

LITE
RA
TURA
v literatuře

LITE

RA

v literatuře

TURA

TURA

Ústav pro českou literaturu AV ČR - Slezská univerzita

OBSAH

Jan Malina

Konference o intertextualitě

5

LITERATURA V LITERATUŘE

Mario Mravcová

Možnostem zkoumání tematizované poetiky literárního díla

13

Libor Pávek

Literární sféra

17

Maryška Husáková

Intertextualita v barokní homiletice

sborník referátů

z literárněvědné konference

37. Bezručovy Opavy (13. - 14. 9. 1994)

Jan Skalický

Petr Bezruč parafrázovaný či parodovaný?

35

Vladimír Pfeiffer

Petr Bezruč bojovník, spisovatel

Ústav pro českou literaturu

Slezská univerzita

Miroslav Zelenský

Petr Bezruč věčně živý

41

Pavel Pella

Meziminuová satirická vlna (kronika české literatury z roku 1921)

45

František

Instalace v poezii 1939 - 1945

51

Jan Malina

Inspirace literaturou v poezii Františka Halase a Jaroslava Seiferta

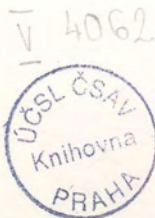
63

Praha - Opava 1995

LITERATURA V LITERATUŘE

37. Besedový Opav (13. - 14. 9. 1994)
z literárněvědné konference
zpomínk retortin

Časopis pro českou literaturu
Státní ústav



1310/95 ✓ W

OBSAH

Jan Malura	
Konference o intertextualitě	5
Tibor Žilka	
Pretext a posttext	7
Marie Mravcová	
K možnostem zkoumání tematizované poetiky literárního díla	13
Libor Pavera	
Literární aluze	17
Michaela Horáková	
Intertextualita v barokní homiletice	25
Jiří Svoboda	
Závada, Ľysohorsky a Lazecký	31
Jiří Skalička	
Petr Bezruč parafrázovaný či parodovaný?	35
Vladimír Pfeffer	
Petr Bezruč bojující, spící	37
Miroslav Zelinský	
Petr Bezruč věčně živý	41
Pavel Pešta	
Hausmannova satirická vize komunistické literatury z roku 1921	45
Jiří Rambousek	
Jinotaje v poezii let 1939 - 1945	53
Jiří Urbanec	
Inspirace literaturou v poezii Františka Halase a Jaroslava Seiferta	63

Ivo Harák		
Básník aluzivní a eliptický		67
Roman Sovják		
Intertextovost v díle básníka a prozaika Jaromíra Šavrdy		75
Richard Svoboda		
Dvanáct hodin poezie		79
Milena Šubrtová		
K intertextovosti v pohádkách Marie Majerové		83
Vařejková Věra		
Intertextové vazby pohádek Jana Wericha		89
Libor Martinek		
Prvky intertextuality libreta muzikálu Bastard		95
Dagmar Mocná		
Literárnost Vlasty Javořické		101
Dobrava Moldanová		
Křelinovy romány o Bábelech v mezitextových souvislostech		107
Viera Žemberová		
Intertextualita v epickom texte		113
Drahomíra Vlašínová		
Typy intertextovosti v prózách Ladislava Fukse		123
Jan Malura		
Mezitextový dialog v románech Vladimíra Párala		127
Tomáš Kubíček		
Charakter úzkosti v románovém prostoru Milana Kundery		131
Pavel Janoušek		
Román proti románu		137

Konference o intertextualitě

Letošní téma literárněvědné konference 37. Bezručovy Opavy, konané ve dnech 13.-14.9., patřilo bezesporu k méně obvyklejším. Po čase, kdy zde probíhalo postupné mapování na sebe navazujících etap vývoje české poválečné literatury (1945 - období časopisu Květen), byl trend posledních let přerušen tématem literatura v literatuře. Jde o problematiku, která je dnes v souvislosti s postmoderní situací kultury často a různorodě reflektována. I když světová literární věda věnovala studiu intertextuality mimořádnou pozornost, u nás k výraznějšímu prodiskutování některých pojmů a obecných otázek týkajících se mezitextovosti zatím nedošlo, ani překlady alespoň základních prací (G. Genette, *Palimpsestes*, J. Kristeva, *Le texte du roman*, R. Lachmannová, *Gedächtnis und Literatur*) zde nemáme zatím k dispozici.

Jednání opavské konference obsahovalo tři velmi nerovnoměrně obesané bloky. První z nich, Text a intertextualita, se měl věnovat především obecnějším otázkám, nakonec se ovšem ukázalo, že jediným skutečně teoretickým příspěvkem k věci byl referát T.Žilky. Ten důkladně vymezil a objasnil základní termíny jako pretext a posttext, upozornil na neshody v užívání pojmu intertext (terminologické odlišnosti nacházíme např. i mezi germánskou a slovanskou jazykovou oblastí) a nakonec demonstroval různý způsob práce s mezitextovými vazbami ve vypravěčských technikách modernistických a postmodernistických autorů. Dva příspěvky tohoto bloku - M. Horáková, *Literatura v barokní homiletice* a A. Satke, *Intertextuální vztahy v žánrech ústní slovesnosti* - byly cenné zejména tím, že upozornily na možnosti tvořivého využití teorie intertextuality v některých oblastech literární vědy. Především v oboru starší literatury se zdá velmi podnětná, vždyť podstatným znakem mnohých žánrů například středověkého písemnictví je všestranné využívání různých forem mezitextovosti (citace, aluze, adaptace, parafráze, parodie apod.).

Je potěšitelné, že se na program této konference znovu vrátilo i dílo Bezručovo, tentokrát bylo v rámci druhého bloku - Petr Bezruč v jiných dílech, jiná díla v Petru Bezručovi - chápáno jako zdroj trvalých „transtextových navazování“. Tvořivé uchopení bezručovské poetiky zejména v tvorbě V. Závady sledoval J. Svoboda, J. Skalička konstatoval skutečnost, že dílo slezské básnické legendy bylo častěji parafrázováno než parodováno, M. Zelinský připomněl navazování na „postdekadentní“ rysy Bezručova díla v textech nejmladší generace současné poezie. Za poněkud provokujícím názvem příspěvku V. Pfeffra Petr Bezruč spící, bojující se skrývala spíše teoretická meditace nad základními pojmy celého problému.

Jasně nejrozsáhlejší závěrečný blok s titulem Projevy intertextovosti v českých dílech 20. století ukázal na to, jak odlišně je možno o daném problému uvažovat, jak téma literatura v literatuře nabízí uplatnění velmi různorodých příspěvků. Celkově stály v centru pozornosti přednášejících i nejrozmanitější druhy a žánry literárního systému. Velká skupina referátů sledovala intertextové vazby v dílech meziválečné a zejména poválečné prózy - D. Moldanová v románech F. Křeliny, D. Vlašínová v prózách L. Fukse, T. Kubíček v románech M. Kundery aj. Vystoupení V. Novotného o J. Křesadlovi, poněkud záhadné personě současné české prózy, se omezilo spíše jen na rekapitulaci několika všeobecně známých rysů postmodernismu v literatuře. Příspěvek M. Mravcové, který se zaměřil na tematizaci autorské poetiky v próze, upozornil mimo jiné i na nedostatečnost termínu sebereflexivnost, jehož se užívá v souvislosti s některými „antiiluzivními“ prozaickými

texty. Referentka se též dotkla otázky využívání paraliterárních struktur v dílech meziválečné literatury. Pozornost na sebe upoutal P. Janoušek příspěvkem Román proti románu, který v mezitextových a hlavně mimotextových souvislostech hodnotil „literární soupeření“ románu L. Procházkové s poslední prací L. Vaculíka. Hovořil o něm jako o „sváru poetik“, v němž vítězí Vaculíkův text díky tematické a tvarové autenticitě, jež kontrastuje s vyspekulovaností a konvenčností Smolné knihy. Pozoruhodné výsledky přinesly tentokrát i referáty z minibloku o dětské literatuře, dva z nich - M. Šubrtová, Intertextovost v pohádkách M. Majerové a N. Siegllová, Dvakrát Gulliver - upozornily na problémy, které se vyskytují při adaptacích klasických děl světové literatury pro děti a mládež. Z rozličně pojatých příspěvků zabývajících se poezií zaujalo vystoupení P. Pešty o perziflázních a parodistických postupech textů J. Haussmanna.

Jak už byl naznačeno, průběh konference postupně odhaloval nesmírnou šíři a rozmanitost tématu. Některé příspěvky přesahovaly rámec jednání, protože zahrnuly do svého uvažování i okruh „pouhých“ vlivů a vzájemných příbuzností. Mnoha námětů, které téma „literatura v literatuře“ nabízí, nebylo využito (bez většího povšimnutí zůstala například otázka intertextových souvislostí mezi uměleckou a populární literaturou). Škoda též, že nedošlo k závěrečné diskusi, v níž by se projasnily některé základní - ale dosud rozdílně užívané - termíny. V každém případě znamenala opavská konference důležité vykročení do zatím skromně zmapovaného prostoru.

přetištěno z České literatury 1994, č. 6

Pretext a posttext

V súčasnosti sa pojem intertextuality spája s vydaním odbornej publikácie J. Kristevovej *Le text du roman* (1976); podľa tejto autorky (teoretičky) je (každý) text permutáciou iných (predchádzajúcich) textov (intertextualité), lebo v jeho priestore sa kríži množstvo výpovedí z iných textov.¹ Pravda, ani ona nemusela stavať svoju teóriu na zelenej lúke, veď M. M. Bachtin už dávno pred ňou hovoril o dialogickosti v rámci románu („intratextovosť“). Bachtin vymedzuje pojem takto: „Každú výpoveď treba chápať predovšetkým ako odpoveď na predchádzajúce výpovede danej sféry (slovo, odpoveď tu chápame v najširšom zmysle): popiera ich, potvrdzuje, dopĺňa, opiera sa o ne, predpokladá, že sú známe, účtuje s nimi.“²

V tomto bode už M. M. Bachtin presahuje hranice „intratextovosti“ a obracia svoju pozornosť smerom mimo text – k žánrom každodennej komunikácie, k žánrom hovorového štýlu. Ale až J. Kristevová rozpracovala teóriu intertextovosti ako jedného zo základných princípov tvorby nových textov.³

Daná problematika je už značne rozpracovaná, ale treba upozorniť na fakt, že intertextualita sa používa predovšetkým v slovanskej a románskej literárnej vede;⁴ v angličtine a nemčine sa viac preferujú termíny „pretext“ a „posttext“, v nemčine Vorlage alebo Prätext a Posttext. V Nitre sa otázka intertextuality rozpracovávala už v 70. rokoch pod vedením Antona Popoviča, ale sa použila nie príliš vhodná terminológia, nezodpovedajúca súčasnému západnému trendu. Hovorilo sa o prototexte a metatexte, niekedy sa používal aj architext, ktorý bol východiskovým textom pre proto- i metatext. Prirodzene, architext sa vzťahoval na prapôvodný text – z neho sa vyvodzovali rozličné druhy prototextov, no a na jeden z týchto prototextov mohol nadväzovať nový text – z nadväznosti sa generoval metatext. Riešenie nebolo najšťastnejšie, ale v rámci slovenskej, ba vtedy ešte česko-slovenskej literárnej vedy bol to priekopnícky čin – výskum na úrovni doby i európskeho (svetového) diania vo vede o literatúre a umení.⁵

Rozlišovali sa aj typy metatextov: 1. autorský metatext realizovaný rozličnými postupmi, formami a žánrami (citát, literárna alúzia, ponáška, cento, plagiát, paródia, prerozprávanie, libreto, tendenčný prepis); 2. kvázimetatext (rekonštrukcia stratenej alebo chýbajúcej časti diela, ako je dokončenie diela, literárny falzifikát, postup pseudonymu, tzv. pseudopreklad).⁶

Tak či onak, treba naliať čistú vodu do pohára! O intertextualite treba hovoriť najmenej v dvoch rovinách, má dva významy, resp. realizačné podoby: 1. ide o adaptačné či aluzívne nadväzovanie jedného literárneho (umeleckého) textu na iný text (pretext) – príkladom sú rozličné spracovania

1 Kristevová, J.: *Text románu (Le texte du roman, 1976)*. Cit. podľa: Macura, V. (red.): *Průvodce po světové literární teorii*, Praha 1988, s. 259-265.

2 Bachtin, M. M.: *Estetika slovesnej tvorby*, Bratislava 1988, s. 302.

3 Hess-Lüttich, E. W. B.: *Literature and Other Media*, Kodikas/Code, Vol. 14, 1991, 1-2, s. 1-6.

4 Hess-Lüttich, *Literature and Other Media*, cit. dielo, s. 1.

5 Popovič, A.: *Estetická metakomunikácia*, in: Miko, F. – Popovič, A.: *Tvorba a recepcia*, Bratislava 1978, s. 237-386, l. c. s. 257.

6 Popovič, A. (ved. red.): *Pojmoslovie literárnej komunikácie (originál – preklad)*, Nitra, Kabinet literárnej komunikácie a experimentálnej metodiky Pedagogickej fakulty v Nitre 1976, s. 101-105.

biblických tém alebo mytologických námetov (napr. Jozef a jeho bratia v spracovaní Thomasa Manna, Hviezdoslavova dráma Herodes a Herodias, alebo Joycov Ulysses); 2. rozličné formy citácií či kvázicitácií, resp. alúzií v rámci textu.

Obráťme pozornosť na prvý typ! Obráťme pozornosť na dielo Jamesa Joyca Ulysses, z ktorého sa odvíja celá moderná naratívna tvorba! Román popri bezprostrednej nadväznosti na realitu obsahuje už vo svojej tematickej výstavbe štruktúry celý rad súvislostí, vzťahov s iným dielom svetovej literatúry: dielo priamo nadväzuje na Homérovho Odyssea. Na pozadí klasického diela preferujúceho vznešenosť, exkluzívnosť, výnimočnosť sa podáva obraz každodennosti, prízemnosti, vyprázdnenosti života človeka 20. storočia. Z obsahového a tematického hľadiska síce Ulysses nadväzuje na Homérov epos, ale zároveň ho aj travestuje, je persiflážou vysokých hodnôt obsiahnutých v pretexte, vo východiskovom literárnom diele. Svedčia o tom aj postavy: Bloom vo funkcii moderného Odyssea nie je vznešeným, ale obyčajným predstaviteľom írskych (dublinkých) spoločností, jeho manželka ako Penelopa nie je prototypom vernosti, ani vznešenosti – má milenca a svojím zmýšľaním, vyjadreným vnútorným monológom, je úplným náprotivkom literárneho prototypu Penelopy. Joycov dielo (posttext) teda odkazuje, nadväzuje na prvovzor (pretext), no zároveň aj popiera tematické osobitosti, vlastnosti Homérovho diela - Ulysses je negáciou estetických a umeleckých kvalít, hodnotových rovín, sémantických blokov východiskového textu. Ak by sme však neidentifikovali prvovzor (pretext) ako základ, východisko pre zrod nového textu, sotva by sme pochopili „persiflážny“ obsah Joycovho diela so všetkými komponentmi a sémantickou nasýtenosťou.

Iba mimochodom! Dej sa odohráva 16. júna v Dubline, čiže v jeden deň. Tento deň Dublinčania oslavujú a volajú ho Bloomsday. Je to dôkaz ako prechádza v súčasnosti fikcia do reality, a nie naopak!

Joyca Ulysses je kontroverzným spracovaním pretextu, lebo jeho podstatu (vznešený obsah) obracia naruby, parodizuje a ironizuje ho. Existuje aj iný typ nadväznosti – tzv. afirmatívny spôsob nadväzovania na pretext posttextom. Dielo T. Manna Jozef a jeho bratia patrí skôr sem, ako k prvému typu. V obidvoch prípadoch však ide o nadväzovanie „celoplošné“ – celý text nadväzuje na text, ktorý vznikol skôr; nie však v detailoch, svojimi časťami a fragmentmi, ale vcelku, komplexne – kompozične i tematicky.

Už tu badať zásadný rozdiel medzi modernizmom a postmodernizmom, lebo pokiaľ modernizmus bol založený na tvorivom princípe väzby posttextu na pretext (pretext ako model a východisko), postmodernizmus si viac zakladá na deštrukcii a dekonštrukcii textu, prevláda palimpsestovosť, vzniká simuláková podoba pretextu. Autori sa odvolávajú na Cervantesa a na jedného zo zakladateľov postmodernity Borgesa – na jeho „posttext“ Autor Quijota Pierre Menard. Ale príkladom môže byť aj text Pavla Vilikovského Slovenský Casanova.

Dnes sa však oveľa väčší záujem prejavuje o citácie, alúzie, vkomponované do textu, a to vo forme palimpsestu. Pravda, nejde len o samotné citácie - aj o kvázicitácie či komentáre k jestvujúcim dielam či životopisom. Celý problém tkvie v tom, že sa tvorba presunula na vzťah Text₁ - Text₂. Ak sa povie referencia, už sa vôbec nemyslí na vzťah k realite, ale k inému textu, k prvovzoru, ktorý autor zväčša deštruuje, znovu píše (prepisuje). Aj Borgesov „objav“ siaha až k Cervantesovi, ktorý v predslove svojho slávneho románu Don Quijote necháva prehovoriť akéhosi fiktívneho priateľa autora:

„Chcete len s istým zámerom napodobniť knihy už napísané, a čím vernejšie ich napodobníte, tým lepšie bude to, čo napíšete.“⁷

⁷ Cervantes, M.de: Don Quijote, I, Bratislava 1978, s. 31.

V 6. kapitole kňaz a holič – pri prehliadke knihovne Dona Quijota - nachádzajú medzi knihami aj Cervantesovo (autorovo) dielo *La Galatea*. No ešte dôležitejšie je, že priateľova rada z predslovu sa vykresľuje ako skutočnosť v samom deji románu: v 9. kapitole sa autor stretáva s chlapcom z Toleda, ktorý predáva akési zošity a staré papiere istému obchodníkovi s hodvábom. Keďže texty boli napísané arabským písmom, mohol ich prečítať iba nejaký španielsky hovoriaci Maur, no ten sa ľahko našiel. Arabský text sa presne zhoduje so Cervantesovým románom, dokonca aj podľa názvu: *História Dona Quijota de la Mancha*, spísaná Cidom Hametom Benengelim, arabským historikom. Maur potom ani nie za pol mesiaca preloží celý text z arabčiny do kastilčiny a podľa tohto prekladu pokračuje príbeh ďalej.

V 3. kapitole druhého dielu už samotní hrdinovia románu majú možnosť čítať svoj príbeh o svojich „rytierskych“ činoch opísaných v prvom diele. Ako referuje bakalár Sansón Carrasco: z knihy vydali vyše dvanásťtisíc exemplárov – v Portugalsku, v Barcelone a Valencii. Maur vo svojom jazyku a kresťan v preklade – presviedča bakalár Dona Quijota – vydali knihu, v ktorej deti „listujú, mládež ju číta, dospelí jej rozumejú a starci ju chvália“; slovom: „ide z rúk do rúk a tak ju čítajú a poznajú ľudia všetkých vrstiev“.⁸ Pritom Don Quijote sa zaujíma o to, či autor nesľubuje vydať aj druhý diel, t.j. pokračovať v príbehu. Sansón odpovedá svojrázne: „Len čo nájde (autor) históriu, ktorú všade neobyčajne usilovne zháňa, naskutku ju vydá tlačou, na čo ho nabáda skôr túžba po zisku ako túžba po nejakej chvále.“⁹

Poučným textom z hľadiska pochopenia intertextuality je poviedka (krátka próza) Jorga Luisa Borges a Autor Quijota Pierre Menard.¹⁰ Tematicky sa Borgesova próza rozdeľuje na dve časti: 1. vymenovanie prác Pierra Menarda (je ich spolu 19 z najabsurdnejších oblastí) ako súpisu viditeľného diela; 2. charakteristika podzemného, ale nedokončeného diela. A práve toto nedokončené dielo – tvrdí autor „príbehu“ o Pierrovi Menardovi – obsahuje deviatu a tridsiatu ôsmu kapitolu Cervantesovho Dona Quijota a zlomok dvadsiatej druhej kapitoly. V texte sa ironicky zdôrazňuje zástož autora: Pierre Menard zasvätil svoj život napísaniu súdobého Dona Quijota. Je pritom veľmi jednoduché byť Cervantesom: stačí vedieť po španielsky, vyznávať katolícku vieru, bojovať proti Mórom a Turkom, zabudnúť na dejiny Európy v období od roku 1602 až po rok 1918 a Pierre Menard sa môže stať „novým“ autorom Dona Quijota. Medzi Menardom a Cervantesom iba paradox času vytvára rozdiely.¹¹ Niektoré charakteristické časti, segmenty z Borgesovho diela možno doslovne citovať:

„Menard nechcel vytvoriť druhého Dona Quijota – čož by bolo snadné - ale Dona Quijota. Nemusím ani zdôrazňovať, že mu nikdy nešlo o mechanický prepis originálu. Nemel v úmyslu kopírovať. Jeho obdivuhodnou ťažkosťou bolo napsat stránky, které by se slovo za slovom a řádek za řádkem shodovaly z těmi, které napsal Miguel de Cervantes.“¹² V ďalšej časti textu sa možno dočítať:

„Rozhodl se (Pierre Menard – T. Ž.) předejít marnost, čekající na veškeré lidské úsilí. Pustil se do něčeho nadměru složitého a předem bezcenného. Předsevzal si, že v cizím jazyku znovu napíše knihu, která již existuje, a vložil do toho všechnu pečlivost i probdělé noci.“¹³ Nemožno si tu nespomenúť na preklad príbehu o Donovi Quijotovi z arabčiny do kastilčiny a jeho vydanie, lebo autor (Cervantes) tu postrehol niečo veľmi podstatného – postrehol, že príbeh osvojený, vnímaný

⁸ Cervantes, M. de: *Don Quijote*, II, Bratislava 1965, s. 30.

⁹ *Ibidem*, s.34.

¹⁰ Borges, J. L.: *Autor Quijota Pierre Menard*, in: Borges, J. L.: *Zrcadlo a maska*, Praha 1989, s. 35-50.

¹¹ Wermitzer, J.: *Idézetvilág avagy Esterházy Péter, a Don Quijote szerzője*, Pécs – Budapest 1994, s. 38.

¹² *Ibidem*, s. 39.

¹³ *Ibidem*, s. 43.

z kníh je rovnocenný s príbehom zo života, zo skutočnosti. Až natoľko, že ho možno znova prepísať, obnoviť, či dokonca doslovne citovať. Ale doslovnú citáciu tu predsa len treba brať s rezervou, akoby išlo o priestorovú a časovú dištanciu, o preklad zo vzdialeného jazyka a z iného kultúrneho okruhu. Znamená to znovupísanie (re-writing) toho istého textu v nových historických podmienkach a v inom prostredí. To isté potom nemusí byť to isté: pod novým textom na pergamene možno pozorovať palimpsest, ako pod textom napísaným cyrilikou možno nájsť stopy toho istého textu, zaznamenaného hlaholikou. Napokon svedčí o tom aj uvažovanie autora (Borgesa) v spomínanej próze: „Přemýšlel jsem o tom, že v konečném Quijotovi je možno spaťovať jakýsi palimpsest, na kterém se mají vytužit slabé, ale nikoliv nerozluštitelné stopy předchozího písma našeho přítele. Naneštěstí by jen nějaký druhý Pierre Menard, který by využil práce svého předchůdce, mohl vykopat a vzkřísit ty trojské zříceniny...“¹⁴

Pre pochopenie zmyslu textu môže poslúžiť aj Andy Warhol a jeho tvorivá metóda. Jeho obrazy od začiatku 60. rokov sú iba ručne maľované kópie s ostro vyhranenými obrysami bez najmenej stopy vlastného rukopisu, no práve táto zdanlivá „neoriginalita“ je charakteristickým znakom jeho tvorby v období pop-artu. Z novín a fotografií prevzaté reprodukcie prenáša vo svojej továrni (Factory) na papier alebo na plátno pomocou šablóny cez hodvábnu alebo silónovu sieťku – takto vznikajú jeho seriografie. Sám nevytvára nič nové, iba organizuje a usmerňuje prácu na zväčšenie predlohy (pretextu), no zároveň zabezpečuje aj viacnásobné (sériové) vyhotovenie prvovzoru (prototypu).¹⁵

Vráťme sa však k Borgesovi! Práve on si uvedomil umeleckú hodnotu tvorivo prenesenej reprodukcie do nového prostredia s výraznou časovou dištanciou od vzniku pretextu; skôr vzniknutým textom dáva kopírovaním predlohy (Vorlage) na spôsob palimpsestu nový zmysel, málo známe dimenzie a sémanticky ich posúva do inej polohy. Tvorba sa vďaka nemu začína chápať ako istý spôsob cyklického „opakovania“ textových segmentov, pričom to isté obyčajne zmyslovo a významovo nie je to „isté“. Na túto formu cyklickosti máme príklad aj z kompozičnej a tematickej výstavby Tisíc a jednej noci: Šeherezáda v 602. rozprávke vyrozpráva príbeh samotného sultána, ale sultán si príbeh vypočuje a necháva sa unášať rozprávaním. Príbeh teda nikdy nie je ukončený, vždy sa môže vrátiť do východiskového bodu – sultán pritom nečinne sedí, počúva a Šeherezáda ďalej rozpráva, odďaľujúc svoj koniec, svoju smrť.

Vo všeobecnosti možno povedať, že každý text existuje iba vo vzťahu k iným textom, ontologicky je určený vždy prostredníctvom už existujúceho pretextu či pretextov. Pokiaľ však doteraz bol tento vzťah zjavný (spomeňme si na Joyca), dnes sa stávajú citácie, alúzie integrálnou súčasťou posttextu; už iba ťažko možno sledovať, k akým prameňom siahajú niektoré narážky v texte. Aj samotný vzťah k umeniu, k literatúre sa mení: prioritu produkcie vystriedala priorita re-produkcie, vzniku. Aura jedinečnosti nie je požiadavkou doby, ťažisko sa presúva na sériovosť, na masový výskyt či použitie toho istého segmentu, prostriedku, javu. Namiesto písania (writing) sa dôraz presúva na znovu-písanie (rewriting). Palimpsestovosť sa prejavuje aj tak, že sa text stáva komentárom na už skôr vzniknutý text, k nemu sa viaže, jeho prehodnocuje a hodnotí. Mnohé významné diela – v duchu radikálnej irónie – smerujú predovšetkým k deheroizácii, demystifikácii a demytizácii veľkých osobností národných, ale aj svetových dejín. Svedčí o tom parodizácia „jánošíkovskej“ tematiky v slovenskej literatúre (M. Lasica a J. Satinský, L. Feldek, S. Šteпка). Ale to isté sa robí aj s autormi v inonárodnej tvorbe: Per Olov Enquist v divadelnej hre Zo života daždoviek prehodnocuje kanonizovanú biografiu H. Ch. Andersena, Eugène Ionesco v texte

¹⁴ Ibidem, s. 44.

¹⁵ Warhol, A.: Od A k B a zase zpět, Zlín 1990, s. 79-81.

Groteskný a tragický život Victora Huga vystavuje úsmevnej kritike významného predstaviteľa francúzskej literatúry a svetového romantizmu.

To je jedna stránka vecí. Tá druhá spočíva v tom, že sa preberajú celé pasáže od iných autorov. Pravda, nemusí to byť doslovné prevzatie cudzích myšlienok, sentencií, segmentov, ale aj kvázicitácie, alúzie. Takýmto preberaním, prevzatím cudzích segmentov vyniká román Vladimíra Nabokova *Lolita* z roku 1955 (prvý román, kde sa táto technika dôsledne uplatnila). Podľa Carla R. Proffera možno zostaviť celú škálu odvolávok - najviac na Edgara Allana Poea. No okrem neho v románe možno nájsť odkazy (alúzie) približne na viac ako 50 autorov.

Pokúsme sa ich vymenovať: Andersen, Aristofanes, Baudelaire, Blake, Robert Browning, Carroll, Catullus, Cervantes, Chateaubriand, Agatha Christie, Cocteau, Coleridge, Čechov, Dante, Dostojevskij, Doyle, Flaubert, Galsworthy, Gide, Goethe, Gogol, Goldoni, Hugo, Ibsen, Joyce, Keats, Kipling, Maeterlinck, Marlowe, Melville, Mérimée, Milne, Ovidius, Petrarca, Poe, Proust, Puškin, Rimbaud, Ronsard, Rousseau, de Sade, Scott, Shakespeare, Shaw, Sofokles, Stevenson, Swinburne, Turgenev, Vergilius, Verlaine.

