, ale rovněž, jak se ukazuje níže v básni, i ztrátu českých emblémů: „Sbohem znaky drahocenné, / zamklé a odzlačené! / Bez lípy a dlouho mdlou / opuštěnost odlehlou...“ (PALIVEC 1993: 24).

³ V kapitole s názvem „Synkretismus“ Macura (MACURA 1983) dále pojednává o vztazích květomluvy k jiným oblastem národního života (krása českých žen, již zmiňovaná orná půda, resp. pěstování květin jako pěstování národní literatury atd.), které byly v literatuře národního obrození tematizovány.

⁴ Máchovským pojetím ideje matky-země se zabýval i Jan Patočka, z jehož studie vycházíme zejména v závěru naší práce (PATOČKA 2004).

⁵ O vztahu jednotlivých označení period národního obrození viz kapitola „Úvodem“ v Macurově *Znamení zrodu*.

⁶ Připomeňme si konfrontaci originálu a Palivce: „V sadě skví se jara květ“ – „V sadě tmí se tichý tis“.

tápou kalnou dálnicí.
(PALIVEC 1993: 28)

Na druhé straně se Palivec nápadně inspiroje francouzským symbolismem (Mallarmé, Valéry, Bremond) a usilovným zápasem jeho představitelů o moderní tvar básně, odpovídající jak soudobému myšlení člověka (vyhrocená abstrakce plynoucí z všeobecné racionalizace), tak klíčovému předpokladu svébytnosti poezie, která se má přiblížit hudbě (VALÉRY 1990).

Valéryovská pozice vychází ze základního předpokladu, dle něhož se poezie stává nástrojem, který „pronik[á] do prapůvodních vrstev jazyka, odkud kdysi vzešly a kdykoli mohou znovu vzejít kouzelnické a zaklínací formule“ (FRIEDRICH 2005: 185). K dosažení takového účinku musejí slova v básni fungovat na principu autoreference, odkazovat sama na sebe. Tím je pak zdůrazněna jejich zvuková složka, zatímco jejich význam bývá potlačen, někdy až do té míry, že existuje pouze v jazyce; právě jako zvuková složka sama.

Valéry povahu poezie, jak ji sám vnímá, vystihuje následovně: „Báseň [...] neumírá tím, že žila: je vytvořena právě proto, aby znovu povstala z trosek a aby se nekonečně znovu a znovu stávala tím, čím byla. Poezie se pozná právě podle toho, že nás nutí neustále ji v její formě obnovovat: vybízí nás, abychom ji rekonstruovali v její původní podobě“ (VALÉRY 1990: 25). Básník zde naráží na důležitost zvukové složky pro výslednou podobu a účinek verše. Poněkud lapidárně pak shrnuje: „Když toužíme opakovat si verš pro jeho formu, vstupujeme do světa poezie“ (TAMTÉŽ: 18). Formou zde Valéry pochopitelně míní zvukosled, jehož úlohu ve struktuře básně natolik zdůrazňuje.

Myšlenkový svět Valéryho poezie byl pro Palivce velmi inspirativní, přesto nemůžeme říci, že by český básník mechanicky přijal princip zvukové autonomie verše bez jakýchkoli tvůrčích úprav pro své dílo. Valéry, jak bylo naznačeno, „zbavuje“ slova v básni významů, které si podržují v přirozeném jazyce, tím, že slova vzájemně kombinuje, až dosáhne zvukového účinku, který připomíná zaříkávací (inkantační) formuli. Palivec však nezachází tak daleko a i navzdory rozvinuté hláskové instrumentaci nerezignuje zcela na vazbu mezi „zvukem“ a významem slova. Jeho poezie má ráz vzývání, zaklínání slovy, tento princip se však neobrací na sebe sama, nýbrž je skrze něj specificky usouvztažněna zvuková složka s významy některých slov.

Kdybychom nyní chtěli za cenu značného zjednodušení shrnout osobité, ve své povaze komplementární propojení zvuku a významu, jak se nám ukazuje prostřednictvím inspiračních zdrojů, mohli bychom konstatovat, že se Palivec s využitím principů výstavby básně, které byly vlastní evropské moderně, pokouší vyjádřit a aktualizovat tradiční, motivicko-tematickou složku máchovské linie v české poezii.

Toto specifické, výše naznačené usouvztažnění zvuku a významu se v konkrétním textu projevuje hned několikerým způsobem, jimž může význam být sugerován skrze „zvuk“. Nejvýrazněji se provázanost obou rovin projevuje na tzv. zvukové iradiaci klíčového slova.⁷ Určité slovo je „předznamenáváno“, anebo „doznívá“, případně je vůbec evokováno okolními verši, v nichž se realizují hlásky jeho fonetického složení. Slovo tak ve struktuře básně nabývá na důležitosti, „vystupuje“ z textu. Příkladem může být *koráb* v následujícím úryvku:

[...] a ráhna vyhlíží,
až práhna po pobřeží
můj *koráb* přiblíží
se ke světelné věži.
(Palivec 1993: 72; zvýr. M. L.)

(zde jde evidentně o „předznamenání“); anebo slovo *keřs* v následujících verších:

Keřs keřeš troudný čas
a z hrobu *keřsu keřsí*,
tma tmoucí *třbí* jas,
jenž k *svdci* namíří *si*.
(TAMTÉŽ: 50; zvýr. M. L.)

Právě již zmiňované „zaklínání slovy“ se odvíjí na principu zvukové iradiace klíčového slova. V citovaných úryvcích, ale i ve verších jako „horní hamry ve hrob zní mi“ (TAMTÉŽ: 28) či „už douti doubravou mé dubny nebudou“ (TAMTÉŽ: 76) se zřetelně ukazuje, jak se „vzývání“ (tj. opakování) určitých hláskových kvalit propojuje s významem klíčového slova. Ten potom v důsledku utvořené vazby na konkrétní hláskovou instrumentaci může být už jen na základě výskytu samotných hlásek „zpřítomňován“ i jinde v textu. Příkladem je prolínání slova *tma* do hláskové instrumentace ve verších:

Tma stojí o jantar,
tma nor, tma omnivora,
mour marna bourá tvar,
spí zahloubaná hora.
(TAMTÉŽ: 85)

Nyní se vrátíme ke vztahu Palivce k Máchovi a národnímu obrození, abychom ukázali jejich provázanost na pojmu *vlasti*, resp. *země*, a jiných přidružených výrazech (u Palivce dále *šedožem*, *hlína*, ale i *humna* ad.).

Vladimír Macura věnoval analýze pojmu *vlast* kapitolu ve své knize *Znamení zrodu*. Ukazuje, jak v sobě pojem *vlasti* v období národního obrození spojuje dva odlišné významy:

⁷ Její koncept vypracoval Miroslav Červenka na základě impulsů Jana Mukařovského, který se tímto fenoménem zabýval ve svém studiu *Máje* (viz MUKAŘOVSKÝ 1948; ČERVENKA 2002).

Zaprvé vlast jako lokálně vymezené území obývané národem, jemuž toto území „patří“ (tzv. zemské vlastenectví), a zadruhé vlast ideální, která byla určena národní kulturou a souvisela s vlastenectvím jazykově-etnickým. Zatímco v prvním významu se vlast spojuje s přírodou, ve významu druhém je definována lidskou činností, tj. kulturou. Právě druhý význam odpovídá obrozenskému usilování o „vytváření novodobé české kultury uvnitř kultury jiné – jazykově německé, [o] její budování nikoliv jako navazující kultury, ale jako kultury zakládající“ (MACURA 1983: 7). Dále Macura konfrontuje zmíněné pojetí s pojetím Máchovým a připomíná, že z dnešního pohledu i jeho odlišné vnímání vlasti „více či méně těsně souvisel[o] s dobovým územ“ (TAMTÉŽ: 167). Nicméně i tak podle něj vnáší Máchou do literatury nový význam *vlasti* (vedle dvou výše zmíněných), který lze charakterizovat úzkou vazbou na motivický aparát máchovské tematiky. To znamená, že jsou současně k motivu vlasti přidružovány motivy „samoty, cizoty – hledání, touhy, pouti, nepokoje – snu, smrti – mládí apod.“ (TAMTÉŽ: 168). Právě tato „třetí“ varianta zakládá metafyzickou rovinu máchovské vlasti.

Hlavní odlišnost mezi obrozenci a Máchou tedy podle Macury neleží až tak v charakteru vlastenectví, ale v dvojím pohledu na českou minulost. Zatímco obrozenská nostalgie byla „provázena sakralizací zašlé minulosti“, u Máchy byl stesk po minulosti prohlouben „v skepsi a skutečně tragický prožitek“ (TAMTÉŽ: 173).

V podobném duchu se symbolikou *vlasti* zabýval Jan Patočka v jedné ze svých máchovských studií (PATOČKA 2004). Rozdíl tkví v tom, že nepracuje primárně s pojmem *vlasti*, nýbrž s pojmem *země*, byť jsou pro něj oba pojmy velmi úzce spjaté. To je pro naše následné srovnání s Palivcem podstatné, neboť básník v celém souboru svých válečných skladeb *Síta* (1943) užil slova *vlast* jen jedinkrát, zatímco slovo *země* (*zem*) užívá v nesrovnatelně vyšší míře. Lze se domnívat, že to vedle jiných důvodů mohl být způsobeno i jeho obavou před válečnou cenzurou.⁸

Shrneme-li Patočkovu pojetí máchovského symbolu *země*, rovněž se zde setkáváme s několikerým významem. Rozlišuje na straně jedné svět zemský, který člověka neuspokojuje; a na straně druhé svět ideální, k němuž se člověk marně vztahuje. Máchovský poutník se tak ocitá na cestě mezi dvěma světy, dvěma vlastmi, a toto „mezi“, které podmiňuje vší marnost jeho usilování, je výrazem jeho existence na zemi. V aspektu rozrůznění pojmu *země* u Máchy na dvě složky, které jsou ostře rozlišeny, se Patočka ve značné míře přibližuje Macurovu rozdělení pojmu *vlasti* na vlast lokální a vlast ideální, resp. metafyzickou.⁹

⁸ Snadno si představíme výrazně nacionální konotace slova *vlast* v českém prostředí.

⁹ Zde je třeba učinit poznámku o rozlišení mezi Macurou a Patočkou, jak se ukazuje v přístupu k látce. Macuru zajímal Máchou „teprve“ na základě jeho odlišnosti od národně-obrozenského modelu literatury, Patočka naopak nahlížel Máchu ve filozofických perspektivách jako autora, který ve svém díle překonal „úzce“ národní hledisko prostřednictvím tragického prožitku, který se vázal nejen k češtví, ale k lidství vůbec. Volnější pohled umožnil

Podíváme-li se na způsob, jakým je pojímána *vlast* (*země*) u Palivce, zjišťujeme překvapivé shody, jednak s máchovským, jednak s obrozenským pojetím, jak nám je oba badatelé výše definovali. Také Palivec totiž užívá pojmu *země* ve významu fyzického zemského povrchu, byť s přisouzenými atributy zániku: „To je ta zem temnozřívá, / která do mě prohořívá, / mlčky doutnající zem“ (PALIVEC 1993: 40). Jinde však pracuje i s metafyzickým poutem člověka a země, které je charakterizováno motivy nedostatečnosti a marné touhy, typickými pro Máchu: „Vrat' mi jámo, co mi přálo! / Měl jsem tě tak málo, málo, / po drobtech a jako v snách“ (TAMTÉŽ: 29).¹⁰ Nebo na jiném místě s příznačným steskem: „Ach, rodné záření, má dědina a má vlast!“ (TAMTÉŽ: 44).

Zásadní je ovšem motiv osudem těžce zkoušené země, který Palivec rozvíjí na celé ploše svého díla. Stylizuje zemi do podoby padlé hvězdy, o jejímž osudu vedou ostatní „plnohodnotné“ hvězdy rozpravu.¹¹ Podle Patočky se tento motiv vyskytoval už u Máchy, kde „osud země, odsouzené toužit a snít, země, s jejíž chaotickou bolestí dovede splynouti jen mráкотná úzkost umírajícího,“ byl spjat s osudem vězněného Viléma v *Máji* (PATOČKA 2004: 116). Motiv vzájemné provázanosti existencí země a člověka a jejich tragických osudů tedy prokazatelně pochází od Máchy; Palivec jej pouze ve vlastní tvůrčí úpravě přebírá a rozvíjí.

Sepětí člověka a země odkazuje k poslednímu motivu, na který zde chceme poukázat. Je jím princip věčné obrody matky-země. Patočka v této souvislosti zmiňuje, že u Máchy je obrozující tendence podmíněna právě věčným napětím mezi vlastní pozemskou a vlastní ideální. Člověk toto napětí pocítuje a ono samo jej nutí být tvůrčím, resp. překonávat neustále sebe sama. Právě aspekt tvorby potom vymezuje i ideální vlast v pojetí obrozenců, jak o tom píše Macura, nechávaje promlouvat Nebeského: „Vlast má dva živly, jeden je přirozenost, [...] je daný, druhý [je] dobytý.“ Ten druhý má na svědomí opět lidský duch, „kterýž tuto látku [přírodu, pozn. M. L.] přemohl, vzdělal, pronikl, svým dílem učinil, na ni svou pečeť vlačil a pak řekl: To jest moje!“ (citováno dle MACURA 1983: 167).

Z výše naznačené analýzy vyplývá, jak těsná je vazba obecně kulturních emblémů na literaturu, která pak zpětně dokáže působit na dané emblémy a jejich proměnu. Poukázat na tyto souvislosti bylo koneckonců nejen jedním ze záměrů naší práce, ale především jedním z cílů, které si kladl Vladimír Macura ve svých analýzách pojmosloví národního obrození.

Patočkovi vést paralelu uvnitř Máchova díla mezi podstatou matky-země („věčné tvoření a ničení“) a podstatou času („věčné povstávání a zanikání, uchovávání zanikajícího v nově vznikajícím“).

¹⁰ Na tomto místě postava vaganta oslovuje zemi. Označení *jámo* sebou nese zápornou expresivitu.

¹¹ Viz promluvy hvězd v některých básních *Pečetního prstenu* (1941).

Prameny

MÁCHA, Karel Hynek. *Máj a jiné básně a prózy*. Praha: Mladá fronta, 1986

PALIVEC, Josef. *Básně, eseje, překlady*. Praha: Torst, 1993

Literatura

ČERVENKA, Miroslav. „Hlásková instrumentace“. In týž a kol. *Pohledy zblízka: zvuk, význam, obraz (Poetika literárního díla 20. století)*. Praha: Torst, 2002, s. 7–54

FRIEDRICH, Hugo. *Struktura moderní lyriky*. Brno: Host, 2005

MACURA, Vladimír. *Znamení žrodu*. Praha: Československý spisovatel, 1983

MACURA, Vladimír. „Chaloupka – Projekt idyly“. In Hodrová, Daniela a kol. *Poetika míst*. Praha: H&H, 1997, s. 62–74

MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Kapitoly z české poetiky. Díl III. Máchovské studie*. Praha: Svoboda, 1948

PATOČKA, Jan. „Symbol země u K. H. Máchy“. In týž. *Umění a čas I*. Praha: Oikymen, 2004, s. 104–124

VALÉRY, Paul. *Literární rozmanitosti*. Praha: Odeon, 1990

Sound and Meaning In the Poetry of Josef Palivec

The intention of the paper is to show how meaning is suggested by the modes the sound is employed in Palivec's collection of poems *Síta* (Sieves, 1943), or how meaning is interconnected with the sound. The relation sound – meaning is explicated while considering two important sources of poetic inspiration: the national one (resulting from the Czech National Revival and the oeuvre of Karel Hynek Mácha) and the French one (modernism in poetry and Paul Valéry in particular). In order to enter for the Czech national tradition Palivec employs the vocabulary and phonetic principles which were common in the period of the Czech National Revival. Due to this tendency his verses are penetrated by emblems typical of the National Revival, the semiotic analysis of which was delivered Vladimír Macura.