Uvedený bádateľ našiel v románe *Lolita* najviac alúzií na Poea. Najprv si Humbert Humbert zaspomína na svoju prvú lásku na francúzskej Riviére - ona sa volá Annabel Leigh. Ale aj posledná dokončená Poeova báseň má názov Annabel Lee. To jest aj jedna, aj druhá má krstné meno Annabel, ba obidve zomierajú veľmi mladé. V románe sa však nachádzajú narážky aj na iné básne Poea - na slávnú báseň *Havran* a na báseň *Lenore*. V samom texte zároveň prebleskuje aj príbeh opery *Carmen* alebo jej predlohy (*Vorlage*), ktorou je novela Prospera Mériméa pod tým istým názvom. Ako v opere *Carmen*, aj v Nabokovom diele sa Humbert Humbert - rovnako ako José - prihovára Lolite, aby spolu utiekli. Na spôsob Joséa napokon aj Humbert Humbert vraždí, resp. imituje vraždu.¹⁶

Nabokovov román je prvým vážnejším pokusom o „playgarism“, založený na hravom preberaní citácií a celých pasáží z cudzích textov, pokusom o mixáž. Doménou tohto postupu je pastiš, t.j. pozliepanie častí, fragmentov z iných textov. K tomu sa pridružuje aj diskurzívne uplatnenie rozličných štýlových vrstiev, ich zakomponovanie do textu ako jeho súčasť na princípe protikladnosti, dialogickej polyfónnosti. Postmodernizmus sa opiera o to, čo spoločnosť odmieta - o odpad, o odvrhnuté a už zdanlivo nepoužiteľné veci, vychádza z toho, čo je zdanlivo nepotrebné alebo vysunuté na perifériu.¹⁷ Aj architektúra obnovuje, rekonštruje staré budovy - napríklad továreň (nový komplex budov Bernskej univerzity je vystavaný zo starej továrne na čokoládu Toblerone „Tobler“) alebo kasárne (nový areál Katolíckej univerzity Pétera Pázmánya v Pilišskej Čabe pri Budapešti vznikol na mieste sovietskych, predtým rakúsko-uhorských kasární). A hoci sa za primárny znak postmoderny pokladá tzv. radikálna irónia, ako sa ukazuje - princíp pastišu sa nemusí realizovať formou paródie. Aj staré, nepotrebné veci (budovy, texty) sa môžu použiť ako základ, ako podklad pre tvorbu nových budov, resp. nových (literárnych) textov. Ak by sme chceli použiť metaforu - najvhodnejším výrazom sa v tejto súvislosti javí „smetisko“, ešte presnejšie - „smeti“, „odpad“ (nem. „Dreck“). To isté sa uskutočňuje aj vo filmovom umení: tá istá téma, ten istý film sa znovu natáča s inými hercami, iným štábom a v inom (neskoršom) období.¹⁸ Namiesto starých, ešte na spôsob čierno-bielej farby realizovaných filmov sa prepisujú, znovu natáčajú vo farebnej „adaptácii“ tie isté témy. Špecialisti filmu (filmári) majú na to vhodný výraz - remake (prerobenie). Plagiát či falzifikát aj v tomto prípade stráca svoju pejoratívnosť; ide skôr

¹⁶ Békés, P.: Utószó, in: Nabokov, V.: *Lolita*, Budapest 1987, s. 346-349.

¹⁷ Bókay, A.: *Az irodalomtudomány alapjai*. Irányzatok, Szombathely, Carnina Solvo I, 1992, s. 46.

¹⁸ Withalm, G.: Die Felder des intertextuellen/autoreferentiellen Verweises im Film, *Semiotische Berichte*, Jg. 17, 1993, 3-4, s. 373-382.

o to, či film alebo iné umelecké dielo zaujme diváka či čitateľa. Základným predpokladom príjmu je hravosť (umenie ako hra) a symbolická podstata textu – jeho schopnosť efektívne pôsobiť na čitateľa-príjemcu alebo diváka-príjemcu.¹⁹

Možno rozlišovať tri základné postupy intertextovosti v tejto súvislosti: 1. dielo môže byť o diele, posttext vcelku môže odkazovať na pretext, ako celok alebo v jednotlivostiach; 2. dielo môže obsiahnuť aj extraumelecké (mimoumelecké) odkazy; 3. dielo sa môže vcelku alebo v jednotlivostiach vzťahovať aj na seba, resp. obsiahnuť niečo formou autoreferencie.

1. Nové dielo (posttext) môže vzniknúť na podklade už skôr vytvoreného diela, môže byť jeho paródiou alebo prepisom (Jaroslav Vostrý – pod menom Dagmar Drašarová – prepísal pre bratislavské Štúdio Novej Scény Goetheovu hru Clavijo v roku 1976; Milan Lasica a Július Satinský vo svojej hre Náš priateľ René voľne nadväzujú na román J. I. Bajzu René mládenca príhody a skúsenosti). Do tkaniva posttextu môžu byť vkomponované aj citácie či kvázicitácie z pretextu alebo pretextov (Pavel Vilikovský tento spôsob uplatnil v diele Večne je zelený..., v ktorom vychádza z reportáže Egona Erwina Kischu z roku 1924 Pád šéfa generálneho štábu Redla, ale v rámci posttextu použil citácie zo 16-tich kníh rozličnej, zväčša vedeckej či kvázi-vedeckej proveniencie - pramene na konci „príbehu“ aj uvádza);

2. Niekedy je pre posttext východiskom, ale aj cieľom narážky realita, odkaz má mimotextový „obsah“ (vo filme E. Klosa a J. Kadára z roku 1965 Obchod na korze J. Króner imituje gestikuláciu a rečnícky prejav Adolfa Hitlera; Pavel Vilikovský v texte Kôň na poschodí, slepec vo Vrábľoch uvádza citácie z novín, ktoré potom rozprávač parodicky komentuje).

3. Autoreferencia je v literatúre montáž vlastného, skôr vzniknutého textu či jeho časti do posttextu. Uplatňuje to Dušan Mitana v románe Hľadanie strateného autora (1991), kde jednak sám autor je aj postavou románu, jednak jeho poviedka Ihla z knihy Nočné správy (1976) sa stáva súčasťou románu (introdukcie). Niekedy aj časti samotného textu môžu byť podkladom pre komentár či úvahu, ale aj prepis (L. Grendel, L. Vaculík). Aj samotný román môže byť o románe, autor sa môže postaviť už ke skôr napísaným časťami diela (A. Gide: Faľšovatelia peňazí, sčasti aj román U. Eca Meno ruže).²⁰

Záverom možno stručne zosumarizovať naše úvahy o intertextualite v súčasnom umení. Ukazuje sa, že tento postup existoval aj v predchádzajúcich obdobiach, veď okrem Cervantesa by sa dali uviesť aj mená ďalších autorov (Henry Fielding, napokon aj väčšina renesančných autorov), ktorí zámerne vkomponovali do svojich diel citácie či kvázicitácie alebo aspoň parodizáciu štýlu iných textov. V súčasnom umení sa však pastiš a palimpsestovosť stali legálnymi, ba až požadovanými umeleckými postupmi a prostriedkami pre vytvorenie hodnotného, dobovej umeleckej norme zodpovedajúceho literárneho (umeleckého) textu. To však neznamená, že možno vylúčiť vznik dobrého, esteticky kvalitného umeleckého diela aj bez použitia citácií a alúzií.

19 Gadamer, H. G.: A szép aktualitása, Budapest 1994, s. 38n.

20 Hodrová, D.: Román jako otevřené dílo (Poetika románu Umberta Eca Iméno rúže), Estetika 1989, 1, s. 41.

Marie Mravcová

K možnostem zkoumání tematizované poetiky literárního díla

To, co se pokusím vyslovit tímto svým příspěvkem k tématu „literatura v literatuře“, není esence ani résumé z nějaké širší práce, vzniklé na základě soustavného studia jistého okruhu literárních děl. Námět, který lze souhrnně postihnout jako tematizace poetického a noetického aspektu tvorby v románovém díle, mně vytanul na mysl již před lety – a to zejména nad Čapkovým *Povětroněm*, *Řezáčovým Rozhraním*, prózami *Vítězslava Nezvala* a v neposlední řadě nad *Větrníkem K.M.Čapka Choda*, fabulovaným v poloze parodicky lehkovážně. Ke zkoumání a formulování toho, jakými cestami se poetika a noetika literární tvorby stává integrální součástí románové fikce, jsem se ovšem dosud neodhodlala. Mimo jiné také proto, že jsem pro tento analytický úkol postrádala vhodnou teoretickou bázi – tedy pojmy a hledisko, z něhož by daný námět a problém mohl být nahlédnut a uchopen. Přitom mám stále za to, že v období meziválečném nejde o jev nahodilý, že kromě románů o vzniku románu (*Povětroň*, *Rozhraní*, *Větrník*) se objevují digrese manifestující autorskou uměleckou poetiku v celé řadě vypravěčských partů a jako červená nit se jimi proplétá tázání po vztahu skutečnosti a fikce, reálného a smyšleného – smyšlené skutečnosti a smyšleného ve skutečném.

Před několika lety se daného tématu chopila Daniela Hodrová a učinila je součástí svých výzkumů a poetologických fines, shrnutých pod originální pojmové sousloví „sebereflexivnost románu“.¹ Připomeňme si stručně, k jakým literárním faktům a jevům Hodrová sebereflexivitu vztahuje, či, jinak vyjádřeno, na jakých literárních faktech a jevech ji demonstruje. Pokusíme-li se o shrnutí, sleduje takové postupy – explicitní (verbalizované) a implicitní (strukturní), kterými se ruší (záměrně) iluze reality a prosazuje se (zviditelňuje) tvořenost (utvořenost) literárního díla. Vycházejíc z textů české literatury 20. století, představuje a dokladuje Hodrová několik typů onoho zviditelňování tvůrčího aktu, to jest několik typů antiiluzivních postupů a stylizací. K tomu pak dodejme, že uplatňuje schematizující model, založený na polaritě napodobivost – utvořenost („literárnost“), čímž rozštěpuje i sám literární vývoj daného období. Jen glosou poznamenejme, že například Olbrachtův „napodobivý“ román *Nikola Šuhaj loupežník* prokazuje více literárnosti než lecjaké antiiluzivní experimentování.

K explicitním formám, jimiž je demonstrována utvořenost díla, lze počítat zosobněný vypravěčský vstup, jenž se stává „zveřejněním aktu tvorby, přítomnosti a aktivity autora-tvůrce, přiznáním smyšlenosti příběhu“² (srov. romány *Přehrada*, *Jak vejce vejci* aj.). Zliterárnějící účinná rovněž aluze (Hodrová ji mimo jiné demonstruje na odkazech *Johnova Výbušného zlotvora k Labyrintu J.A.Komenského* – tyto odkazy odhalil *Milan Blahynka* v doslovu k vydání z roku 1982) a spolu s ní parodie a perzifláž. *Rozmarné léto*, *Markéta Lazarová* a *Moudrý Engelbert* slouží jako příklad perzifláže jistých žánrových tradic a klíše: humoristického románu, dobrod-

¹ Viz její stať v kolektivní publikaci *Poetika české meziválečné literatury*, Praha 1987, věnované zejména poetice žánrů. Srov. rovněž studii D. Hodrové *Sebereflexe ve vývoji románu* z knihy *Hledání románu*, Praha 1989.

² Hodrová, D.: *Sebereflexivní román*, cit. dílo, s. 161.

ružného a sentimentálního románu, rodového a detektivního románu. Velmi přesvědčivě se zliterárnějící účín shledává v pronikání nízkých žánrů do sféry literární tvorby s uměleckou ambicí. Není náhodou, že mezi prózami těžícími z těchto žánrů dominuje Válka s mlouky. Na základě přehodnocování a přetváření triviální a zábavné literatury z „okraje“ je Čapkovo dílo komponováno celkově ve velkém rozpětí; sama jsem se kdysi Čapkovými výpravami na okraj literatury jen s částečným úspěchem zabývala a vím, že s pouhou evidencí tu nevystačíme, že je třeba sledovat stylizační a významovou funkci tzv. triviálních elementů a klíše v rámci nové, složitě a významově zvrstvené struktury. Vraťme se však ještě na chvíli k projevům a znakům (příznakům) sebereflexivnosti, jak nám je na materiálu české meziválečné prózy dokládá Daniela Hodrová.

Když pomíneme tvořenost jazyka či rozpojování jazyka a tématu (Pekař Jan Marhoul) a hlasitost vypravěče, zbývá nám ještě zviditelňované formování syžetu. Zliterárnějící moment lze dle Hodrové učinit nápadným několikerým způsobem – například vztažeností k nějakému literárnímu či mytickému příběhu, porušováním linearitu vyprávění (a spolu s ním časové následnosti), vypravěčskými digresemi aj. Řadí se sem rovněž různé typy montážní kompozice (z hlediska poetiky by si uplatnění montáže v meziválečném období zasloužilo soustavnější výzkum a výklad) a také různé způsoby budování příběhu z více verzí. Zmíňme též námi sledovaný typ románové kompozice, kdy se komponentou románové fikce stává samo vznikání literárního díla – tedy jeho geneze – a kdy se takto vytváří prostor pro explicitní (komentářovou) či epizovanou (fabulí motivovanou) demonstraci autorské poetiky. Do románové fikce tak proniká cosi zcizujícího – antiiluzivního, co rozrušuje koherenci fiktivních obrazů a fiktivního světa, to znamená element metarománové povahy. Tento element se nevztahuje pouze k příběhu uvnitř díla, ale k širší literární tradici. Předmětem ztvárnění se nestává jen událost, její aktéři a možný svět, ale sama literatura. S pojmem sebereflexe tu ovšem podle našeho názoru nevystačíme.

Daniela Hodrová bezesporu otevřela vstup do velmi bohaté sféry interpretačních podnětů týkajících se zviditelňování literatury v literatuře, sféry, kde se mnohý literární teoretik a historik může analyticky vyžít. Ačkoliv si jejich poznatků vážíme, chtěli bychom se obejít bez pojmu sebereflexivnost románu. Tu se nám pak nabízí terminologie z disciplíny, jež se zabývá vztahy mezi literárními texty.

Proč se výrazu sebereflexivnost románu bráníme? Nejen proto, že podobně jako „tvořenost“ (a „literárnost“) představuje pojmenování příliš všezahrnující a my vítáme diferencovanější pojmosloví, ale také z toho důvodu, že pojem sebereflexivnost (sebereflexe) v sobě skrývá jistý paradox. Máme totiž za to, že reflektovat a sebereflektovat může pouze nějaký subjekt – a tím román není nebo snad jen v přeneseném slova smyslu. Přenášení smyslu a významu může ovšem působit ambivalentně, a tudíž nepřesně. Hodrová sice poznamenává, že sebereflektování se děje prostřednictvím autora a vypravěče a tyto skutečné subjekty se v jejím výkladu tu a tam mihnou (nemůže se bez nich zcela logicky obejít), poté však z její koncepce plyne, že máme celkem tři reflektory: román – tedy nikoli subjekt, nýbrž žánrové určení či konkrétní historicky podmíněnou strukturu a významovou jednotu, dále vypravěče – zprostředkujícího mluvčího románu, a konečně autora, to jest autentický subjekt a původce díla. Jak patrné, jde tu o „institute“ značně odlišné.

Problematika „literatury v literatuře“ se dnes namnoze řeší z perspektivy iniciujících vztahů mezi literárními texty. V takovém případě se nazastavujeme u genetických vlivů (zjišťování pramenů a zdrojů), ale tážeme se, co elementy vstupující do díla v rámci tohoto díla znamenají, jaké místo jim bylo přisouzeno v jeho struktuře, jak se podílejí na významové výstavbě a jak se proměňuje jejich původní funkce a význam (tedy více než o identifikaci nově ztvárněných elementů předcházejícího textu – pretextu – jde o jejich funkci). Zdá se nám, že pro mnohé z literárních faktů a jevů, které Daniela Hodrová erudovaně vytěžila z průzkumu české meziválečné prózy, můžeme nalézt diferencovanější pojmenování právě v typologiích mezitextových

relací, například v té, kterou nabízí Gérard Genette.³ Genettova teorie je nám sympatická také užším (a tudíž přesnějším) pojetím intertextuality, kterou chápeme pouze jako jeden z typů transtextuálních (a my dodejme: také intratextuálních) relací.

Genette pojem intertextualita rezervuje pouze pro evidentní přítomnost textu v textu, pro ty relace, které se staly strukturálními a sémantickými elementy nového textu. Současně se jedná o relace záměrné, realizované v díle vědomě a tak či onak zjevné pro recipienta. Vyjdeme-li z tohoto zúženějšího pojetí, pak budeme intertextovost připisovat pouze aluzím, citacím, parodii a travestii, v nichž je starší text (pretext, prototext, architext apod.) nějak evokován, přetvářen, citován a povědomí o něm se stává interpretačně, tu více, tu méně, relevantní.

To, co autorka studie o sebereflexivnosti románu označuje jako zviditelnění formule, na jejímž základě bylo dílo vybudováno (například různé varianty kompozičních postupů, syžetových modelů, kontroverze jazyka a tématu apod.), lze zahrnout pod genettovský pojem architextovost, označující odkazy textu k všeobecným pravidlům (např. žánrovým), podle nichž bylo dílo ztvárňováno (tedy zprostředkovaně k množinám předchozích textů). Vzhledem k tomu, že odkazy na kód a obecná pravidla jsou tak či onak vlastní každé literární fikci, bude dobré rozlišit, kdy se tak děje formou jejich naplnění a kdy formou dialogickou, ať už míněnou afirmativně, nebo kontroverzně, to znamená, kdy se onen odkaz manifestuje, zviditelňuje, tematizuje apod. V případě, že se architextová relace děje formou odvolávky na zcela konkrétní dílo, kříží se vlastně s relací intertextovou, nabývá rysů intertextovosti, nebo, ještě jinak řečeno, lze ji chápat také intertextově.

Tematizace poetiky a noetiky literárního díla se pak nejbezprostředněji pojí s metatextovostí, tedy s relací uplatňovanou formou komentáře, diskursu. Protože se jejich nositelem obvykle stává vypravěč nebo postava, zdá se nám, že právě v tomto případě by mohlo jít o sebereflexivnost v pravém slova smyslu. Genette formuluje metatextovost pouze jako relaci transtextuální, ale pro naše potřeby (srov. výchozí problém: tematizace poetického a noetického aspektu tvorby v románovém, novelistickém aj. tvaru) však musíme uvažovat také o reflexi kreativního aktu vsazeného přímo do struktury díla, čili o relaci intratextové (vnitřně-textové). Pro tuto interní komentářovost, která však namnoze ukazuje i vně (transtextuálně - k obecným pravidlům, k jednotlivým dílům i k jejich množinám), vymezuje francouzský teoretik pojem paratextovost, čímž má na mysli relace textu k titulu, mottu, ilustracím, předmluvě, doslovu – ovšem k takové předmluvě či doslovu, které tvoří s fiktivním příběhem jistou komplementární celistvost a mohou aktualizovat rovněž vztah díla k literární tradici.

Již pouhý nástin jisté diferenciací transtextuálních a intratextuálních relací naznačuje, že tu nejde jen o intenci klasifikační, ale spíše vymežující, a že zmiňované relace působí namnoze pospolu, a to jak v případě jednoho díla, tak i v případě jednoho literárního jevu. Metatextový odkaz může v sobě kupříkladu zahrnovat aluzi, při intertextuálním - aluzivním, parodickém, citátovém apod. vztahu – se připojuje relace metatextová aj. Znovu pak zdůrazněme, že zjišťování transtextuálních spojitostí a jejich případné specifikování s využitím té či oné typologie by nemělo být sebeuspokojivým cílem, nýbrž východiskem pro odkrývání významového potenciálu literárního textu.

Perspektiva transtextuality v kombinaci s jinými hledisky – genetickým a strukturním – může nepochybně do jisté míry inovovat také pohled na dílo, nazřené a vyložené z nejrůznějších hledisek. Osobně považuji za nejtranstextuálnějšího českého autora Karla Čapka, neboť právě v jeho tvorbě se objevuje úctyhodné množství literatury. V tomto směru ho můžeme srovnávat

³ Genette, G.: *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris 1982.

například s Thomasem Mannem, s tím ovšem, že se český autor ve své transtextuální inspirovanosti jeví sdělnější a často hravě odlehčenější. Nad celkem Čapkova díla pak vidíme vznášet se dominantní aluzi – a to aluzi na hádanku Sfingy („Který živočich má jeden hlas, ale přitom má někdy dvě nohy, někdy tři, někdy čtyři, a je nejslabší, když jich má nejvíc?“), na kterou správná odpověď zní: „Člověk“ (to jest ten, jenž jako batole leze po všech čtyřech, v mládí stojí pevně na dvou a ve stáří se opírá o hůl). V souvislosti s neznámým člověkem, který kamsi tak strašně pospíchal, že se přitom zřítíl a rozbil, se klade v *Povětroní* následující otázka: „Neměl jste nad ním mučivý pocit, že jsme mu dlužni poznat ho?“⁴ Některé Čapkovy prózy jsou pak na principu „hádání“ člověka přímo vystavěny a lze říci, že způsoby kladení otázky a jejího uhadování rozvinul autor (epicky) v neobyčejně rozsáhlou škálu. Skutečně Velká monografie o Karlu Čapkovi ještě napsána nebyla a osobně se domnívám, že snad tento úkol ani není v silách jedince. Přináležel by spíše týmu specialistů na různé disciplíny; mimo jiné na jakousi čapkovskou intertextualitu, metatextualitu, paratextualitu apod. Těchto odborníků by mohlo být hned několik: jeden by se mohl zaměřit na aluze a apokryfní travestie (perzifláže) směřující k biblickým textům, jiný na ohlasy antické kultury; další by mohl zkoumat jednak tvořivý dialog s nejrůznějšími žánrovými formulemi, jiný odkazy k modelům syžetovým (povídka se záhadou, s popředím a pozadím; geometrizace kompozičních řešení, montáž, zmnožené hledisko, příběh složený z více variant apod.). A což teprve intertextualita působící a identifikovatelná v rámci celku autorova díla, rozvíjeného namnoze na základě principu opakování a variací? Ačkoliv jsem se nikdy neodhodlala k tomu sledovat soustavněji ozvuky Božích muk v dalších Čapkových dílech, vím bezpečně, že by to byl výzkum velmi produktivní. Nejznámější opakování a transformace se týká motivu šlépěje, já bych tu ale ráda připomněla magický nápis *Nazpět* (povídka *Nápis*), objevený na zdi u postele nemocného Matyše. Jeho magie se projevívá v tom, že přiměje lidské vědomí klást si otázku minulosti: „Nazpět! Všechno minulé je jen náповěď; vše zůstalo nedokončeno, naznačeno jako počátek a tušení... Nazpět! Snad každý to někdy pocítí a chtěl by se vrátit, jako by to bylo domů – nazpět! /.../ ke koncům, k dopovězení a dokončení sebe sama, k posledním krokům... Nemožný návrat! Nikdy nazpět!“⁵ Nemůže být pochyb o tom, že by pasáže z povídky *Nápis* mohly tvořit jakousi předmluvu k celé „noetické trilogii“ a v rámci takto nastoleného paratextového vztahu poskytovat klíč k její filozofické interpretaci.

4 Čapek, K.: *Spisy 8, Hordubal. Povětroň. Obyčejný život*, Praha 1984, s. 200.

5 Čapek, K.: *Nápis*, in: *týž: Spisy 1, Boží muka. Trapné povídky*, Praha 1981, s. 95.

Literární aluze

(K teoretickému vymezení aluze a jejího vztahu k intertextualitě)

Při četbě krásné literatury (nebo lépe řečeno psaných projevů s estetickou funkcí) prožíváme někdy okamžiky, jako bychom jednotlivé složky mnohvrstevnatě strukturovaného díla – syžet, postavy, motivy a další součásti – odněkud znali. Pokud je naše čtenářská zkušenost dost velká a nedáme-li do vzájemné souvislosti dva či více literárních textů náhodně, tedy rozluštíme-li to, co na nás připravil autor takového výtvaru, aby si s námi pohrával a nechal nás hádat, přišli jsme možná na kloub jedné z aluzí. Odborná literatura tak pojmenovala odkaz nebo narážku na chronologicky starší literární text, než který právě při čtení používáme. Autor se v něm ke staršímu textu nestaví přímo, to znamená nejmenuje jej, ale vyplývá například z titulu literárního díla, nač námi čtený text navazuje – vytváří s cizím textem vztah na určité bázi závislosti (těsná, volná). Jestliže polský romantik Z. Krasinski dal svému dramatu název *Nebožská komedie*, empirii si dovodíme, že odkaz směřuje až k raně renesančnímu italskému autorovi Dantovi a jeho *Božské komedii*. Je sice pravda, že tento příklad odhalí už i méně sečtělý gymnazista, ale vztah mezi texty interpretuje jen ten z uživatelů textu, který přečtením jistě sumy literárních textů získal dekodovací kompetenci. – Tímto okruhem problémů, dotýkajících se aluzí, se budu zabývat v první části svého příspěvku. Dále pak se zaměřím na problémy pojmosloví; půjde mi hlavně o vztahy mezi pojmem intertextovost, který chápu v širokém smyslu jako zastřešující termín pro řadu jakýchkoliv souvislostí mezi dvěma a více literárními texty, a pojmem aluze.¹

I.

Významu pojmu aluze se můžeme nejrychleji dopátrat skrze samu etymologii slova. Aluze pochází od latinského slovesa *ludere*, které neznámá jen „hrát si, bavit se“, ale značí i „klamat, šálit a posmívat se“. Z tohoto faktu pak vyplývá skutečnost, že zcela oprávněně můžeme hovořit o aluzi satirické, ironické apod. Ale hned na začátku výkladu je třeba si uvědomit, že ne každá aluze je vždy nutně aluzí literární. Aluze satirická může být stejně tak literární, jako i neliterární povahy. Jestliže se autor rozhodne prostřednictvím svého díla kritizovat formou zlehčování reality nešvary doby, ale zároveň musí z určitého důvodu promlouvat formou jinotaje, jedná se sice o aluzi, ale povahy neliterární, neboť zde není žádná návaznost na nějaký předchozí literární text nebo tradici. Vedle toho jiný autor, který bude pranýřovat tentýž nešvar ve společnosti a přitom užije verše ze Shakespearova dramatu „je něco prohnílého ve státě dánském“, užil ve svém projevu určitého literárního textu a zcela bezpečně tu běží o literární aluzi.²

¹ Z hlediska typologického rozlišení aluzí a rozumní pojmu literární aluze vycházím především ze studie polského badatele Konrada Gorského, ač ten sleduje tento jev pouze na materiálu z polské literatury. Gorski je u nás znám především jako textolog. Jeho *Sztuka edytorska (Zarys teorii)* vyšla už v roce 1956 a vedle obdobné příručky ruského vědce Lichačova byla u nás do vydání knihy *Editor a text* v roce 1970 jedinou (byť do češtiny nikdy nepeloženou) knižní prací, obírající se problematikou textologie a ediční praxe. Jeho studie s názvem *Literární aluze* byla přeložena do slovenštiny a dostupná je v souboru studií polských badatelů *Slovo – význam – dielo* (1972). O literární aluzi též blíže srov. pasáže v knize *Głowiński, M. – Okopień-Sławińska, A. – Sławiński, J. : Zarys teorii literatury*, Warszawa 1986 (zvláště s. 136n.).

To, abychom však aluzi rozpoznali, je podmíněno několika okolnostmi. Hlavní z nich je znalost různých literárních textů. Literární historik by neměl znát jen texty, které jsou „živé“, určitým způsobem stále zapojené do kontextu současného literárního života, ale měl by znát i texty, které již zapadly, které mohly a také nemusely být ve své době výrazné atp. Právě takové texty jsou totiž velmi často zdrojem aluzí, ale namnoze zůstávají utajeny. Takovýchto „zapadlých“ textů nebo i překladů využívá autor především z toho důvodu, protože předpokládá jejich neznalost u širšího čtenářstva. Paradoxní pak mohou být situace, kdy text je přeložen do jiného jazyka, aniž na to autor upozorní, a toto přeložené dílo se pak znovu dostane v překladu zpět do téhož jazyka, v němž bylo napsáno „prvotně“.

Na první pohled vypadá vše celkem jednoduše. Víme, že existuje rozdíl mezi aluzí neliterární, se kterou se denně setkáváme například při čtení denního tisku v komentářích k proběhlým událostem, a aluzí literární; tou se dále budu zabývat podrobněji, i když samozřejmě půjde jen o jakási prolegomena do rozsáhlé problematiky.

Předně je nutno rozlišit od sebe aluzi přímou od nepřímé. Aluze přímá je na rozdíl od nepřímé vědomým užitím nebo navázáním na starší text, jak to ostatně v citované již stati zdůrazňuje i K. Gorski. Aluze nepřímá pak začíná tam, kde autor podvědomě, pouhou reminiscencí, navazuje svým textem na určitou tradici. Nepřímá aluze však na druhé straně hraničí až s plagiátem – z toho důvodu by byl vhodným pomocníkem literární vědy slovník námětů, motivů a postav národní, případně světové literatury. Byla by to jistě práce náročná, která by se nesměla omezit na pouhopouhou „vliologii“, v praxi by výrazně pomohla nejen literárním kritikům odhalovat „vykrádání“ cizích literárních textů, ale neméně důležitá by taková příručka byla i pro interpretaci literárního textu. Základní kámen k takové příručce byl u nás již položen rejstříky ke dvousvazkovému Slovníku světových literárních děl.

Podle stupně vzájemných vztahů mezi dvěma i více texty budu nyní sledovat typy přímých literárních aluzí. Někdy se podkladem určitého literárního díla stane starší výtvar jako celek – buď jde o inspiraci tímto starým textem, nebo jde o navázání kontinuity v rovině fabule. Příklady par excellence představují příběhy o některých biblických postavách, příběhy z řecké a římské mytologie, faustovské příběhy apod. Vztah mezi texty je v těchto případech v nejvyšší míře těsný. Novému dílu budeme plně rozumět jen tehdy, budeme-li znát dílo předešlé. Děť s návazností v rovině fabule však existuje jen omezený počet. Přírozeně nemusí vždy jít jen o návaznost na tematický plán určitého literárního textu, ale odkazovat se může i na formu staršího díla, případně se návaznost na jednotlivé složky kombinuje. Kupříkladu ve středověké literatuře oblíbená prokopská látka, která je v česky psané literatuře snad nejvýrazněji zastoupena legendou ze 14. století, se objevuje i na konci 19. století v tvorbě lumírovce Jaroslava Vrchlického. Návaznost je zde vyjádřena především užitím veršové formy – oktosylabu, který byl vedle bezrozměrného verše jednou z nejrozšířenějších veršových forem ve starší české literatuře. Vedle toho fakt, že Vrchlický (ač to byl mistr rýmu) se bez této ozdoby ve své prokopské legendě obešel, svědčí do jisté míry i o další aluzi na středověkou skladbu: jde o tendenci k prozaizaci, která u legend ze 14. století bývá někdy interpretována jako tendence zlidovující (za skladbu exkluzivní je pak pova-

2 Shakespearova „tragédie pomsty“ Hamlet je pro demonstrování literárních a neliterárních aluzí velmi vhodným textem. Šnad je to i jeden z důvodů, proč dnes máme doslova „přeshakespearováno“ – aluze v jeho literárním textu mají schopnost obracet se k jiné realitě, než ve které vznikly, což mimo jiné umožňuje, aby se vyjadřovaly k dnešku. – Samo umístění hry Hamlet do Dánska je neliterární aluzí: Shakespeare tak mohl, aniž to říkal přímo, kritizovat poměry v tehdejší alžbětinské Anglii. Typickou literární aluzí pak je scéna s herci, v níž Hamlet ukazuje „divadlem na divadle“ (to je zase aluze v rámci jednoho literárního textu), za jakých okolností zemřel jeho otec a kdo je jeho vrahem. Kromě toho je v textu Hamleta i několik dalších aluzí povahy neliterární, jako např. narážka na řadu londýnských divadel, v nichž účinkují mladí herci s pisklavými hlásky, dále zmínka o divadle Globus (=Svět, Zeměkoule), v němž Shakespeare hrál atd.

žován Život svaté Kateřiny).

Těsnému vztahu mezi dvěma texty je blízká i *travestie* (někdy bývá chápána jako druh parodie). V té se jedná o zesměšnění některé složky literárního díla. V různé podobě se s tímto druhem přímé aluze setkáváme už v parodii na řecko-perské války. Také Cervantesův *Don Quijote* vznikl původně jako dílo zesměšňující rytířské romány, jejichž je hlavní hrdina vášnivý čtenář. Mnohdy autor k navázání na starší text využívá lexika. Jindy zase pomocí staršího díla načrtne pozadí doby, charakter hrdiny atd. V těchto případech je velmi časté, že autor například uvádí, kterou knihu čte jeho hrdina. Dovoluje mu to vyjádřit nejen charakter, případně i vzdělanost, tužby, nálady hrdiny, ale je tím zároveň vysloven i autorův postoj k dílu, které cituje.

Zajímavou formou využití cizího díla je přebrání literární postavy. Je někdy složité určit, zda jde o autorův záměr, či zda se jedná jen o náhodu, o nevědomý akt při genezi výtvaru. Pro ilustraci uvádím příklad z německé literatury. Stejně jako vzbudil J. W. Goethe vlnu vzrušených reakcí (a též sebevražd) vydáním románu v dopisech Utrpení mladého Werthera, také příběh, vyprávěný post mortem hrdinou Nových utrpení mladého W. od Ulricha Plenzdorfa (nar. 1934), byl na počátku 70. let přijat v nyní už bývalé NDR se zvýšenou pozorností. Bylo to však ze zcela jiných příčin a za jiných okolností než v době Goethově. Autor v něm tematicky těží jak z Goethova textu (iniciála jména titulního hrdiny, hrdinova charakteristika ap.), tak i ze Salingerovy povídky *Kdo chytá v žitě*. Časově oba příběhy přenáší do současnosti a spojuje je v celek – vytváří jakýsi palimpsest. Starý text však nepřekrývá celý, ale jen jeho části (Plenzdorfovův hrdina na rozdíl od Goethova Werthera nespáchá sebevraždu, ale jeho život je ukončen nešťastnou náhodou).

Během dlouhého vývoje národních literatur se dokonce ustálily určité typy hrdinů, kteří jsou nositeli jistých charakterových vlastností (*Don Quijote*, *Faust*, *Pečorin*, *Oblomov* ad.) a kteří přecházejí z jedné literatury do druhé, z jednoho literárního textu do dalšího. V krásné literatuře se pak nemusí jednat jen o „nastavování“ cizího díla, ale může jít jen o vyjádření charakterových vlastností nebo odkaz směřuje k určitému životnímu postoji takto typizovaného hrdiny. Ideální hrdina, většinou však bez jména, je typický pro středověkou literaturu. Tam je však situace složitější – středověká literatura vykazuje ve srovnání s literaturou současnou jisté specifické rysy, které je zvláště při sledování aluzí záhodno znát.

Jedním z takových rysů je i zcela benevolentní vztah k autorství – motivy, náměty, postavy, dokonce celé charakteristiky se přesouvaly z jednoho díla do druhého, aniž by to bylo vnímáno a hodnoceno jako literární krádež. Takovýto způsob „psaní“ literárních děl totiž odpovídal tehdejší poetice literárního díla, a na to je nutné především brát ohled. Často se některé postavy ze středověké, ale též antické a biblické kultury staly majetkem všeho kulturního lidstva, proto jaksi přestávají být aluzemi v pravém slova smyslu – například *Adam* a *Eva*, *Herodes*, *Prométheus*, *Hamlet*, *Faust*, *Don Juan* aj.

K tomuto typu aluzí patří i parafráze titulu literárního díla. Titulem nemusí autor vždy jen navazovat na určitou tradici, ale může v něm být obsaženo i určité hodnocení nebo vztah, jímž se autor vyjadřuje k dílu staršímu.

Snad nejtěsněji se autor k cizímu dílu obrací citátem. Může jít jen o motto, které má spíše pomocný charakter, představuje pro autora určitý opěrný bod při tvorbě vlastního textu. Důvodem užití citátů z cizích textů je však mnoho. Citát může být autorovým vyjádřením stanovisek, která již byla někdy vyslovena (citát nové dílo komentuje), citátem může autor charakterizovat hrdinu, dobu, vztah k využívanému dílu atd. Někdy autor použije citátu, protože je to „módní“. Tím, že autor zaujímá k cizímu dílu určitý hodnotový vztah (pokud jej zaujímá), může vytvořit nové žánry

– jde především o parodii³ a satiru. Stejně jako postavy, také některé citáty, pokud nežijí v čtenářském povědomí a nejsou zaznamenány v nějakých příručkách, mohou funkce aluze pozbyť, neboť není jasné, odkud pocházejí. K tomuto druhu aluzí citátové povahy uvedu jeden příklad z české literatury. V roce 1938 vydal František Halas v souvislosti s ohrožením Československa ve sbírce Torzo naděje báseň Mobilizace. Jelikož jejím cílem bylo vyburcovat národ k odporu, bylo nutné, pokud měla být v tehdejší záplavě informací vůbec recipována, aby se obracela do minulosti a odkazovala na dílo, které je buď celé, nebo svou určitou složkou stálou součástí literárního života (Šaldovými slovy bychom řekli, že takové dílo je „nesmrtelné“) a které autor psal s obdobným záměrem. Pro ukázkou část Halasovy básně ocituji:

... /

Básníci vaší naděje chudí
 Jste tvrdé země mé
 klenotem erbovním
 ne neznevážím vás
 já jménem přídavným
 Vy chudí země mé
**„Dost v zemi železa na dobré meče,
 i v krvi železo – jen dál, jen dál!“**
 Hle žezlo veršů
 které básník odkázal
 Naději vaší Naději mé

Tento citát z básně bude přirozeně pochopen jen vzdělaným okruhem uživatelů textu, stejně jako byl napsán vzdělaným básníkem. Počítá se tu s tím, že čtenářská pragmatická dimenze bude shodná nebo aspoň hodně podobná pragmatické dimenzi autora literárního výtvaru. Halas záměrně využívá veršů, jimiž se Neruda ve své době stavěl proti dobovému heslu „raději výt s vlky“, tedy s německým živlem. Se stejnou tvrdostí a v obdobné realitě odkazuje na Nerudovo dvojverší Halas, aby z příkladu národního básníka vzbudil u čtenářů, ale hlavně u literátů zájem a úctu k domácím tradicím a s razancí tak vytyčil – obdobně jako Neruda – program odporu skrze psané slovo. Pro tento případ užíváme označení citát. Zaposloucháme-li se však do předchozích několika strof Halasovy básně pozorněji, přeče jen z nich na povrch vystoupí typická Nerudova slova („lví stopa“, „můj lid jde dál“ atp.). Jde tedy o případ, kdy autor užil literární aluze, ale kromě toho ještě na konci básně odkázal zcela explicitně prostřednictvím graficky zvýrazněného citátu na zdroj své inspirace, k původci „prototextu“.

Zabýval jsem se tu především těmi nejvýraznějšími případy, kdy autor vědomě přebírá některou ze složek cizího literárního díla a vkládá ji do svého díla. Existují však případy, které náležejí spíše do oblasti psychologie tvorby, kdy jde o aluze nepřímé, tj. takové, které většinou zůstávají nerozluštěny (sem patří podvědomé reminiscence na cizí literární dílo, vědomá reminiscence, konečně i plagiát). Na základě interpretace textu se takové nepřímé aluze dokazují jen těžko. Pokud se už literární historik o jejich vystopování pokusí, musí nutně počítat s tím, že najde vlivy i tam, kde jsou nemožné. Jediným pomocníkem může být autorovo vlastní přiznání, ale i to je otázka problematická: jen málokterý z autorů se přizná ke svým vzorům. V praxi je tedy velmi složité nepřímou aluzi vystopovat, natož pak ji dokázat.

³ Příkladem takové parodie je ze současné české literatury soubor povídek M. Viewegha *Nápady laskavého čtenáře*. Svým způsobem je to kromě parodie i způsob navázání na starší literární texty, tady s cílem bavit čtenáře.

Sledovat literární aluze nejrůznějšího typu, o nichž jsem se aspoň letmo výše zmínil, znamená nédvat se na literární výtvoxy jen dnešními očima. Musíme znát kulturněhistorické podmínky doby, z nichž dílo vyrůstalo, měli bychom vědět, zda odkaz k jinému dílu je vůbec možný (např. z hlediska chronologického). Některá díla bez kontextu doby, bez znalosti dobové poetiky a jiných aspektů literárního života dané doby časem ztrácejí na své srozumitelnosti. Jejich adekvátní interpretace pak s časovým odstupem působí značné potíže, výklad může vyznít v neprospěch díla nebo vést k jeho úplné dezinterpretaci. Aby k takové situaci nedošlo, je třeba pozorně sledovat aluze – a to jak ty, které jsou povahy literární, tak i neliterární, vízící se ke společenskému dění. Nemalé výsledky, jak to zdůraznil i K. Gorski v již citované studii, přináší sledování aluzí literární kritice, která se tak může ubránit četným nedorozuměním.

II.

Dostávám se konečně ke vztahu mezi intertextualitou a aluzí. Záměrně jsem se snažil ozřejmit na příkladech, jaká je vlastně modifikační škála literárních aluzí – od té nejtěsnější, citátové, až k aluzi nepřímé, jež hraničí s plagiátem. Je to však jen jeden z možných pohledů. Jiná odborná literatura chápe pojmy aluze, parafráze, citát, adaptace, parodie a další jako jednotlivé formy intertextuality. Sám zde chápu intertextualitu v duchu francouzské badatelky bulharského původu Julie Kristevové, která o intertextu mluví jako o permutaci textů. Nový text vznikl jako produkt psaní v procesu destruktivně konstruktivním, jinými slovy řečeno – jedná se vlastně o dialog několika textů (ilustrovat to lze například na románu U. Eca Jméno růže). Kristevová těmito úvahami o střetávání a navazování různých textů obrací pozornost na Bachtinovy teorie o polyfoničnosti a karnevalizaci.

Vrátím se však zpátky k úvaze o tom, jaký je vzájemný poměr intertextu a aluze. Intertext chápu jako pojem zastřešující, genus proximum, tedy pojem nejbliže nadřazený aluzi. Ta se pak, jak jsem to ukázal na příkladech, vyskytuje ve škále modifikací. Toto rozlišení pokládám za důležité, neboť mluvit nad konkrétním případem „jen“ o intertextovosti je podle mého mínění dost terminologicky vágní. Vyskytla by se tady pak (třebaže spekulativní) otázka například po tom, které literární dílo nevyhází z nějakého biblického podobenství? Vždyť sama postmoderní kultura, jež se vytváří nebo o níž se v současnosti tolik mluví, se odmítavě staví k evropskému univerzalizmu a kultuře, postavené na anticko-křesťanských základech. Z toho vyplývá skutečnost, že člověk (a nemusí to být zrovna literární vědec) v určitém okamžiku zjistil, že dochází ke stálému dekonstruování a opětovnému vytváření mýtů jedné podstaty, mýtů zahleděných do sebe, které tak či onak vycházejí z náboženských textů, hlavně pak z bible. Přirozeně pak můžeme sledovat, že existují literární údobí, kdy je ta která část bible využívána coby architektext (ve smyslu stavební text) více či méně; ve středověkých legendách to budou evangelijní texty, v době baroka Píseň písní (Velepíseň), a to nejen v literatuře české, ale i evropské. V díle španělských mystiků, jejichž nejvýraznějšími zástupci jsou Jan z Kříže a Terezie od Ježíše, nalezneme přímé odkazy k Šalomounově Písní písní, stejně jako je nalezneme jen o něco málo později u našeho barokního trojhvězdi básníků Bridela, Kadlinského a Michny z Otradovic. Také zde můžeme mluvit o intertextovosti – ta totiž není jevem jen textů 20. století, ale literatury od jejich počátků. Jde mi však o to, aby tyto narážky, odkazy, křížení výpovědí z několika textů byly pojmenovány přesněji a tím byly uspořádány v systém. Za tím účelem je nutné vytvořit určitou typologii intertextuality nebo takové vytvořené členění aspoň akceptovat, třeba v podobě, jakou vytvořil francouzský badatel G. Genette v díle *Palimpsest* (1982).⁴

⁴ Pojem intertextovost se zdá G. Genettovi příliš široký, a proto jej nahrazuje dalším podtypy. V jeho knize je to 5 podtypů:

Českým ekvivalentem termínu intertextualita, totiž mezitextovostí, rozumíme dílem vztah podmíněnosti, závislosti jednoho textu na textu jiném nebo na skupině textů, tedy závislost promluvy na jiné promluvě, což jen potvrzuje tezi o tom, že literatura se nutně rodí z literatury, dílem se pohybujeme v oblasti sémiotiky. Příslušník pražského neostrukturalismu Mojmir Otruba ve studii *Mezitextovost jako podmiňovací vztah mezi znaky o konexích text-znak a jiný znak* přese následující slova: „Literární text-znak je ve chvíli svého zrodu obklopen existujícími, už dříve vzniklými znakovými výtvoři (texty v širším slova smyslu) též jiných znakových systémů, uměleckých i non-artistických (např. rituály) a materializovaných jinak než jazykově; právě tak se v okolí hotových, konstituovaných literárních textů rodí znaky-texty neliterární a nonverbální.“⁵ Z citátu vyplývá, že dnešní bádání o intertextualitě se rozšířilo z paradigmatu text-znak : text-znak ve vztah nový, vyjádřený dichotomií obecnější – znak : znak. Tímto novým pojetím byly nedostatky klasického strukturalismu, chápajícího text jako statický výtvor, obrážející jen určitou dobu, značně překonány. Toto pojetí tedy otvírá nové možnosti bádání takzvaně interdisciplinárnímu, v němž nám půjde o vzájemné propojení mezi projevy psanými a obecně znakovými. Ve sborníku příslušníků Pražského lingvistického kroužku Torzo a tajemství Máchova díla (redig. Jan Mukařovský) se už s takovými vztahy znakový systém versus jiný znakový systém počítalo, byl jen ve stadiu náznaků, a to především ve studii Dmitrije Čyževského *K Máchovu světovému názoru*. Čyževskij zařadil ke svému příspěvku několik emblematických mystických obrazů z 16. až 18. století, které by mohly být doprovodem k Máchovým mystickým básním. O Máchově znalosti mystických obrazů však víme jen velmi málo, než abychom s určitostí řekli, že jej mohly přivést k tradicím barokní mystiky, která v jeho díle sice obsažena je, avšak už s jiným filozofickým smyslem, než je tomu v textech barokních.

Výklad literárního díla na základě podobnosti, zdůvodněné vztahy podmíněnosti mezi znakovými systémy, například s obrazem nebo architektonickým výtvořem, však s sebou nese i jistá úskalí. Ukážu to na jednom příkladě z oblasti starší české literatury. Dlouhou dobu se v naší literární vědě tradovalo, že autor *Života svaté Kateřiny* v pasážích o Kateřině vidění nebeské síně použil popisů skutečných míst. Konkrétně se mělo jednat o kaple svatého Kříže a svaté Kateřiny na Karlštejně nebo o kapli svatováclavskou v pražském Svatém Vítě. Tento poznatek, kdy literární text-znak ukázal na znak neverbální povahy (při genezi skladby byl přirozeně sled opačný), by v mnohém napomohl jak při datování skladby samotné, tak by značně zúžil okruh potenciálních autorů *Života*. Dalším bádáním, zásluhou J. Vilikovského, byl však tento mýtus zpochybněn (Vilikovským takřka vyvrácen): *Život svaté Kateřiny* nejenže vychází z daleko starší latinské předlohy *Fuit in insula Cypri* a jiné latinské předlohy od autora českého původu *Tradunt annales historiae*, ale pravděpodobně byl jeho autor dobře znalý biblických podobenství, neboť se zjistilo, že s obdobným popisem kaple (dokonce se stejnými odstíny barev a druhy kamenů) se můžeme setkat i ve *Zjevení svatého Jana*. Chtěl jsem tím jenom demonstrovat, že na první pohled jasný vztah mezi dvěma projevy znakové povahy nemusí být za jistých okolností nutně vztahem podmíněnosti, ale pouhé spekulace či krátkého spojení, věcí náhody. Avšak do doby, než se nám dostane důkladné práce z oblasti sociologie středověku, z oblasti kulturní historie apod., nerozhodneme s definitivní platností, zda básník v *Životě* užil znaku, který ho určitým způsobem – jako i jiné vrstvy společnosti doby Karlovy – oslovil a nesmazatelně mu zůstal v paměti, či zda se jedná jen o aluzi, výpůjčku z jiného literárního díla.

Dnes se s literárními odkazy na chronologicky starší literární text setkáváme stále častěji. Onu

intertextovost v užším významu, paratextovost, metatextovost, hypertextovost a architextovost.

5 Otruba, M. : *Mezitextovost jako podmiňovací vztah mezi znaky*, in: *týž: Znaky a hodnoty*, Praha 1994, s. 10.

intertextovost, využívání a mnohdy i nadužívání citátovosti, eklekticismus soudobého kulturního života, jemuž uvykáme říkat rys postmoderní literatury, kultury, doby, se však nesnažme chápat jako cosi zcela nového, co s sebou přináší nová vlna trendů, u nás pohříchu přicházející se zpožděním. Jedině nové je na celé věci to, jak jevy pojmenujeme, jak je demonstrujeme na příkladech a jak se je pokusíme interpretovat a nakolik se nám podaří mnohovrstevnatý text odkrýt a rozumět mu. Na druhé straně je však třeba těmto novým trendům a rysům v soudobé literatuře přiznat, že jsou pro čtenáře z konce 20. století dráždivé, a proto jsou jím vyhledávané. Odpovídají totiž jeho způsobu myšlení, vycházejí vstříc jeho touhám, cítění a snům.

Intertextualita v barokní homiletice

Téma naší konference, i když zaměřené k literatuře 20. století, je podnětné i pro etapu staročešskou. Z hlediska žánrového v ní pokládám za nosnou zvláště barokní homiletiku jako makrostrukturu kumulující - často v deformované podobě, kterou měla na svědomí primární výchovná funkce kázání - žánry jiné. V této souvislosti se pokusím řešit čtyři hlavní okruhy problémů s cílem přispět k dosavadním barokologickým homiletickým zjištěním, která vznikla na základě odlišných výchozích přístupů.¹

Bude mě zajímat, jaké pretexty a intertexty² jsou pro barokní homiletiku typické; dále sleduji, jak nabývají pretexty nové literární hodnoty, a zmiňuji se také o intertextuálních postupech; konečně nastiňuji problém dialogičnosti a na závěr resumuji funkce barokních homiletických intertextů a jejich specifčnost ve srovnání s literaturou novodobou.

Nejprve si však položme otázku, zda je barokní homiletika vůbec literaturou v užším slova smyslu. Kladnou odpověď najdeme už v pracích Vašicových i Kalistových a dále v brněnském sborníku *O barokní kultuře* z roku 1968.³ Ukazuje se totiž, že právě v baroku je kromě didaktické funkce homiletiky zvýrazňována její funkce estetická, někteří autoři záměrně koncipují svá kázání jako díla umělecká.

K takovému závěru doplníme zřejmý fakt o literárnosti kázání závislé na nadání svého tvůrce i na jeho záměru. Zjistila jsem konkrétně, že v barokní homiletické produkci existovaly texty, které nebyly koncipovány pouze pro ústní přednes, ale byly současně, popřípadě i primárně, určeny k tichému čtení a homiletické přípravě a sloužily vlastně jako jeden z možných pretextů pro kázání ústní. Dokazují to zmínky na titulních stranách některých těchto spisů i rozdílný rozsah jednotlivých částí celků, skutečné kazatelské praxi neodpovídající.⁴

Připojujeme ještě fakt značné specializace barokních autorů⁵ a shrnujeme, že při jejich odlišných dispozicích vznikala jistá disproporce mezi ústní a písemnou verzí kázání i v tom smyslu, že někteří homiletikové byli homiletiky literárními, sami své texty nepřednášeli, a naopak - z jejich textů, doporučených například cenzory jako příručky pro klérus - čerpali další kazatelé. Avšak takové pretexty a intertexty se, jak je mi dosud známo,⁶ objevují v homiletice zřídka.

1 Z posledních syntetických studií srov. Kopecký, M.: *K české barokní homiletice*, in: *O barokní kultuře*, Brno 1968, s. 61-74.

2 Termínu intertext zde užívám ve významu modifikovaného pretextu, který je na rozdíl od pretextu jako pramene (zdroje) součástí nového homiletického textu.

3 Srov. Vašica, J.: *České literární baroko*, Praha 1938, zvl. pasáže na s. 175-264; Kalista, Z.: *České baroko*, Praha 1941, s. 211-232; též: *Česká barokní gotika a její žďárské ohnisko*, Brno 1970, zvl. s. 42-53; Kopecký, M.: *K české barokní homiletice*, cit. dílo. Jejich badatelský zájem pokrývá převážně produkci z prostředí jezuitského. - Podíl jednotlivých barokologů se snažím vystihnout v článku Josef Vašica a studium barokní homiletiky, in: *Sborník Filozoficko-přírodovědecké fakulty Slezské univerzity*, Opava 1993 (v tisku).

4 Viz Račín, K.: *a/ Operae ecclesiasticae*, Praha 1720 (2. vyd.), Ústřední knihovna FFMU, sign. S 9779, titulní nepaginovaný list; *b/ Čtyry živlové proti hříšné duši bojující*, Praha 1698, Moravská zemská knihovna Brno, sign. St 1-511597.

5 Vystupuje názorně při analýze svatonepomucké produkce. Z jejich titulních listů se dá usuzovat, že fungovalo i rozdělení na kazatele jen svátečních nebo jen nedělních textů, i když se tyto typy kázání v postilách zčásti prolínaly; v některých souborech bývaly také uváděny pohromadě jako dva celky, jindy byly vydávány samostatně. - Literární problematiku této produkce nastiňuji v článku *K diferenciaci ve svatonepomuckých kázáních*, SPFFBU, řada D 41, 1994 (v tisku).

Základními pretexty a intertexty jsou ze zdrojů nejširších i v barokním kazatelství (jako v celé staročeské literatuře) bible, patristické a vůbec teologické spisy, z typických žánrů sem patří exemplum a legenda. Tyto prameny jsou různě zastoupeny, přičemž se bible jako intertext v podobě citátů vyskytuje v homiletických souborech někdy i méně než patristické a jiné teologické spisy. Uvedený fakt souvisí nejspíš se skutečností, že biblický nejednoznačný text nemohl být mnohdy bezprostředně didakticky využíván. Proto homiletikové přebírali zpravidla kratší biblické citace, a ty pak vysvětlovali delšími citátovými pasážemi z děl církevních otců i pozdějších teologů. Při tvorbě nových homiletických textů, pro něž lze zčásti užít termínů „opisování, přepisování“,⁷ nečerpali však zřejmě především přímo z pramene, nýbrž buď ze souborů citátů (florilegií apod.), nebo z kazatelských kompendií, které měly pracovní charakter a na rozdíl od „literárních“ kázání vyžadovaly větší míru tvůrčí práce.

Zmínky o existenci kazatelských zdrojů i jejich analýzy se v barokologických pracích nacházejí,⁸ objevujeme je ostatně potvrzené v marginálních poznámkách postil. Připojujeme zde konstatování, že homiletikové, pokud vůbec odkazují na svoje pretexty, uvádějí – ze základních zdrojů – převážně opět v první řadě patristické spisy a bibli, teologická díla a několik exemplových a legendistických souborů (Magnum speculum exemplorum; Životy svatých). Přitom jsou jejich bibliografické poznámky z hlediska dnešní ediční práce nepřesné: v margináliích mnohdy chybí poslední údaj (např. díl celku nebo paginace), podle kterého by mohl být pretext jednoznačně určen.

Na neúplné marginální odkazy narazíme v barokních postilách často u intertextů biblických či pseudobiblických příběhů. Některé z nich motivicky buď dobovým biblí⁹ úplně neodpovídají, nebo v nich dokonce vůbec neexistují. Platí to především pro Starý zákon, kterému katolická církev nepřikládala tak velkou důležitost jako zákonu Novému. Tyto typy intertextů jsou už záměrnou úpravou bible, a to v duchu homiletických výchovných tendencí.

Nejedna starozákonní postava se proto v kázáních vyskytne v několika významových realizacích,¹⁰ které se dokonce vzájemně vylučují¹¹ a na různých místech jedné postily ilustrují různou modifikaci základní didaxe. Zjišťujeme tak, že se v barokním kazatelství rodil k bibli jako pretextu

6 Provedla jsem zatím rozsáhlejší sondy do textů 40 homiletiků, převážně 17. a 18. století, a zaměřuji se nyní na oficiální produkci nejezuitskou (např. M. Damascéna, Š. F. Náhodského, K. Račina a Ch. X. I. Táborského), protože jí dosud nebyla téměř věnována pozornost.

7 Srov. Lachmannová, R.: Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne, Frankfurt a.M. 1990. Viz též Česká literatura 1994, I, s. 3-22.

8 Kopecký, M.: O barokní homiletice, cit. dílo, např. s. 65. Z analýz srov. Kopecký, M. (ed.): Valentin Bernard Jestřábský. Vidění rozličné sedláčka sprostného, Uherský Brod 1973, vysvětlivková část s. 176-187 (v ní jsou mj. identifikovány Jestřábského neúplné odkazy na Flores exemplorum a Magnum speculum exemplorum).

9 V případě produkce přelomu 17. a 18. stol. a první třetiny 18. století připadá zvláště v úvahu bible Benátská a Svatováclavská. (Jejich vztahem i vazbami Svatováclavské bible na Bibli kralickou se zabýval J. Vintř v studiích Jazyk české barokní bible Svatováclavské a Die Sankt-Wenzels-Bibel in der tschechischen Übersetzungs und Kulturtradition, in: sb. The Bible in Cultural Context, ed. D. Papoušek, Brno 1994, s. 337-339. – Část Nového zákona Svatováclavské bible editoval M. Kopecký, Bible svatováclavská. Evangelia, Brno 1991. - Vývoj svatováclavského textu v jeho třech vydáních sledovala M. Horáková, Die Sankt-Wenzels-Bibel und ihre textliche Entwicklung, in: sb. The Bible, cit. dílo, s. 207 – 211.

10 Např. u Karla Račina, na jehož tvorbu jsem se soustředila ve své kandidátské práci, dosud nepublikované (srov. Karel Račín jako homiletik. Autoreferát kandidátské disertační práce, FF MU, Brno 1992) a dále v článích K Račínovu spisu Čtyry živlové, SPFFBU, řada D 39, 1992, s. 33-39 a v textu Sondy do barokní homiletiky, v rukopise. – S tématem souvisela i populárněvědná přednáška Přitažlivost slova na letošní barokologické Sobotce (Srov. XXXVIII. sborník Šrámkovy Sobotky, 1994, v tisku). Račínovo rozsáhlé dílo zůstávalo stranou odborného zájmu. Přitom jsou jeho spisy, zčásti konvenční, ilustrativní jak z hlediska zastoupení všech hlavních typů barokní homiletiky a některých vývojových tendencí, tak z hlediska dobového hodnocení autora jako prestižního kazatele. Určitými projevy své tvorby, např. rozvinutou dialogičností a značnou vazbou na antiku, je Račín začlenitelný do řady výrazných kazatelů, uváděných v syntetických pracích o barokní homiletice (viz pozn.3). Nebude v ní však dominantním autorem jako D. Nitsch, B.H.J. Bilovský, T.X. Laštovka nebo Ondřej de Waldt.

11 Viz Operae ecclesiasticae, cit. dílo, s. 212-213 a s. 636-637. V prvním případě postava odmítá bojovat proti nepříteli, ve druhém je vítána při návratu z bitvy.

nový vztah:¹² homiletikové vytvářeli v souvislosti se svými výchovnými záměry (opřeny o desatero a výklad sedmi hříchů), například rozváděním charakteristik hlavních postav, biblické adaptace, v krajním případě blízké k apokryfům.