Symbody, emblémy a mýty a ich uplatnenie v Hečkovej *Drevenej dedine*

MICHAELA HUDÁKOVÁ

Spoločensko-politické zmeny v roku 1989 priniesli nové témy a prístupy okrem iných oblastí aj do literárnej vedy. Začal sa skúmať fenomén socialistického realizmu, a to nie v pôvodnom zmysle, keď bolo nevyhnutné akceptovať tento fenomén ako prípustnú a žiaducu doktrínu, a teda aj ako ideový cieľ, ale naopak, otvárali sa nové obzory a nové náhľady naň. Problematickosti pojmu socialistický realizmus sa venujú viaceré state, z posledných vydaných spomením štúdiu Reného Bílika „Tri otázky socialistickému realizmu“ v knihe *Duch na reťazi* (2008). Je socialistický realizmus umelecký (literárny) smer alebo metóda, alebo niečo iné? Bílik vychádza z diela Kateriny Clark a súhlasí s jej označením socialistického realizmu ako „kanonickej doktríny“ (CLARK 2000: 4). Je teda problematické označiť socialistický realizmus ako literárny smer, ktorý je charakterizovaný ako časovo a miestne vymedzená a dynamicky sa rozvíjajúca jednota ideovomeleckých črt tvorby relatívne ohraničenej skupiny autorov. Nemožno totiž hovoriť o jednote ani o ustálenosti, keďže charakter literatúry, ktorú označujeme pojmom socialistický realizmus, vydávanej v päťdesiatych rokoch, je iný ako charakter literatúry tiež označovanej týmto pojmom, vydávanej v sedemdesiatych rokoch. To, akým spôsobom sa zmenilo zobrazovanie sveta, aj keď ideológia bola stále prítomná, je prekážkou tomu, aby sme mohli hovoriť o jednote. Metóda je spôsob ako dosiahnuť nejaký teoretický i praktický cieľ, ako to urobiť pomocou určitých princípov. Ak hovoríme o literárnej metóde, do horizontu našej pozornosti sa dostáva aj funkcia estetická. Texty zaraďované k socialistickému realizmu ale nemajú plniť primárne estetickú funkciu, skôr funkciu ideovovýchovnú, ideologicky reprezentačnú. Preto ak budeme hovoriť o socialistickom realizme v dielach, budeme tým mať na mysli texty, ktoré by sa dali označiť prívlastkom socialisticko-realistické, ako také vykazujú určitú mieru angažovanosti autorov, odrážajú ideologické podložie doby a reprezentujú svet v intenciách, ktoré sa veľmi rýchlo začali meniť na symbody, emblémy a mýty.

Preskúmať princípy, prostriedky i umeleckú hodnotu takto písanej literatúry sa nám nejaví ľahké. Otvára sa otázka, akým spôsobom k nej môžeme pristupovať tak, aby sme sa vyhli subjektívnemu pohľadu a namiesto hodnotenia prijali isté konštatovania o dielach. V tomto zmysle sa spôsob, ktorý použil Vladimír Macura vo svojich semiotických esejach, zdá byť

prijateľný aj preto, že neskúma a nehodnotí priamo umeleckú spôsobilosť literárnej tvorby, ale ide po filozofických základoch ideológie, ktorá budovala celú kultúru vo východnom bloku. Macura popisuje a analyzuje pretváranie vecí a osobností na znaky a symboly v súlade s oficiálnou ideológiou. Prostriedkom k dosiahnutiu tohto cieľa bola pritom emblematická redukcia, ktorá i bežne používané a vžitú symboly premieňala tak, aby boli použiteľné propagandou: „Poukazujú len na mechanizmy, ktorými sa Utopie jako ‚sémiotický konstrukt‘ pokúsila zmocniť totalitu sveta, nahradit jeho nejednoznačnosť svou monolitností“ (MACURA 2008: 13).

V mojom referáte sa pokúsim jednotlivé znaky, symboly a emblémy nachádzať vo vzorovom diele slovenského socialistického realizmu – v *Drevenej dedine* (1955) Františka Hečku. Tento román sa dlhú dobu nachádzal na vrchole rebríčka, čo sa týka počtu vydaných kníh, a je na Slovensku najznámejším dielom socialistického realizmu, navyše v istom období dielom aj čitateľsky obľúbeným: „Ešte v januári 1956 viedli v čitateľskej ankete [...] o najpopulárnejšie slovenské diela Hečkova *Drevená dedina*, *Osie hniezdo* Kataríny Lazarovej a Mináčova kniha poviedok *Na rozhraní*, ktoré patrili medzi oficiálnou kritikou najviac vyzdvihované diela socialistickorealistickej literatúry“ (MARUŠIAK 2001: 13). Takéto umiestnenie v rebríčku obľúbenosti jej zrejme prinieslo to, že *Drevená dedina* zobrazovala prostredie bezprostredne spojené s bežným životom ľudí na Slovensku.

Drevená dedina bola prvýkrát vydaná v roku 1952, teda v čase, keď sa KSČ stala jedinou vládnuou stranou v Československu. Nadšenie zo skončenia druhej svetovej vojny ešte neopadlo a podpora KSČ aj zo strany intelektuálov bola veľmi silná, aj keď nemožno hovoriť o nejakom zjednotení názorov, ešte stále totiž existovala aj názorová opozícia. Mnohí z autorov, ktorí v tom čase publikovali svoje diela, v nich vyjadrili svoje sympatie nastupujúcemu režimu, ale mnohí z nich potom svoje presvedčenie tiež zmenili (Dominik Tatarka, Ladislav Mňačko). Pri socialisticko-realistickej literatúre sa hovorí o novom románovom žánri, ktorý nesie určité znaky iných románových foriem. V *Drevenej dedine* môžeme konštatovať prítomnosť niektorých prvkov utopicko-výchovného románu, pretože aj tu máme istú predstavu o utópii, ale tá ešte len čaká na svoju úplnú realizáciu, resp. jej realizácia prebieha počas celého deja románu. „Topos“ ako miesto vybájené a určitým spôsobom izolované sa má stať v budúcnosti celosvetovou záležitosťou, miestom, ktoré je všade, „tým se ‚utopia‘ obrací v ‚topia‘“ (HODROVÁ 1979: 132). To súvisí so socialistickou ideológiou, ktorej cieľom bolo vytvoriť celosvetový raj, premeniť utópiu na realitu. „Socialistické koncepcie tradične predpokládali určitý cieľový obraz šťastnej budúcnosti, do ktorej vplynú dejiny“ (MACURA 2008: 14). Na tomto mieste sa už otvára otázka chronotopu *Drevenej dediny*, o ktorej ale budeme hovoriť ešte neskôr. Didaktická (výchovná) funkcia románu súvisí s požiadavkou vychovávať ľud v duchu ideológie a sprostredkovať mu kultúru a literatúru, ktorá

nevysvetľuje filozofickú podstatu komunizmu (tá je vo svojich dôsledkoch argumentačne napadnuteľná), ale skôr emotívne pôsobí na čitateľa a výberom umeleckých prostriedkov (autorská reč, jazyk, zobrazovanie a opis postáv) sa snaží formovať jeho názory a postoje. Robí to napríklad aj prostredníctvom sociálneho cítenia ľudí, keď poukazuje na „ľudskosť“ a „kresťanskosť“ socializmu, ktorá prekračuje hranice bežného do tej miery, že dokáže život nielen skvalitniť, ale aj predĺžiť ho, zachrániť pred smrťou: „Ale prišiel socializmus a dal chudákovi starobnú podporu! Zachránil ho pred smrťou... A bude ešte chvíľu žiť... Povedz teraz a daj ruku na srdce: nie je ten socializmus ľudskejší a kresťanskejší od teba?“ (HEČKO 1955: 470). Pomocou iných postáv kladie rečnícke otázky, ktoré si ale nemajú zodpovedať len postavy, ale aj samotní čitatelia. Zrejma je aj náväznosť na spoločenský román, a to pokusom zobrazit svoju dobu, pričom ale Hečko redukuje tento dobový obraz, a tak namiesto celospoločenského zobrazenia sa zameriava len na dedinu a na určité typy postáv, a hlavne na vytváranie nového sveta s novými pravidlami s prítomnosťou novej siete výrobných vzťahov. Podobnosť s románom dobrodružným nie je natoľko výrazná, aj keď môžeme konštatovať boj hrdinu (Pavo od Šechnára) s prekážkami, prítomnosť síl zla a nakoniec víťazstvo nad nimi. V tomto boji sa uskutočňuje prerod hrdinu, ale ten je skôr naznačený v zmysle dozrievania, ako v zmysle premeny zo záporného hrdinu na kladného. Boj dobra a zla a konečné víťazstvo dobra sú znaky charakteristické pre žáner rozprávky, ktorého vplyv možno v *Drevenej dedine* tiež odhaliť, a to najmä odstránením problémov a rozporov. Hranica medzi dobrom a zlom bola veľmi ostrá, najmä čo sa týka prezentovania jednotlivých štátnych zriadení a s nimi súvisiacej ideológie a filozofie, budovania ekonomických vzťahov, trhového hospodárstva a pod. (napr. komunizmus = dobrý, priateľ; kapitalizmus = zlý, nepriateľ), o tak ostrej hranici ale nemôžeme hovoriť v pásme postáv, ktorým sa budeme venovať neskôr. Vplyv žánru rozprávky nielen v *Drevenej dedine*, ale aj v iných socialisticko-realistických dielach (dokonca v oblasti kultúry vo všetkých zložkách, pretože utópia ako semiotický konštrukt zasiahla celú oblasť kultúry) spôsobil videnie sveta detskou perspektívou, na ktorú vlastne Macura aj upozornil:

Posvätné hodnoty socialismu tak okamžite zinfantilnely a při vyloučení fantazie, hravosti, které vytvářejí v kultuře přirozenou protiváhu omezením spjatým s přijetím dětské perspektivy, se zákonitě změnilы v pimprlová monstra. Snadnost, s jakou to bylo proveditelné, současně nemilosrdně odhaluje utajený dětský aspekt v samém jádru projektu budování nového socialistického světa.
(MACURA 2008: 190)

Tento aspekt Macura odhaľuje pomocou všeobecnejšej analýzy štyroch „detských“ kníh Jana Hostáňa a poukazuje nielen na infantilnosť vyplývajúcu zo samotného zacielenia detských

kníh, ale aj infantilnosť vzt'ahujúcu sa na ostatnú literatúru a na celý systém, ktorého cieľom je utopická predstava raja.

Drevená dedina je napísaná podľa tradičnej schémy socialistických románov. Je to román z dedinského prostredia, pričom priestor dediny postavy zriedka opúšťajú. Do dediny prichádza hlavná postava (v tomto prípade Pavo od Šechnára), nositeľ pokrokových názorov, a začína tieto názory šíriť a presadzovať. Do cesty sa mu stavajú rôzne prekážky, najmä v podobe reakčných živlov, v tomto prípade bohatých gazdov, ktorí nechcú stratiť svoje vyššie spoločenské postavenie, ale sú to aj prekážky prírodného charakteru (napr. dážď, ktorý spôsobí, že robotnícka jedáleň začína podmokať). Hrdina a jeho spolupracovníci s prekážkami bojujú a víťazia. Na konci sa celá dedina (okrem niekoľkých záporných postáv – Mikula, učiteľka)¹ presvedčí, že toto je tá najlepšia cesta, ktorá zabezpečí spravodlivosť (najmä triednu rovnosť) na zemi. Záver sa nesie v duchu očakávania práve tej lepšej budúcnosti, keď sú rozpory definitívne vyriešené a pred postavami románu sa črtá naivne romantická perspektíva budúceho raja:

A ako sa obzerá, odzrkadlí sa mu v očiach rodný kraj. Míhnutím oka postihne – belasé nebo, tmavé lesy, zelené polia, rad drevených chalúp pri ceste, širokú rieku vo vysokých brehoch. Žofku pred sebou na mostíku... Všetko mu to akosi až – ruky podáva... [...] Mladí ľudia zbehnú z mostíka. Sami nevedia, že sa držia za ruky. Náhlia sa do vlastnej krásy, ktorú pred nimi v podobe knihy otvára – nový život...
(HEČKO 1955: 585)

Postavy v románoch socialistického realizmu sú vo všeobecnosti typizované. Majú reprezentovať typ „nového človeka“. Hlavným hrdinom *Drevenej dediny* je Pavo od Šechnára, ktorý veľmi presne napĺňa typ prítomný v každom takomto diele. Je to kladný hrdina, mladý muž, ktorý sa vrátil z vojny a na základe prežitého sa do rodnej dediny vracia ako presvedčený komunista. Keďže je mladý, jeho poradcom, ktorý je charakterizovaný zrelou múdrosťou, je postava múdreho starca, Petra Púplavu. Pavo v niektorých situáciách nechápe jeho rozhodnutia, ale po jeho smrti prenikne k dôvodom činov Petra Púplavu a stáva sa jeho dôstojným nástupcom. Angažovanosť Pava od Šechnára ho najprv oddeľuje od ostatných v dedine, ale postupne sa na jeho stranu, na stranu dobra, pridávajú viacerí občania, sprvu tí najchudobnejší. Jeho autorita postupne vzrastá, a to tým, že sa čoraz viac odhaľujú nedostatky a nespravodlivosť starého systému a rodí sa nový, preukázateľne spravodlivejší a lepší. Od hlavných hrdinov iných románov socialistického realizmu sa predsa len líši. Pavo od Šechnára bol od malička súčasťou dediny, v ktorej počas deja románu pôsobí. Má tam korene v podobe rodiny, z ktorej pochádza a je prítomná aj spleť rôznych, nielen rodinných vzt'ahov. Táto predchádzajúca sieť sociálnych vzt'ahov sa zväčša nerozoberá, inak je to s Pavovým vzt'ahom s matkou, ktorý je vykreslený

¹ Tu je dobré si uvedomiť, že ide o záporne postavy iného charakteru, akým bol napr. v Bednárovom *Sklenom vrchu* (1954) Zola – ten bol svetobežník, preto bol vykreslený záporne.

miestami veľmi emotívne, čo nie je pre romány tohto typu veľmi charakteristické. Jednak je tematizovaná matkina naviazanosť na syna, najmä v úvode, keď nevie, či Pavo ešte žije, alebo padol vo vojne, a to pôsobí aj na jej správanie sa k okoliu: „Ich veliteľ, dôstojník hospodárskej správy, nemohol vedieť, že Zuza plače a besnie pre zajatého syna. Nazdával sa, že má už takú neznášateľnú náturu, že je hysterická, že neznesie ani cudzích, ani vlastných“ (TAMŽE: 13). Tento vzťah je intímny, rodičovsko-synovský, autor tu vykresľuje určité vnútorné spojenie, keďže Zuza Púplavová tuší, že sa niečo stane v deň, v ktorý sa nakoniec Pavo domov vráti: „Ustavične sa jej v hlave marí, že dnes alebo najneskoršie zajtra stane sa niečo neobyčajné, čo ju alebo spasí, alebo pripraví o rozum“ (TAMŽE: 49). Pavo počas deja románu žije aj svoj súkromný život, k nemu patria vzťahy s rodinou, najmä s matkou, vytváranie citového vzťahu s Hankou Ťapajovou, rieši problémy s prvou manželkou Dorou, ktorá mu je neverná, prežíva tieto situácie emočne, čo nie je pre socialistickorealistické romány typické, ale ako dej postupuje, tak sa autor snaží ukázať, že najlepšou jeho vlastnosťou je zaangažovanosť, nadšenie pre vec, obetavosť pre verejné veci, potláča sa jeho individualita, je ochotný sa zrieknuť osobného života v prospech „vecí“. Postupne nastáva redukcia domova, rodiny, lásky. Pavo čoraz viac času venuje nie matke, manželke či neskôr Hanke Ťapajovej, ale naopak, plne sa zasaďuje v prospech zakladania komunistickej strany, založenia JRD, čoraz viac času trávi na schôdzach. Tým, že sa Pavo zvonkajškuje, prestáva žiť vlastný vnútorný život, budovať svoju individualitu.