Z hlediska kazatelského žánru byl takový biblický příběh dalším vývojovým typem exempla, které chápeme jako určující homiletický intertext s výchovnou funkcí.¹³ Touto funkcí také vysvětlíme značný výskyt exempla v kázáních všeobecně, zvýšená frekvence jeho beletrizací souvisí pak s proměnami barokní homiletiky mřícími směrem k umělecké literatuře a také s oficiálním, i když nepřímým doceněním zábavné funkce exempla pro kazatelské účely.¹⁴

Také exempla barokních postil představovala – až na výjimky – intertexty původu antického a biblického, méně středověkého (ty byly jako pretexty různými žánry), zpravidla zárodky krátké a střední epiky s výraznou pointou. V exemplovém intertextu byl připojován duchovní výklad s vyústěním do dominantní homiletické ideové dichotomie spasení a zatracení. Autoři v něm už nezachovávali žánrová specifika pretextu, protože exemplum bylo většinou redukováno na minimum motivů, právě těch, které byly využitelné pro duchovní poučení.¹⁵

Další žánr, který jsem z pretextů barokní homiletiky vybrala, legenda, je exemplu podřízena (funguje jako jeden z jeho podžánrů). Ve vztahu k pretextu je též modifikována, přičemž jsou její relevantní znaky na rozdíl od jiných exemplových intertextů mnohem méně než jinde upravovány, protože s homiletickým zacílením nejlépe souznějí. Citace a častěji adaptace legend se v homiletice vyskytují zvláště v souborech svátečních kázání, v nichž převládá tematika světců a světic.

Ke druhé zvolené otázce, jak nabývají pretexty nové literární hodnoty, lze konstatovat, že se tak děje jejich výběrem a zasazením do homiletického kontextu při uplatnění intertextuálních postupů, především již zmíněné adaptace a citace. Všechny uvedené základní zdroje – bible, patristické a teologické spisy vůbec, exemplové a legendistické soubory (budeme nyní abstrahovat od problematiky, zda jsou prameny primárními nebo sekundárními) – dodávají homiletickému textu jak epický, tak lyrický rozměr.¹⁶ Epičnost je typická pro exemplové a legendistické pasáže, ale i ty vytvářejí prostor pro nové pasáže reflexivní. Jeden z dominantních lyrických rozměrů vzniká na základě biblických citací tzv. Šalomounovy písně a také prostřednictvím jejího výkladu

¹² Je to patrně např. u intertextů téhož biblického pretextu z rozdílných období. Srov. biblickou látku o Anně a knězi Élim, který ji nespravedlivě podezíral z opilství, v postile tyrolského jezuitu Georga Scherera z přelomu 16. a 17. století (v českém překladu byla pod názvem Kázání na sváteční evangelia poprvé vytištěna r. 1714, Ústřední knihovna FF MU, sign. S 3650, s. 344) a v postile Operae ecclesiasticae (cit. dílo, s. 381). – Scherer se drží téměř doslovně biblického pretextu (1. kniha královská, Samuelova) a aktualizuje jej až v jeho výkladu se zřetelem k pravé modlitbě. Račín aktualizuje už přímo v exemplovém biblickém intertextu hřích pomluvy, přičemž taková „nebiblická“ pasáž uvedeného téma přesahuje a je akcentována: „...Heli pak, který v dveřích kostelních stál, vidíce žeby Anna toliko ustma hejbala a nic nemluvila. „O ho!“ pravil Heli, „paní Anna konečně hrubě dlouho do konvice se dřvala, vínó jí jazyk zkrátilo. /.../ Než, pomalu, Heli, co myslíš? Že hned z pohlezení lidé, o kterých žádné známosti nemáš, souditi smíš, já sem ještě nikdy neslyšel, aby soudce Inaudita parte, neslyšeje taky druhé strany, právně rozsoudil. Ptej se ponejprv, kde jest Anna pila, v které hospodě byla, a jak mnoho vína vypila, to musíš všecko věděti, dřívěji než jí z opilství souditi a viniti chceš.“

¹³ Za základní literaturu o teorii exempla pokládám knižní publikaci E. Petru Vývoj českého exempla v době předhusitské (Praha 1966), jejíž závěry platí převážně i pro náš materiál.

¹⁴ Ve spise Karla Regia Christianus orator (1. vyd. 1612), který byl užíván na jezuitských školách, se chápe exemplum jako služka pro náboženské účely (Kopecký, M.: K české barokní homiletice, cit. dílo, s. 67 a 68). Také toto dobové hodnocení zřejmě vytvářelo prostor pro barokní beletrizace a zesvětšňování exemplových pretextů včetně biblických. Srov. Horáková, M.: Religiosity and Irreligiosity in Czech Baroque Homiletics, Synthesis XX, Bucarest 1993, s. 23–32.

¹⁵ Zajímavým příkladem je zde srovnání intertextů o vypuzení zajíčka z jeho doupěte vetřelcem, vycházející ze známého antického pretextu. Zatímco na jeho základě vytvořil B. Balbín ve své tzv. Obrané paralelu o Čechách a Němcích a relevantní znaky bajky zachoval (zajíčka vyháň ježek), v Račinově typickém homiletickém exemplovém výkladu je vyhnaná liška – lidská duše, a ježek symbolizuje ďábla. – Viz též mou přednášku pro XXXVIII. Šrámkovu Sobotku, cit. dílo v pozn. 10. – Srov. poslední vydání tzv. Obrany pod názvem Rozprava krátká, ale pravdivá (ed. M. Kopecký, Praha 1988), s. 19–20 a Operae ecclesiasticae, cit. dílo, s. 664–665.

¹⁶ Epizací a lyrizací a s ní zčásti spojenou stylovou diferenciací barokní homiletiky se více zabývám v článku Sondy do barokní homiletiky.

různými teology, a obojí citace tak současně vnášejí do homiletických textů jejich typickou barokní erotickou mystiku.

Z ostatních postupů intertextuality se zastavíme u anagramů.¹⁷ Jsou totiž v barokní homiletice, v latinsky psaném celku snad i ve větší míře, velmi frekventované jako svého druhu akrostich, ale v útvaru neveršovaném. Souvisejí zpravidla se jmény světců a jejich výkladem: jednotlivé litery anagramů je skládají a přitom jsou doplněny do sémantických celků, které jsou v těsném vztahu k hlavní ideji kázání. Uvedenou funkci akrostichů přesahují, a proto je pracovní označují jako jmenné symboly (podtypy symbolu litérního).¹⁸

Nabízí se ještě porovnat výskyt základních postupů intertextuality.¹⁹ Uvažují teď nejen o jednotlivých kratších citacích, adaptacích i anagramech (ty však s ostatními postupy, alespoň v případě našeho tzv. jmenného symbolu, nejsou na jedné úrovni, protože se mohou stát součástí nového textu díky některému z nich), ale i o rozsáhlejších - komplexním zapojení cizího textu. Převládat budou citace, pravděpodobně u všech uvedených zdrojů (bible, teologických spisů, exemplových a legendistických souborů) a teprve potom budou zastoupeny adaptace v podobě exemplových pasáží. Rozsáhlejší zapojení cizího textu objevujeme zřídka, je typické pro řady anagramů, které prezentují duchovní ideje a témata všemi písmeny abecedy nebo jejich výběrem.

Problémem intertextuality barokní homiletiky, zasluhujícím dalšího zpřesňování, je její tzv. dialogičnost.²⁰ Souvisí s vázaností kazatelství na rétoriku a s dominantní literární řečnickou funkcí. Právě svou dialogičností znamená barokní kazatelství složitější a dynamičtější vývojové stádium. Proto lze alespoň vyslovit pracovní hypotézu o jeho dvou základních dialogických typech i o dvojnásobném vytváření kontaktu s recipientem, přestože hranice uvedených typů jsou prostupné.²¹

Jako první dialogický typ hodnotím repliky, které se obracejí explicitně k posluchači, případně čtenáři. Usilují o přímý kontakt a podléhají se nejradikálněji na udržování jeho pozornosti. Jsou vyjádřeny především autorskou přímou řečí ve formě řečnických otázek a odpovědí, zaměřených k dějovému průběhu exempla či k didaxi a jsou uvozovány oslovením posluchačů.²²

17 Viz podrobněji Horáková, M.: K symbolice v barokní homiletice, SPFFBU, řada D 40, 1993, s. 25-32.

18 Pro jejich ilustraci se jeví jako nejvhodnější Račinovo dílo, psané česky, ale s mnoha krátkými latinskými intertexty, až na výjimky překládanými. V jeho sváteční postile Sněm nebeský (Praha 1712). Moravská zemská knihovna Brno, sign. St 21-359012) jsou takové anagramy začleněny v jednom kázání až pětkrát. Z příkladů si zasluhuje pozornosti „zdvojený“ jmenný symbol z kázání o svatém Vítovi (s. 253).

V itam I mmaculatam T otis U iribus S ervavit
ivum I nnocentiae rituque U irtutis peculum.

Jako osobitý typ jmenného symbolu (výkladová slova jím nezačínají) se vyděluje ještě metaforický symbol z kázání o svaté Kateřině, kdy třemi A v latinské variantě jejího jména autor vysvětluje legendistický topos o trojí koruně – panenství, učenosti a mučednictví, jimiž ona „všechny svy nepřátele přemohla“ (s. 706). Zdá se, že tyto anagramy jsou v barokní homiletice využívány ve shodě s jejich původní funkcí, tj. primární didaxi jejich pretextů, které, jak jsem zatím zjistila, autoři neprozrazují bibliografickými odkazy.

19 Vycházím zde z terminologie R. Lachmannové, Gedächtnis und Literatur, cit. dílo v pozn. 7, přestože s ní pracuje na materiálu novodobé literatury. Její konkretizace intertextuálních postupů nechápu jako rovnocenné, ale pomáhají osvětlit problematiku z jiného úhlu.

20 Tzv. dialogičnost proto, že jde o převažující formální dialog. – Z poslední literatury srov. např. Bartůňková, J.: Ztvárnění primární a sekundární komunikace ve vybraných dílech české umělecké prózy, PF Hradec Králové 1989, zvl. 1. kap. Dialog literární a neliterární, s. 5-29.

21 Viz též články Sondy, cit. dílo v pozn. 10, kde zmiňuje Račinovo dílo.

22 Řadím sem doplňovací otázky typu: Co jest k nim praví? Kdy, proč, jak, odkud...? „Co ale neučinila Jezabel královna a manželka jeho? Vinici sobě přivlastnila a Nabotha kamenovat poručila.“ Srov. Táborský, Ch.X.I.: Tria tabernacula.... Olomouc 1728, Ústřední knihovna FF MU Brno, sign. S 9527, s. 59. Stejný typ otázek však může zahajovat didaxi (duchovní výklad): „Odkud tehdy sladkost ta pošla? Svatý Tomáš a Villa Nova mně odpovídá, že sladkost ta Štěpánovi nepřišla z kamení, než z nádeje věčné mzdy a slávy...“ Srov. Táborský, cit. dílo, s. 43. Pro výkladové pasáže jsou např. signifikantní obraty „Co medle znamenalo...? Cheete, abych tu pravdu láskám vašim dokázal?“ Viz např. Marek, D.: Trojí chléb nebeský, Praha 1727, 1. díl, Moravská zemská knihovna, sign. St 2 36497, s. 105.

V druhém typu repliky směřují primárně „dovnitř textu“. Patří do pásma postav a vyskytují se v podobě přímé, nepřímé i polopřímé řeči. Prostřednictvím přímé řeči vystupují zpravidla v exemplových příbězích jejich hlavní postavy, u nových postav z odlišných vrstev textu – aktualizující nebo důkazové – nacházíme spíše řeč nepřímou, popřípadě polopřímou. Funkci takových postav přebírá i autorský subjekt a církevní autority, z jejichž díla jsou často vybírány citáty ve formě řečnických figur (a pokud autorským záměrům vyhovují, jsou zřejmě preferovány). Tak je vystavěna relativně složitá montáž fiktivních dialogů postav exemplového příběhu s autorskými subjekty i církevními autoritami.²³

Uvedené hromadění replik s sebou z hlediska zastoupení mluvčími přináší v krajním případě až nepřehlednost. Vytváří také typicky staročeskou pseudohistoričnost: vedle sebe stojí různé časy intertextů a čas textu vlastního, rozhodně ne se záměrem původní čas pretextů zastřít, naopak - novým spojením odlišných časů a prostorů se akcentují křesťanské výchovné tendence, ukazují se na jejich časovou opakovanost, a tím i nadčasovou platnost.

Jaká je tedy funkce intertextů v barokní homiletice, čím se liší od intertextuality v novodobé literatuře? V zásadě porovnáváme totožné jevy – návazností na pretexty se v barokním kazatelství vytváří jistá plynulá literární linie, která je však na rozdíl od moderní literatury více explicitně pojmenována a znásilňována stereotypní didaxí, i když ta nemusela být vždy vnímána jako rozhodující.

Za výrazně odlišné pokládám v první řadě jednostranné, totiž účelové navazování na pretexty. Barokním homiletikům nešlo – stejně jako středověkým – o hledačství polemické. Svoje ideové odpůrce negativně označili a do skutečného dialogu s jejich dílem nevstupovali; pretexty jim byly především prostředkem k potvrzení pravdivosti katolického učení, dobově modifikovaného a obsaženého v jejich tvorbě vlastní, sloužily primárně jako její autorizace a dogma.

Intertexty však současně vnášely do barokní homiletiky různorodou informativní i estetickou kvalitu a nevylučovaly aktivitu recipientů. Dokládají ji nové tištěné nebo rukopisné texty představující exemplové výběry ze starších kázání. Útvary původně samostatné, interpolované v modifikované podobě do homiletických textů, se tak znovu osamostatňovaly a měnily a posilovaly tu linii beletrie, která směřovala až k dnešku.

Citované oslovení recipientů je (vedle obvyklého „laskaví v Kristu Pánu posluchači“) nejvíc frekventované, konkrétní jména se objevují v díle Bilovského. – Bilovského poslední populárněvědný medailon napsal M. Kopecký; in: Rozhlasová univerzita Svobodné Evropy (ed. A. Kratochvíl), 2. díl, Mnichov-Brno-Plzeň 1994, s. 164-171. (Oba díly této publikace obsahují kromě medailonu Bilovského medailony dalších 13 barokních autorů – J. Kořínka, F. Bridela, F. Kadlinského, bratří Tannerů, K. Kolčavy – I. díl; D. Nitsche, T.X. Laštovky, O.F. de Waldta, M.V. Šteyera, M. Středy, T. Pešíny a M. Vieria – II. díl.)

23 Srov. např. text v pozn. 20 (Táborský, s. 43) a *Operae ecclesiasticae*, cit. dílo, s. 207.

Závada, Łysohorsky a Lazecký Trojí přístup k Bezručově poetice

Petr Bezruč měl vždy v české literatuře poněkud zvláštní postavení: od první chvíle, kdy se objevily jeho básně na veřejnosti, vyvolával nejen obdiv, ale i vážný nesouhlas. Jako básník vystoupil odvážně proti národním i sociálním útiskům, ale jako člověk, který byl nucen hrát roli státního úředníka, se pečlivě kryl svým pseudonymem; chtěl být mluvčím kraje „na severu“, víme však, že spodní, umělecky nejsilnější Bezručův hlas je vyhraněně osobní. Jeho dílo bylo badateli prozkoumáno velmi důkladně, a přece zůstává dosud v něčem tajemné. Bezruč navzdory své osamělosti přitahoval napodobitele nejrůznějšího druhu; dá se říci, že se za ním táhne pěkná řádka epigonů. Připomeňme třeba Čechoslava Ostravického, básníka původně lumírovské díkce, který se už na počátku století oddaně vydal po Bezručových stopách. A je tragickým paradoxem, že jeden z epigonů, Jan Grmela, svými plagiáty přivedl Bezruče za první světové války před vojenský soud a málem ohrozil jeho život.¹

Ne všechny pokusy navazovat na Bezruče končily vyloženým nezdarem; v regionální literární tradici dokázal tvořivě přistoupit k Bezručovi Vojtěch Martínek; jeho básnická sbírka *Jsme synové země* z roku 1911 odezněla pod přímým Bezručovým vlivem, románová trilogie *Černá země*, především její druhý díl *Plameny*, je vybudován na motivaci odvozené ze Slezských písní.² Je však skutečně dost těch, co byli doslova stigmatizováni Bezručovým zjevem a snažili se přiblížit k jeho poetice za každou cenu. Zkoumáme-li podrobněji ohlasy Bezručovy poezie, narážíme obvykle na dva charakteristické jevy: poměrně brzy se odhalí omezené tvůrčí možnosti těch, kdo chtěli Bezruče napodobit; na druhé straně poznání ohlasu jeho tvorby umožňuje proniknout hlouběji do struktury Bezručova díla a poznávat tak jeho úlohu v českých literárních dějinách. Nejde pouze o postavení Bezručovo v české literatuře na přelomu století, ale o poznání stopy, kterou tento básník zanechal i v pozdějších etapách literárního vývoje. Text Bezručových básní se váže na složitou látkovou oblast, má svou specifickou sémiotickou funkci; originalita jeho výrazu je podmíněna znakovým prostředím, v němž se uplatňují netradiční estetické i sociální aspekty. Bezručův vliv na jiné básníky je možno většinou charakterizovat jako mezitextový vztah, kdy v tvůrčím procesu vznik textu určitého díla je podmíněn textem díla jiného.³

Z množství kontextů a vazeb, které Bezručovo dílo vytváří, se nám nabízí trojí přístup k jeho poetice, který lze vysledovat v poezii Viléma Závady, Ondry Łysohorského a Františka Lazeckého. Všichni tři jsou příslušníky stejné generace, narodili se v roce 1905, do literatury vstupovali ve 20. letech nebo na počátku 30. let; jejich vazba na Slezsko (podobně jako u Bezruče) je dána nejen původem, ale je trvale živena jejich návraty do tohoto regionu. Patří k těm autorům, kteří nemohli Bezručovu poezii obejít, byli vystaveni jejímu vlivu, vztah k ní nebyl vyvolán vnějšími okolnostmi, ale vyvěral z hlubších, někdy přímo osudových podnětů.

1 Pračka, B. – Králík, O. – Dvořák, J.: *Bezručův proces*, Ostrava 1962.

2 Svoboda, J.: *Dvě románové trilogie V. Martínka*, Opava 1957; též: V. Martínek, *Život a dílo*, kapitola *Cesta epikova*, Ostrava 1982.

3 Otruba, M.: *Znaky a hodnoty*, Praha 1994, s. 7 – 43.

Zastavme se nejdříve u vztahu Bezruč – Závada. Bezručův vliv můžeme vystopovat v celém Závadově díle. Jeho intenzita, byť se proměňuje, je založena na třech trvalých jevech. Oba básníci mají společnou krajinu, snadno v jejich tvorbě rozpoznatelnou; oba jsou velmi vnímaví k rozporným, tragickým stránkám života; jejich základní tvůrčí postoj se prezentuje jako autostylizace. Naše tvrzení můžeme doložit na básni Procitnutí Ahasverovo ze Závadovy Panychidy a následovně na dalších textech této sbírky. Do jasnějších barev, v nichž ještě doznívá poetistická hravost, proniká obraz krajiny pojmenované jako „ztracený ráj“. K Bezručovi ukazují nejen antické motivy, ale i častá poloha krajního zoufalství, kdy „bezmezný žal zadržuje v hrdle smích“. Motivы smutku, tesknosti, žalu nebo prchavého štěstí, stejně jako polarizace dvou krajin (domova a ciziny nebo průmyslové krajiny a přírodní scenérie) nebo barev (černé a zelené) Závadův bezručovský rodokmen jen potvrzuje. V motivech krve, ohně, plamene a dýmu se pozoruhodně prostupuje vnitřní i vnější svět básníkův. Z Bezručova textu do Závadových básní pronikají nejen analogické motivy, ale uplatňuje se i jejich specifická sémantická funkce. Motiv očí je například prezentován tak, že vyjadřuje intenzitu konfliktu, v němž je až do krajnosti vystupňována dramatická určitá chvíle. Bezruč: „tisíce číhavých očí jak pochodně svítí (Leonidas); Závada: „v krvavých slzách rudnou modré oči“ (Jeden život). Podobně se uplatňuje i motiv ohně a celá řada dalších. Oheň je u obou básníků dominantním znakem krajiny, promítají se však do něho i významy další – je signálem nebezpečí, ohrožení, nenávisti apod. Bezruč: „... do noci září vysoké pece, kov žárný se vaří, / kde ve rty a v oči nám ohně se vpily“ (Oni a my); Závada: „Jak výstražná návěstí / varují žluté a červené ohně“ (Jeden život). Zkoumání analogií mezi Bezručem a Závadou ukazuje, jak Bezručův vliv v Závadově vývoji do konce 30. let postupně zesiluje, v poválečném období má naopak sestupnou tendenci, zvláště v 50. letech jako by se motivy přejaté z Bezruče sémanticky vyčerpaly. V 60. letech se však Bezručovo působení na Závadu dostává do nové kvalitativní úrovně. Nadále jde o osudově prožívaný vztah ke krajině. Všechny autostylizační postoje obou básníků začínají opětovným potvrzováním původu, místa tzv. zrození. Bezruč: „Těšín mi hleděl v kolébku“ (Maškarní ples); Závada: „Ostrava černá, jež mi vdechla duši“ (Jeden život). Odtud je jen krůček k opakovanému ověřování vlastní identity, onoho zvláštního procesu „vtělování“ do jiných osudů, v nichž se naplňuje vlastní smysl básníkovy existence. Bezruč: „kovkopem já jen / ... / černý jsem, chud jsem“ (Ty a já); Závada: „černý jak hutník jsem. sám sebe spalují“ (Jeden život). Sbíрка Jeden život znamená předěl v Závadově vývoji. Místy je poplatná schematizujícím tendencím z 50. let („Ostrava hrne se horami uhlí, / řekami žhavého železa teče“), ale tam, kde v ní stále zřetelněji zaznívá bezručovská reflexe („Těžká je chůze má, drsné mám ruce, / Nehraji divadlo, netančím, nezpívám / jak hvězda estrádní, kejklř či baryton“), jako by v ní začala převládat vůle k autentickému vyjádření a sílila tendence k sebezpytování, v němž se pravdivě zrcadlí básníkovy úspěchy i prohry.

Tento vývoj kulminuje ve sbírce Na prahu. Motivы z Bezruče pronikají do významové výstavby jednotlivých básní a uplatňují se v nich jako důležitý prostředek umělecké transformace. Od vnějších projevů směřují nyní k niterným procesům, k postižení myšlenkového podtextu básně. Autostylizační prvek sehrává podobně jako v předešlých básních dominantní úlohu, jeho hlavním projevem je však snaha dobrat se nadčasových otázek. Ve verších „pocházím z černé ohňové země / V záplavě ohně se rozlévá / černý výkřik života zalitý v krvi“ (Černý vzadu) se posouvá významové těžiště od výrazu „černá ohňová země“ ke slovům „výkřik života zalitý v krvi“. Jde o posun zásadní, ve kterém ustupuje do pozadí scenérie krajiny a ve středu básníkovy pozornosti se ocitá odvěký svár života a smrti, tedy základní otázky lidské existence.

Závadův tvůrčí proces tak zrcadlí složitější a hlubší děje, než se na první pohled zdá. Ve sbírce Na prahu se dovršuje Závadův zápas o vlastní roli básníka, po dlouhé době jako by se v ní prosazovala vůle po skutečné tvůrčí svobodě. Nejedním akcentem nám připomene Závadovu prvotinu. Závadovy verše, podobně jako kdysi verše Bezručovy, i když v jiném čase, vznikají „z

hořkého nebytí a ze zoufalé naděje“ (Záchranný žebřík). Promlouvá v nich touha překonat hranici času určenou člověku. Analogie mezi Závadou a Bezručem není teď určována přejímaním motivů, ale jejich přetvářením. Verše „jako by ve vyprahlém šterku let / mohl tvůj život ještě vypučet / v ohnivý květ“ připomenou jistě vstup do Slezských písní, onen fascinující „rudý květ“, do něhož se promítl v jediném, neopakovatelném okamžiku úděl drsných duší „co samy šly žitím“. Podstata vztahu mezi oběma básníky je založena na přirozené relaci, ale současně se podřizuje transformačnímu uměleckému procesu. Závadův „ohnivý květ“ sice koresponduje s Bezručovým „rudým květem“, ale v kontextu sbírky Na prahu vyjadřuje touhu po tvůrčí svobodě a nezávislosti na přízni nebo nepřízni doby. Nejde o replikaci již vzniklého literárního textu: motivy z Bezruče mají v Závadových básních funkci indiciálního znaku, jsou rozpoznatelné, neznamenají však oslabení jeho vlastní tvůrčí role.

Ve srovnání s dynamickým a proměnlivým vztahem Závadovým k Bezručovi se nám souvislost mezi Bezručem a Łysohorským jeví mnohem jednoznačněji. Łysohorsky se ostentativně prohlašuje za Bezručova nástupce, přejímá nejen motivy z Bezručových básní, ale často se stylizuje do jeho postoje: „Gdo na Twóje mjésto? / Gdo zdwihně Twój ścít? // Jo! / Už za mnu černo jak wčeli rój / hawjéři ze śachet tohnu v bój“ (Spiwajuco piaszcz). Uvážíme-li, že tyto verše vznikly v roce 1932, ve zcela jiném kontextu než na sklonku století Bezručova poezie, musíme být poněkud zaraženi odvahou a samozřejmostí, s jakou se Łysohorsky rozhodl postavit na Bezručovo místo. Dobová kritika zčásti zpochybnila toto zastupitelství;⁴ Łysohorsky však našel zastánce v Šaldovi, Horovi, Eisnerovi a v dalších kritikách.⁵

V čem tedy spočívá podstata vztahu těchto dvou básníků? Łysohorsky vyšel z představy, že Laško není pouhé kmenové teritorium, ale že jeho obyvatelé tvoří národ, který stihl tragický osud stejně jako kdysi Slezsko. Jestliže Habsburkové představovali hlavní sílu útlaku ve Slezsku, trpí podle Łysohorského Laško útlakem nejen Poláků, ale i Čechů. Je obklopeno lhotejnými cizinci, kteří nerozumějí jeho duši, a proto je třeba básníka, který by svou tvorbou hájil jeho zájmy. Odmyslíme-li si další okolnosti, například Łysohorského dobové iluze o nápravě sociální nespravedlnosti, jsme svědky zjednodušeného, tematicky i umělecky zúženého navazování na Bezručovu poezii. Łysohorsky vychází ze stejné látkové oblasti, některé sociální skutečnosti známé ze Slezských písní pouze aktualizuje, sémiotická funkce jeho lyriky jde však důsledně ve stopách Bezručových. Odlišuje se od něho jen tam, kde se přizpůsobuje novým společenským podmínkám na počátku 30. let.

Zaujat vidinou lašského národa vytvořil Łysohorsky tzv. lašský jazyk. Jeho laština na pozadí básnické tvorby 30. let mohla působit osobitě, její realizace však nebyla jednoznačně pozitivní. Právě při tlumočení složitějších obsahů projevíly se nezřídka její omezené možnosti. Dovede-li být Łysohorsky jako básník až překvapivě věcný a působí-li konkrétností svého výrazu (podobně jako Bezruč), je na druhé straně příliš spjat s realitou; odpovídá tomu i symbolika utrpení a tragiky: „Oči jak oheň a černé mozoly“ nebo „Salwa – zém kryje rudy kwět“ (Spiwajuco piaszcz). Łysohorsky se v celé řadě svých básní přímo demonstrativně hlásí k Bezručovi, svědčí o tom uplatnění typických motivů krve, plamene, ohně apod., stejně jako stylizace baladických příběhů komponovaných podle Bezruče.

Bezručovi se přibližuje i svým pojetím krásy: vědomě se odlišuje od těch básníků, kteří jsou

⁴ Martínek, V.: Ke sbírce Ó. Łysohorského, in: Kolo 1934, s. 39–41; Vavřík, Z.: Moderní literatura na Ostravsku, Lidové noviny 27. 10. 1934; + Pražský případ Ó. Łysohorského, Věstník Matice Opavské 1935, 12, s. 1–11; Rusínský, M.: Slezská žeň, in: sb. Slezský rok, 1936, s. 60–61.

⁵ Šalda, F. X.: Ó. Łysohorsky a jeho Spiwajuco piaszcz, Panorama 1933; Hora, J.: Panorama 1933, 9; Eisner, P.: Prager Presse 1934, 47.

zaujati krásou světa, pestrostí jeho barev a blahobytem; pro Łysohorského není smysl poezie v rozmaru nebo v „mjésani barev na paletě“, protože „na haldách se rodží krew“ (Spiwajuco piasč). Z této pozice se utváří i jeho pojetí role básníka, jehož poezie vzniká z protestu proti nespravedlivému světu („poetach je a swoju rukawicu / do twaře hodzóm wóm za brydki swěť“). Tato revolučnost však nevyklučuje Łysohorského sepětí s ideou rodové tradice, chce navazovat na řeč předků a vyslovit „duši“ kraje. Někde ve spodních vrstvách jeho poezie je uložena křesťanská idea dobra a obdivu ke Kristovu utrpení, k jeho vykupitelské síle: „každy spěw laškej duše su pašije“ (Spiwajuco piasč). Bezručův vliv se nejsilněji projevoval v 30. letech, zvláště ve sbírkách Spiwajuco piasč a Hłos hrudy, později se začala v Łysohorského tvorbě objevovat nadčasová témata. To je však již jiná kapitola Łysohorského života a tvorby.

František Łazecký jako básník se pohyboval dosti dlouho v oblastech vzdálených Bezručově poezii. Jeho meditativní lyrika byla od prvotiny Krutá chemie (1930) naplněna náboženským prožitkem a vyznačovala se zduchovnělou, někdy abstraktně vyznívající metaforikou. Teprve skladba Nad Slezkými písněmi (1947) odkryla jeho vztah k Bezručovi i ke Slezsku. Łazeckého střetnutí s Bezručem nebylo náhodné. Budeme-li podrobněji analyzovat jeho tvorbu, odhalíme zárodky Bezručova vlivu již v tvorbě z konce 30. let. Jsou zde utlumeny náboženskými vizemi, podněcenými působením poezie Březinovy. Vztah mezi Bezručem a Łazeckým se podobně jako u Závady nebo Łysohorského projevuje především motivickými analogiemi. Jde o situaci, kdy motiv z jednoho textu prostě přechází do druhého. Bezruč: „bez konce, bez konce slezské vy hoře“ (Slezské lesy); Łazecký: „v ní dosud hoře Slezska pláče“. Tato situace přitom nevyklučuje i sémantický posun: například u Bezruče je dominujícím prvkem motiv noci („z Beskyd když noc táhne šerá“), u Łazeckého opět krajina („hučí do noci Lysá hora“), v obou případech jde o sepětí krajiny a tragické situace. Jsme svědky procesu transformace jednoho textu v rámci druhého; scénérie Slezských písní tak vstupuje do Łazeckého skladby, která je postupně zaplňována motivy z Bezručovy poezie. Dokládá to motiv kaliny nebo děvuchy „opilé hořem“ nebo motiv démona zrozeného v nitru země, který „luk hněvu napjal nad krajem“.