Jeho protipólom je Juro Míkula. Opäť autor výberom jazykových prostriedkov ovplyvňuje čitateľský úsudok. Používaním rečníckych otázok, opisom postáv, celkovým plánom postáv, rozvrhnutím na kladné a záporné, prisúdením určitých vlastností jednotlivým postavám vystupuje do popredia didaktická funkcia románu, ktorá má formovať čitateľa a jeho názory. Hlavným dôvodom, prečo je postava Jura Míkulu záporná, je jeho bohatstvo, to, že stojí na vrchole spoločenského rebríčka dedinského života. Triedne rozdelenie spoločnosti mu prináša istý zisk, preto nemá dôvod stať sa komunistom. Hečko vytvára presvedčenie, že existuje priamy vplyv majetku na morálny profil postavy. Podobne ako existuje aj vplyv socialistického zmýšľania na charakter postáv. A tak, hoci Pavov otec spočiatku ako bohatý gazda stojí na strane Míkulu, v závere románu vstupuje do JRD, a tým sa stáva automaticky postavou kladnou, ale zároveň sa odstraňuje aj problémovosť, ktorá bola prítomná počas celého románu, a to problémovosť vzťahu k Zuze, ale i k vlastnému synovi. Na rozdiel od iných diel socialistického realizmu v *Drevenej dedine* nie je natoľko ostrý rozpor medzi bohatými a chudobnými, v dedine sa stretávame aj so strednou vrstvou obyvateľstva.

Mýtom raja, ktorý patrí medzi najzákladnejšie mýty socialistickej kultúry a literatúry, je určovaný aj chronotop. Časovo je dej situovaný do obdobia posledných dní druhej svetovej vojny

a do povojnových čias. Zobrazenie času a jeho plynutie sa mení s postupujúcim dejom románu. Kým spočiatku sa stretávame s časom prírodným – cyklickým (to súvisí aj so situovaním deja do prostredia dediny, kde je súžitie človeka s prírodou bezprostrednejšie), neskôr sa mení na čas lineárny, ktorý poukazuje na cieľ pred sebou a ktorý k tomuto cieľu smeruje. Vyznačuje sa prekonávaním prekážok, a to aj prekážok prírodného charakteru. Prechod od cyklického k lineárnemu času je možný aj vďaka príchodu techniky do Stodolišťa, ktorý umožňuje odtrhnutie ľudí od prírody, ovládnutie prírody, ľudskú nezávislosť od prírodných živlov. Minulosť je odmietaná ako tradícia, ktorá nesie negatívny podtón najmä kvôli triednemu rozčleneniu spoločnosti. V závere románu dej vplynie do šťastnej prítomnosti, do počiatočného bodu raja, v ktorom čas, v momente, keď ľudstvo dospeje k dokonalosti, prestáva plynúť, v raji nastáva bezčasovosť. Postavy sa pohybujú v priestore dediny, v priestore Stodolišťa. Len vo výnimočných prípadoch sa stáva, že priestor dediny opúšťajú. Stodolište je teda do istej miery „ostrovom“, na ktorom sa hlavný hrdina pokúša realizovať utópiu. Premena na raj sa výraznejšie začína prejavovať po vzniku JRD. Postupne sa izolované miesto otvára, do deja okrajovo vstupujú ďalšie obce, spája ich zakladanie JRD, ale aj práca na pôle, ktorá poskytla ľuďom stálu prácu so stálym príjmom. Rozširovanie priestoru tu súvisí s rozširovaním teritória, ktoré je premenené na raj.

V *Drevenej dedine* sa do určitej miery uplatňuje aj emblematická redukcia, ktorá, ako som spomenula v úvode, sa stala prostriedkom, pomocou ktorého sa z vecí, postáv, udalostí stávali symboly, emblémy a mýty. Táto redukcia je výrazná najmä pri vykreslení postáv. Človek ako taký sa redukuje na súhrn psychofyzických vlastností, úplne prestáva žiť pre seba, otvára sa pre spoločnosť. Tým pádom sa aj intímne zákutia života zvonkajšujú, láska sa oderotizúva, ideálom ženy už nie je žena-milenka, žena-matka, ale žena-spolubojovníčka, žena-súdržka. Žena je natoľko prít'azlivá pre muža, nakoľko si plní svoje stranícke povinnosti. Láska sa stáva vecou verejnou a spojenie muža a ženy je skôr vecou straníckeho ako láskyplného spojenia: „A keď sa spojí láska s úctou, vznikne niečo také pevné, že sa to nedá roztrhnúť ani vtedy, keď Ondro odíde na politické a po ňom na odborné školenie. Pred Vianocami sa vráti s dekrétom – robotníckeho riaditeľa...“ (TAMŽE: 479). Aj domov sa už nechápe v tradičných intenciách, vonkajší svet preniká do súkromných priestorov, prestáva byť útočiskom jednotlivca, ale otvára sa smerom do spoločnosti, vytvára sa predstava socialistickej vlasti ako domova všetkých (Porov. MACURA 2008: 82).

V Hečkovom románe *Drevená dedina* nájdeme celý rad ďalších prvkov, ktoré priamo ukazujú alebo iba naznačujú prítomnosť komunistickej ideológie. Každopádne, v prípade Hečka a jeho tvorby po nástupe komunistickej moci možno konštatovať, že ani dielo v istom období

celkom čitateľsky úspešné a dobovou kritikou kladne hodnotené nebolo zárukou jeho trvalej umeleckej hodnoty.

Pramene

HEČKO, František. *Drevená dedina*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1955 [1952]

MACURA, Vladimír. *Šťastný věk (a jiné studie o socialistické kultuře)*. Praha: Academia, 2008 [1992]

Literatúra

BÍLIK, René. *Duch na reťazi*. Bratislava: Kalligram, 2008

CLARK, Katerina. *The Soviet Novel. History as Ritual*. Bloomington: Indiana University Press, 2000 [1981]

HODROVÁ, Daniela. „Žánrový půdorys tzv. budovatelského románu“. In Hrzalová, Hana – Pytlík, Radko (eds.) *Vztahy a cíle socialistických literatur*. Praha: Ústav pro českou a světovou literaturu Československé akademie věd, 1979, s. 121–141

MARUŠIAK, Juraj. *Slovenská literatúra a moc v druhej polovici päťdesiatych rokov*. Brno: Nakladatelství Prilus, 2001

Symbols, Emblems and Myths in Hečko's Novel *Drevená dedina*

The inquiry into Hečko's novel *Drevená dedina* (Wooden Village, 1952) is inspired by Macura's method of semiotic analysis employed in his collection of essays *Šťastný věk* (Happy Age, 1992). Since Slovak literary criticism lacks a similar research into the socialistic culture such as delivered by Macura, the essay starts with pointing out some mechanisms typical of the Slovak context as displayed in Hečko's novel. A preliminary explanation of the term "socialist realism" is also given in the introduction. Discerning the schematic structure of the novel, the emblematic reduction of its characters and the myth of paradise as the chronotopic base of the narrative is not only the nodal point of its interpretation but also an illuminating exemplification of the artistic method of socialist realism.

Svěťice Rosa

K otázce formování kultu nových světců v české radikálně levicové poezii na počátku dvacátých let 20. století

VOJTĚCH MALÍNEK

Na první stránce Neumannova *Kmene* z 27. května 1920 byly otištěny tři básně Zdeňka Kalisty, které synekdochicky reprezentují jeho ranou básnickou tvorbu z doby před vydáním debutové sbírky *Ráj srdce* (1922), charakteristickou dětsky naivním pohledem na okolní realitu, zřetelnou politickou tendencí, hlásící se ke komunismu a přeplněnou náboženskými motivy. Jako názorná ukázka těchto raných Kalistových veršů, v nichž „všichni andělé jsou socialisté / a činí dobré ubohým lidem, / kteří potřebují pomoci“ (KALISTA 1920a), nám může posloužit báseň „Vzkříšení“:

Země se náhle probudila
a s nebe zazněla trubka
a Kristus Pán vstal z mrtvých.
Držel v úsměvné ruce
rudý prapor
a kolem něho stáli
Spartakus, Žižka, Kozina, Liebknecht,
Saint Simon a Mikuláš Lenin.
A Kristus Pán řekl:
Bratři,
ať žije svoboda
a rovnost všech lidí!

Věřte tomu,
já jsem to viděl.
(KALISTA 1920b)

Fantastická představa Krista jako hlasatele nové víry, pod jehož rudým praporem se sdružila pitoreskní šestice nových apoštolů, byla ve jménu nově se formující komunistické ideologie zřetelně zahrocena proti dobové měšťanské společnosti a lze v ní spatřovat spíše provokativní gesto než svébytný básnický čin. Báseň „Vzkříšení“ však můžeme vnímat také jako zřetelný a dobově charakteristický pokus o uvedení nové ideologie do soudobého českého myšlenkového prostředí. Již její název – stejně jako názvy dalších dvou souběžně otištěných Kalistových básní („Andělé“ a „Zvěstování“) – má zřetelný sakralizační charakter. Jako každá ideologie si potřebovala i ta komunistická vybudovat svou mytologii a okolo ní soustředěný

prstenec symbolů s posvátným významem pro své vyznavače. Původní literární tvorba měla v tomto procesu v českém prostředí na počátku dvacátých let sehrát velmi výraznou roli a naivistický básník Kalista se tak nepřímo stává zvěstovatelem nových literárních tendencí, které měly být krátce nato zřetelněji rozvinuty a ideologicky dále podepřeny v proletářském umění. V tomto příspěvku bych se rád soustředil na jednu z linií tohoto procesu mytologizace nové ideologie, konkrétně na otázku literárního ztvárnění a sakralizace nových „světců“ tak, jak je uchopovala a ztvárňovala formující se česká komunistická literatura.

Prosazování každé nové ideologie do soudobého společenského povědomí je vždy nutně doprovázeno vytvářením nové hagiografie – a komunismus rozhodně nebyl v době svého nástupu výjimkou. V tvorbě mladých literátů komunistického světonázorového přesvědčení jsou v tomto ohledu významné především dva základní momenty – rovina bezprostřední předmětné konkrétnosti a výrazná náboženská rétorika této poezie. Za vzájemného spolupůsobení obou rovin, kdy básnický text na jedné straně odkazuje k reálně existujícím skutečnostem a snaží se je začlenit do světa, který projektuje, a na straně druhé se pokouší za pomoci výrazné náboženské rétoriky konstruovat svět ne-reálný, idealizovaný, svět jednoznačných, nezpochybnitelných pravd a hodnot, mohly být konkrétní postavy – zejména pokud bylo lze jejich životní osudy využít jako vhodný příklad (bezmezná víra v danou ideologii, sebeobětování se pro ni a smrt, nejlépe předčasná) – povyšovány do role „světce“, ideálu hodného následování. Vznikající komunistické hnutí se ostře vymezovalo vůči svým bezprostředním předchůdkyním, sociálnědemokratickým stranám, v nichž vidělo zrádce a odpadlíky od „pravé“ víry, a nemohlo proto plynule přebrat význačné postavy jejich historie. Byli poptáváni hrdinové noví, nespojení s předchozím vývojem, ale naopak takoví, kteří by svými činy a skutky komunistickou myšlenku bezvýhradně podepřeli. Jejich výběr byl zpočátku samozřejmě velmi omezený a zejména v českém prostředí bylo obtížné vhodnou osobnost vůbec najít – pokusy postavit do této pozice Josefa Kuldu, dělníka zavražděného při pokusu o bolševický převrat roku 1920, či Jaromíra Beráka, blízkého přítele mladých literátů, uvězněného za jeho politické aktivity v téže době, neměly a nemohly mít větší naději na úspěch. Bylo tedy potřeba hledat vhodné osoby za hranicemi.

Pomyslně největší ikonou mladé komunistické poezie se tak poněkud paradoxně stala žena – zakládající členka německé komunistické strany Rosa Luxemburgová. Obraz přesvědčené revolucionářky a vůdkyně dělnických mas, uvězněné a násilně zavražděné v chaotické situaci poválečného Německa, se přímo vybízel jako látka pro básnické ztvárnění. Nelze samozřejmě přehlížet též dobově aktuální poptávku po ženě-hrdince, kterou jen eskalovalo dramatické urychlení procesu ženské emancipace za první světové války a která sehrála při formování mýtu kolem Rosy Luxemburgové nezanedbatelnou roli, stejně jako to, že šlo o političku německou,

tedy političku ze země označované za hlavního viníka rozpoutání první světové války a očima radikálních marxistů nejvíce odsouzeníhodné imperialistické mocnosti. Je symptomatické, že její ideový souputník Karl Liebknecht, zavražděný za stejných okolností spolu s ní a díky své předválečné politické a literární činnosti snad i v českém prostředí známější (stačí připomenout jeho odmítnutí hlasovat pro poskytnutí válečných úvěrů německé vládě roku 1914, což učinil jako jediný v tehdejší Reichstagu), je v české poválečné literatuře tematizován mnohem méně a vždy spíše jako souputník či doprovod Luxemburgové než samostatná osoba.

Vlna zájmu o oba zavražděné politiky je jasně patrná i na stránkách soudobého českého radikálně levicového tisku. Neumannův *Červen* přinesl již ve svém třetím ročníku z roku 1921 jako mimořádnou přílohu obsáhlou edici dopisů Rosy Luxemburgové Soně Liebknechtové (LUXEMBURGOVÁ 1921) psaných z různých věznic za první světové války, v překladu Mileny Jesenské. Ještě výrazněji se pak k odkazu obou zavražděných levicových vůdců přihlásil hned v svém prvním čísle, vydaném shodou okolností takřka na den přesně ke třetímu výročí jejich úmrtí, nově vzniklý týdeník *Proletkult*. „Shodou okolností má redakce *Proletkultu* krásnou příležitost, že může toto první číslo účelně věnovati památce dvou velikých bojovníků, ubitých pro věc proletariátu a revolučního socialismu, a tak nejdůstojnějším způsobem zahájit časopis věnovaný úkolům proletářské kultury,“ zahájil svůj text autor vstupního článku Stanislav Kostka Neumann (autorství nepodepsaného textu vyplývá z obsahu ročníku; Neumann 1922b), a zároveň o těchto zavražděných politicích, jejichž „hluboké duše socialistické padly v lednu 1919 rukou zákeřných vrahů vlasteneckých“ (TAMTÉŽ), doznává, že „nemnoho podobných jmén revolučních mohli bychom si napsati se stejnou láskou a úctou na průčelí budovy pro proletářskou kulturu“ (TAMTÉŽ).

Kromě překladů textů obou politiků, jejich kreslených portrétů a oficiálních stranických pokynů k organizaci smutečních tryzen u příležitosti záhy nadcházejícího třetího výročí jejich zavraždění přináší číslo též dva básnické příspěvky věnované přímo odkazu Liebknechta a Luxemburgové. V duchu propagovaného proletářského internacionalismu je zařazena německá báseň expresionisty Ivana Golla „Litanei zu Liebknechts Tod“ (GOLL 1922) s mnohačetně opakovaným zvoláním „Ave Liebknecht“, která může naznačovat odlišnou pozici Liebknechtovu v německém prostředí. O druhé básni, „15. 1. 1919“ Antonína Matěje Píši, se ještě podrobněji zmíním níže.