Bezruč zaujímá v této konfrontaci určující pozici, což samozřejmě nevyklučuje vznik tvůrčí polarizace mezi oběma básníky. Łazecký přistupoval k Bezručovi s konkrétním záměrem, chtěl překonat jeho tragický postoj a najít východisko z krajní skepse, která provází některé Bezručovy básně. Tak se Bezručův verš přímo překypující zoufalstvím („na slezské zemi není Boha“ – Praga caput regni) promítl do Łazeckého verše, v němž se však prosadil názor zcela odlišný: „prázdno po Kristu mě děsí“. Odlišné ideové akcenty najdeme i u dalších příkladů. Bezruč: „bez křížů /.../ bez víry“ (Kantor Halfar); Łazecký: „mým krajem vrhá kříže stín“. Łazecký sice od Bezruče přejal tragický obraz slezské země, ale snažil se do něj vdechnout jistotu víry, proto nad jeho obrazem země se vždy klene „nebe a dřevo sroubené v kříž“. Neudivuje, že na rozdíl od Bezruče chce být „šťastným pěvcem“ a vyslovit básnický naději, že tragický slezský úděl bude překonán.

Łysohorsky a Łazecký představují dva odlišné přístupy k Bezručově poetice; oba jsou v přístupu k ní ideově motivováni: Łysohorsky usiloval o aktualizaci Bezručovy poezie, tragický osud Laška vnímal jako nové dějství dramatu, které začalo kdysi ve Slezsku na sklonku století; rozvíjel proto sociálně revoltující složku Slezských písní a podřizoval jí ostatní složky své poetiky. Tato jednostrannost se projevila ve sklonu k zjednodušující metaforice a někdy i k tezovitosti. Łazecký se pokoušel rozvinout dialog s Bezručem a hledat tak protiváhu k jeho tragičnosti. Jeho konfrontace s Bezručem je však omezena v podstatě na jednu skladbu a přes slibné náběhy je vlastně také jednostranná. Závadův vztah k Bezručovi se postupně vyvíjel, ke skutečné tvůrčí polarizaci dospěl až v závěru své tvorby. Všichni tři básníci byli strženi Bezručovou poezií, přitahoval je především magický obraz krajiny, do něhož se promítá vnitřní básníkův svět. V této souvislosti nelze přehlédnout inspirující roli Bezruče v moderní české poezii; způsob, jak k Bezručově roli básníci přistupovali a jak ji dokázali využít, ukazuje i na míru jejich talentu.

Petr Bezruč parafrázovaný či parodovaný? (K ohlasu Slezských písní)

Téma Petr Bezruč parodovaný či parafrázovaný, jak zní jeho dnešní verze, jsem zvolil pro znovu aktuální problematiku, danou současným zkoumáním tzv. intertextuality. Zabýval jsem se už kdysi otázkami parodie jako žánru¹ a ještě dříve Bezručem-satirikem,² takže mě zajímá, jak se v různých literárních dílech obráží vztah k Bezručově tvorbě, jak se na ni navazuje, jak je parafrázována a parodována.

Kolem textu Bezručových Slezských písní vznikaly problémy od otištění prvních skladeb v Herbenových Besedách Času i od vzniku tzv. Slezského čísla. Byly tu zásahy cenzury, odpor kritiky, podezírání z nepůvodnosti – tak třeba názor Josefa Holého a bohužel i Viktora Dyka, že jde o literární krádež,³ a to ponechávám stranou další skandalizující soudy vrstevníků až po vojenský soud ve Vídni. Paradoxní bylo už to, že se Bezruč musel bránit nařčení z autorství a vídeňský slavista Josef Karásek dokazovat, že básně uveřejněné pod šifrou P. B. v pařížské L'Indépendance tchèque nejsou Bezručovy, ale jak se později ukázalo, podvrhy jistého Jana Gmely z Mariánských Hor (1895 – 1932).

Zjistil jsem však také jinou pozoruhodnou souvislost intertextovou, jak totiž se text Slezských písní stal podnětem, ba předlohou pro básnickou parafrázi, jakousi variantu na dané téma, až na daleké Sibiři. Roku 1918 vydal osvětový odbor čs. legií Slezské písně v Jekatěrinburku, načež se roku 1920 ve Vladivostoku, kde se netrpělivě čekalo na odjezd domů, objevily odbojné Sibiřské písně jistého Petra Bezpráva. Dnes už víme, že se za tímto pseudonymem skrýval legionář František Vladimír Lanský (1889 – 1979), který je pak už ve vlasti roku 1921 znovu vydal pod titulem Revoluční sloky podle Petra Bezruče. Jde v nich o aktuální parafrázi veršů Slezských písní na téma odporu legií proti roli likvidátorů revoluce, ruské i československé. Petr Bezpráv na motta z veršů Slezských písní vytváří nové varianty, nebo jen napodobuje Bezručův text se zaměřením na vnitřní problémy legií.⁴

Přibližně ve stejné době, tedy roku 1920, vychází v Neumannově Červnu u Františka Borového v Praze jako 12. svazek třetí vydání veršů Huga Sonnenscheina Slowakische Heimat.⁵ Básník Šonka, jak zní jeho pseudonym, se narodil roku 1890 v židovské rodině v Kyjově a zemřel roku 1953 na Mírově jako údajný agent imperialistů. Původně německy píšící anarchokomunista věnuje své verše „pohanskému vůdci“ S. K. Neumannovi v době, kdy má za sebou vydání knih ve Vídni, Lipsku, Curychu i v Berlíně – tam vyšla knížka Ich bin ein Anarchist gewesen (1920) s úvodem Franze Werfla, jiná sbírka Ichgott (Jábůh) vytištěná ve Vídni 1910 byla zabavena,

¹ Skalička, J.: Problémy parodie jako žánru a její specifické rysy v české literatuře, in: Sborník prací jazykovědných a literárněvědných věnovaný VI. mezinárodnímu sjezdu slavistů. Philologica XXV. Praha 1968. s. 113-120.

² Skalička, J.: Petr Bezruč – satirik, in: sb. Bezručiana 1967. Ostrava 1967, s. 66-80.

³ Galík, J.: Impulsy v bouřkovém ovzduší, in: tamtéž. s. 145-150.

⁴ Skalička, J.: Bezručovy Slezské písně na Sibiři a Sibiřské písně Petra Bezpráva, in: Studia bohemia, VI. Sborník literárněvědných a jazykovědných prací členů katedry bohemistiky a slavistiky, Philologica 65 – 1992, Olomouc 1993, s. 33-36. (Původně předneseno na konferenci Bezručova Opava 16.9. 1987.)

⁵ První dvě vydání vyšla v německém Genossenschaftsverlag, obálku pro 3. vydání navrhl Josef Čapek.

nepomohla ani interpelace poslance T.G.Masaryka ve sněmovně. Slowakische Heimat by mohla být dokladem intertextuality česko-německé, i když se v ní jméno Bezručovo nevyskytuje. Už od roku 1916 však existoval německý překlad Slezských písní Rudolfa Fuchse (1890-1942). Sonka mluvil i česky a mohl znát původní text Slezských písní. Sbíрка má do značné míry jejich charakter, vyjadřuje soucit s utlačovanými Slováky na Moravě i v Uhrách, kupodivu má i nacionální pročešský charakter. Také její umělecké prostředky - enumerační patos (názvy obcí v titulech i textech básní: Kunewald = Skoronice, Bohuslavice, Kyjov), jména baladických hrdinů (Františka z Bukovan, Martin z Boršova, Boženka aj.) i tragické osudy těchto hrdinů, autorská autostylizace (básník - Žid, Slovák, „kulturní bastard“), ba i formulace názorů - ukazují na snahu být jakýmsi slováckým Bezručem. I když Sonkův Kyjov má pochopitelně jiné téma než Bezručův, vyskytují se tu nápadné paralely, například verš z básně Wein (=Vino): „...Augen glühn und Lippen“ (doslova „oči i rty planou“, u Bezruče „ret srší a pálí oko“); nebo v básni Geduldigen (= Trpěliví): „...wir stehn und stehn geduldig, / dumpf und stumpf / wie unsere Ochsen (= stojíme a stojíme trpělivě, stísněně a tupě jak naši volí) - srovnej 70 000 u Bezruče: „tupě díváme se v davu ... jak vůl na porážku vola!“

Tyto a snad i jiné, známější parafráze, programové (viz Ōndra Lysohorsky), i třeba nezáměrné, by měly být vzhledem k velké popularitě Bezručovy poezie provázány i parodiemi, ať kritickými, ať humornými. Kupodivu téměř neexistují: doboví parodisté (např. Fa Presto) a ani pozdější (Jiří Haussmann, Václav Lacina) jako by na parodii Bezručových veršů rezignovali. Snad je to dáno jejich tragičností, pochmurností, baladičností, že se staly jakýmsi tabu parodistů. Sám znám jen stručnou parodii Bezručova Kyjova od zesnulého přítele a krajana kyjovského - humoristy Miroslava Skály (1924-1989) - ve verších: „Ej, brejlatí primáři v čižmách vy, / ej, kantorky v sukničce rudé, / až toho jedenkrát necháte, / co potom z folklóru zbude?“⁶ Jde tu ale spíše o aluzi vzhledem k inflaci slováckého folklóru, někdy jen uměle udržovaného. (Znám ještě jednu humorovou parodii Bezručova Červeného květu, věnovanou zesnulému příteli a básníku, filozofovi Svatopluku Hrabovi, jejížž autora mi však vrozená skromnost brání jmenovat: „Byl i Hrab básník, / když mladší měl oči, / kolikrát Pegasu odvázal uzdu, / pustil ho nahoru, / na Parnas lysý - / dneska jen škodovku červenou týrá, / dokonce na hory vozit ho musí, / ne aby verše psal, / však aby mohl říct: / Byl jsem zas na horách, / tak jako kdysi...“)

Existují i různé umělecké žánry, jejichž vztah k literatuře není dán pouze intertextovostí: divadlo, film i televizní inscenace sice vycházejí z textu, který je dramatizován nebo se stává podkladem k literárnímu scénáři, ale parodie může mít širší záběr - může být třeba hudební ve vztahu k textu. Kdysi jsem slyšel zpívat při kytáře Maryčku Magdonovu na nápěv pražského šlágru Na Belvederu, tam si to se...dím. Tady jde o záměrnou konfrontaci vážného básnického textu s jeho hudebním doprovodem, snad o travestii, jež se vysmívá tabuizované tvorbě, ale to už je za hranici našeho tématu, o znakovosti nebo neznakovosti bychom zde musili uvažovat s teoretiky literatury. Připomenu aspoň dramatizaci Erbenovy Kytice v Semaforu, kde se mísí a integrují verše, hudba a zpěv s dramatickým textem v jakémsi synkretickém dílku.

⁶ Skalička, J.: Kyjovská léta Miroslava Skály, in: sb. Návraty Kyjovska, Kyjov 1991, s. 70-73.

Petr Bezruč bojující, spící

Jisté je přinejmenším společensky nutné omluvit se vám, ale i samotným autorům za užití cimmanovské parafráze pro název mého bezručovského příspěvku, ale přiznám se, že jsem jej volil nejen pro perfektní zkratkovité uvedení do samotného středu dění své úvahy, ale i pro jeho trefnost obsahovou, neboť právě nyní aktuálně vystihuje samotnou pozici díla a odkazu básníka Petra Bezruče – uspání jeho apelu a zarůstání šípkovými růžemi. Nakolik je jeho probuzení otázkou erotické touhy hledajícího prince či společenské potřeby poznání a návratu ke kořenům, není tu třeba rozhodovat. A tak tu stojíme bez dlouhých úvodů před dvěma póly intertextového pojetí Bezručova díla – preberučovským a postberučovským. Jen dejme pozor, aby se nám v tom samotný Bezruč neztratil.

Dříve než se – byť jen náznakovitě – pustím do hledání bezručovských intertextových souvislostí, sluší se přiznat poučení z teoretických východisek skutečných odborníků v uvedené problematice. Opírají se o přehlednou studii Jiřího Homoláče¹ chápou pojem intertextovost jako jeden ze tří typů transtextovosti, které rozeznává Glowiański² a které zahrnují veškeré vztahy mezi texty – architektovostí, metatextovostí a intertextovostí. Přitom právě Homoláč sem vkládá důležité rozlišení vztahů textů založených na jedné straně na sdílení kódů – o ty nám jde především – a na druhé straně vztahů založených na sdílení vnětextových faktorů (sem patří např. otázka plagiátů, parafrází, transformací, jakými jsou intermediální převody – viz literatura - film, překlady do jiného jazyka či znakového systému, krácení, rozšíření, koláže textů atd.).³ Mimochodem tento vztah se stal, jak známo, v jednom momentu pro Bezruče fatální – připomeňme osudy básníka po zachycení Grmelových plagiátů, básníkově uvěznění a připravovaný proces v roce 1915.⁴

Vnětextové faktory transtextovosti jsou u Bezruče velmi důležité. Souvisejí s jeho tvorbou, jež ve své podstatě je v naprosté většině inspirována reálným podkladem ve skutečnosti. Zkoumání těchto vztahů je v bezručovské literatuře bohatě zastoupeno a pracují s ním všichni přední bezručologové.⁵ V tomto duchu operuje i Slovník literární teorie v hesle aluze, kterou tu Vladimír Macura definuje jako „nepřímý odkaz k politickému, historickému, literárnímu a jinému kontextu, začleněný do stavby literárního díla“.⁶ Dnešní pojetí, které v soulase s Homoláčem akceptuji, aluzi, pokud jde o její strukturní charakter, zákonitě vyděluje mimo oblast sdílení kódu tvůrce a čtenáře, tedy mimo oblast architektu, metatextu a intertextu. V interpretaci konkrétního textu je

¹ Homoláč, J.: Transtextovost a její typy (1. část), Slovo a slovesnost 1994, 1, s. 18-33; týž: Transtextovost a její typy (2. část), Slovo a slovesnost 1994, 2, s. 99-105.

² Glowiański, M.: O intertekstualności, Pamiętnik Literacki 1986, 4, s. 75-100. Viz k tomu Homoláč: Transtextovost a její typy, cit. dílo, s. 20.

³ Viz Homoláč, J.: Transtextovost a její typy, cit. dílo, s. 103.

⁴ Pračka, B. – Králík, O. – Dvořák, J.: Bezručův proces. Soudní a úřední dokumenty 1915-1918, Ostrava 1962, s. 306.

⁵ Viz např. Králík, O.: Kapitoly o Slezských písních, Ostrava 1957; týž: Text Slezských písní, Ostrava 1963; týž - Ficek, V.: Kapitoly o Petru Bezručovi, Ostrava 1978, s. 272; Dvořák, J.: Bezručovské studie (z l. 1957-58), Ostrava 1982, s. 208; Polák, J.: Petr Bezruč, Praha 1977, s. 236; Urbanec, J.: Mladá léta Petra Bezruče, Ostrava, 1969, s. 197; Závodský, A.: V blízkosti básníka. Jedenáct studií o Petru Bezručovi. UJEP Brno, 1977, s. 210 atd.

⁶ Macura, V.: Aluze, in: Vlašín, Š. (ed.), Slovník literární teorie, Praha 1977, s.18.

ovšem dělicí čára obou úseků značně obtížně určitelná. Tak například známá variace písňe Šla Nanyňka do zelí je v bezručovské podobě („Sto roků na pole chodila, // sto roků trhala zelí...“) příznačnou parafrází a z hlediska strukturního by tedy měla být zařazena k transtextovým vztahům založeným na vněttextových faktorech; přímá citace motivů a veršová charakteristika skladby ovšem jednoznačně ukazuje na intertextovou povahu. Obdobné povahy je transtextové navazování v básnické autostylizaci.⁷ Z Bezručova životopisu víme, že tato autostylizace jej provázela i v osobním životě, například v užívání přezdivek – od Tanemunda po ještěra a starečka, ale i tento vněttextový faktor, tato záliba se v básních aktualizuje v autostylizaci osamělého věšce, barda či Dida inepta.

Ale vraťme se k pojmům architextovost, metatextovost a intertextovost. Podle Głowińskiego je v souvislosti s pojmem architextovosti nutno chápat skutečnost, že „text vždy odkazuje k obecným pravidlům, podle nichž byl vytvořen“.⁸ Jen díky tomu, že tato pravidla autor i čtenář sdílejí alespoň zčásti, je možná recepce jakéhokoli textu. Architextové vztahy spojují podle Homoláče všechny texty jednoho autora, jednoho období, ale i téhož žánru, texty se stejným motivem atp.⁹ Zakládají možnost dalších vztahů mezi texty, nazývaných obvykle mezitextovým navazováním. Mezitextové navazování je tedy především autorské záměrné navazování na jiné texty, které jsou tu citovány nebo na které je navazováno jiným způsobem. I zde existuje rozdílné chápání pojmu navazování – viz například Žilkovo rozlišování aluze „jako navazování části či celého textu na jiný text, tzv. prototext anebo na jistou společenskou realitu“¹⁰ ve třech podobách: tzv. vnitrotextové (tj. v textu je narážka, odkazující na jinou část téhož textu), mezitextové (zde jde o přímou návaznost dvou různých textů) a konečně metatextové (když metatext navazuje na realitu určitého textu). Pomineme-li zvláštní jev, jenž bývá nazýván pseudoaluzí (kdy se využívá prostředků působících jako aluze, ale ve skutečnosti se jedná o prostředky fiktivní), lze připomenout, že v tomto vztahu k pretextu je možno podle Homoláče rozlišovat další možnosti: základní je vztah k pretextu jako součásti významové výstavby navazujícího textu, navazování s možností vynechání něčeho z pretextu, dále existuje navazování afirmativní či kontroverzní a konečně navazování s přítomností metatextového aspektu.¹¹ Je příznačné, že přesné rozlišování těchto typů není zdaleka jednoduché a vyžaduje patřičnou kulturní a literární úroveň tvůrce i čtenáře. Homoláčovo pojetí intertextovosti zužuje chápání intertextovosti jako vlastnosti textu, které známe z prací Barthesových, Bloomových či Riffaterrových, na výstavbový princip textu, nicméně toto zúžení unožňuje širší strukturní pojetí problému a také zahrnutí takových jevů jako parodie, jubilejní básně apod., u nichž se vztah k jiným textům stává základním výstavbovým principem.

Právě pokud jde o architextovost, jsou vztahy tohoto typu v dosavadní bezručovské literatuře patrně nejvíce propracovány, i když se zpravidla jedná jen o vztahy k určité literární oblasti nebo určitému spisovateli. Připomeňme si jen pro ilustraci vztahy k lidové slovesnosti,¹² dále k poezii Erbenově, Čelakovského, Nerudově, Macharově atd., vztahy k antice či mytologii,¹³ využití

7 Viz k tomu Šalda, F.X.: O básnické autostylizaci, zvláště u Bezruče. Studie literárně historické a kritické. Praha 1937, s. 43-75; Macura, V.: K typologii autostylizací Slezských písní, Česká literatura 1972, 3, s. 192-211.

8 Viz Głowiński, M., O intertextualności, cit. dílo, s. 80.

9 Viz Homoláč, J., Transtextovost a její typy, s. 24-25.

10 Žilka, T.: Alúzia v literárnej komunikácii, Slovenská literatúra 1979, s. 152-165.

11 Viz Homoláč, J., Transtextovost a její typy, cit. dílo, s. 25.

12 Viz Václavěk, B.: Tradice lidové písně, in: sb. Bezručův hlas, Praha 1940, s. 113-120; Závodský, A.: Petr Bezruč a lidová slovesnost, in: sb. V blízkosti básníka, Brno 1977, s. 48-62.

13 Viz např. Závodský, A.: V blízkosti básníka, cit. dílo v pozn. 5; Králík, O.: Kapitoly o Slezských písních, Text Slezských písní, Králík, O. - Ficek, V.: Kapitoly o Petru Bezručovi, cit. dílo v pozn. 5; Šajtar, D.: Prameny Slezských písní, Ostrava 1954.

určitých tradičních motivů a stylizací, například motivu poutníka, barda, rapsóda, věšce (využití této stylizace posloužilo Herbenovi k výstavbovému principu celé sbírky – k vydání Slezského čísla).

Rovněž s metatextovostí se v bezručovské literatuře setkáváme v hojně míře. Mám na mysli Homoláčovo chápání metatextovosti jako navazování, kdy je pretext – ať již v celku či v jisté části nebo konstrukčním principu – v navazujícím textu explicitně tematizován.¹⁴ Jde o bohatou bezručovskou literárněhistorickou a literárněkritickou literaturu, ale i o rozsáhlou oblast básní jubilejních a oslavných, a to jak básní tvořených Bezručem (za všechny připomeňme báseň „1864-1904“ věnovanou Macharovi), tak básní věnovaných básníkovi celou plejádou autorů různé umělecké kvality (od básně ...smíme žít? A. Tománka po Seifertovy básně Petru Bezručovi či Slezská píseň).

Vlastní intertextovost, kterou Homoláč pojímá jako „ty případy navazování, kdy se jistá část pretextu či jistý výstavbový princip pretextu stávají součástí navazujícího textu, součástí významové výstavby textu“,¹⁵ je z pochopitelných důvodů nejméně propracována. Dílčích výsledků bylo dosaženo především v pracích zabývajících se vlastním rozбором jednotlivých Bezručových básní. Připomeňme si jako příklad závěrečný verš básně Leonidas – „jak zákony kázaly mně“, jenž je parafrází závěrečné části proslulého nápisu na pomníku padlým Sparťanům „jakož zákony kázaly nám“, nebo rozbor básně Sedm havranů, v níž byly odhaleny vztahy k srbskému hrdinskému eposu Smrt matky Jugovičů či k Ovidiovu zpracování mytologické pověsti o pyšné královně Niobé (jak to známe z Bezručova seznamu studentské četby). A tentýž motiv se objevuje v básni Ondráš ve verších „smích té matky v řecké báji, // když jí padlo sedm synů, // když jí sedm dcerek padlo“, kde šílená bolest ovidiovské Niobé je přetvořena v sarkastický smích Ondrášův. V tomto směru je nám pojem intertextovosti vlastně výzvou k dalšímu hodnocení a hledání.

Nevěnoval jsem takřka žádnou pozornost otázce bezručovských ohlasů a transtextovosti Bezručova básnického díla ve smyslu vstupu jeho textů do tvorby jiných autorů. Mimo sféru oslavných básní se bezručovský vliv uplatňuje i mimo hranice naší literatury – v poezii výrazné skupiny básníků tvořících v oblastech národnostního a sociálního útlatku, například v bývalé Jugoslávii, Lužici atd. Za všechny si tu připomeňme úryvkem báseň Józefa Nowaka Pětr Bjezruč vydanou ve sbírce Z duchom swobody v Budyšině roku 1919: „Slyšach twój plač // Wo tysacach zněmčenyh, // Wo tysacach spólščenyh, // sto tysacach zněmčenyh.“

Dílo Petra Bezruče je dnes tak jako dřív zdrojem transtextových navazování. A nemusí to být jen úsměvná parafráze Julia Satinského využitá pro charakteristiku herce Vladimíra Menšíka – „Přijde den – z mozků jde sranda a šprým, přijde den, zasmějem se spolu.“¹⁶ Skutečné významové asociace se vždy rodily a vždy budou rodit až v přímé konfrontaci autorových básní a čtenářských zkušeností.

14 Viz Homoláč, J.: Transtextovost a její typy, cit. dílo, s. 25.

15 Tamtéž, s. 26.

16 Hubač, J. - Kopecká, S.: Vladimír Menšík. Pocta Vladimíru Menšíkovi, Praha 1993, s. 199.

Petr Bezruč věčně živý

Na této konferenci se zcela nezávisle na sobě objevily dva tituly příspěvků, které jako by sem svým perziflujícím tónem nepatřily, jako by byly z jiného žánru, z textu jiné úrovně (vedle mého ještě Vladimír Pfeffer: Petr Bezruč spící, bojující). Zdá se mi, že to o něčem svědčí, přinejmenším totiž o tom, že básníkův odkaz začíná přibírat nový rozměr reflektované nevážnosti (pozor, neztotožňovat s výsměchem!). Jako východisko k úvaze obecnější jsem zvolil srovnání Bezručova díla (či přesněji jednoho dílčího problému) s poezií autora, který je od slavného barda vzdálen datem narození téměř celé jedno století. Jak uvidíme později, právě tento časový rozdíl bude pro nás jednou z vnitřních spojnic. A dovolím-li si zůstat ještě chvíli v rovině poetiky zmiňovaných titulů, pak si troufám tvrdit, že právě nějaké takové intertextuální setkání, o kterém se chci zmínit, si Bezruč sám předpověděl či ještě přesněji, že náš příspěvek odpovídá na otázku z finále básně Motýl, kdy obraceje se k tomuto polétavému hmyzu, klade básník otázku: „Co bych já, co s tebou robil?“ Ano, oním autorem, který mi dnes stojí oproti Bezručovi, ovšem nikoliv ve smyslu konfrontačním, je Petr Motýl (nar. 1964), autor tří básnických sbírek (Ten veliký veliký kamenný dům nebo hrad tam daleko daleko v horách, 1990; Šfílený Fridrich, 1992; Jazykem haldy, 1993). A nyní již trochu vážněji, byť to tak ne všem přítomným může připadat.

Není naším úkolem zde znovu prokazovat sounáležitost Bezručovu s českou poezií symbolistickou či přesněji dekadentní. Přestože vztahy mezi autory z okruhu Moderní revue a Bezručem byly oboustranně polemické až nesnášlivé, příbuznost poetického instrumentáře je jednoznačně prokazatelná a dostatečně prokázaná.¹ Jeden prvek básnické struktury je však spojnicí nejvýznamnější. Mimo jiné také proto, že je místem, kde zároveň dochází k evidentnímu rozchodu obou poetik. Zajímá nás tedy především lyrický subjekt, respektive jeho stylizace.² Právě ty jsou důvodem pro to, abychom Bezruče označili za výrazný zjev postdekadentní. A to ve smyslu časovém i poetologickém. Tyto stylizace jsou už prvořadě kreativním provokujícím gestem, zaměřeným vůči okolnímu světu destruktivně a vůči svému tvůrci autodestruktivně. Stále silněji vystupuje vedle agresivity tohoto postoje také jeho sociální a národně obranná orientace i podmíněnost. Zaměřím se dnes na ty podoby, které mají proslulý charakter hyperbolizovaného titána, škaradého zjevu, kovkopa a uhlokopa, velkého muže, obra, zmrzačeného prací v dolech a hutích, gladiátora.

Nechtěl bych však zůstat omezen pouze na úzký prostor dvou poetik, proto se pokusím o trochu širší, kontextový vstup ke své úvaze. Zcela nedávno, na konci 80. let našeho století, vtrhl do slovenské poezie básnický živel Taťány Lehenové (Pre vybranú spoločnosť, 1989; Cigánsky tábor, 1991), který otevřenou erotičností básně Malá nočná mora vyprovokoval v roce 1988 především slovenskou (ale také českou) literární kritiku k velkým diskusím. Pravděpodobně poprvé zde bylo použito pojmu „neodekadentní poetika“ převážně v souvislostech s básnickým reflektováním

¹ Šalda, F. X.: O básnické autostylizaci, zvláště u Bezruče, Slovo a slovesnost 1935, přetištěno in: týž, Studie literárně historické a kritické, Praha 1937; Červenka, M.: Statistické obrazy verše, Praha 1971, Z večerní školy versologie II, Pardubice 1991; Macura, V.: K typologii autostylizací v Slezských písních, Česká literatura 1972, s. 193-211.

² Merhaut, L.: Cesty stylizace, Praha 1994.

tělesnosti, tělesných pocitů a prožitků jako nástrojů emancipace lyrického subjektu (a to nejen ve smyslu úzce feministickém). Pod podobným zorným úhlem se začalo uvažovat nad poezií Ivana Koleniče (např. *Půvabné hry aristokracie*, 1991). Mezi českými básníky je označení „neodekadentní“ možná ještě oprávněnější. J. H. Krchovský (Noci, po nichž nepřichází ráno, 1991) či Luděk Marks (*Stín svícnu*, 1994) se k poetice „fin de siècle“ otevřeně hlásí na úrovni tematické (mj. vypjatý erotismus, šokující morbidita, zhnusení světem), strukturní (pravidelné rytmické členění, tradiční strofické útvary) i myšlenkové (provokativnost postojů, ostentativní nihilismus). Soustředím se dnes na případ méně zjevný, ale podle mého názoru stejně průkazný a dovoluji si přizvat k této „vybrané společnosti“ i Petra Motýla.