Kult okolo Liebknechta a Luxemburgové v české literatuře eskaloval právě v roce 1922 a následujícím, kdy byl podepřen dvěma zásadními impulsy: jednak v této době vrcholí vlna poválečné proletářské poezie a za druhé po sovětském vzoru vzniká kulturně propagandistická stranická organizace Proletkult a spolu s ní pod vedením S. K. Neumanna i stejnojmenný časopis,

kteřý se měl stát hlavní tribunou komunistické kulturní politiky. Právě zmíněná série smutečních tryzen za oba revoluční vůdce se měla roku 1922 konat na různých místech po celé republice a měla se stát prvním velkým veřejným vystoupením formujících se organizací Proletkultu na veřejnosti. Rejmanovo Komunistické knihkupectví a nakladatelství vydalo u této příležitosti sérii propagačních materiálů (dopisnice, obrazy, jednotné plakáty atp.) a tisků, centrální časopis *Proletkult* přinesl ve svém prvním čísle sérii příspěvků, které měly být čteny na oficiálních shromážděních, doprovázenou také náčrtem doporučeného programu (mimořadně jako hudební doprovod byla v závislosti na dostupných hudebních nástrojích navržena zvláštní směsice především ze skladeb Beethovenových a Smetanových korunovaných na závěr sborovou Internacionálou). Zvýšenou pozornost věnovalo odkazu Liebkechta a Luxemburgové též *Rudé právo*, které psalo v souvislosti s připomenutím výročí smrti obou radikálů o „nesmírném zločinu na proletariátu nejen německém, ale i evropském“, jeho „hrozných důsledcích“ a „nejsurovějším teroru“ buržoazie, která „mohla nejhanebnějším způsobem svými nástroji odstřelit nejlepší dělnické vůdce jako Rosu Luxemburgovou a Liebkechta“, jejichž „vražda byla vraždou dalekosáhlých politických důsledků, [...] jedním z těch dějinných okamžiků, naplňujících duše proletářů nejhlubším smutkem“. Tato událost pak „zemi Karla Marxe“ zabránila „dovržit jeho dílo v praxi“ (VÝROČÍ... 1923).

V reálu však vyzněly aktivity jednotlivých místních organizací Proletkultu místy poměrně rozpačitě, neboť oficiální smuteční tryzny byly často pojaty jako lidové veselice a celkový průběh těchto akcí byl hojně poznamenán nezkušeností jejich organizátorů. S určitou dávkou zklamání upozorňoval na problematiku uchopení těchto akcí svými spolustraníky jeden z aktivistů Proletkultu Robert Bürger s cílem „ukázat soudruhům, jak to udělat lépe, krásněji, proletářštěji“ (BÜRGER 1922: 77). Tu odsoudil, že se součástí tryzny stala žertovná pantomima na téma Goethovy básně „Röslein auf der Heiden“, provedená šesti členkami dělnické tělocvičné jednoty, z nichž tři vystoupily převlečené za chlapce, jinde se mu nepozdávalo, že byla v rámci těchto smutečních akcí rozdávána dětem zdarma káva a koláče, či se pozastavuje nad jejich dramaturgickým ztvárněním: „Co má společného s Rosou Luxemburgovou, mává-li se kyji, nebylo by krásnější místo mávání kyji raději předčítati její dopisy z káznice?“ (TAMTÉŽ: 78) Na předčítání přitom klade zvýšený důraz, pro proletářské akce je považuje za vhodnější než recitaci zpaměti, která byla zřejmě leckdy nad síly nezkušených stranických pracovníků: „Nač připravovati pekelná muka mladé soudružce, která musí stát, nač týrati neméně jemně cítící posluchače, nač to, aby se každou chvíli pochechtávali a smáli ti, kdož čekají na každou příležitost k smíchu?“ (TAMTÉŽ).

Přesto se patnáctý leden bezpochyby stal – alespoň v první polovině dvacátých let – významným svátkem komunistického hnutí a Liebknecht s Luxemburgovou oslavovanými mučedníky proletariátu. Nekritické vyzdvihování a idealizace Rosy Luxemburgové spojené s laciným kontrastem dělník versus buržoa je velmi zřetelné v dobovém stranickém tisku, například v dvoudílném referátu tehdejšího předního komunistického novináře a básníka Josefa Hory o nově vydané edici její vězeňské korespondence, který vyšel v *Rudém právu* v předvečer čtvrtého výročí jejího zavraždění (HORA J. 1923). Luxemburgová, „neúchylně věřící marxistka a neúporná politička“, mu je nejen „skvělým vzorem člověka zítřka“, jejíž „život běžel mezi žalářem a tribunou politických schůzí“ a jejíž „volné chvíle zabralo jí studium národohospodářských a socialistických teorií“, a osobou, která „obětovala proletariátu své dny i noci, leta a leta a nakonec i život“, ale vidí v ní výjimečnou postavu, která se „úplně odosobnila“ a „odvrhla od sebe pohled na vše nízké, čím se zachvíval svět“. Svou vlastní osobitost tak v Horových očích Luxemburgová jakoby rozpustila ve prospěch kolektivu, přítomného světa a společnosti a její snahou mělo být odstraňování všech krutostí a veškerého bezpráví nejen mezi lidmi, ale vůbec i v přírodě, jež jí „byla stejně živou a přitažlivou skutečností jako Marxův *Kapitál*“. Soucit s chudými a zájem o přírodu, zvířata a květiny, reflektovaný především ve vězeňských dopisech Luxemburgové, je vůbec často tematizovaným momentem v jejím světeckém „profilu“. V celém Horově referátu pak vlastně ani nejde o recenzovanou knihu, o níž se vlastně takřka nic nedozvídáme, ale mnohem spíše o sakralizační portrét jedinečné a vzorné osobnosti, která „nekolísá a nezrazuje“, ideální komunistky, která svým životem a činy naplňovala nadosobní poselství, že „krása světa i lidského díla je pro všechny“ (TAMTÉŽ).

Nejdéle a nejsystematičtěji byl odkaz obou revolučních vůdců připomínán na stránkách časopisu proletářských dětí *Koboutek*. Očekávanému dětskému čtenáři je zde – například v článku „Dva hrdinové revoluce“ (KLABAN 1922), ale i jinde – líčen jednoduchý černobílý příběh o potíraném chudém revolučním dělnictvu a prodejných německých sociálnědemokratických politikách, kteří „zavrhli boj s boháči, nenásledovali vzoru ruského, ale spojili se s nimi a slouží jim podnes“ (TAMTÉŽ: 65). Patrný je přitom pohádkový a agitační charakter článků – jednoduché dělení na dobro a zlo, přičemž však dobro nevíteží, ale naopak, a zřetelné závěrečné poučení a výzva k nápravě tohoto stavu: „Přijde jistě čas, kdy proletariát uskuteční to, oč oni se snažili – vládu chudých, a pak přijde den odplaty!“ (TAMTÉŽ: 66)

Podobně jednoduchý oslavný portrét nabízí článek „Rosa Luxemburgová“ z téhož časopisu (ROSA... 1922). Ta je zde líčena jako dáma mající soucit se vším živým a ostře prožívající zejména dobové sociální nerovnosti: „Rmoutila se, když viděla, jak chudí pracují a pracují a přece žijí bíději než panský pes, a nenáviděla boháčů, že je zotročují. Bouřila proti

nim. Proto byla často ve vězení“ (TAMTÉŽ: 66). Zdůrazňována je pak její mučednická smrt a proletářským dětem je v patetickém závěru dávana za morální vzor vhodný následování: „Nikdy nezapomeneme, že ji ubili, a budeme také takoví jako ona. Jsou nás miliony a všichni jsme při ní. Ona je nám svatá“ (TAMTÉŽ: 67). Podobně naivně idealizovaný je též závěr stejnojmenné básně otištěné k pětiletému výročí její smrti:

Hluboko v hrobě dříme, mučednice,
zbrocená krví.
Ptáčků a květin, slunce
nikdy neuvidí.

Ale my, děti celého světa,
ji v srdci nesem
a jako ona bojovat budem
za proletariát!
(FAUN 1923);

či až dětsky jednoduché verše o Rose Luxemburgové z básně „Mučedníkům proletariátu“, v níž je opětně přítomen zřetelný sakralizační nádech:

Kdo miluje stromy, ptactvo a zvěř,
oblohu modrou a kvítí,
jeho myšlenkám, dítě mé, věř –
nemůže zločincem býti
[...]

A takovou Rosa, když žila,
jemnou a něžnou duší,
velikou bytostí byla.

[...]

Pro pravdu Vás lotři poplvali v líci,
Vy naši spartakovští mučeníci,
Roso a Karle!

Vy, které k smrti ubili panští kati,
jste naši proletářští svatí,
Karle a Roso!
(HORA A. 1925: 146–147)

Osobnost Rosy Luxemburgové zřetelně pronikla též do děl předních autorů soudobé české radikálně levicové poezie a německá komunistka se zde stala zřejmě nejhojněji oslavovanou reálně žijící postavou. V textech Neumannových, Wolkerových a Píšových zřetelně dominují agitační prvky – Luxemburgová je adorována jako následováníhodný vzor a ideál. Přesto můžeme si všimnout užití odlišných strategií při uchopení její osobnosti – zatímco Neumann a Wolker kladou důraz na její věznění, popřípadě mučednickou smrt, Píša přesahuje ve své básni

výrazněji do současnosti a aktualizuje její odkaz. S Neumannem naopak Píšu spojuje zaměření na konkrétní momenty a výjevy ze života, Wolker proti tomu ve své dramatické sekvenci jen vychází z motivu političky ve vězení, povyšuje ji však do symbolické roviny a zástupně skrze ni črtá osudy různých sociálních vrstev zasažených válkou – na místo osudů jedince mu jde spíše o zachycení kolektivního dramatu. Wolker s Píšou pro změnu spojuje zřetelná snaha podat co nejideálnější obraz nové proletářské světice bez jakékoli poskvrny, S. K. Neumann však poněkud oslabuje jednoznačnost a bezchybnost obrazu Rosy Luxemburgové, tímto „zesvětštěním“ ji však přibližuje proletářským vrstvám. Estetická stránka těchto textů je zřetelně podřízena funkci ideové a ideologické – jejich časovost a dobová aktuálnost je nesporná, z dnešního hlediska však nejde o nic víc než o dokumenty své doby, byť o ní mnohé vypovídají.

Nejstarším básníkem, který Luxemburgové věnoval samostatnou báseň, byl tedy S. K. Neumann, u něhož tyto verše jen dokreslují jeho obrat k radikální levici a nejaktuálnějším politickým otázkám po první světové válce, o čemž svědčí i jeho již jednou zmiňovaná publicistika. Jeho báseň „Rosa Luxemburgová“ je datována již rokem 1921. Neumann ji publikoval nejprve v prvním ročníku časopisu *Proletkult* (NEUMANN 1922a), o rok později pak v *Rudých zpěvech* a v roce 1925 ji zařadil též do rozšířeného vydání válečné sbírky *Bohyně, světice a ženy*, z níž se však tato báseň svým zacílením k současnosti zřetelně vymyká.

V poměrně rozsáhlé básni se S. K. Neumann soustřeďuje především na vylíčení kontrastu mezi světem kapitalismu, militarismu a bohatství na jedné a komunismu a chudoby na druhé straně. Luxemburgová je líčena jako jedna z mála „těch, kdož pochopili“ a „šalbou hesel k smyslu sestoupili vraždění“ a zdůrazňován je především její pobyt v žaláři za světové války. V protikladu s okolním válečným světem je ale chápán jako „laskavé přístřeší“ a ostrůvek svobody ve válečném chaosu. Zejména však je v básni do popředí posunuta mučednická smrt Luxemburgové, kterou Neumann jednoznačně přičítá vládnoucí sociálnědemokratické pravici – spolu s dalším výrazně sakralizujícím momentem předpovědi vlastní smrti:

Ebert a Noske a Scheidemann
vztýčili zrady hlavní stan,
o záda otroků voděných za nos
opřeli lží svých a podvodů nános
[...]

Ty, Rózo,
[...]
tys věděla dobře, že ti pomoci není,
že pro toho člověka umřeš na dláždění,
že opustíš ptáky, louky a sad,
protože musíš bojovat.
(TAMTÉŽ: 327)

Luxemburgová se Neumannovi stává symbolickou mluvčí své společenské vrstvy, dělnickou světící. Je přitom zajímavé, že Neumann pracuje s kontrastem mučednického obětování se pro ideu s údajnou fyzickou ošklivostí Luxemburgové, což sice na jedné straně zdůrazňuje obyčejnost a prostotu této dělnické mučednice, pro jejíž sakralizaci není podstatný fyzický vzhled, ale především její přesvědčení a vůle k sebeobětování se za společnou věc, na druhé straně však tato diskrepance může působit poněkud rušivě a demytizačně, zejména pak když je zdůrazňován židovský původ Luxemburgové:

Tak dalas, nehezká židovko malá,
zdolána vlastí vlastníků,
tak jsi se krasavici stala
všech revolučních dělníků.

Nebyvši zrozena štíhlá,
pro jednoho milence štíhlého,
stala ses věčnou milenkou
zástupu nekonečného,

svěťice, Roso!
(TAMTÉŽ: 327–328)

O poznání paradoxněji pak Neumannovy verše vyzní v porovnání s tím, jak se smrtí Luxemburgové začala nakládat oficiální ruská bolševická mytologie. Na zasedání petrohradského sovětu 18. ledna 1919 totiž tehdejší vůdčí ideolog Lev Trockij naopak svůj popis Luxemburgové postavil na zdůraznění její chatrné tělesné konstituce, která jí však nebránila ve výjimečných aktivitách. Přisuzuje jí přitom též fyzickou krásu: „Maličké postavy, křehká, churavějící, s ušlechtilými rysy obličejů, s nádhernými očima vyzařujícími moudrost, oslňovala statečností své mysli. Marxismus ovládala jako orgány svého těla. Dá se říct, že jí marxismus vešel do krve“ (TROCKIJ 1919). Rozpory v pojetí Neumannově a Trockého jsou dány odlišnou sakralizační strategií, u níž není důležitý prostředek, jakým má být sakralizace dosaženo, ale výsledek celého procesu. Neumannova cesta je však z tohoto hlediska určitě tou méně typickou.

Kult Rosy Luxemburgové zaznamenáme též u autorů nejmladších, konkrétně v nepublikované krátké dramatické sekvenci Jiřího Wolkeru „Rosa Luxemburgová“ a v obsáhlé básni A. M. Piši „15. 1. 1919“ ze sbírky *Pozdravy* (1923), poprvé otištěné ve zmiňovaném prvním čísle časopisu *Proletkult*.

Wolkrova skladba je fiktivním rozhovorem Luxemburgové s jednotlivými sociálními vrstvami nejvíce zasaženými válkou a bídou (vojáky, raněnými a ženami/matkami) a je zřetelně rozčleněna do čtyř dílů.