Dnešek nám z mnoha důvodů, z nichž první je onen fakt konce právě našeho století, neumožňuje (a to nemyslím jako hodnocení v kladném ani záporném smyslu) po estetických a politických debaklech levých avantgard směřovat s vážnou tvářící nápravné snahy uměleckých iniciativ do sociální oblasti. Co tedy zbývá? Kterým směrem se lze v těchto aktivitách otočit a jaké místo zaujímá básník? Sebezhlíživě artistní, blasfemické gesto, za které se ukrývaly hypercitlivé duše autorů *Moderní revue*, má dnes podoby ještě vypjatější, agresivně se obrací proti všemu a proti všem. Vulgarismy, rouhačské postoje, permanentní jízlivá konfrontace vysokého s nízkým (tematická i strukturní) nešetří ani Boha ani vlast, ani žádný jiný, stejně zneužitelný a také skutečně zneužitý emblém. Civilizační okoralost dosáhla takové míry, že básník musí aktivizovat nejspodnější proudy lidského svědomí a senzibility, nebezpečně balancovat na hranici, za kterou je už cynismus a pornografie. Součástí poezie se stávají sociální motivy nesené zájmem o existenci na periferii lidského společenství. A právě hyperbolizované stylizace a autostylizace lyrického subjektu se na tomto poli uplatňují velmi často. Stylizovaný (a na některých místech autostylizační) Motýlův konstrukt v podobě Šíleného Fridricha nestojí však v kontextu dnešní poezie sám. Inspirace jeho i jeho „bratří“, jako je Helmut Jiřího Syrovátky (*O Helmutovi a jeho stříkačce*, 1991), Náčelník Lapeš Norberta Holuba (*Náčelník Lapeš a náčelník Lapeš*, rkp. 1991), pocházejí jak z emotivních zdrojů dekadentních a bezručovských, tak ale také třeba z kolářovské kontroverze krutosti reality a emocionality jejího prožívání nebo ironické racionality Miroslava Holuba či v českém kontextu zdomácnělého Zbigniewa Herberta.³

Motýlův Šílený Fridrich (mimořádně neukryl Bezruč v postavě markýze Gera právě arcivévodu Friedricha Habsburského?) je svým zjevem podoben bezručovským stylizacím: „...nebe kam Fridrich / pravidelně svou podobu otiskoval / úžasný ksicht / plný čmoudu sazí papriky / děravé oči s chladícími věžemi / s kyselinou sírovou / dávno se dívaly na skvělý shnilý svět...“⁴ Svými činy a gesty se však od něj výrazně odlišuje, byl k němu explicitně odkazuje (Ondráš Magdonem podpíráný).⁵ Nejčastěji můžeme číst drsné perzifláže zbojnického motivu: „...pak se staral o chudé / kterých stále dost nacházel / z kradeného kupoval jim chlast...“⁶ nebo „...chudých ni bohatých nešetřil / ... / a sousto vzal od úst / i babičce na smrt prolezl / svítící postrach / pánů na Slezské a pomahačů / s pytli zlata se z toulek navracel / někdy svůj poklad v harendě rozdál / někdy svým plamenem harendu vžal“.⁷ Fridrich je praotcem podivných existencí, ale zároveň i potomkem lyrického subjektu, je demiurgem lidských osudů, hrobníkem, vlkem a vlkodlakem. Takto stylizovaný hyperbolický subjekt Motýlovy poezie je tedy v první řadě zjevem hodnotově nejednoznačným a nezařaditelným, jeho proměňující se podoby, neočekávaná gesta

3 Srov. Hruška, P.: O nejmladší poezii české, rukopis bakalářské práce FF Ostravské univerzity 1994.

4 Motýl, P.: Šílený Fridrich, 1992, s. 31.

5 Tamtéž, s. 14.

6 Tamtéž, s. 24.

7 Tamtéž, s. 14.

Haussmannova satirická vize komunistické literatury z roku 1921

V třetím ročníku časopisu Květen z let 1957-1958 byl otištěn překlad povídky Sławomira Mrožka Proces. Šlo o satiru na tehdejší literární poměry v zemích tzv. socialistického tábora. Pro představu o jejím charakteru si dovoluji citovat úryvky z dvou prvních odstavců: „Díky pečlivé snaživosti, úsilí, píli a námaze bylo cíle konečně dosaženo. Všichni spisovatelé byli uniformováni, opatřeni hodnostmi a distinkcemi. Tím tedy jednou provždy skončil chaos, nedostatek kritérií, nezdravý artismus, nejasnost a kolísavost umění. /.../ Všichni byli rozděleni do útvarů podle toho, který žánr pěstovali. Vznikly tak dva pluky básníků, tři divize prozaiků a exekuční četa složená z rozmanitých elementů. Mezi kritiky též byly provedeny dalekosáhlé přesuny. Jedni byli přesunuti na galeje, druzí vtěleni mezi četnictvo.“¹

Citované pasáže snad naznačují dostatečně, jaký ráz měla Mrožkova povídka. Autor v ní vytvořil svébytnou uměleckou skutečnost fantastickým nadsazením a zperziflováním toho, co se zakořenilo ve spisovatelských organizacích za totalitního systému, od výjimečného postavení funkcionářů přes repertoár ideologických frází až po základní snahu uniformovat literaturu.

Není příliš známo, že v tomto směru měl Mrožek dávného geniálního předchůdce u nás, a to v Jiřím Haussmannovi. Ten otiskl na počátku roku 1921 v satirickém časopise Rarach, který se snažil být jakýmsi pokračováním Bassových Šibeniček, prózu nazvanou Výlet.² Líčí v ní svůj fantastický výlet do budoucnosti, kterou blíže určuje slovy: „A to do oné bohdá blízké budoucnosti, kdy Čechy promění se v pravý zemský ráj, až totiž prezidentské křeslo mocně zaskřípe pod sladkou tíží vznešené Osoby samého Nejvyššího Předsedy vlády rad v sovětské republice československé, vrchního nadtováryše JUDra Bohumíra Šmerala; do oné blahé doby, kdy dvanácte lidových komisařů bude moudře a slavně panovati osvobozenému proletariátu; do doby, kdy nebude u nás jediného nespokojence, neboť vyskytl-li by se takový, obstará jeho odstranění vhodnými prostředky Mlčochova rudá armáda a Olbrachtova čezvyčajka.“

Poté Haussmann vypisuje dramatické zážitky z této fantastické cesty do komunistické Prahy. Nejdříve využívá perzifláže poměrů v sovětském Rusku a paroduje tamní mánii v zkratkových slovech, která pronikala i ke komunistům zahraničním. Básník se v komunistické Praze přihlašuje za účelem registrace své osoby a obstarání práce na úřadu označeném P. R. A. S. E., tedy čteno souvisle PRASE, což je zkratka názvu Pracovní rada a statistická evidence. Podobnou hříčku vytváří o kus dále, když po jednání s omezeným úředníkem, který hází politickými a ekonomickými frázemi a přímo si říká o úplatek, je poslán do Centrální budovy lyrických básníků, pro niž se ustálilo zkratkové slovo Centrobllb. Tato vznešená instituce je umístěna v bývalých koňských stájích na Hradčanech; cimrkomandantem je tu bývalý pastýř dobytka hovězího a vepřového, který získal slávu a postavení básní uveřejněnou v Sršatci, tedy v nedávno předtím vzniklém

¹ Mrožek, S.: Proces. Květen 1957-1958, 8, s. 428-429, přel. O. Neveršilová.

² Haussmann, J.: Výlet. Podivu- a zfilmování hodné dobrodružství. Rarach 1921, 4, s. 38-39 a 45.

komunistickém satirickém časopise. Haussmann přechází k parodii v tomto časopise otiskované primitivní satiry, zaměřující se v prvním období, krátce po rozkolu v největší socialistické straně, hlavně na nevybíravé útoky proti předákům sociální demokracie, kteří se nepřidali ke komunistické internacionále. Úspěšná „báseň“ velitele světlice zněla:

Buržoové
jsou volové,
pravičáci,
to jsou zrádci
a pak taky vopičáci.
Stivíne Pepku,
rozbiju ti lebku!
Soukupe, ty klacku,
dostaneš facku!

Haussmann postupně rozpoutává celý ohňostroj posměchu různým jevům spjatým s komunistickou a sovětskou politikou a její aplikací v literatuře. Tak využívá komunistické frazeologie ve vyprávění o tom, že po únavné cestě mu ve spánku nezabránily „ani spojené místní organizace škvorů, štenic, vší a švábů, které během noci za účelem zlepšení svých vyživovacích poměrů jaksi zesocializovaly moji tělesnou schránku“. Ještě drastičtější je satirik ve výsměchu sovětským závazkovým akcím a zálibě komunistů v agitačních politických brožurách. Po budičku v pět hodin jsou básníci hromadně vedeni na latriny, kde mají vyměřeny tři minuty. K tomu Haussmann, respektive jeho hrdina, dodává: „...očišťovací akce, dříve v podobných případech obvyklé, jsme se jako uvědomělí komunisté vzdali, aby ušetřený takto papír mohl být věnován na agitační brožury“. Haussmannova parodizační verva vrcholí, když líčí, jak posnidavší vydatný koflík čerstvé vody se přesně v šest hodin celá stáj básníků dává u stolu uprostřed do práce. Dostávají za úkol během osmi pracovních hodin napsat oslavnou báseň na Bohumíra Šmerala o padesáti jednoduše (tj. sdruženě) nebo stu obkročně (míněno zřejmě přerývaně) rýmovaných verších. Básníkovi, zvyklému na „minulý hříšný, pravičácký život“ s dlouhým vyspáváním, však brzy hlava klesne a on usne. Když jej soused probudí otázkou, kolik toho už má, zjistí, že do dvou hodin zbývá pět minut. V šileném tempu se pak snaží složit zadanou báseň. Téměř polovina povídky je věnována procesu tohoto skládání, hledání a ozkušování vhodných rýmů i dalšího obsahového navázání; je tu tedy parodické líčení geneze literárního díla v mimořádné situaci. Nelze zde tento „tvůrčí proces“ blíže analyzovat. Dovolil jsem si však z rozcupovaných částí sestavit dohromady celou takto vzniklou oslavnou báseň na Šmerala, což je pro představu o rázu Haussmannovy satiry důležitější:

Tvůrče komunistického státu,
vůdče proletariátu,
byli jsme dřív země chudá,
dnes je naše barva rudá,
kapitalistického Jsi potřel draka,
pán se teď stal ze žebráka,
vedl Jsi k nám řád nový,
prvý jsi po Leninovi:
Co Ti může býti rovno?
Vše je proti Tobě skrovno,
mimo Tebe vše je stejno,
v hlavě myšlenek máš hejno,
po Leninovi Jsi první,

to přec každý, to se vr, ví...

Poslední už bitva vzplála,
život dejme za Šmerala,
ať si kdo chce, co chce čvachtá,
my umřeme za Olbrachta,
každý z nás rád hladoví,
ztratíme jen okovy...
Každý továryš je na Šmerala hrd.
Co má z toho? Někdy smrt
ve statečné bitvě, v boji
s protirevolučními voji.
Z toho si nic nedělá,
jen když má svého Šmerala.
Šmeralův meč jistý
rozbil lebku kapitalisty,
povstal z toho strašný rachot,
že Sám Šmeral pospíchal, by zla chod
podle sil
zastavil.

Proto řveme z plných hrdel:

Šmerale, buď velmistr děl
továryšům, kteří tebe
ube-
zpečují svou oddaností,
třeba dělníci jsou prostí.
Šmeral vele-
ben buď cele
v pokoře tklivé
od mužů i díve-
k!

K
dnešnímu dni
voláme Ti:
Sypte na Šmerala věnce,
největšího osla-

Avšak v té chvíli, dřív než mohl dopsat poslední verš, dílovedoucí básníkovi vytrhne pero z ruky, protože pod trestem smrti bylo zakázáno pracovat přes čas. Vyústění básně vzbudí poprask, Haussmannův hrdina je revolučním tribunálem odsouzen pro urážku Veličenstva a blasfémii k smrti oběšením; tento trest je mu pak cestou milosti změněn v zastřelení. Vyvázne však důmyslným nápadem: vyžádá si jako poslední přání, aby směl před tribunálem přečíst svůj poslední básnický výtvar. Čtení básně o Šmeralovi nikdo ze soudců nepřezíje. I nejodolnější z nich, předseda, vypustí ducha při rýmu *k - k*.

Jak je na první pohled patrné, východiskem Haussmannova zesměšnění byly fráze o vůdci proletariátu, barvě rudé, kapitalistickém draku, o tom, že proletariát může ztratit jen své okovy, o proletářích, kteří se revolucí stali pány, o novém řádu, o boji s kontrarevolucí; objeví se i přímá, ovšem ironizující citace verše Internacionály „Poslední bitva vzplála“. Nápaditě a hutně dovedl

satirik konfrontovat frázi se skutečností, když postavil vedle sebe verše „každý z nás rád hladoví, ztratíme jen okovy...“, aby vyjádřil, že vysněná revoluce způsobila v Rusku jen hlad a nic pozitivního by nepřinesla u nás. V kontrastu k předstírané vznešenosti tématu jsou verše „v hlavě myšlenek máš hejna“ nebo „ať si kdo chce, co chce čvachtá“. Kromě toho jsou v první polovině básně nahuštěné revoluční fráze shazovány kouzlením s rýmy. Jsou to na prvním místě případy, kdy rým volá po neslušném slovu, které se však neobjeví; jindy vznikají kuriózní rýmy, jako je ke slovu „prvý“ rým „to se vr, ví“. V druhé polovině básně jednak sílí primitivnost vyjadřování (což je v rámci povídky zdůvodněno rostoucí časovou tísní básníka), jednak je parodován jeden nápadný rys k revoluci se hlásící mladé poezie, a to občasné používání krátkých, jednoslovných, někdy pouze jednoslabičných veršů. Tento prostředek Haussmann dovádí ad absurdum tím, že mu na verš stačí pouhá část slova nebo dokonce pouze jedna hláska, jak je tomu v „rýmujícím se“ dvojverší tvořeném koncovkou *k* a předložkou *k*. Na rozsekávání slov jsou založeny i některé další rýmy, jako *tebe – ube* (začátek slova ubezpečují) nebo *cele – vele* (začátek slova veleben). Nedokončením závěrečného rýmového slova pak vzniká pointa básně. Dochází zde vlastně k pravému opaku, než je v literatuře běžné. Zatímco básníci zpravidla v rýmu neuvedou nebo nedokončí nespolečenské slovo, Haussmann naopak rýmové slovo nedokončuje proto, aby báseň vyzněla nadávkou, která tvrdě shazuje zdánlivě opěvovanou osobu.

Povídka Výlet vytvořil Jiří Haussmann pozoruhodné dílko, které přes jistou improvizovanost výborně obstojí vedle vycizelované povídky Mrožkovy, ba snad prózu světoznámého mistra absurdní satiry dokonce předčí právě dravostí své absurdní nadsázky, šíří i hloubkou záběru. Zatímco Mrožek již mohl vycházet z podrobné znalosti systému, vypracovaného komunisty po jejich příchodu k moci, Haussmann musel svou vidinu kombinovat z jednotlivostí pozorovaných na komunistech domácích a z tiskových zpráv o poměrech v sovětském Rusku. Přes tyto obtíže vytvořil svůj přesvědčivý fantastický systém, kterým vystihl mnohé rysy příznačné pro komunistickou moc – od různých charakteristických detailů, jako byly dlouhé názvy institucí, které si zas vynucovaly přemíru zkratkových slov, přes závazkovou máni, nízkou úroveň lidí na úředních místech a jejich sklon ke korupci až po drastické rozsudky a kult vůdčích osobností. Zparodoval však i diktaturu nad literaturou, diktování spisovatelům, co a jak mají psát, a oslavnost takové vynucované literatury. V tomto směru byl Haussmann přímo vizionářem: jako by svým prorockým zrakem viděl Ladislava Štolla, hodnotícího v roce 1950 básníky podle toho, zda napsali či nenapsali báseň oslavující Stalina.³

Próza Výlet byla prvním, ale zdaleka ne posledním Haussmannovým výpadem proti tzv. revoluční poezii. Když v červnu 1921 v Neumannově časopise Červen vyšlo číslo věnované tvorbě Devětsilu,⁴ Haussmann na ně pohotově reagoval veršovanou satirou Básníkem snadno a rychle.⁵ V ní se zaměřil hlavně na literární vzory, jejichž kopírování nacházel u básníků Devětsilu:

Chceš-li ukázat se světu,
chceš-li platit za poetu,
nejjistější k tomu stezka:
Vzorem buď ti Neumann S. K.,
nechybiž v tvém opu známek,

³ Štoll, L.: Třicet let bojů za českou socialistickou poezii, Praha 1950, s. 83.

⁴ Červen 23. 6. 1921, 12.

⁵ Haussmann, J.: Básníkem snadno a rychle, Země 1920-1921, 9, příloha Rarach, s. 274.

že naň vliv měl Fráňa Šrámek;
 slova síly rozechvěná
 vypůjčš si z Verhaerena;
 kde tvůj slovník neoberlen,
 podporu ti skytne Verlaine.
 Vůbec, chceš-li nový výraz,
 Francouze do směsi přiraz
 (obtíž přílišná to není,
 většinou jsou přeloženi).
 Co se úsečnosti týká,
 přidej Dyka do rendlíka,
 veleumná rytmu salta
 z Whitmana si slepíš Walta.

V tomto výčtu satira ještě pokračuje, postupně však přechází v přímý útok na politickou orientaci Devětsilu:

Když pak krmě je už celá,
 přisyp trochu Duhamela,
 prošpikuj, vzav Marxe k ruce,
 slovy: dav, krev, revoluce
 a tak dále, cosi kdesi:
 potom zatřepeš tou směsí,
 a když zdá se ti dost vervna,
 pošleš rukopis do Června.
 Ovšem jist by byl tvůj zánik,
 kdybys nebyl dobrý straník,
 přečez průkaz přidat radno,
 že ctíš Trockého a Kladno.

 Drž metody se této jediné
 a sláva tebe jistě nemine!

V obdobném duchu pokračoval Haussmann ve své próze Vzorný spisovník, aneb Navedení, kterakže spisovatelem oblíbeným a přehojně čteným se státi jakož i slávy a zisku sobě samému zjednati snadno a rychle možno jesti. Otištěna byla v Lidových novinách 21. prosince 1921 a poté na jaře 1922 i v souboru Haussmannových satirických próz Divoké povídky. Ocituji alespoň několik úvodních vět z prvního oddílu Básník lyrický, obsahově víceméně shodných s citovanou starší básní: „Ku velikosti a proslulosti v oboru veršovníctví lyrického získání nejprve do strany komunistické vstoupiti a tam po určitý čas organizačně se uplatňovati radno bývá. Modernost smýšlení svého, ó básníče, takto prokázav, co nejvíce poetů cizích, pokud alespoň jsou přeloženi, přečísti a přespletiti rčení jich samých hluboce v paměť vryti se snažiš; z domácích spisovníků najmě k Neumannovi S. K. jakož i Šrámkovi Fráně pozornost svoji obratiž...“

Kromě napodobování vzorů se zde satirik všestranněji dotýká básnické metody mladých, pro kterou je podle něho příznačná infantilnost, nahodilá spojení slov, jednoslabičné verše vedle dlouhých apod., ale také psaní veršů ve vinárnách po šesti čtvrtkách vína. Obviňuje mladé básníky ze vzájemného velebení v kritikách a z vydávání básnických sbírek obsahujících malý počet básní roztažených na mnoho stránek, dobírá si i časopisy Host-a Most, když doporučuje pro literární periodika jména jako Zlost, Kost, Chvost (narážka na Hosta se objeví i v doporučení poslat své

první verše „do časopisu kteréhosi pohostinného“).⁶

Avšak také v románu *Velkovýroba ctnosti* (1922) v jedenácté kapitole se Haussmann alespoň otřel o revoluční básnění, když jako charakteristické pro ně uvedl frázovitě verše „...tu otroci železa zdvihnou své mozolné ruce a vesmír zaburácí slovem re-“. V poslední své tištěné próze *O zklamaném zvědavci a čertu*⁷ se pak mimo jiné posmál revolučním literárním manifestům. Citoval fiktivně Manifest novouraganismu z roku 2892: „- - - - shnilý starý řád se boří, ale na jeho troskách - - - - my, děti 29. století - - - - umění nové, velké, svobodné - - - - mládí, kvas, převrat - - - - revoluce - - - -“

Vraťme se však ještě k *Vzornému spisovníku*. Ten je zajímavý i tím, že vyprovokoval Jiřího Wolkra k jízlivé satirické polemice *Uč se raději satíře!* Poslal ji do *Rudého práva*, tam však nebyla otištěna, objevila se až po letech v básnickových spisech.⁸ Wolker napsal vlastně satirickou parodii satirické parodie. Zaútočil postupem, jakého použil Haussmann ke kritice politických postojů i tvorby básníků z *Devětsilu*, na oplátku proti němu. Na mušku si vzal Haussmannův objektivismus, bítící na všechny strany, i jeho styl; zaujetí vůči mladé básnické generaci a vůbec jeho satirickou tvorbu vysvětluje – jak lze vyvodit z narážek – jako důsledek toho, že byl v Červnu odmítnut. V tom byl Wolker nepochybně nespravedlivý; Haussmann byl bytostný satirik, pokusy o „vážnou“ tvorbu u něho vůbec nenacházíme, a víme také, že mu *Červen* na jaře 1920 otiskl satirickou báseň *Hrobaři*⁹ – dokonce na první straně.

Wolker koncipoval svůj výpad jako údajný doplněk k Haussmannovu *Vzornému spisovníku*, protože – jak říká jízlivě – jeho autor probral básnictví lyrické, dramatu a lidové romanopisectví způsobem úplně vyčerpávajícím, opomenul však zmínit se „právě o tom literárním odvětví, které pro učenlivé mladíky nejlepší budoucnost má – a které v učebnicích školských satirou bývá jmenováno“. Toto odvětví zcela diskvalifikuje: „Satíře československé je radno se učit, když žák pokusil se o všechny odrudy umění slovesného, tj. básnictví lyrického, dramatu, romanopisectví – a když (ani dle návodu páně Haussmannova) svůj úmysl ke kýženému cíli přivést nedovedl. /.../ předcházející marné pokusy na poli literárním jsou nejlepším předpokladem satiry, neboť naplní duši nepochopenou trpkostí, žlučí a závistí, což jsou nejlepší zdroje inspirace pro toho, kdo chce psát československou satiru.“

Poté Wolker reaguje bezprostředně na některé Haussmannovy formulace. Satirik ve *Vzorném spisovníku* napsal: „Jestliže však ani tato sláva (tj. sláva z vydání básnické sbírky – pozn. P. P.) tebe by neuspokojovala, časopis vlastní sobě založiv, jej jmény jako *Zlost*, *Kost*, *Chvost* apod. označíš a výtvary svých napodobitelů naplníš.“ Haussmannem navrhovaných názvů, parodujících jména časopisů *Host* a *Most*, využil citátově Wolker ve svém protiútku: „Pro sebraná díla satirická jest ti taktéž způsobilého nadpisu voliti, ale tu nestačí slovo krátké a zvučné, jako dělávají to lyrikové (*Zlost*, *Kost*, *Chvost*); vynajdi si název delší, který by v sobě celý smysl tvé kritiky obsahoval, např. *Zpěvy samohany* atd.“ Zde Wolker také drasticky zparodoval název první Haussmannovy knihy *Zpěvy hanlivé*.

Ke konci Wolker s polemickým komentářem ironicky parafrázuje mnou již zčásti citovaný začátek Haussmannova *Vzorného spisovníku*: „Tu pak na myslí zvláště toto měj: Je nutno, abys hned na začátku mladé básníky jako komunisty označil. Tím dostáváš státní záruku beztravné pověděti o nich, cokoliv špatného ti napadne. Uveď je do ošemetného vztahu s S. K. Neumannem

6 Stejnou narážku použil později Václav Lacina, když ve své knize *Literárních parodií Krysa na hřídéli* (1926) psal o kritice pohostinné (s. 27).

7 Haussmann, J.: *O zklamaném zvědavci a čertu*, *Země* 1922-1923, 4, s. 58-59.

8 Wolker, J.: *Uč se raději satíře!*, in: *Spisy Jiřího Wolkra*, sv. 2. – *Próza a divadelní hry*, Praha 1954, s. 290-293.

9 Haussmann, J.: *Hrobaři*, *Červen* 1920-1921, 12, s. 133, knižně ve výboru *Divoké verše a prózy*, Praha 1963, s. 124-125.

Jinotaje v poezii let 1939 - 1945

Odbojné jinotaje, jež skrytě poukazují na hodnoty spjaté s bojem národa za znovunabytí svobody, jsou typickým znakem poezie vycházející v letech nacistické okupace. Právě svou jinotajnou, *expressis verbis* nevyslovenou intencí se sbírky a básnické skladby z let války liší od děl reagujících na události podzimu 1938 a květnové osvobození.

Rozsáhlejší literárněhistorickou práci o české poezii válečných let zatím nemáme.¹ Před rokem 1989 ostatně ani nebyly pro takovou práci vhodné podmínky, protože někteří z nejvýznamnějších autorů patřili mezi osobnosti, o jejichž díle nebylo možno psát, aniž by některá fakta nebyla zamlčována nebo zkeslována. To se týká například Josefa Palivce, který strávil plných deset let v komunistickém vězení,² ale i dalšího vězně komunistického režimu Jana Zahradníčka, jehož sbírka *Korouhve*, ve které Zahradníček sebekriticky reviduje některé své postoje z konce 30. let, rovněž patří k významným dílům jinotajné rezistenční tvorby.

Abych doložil tezi o potřebě souhrnné práce zabývající se specifickými rysy legálně i ilegálně publikované básnické tvorby, opustím na chvíli téma jinotajů a krátce si všimnu i oné druhé položky okupační básnické produkce – děl otištěných v ilegálních časopisech, edicích a sbornících. Málo bylo dosud napsáno například o statečném sborníčku veršů *Křik Koruny české* (Hlasy domova, Paříž a Chicago 1940)³ a o poezii a publicistice v nekomunistickém ilegálním časopise

¹ Dílčím pokusem o takovouto souhrnnou práci byla moje kandidátská disertace z roku 1970 K vývoji české poezie v letech okupace, shrnující i dosavadní literaturu (do r. 1969). Tiskem z ní vyšly jen monografické kapitoly o Seifertově okupačním triptychu a o Josefu Horovi (Sborník prací Pedagogické fakulty MU v Brně 1967 a 1991) a přepracovaná kapitola o Josefu Palivcovi (viz Palivec, J.: *Básně - Eseje - Překlady*, Praha 1993); obecné kapitoly jsou dosud v rukopisu. Srov. i zkrácené znění mé přednášky *Jinotaje v poezii let okupace v pražském Kruhu přátel českého jazyka* v rozmnnoženém sborníku *Zprávy KPČJ*, Praha 1978, s. 12-18.

² O významu básnického díla Josefa Palivce, které téměř celé vzniklo a bylo publikováno v letech okupace, asi pochybuje jen málokdo, a přesto se ve sborníku *Česká literatura v boji proti fašismu* (1987) Palivcovo jméno objevuje jen zcela okrajově v souhrnné zmínce o časopiseckých básních s motivem tmy. Ocenění Pečetního prstenu a Naslouchání chybí, protože šlo o tabuizovaného autora. Odbojně se věci mají i s Pavelkovou knihou *Hledání místa v dějinách* (1983), kde není o Palivcovi vůbec žádná zmínka. Jiří Pavelka zavádí místo pojmu jinotaj označení alegorie (event, alegoricko-symbolická básnická tvorba). Alegorie je však něco jiného než to, co bývá označováno jako odbojný jinotaj. (Tvrdím to, přestože i Slovník literární teorie z roku 1977 tyto termíny ztotožňuje.) Jinotaj nemusí mít jen podobu smyslově konkretizace abstraktních pojmů a představ, jeho vymezení, přinejmenším v okupační poezii, je širší. Povahu jinotaje mají například i rusismy v Holanově *Snu*, věnovaném památce Velemira Chlebnikova (kurhan, běloručka aj.), nebo slovakismy v Halasově *Ladění* („v čiernej zemi“). Srov. např. stať Jaroslava Janů *Jinotaje v české poezii okupačních let* v *Kritickém měsíčníku* 1945, s. 227-232.

³ Přispěli do něho František Halas, Vladimír Holan, Josef Hora, Rudolf Medek, Jaroslav Seifert a Karel Toman, u dvou básní nebylo autorství spolehlivě prokázáno. V hesle *Hlasy domova* ve druhém dílu *Lexikonu české literatury* (1993, autorkou hesla je Zina Trochová) je několik věcných chyb a nepřesností. *Lexikon* např. vůbec nezaznamenává, že první exemplář (patrně originál strojopisu) se dostal do Francie zásluhou Josefa Palivce (díky jeho stykům s diplomatem Pierrem Monodem, likvidujícím francouzské zastupitelství v Praze) a neuvádí mezi výtvarníky F. Matouška. Druhý exemplář *Křiku* dopravil do Francie Jiří Mucha. Václav Černý to ve druhém dílu svých *Paměť* (*Křik Koruny české*, vyd. Atlantis, Brno 1992, s. 102) popírá, ale Mucha (v.d.) jeho tvrzení přesvědčivě vyvrací. Chybně je uveden rok chicagského vydání – správně 1940. Heslo *Lexikonu české literatury* také opakuje mylné tvrzení, že název *Křik Koruny české* byl zvolen podle Pavla Skály ze Zhoře. Reedice *Křiku Koruny české* vyšla v roce 1947 v nakladatelství *Práce* s předmluvou Josefa Palivce a doslovem Karla Cvejna a jako reprint tohoto vydání znovu v roce 1990 (s doslovem Jiřím Muchy, závažnou ediční poznámkou Jaromíra Slomka a medailonky výtvarníků z pera K. Dostálové – mj. i Františka Matouška, o jehož jméne se někdy mylně soudilo – viz Černý, V.: *Křik Koruny české*, cit. dílo, s. 102 – že jde o pseudonym Adolfa Hoffmeistra). O tom, jak málo se vědělo o *Křiku Koruny české*, svědčí fakt, že F. Buriánek pokládá Tomanovu báseň *Dnes umřel Jiří Mahen* v obou svých tomanovských

V boj, kam psali pod společným pseudonymem Jan Víra básníci František Halas a Josef Hora a ve kterém byla otištěna řada básní, jejichž autoři dosud nebyli spolehlivě zjištěni.⁴

Jen málokdo také ví o ediční řadě ilegálních tisků Řetěz, kterou vydávali odbojoví pracovníci z nakladatelství Melantrich a skupiny Družstvo v prvním sledu (jež založila časopis V boj). Poslední svazek Řetězu Křest národa českého, který už kvůli heydrichiádě nemohl vyjít a jehož hotová sazba včetně štočků pro ilustrace dr.Fišera, tvůrce podoby Foglarových Rychlých šípů, byla roku 1942 ukryta a objevena až v roce 1945, je zajímavý i z hlediska intertextovosti. Jde totiž o parafrázi Havlíčkova Křtu svatého Vladimíra. Autorem byl novinář Miloš Malý, vtipnou předmluvu o nalezení rukopisu zazděného v Havlíčkově domě v Německém Brodě napsal ing.Vladimír Hruban, chemik a sportovní novinář, popravený v roce 1944 nacisty. Původně byl o napsání požádán Josef Hora, který však byl již vážně nemocen. Spolupráci odmítl i další český básník (snad Vítězslav Nezval). Malý se však svého úkolu zhostil velmi úspěšně. Knížečka vyšla z originální sazby a s původními ilustracemi až po válce (1945).⁵

Křest národa českého má na rozdíl od nedokončené básně Havlíčkovy uzavřený děj. Perun je sice nacisty popraven, ale autor naznačuje, že jeho synek – Peruňátko – jej pomstí a dokáže se s fašistickými vrahy vypořádat. Závěr rozsáhlé básně o osmi zpěvech, plné vtipných útoků na čelné nacisty, prezidenta Háchu a zejména kolaborantské novináře, tvoří zpěv Perunice nad kolébkou budoucího mstitel. Jak Malý pracoval s Havlíčkovým textem, vysvitne například z jeho variace na Havlíčkovy známé verše „Bože! Kým jsem policajtem“:

Bože, tak být gestapákem!
to je jednou marný,
koho chce, toho si lapne,
dá ho do Pečkárný.