Pro Wolkerovu dramatickou scénu je charakteristické vyzdvihování ženy, ať již přímo v postavě Rosy Luxemburgové, kterou vnímá jako ztělesnění naděje, lásky a lidství

reprezentovaného pro něj typickým motivem srdce a již propůjčuje již v úvodu skladby určitý posvátný charakter:

Než muže na zvířata degradovali,
tak zatkli jim srdce a zavřeli sem,
a ze srdcí lidských hluboké závěje,
z červených květin lásky a naděje
stala se žena:

Rosa Luxemburgová.
(WOLKER 1953: 204),

tak v podobě osamocených žen a matek s dětmi, jež válka připravila o manžele:

Muž musel na vojnu, – kam, ženo, půjdeš ty?
Žena tak jako muž staví se do fronty.
On vyfasoval smrt, – ona chléb fasovala,
on, aby zemřel hned, – ona, by umírala.
(TAMTÉŽ: 205)

Určujícím faktorem pro výstavbu světa této básně se stává její prostor. Rosa je uvězněna v kriminálu v německém Wronke a skrze mříže se postupně dívá do všech světových stran, kde před ní střídavě defilují jednotlivé válkou stížené lidové vrstvy, které zanechaly doma svá srdce a přání a „bijí se na rozkaz generálů“ (vojáci), „zmírají na rozkaz generálů“ (zranění) a „trpí na rozkaz kapitálů“ (ženy). Luxemburgová je pak povýšena na reprezentantku těchto vykořisťovaných vrstev, a to jakýmsi obráceným synekdochickým postupem – nereprezentuje část celku, ale naopak celek z jednotlivých částí, „hrozen srdcí“, v němž je obrazně účasten každý válkou nedobrovolně postižený jednatel. Stává se tak jakousi symbolickou bytostí, symbolickým splynutím veškerých tuh a snah proletářských vrstev, mluvčím dělnictva, zároveň ji však nejsou vlastní žádné nadpřirozené schopnosti a zůstává pouhým člověkem jako všichni ostatní okolo ní, což však jen efektivně zesiluje rozpornost její situace záchránkyně, která nemůže pomoci:

Bezvládná těla vláčí sever, západ¹ a jih,
já hroznem srdcí jsem, jim z hrudí vyrvaných.
Zástupů volá hlas – a já jsem ozvěna,
z tuh jejich a jejich krve byla jsem zrozena.
V nich promluvila zem, – já za ně mluvit mám
a přec jen člověk jsem, který je strašně sám
se srdci tisíců za těžkým mřížovím.
Ó srdce vězněná, jak za vás promluví?
(TAMTÉŽ: 206)

¹ V původním textu je místo západu uveden východ, což však odporuje logické výstavbě básně.

V tomto momentu, kdy Rosa dospívá k vrcholu svých běd a strastí, se obrací k východnímu oknu, „které jsi z této tmy nejbližší světlu, dni“, s prosbou o pomoc. Zde celá Wolkerova skladba graduje a dospívá k dosti tezovitému závěru: ve východním okně se objeví pětícípá hvězda jako ukazatel naděje a šťastné budoucnosti a Rosa ji svou promluvou oslaví jako záruku šťastných zítřků. Přes svou dobovou aktuálnost, anebo možná právě pro ni, nebyla tato dramatická scéna, nemýlím-li se, nikde publikována, byť po estetické stránce zřejmě převyšuje jak text Neumannův, tak Píšu.

Báseň sepsanou na motivy ze života Rosy Luxemburgové pak najdeme i v Píšově proletářské sbírce *Pozdravy*, autorově zřejmě politicky nejangažovanější sbírce. Báseň „15. 1. 1919“ patří především pro svou jednoznačnou ideovou zacílenost a tezovitost k jejím charakteristickým básním. Přestože formálně se báseň zaobírá násilnou vraždou obou levicových politiků a vedle Luxemburgové je zmiňován i Karel Liebknecht, je pozice obou v textu zřetelně hierarchizována. Jsou totiž buď uváděni současně jako „mučedníci proletariátu“, „světloňši revoluce“ či „přesvětlá dvojice“, jinak je však Liebknecht v textu uváděn pouze jako ten, kdo byl spolu s Luxemburgovou zabit – „Drsně nás přepadla / [...] / [...] mrazu studenější zvěst, / že s Karlem Liebknecem Rosa Luxemburgová zabita jest. //“ (PÍŠA 1923: 23), popřípadě jako její „jasný druh“, který „chvíli před tebou za nás též kles“, či jako „tvůj druh“, který „s tebou kráčel“. Konečně i v patetickém závěru je jméno Luxemburgové to, které se dostává na zdůrazněnou závěrečnou pozici, nadto posílenou též rýmem:

Hroby se otevrou a ve vzkříšení majestátu
všem na odiv v čele našem přijdou poznova
světloňši revoluce, mučedníci proletariátu:
Karel Liebknecht,
Rosa Luxemburgová. –
(TAMTÉŽ: 26)

Je to však jednoznačně Luxemburgová, na koho se Píša v básni obrací především, koho důvěrně oslovuje a komu propůjčuje zřetelné mytizující a sakrální rysy:

Za nás jsi padla, ty velká mezi ženami
[...]

A tehdy srdce tvé, Roso, statečné a prosté,
překypující láskou ke všemu, co kvete, zpívá a roste,
vrátilo se znovu k nám, u našich prázdných stolů usedlo
[...]

[...] Úsměv svůj vrhla jsi v nového boje lomoz a ruch
(TAMTÉŽ: 24–25)

Podobně jako u Neumanna je tou, která předpověděla vlastní smrt, čímž je opět povýšena na proletářskou světici.

A tehdy naplnila se předtucha tvá, Roso,
jak ve Wronke snilas ji, ve věznici,
uprostřed vzpoury klesli jste –
(TAMTÉŽ: 25)

Píšu lyrický subjekt stylizovaný do role „tesklivého zpěváka na větvi života v naší dělnické čtvrti“ pak v reflexi odkazu jejího života v didaktizujícím závěru básně plamenně slibuje pomstu „sběři militarismu a kapitálu“, poslušnost Sovětské Rusi a provedení proletářské revoluce, kterou právě Liebknecht a Luxemburgová přinesli „sem k nám, kolem Prahy, Liberce a Berlína, / kde západu noc s úsvitem východu se protíná, / kde kapitalismu val podemílá revoluce proud“ (TAMTÉŽ). Tento motiv jednotného středoevropského prostoru, „tam u nás“, kde tradiční českoněmecké antagonismy v internacionálním duchu ustupují do pozadí, čímž umožňují hlásit se k Rose Luxemburgové i jako k „naší“ světici, tj. světici dělníků střední Evropy, která by se měla stát rozhodující oblastí pro to, zda v celoevropském měřítku zvítězí „západní“ kapitalismus či „východní“ komunismus, jen podtrhuje radikální zacílení mladé proletářské poezie na nejaktuálnější dění. Opuštění předchozích rozporů nacionálních ve jménu zdůraznění „nových“ a všudypřítomných rozporů třídních spojených se zvýznamňováním nekončícího „spravedlivého boje“ dovršeného proletářskou revolucí se mělo stát jednou ze základních ideologických premis proletářské básnické tvorby. Tato redukce funkce poezie na funkci čistě ideovou či spíše ideologickou a přílišné podléhání teoretickým a politickým konceptům, nadto vzájemně rozporným a celkově neujasněným, omezujícím projevy svébytného autorského subjektu, však vedlo k rychlému vyčerpání tohoto básnického proudu a jeho nahrazení bytostně estetizujícím poetismem.

Od poloviny dvacátých let tak začíná kult Liebknechta a Luxemburgové pozvolna ustupovat do pozadí, a to hned z několika důvodů. Poválečná revoluční vlna pozvolna odeznívá a též z umění se začíná vytrácet zřetelná politicko-ideologická tendence, reprezentovaná především proletářskou poezií a literaturou vůbec. Její nejvýraznější představitelé buď přecházejí k poetismu (Jaroslav Seifert, Karel Teige), přestávají literárně tvořit (Antonín Matěj Píša, svým způsobem i Stanislav Kostka Neumann) či umírají (Jiří Wolker, Jaroslav Hůlka) a zřetelně slábne i vliv radikálně levicových kulturních časopisů (zaniká mj. i časopis *Prolekult*). K neméně výraznému posunu došlo i v oficiální komunistické stranické propagandě – takřka na den přesně po pěti letech od smrti Liebknechta a Luxemburgové – 21. ledna 1924 – zemřel vůdce ruského bolševického převratu Vladimír Iljič Lenin a jeho jméno se pak stalo hlavní ikonou komunistické

mytologie na dlouho dopředu. Násilně umučené neúspěšné předchůdce z doby počátků světového komunistického hnutí nahradil na čelní pozici otec zakladatel, ten, jemuž se jako prvnímu podařilo přivést proletariát k moci a jehož spisy se měly do budoucna stát rozhodující částí komunistického kánonu. Na dva apoštoly pak zbývalo ve stínu nového boha už jen velmi omezené místo i v rámci oficiální stranické propagandy.

Tato skutečnost částečně napovídá i odpověď na otázku, proč se Rosa Luxemburgová po určité vlně ochabnutí zájmu o její odkaz ve třicátých a válečných letech nestala oficiální ikonou v období Macurova československého šťastného věku, kdy mohl být poměrně efektivně resuscitován její kult z počátku dvacátých let. Důvody byly zřejmě tři – vedle jejího židovského původu sehrála svou roli zřejmě vyhoceně nacionální či spíše jednoznačně protiněmecká nálada československé populace po druhé světové válce a pravděpodobně též vypjatý antimilitarismus Luxemburgové, která z tohoto hlediska kritizovala bolševický převrat v Rusku a Leninův postup používající metody zostřeného třídního boje.² Po roce 1948 už zkrátka byly hlavní postavy revolučního panteonu jednoznačně dány a přiřadit k nim se mohl jenom ten, kdi k nim zaujímal jednoznačně kladný vztah, jehož případné „nedostatky“ bylo možné pomocí oficiální propagandy jednoznačně zakrýt a jehož mýtotočivý potenciál byl natolik veliký, aby se mohl postavit když už ne po bok Stalina, Lenina a dalších sovětských pohlavárů, tak alespoň do pomyslného panteonu mučedníků domácích. Zpět do první řady už se Rosa Luxemburgová i přes určitou renesanci zájmu o její osobu v druhé polovině padesátých let vrátit neměla.

Prameny

FAUN. „Rosa Luxemburgová.“ *Koboutek* 2, 1923/1924, č. 9 (31. 12.), s. 129–130

GOLL, Ivan. „Litanei zu Liebknechts Tod.“ *Proletkult* 1, 1922/1923, sv. 1, č. 1 (4. 1.), s. 4–5

HORA, Antonín. „Mučedníkům proletariátu.“ *Koboutek* 4, 1925/1926, č. 10 (15. 1.), s. 146–148

KALISTA, Zdeněk. „Andělé.“ *Kmen* 4, 1920/1921, č. 11 (27. 5.), s. 121 [Kalista 1920a]

KALISTA, Zdeněk. „Vzkříšení.“ *Kmen* 4, 1920/1921, č. 11 (27. 5.), s. 121 [Kalista 1920b]

NEUMANN, Stanislav Kostka. „Rosa Luxemburgová.“ *Proletkult* 1, 1922/1923, sv. 2, č. 21 (47) (20. 12.), s. 327–328
[Neumann 1922a]

² Je symptomatické, že krátce po smrti Luxemburgové začaly být její kritické zmínky o bolševickém převratu v Rusku, shrnuté zejména v nedokončené práci z léta 1918 *Ruská revoluce. Kritické ocenění*, doprovázeny komentáři a vysvětlivkami, snažícími se tato tvrzení relativizovat. Zůstává samozřejmě otázkou, nakolik se mínění Luxemburgové o ruské revoluci v posledním půlroce jejího života proměnilo. V tomto ohledu jsme odkázáni na vzájemně si odporující vzpomínky jejich blízkých přátel z této doby. Svým způsobem však tato otázka zůstává irelevantní, rozhodující je, jak se s jejími kritickými články vyrovnala oficiální česká komunistická propaganda, a ta většinou tyto otázky přecházela mlčením. Ostatně – když roku 1955 konečně po dlouhé době v oficiálním stranickém Státním nakladatelství politické literatury vyšel dvousvazkový výbor z jejího díla, byl doprovázen předmluvou východoněmeckého stalinisty Wilhelma Piecka a vybranými statěmi Lenina a Stalina jako hlavních autorit marx-leninského hnutí, které měly výklad odkazu Luxemburgové usměrnit do žádoucích mezí.

PÍŠA, Antonín Matěj. „15. 1. 1919.“ In týž. *Pozdravy*. Praha: Komunistické knihkupectví a nakladatelství, 1923, s. 23–26

WOLKER, Jiří. „Rosa Luxemburgová.“ In týž. *Básně*; ed. Antonín Matěj Píša. Praha: SNKLHU, 1953, s. 203–206

Literatura

BÜRGER, Robert. „O oslavách Liebknechtových a jiných proletářských slavnostech.“ *Proletkult* 1, 1922/1923, sv. 1, č. 5 (8. 2.), s. 77–78

HORA, Josef. „Srdce socialistky.“ *Rudé právo* 4, 1923, č. 8 (12. 1.), s. 7–8 a č. 9 (13. 1.), s. 9

KLABAN, Josef (podeps. Hradský). „Dva hrdinové revoluce.“ *Koboutek* 1, 1922/1923, č. 5 (15. 1.), s. 65–66

LUXEMBURGOVÁ, Rosa. „Dopisy z vězení.“ *Červen* 4, 1921/1922, s. 27–42 zvl. přílohy

NEUMANN, Stanislav Kostka (nepodepsáno). „Úvodní slovo.“ *Proletkult* 1, 1922/1923, sv. 1, č. 1 (4. 1.), s. 1 [Neumann 1922b]

„Rosa Luxemburgová.“ *Koboutek* 1, 1922/1923, č. 5 (15. 1.), s. 66–67

TROCKIJ, Lev Davidovič. „Mučedníci Třetí internacionály: Karl Liebknecht a Rosa Luxemburgová“, 1919, <http://www.marxist.org/cestina/trocky/1919/martyrs.htm> [přístup 2009-08-31]

„Výročí zločinu na evropském proletariátu.“ *Rudé právo* 4, 1923, č. 10 (14. 1.), s. 1

The Saint Rosa. On the Cult of New Saints in Czech Leftist Poetry in the Beginning of the 1920s

It is obvious that young Czech poetry had become more and more influenced by the ascending communistic ideology after the World War I, which resulted in its evident ideologization. The need for new “saints” to be celebrated arised, satisfied by the “enthronization” of the German communist Rosa Luxemburg in the Czech context. The paper starts with analyzing the reception of her personality in the leftist Czech press, following the activities of the communist organisation Proletkult that was trying to promote Luxemburg as an exemplary “communist saint” early in the 1920s, and inquires into the representation of Luxemburg in the texts by leftist poets such as S. K. Neumann, J. Wolker and A. M. Píša. Eventually, a description of the gradual decline of the Luxemburg cult in the following years is given.

Emblematika v barokním konceptuálním kázání Bohumíra Hynka Josefa Bilovského

MARTINA NĚMCOVÁ DRAGONOVÁ

Vladimír Macura se zabýval ve svém díle emblémy, které považoval za „pevný hodnotový znak“ (Macura 1995: 180), symbol či alegorii. Tento příspěvek představuje emblém v původním smyslu jako umělecký žánr na pomezí literatury a výtvarného umění. Původně se pod pojmem emblém rozumělo něco vloženého, intarzie či mozaika a v přeneseném smyslu slova také řeč, protkaná mnoha citáty. Pojetí emblému jako specifického žánru propojujícího slovo s obrazem a vytvářející tak didakticko-morální celek se poprvé objevuje u italského právníka Andrea Alciata (1492–1550), autora první emblematické knihy *Emblematum liber* (Augsburg, 1531), která se později dočkala více než sto padesáti vydání. Alciatovy emblémy se skládají ze tří částí [1] – krátkého, shrnujícího nadpisu (lemma, motto), obrázku (pictura), který tvoří ve spojení s lemmatem jakýsi rébus a nakonec veršovaný nebo prozaický vysvětlující komentář (epigram).