Každý si ho musí vážít,
kdo naň zaškaredí,
pro urážku Třetí říše,
v koncentráku sedí. /.../

monografiích (Karel Toman, Praha 1963, s. 103, a Karel Toman, Praha 1985, s. 104) za rukopisnou. Rovněž v souboru Rostlo stranou (usp. B.Novák, 1947) a v Díle II (ed. D.Šajtar a J.Hauf, 1957) se v edičních komentářích o básni uvádí, že byla otištěna z rukopisu s datem 23.5.1939. Ani Novák, ani Šajtar a Hauf a posléze ani Buriánek zřejmě neznali poválečné vydání Křiku Koruny české z r.1947.

- 4 Časopis V boj nyní v široce pojaté a záslužné edici vydává pod vedením Františka Janáčka Historický ústav Armády České republiky. Dosud vyšly dva díly v desíti svazcích (1992 – 1993, celkem více než 1 600 stran s edičními a archeografickými poznámkami Růženy Hlušíčkové). Poslední svazek druhého dílu obsahuje studii F.Janáčka a B.Pekárka Historická zpráva o časopisu V boj (Rok 1939). Viz i moji přednášku v Kruhu přátel českého jazyka Básně ve sborníku Křik Koruny české a v ilegálních časopisech Rudé právo a V boj (14.dubna 1982, zkrácené znění otištěno ve sborníku Zprávy KPČJ 1983, s. 1 – 15) a přednášku Hora, nebo Halas? (KPČJ Praha 8.10.1988, písemné znění ve Sborníku KPČJ 1988, s. 14 – 27). K tomu srov. můj článek Napsal František Halas básně 28.říjen? (In: sb. František Halas – spoluvůrce pokrokové kulturní politiky, Brno 1988, s. 167 – 176) a ediční komentář Ludvíka Kundery ve 3.svazku Díla F.Halase A co básník ((1983), s. 397 – 398. Otázku Halasova autorství básní pro časopis V boj (do té doby připisovaných bez výjimky Josefu Horovi – tuto atribuci opakuje i vydání z r.1993) otevřel Z.Pešat statí František Halas a ilegální časopis V boj, Česká literatura 1982, 3, s. 246 –249.

- 5 Vydala ji skupina V boj – Družstvo v prvním sledu v nakladatelství HSOV při ministerstvu národní obrany. V ilegální edici Řetěz vyšly celkem čtyři cyklostylované svazečky: Rukověť nové doby, Pomníky německé kultury, Osudy dobrého vojáka Švejka v Protektorátu a Index zrádců, 1.část. Studium těchto podzemních publikací je obtížné, poněvadž se dochoval jen malý počet exemplářů. To se týká i tzv. Detektivek, jejichž tištěné obálky předstíraly, že jde o dobrodružnou četbu (Piráť sedmi moří aj.), textová část však obsahovala protinacistické verše a publicistiku. O Detektivkách existuje množství zpráv, dobře je známo i to, kdo se podílel na jejich vydávání, dochované výtisky jsou však vzácné. Jeden svazek se podařilo získat pro knihovnu Ústavu pro českou literaturu AV ČR (podle sdělení Z.Pešata).

Volnou paralelou Havlíčkova Jezovitského marše („Te deum laudamus - v Kyjevě je rámus. Dies irae, dies illa – nastane tam naše víra...“) je u Malého česko-německý marš Gestapácký (citujeme pouze několik vybraných strof):

Wir sind das Herrenvolk reiner Rasse.
Barbarští Hunové jsme v nové kráse.

Der Reichsprotector in Böhmen-Mähren.
Naše heslo: bráti-nehmen.

Wir kämpfen für deutsches Blut und Ehre.
Jenže na to vám už dneska každý sere.

Das arme Deutschland im Protektorat.
Je tu ještě něco, co jsem neukrad?

Henlein brüllt das selbe wie Frank K.H.
Tisíc let se psalo jen Prag-Praha.

Es spricht der Führer, schreit Goebbels,
tyhle žvásty nestráví už ani pes.

Vormals kolébka,
jetzt nur národa tvého rakev.

Wir danken unserem Führer,
Adolf Hitler-Tapezierer.

Za zmínku nepochybně stojí také odvážný čin národně socialistického novináře Václava Sábla, který – stejně jako Miloš Malý – okupaci přežil, protože jej nacisté nedopadli. Šlo o uveřejnění básně Přísaha českého dělníka, otištěné v době heydrichiády (15.června 1942) ve Večerním Českém slově. V témž čísle Českého slova bylo oznámení o popravách 47 příslušníků našeho národa. Jde o zajímavý případ stojící na pomezí literárního jinotaje a využití legálního tisku k přímé odbojové akci, o jakýsi slovní akrostich. Text této zdánlivě kolaborantské básně zní:

Vám, Ochránce lidu dělného,
vrahové když v osudovém ránu
dětí vašich drobných nelitující
i choti, zlou zasadili ránu,
žen českých dělníků se srdce zachvěla,
všechno se otřáslo v nás,
až slzy z očí vytryskly:
Náš Ochránce – chvěl se nám hlas -
Čas nový, kterýs pro nás vytvářel -
bude nám ztracen, ztracen navždy snad?

Splatit bychom rádi chtěli svůj vám dluh
krví vlastní. Je marno vše. Rek velký pad.
Nezapomenem však dobrodince rodin svých!
Nezapomenem! Český dělník dlaň k přísaze zdvih!
Přisaháme Vůdci, Říši i mrtvému Zastánci,
že nového řádu budem věrní ochránci!

Do prvních slov všech veršů (kromě posledního) je zašifrován text protinacistické přísahy: „Vám, vrahové dětí i žen, všechno, až náš čas bude, splatit krví nezapomenem! Nezapomenem! Přísaháme!“

Sábl napsal báseň, jak sám uvádí, „třaslavou rukou pracujícího člověka“ na list ze školního sešitu své dcerky, podepsal ji smyšleným jménem a adresou a obálku s básní poslal přímo do rukou quislingovského šéfredaktora Českého slova Emanuela Vajtauera. Rafinovaně napodobené písmo, kostrbatost projevu i prostoduchost básně Vajtauera natolik zmátly, že prý prohlásil: „Tohle přijde do listu, protože je to psáno mozolnatou rukou dělníka.“ Závěr básně se mu však zdál málo působivý, proto připsal poslední verš. Důsledkem otištění básně bylo odstranění Vajtauera z redakce denního listu, dočasné zastavení Večerního Českého slova a pozdější snížení jeho nákladu.⁶

Vraťme se však k jinotajům jako specifickému fenoménu umění všech dob, kdy se svobodnému projevu staví do cesty cenzura. Pod označení *rezistenční jinotaj* řadíme všechny výrazové prostředky, jež mohly v okupační poezii nést odbojný význam, tj. metafory, symboly, metonymie, synekdochy a personifikace (tedy prostředky využívající lexikální polysémie), dále přirovnání, podobenství, citáty, popřípadě skryté citáty a parafráze, aluze a náznaky. Funkce jinotajů (jimiž básníci buď dávali skrytě najevo odpor k okupantům a odsuzovali je, nebo vyjadřovali víru v konečné vítězství) byla především apelativní, národně odbojná. Poněvadž však významová neostrost a polysémie patří k základním znakům uměleckého stylu, stávaly se jinotaje také konstitutivní složkou estetické struktury díla – zcela v souladu s latinským úslovím „Bene dixit - bene latuit“ (Dobře řečeno – dobře skryto). Jak napsal Felix Vodička, v letech války „takřka všechny literární projevy plnily svou funkci především potud, pokud dovedly osvětlit danou chvíli nebo aspoň účinně poukazovat k okupační situaci“.⁷

Při vytváření jinotajů měli básníci v době okupace v podstatě dvě možnosti: jinotaj musel mít buď natolik široký významový rozsah, aby dovoloval čtení s odbojným významovým klíčem, anebo musel být „hermeticky“ uzavřen před nacistickou cenzurou, ale otevřít se čtenáři, který zná tradice a výrazové prostředky české poezie. Je tu třeba upozornit na zřetelný rozdíl mezi prvním obdobím okupace (zhruba do podzimu 1941, kdy K. von Neuratha vystřídal ve funkci protektora R. Heydrich) a obdobím 1942-1944; na samém konci války byla cenzura opět poněkud mírnější. V prvních letech (1939-1941) mohly být jinotaje poměrně velmi průhledné, případně se vztah k vlasti – jako například v Nezvalových Pěti minutách za městem – mohl ještě vyjadřovat přímo.

Jinotajné gesto básnického obrazu nebo celé básně, básnické skladby atd. má sice co činit především s významovou stránkou básnických děl, zdaleka se však netýká pouze lexika. V dobré básni mají, jak víme, sémantickou funkci všechny výrazové prostředky (i prostředky tzv. formální), a tak autoři na závažná místa svých básní upozorňovali například výšinem z metra, nebo naopak náhle se vynořivším výrazně stopovým veršem s přesným metrem; signalizující posláním měly paronomázie, všechny druhy opakování slov a vyšších významových celků, syntaktické paralelismy, enumerace, náhlý přechod ke krátkým expresivním větám tam, kde se mluví o vpádu nepřátel (nebo naopak zvolnění tempa a složité větné celky v pasážích vyjadřujících naděje do

6 Srov. Novotný, J.: Básník jde s dobou. Historie básničky, která zastavila Večerní České slovo, Svobodné slovo 14.6.1945, s. 2; Jiří Pavelka (viz pozn. 2, cit. dílo, s. 132) se o této básni sice zmiňuje, ale text, který uvádí, je zcela chybný a není uvedeno jméno V. Sábla. Akrostich prý zněl: „Proklínáme krvavého kata Heydricha.“ Otisknout báseň-hádku s takovou tajenkou bylo ve dnech heydrichiády naprosto nemyšlitelné. Pavelka měl text z druhé ruky, pravděpodobně z práce T. Pasáka Periodický tisk za okupace jako historický pramen a Pasák patrně zase z rukopisných pamětí reditele Melantrichu J. Šaldy. Tohoto Jaroslava Šaldy si Pavelka plete se zakladatelem časopisu V boj Josefem Škaldou (cit. dílo, s. 177 a 253).

7 Vodička, F.: Kategorie continuity. Plamen 1965, 5, s. 47 – 53, l.c. s. 51, knižně in: Struktura vývoje, Praha 1969, s. 109 – 121, l.c. s. 117.

budoucná – typické příklady jsou v tvorbě J.Hory), dále grafické prostředky, jako je například osamostatnění určitého verše, absence rýmu nebo výrazný rým, přesahy (popř. absence přesahu) a zvláště často zvukosled (hlásková instrumentace). Totéž lze říci o kompozici básnických knih (závažné básně na konci a na začátku sbírek nebo oddílů atp.).

Rozsah příspěvku nám nedovoluje vyčerpát celý rozsah materiálu získaného četbou okupační poezie. Stranou musíme ponechat zejména kapitoly týkající se tematické stránky jinotajů, tj. preferovaných významových polí nabývajících aktuálních významů právě v souvislosti s okupační situací národa. Sem patří zejména využívání přírodních a „astronomických“ (symbolika tmy a světla) motivů k šifrování jinotajného poselství, motiv návratu domů po toulkách cizinou, romantický kult Prahy (jako synekdochy celé ohrožené vlasti), venkova a rodného kraje (venkov chápán jako idylický svět harmonie, odkud lze čerpat síly k dalšímu boji), láska k rodné řeči a záchovná úloha umění, motivy náboženské, generační mýtus a kult předků, připomínky významných osobností a událostí národních dějin (včetně tragických, jako byly např. popravy na Staroměstském náměstí v roce 1621 či nenávisť „vichingů“ vůči svatým Cyrilu a Metoději), dětství a mateřství, tematizace traumatizujícího zážitku porážky a okupačního utrpení, motiv kolaborace („jed, jenž vnikl do tvých cév“ – J. Hora) aj.

Možnosti našeho příspěvku překračuje také zamyšlení nad tím, jak jinotaje pronikají i do básnických překladů (Saudkova kniha *Růže ran* aj.) a ovlivňují i výběr překládaných autorů a textů. Nezmiňujeme se ani o využití postupů z let avantgardy pro jinotajnou tvorbu (polytematická báseň a surrealistické básně-hádky u Nezvala). Častěji než k poetice avantgardních směrů se však básníci vraceli k pravidelnému verši a tradičním strofickým útvarům, protože propracovaná forma (Hrubínův znělkový věnec *Město v úplňku* aj.) dokládala bohatství a vyspělost českého básnického jazyka. Mnozí autoři také sahalí k útvaru delší básnické skladby – zpravidla lyrickoepické – která jim umožňovala účinněji oslovit čtenáře a vytvořit širší prostor („univers du discours“) pro tvorbu jinotajů.

Obecně lze říci, že pro okupační poezii je charakteristický kontrast touhy po idyle a odhodlání k boji. Názvy signalizují hledání útěchy v úniku do soukromí vzdáleného vřavě všedních dnů (*Pečetní prsten, Prsten, Naslouchání, Ladění, Sen, Záhřmotí, Paní Jitřenka, Čítanka jaro, Milenka, modř, Hradní věž, Vědro stříbra*), vyznění (sémantické gesto) díla však neodpovídá tomu, co naznačuje titul, místo pouhého „ladění“ zazní „ať řeknou hudba v prázdném sále / ať řeknou mračno kouře po ohni / Hrejme dále“, tedy výzva k boji. V téže Halasově básni (*Hrejme dále* ze sbírky *Ladění*, srov. i cyklus dětských motivů *Do usínání*) jsou obě polohy naznačeny ve verši „začneme znovu zhurta i lehounce“. Místo nesplnitelné snahy vyčerpát celé téma naznačené titulem našeho příspěvku,⁸ uvedeme několik příkladů, které nám umožní ukázat, jak obmyslně a vtipně si počínali naši básníci, když se pokoušeli dohovorit přes mříže cenzury se svými čtenáři.

1. Básníci nejednou sami upozorňují, že jejich verše je nutno chápat jako šifru či kód. Vznikají tak jakési „jinotaje o jinotajích“. Halas například zdůrazňuje, že to, co může napsat a uveřejnit, jsou pouze zájmena, tj. zástupná slova za sdělení, které zatím nelze vyslovit:

Slovo tvé Hoří alarmuje znova
krev s níž jdem do hry i když ztracena
Sup krásy dnes nám oči nevyklová
vždyť místo jmen říkáme zájmena
Halas, Sláva slova (Ladění)

⁸ O „nesplnitelnosti“ tu mluvíme nejen s ohledem na rozsah tohoto příspěvku, ale i proto, že úvahy o jinotajích by vždy měla provázet interpretace celé sbírky nebo skladby daného autora, konstatující místo a význam jinotajů v celku díla.

Téměř přesně do poloviny svého Jana houslisty, kde se epický příběh lomí a místo tragiky vystupuje do popředí naděje do budoucna, zařadil Josef Hora čtyřverší vybízející čtenáře k správnému pochopení textu: „Písmeno nové jde a káci / písmena stará. Nový děj / pořádek starý na svět vrací, / prst píše. Čti a rozuměj!“ Jinde (Popelka přebírá hrách) mluví Hora o „zamlčených slovech“ a jejich „zásvětním smyslu“. Zahradníček (Sv. Jan Nepomucký, Korouhve) říká: „Na místě pravém promlouvati, na místě pravém přeskřípati...“ A S. K. Neumann píše v básni Železné hory, očištěné za okupace pod pseudonymem Jan Bedna v Lidových novinách (později ve sbírce Zamořená léta): „...obec dřímá příkrčena, z vápenky vůz drnčí, / starý osud severní vše mění v jinotaj.“ Slovo jinotaj je tu užito ve dvojím významu: konvenčním, známém například z veršů J. Vrchlického (zasněžená ves), a aktualizovaném - jako upozornění na skryté poselství básně. Orten má slovo jinotaj hned v mottu své první sbírky Čítanka jaro.

Vladimír Holan říká v Prvním testamentu ve fiktivním listu autorovy přítelkyně: „...Ale proč vám pší? / Krutější mrak se snesl s výší / a samota má dobře slyší / a zachycuje kmit i kyv, / když něčí verš má bdění dosti, / že jako Sen směl strhnout hosti / škrabošku, za níž jícen zív, / pln infernálních slin a kostí.“ Básník tu čtenářům vysvětluje, jaký primární smysl má jeho nedávno vydaný Sen - strhnout hostům-nacistům škrabošku, za níž se šklebí infernální hrůzy.

2. Pozoruhodné je, jak konkrétní dokázali být mnohdy básníci navzdory nepřátelské cenzuře. Nezval píše v první části Historického obrazu (jehož další dva oddíly, vydané až po válce, mají ve srovnání s prvním mnohem nižší básnickou hodnotu) o „fantomu“ vezoucím „deštník s ratolestmi“, což pro soudobé čtenáře nutně konotovalo představu Mnichovana Chamberlaina. Jaroslav Seifert ve Vějíři Boženy Němcové dává slovy „...ocitli jsme se pod Radobýlem“ (Radobýl byl v zabraném pohraničním území) a kraj „olemovaný křivkou hor“ najevo, že věří v restituci neokleštěné historické podoby české země.

A ještě alespoň jeden citát ze Seifertova Vějíře Boženy Němcové – dvojverší, které současníkům připomnělo opožděnou zimní chumelenici z 15. března 1939, kdy do naší země vstoupila nacistická vojska: „...však třha třh, / dolehla tak na naše krovy, / na kterých právě ležel snh.“

Josef Palivec má v Pečetním prstenu verše o „rudých heverech“, jež „páčí věčná vrata“. Sám se později tohoto verše dovolával, když si brzy po svém propuštění z vězení stěžoval prezidentu republiky A. Novotnému, že mu byla nezákonně snížena penze na 300 korun měsíčně. A ještě alespoň jeden doklad z Palivce: v Naslouchání, vydaném stejně jako Halasovo Ladění v roce 1942, nejhorším roce okupace, se v monologu trýzněné země čte: „...floutnař píská na kost mou“. Tento verš nezbytně musel ve čtenářích vyvolat představu nacistických pištců pochodujících ulicemi našich měst.

Maxima jinotajné názornosti dosahuje Vladimír Holan ve svém halucinačním Snu, jehož součástí je popis přehlídky vítězné nacistické armády na Václavském náměstí. Na největší pražské náměstí situuje Holan svůj obraz zmínkou o jezdecké soše („kůň zapřažený do náhrobku“). Připomeňme si, jak Holan charakterizuje složky defilujících fašistických pluků. Černé uniformy jednotek SS: „Všichni jsou v černém...“; tanky: „...řinčivě táhnou v hloubce klecí...“; vojenská hudba: „Tamboři boří hrubé ruby / obranných smyslů života. / Jich ruka zvyklá na záškuby, / sem tam se tmami mihotá, / až paličky, jež pálí září, / se ve svých tónech spodně vaří / jak vejce hrůzy na mrskut...“; jízdní jednotky: „...Z krysího hnízda cválá jízda, / cejch vypalujíc na svůj sen.“; čtyři cyklistů: „Na kroužcích červů šlape pedál / dech umrlčiny, který shledal / celý ten mumraj lemurů...“

3. Morální apely a reflexe a stejně tak i výzvy ke vzdoru a víře v lepší budoucnost básníci často formulovali jako gnómy a stručné, snadno zapamatovatelné sentence. Například Josef Hora má v Janu houslistovi toto jambicky rytmované vybidnutí: „Věř a jak muž svůj úděl nes.“ Úlohu umění v těžké době národní poroby vyjadřuje Hora (rovněž v Janu houslistovi) krásnou metaforou „dat

hlas rtům němé domoviny“. Také třetí příklad je z Horova příběhu o návratu hudebníka Jana do rodné země: „Požáry, hroby, jízvy v těle, / vy strážte minulosti bdělé, / odžeňte od nás osud plev!“ Závěr Horovy skladby (předposlední sloka) je odvážnou výzvou k odporu vůči uchvatitelům: „Jenom dlaň / nám zbyla již, dlaň rodné hlíny, / a zrno volající: Braň / před vichřicí prst domoviny.“

Další doklad je z Halasovy známé básně Ať se stalo ze sbírky Naše paní Božena Němcová: „Ať se stalo jak se stalo / dosti zlé je že se stalo / Jeden zajde druhý přijde / slunko zašlo slunce vyjde.“⁹

Do úsporného tvaru moderní básně je tu transponováno poselství útěchy a naděje blízké lidovým rčením a příslovím. Báseň má kruhovou kompozici, první sloka se opakuje ještě jednou jako sloka pátá (poslední). Ve třetí strofě jsou odvážné verše „Kolem žil našeho cvalu / osidlo zas oplétá se / zpívám křičím věčnou chválu / každému kdo nepoddá se.“ Kvůli této strofě musela být báseň od třetího vydání ze sbírky vypuštěna, v prvních dvou okupačních vydáních ji však čtenáři číst mohli. Základ oné útěšné první a páté strofy našel Halas v desáté kapitole Babičky, ve vyprávění o tragickém osudu panoše Heřmana („Konečně ať se stalo jak stalo, dost zle, že se stalo.“).

A ještě alespoň několik příkladů morálních či filozofických reflexí z okupační tvorby Seifertovy:¹⁰

...vězeň ví, že časy mění čas,
vězeň ví, kam jeho čas ho vede.

Víc než být – je milovat, můj milý,
třeba bys jen přelud miloval,
není lásky, s níž by nešel žal,
umíráme, aby jiní žili.
(*Světlem oděná*)

Nešťastný, kdo se nenarodil,
a šťastný, komu teče krev.

Kam dal by čas, co krutě schvátí,
vše, co nám vzal, čas opět vrátí...

Čas klíč má k radosti i hoří
a otvírá nám obojí.
(*Kamenný most*)

4. Značné množství dokladů lze uvést pro nejrůznější typy aluzí, nápovědí, citátů a parafrází. Velmi často se jako obecně známý text s jednoznačně patriotickým obsahem citovala píseň Kde domov můj. Již v období pomnichovském parafrázoval hymnu S. K. Neumann v básni Proč ze sbírky Bezedný rok. Josef Hora napsal na podzim 1938 báseň Kde domov můj..., v níž se slova hymny objevují už v titulu. Karel Toman hymnu („a v sadě skví se jara květ“) citoval v básni V poslední den roku 1940, napsané do památníku Slávka Seiferta, syna básníka Jaroslava Seiferta,

⁹ Cit. podle znění prvního vydání; později změněno na „Ať se stalo co se stalo...“

¹⁰ Gnomické vyznění mají také četné apelativní básně Neumannovy (ze sbírek Bezedný rok a Zamořená léta). Některé z nich (např. Nezrazuj) se dočkaly aktualizace ve dnech srpnové okupace v roce 1968, kdy byly jejich texty v podobě ručně psaných vývěšek vylepšovány na zdi a plakátovací plochy. Za nacistické okupace z nich (v Lidových novinách) vyšla pouze báseň Nemítí snů.

a publikované až roku 1947 ve svazečku Rostlo stranou (usp. Bohumil Novák) a pak i ve druhém svazku Díla Karla Tomana (1957). Narážky na text hymny obsahuje i Seifertův Vějíř Boženy Němcové („krásná země“) a Ortenova Poslední báseň ze sbírky Ohnice („mrtvý ráj na pohled“). Nejznámější z básní dovolávajících se vlasteneckých a odbojných asociací spjatých s národní hymnou je Palivcova skladba Naslouchání. Palivec v ní rovněž cituje a parafrázuje text hymny, ale kromě toho převzal z Tylovy písně i tvar strofy, kterou je Naslouchání napsáno (včetně trochejského metra a zčásti i zvukosledu).

Vítězslav Nezval parafrázuje v Pěti minutách za městem Dykovu známou báseň Země mluví (b. Věčná matka mluví) a Kollárovu Slávy dceru (b. Veliká pouť). Jaroslavu Seifertovi byl v letech války blízký i patos generace ruchové a lumírovské. Jeho verš z Kamenného mostu „dvě pěsti k nebi zdvíhá Týn“ je vědomou variantou motivu z básně Svatopluka Čecha Praha:¹¹ „Hle dvojici svých věží tamo zdvíhá, / pln upomínek slavných, vážný Týn.“ Tuto báseň Seifert cituje i ve verších „Je samo zpěv to jméno Praha, / úchvatně v duši českou sahá – / – ach, jak ten verš nám zněl!“ Seifert ve své okupační tvorbě také často připomíná motivy z českých pohádek a pověstí (ve Vějíři Boženy Němcové jednu z pohádek autorky Babičky Divotvorná harfa, ve Světlem oděné pověst o Daliboru z Kozojed aj.).¹²

Časté jsou také případy autocitátů a narážek na vlastní starší verše. Sem patří například Seifertova polocitátová aluze na vlastní báseň Praha v černém ze sbírky Zhasněte světla ve skladbě Světlem oděná („jak ze zlaté byla černorouchá“) a citovaný již úryvek z Holanova Prvního testamentu. Slavná báseň Františka Halase Hrejme dále – rovněž již jednou citovaná – navazuje na Torzo naděje („... takovou fugu nezahrál sám Sebastian Bach“ – b. Praze). Narážku na báseň Praze obsahuje i báseň Památce K.H.M (rovněž ze sbírky Ladění).¹³ Halas tu skrytou aluzí připomíná své verše: „Kůň bronzový kůň Václavův / se včera v noci třás / a kníže kopí potěžkal / Myslete na chorál / Malověrní / Myslete na chorál...“: „A půjdu tam, kde Sfinx si pracky hryže / nad otázkou co položil jí lid / domova mého jehož jasný kníže / zas zbronzověl když nemohl se bít...“ (Památce K.H.M., Ladění).

5. Závěrem ještě několik poznámek o hláskové instrumentaci v okupační básnické produkci. Zvukovým leitmotivem motivů národní tragédie (porážka, vpád nepřátel, věznění a popravy vlastenců atp.) byly nejčastěji hrčivé souhlásky *r* a *ř*, často provázené zadní samohláskou *u* a někdy i bokovou souhláskou *l* (srov. např. Palivcova obrazná pojmenování „mour marna“ a „tma palachu a pluch“). Doklady lze najít téměř u všech významných básníků let okupace. K nejnázornějším příkladům patří druhý zpěv Palivcova Pečetního prstenu:

Jez tmy se rozhučel a nocí bezokou
 še chmurné mouroj dmou, až průrvou širokou,
 kde duní temnota, proud noci hrubozrné
 s tříštíkami paprsků vpřed slepé larvy hrne.
 Vše v nic se rozlévá, a po hladině mhy,
 hle, hlava krvavá ve fáčích z chaluby
 zpět do vrat východu se koulí uděšeně...

¹¹ Čechova báseň vyšla za okupace v antologii Očima lásky. Verše českých básníků o Praze, usp. Vínicy Schwarz (1941).

¹² Ve Světlem oděné jsou i četné další intertextové vazby na díla jiných autorů (mj. narážky na Máchovu báseň Hrobka králů a knížat českých a na Apollinairovo Pásmo – motiv achátů ve svatováclavské kapli).

¹³ Z obou válečných vydání byla tato báseň z cenzurních důvodů vyřazena, ale vyšla za války v časopise Kolo a ve sborníku Věčný Mácha (1940).

Několik dokladů z jiných autorů: „Mor v mordách mordů slibně špoulí / a balí jazyk v žhoucí kouli, / z níž srší vábné sliby drog.“ (Vladimír Holan, Sen); „Voják na prsou brokát krve zbrocené / a mrtvé oči mrazem děsu zasklené...“ (Vilém Závada, b. Kavalkáda ze sb. Hradní věž); „Siréno šílená, blesk bije, / jsi kletba, pláč, krev našich ran. / Což věčně, věčně horečný je / dech z oteklých úst historie?“ (Josef Hora, Jan houslista).

A úzké věže starých měst
drnčely jako v terči šípy
meč zlomen byl jak ratolest
urvaná větrem z kmene lípy
a krev, ta krev, jež lehce vzkypí,
se sedala a do kory
psal někdo sírou z Gomory.