Emblémy měly původně být, podobně jako koncepty, originální, propojovat zdánlivě nespojitelné, vyvolávat překvapení a měly být přístupné jen vzdělancům, kteří dokázali rozluštit jejich smysl, jak uvádí Sambucus: „Proto jsou mé emblémy vybrané a významově zastřené a mají zaměstnávat ducha stejně jako temné tajemné písmo Egyptanů a Pythagorejců“ (PREISS 1974: 267).¹ Emblémy byly velmi rozšířeny, podle Maria Praze ovlivnilo emblematické myšlení literární a výtvarné umění 16. a 17. století stejně jako Bible (ČERNÝ 1996: 20). Nejproduktivnějším věkem emblematiky jsou podle Lubomíra Konečného léta 1531–1780 (KONEČNÝ 2002: 14).

V konceptuálních² barokních kázáních se objevují tzv. nahé emblémy (TAMTĚŽ: 13), které vyobrazení emblému pouze popisují. Některé emblémy v konceptuálních kázáních Bohumíra Hynka Bilovského (1659–1725) jsou identifikovatelné podle marginální poznámky (autor emblematické knihy), ne u všech ale kazatel zdroj uvádí. Někdy odkáže k nápisu emblému a popíše jeho vyobrazení bez udání zdroje, jindy pouze k názvu a číslu emblému. Tímto může být signalizováno, že čtenář (pokud je emblém uveden pouze v marginální poznámce) či posluchač (pokud je v textu kázání) znalý emblematických knih si dokáže emblém jako celek představit. O jisté exkluzivitě emblémů svědčí také to, že v Bilovského kázáních jsou emblémy z Alciata uvedeny pouze ve sbírce svátečních kázání *Coelum*

¹ V novém vydání v překladu srov. např. emblémy Michaela Maiera. *Atalanta fugiens. Prchající Atalanta, neboli nové chymické emblémy vyjadřující tajemství přírody*. Praha: Trigon, 2006.

² Koncept a emblém spolu souvisejí a jak uvádí V. Černý: „Ne ovšem každé concetto pochází z emblému, ale z každého emblému může [...] vzniknout concetto...“ (Černý 1996: 20).

vivum (1724) (2 emblémy), kdežto emblémy zkonkretizované, zobrazené na mincích jsou ve sbírce nedělních kázání *Cantator cygnus* (1720) (2 emblémy). Jak ve své studii „Co je to emblematická struktura v textu?“ uvádí Martin Bedřich: „[...] je tedy velmi obtížné určit (není-li na tu kterou emblematickou knihu výslovně odkázáno), je-li zdrojem inspirace textu skutečně emblém, či nějaká dobová encyklopedie nebo klasický spis (Pierius, Picinelli, Plinius st. aj.)“ (BEDŘICH 2008: 848). Konkrétně v kázáních Bilovského jsou navíc oba zdroje (dobová encyklopedie a emblematická kniha) propojeny v motivech mincí, na kterých jsou zobrazeny emblematické picturey. Bedřich ve své studii definuje emblematickou strukturu: „Emblematická struktura v textu je taková část textu, jež je ohraničena počátečním lemmatem, tj. víceméně jasně vymezeným mottem, následuje za ní pasáž mající evokovat vizuální představu, a to vše je uzavřeno výkladovým závěrem, subscriptiem. Tento celek musí být ve své podstatě a ve svém významu autonomní, mělo by být možné jej z okolního textu vyjmout, přičemž jeho význam musí zůstat stejný“ (BEDŘICH 2008: 851). V našem pojetí se problematika emblémů v kazatelství rozpadá do dvou různých fenoménů, a to na vlastní emblém jako segment textu, intertextový odkaz, který je dílčí složkou kázání, a na emblematickou strukturu textu, do níž můžeme zahrnout také dosud přesně nedefinovaná emblematická kázání, např. Bilovského poutní kázání „Na Den navštívení nejsvětější a bez poškvrny počaté Marie Panny“ (BILOVSKÝ 1724: 457–480) s úvodním citátem z Bible: „Odešla na hory s chvátáním do města Júdova“ (Lk 1,39), a argumentem (lemmatem): „Obraz dnešní poutnice se maluje a k příkladu všem poutníkům představuje“. Pictureu tvoří popis imaginárního portrétu Panny Marie, který kazatel maluje, a výklad uzavírá věnování jejího obrazu poutníkům a poučení o jeho ochranné funkci.

Bedřichovo pojetí tedy na jedné straně výskyt emblémů omezuje, protože vylučuje neúplné citace vlastních emblémů, na straně druhé je však rozšiřující, protože vyvazuje emblematickou strukturu „[...] z těsného spojení s vlastní emblematickou jakožto souborem konkrétních emblémů a jejich podob“ (BEDŘICH 2008: 851).^V tomto příspěvku uvádím také neúplné citace emblémů, kdy Bilovský cituje pouze komentář emblému a autora emblému (BILOVSKÝ 1724: 672), či uvádí pouze jméno autora a číslo emblému (TAMTÉŽ: 87).

Emblémy z Alciatovy *Emblematum liber* jsou citovány pouze v Bilovského postile svátečních kázání *Coelum vivum*. V Bilovského kázání „Na den očišťování Panny Marie,“ neboli na Hromnice je Panna Maria přirovnána k hromnici, která chrání duše v hodinku smrti. Kázání je vystavěno na antitetických motivech a paralelách šťastného a tragického skonu, nebi a pekle, bílé a černé, světlu a tmě. Panna Maria provází umírajícího člověka ze světa, který kazatel nazývá tmavým údolím, mrtvým mořem či bahnem, a ochraňuje jej před peklem a ďábly. Její předobrazy nachází kazatel v Ovidiových *Proměnách* (Proserpina), a také v emblematické knize Alciatově. Kazatel uvádí v marginální poznámce

(TAMTÉŽ: 87), ale už ne přímo v textu emblém č. 110,³ s motivem Anteroze [2], řeckého boha odmítnuté lásky a mstitele zrazené lásky, mladšího bratra boha Eróta. Byl zobrazován s dlouhými vlasy a někdy také s motýlími křídly. Tento emblém vytváří kontrast k Eros, z exempla o Héře (podle Bilovského Eros) a Leandroví. Hero a Leander je řecký mýtus, vyprávějící příběh Héry, Afroditiny kněžky, která přebývala ve věži v Sestos na kraji Hellespontu, a Leandera, mladého muže z Abydos na druhé straně průlivu. Leander se zamiloval do Hero a plaval každou noc přes Hellespont, aby s ní mohl být. Dívka rozsvěcela na vrcholu věže lampu, která mu ukazovala cestu. Jedné bouřlivé zimní noci lampa zhasla a Leander ztratil orientaci a utonul v moři. Hero ze zármutku skočila z věže. Tito pohanští hrdinové, jejichž příběhy končí tragicky, jsou kontrastem k šťastnému příběhu lásky a osvobození duše Pannou Marií.

Druhým Alciatovým emblémem v postile *Coelum vivum* je emblém v kázání „Na den sv. Václava, patrona českého a moravského.“ V tomto kázání je sv. Václav paradoxně přirovnán k mariánskému motivu růže a svaté panně. Emblémem, který Bilovský uvádí, v souvislosti s marností světa a také mučednickým osudem sv. Václava, je číslo č. 167 [3] s rytinou delfína vyvrženého z moře a komentářem: „Vzdutý oceán vedl mě proti mé vůli, delfína, k pobřeží, ponaučení o tom, jak velká nebezpečí skrývá zrádné moře. Nešetří-li Neptun ani své vlastní děti, kdo se může domnívat, že lidé jsou v bezpečí v lodi?“ V kázání je pak přímo citován text komentáře emblému: „Propriis nec parcat alumnis“, což kazatel překládá: „svět svým vlastním neodpouští, když na ně bouřky dopouští“ (TAMTÉŽ: 672). Podobně jako u předchozího emblému je také v tomto kázání tematizována marnost světa a ten je v kázání prostřednictvím církevních autorit označen jako dům plný dýmu, bublina a opět jako moře. Toto svatováclavské kázání obsahuje ještě jeden emblém nebo spíše impresu, kterou se mi nepodařilo dohledat: „Commune est utriusque, dvě barvy, jedno jméno“ (TAMTÉŽ: 674), vztahující se k sv. Václavovi prostřednictvím bílé (čistoty a nevinnosti) a červené barvy (mučednictví).

Oba Alciatovy emblémy se v kázáních objevují shodně v jednom z hlavních barokních toposů, a to v eschatologickém motivu a motivu pomíjejícího světa. Společný mají také motiv Panny Marie, v prvním kázání a pomocí srovnání mariánskému symbolu růže a sv. Václava také v kázání druhém.

Dalším zdrojem kazatelovy invence byla hieroglyfika. Knihou ovlivňující interpretace hieroglyfů jako záhadných emblémů byla *Hieroglyphica* Horapollova (první tištěné vydání 1505), obsahující fantastický výklad hieroglyfů, pojmávaných jako odraz božských idejí věcí. Tou se inspiroval italský humanista Pierius Valerianus (1477–1558) v monumentálním díle *Hieroglyphica sive de sacris Aegyptiarum aliarumque gentium litteris* (1556, Basilej). V tomto díle o šedesáti knihách, které připomíná fantastickou

³ Lemma emblému: „Anteros, což je láska k ctnosti“; komentář emblému: „Řekni mi, kde jsou zakřivené luky? Kde jsou zbraně, Cupide, kterými máš ve zvyku přikovat něžné srdce mladých? Kde je tvá smutná pochodeň? Kde jsou tvé šípy? Proč tvé ruce nesou tři věnce? Proč máš na svém ozdobeném čele další věnce? Nic ve mě nevítá společnou Venuši a žádný druh potěšení mě nezlákal. Ale v nezkažených myslích mužů rozněcují ohně učení a kreslím jejich ducha na vznešené hvězdy. Z nedostatku této pravé ctnosti jsem uvil čtyři věnce, z nichž ten první, ten od Sophie, zdobí mé spánky.“

ilustrovanou encyklopedii, autor cituje řecké i latinské prameny a uvádí na 435 autorů. Vycházel také z emblematických děl, Alciatovy *Emblematum liber* a díla svého přítele Achille Bocciho *Symbolicarum quaestionum de Universo genere* (1555, Bologna). Valerianus se inspiroval nejen rostlinami, zvířaty a lidmi, ale tajemné narážky nacházel i v řeckých a římským památkách, drahých kamenech, medailích, mincích⁴ a dalších předmětech. Z Valerianova díla cituje Bilovský nejčastěji v souvislosti s motivem mincí. Poměrně časté popisování mincí v Bilovského kázáních souvisí s motivem hostie, v baroku velmi frekventovaným. Kazatel využil vizuální podobnost mince a hostie, kterou také nazývá bílým penízem chudých, jenž je symbolem věčnosti.⁵ Svou roli jistě sehrálo také napětí tak protichůdných motivů, kazatelova záliba v paradoxu a také konfrontace světského s duchovním, v Bilovského kázáních častá. Paralela mince a hostie byla známa již ve středověku, kazatel však mince zkonkrétnuje, popisuje jejich podobu, což je pro baroko typické. Mince, popsané v kázáních jsou jednak řecké mince s nápisy uvedené v *Hieroglyphice* Valerianově, jednak mince, na nichž je zobrazován emblematický obraz.

V úvodu *Šestky duchovní* (1713), souboru šesti duchovních cvičení, přirovnává Bilovský sv. Liboria paradoxně k nalezenému šestáku (šest grošů), symbolu lacinosti. Motiv šestáku dále vysvětluje a pojímá jej jako šesták duchovní, mající v sobě větší hodnotu než hmotné peníze. Tento šesták by podle kazatele mohl mít stejný nápis jako mince Alexandra Pia, který: „podepsati poručil: spes publica“ (Bilovský 1713: fol. (O) 4), nebo nápis „felicitas publica“ (BILOVSKÝ 1713: fol. (O) 5), mince, které uvádí Valerianus v *Hieroglyphice* (VALERIANUS 1678: 688). Stejně mince pak kazatel uvádí také v kázání „Na den slavnosti božího těla“ (BILOVSKÝ 1724: 346). V *Šestce duchovní* se objevuje ještě jedna mince, a to v exemplu ze života sv. Liboria, v němž brunšvické kníže Kristián ukradl z kostela v Paderbornu zlatý obraz sv. Liboria a nechal z něj udělat mince, na kterých byla zobrazena ruka s mečem a nápis Boží přítel, kněží nepřítel. V tomto souboru kázání je zmíněno také zlaté srdce s nápisem upřímnost a srdce s liliemi z erbu Ludvíka XI.

Bilovský dále popisuje v kázání „Na slavnost nového léta“ další římskou minci z Valerianovy *Hieroglyphicy* (VALERIANUS: 1678: 738) se zobrazenými plnými klasy, která byla ražena za vlády Lepida, Antonia a Augusta. Tato mince je podle kazatele pohanským předobrazem boží mince, obrazem hojnosti a spásy duše:

Dnes sice nebije, ale nožem rejpa, numisma Dei, peníz Boha Otce v těle nejoutlejším Krista, a na tom penízi spica virginis, klas panenský, klas mnohem krásnější, než všech sedm bylo, které farao ve snách viděl, nebo ty klasy jenom pro některé města chléb vyznamenávali, ten pak náš klas I. H. S. těmi litery znamenáný chléb celému světu létos slíbuj.
(BILOVSKÝ 1724: 30)

⁴ Emblémy s některými ze starověkých mincí se nacházejí také v díle *Emblemata* (1564, Antverpy) maďarského humanisty Joannese Sambuca (1531–1584).

⁵ „Chcete věděti, proč velebná svátost jest okrouhlá, jako jsou peníze okrouhlé? Tolar nebo dukát? Proto že Kristus v velebné Svátosti oltářní, jest drahý peníz, jenž se dává dělníkům na vinici církve svaté pilně pracujícím. [...] Okrouhlá jest hostije, která okrouhlost věčnost vyznamenává, nebo kdo jí chléb tento, živ bude na věky“ Bilovský 1720: 26–27).

Bilovský z Valerianovy *Hieroglyphicy* nevybírání jen mince, ale také drahé kameny. V kázání „Na den narození blahoslavené Panny Marie“ cituje doslovně Valeriana: „Základ první jaspis, kterých podle učených milost a lásku boží vyznamenává, jak svědčí Pierius: Jaspidem pro gratia poni tradunt Authores“ (Spisovatelé tvrdí, že jaspis je oblíbeným kamenem) (BILOVSKÝ 1724: 638; VALERIANUS 1678: 521).

Z mincí, na kterých jsou zobrazeny emblematické picture, uvádí Bilovský v kázání „Neděle šestá po svatém Duchu“ bez uvedení zdroje peníz s emblémem císaře Augusta: „[...] na kterém z jedné strany byla panna, která na šatech plno očí měla a podepsani: providentia, opatrnost. Na druhé pak straně napsáno stálo: divus Augustus pater“. Kazatel tuto minci interpretuje: „Ta panna jest opatrnost božská. Ten Augustus pater jest Bůh Otec“ (BILOVSKÝ 1720: 86). Druhá mince s emblematickým obrazem pochází z „Kázání prvního na milostivé léto“ z téže postily, kde je, opět bez uvedení zdroje, popsán peníz bavorského knížete Ferdinanda:

Dalo to rozumné kníže novou minci někdy biti, na které bylo viděti pod obličejem krásné panny moudrost na prutkém a rychlém delfinu seděti a v ruce váhu držící, s tímto podpisem: cognosce, elige, matura, rozeznej, vyvol, pospěš a chvátel. Rozeznej a rozvaž, co jest dobrého skrze moudrost, navrhovala panna, vyvol což jsi dobrého uznal, oznamovala váha, chvátej a pospěš vyvoliti a z krátka vyvol, pravil delfin. Já pak pravím takto: cognosce tempus, rozvaž tento nynější čas a dnův jeho spasení poznej, snad více nepřijde, snad druhého milostivého léta, jak živ nezdočkáš. Elige tempus, vyber a vyvol sobě ten čas a tyto dni na pokání, snad potom času nebude. Matura, pospěš s tím pokáním, aniž odkládej den odedne. Slovem, pamatuj, že tento čas nynější jest Bohu vzáctný, dnové tito jsou dnove k spasení a jak od pekelného, tak od tureckého tyrana dnove k vysvobození.
(TAMTÉŽ: 446–447)

Popsaný emblém je zobrazen v již zmíněné Bocchiho emblematické knize *Symbolicarum Quaestionum de Universo Genere* [4]. Žena na obrázku představuje renesanční morální ideál obezřetné moudrosti (prudentia circumspecta), jedoucí na delfinu vstříc budoucnosti. Je zde rozbourené moře života, vážení kostek (moudrost) a koule (příležitost), řetízek se srdcem, představující duchovní lásku a propojení všech věcí.

Emblémy v kázáních umisťoval kazatel na exponovaná místa, nejčastěji do závěru kázání (2), ale také doprostřed a do exordia. Bilovský ve svých kázáních prostřednictvím emblémů propojuje původně nesouvisějící, různé i protilehlé jevy a spojitost nalézá v některém společném rysu věcí, např. v lásce či okrouhlosti mince a hostie, propojuje tak oblast duchovní a tělesnou, řečeno slovy Zdeňka Kalisty, snaží se postihnout Boha skrze tento svět. Pomocí emblémů je podle Václava Černého vyjádřena „[...] zásadní barokní potřeba nutit věci, aby si odpovídaly, odkrývat mezi nimi analogie a magické i nemagické korespondence, převádět rozdíly mezi nimi na jednotu a společenství původu, významu a účelu“ (ČERNÝ 1996: 20). Emblémy podle něj souvisí s pansofickými snahami o sjednocení rozpolceného světa. Bilovský využívá emblémy ve svých kázáních poměrně často, ve třech souborech

poutních, svátečních a nedělních kázání (*Šestka duchovní, Coelum vivum, Cantator cygnus*) jsem dohledala dva neúplné emblémy (segmenty textu) z Alciatovy *Emblematum liber* (v *Coelum vivum*), pět výskytů emblematických struktur (*Šestka duchovní, Coelum vivum*) a dva úplné emblémy (*Cantator cygnus*). Kromě výzdobné funkce sloužily emblémy v Bilovského kázáních také k argumentaci a přesvědčování posluchačů o spáse křesťanských duší a dosažení věčného života. Dva z emblémů uvedených v kázání („Na den sv. Václava,“ *Coelum vivum*, „Kázání prvním na milostivé léto,“ *Cantator cygnus*) obsahují motiv delfína, křesťanský symbol vzkříšení. Emblémy jsou v jeho kázáních propojeny s barokními topy eucharistie, pomíjivosti tohoto světa a posledních věcí člověka.

Prameny

ALCIATO, Andrea. *Emblematum liber*. Augsburg: 28. 2. 1531 (dostupné též na <http://www.emblems.arts.gla.ac.uk/> [přístup 2009-03-20])

BILOVSKÝ, Bohumír Hynek Josef. *Cantator cygnus*. Olomouc, 1720

BILOVSKÝ, Bohumír Hynek Josef. *Coelum vivu*. Opava, 1724

BILOVSKÝ, Bohumír Hynek Josef. *Šestka duchovní*. Olomouc, 1713

VALERIANUS, Pierius. *Hieroglyphica sive de sacris Aegyptiarum aliarumque gentium litteris*. Franfurkt nad Mohanem: 1678 [1556] (dostupné též na <http://www.uni-mannheim.de/mateo/camenaref/valeriano.html> [přístup 2009-03-20])

Literatura

BEDŘICH, Martin. „Co je to emblematická struktura v textu?“, *Česká literatura* 56, 2008, č. 6, s. 846–856

ČERNÝ, Václav. *Až do předsíně nebes*. Praha: Mladá fronta, 1996

KONEČNÝ, Lubomír. *Mezi textem a obrazem*. Praha: Národní knihovna ČR, 2002

MACURA, Vladimír. *Znamení zrodu*. Jinočany: H&H, 1995 [1983]

PREISS, Pavel. *Panoráma manýrismu*. Praha: Odeon, 1974

[1] Části emblému, A. Alciato. *Livret des emblemes* (1536), emblém č. 167

1. Lemma: „O tom, který zemřel kvůli barbarství svého vlastního lidu.“

2. Pictura:

3. Epigram: „Vzdutý oceán vedl mě proti mé vůli, delfína, k pobřeží, ponaučení o tom, jak velká nebezpečí skrývá zrádné moře.

Nešetří-li Neptun ani své vlastní děti, kdo se může domnívat, že lidé jsou v bezpečí v lodi?“



[2] Andrea Alciato. *Emblematum liber* (2. února, 1531), č. 110, Anteros:



[3] Andrea Alciato. *Emblemata* (1621):



[4] Achille Bocci. *Symbolicarum quastionum de Universo genere* (Bologna, 1574),
emblém 58, Prudentia circumspecta:

CCXCVIII LIB. IIII.
ACVMINE, RATIONE, DILIGENTIA
BEARIER QVIVIS POTEST.
Symb. CVIII.



The Emblematics in Baroque Sermons by B. H. J. Bilovský

The baroque sermons (*Šestka duchovní, Coelum vivum, Cantator cygnus*) by B. H. J. Bilovský (1659–1725) represent a salient example of employment of emblematics in their structure. In the first part of the essay an explication of the original meaning of the notions of *emblem* and *naked emblem* is given, as well as a survey of the famous book of emblems by A. Alciato *Emblematum liber*, which Bilovský made use of. Further, the issue of emblematics is observed on two levels: firstly, emblems as individual components of the sermon in question, and the emblematic structure of the text as a whole. This is illustrated in the second part of the paper by exemplifications from Bilovský's sermons, referring also to the work of the Italian humanist P. Valerianus, quoted by Bilovský most frequently, which may be observed particularly in the employment of the motif of coin. In Bilovský's sermons, emblems are interconnected with the typical baroque topoi such as the Eucharist and the finitude of the human world.

Rudišova soudobá svědectví

DARINA ŠKODOVÁ

Nebe pod Berlínem (2002), *Grandhotel* (2006) a *Potichu* (2007) – tři prózy Jaroslava Rudiše, tři koláže příběhů a šízových banalit, které rozmanitě reflektují střeoevropskou současnost po vystrážlivění z devadesátých let. Tyto texty pochopitelně nelze zúžit jen na recepci postkomunistické doby, popřípadě renovaci rockové subkultury, vytvářející si spíše umělý underground. (Ostatně v *Grandhotelu* se s hudbou jako nosným prvkem ani nesetkáme.) Jmenované prózy spojují témata jiná, jež přesahují otisky nedávné minulosti a snaží se uchopit soudobé hledání identity jedince. Tak se cesta započatá v *Nebi pod Berlínem* stává svědectvím senzitivního vnímání hluku a ticha, dynamiky v kontrastu s nemohoucností pohybu a v neposlední řadě svědectvím o proměňujícím se vztahu k městskému centru.

„Člověk si události pamatuje podle zvuků“ (RUDIŠ 2007: 7) – takto je už v *Nebi pod Berlínem* definována individuální paměť a obdobně pokračuje v *Grandhotelu* a v *Potichu*. Postavy románů spojuje také smyslové poznání města: „A přece bylo slyšet a cítit, jak to dýchá, vzdychá a řve, jak se to kroutí, napíná, páchne a voní“ (RUDIŠ 2002: 11). Podobně i v *Grandhotelu* protagonista Fleischman při domněle vzpomínce na vlastní zrod říká: „Já to všechno uviděl, ucítil a uslyšel“ (RUDIŠ 2006: 15). Senzualita vnímání vytváří u Rudiše prostor, ve kterém se zcela odhlíží od racionálního uchopení prožitku. V *Nebi pod Berlínem* a v *Potichu* je smyslovost jednoznačně podtržena akcentem rockové hudby a pachy města, v *Grandhotelu* pak protagonista cítí všemi smysly měnící se počasí, které indikuje bod zlomu v závěrečných kapitolách knihy: „A pak jsem to ucítil. Můj vítr. Bylo to tady“ (TAMTÉŽ: 167).

Do kontrastu ve všech třech prózách vstupuje hluk a ticho. Zatímco se vnější hluk či syntetický zvuk města jeví jako něco cizorodého, ticho vyznívá jako intimní, absolutní chvíle pravého bytí. Toto konstatování se nijak nevyklučuje s všudypřítomným rachotem punkrocku v *Nebi pod Berlínem*. Zde se v písňových intermezzech objevuje disproporce mezi syntetickým hlukem hudby a textem písně: „Dirk zakřičel do mikra a do ticha [...] Moje čelo/ Tónu v hluku/ ztrácím tělo“ (RUDIŠ 2002: 57). Zvuk působí rovněž jako lék (placebo) na samotu a strach; hrdinka Katrin si například pouští při bouřce naplno muziku. Ke kontrastu přispívá i berlínská souprava mrtvých, která projíždí metrem a jejíž vnitřní hlasy přicházejí jen velmi potichu. Naznačená reciprocita ticha a hluku pokračuje ve zvukově smířlivějším *Grandhotelu*. V uších protagonisty „začíná hrát ta nejkrásnější hudba, kterou nikdo jiný neslyší [...] Ta hudba je ticho“ (RUDIŠ 2006: 10). Do ticha ulic (které ovšem nastane jen při absenci tramvajů, aut a lidí) občas město zasténá nebo do něj smířlivě vstoupí mlha.

Analogicky jako v magickém prostoru *Nebe pod Berlínem* i v *Grandhotelu* ticho přísluší mrtvým, kteří se přirozeně prolínají s každodenností berlínského U-bahnu nebo ještědského hotelu. Paneláková realita dosídleného Liberce je vhodnou paralelou k samotě uprostřed davu. Ta je demonstrována opět absencí ticha „najednou lidé spláchli a nebylo slyšet vůbec nic, ani to, jestli člověk ještě dýchá“ (TAMTÉŽ: 121). Rudiš utvrzuje důležitost tématu hluku a ticha ve stejnojmenných závěrečných kapitolách. Kapitoly „Hukot“ a „Ticho“ doprovázejí Fleischmana „při letu nad mraky“, gradují vysněný návrat na svůj začátek. Konečný verdikt, a zároveň poslední věty románu – „Je ticho. Absolutní ticho.“ (TAMTÉŽ: 173) – demonstrují kýženou individuální prosbu, a současně jsou absolutní výzvou ke skoncování s umělohmotnou prázdnotou hluku. Tato absurdní, místy paranoidní žádost vrcholí ve třetí próze *Potichu* a patrně i uzavírá Rudišův pomyslný triptych.

Pakliže v *Nebi pod Berlínem* a *Grandhotelu* spíše tušíme závažnost paradoxní prázdnoty hluku, tady se setkáváme s přáním zažít „Ticho úplně naplno“ (RUDIŠ 2007: 7). To pro Vladimíra (jednoho z pěti hlavních hrdinů) ztělesňuje fundament lidské společnosti, který se ale vytrácí, ne-li vytratil. On ovšem neváhá stát jakýmsi mstitelem za ticho – procházejí metropolí přestřihává sluchátka přehrávačů a neztotožňuje se se syntetickým zvukem Žižkova, potažmo celé Prahy. Protagonisté prózy tak lavírují mezi přáním být s někým nahlas nebo úplně potichu. Explicitně tuto prosbu deklaruje pouze Vladimír. Reprezentanti mladší generace Petr a Vanda si takové otázky nepokládají, naopak vyslovují přání: „Hlavně na plný pecky. Když to není nahlas, tak to není“ (TAMTÉŽ: 7). V závěrečném uhranutí tichem se s ním však nečekaně ztotožní: „Přesně tohle bych si nechala zahrát na pohřbu. Ticho“ (TAMTÉŽ: 194). Zcela protichůdný přístup se střetává u partnerské dvojice Hana – Wayn. Ticho související s vyprahlostí vztahu Hanu ničí: „Možná právě to jí dneska chybí: trocha hluku“ (TAMTÉŽ: 90). Vnější hluk města tak odráží nehostinné ticho lidských vztahů. Jazyk vyprávění je opět charakteristický častými verbi dicendi, opakuje se také motiv ticha ve chvíli smrti: „[...] poslouchal, jak do jejího těla tiše vplouvá smrt“ (TAMTÉŽ: 71).

A jaká svědectví nám Rudiš předkládá? Především upozorňuje na neschopnost a nemožnost ticho sdílet. Všechny tiché chvíle jsou trapné. Jen Vladimír si uvědomuje potřebu ticha: „[...] život [...] vzešel z ticha. Z ticha, ze kterého se rodíme, které hledáme a do kterého odcházíme“ (TAMTÉŽ: 157). Absence ticha v Praze zapříčiňuje ztrátu identity města, nezpůsobilost slyšet sebe sama a poslouchat druhé a potřebu přebít vnitřní prázdnotu vnějším hlukem (to je pravá motivace hrdinky Vandy zpívat v kapele Kill The Barbie). Na konci románu nastává po zásahu Vladimíra na chvíli absolutní ticho. Omámenost tichem. V takovémto okamžiku lze spatřit záblesk pravého bytí; postava slyší, „jak se stává tichem“ (TAMTÉŽ: 195).

Je záměrem autora, že všechny postavy, v nichž nejvíce rezonuje téma ticha a hluku, jsou svým způsobem vyšinuté, abnormální nebo se minimálně pohybují ve specifickém prostředí. Právě tyto

protagonisty charakterizuje zvýšená smyslovost a schopnost nazírat společnost z odstupu a nadhledu. Společenská distance jim tak umožňuje pokládat si otázky dynamiky a statiky vlastního pohybu.

Touha po překročení hranice nehybnosti je v prózách obměňována. Bém v *Nebi pod Berlínem* překonává počáteční setrvačnost – „Zůstat stát bolí vždycky míň než běžet.“ (RUDIŠ 2002: 7) – a iniciuje tak celou mozaiku příběhů, jež se odehrávají na pozadí neklidného, rychle tepajícího berlínského metra. Vedle toho v *Grandhotelu* je dynamický impuls usouvztažněn s rámcovou kompozicí románu. Čtenář pak jen rekonstruuje Fleischmanovo odhodlání překročit striktně vymezenou hranici města Liberce, který má podobu vnitřního vězení. Akt vymanění se z města nelze ovšem uskutečnit pouhým odchodem či odjezdem. Subjektivní pocit sevřenosti je jasně formulován takto: „Myslel jsem na to, že kolem našeho města stojí také něco jako železná opona. Moje železná opona, která mě nechce pustit dál, a já nad ní teď vyzraju“ (RUDIŠ 2006: 130). Imperativ opustit Liberec je možné realizovat jen nakloněním se nad město, vertikálním únikem v balóně. Vertikalita je podpořena budovou hotelu a pohybem zdola nahoru, jak nám napovídají tituly próz *Nebe pod Berlínem* a *Grandhotel. Román nad mraky*.

Oproti tomu v *Potichu* nejsou postavy determinovány hranicemi Prahy, naopak je nenuceně překračují. Neschopnost pohybu se tu uplatňuje jako neschopnost životní změny. Pro text jsou charakteristická substantiva abstraktní (pomalost, úzkost, nesnesitelnost, probuzení, osvobození). Snad jen v závěrečném omámení tichem můžeme spatřit nejistý příslib dynamické změny, která poprvé nesouvisí s imperativem opust' město.

Jak již bylo částečně naznačeno, podobu hybatele těchto změn má město samo. Místa na periferii (Ještěd) nebo místa od centra města výrazně odlišená (metro) jasně poukazují na současný stav odcizenosti městských center, ať už souvisejí s nelichotivou historií nebo s masovou turistikou. Obě tato místa spojuje vyšinitost a jasná ohraničenost, která je v *Grandhotelu* explicitně dána jeho kruhovým půdorysem: „V hotelu, kde je vše kulaté a kde můžete zabloudit stejně snadno, jako můžete zabloudit v mlze, ve velkém městě nebo sami v sobě“ (TAMTÉŽ: 19). Proto se v *Nebi pod Berlínem* stává místem autentického, surového bytí U-bahn. Nová vlna regenerace oprýskaných čtvrtí nebo metra je pro románový Berlín příznačná. Schizofrenie dříve rozděleného města pochopitelně zapříčinila ztrátu jeho identity: „Město, které už bylo a které tím trpí“ (RUDIŠ 2002: 119). A stejně tak podmínila i neschopnost hrdinů střepy paměti nějak uchopit, ukotvit a jednoznačně interpretovat. Z tohoto důvodu je jedině „ten šterk pod kolejem něco jako naše paměť“ (TAMTÉŽ: 67).

Rozpolcenost Liberce je dána jeho společnou česko-německou historií a následným umělým dosídlením. Subjektivně je pro hrdinu Fleischmana problematické alespoň zaslechnout původní ozvěny města: „A slyšet, jestli má město nějaké srdce, něco, co jinak slyšet není, protože to přehluší tramvaje, auta a lidi“ (RUDIŠ 2006: 78). A konečně samostatný případ představuje zprofanovaná,

sténající Praha, ve které nelze vymezit místo autentického bytí, nelze jej jasně definovat a ohraničit. Neexistuje tak žádný specifický prostor, jenž by vrůstal do hrdinů a tím je determinoval. Slovy jedné z hrdinek: „[Turisté; doplnila D. Š.] netuší, jak mrtvé a unavené město Praha dneska je. Upocené a smradlavé muzeum. Místo na jeden opilý prodloužený víkend a kocovinu cestou zpátky. Nic víc“ (RUDIŠ 2007: 37). Přesto se Rudiš snaží dodržet dichotomii předešlých dvou próz. Oproti Praze staví sladký Lisabon, ale jen u hrdinky Hany. I periferie Žižkova selhává a závěrečný koncert v Akropoli nenabízí kýženou alternativu. Zmínky o sídlištních zástavbách nejsou nijak rozvinuty, a tak zůstávají pouze chvilkovou reflexí: „Hana by v nich nikdy nebydlela, ale přesto je má radši než památky z průvodců. V panelácích zůstal alespoň nějaký život“ (TAMTÉŽ: 45).

Spíše než o prostor tak jde v *Potichu* o určení modu. *Jak* se postavy ztotožňují se sebou samými? Odpověď přináší titul prózy. Aniž by si to hrdinové bezvýhradně uvědomovali, chvíle absolutního ticha v závěru románu je jakýmsi prozřením, extází. Všechny tři prózy tak od sebe neodlišuje pouze prostor či způsob, ale také rozdíl v identifikaci s prostředím. Zatímco v *Nebi pod Berlínem* můžeme příslušnost k prostoru *pod mraky*, tedy k metru, definovat jako bytí dobrovolné (Bém svévolí opustil Česko), v *Grandhotelu* je situace jiná. Prostor ještědského hotelu hrdinu svazuje a teprve až v okamžiku vymanění se z takového vězení zazní příslib znovu nabyté svobody *nad mraky*. Vzniká tak triáda – místo, kde chce protagonista být (U-bahn), místo, se kterým sice srostl, ale chce ho opustit (Liberec, potažmo hotel) a konečně místo, ve kterém se musí naučit nějakým způsobem žít.

Rudiš tak ve svých prózách skrze typizované protagonisty pregnantně zachycuje soudobá svědectví ticha a hluku odosobněných metropolí, vyživujících, ale zároveň zbavujících se appendixu minulosti. Upozorňuje na tíživé odhodlání se k pohybu, ale paradoxní neschopnost přirozený pohyb vykonat. I když k němu dochází a hrdinové zažívají chvíle autentického bytí, nechávají za sebou nedořešenou kolektivní i osobní minulost (*Nebe pod Berlínem*) či demonstrují místy absurdní gesta (*Grandhotel* a *Potichu*). Nesouhlasila bych tedy s výtkami, že Rudišovy prózy jsou pouze *punk a trendy*, ale myslím, že existují témata, která je přesvědčivě přesahují.

Prameny

RUDIŠ, Jaroslav. *Nebe pod Berlínem*. Praha: Labyrint, 2002

RUDIŠ, Jaroslav. *Grandhotel*. Praha: Labyrint, 2006

RUDIŠ, Jaroslav. *Potichu*. Praha: Labyrint, 2007

Up-to-date Testimony by Jaroslav Rudiš

Three pieces of fiction by Jaroslav Rudiš – *Nebe pod Berlínem* (The Sky Under Berlin, 2002), *Grandhotel* (Grandhotel, 2006) a *Potichu* (Silently, 2007) share the issue of representing our contemporaries in search for their own identity. This bias may be observed in a set of mutual relations or oppositions such as silence and noise, or dynamics versus disability of movement.

These topics are interconnected with the spatial and social domain of urban periphery, and the process of its recovery which depends on its changing relation to the center. The common topical analysis is also supposed to contribute here to the interpretation of the individual texts in question.

CENA VLADIMÍRA MACURY VE STUDENTSKÉ KATEGORII byla udělena **Martinu Lukášovi** (Univerzita Palackého, Olomouc, FF, 4. roč.) za referát *Vzťah zvuku a významu v Palivcově poezii*

ČESTNÉ UZNÁNÍ VLADIMÍRA MACURY VE STUDENTSKÉ KATEGORII bylo uděleno **Karolině Ćwiek** (Uniwersytet Warszawski, ISZP, 2. roč.) za referát *Żili byli jednou král, pán a rytíř... Prvky typické pro pohádku podle klasifikace ATU v kapitolách věnovaných českému národnímu obrození v akademických učebnicích*

CENA VLADIMÍRA MACURY V DOKTORANDSKÉ KATEGORII byla udělena Mgr. **Miriam Suchánkové** (Ústav slovenskej literatúry SAV, Bratislava, 3. roč. dokt.) za referát *Slovenský sen o salóne. Zrod slovenského moderného umenia po roku 1918*

ČESTNÉ UZNÁNÍ VLADIMÍRA MACURY V DOKTORANDSKÉ KATEGORII bylo uděleno Mgr. **Vojtěchu Malínkovi** (Univerzita Karlova, Praha, FF – Ústav pro českou literaturu AV ĆR) za referát *Světice Rosa. K otázce formování kultu nových světů v české radikálně levicové poezii na počátku dvacátých let 20. století*

SEZNAM ÚČASTNÍKŮ

Abdelrazak Bouali (Univerzita Mateja Bela, Banská Bystrica, FHV)

Mgr. Tomáš Breň (Ústav pro českou literaturu AV ĆR, v. v. i.)

PhDr. Věra Brožová (Univerzita Karlova, Praha, PedF . Ústav pro českou literaturu AV ĆR, v. v. i.)

Hana Březinová (Masarykova univerzita, Brno, FF)

Karolina Ćwiek (Uniwersytet Warszawski, ISZP)

Mgr. Stanislava Fedrová (Ústav pro českou literaturu AV ĆR, v. v. i. – Univerzita Karlova, Praha, FF)

Mgr. Eva Formánková (Ústav pro českou literaturu AV ĆR, v. v. i.)

PhDr. Blanka Hemelíková (Ústav pro českou literaturu AV ĆR, v. v. i.)

Daniela Hodrová (Ústav pro českou literaturu AV ĆR, v. v. i.)

Mgr. Michaela Hudáková (Univerzita Karlova, Praha, FF)

Bc. Pavol Ičo (Prešovská univerzita, FF)

Mgr. Kateřina Jančaříková (Univerzita Karlova, Praha, PedF)

Ing. Pavel Janáček, Ph.D. (Ústav pro českou literaturu AV ĆR, v. v. i. – Univerzita Karlova, Praha, FF)

prof. PhDr. Jaroslava Janáčková, CSc., důchodkyně

Jiří Janíček (Univerzita Karlova, Praha, PedF)

doc. PhDr. Pavel Janoušek, CSc. (ředitel Ústavu pro českou literaturu AV ĆR, v. v. i. – Univerzita Karlova, Praha, PedF)

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.)
PhDr. Lenka Jungmannová (Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i.)
Mgr. Lucie Kettnerová (i-Forum)
Mgr. Jana Kolářová, Ph.D. (Univerzita Palackého, Olomouc, FF)
Mgr. Pavel Kořínek (Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i.)
Monika Krajčovičová (Univerzita Karlova, Praha, FF)
Jan Kraml (Univerzita Karlova, Praha, FF)
Mgr. Iva Krejčová, Ph.D. (Jihočeská univerzita, České Budějovice, FF)
Dr. Joanna Królak (Uniwersytet Warszawski, ISZP)
PhDr. Lenka Kusáková (Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i.)
Martin Lukáš (Univerzita Palackého, Olomouc, FF)
PhDr. Naděžda Macurová, CSc. (Literární archiv Památníku národního písemnictví)
Mgr. Zuzana Malá (Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i. – Univerzita Karlova, Praha, FF)
Mgr. Vojtěch Malínek (Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i. – Univerzita Karlova, Praha, FF)
Mgr. Jan Matonoha, Ph.D. (Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i.)
Eva Menhartová (Univerzita Karlova, Praha, FF)
Mgr. Iveta Mindeková (Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i.)
prof. PhDr. Dagmar Mocná, CSc. (Univerzita Karlova, Praha, PedF, vedoucí Katedry českého jazyka a literatury)
Mgr. Martina Němcová Dragonová (Ostravská univerzita, FF)
Mgr. Lukáš Neumann (Univerzita Palackého, Olomouc, FF)
Filip Pacalaj (Univerzita Komenského, Bratislava, FF)
PhDr. Jana Pátková, Ph.D. (Univerzita Karlova, Praha, FF)
PhDr. Lucie Peisertová (Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i.)
Mgr. Marek Přibíl (Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i.)
Mgr. Zbyněk Sedláček (Univerzita Karlova, Praha, FF – Univerzita J. E. Purkyně, Ústí nad Labem, FUD)
Stefan Segi (Univerzita Karlova, Praha, FF)
Mgr. Jakub Sichálek (Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i.)
PhDr. Ondřej Sládek, Ph.D. (Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i.)
doc. PhDr. Marta Součková, Ph.D. (Prešovská univerzita, FF)
Mgr. Miriam Suchánková (Ústav slovenskej literatúry SAV, Bratislava)
Lenka Szentesiová (Univerzita Karlova, Praha, FF)

PhDr. Petr Šámal, Ph.D. (Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i.)

Darina Škodová (Univerzita Palackého, Olomouc, FF)

Mgr. Michal Topor (Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i.)

Ivona Turinská (Univerzita Karlova, Praha, FF)

Eva Týrová (Univerzita Karlova, Praha, FF)

Tomáš Urban (Západočeská univerzita, Plzeň, FPE)

Tereza Vránová (Univerzita Karlova, Praha, FF)

Aneta Wysztygiel (Uniwersytet Warszawski, ISZP)



Ústav pro českou literaturu Akademie věd ČR, v. v. i.,
ve spolupráci s Pedagogickou fakultou Univerzity Karlovy
pořádají ve dnech **29. a 30. dubna 2009**

8. ročník studentské literárněvědné konference

Literární historie, sémiotika, fikce – inspirace dílem Vladimíra Macury

středa 29. dubna

9.00–9.30 prezentace

9.30–9.45 zahájení

9.45–10.45 **Něžnými drápky postmoderního psaní**

Stefan Segi (Univerzita Karlova, Praha, FF, 4 roč.): Dobývání fasády

Tomáš Urban (Západočeská univerzita, Plzeň, FPE, 3. roč.): Interpretace románu *Občan Monte Christo*

Abdelrazak Bouali (Univerzita Mateja Bela, Banská Bystrica, FHV, 4. roč.): Stvárnenie doby v diele

Občan Monte Christo

10.45–11.15 diskuse

11.15–11.35 přestávka na kávu a čaj

11.35–12.15 **Národní obrození: koncepty a rekonceptualizace**

Bc. Pavol Ičo (Prešovská univerzita, FF, 1. roč. mgr.): Porovnanie Macurovho pohľadu na české národné obrodzenie s postojmi slovenských literárnych vedcov k slovenskému národnému obrodzeniu

Karolina Ćwiek (Uniwersytet Warszawski, ISZP, 2. roč.): Žili byli jednou král, pán a rytíř... Prvky typické pro pohádku podle klasifikace ATU v kapitolách věnovaných českému národnímu obrození v akademických učebnicích

12.15–12.35 diskuse

12.35–13.45 přestávka na oběd

13.45–14.25 **Zvětšeniny poetických slov**

Martin Lukáš (Univerzita Palackého, Olomouc, FF, 4. roč.): Vztah zvuku a významu v Palivcově poezii

Mgr. Martina Němcová Dragonová (Ostravská univerzita, FF, 1. roč. dokt.): Emblematika v barokním kazatelství

14.25–14.45 diskuse

14.45–15.05 přestávka na kávu a čaj

15.05–16.05 **Ten, který bude...**

Daniela Hodrová: Ten, který pro mě stále je

Monika Krajčovičová – Ivona Turinská (Univerzita Karlova, Praha, FF, 5. roč.): Forma elegie jako sjednocující princip ambivalentní výstavby Macurovy *Guvernantky*

Hana Březinová (Masarykova univerzita, Brno, FF, 3. roč.): Mezi snem a skutečností

16.05–16.25 diskuse

16.25–16.45 přestávka na kávu a čaj

16.45–17.25 **Příběhy a dějiny**

Tereza Vránová (Univerzita Karlova, Praha, FF, 2. roč.): Postavy románu *Medikus* – zdroj jistot, nebo pochybností?

Aneta Wysztygiel (Uniwersytet Warszawski, ISZP, 5. roč.): Fikční světy české historie na základě sémiotických studií Vladimíra Macury

17.25–17.45 diskuse

18.00–?? společenský večer

čtvrtek 30. dubna

9.00–9.50 **Kritika literatury, reflexe kritiky**

Darina Škodová (Univerzita Palackého, Olomouc, 4. roč.): Rudišova soudobá svědectví

Mgr. Lukáš Neumann (Univerzita Palackého, Olomouc, FF, 3. roč. dokt.): Příspěvek Vladimíra Macury ke kritice *Rudoarmějců*

Pavel Janoušek: Vladimír Macura hrající bádající

9.50–10.10 diskuse

10.10–10.30 přestávka na kávu a čaj

10.30–11.30 **Utváření kulturních modelů v sémiotické perspektivě**

Mgr. Michaela Hudáková (Univerzita Karlova, Praha, FF): Symboly, emblémy a mýty a ich uplatnenie v Hečkovej *Drevenej dedine*

Mgr. Míriam Suchánková (Ústav slovenskej literatúry SAV, Bratislava, 3. roč. dokt.): Slovenský sen o salóne. Zrod slovenského moderného umenia po roku 1918

Mgr. Vojtěch Malínek (Univerzita Karlova, Praha, FF – Ústav pro českou literaturu AV ČR): Svěťice Rosa

11.30–11.50 diskuse

11.50–12.10 porada členů poroty, mezitím podněty, dotazy, informace o sborníku

12.10 vyhlášení Ceny Vladimíra Macury, slavnostní závěr

Za korekturu slovenských referátů děkujeme Zuzaně Bariakové a Zuzaně Ištvánfyové.

Literární historie, sémiotika, fikce – inspirace dílem Vladimíra Macury

8. ročník studentské literárněvědné konference

Ediční příprava a redakce: Stanislava Fedrová, Alice Jedličková a Vojtěch Malínek

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

Praha 2010