...tma černá jako zobák vran,
jež usedají na rameni
nad zkrvácenou tkání ran.

Jaroslav Seifert (Vějíř Boženy Němcové)

Mistrné je Seifertovo čtyřverší zobrazující jinotajnou formou vpád nacistů do posvátných prostor svatovítské katedrály. Opakování samohlásky *o* vyjadřuje, jak známo, v české poezii chůzi (srov. Máchovo „povolným krokem on zločince doprovází“). Že nejde o tichou chůzi zbožných návštěvníků chrámu, ale o hlučný dupot okovaných vojenských bot, naznačuje (vedle motivu roztržených oltářních krajek a převrženého stojanu s notami) opakování zvukomalebné hláskové skupiny *cvak zaik*:¹⁴ „Kdosi roztrh na oltáři krajky, / spadl stojan se stránkami not, / lodí ozvaly se kroky bot, / cvakajících temně do mozaiky.“

Po válce se romantický kult minulosti a venkova, který za okupace účinně posiloval vědomí národních tradic, stal brzdou dalšího vývoje české poezie. Na dva roky sice zavanul svěží vítr světovosti, pro autory ze Skupiny 42 a surrealisty ze Skupiny Ra byla léta 1945-1947 obdobím, kdy se umělecky vyhranili a našli osobitou básnickou řeč, ale hlavní proud naší poezie se dlouho utápěl v sebevědomém vlastenectví, jež mělo leckdy blízko k nacionalismu a šovinismu. Samolibý, jakoby vítězstvím zpitý a sobě samému pochlebující tón překračuje pak, vtělen do primitivních budovatelských agitek, až do 50.let. Tato kapitola dějin české poezie ovšem už nemá s válečnou rezistenční tvorbou nic společného – s výjimkou několika jmen autorů, jako byli Nezval a Pujmanová. Na okupační jinotaje později volně navázala básnická tvorba normalizačního dvacetiletí (namátkou uvádím jména Oldřicha Mikuláška, Jana Skácela, Lenky Chytilové a Jana Rejžka), ale v této době se už česká poezie nebránila totalitě rezistenčními jinotaji, ale především šířením samizdatových edic i knih z exilových nakladatelství.

¹⁴ Srov. Novák, B.: Svědectví poezie. Z časů za živa pohřbených. Praha 1948.

Inspirace literaturou v poezii Františka Halase a Jaroslava Seiferta

Chci-li obrátit pozornost na dva vůdčí básníky velké meziválečné generace, pak jsem si vědom na jedné straně jejich jisté souběžnosti (a dokonce v jednom případě inspirační shody – ovlivnění obrazem života a díla Boženy Němcové), na druhé straně však i zřejmých rozdílů – od dlouhověkosti Seifertovy a poměrně brzkého skonu Halasova, přes různost působení jejich poezie na čtenáře a na mladší generace básníků, až po vztah ke slovu. K tomu se vyjádřil Seifert ve své memoárové knize *Všecky krásy světa*: „Jestliže František Halas slova svých veršů svíral, tiskl, jako by jim chtěl ukrotit krk, aby mu dala víc, než na první pohled a první poslech bylo v nich ukryto, já naopak.“¹

Mohli bychom se nyní zabývat vyhledáváním literárních textů, jež se odrazily v jejich díle. U obou bychom jistě našli počáteční působení Apollinaira, v některém údobí rozvíjení motivů a dikce vzatých z bible či z liturgických žánrů, dále osobitě vyrovnávání s Máchovým Májem, zvláště z podnětu roku 1936, kdy se připomínalo sté výročí smrti romantického básníka. U obou bychom také objevili, i když v nestejně míře, ovlivnění lidovou poezií, vždyť Halas spolu s Holanem připravil v roce 1938 výbor tohoto prstonárodního básnictví s názvem *Láska a smrt* a Seifert svou melodičností ve středním tvůrčím období pak téměř bezprostředně rozvíjel tradici a motivy české lidové písně.

Pokud jde o osobitou adaptaci podnětů z Karla Hynka Máchy, zůstanu jen u několika příkladů. Halas psal 20. 3. 1925 Artuši Černíkovi,² že chce mít – podle vzoru Nezvalovy *Pantomimy* – ve sbírce *Sépie* citáty z Baudelaira, Rimbauda, Verlaina a Máchy. Ve sbírce *Dokořán* z máchovského roku 1936 nalezneme báseň K. H. M., v níž jsou novým způsobem uplatněny známé verše a obrazy z *Máje*: hned na počátku „Svit hvězdy umřelý jsem pil / v zemi nepřejícné přibité mé zemi“, dále ve třetí strofě ve variaci „V truchlivišti dlouhé noci tvé / v zemi přibité v té nepřejícné zemi“ a v závěru pak jako kontrast „ať zavoní až k nim poslední země blín / pod zemi krásnou pod zem milovanou“.

Rovněž Seifert je uhranut Máchovými verši, jež přetváří do nových souvislostí svého vidění. Již ve sbírce ze svého poetického období *Na vlnách TSF* najdeme jako motto humorné převrácení Máchova verše: „Na tváři lehký žal, hluboký v srdci smích.“ V básni *Za mrtvou* ze sbírky *Poštovní holub* připomíná recitátorku Jarmilu Horákovou, v jejíž interpretaci „básník, který mrtev je sto let, / jako by vstával ze hrobu, jen vzpomeňte“. Máchovský motiv májové lásky se však nyní kontaminuje s pozadím smrti: „byl pozdní večer a byl mráz, / sněhové růže počly rozkvétat, / hrdliččin zval ku lásce hlas, / Jarmilo / ach nastokrát, ach, nastokrát.“ A opět ve vstupní básni sbírky *Ruce Venušiny* z roku 1936 s názvem *Máchův Máj* variuje Seifert znovu památná slova mrtvého básníka: „Je pozdní večer, máj, a báseň, sestra rodná, / zaštká ti do ucha.“ Že se

¹ Seifert, J.: *Všecky krásy světa*, Praha 1985, s. 122.

² O tom blíže Pešat, Z.: *Proměny Sépie*, in: sb. *František Halas, spolutvůrce pokrokové kulturní politiky*, Brno 1987, s. 64–69.

Seifert ve sbírce *Zpíváno do rotačky* satiricky vyrovnával s máchovskými oslavami v roce 1936, je známo, spíše tu však byl napadán dobový kontext zploštělé politiky a výročí básnickovy smrti, nešlo tedy o uchopení samotného textu Máchova díla.

Nesporně je Seifert více zasazen do proudění slov a textů z historie české literatury, má blíže k tradicionalismu než Halas, který se orientoval na Léona Bloye (v knihovně měl 26 jeho knih) a na expresionistu Georga Trakla. Seifert si uvědomuje své místo mezi českými literáty minulých dob i mezi svými současníky; vstupují do kontextu jeho díla tím, že je zmiňují a apostrofují v mnoha svých básních, zvláště Nerudu (např. *Obraz v zrcadle* ze sbírky *Jaro sbohem*: „Jen plaše za Nerudou / vstříc bloudím podzim / a v duchu sloku chudou / spřádám si do rýmu. // Už kvetou listopadky / v povětří promoklém; / tak podívat se zpátky / tím jeho binoklem“). Ostatně již na konci 20. let napsal Štorchu-Marieni, ³ že ho okouzluje Karel Toman a že Neruda a Toman jsou nejlepšími a nejčestějšími českými básníky. Ovšem i Halasovi byl Toman blízký a dedikoval mu svou sbírku *Dokořán*, ve sbírce *Ladění* má pak dvě básně se vztahem k Nerudovi, jedna z nich s názvem *Variace na nerudovské téma*.

Než přejdu k tématu Božena Němcová v díle Halasově a Seifertově, chtěl bych uvést ještě pozoruhodnou transformaci jedné symbolické postavy světové literatury. Ve sbírce *Dokořán* má Halas báseň *Don Quijot bojující*, v níž od vstupní expozice bláznivého snivce přechází v závěrečné čtvrté strofě k jeho proměně ve velitele protifašistické jednotky: „Když o podzim se řízl sad / až skoro do zlata / Don Quijot řídil z barikád / mitrailleur ratata.“ Takto Halas navazuje na quijotovskou symboliku v české literatuře, jejíž součástí je mimo jiné Dykovo drama *Zmoudření Dona Quijota*.

K Boženě Němcové přivedlo oba básníky 120. výročí narození, které v okupačním roce 1940 znamenalo jednu z cest při návratu ke kořenům. Halase i Seiferta uchvacovala Němcová také jako žena, dovedli ve stylu své dosavadní tvorby vyzpívat i její krásu, ale zároveň ji adorovali jako strážkyni čistého jazyka.

Halasova *Naše paní Božena Němcová* (1940) nevychází z textů Němcové, s výjimkou úvodních citátů z korespondence, jež jsou mottem životního příběhu. Básník se bojí po ní „vzít ta Vaše slova křticí“ a v závěrečné *Chvále naší paní* si pokorně uvědomuje, že „hradu řeči naší dobyla jste rázem / a do výšky hňala co zkřiveno mrazem“.

Rovněž Seifert ve *Vějíři Boženy Němcové* z téhož roku zůstává jen u epizod ze života krásné spisovatelky obletované muži, zdůrazněn je erotický podtext celé snové vzpomínky vyvolané pohledem na životní relikvii - vějíř, jehož se tato žena dotýkala, za nímž ukrývala smích nebo slzy. Nad tuto základní linii pak Seifert vystupuje k obecnější adoraci vlasti, jak ji v něm rozezněla vzpomínka na Němcovou.

Kromě těchto evokací spisovatelčiných životních dějů a chvály jejího jazyka existuje však u Halase i Seiferta také přímá textová návaznost - v epizodní postavě z *Babičky*, v rozvinutí symbolu šílené Viktorky s její tragickou krásou. Ve sbírce *Dokořán* je vstupní báseň *Poezie*, v níž Halasovi splývá proud spontánního básnění s představou Viktorky, která zpívá a musí zpívat u splavu, má suknicí roztrženou hvězdami a básníci spolu s ní musejí zpívat, než začne před svítáním zpívat sama země. Halasovi je poezie Viktorkou „bláznivou, posedlou a pomátlou“.

Němcová ve Viktorčině příběhu vytvořila literární typ, který má v sobě značnou inspirující sílu a je zřejmě schopen žít v české literatuře logikou svého vlastního života, tak jako v jiných polohách typ Švejka nebo jinde *Dona Quijota*. Ale jaká byla cesta od prvního textu o Viktorce až k *Písni o Viktorce* Jaroslava Seiferta z roku 1950?

³ Rozpravy *Aventina* 1926-1927, 4.

Poprvé přinesl Viktorčin příběh časopis Česká včela,⁴ bezprostředně poté, kdy Němcová na radu svého lékaře a vytrvalého čtenáře dr. Josefa Čejky odjela s dětmi v srpnu 1844 do Ratibořic a za ní tam brzy přijel i Čejka. První báseň Němcové Ženám českým do tisku upravil rok předtím Václav Bolemír Nebeský,⁵ příběh Viktorčin vyšel pod šifrou Č. a těžko dnes říci, kolik je zde invence Němcové nebo Čejky. Jde o úryvek z delšího článku nadepsaného Z Ratibořic a pro srovnání ocituji příslušný pasus: „Každá zbořenina je bájí a pověstí oživena, v ústech lidu neumírá silný Ctibor s pánem Riesenburským, ba až podnes téká tam vedle starodějinných duchů šílená Viktora v strastné skutečnosti. Byloť to mladé hezké děvče, tváře krev a mlíko, vlasy jako havran černé. Mělať milého myslivce. Ten, aby ji k horoucnější lásce pohnul, nasbíral bylin tajné moci, a své milé, aby nevěděla, do šatů je zašil. Stalo se pak, že se milenci museli rozloučiti, on opustil krajinu svou a odešel do ciziny. Nebohé děvče nemělo stání, i pustilo se za hochem. Srdce jeho však vychladlo, a nemělo pro svou věrnou ani milostivého slova více. Viktora se zbláznila. Jako Blanka Děvanská obývá teď jeskyni a bloudí po stráních s rozčuchanými šedinami, v rozedrané sukni, a usedá při měsíčku na splavu, kde o půlnoci s jekotem vln o závod zpívá a po opozdílém myslivci kameny hází.“ I v tomto textu jde už o literární stylizaci, protože ve skutečnosti v té době to byla zkroutilá žebračka propadlá alkoholu, matka dvou nemanželských dětí.⁶

V roce 1851 Němcová adaptuje Viktorčin typ na pohádku o Viktorce, kterou zaslala Ivanu Helceletovi pro kalendář Koleda. Zde Němcová použila starého motivu z antiky o ženě, jejíž duše se za noc zasnuhuje s vrbou. Vrba se na chvíli stává krásnou paní, která v kouzelných zahradách prožívá nebývalé rozkoše, ovšem střízlivý muž nerozumí jejím nočním snům, vrbu skácí a Viktorka zemře. Zda to není poetizovaná skutečnost životního osudu Boženy a Josefa Němcových?

Víme, že v Písni o Viktorce Seifertovi splývá obraz spisovatelky s literárně ztvárněným příběhem Viktorky z Babičky. Seifert intuitivně pochopil, že Viktorka z prózy Boženy Němcové Babička z roku 1855 (autorka ji začala psát koncem roku 1853, tedy nedlouho po baji o Viktorce z roku 1851) je pouze zdánlivě samostatným příběhem v Babičce, který je obsažen v 6. kapitole a pak ukončen v 17. kapitole smrtí za bouře. Tak jako většina postav z reálného světa je v Babičce idealizována, i příběh Viktorčin, podaný Němcovou s epickou šíří a vyváženou gradací, je vlastně písní o autorce samé, zpovědí o uhrančivé síle lásky, jejíž intenzita vyúsťuje do opuštěnosti a tragické zkázy. Seifert zveršoval Píseň o Viktorce dosti věrně podle prozaické předlohy. Jen ve vstupních verších vyvolává jedním dechem jména obou, vidí autorku i Viktorku vedle sebe, jako bytosti podobných osudů: „Byla jim krása taková, / že mrtvy mohly rozhrnouti / s tváří svých hlínu jako proutí / a vejíti v ticho domova.“

I když míra textových adaptací z naší i světové literatury je u Halase a Seiferta rozdílná, přece i na několika příkladech jsme doložili, že se oba, každý svým způsobem, vědomě zařadili do vývojového proudu českého písemnictví, které na ně působilo tvorbou současníků i literárními díly minulých generací.

4 Česká včela 1844, s. 312.

5 Otištěno v Květech 5. 4. 1843.

6 Černý, V. : Knížka o Babičce, Praha 1963, s. 75.

Básník aluzivní a eliptický

Musím se přiznat, že můj vztah k poezii Zdeňka Rotrekla je mimo jiné také něčím velmi soukromým, intimním, subjektivním. Otcův strýc a můj kmotr strávil s tímto člověkem a básníkem nejednu chvíli v dlouhé noci stalinských lágrů. Dříve, než jsem měl možnost poznat básně, znal jsem už člověka. Ani to mi ovšem nepomohlo, abych cestou k uchopení a pochopení slova básnického nebloudil, netápal.

Příznějme si velmi otevřeně, nakolik při tvorbě svých textů do nich zakomponováváme jejich potenciálního čtenáře, ač se ovšem podobnému podezření budeme bránit s vehemencí často větší, než s jakou jsme se věnovali samotné tvorbě. Stalo se mi ale, že jsem se setkal s verši a později i prózami, které nebylo možno vždy zcela jednoznačně a bezzbytku dešifrovat; každé další čtení zdálo se nabízet nové varianty, nové vztahy a spolu s hlubším poznáním básníkovy osudy, zákrutů literatury – a možná především – sebe sama košatěly tyto básně letorosty nových významových možností.

Zdeněk Rotrekl se narodil 1. října 1920 v Brně v rodině obchodníka se zahradnickými potřebami. „...mám přece, Torstenssonův dědic, své povinnosti k rodu otce i matky, Pražanky rodem, původem z Křivokláta, oni se jmenovali Malanové a Astlové – Kasteláni – jeden rodový zádrhel přehlédněte v tomto hovoru, neví o něm ani můj syn, ale tím snáze pochopíte (Vy i čtenář) můj niterný vztah k aristokracii.“¹ Po maturitě na klasickém gymnáziu (1940) je totálně nasazen; koncem války prchá a skrývá se. V letech 1945-1948 je členem Syndikátu československých spisovatelů, členem výboru Moravského kola spisovatelů a Sdružení katolických publicistů a spisovatelů v Brně, které vydávalo pod záštitou Jana Zahradníčka časopis Akord (do února 1948; po listopadu 1989 Rotrekl oficiální vydávání Akordu, který ovšem už předtím vycházel pod jeho vedením jako samizdat, obnovuje). „Toť se ví, že proti únoru 1948 jsem se bil před ním, v něm i po něm. Littera scripta manet, také – koneckonců – existují ti, kterým jsem svobodu venku daroval, zaplatil za to konopnou šnúrou a těmi lety, víte, já to všechno beru sportovně, nikdo nemá sám sebe brát – po čase – vážně, i když v čase vrcholně vážně. Říkal jsem kolikrát, vzpomenu si vůbec, uslyším zmínění? Ucítím modlitbu? Nic. Tak je to všechno zalito v jantaru, jako ta včela, jantarová včela, která není na prodej. Ani na půjčení. Stále cítím povinnost ke svým mrtvým, popraveným, zavražděným, zastřeleným. Oni už nemohou mluvit, mně jazyk dosud nikdo nevyřízl.“² Jako nekomunistický vysokoškolský funkcionář, nemohl Rotrekl dokončit filozofickou fakultu Masarykovy univerzity (titul PhDr. obdrží až v roce 1968) a dokonce je 17. listopadu (sic!) 1949 zatčen a posléze odsouzen: trest smrti je cestou milosti změněn na doživotní žalář. „Tvrdím stále, že jsem vlastně neobyčejně šťastný člověk. Kde jinde bych se setkal s tolika generály a plukovníky, s tolika biskupy a všemi opaty, s tolika ministry, poslanci a básníky než v Leopoldově?“³ V květnu 1962 je propuštěn. Žije se jako osvětlovač petrolejových lampiček na

¹ Rotrekl, Z: Básníkův skrytý čas, Brno 1990, s. 30.

² Tamtéž, s.30-31.

³ Tamtéž, s.49.

stavebních výkopech. Roku 1968 je občansky rehabilitován. Tehdy se stává redaktorem čtrnáctideníku *Obroda* a je jím do konce roku 1969. Následuje zákaz publikovat, sazba jeho sbírky *Malachit* je rozmetána. Po roce 1989 Rotrekl obnovuje *Akord*, je členem redakce časopisu *Proglas* a pracuje ve vedení *Obce spisovatelů*. Nadále píše, konečně už i vydává.

„První sbírku *Kyvadlo duše* vydal Rotrekl jako dvacetiletý mladík v roce 1940. Za války napsal ještě dvě knížky – v roce 1943 *Pergameny* (vyšly 1947) a *Kamenný erb* (1944). Svět těchto útlých svazků zřejmě souvisí s jeho životopisem. Prostředí, v němž jinoch dospíval a mladý muž žil, bylo poněkud výlučné. Rotreklův otec se vyučil zahradníkem a sadařem na panstvích jihomoravské šlechty, prošel při své práci kus světa a usadil se pak v Brně jako majitel semenářského obchodu. Zemřel, když bylo chlapci třináct let, ale dům s velkou pěstěnou zahradou pod Špilberkem zůstal sídlem rodiny. Také okruh známých a přátel se patrně příliš nezměnil, a tak zahrady, květiny, romantické rekvizity i prostředí, okouzlení předměty a stavbami, které byly svědky minulosti, jsou nejčastějším zřídlem obraznosti Rotreklových raných básní. Ostatně už oba tituly – *Pergameny* a *Kamenný erb* – ukazují, k čemu se cítil mladý muž váben a poután. Sazba sbírky *Žalmy* byla rozmetána.⁴ A stejný osud potkává roku 1969 také sbírku *Malachit*.

Po více než čtyřicetileté odmlce vycházejí z díla Zdeňka Rotrekla nejdříve dva výběry: téměř celé spektrum tvorby zahrnující, ale poněkud „neurovnaný“ výběr *Couralův – Básníkův skrytý čas* (Brno, Rozrazil 1990) a „tematický“, leč chronologii básníková díla zamlžující výběr *Trefulkův – Sněhem zaváté vinobraní* (Brno, Atlantis 1991). Roku 1992 se pak objevuje soubor celoživotního klasobraní prozaického – rozsahem útlý, obsahem sličný *Sad* a menší prózy (Brno, Rozrazil) a současně literárněvědná příručka *Skrytá tvář české literatury* (Brno, Blok), o jejímž významu svědčí, že také reedice je dnes již téměř rozebrána. Až teprve předloni, díky ediční činnosti Klubu osvobozeného samizdatu, vychází Zdeňku Rotreklůvi po šestačtyřicetileté (sic!) domácí césuře další skutečná básnická sbírka *Němé holubice dále* (Praha, KOS 1993); záhy poté – patrně k 15. výročí někdejšího zahraničního vydání v Křesťanské akademii v Římě – *Hovory s mateřidouškou* (Tišnov, Sursum 1994), a konečně pak *Chór v plavbě ryby Ichthys* (Brno, *Salve regina* 1994). – „Obyčejný, normální kameník vystupoval až nahoru na špici věže. sám víte, jak je vysoká, a tam tesal skulptury. Při setmění slézal. Trvalo to léta; synové a vnuci ho sledovali. Připletl se mezi ně jeden stárnoucí pozorovatel a ptá se ho: Prosím vás, vždyť zezdola není vidět, co tam děláte. A on odpověděl: Ale Bůh to vidí. – To je v podstatě můj příběh.“⁵

Můj soukromý, několika málo tahy načrtnutý portrét, čerpající právě z oné trojice sbírek, bude pohledem synchronním, věřím však, že jednou dojde také na studii básníkovra tvárného vývinu (chystá se kompletní vydání knih dosud nepublikovaných). Hovořím sice o pohledu synchronním, budiž ale dopředu řečeno, že základní metodou Rotreklůva usilování tvůrčího jest *setrvávání v proměně*. Pak tedy verš „nesnadním se s sebou“ ze sbírky *Hovory s mateřidouškou* (poezie z let 1962–1970) odkazuje sice na jedné straně k obdobně znějící pasáži z poezie Bretonovy, na druhé straně velmi přesně vystihuje to, že Rotrekl neváhá opustit kámen opracovaný až k příliš snadné dokonalosti, aby napříště zmáhal raději dřevo nebo hlínu; neváhá i uprostřed jedné básně měnit tvárný postup, domnívá-li se, že je čtenáře, ukolébávaného zdánlivou snadností interpretace a příbližnou přesností metriky, zapotřebí vyrušit z jeho spánku a upozornit jej na místa silně sémanticky zatížená: „V utajení nevěděla / v osvětlení se celá chvěla / Kam se děje poztrácené? / Říkám si veršem hlad“ (A to je asi, ze sbírky *Chór v plavbě ryby Ichthys*). Na rozdíl od Jana Trefulky se domnívám, že neologismy jsou u Zdeňka Rotrekla vynuceny více hledisky sémantickými než

4 Trefulka, J.: *Víra je tedy zápasem o víru*, in: Rotrekl, Z.: *Sněhem zaváté vinobraní*, Brno 1991, s.297.

5 Rotrekl, Z.: *Básníkův skrytý čas*, Brno 1990, s.32.

rytmickými (ač těmi také, leč jen podružně) nebo čistě eufonickými („kadár kazdoucí“ – Hovory s mateřidouškou; „Senoseč a temnomráz tě nezmaťl v údivu“ → Chór...).

Citovali jsme ze sbírky Hovory s mateřidouškou – právě ta se stává svědkem výše zmiňovaného setrvávání v proměně. Měnlivou pak je především formální stránka prvního oddílu knihy: rozličná hlásková instrumentace vymezuje disparátní motivy, dětsky mazlivá (význanově nicméně podložená) hra se slůvky v V. části prvního oddílu vytváří sémantické pozadí pro jakousi novodobou apokalypsu představenou v částech IV a VI, které ji obkružují, obklíčují. Od verše výrazně rytmovaného a rýmovaného (IX) dochází básník k poezii nesené intonací (X). To vše je ovšem spojeno (s přísnou přesností starozákonního žalmisty) do implicity v oddíle přítomného dialogu, odkazujícího ke skutečnosti novozákonní. Básník čerpá inspiraci z hluboké a tragické zkušenosti životní: jeho matka umírá tři měsíce před tím, než byl propuštěn z vězení, a na pohřeb mu – jak také jinak – nebylo dovoleno přijít.

Proměna formální je tedy spojena s tematizováním téže – ustavičně rozvíjené a prohlubované, zároveň ve svém vývinu i z různých stran nahlížené – skutečnosti. K té se však přistupuje nikoliv jako k věci vnější, mimoliterární, nýbrž jako ke skutečnosti povahy také literární, přinášející s aluzemi na bibli a jiná díla literární a se symbolickou platností také funkci estetickou coby svou integrální součástí. Opačným způsobem – proměnou faktury při setrvalé formě – jest psán druhý oddíl, nazvaný Vzývání (první nese stejný název jako celá sbírka).

Řekli jsme proměna, měnlivost... Ale cožpak velmi často nestojí u Rotrekla vedle sebe také značně odlehle motivy? Jak se to tedy má s tím setrváváním? A neodkazují tyto motivy k úběžníku vyššího smyslu – spíše sbírky než básně? Možná právě tato okolnost působí čtenáři Rotreklových veršů největší potíže: pochopit, že motivické fragmenty nejsou jen něčím do sebe uzavřeným, že jsou součástí vyššího celku a že teprve když tento celek odhalíme, když je rekonstruován (ve vědomí čtenářově) a dešifrován jeho smysl, budeme s to nalézt také smysl jeho jednotlivých součástí. Určitá fragmentárnost Rotreklových veršů plyne přitom nikoliv z malé vůle tvárné, z nedostatku vůle po syntéze, ale z mnohosti rovin – kulturních i významových, jež básník do svých básní, sbírek zapojuje: řekněme, že tato fragmentárnost vyplývá z vůle po syntéze vyššího řádu, uskutečněné jako implicity přítomný úběžník různosti látkové, kdy – díky odlehlosti zdrojů inspiračních – je možno tohoto spojení dosáhnout toliko elipsou. Tato elipsa však symbolizuje – mimo jiné – Rotreklem velmi ostře vnímanou několikanásobnou českou diskontinuitu kulturní.

Ze kterých období kulturní existence tedy Zdeněk Rotrekl těží pro svá díla látku? V každé z jeho tří námi sledovaných sbírek bychom našli něco, co lze, byť jen velmi nepřesně, označit za jakési ústřední téma: v Němých holubicích dále (slova názvu vymezovala původní nápěv Žalmu 56) je to osud židovský, zejména novodobý, v Chóru pak problematika bytí křesťanského, katolického (v ediční poznámce se dočteme: „Zbývá se pozastavit nad slovem Ichthys. V řečtině jednotlivá písmena znamenají: Ježíš, Kristus, Bůh, Syn, Spasitel. Dohromady tvoří slovo ryba, znamená katakombálních křesťanů v císařském Římě, které graficky znázorněné lze v katakombách najít dodnes /.../ V dobách koncentračních táborů a disentu náboženské prožitky současnosti a dávných dob spolu příznačně souzněly.“), v Hovorech s mateřidouškou je to lidský osud podvázáný situací společenskopolitickou. Přiložíme-li ovšem tyto šablony na veřejně předivou jednotlivých sbírek, zjistíme, že se mnohde jejich ostrím trhá až k nepoznání, jinde naopak šablonu přesahuje.

O Hovorech s mateřidouškou jsme již mluvili v souvislosti se vztahem této knihy ke Starému i Novému zákonu. Stejně můžeme sledovat i její blízkost baroku, které ve svých mariánských invokacích vnímalo Bohorodičku také jako matku, nebo ke spiritualitě středověké. Tato blízkost je navozena formálně: použitím asonancí, gramatických rýmů, archaismů, historismů („tejn“); vedle toho se zde samozřejmě objevují realie ověřené, osahané vlastním básnickým životem, osudem – a to jak z časů dávného života rodinného („tagetes, chabaud, viola tricolor grandiflora“), tak i z doby pozdější („v oblaku petroleje“, který nejen hubí houbu – tmu, ale taktéž signalizuje

povolání, které Rotrekl vykonával po propuštění z vězení).

V Němých holubicích dále se vedle kulturních vrstev antických a křesťanských stává integrální součástí a inspiračním zdrojem také kultura židovská (svou sbírkou, vydanou původně samizdatově v České expedici v roce 1989, autor pravděpodobně poněkud předběhl dobu židovsko-křesťanského dialogu). Tento inspirační zdroj není ovšem pojat povrchně jen v jeho vnějším a jevovém aspektu, nýbrž je vyzískán na základě hlubokého studia židovské problematiky (jazyka, historie, kultury, novodobého osudu – včetně holokaustu).

Antika, židovství, křesťanství – kultury vykázané (o posledních dvou platí: nejen) do ghetta naší paměti – rozšiřují horizont básnického světa, obdařují jej mocí symbolickou, scelují fragmenty ve smysluplný celek, poukazují na vazby, vztahy, které věci a události propojují skrze vzdálenost času, prostoru a myšlení. Osud židovský i osud křesťanský jsou uchopeny a pochopeny v jejich existenciální dvojjediné jednotnosti (není toto možným základem společného dialogu?): „Šťastné pokolení / Zahaluje hlavu TALITEM / CHEVRA KADIŠA stále vyčkává / Mýdlo a kostní moučka? / Anebo NUN?“ „Mýdlo a kostní moučka“ nejsou jen narážkou na nedávno poprvé vysílanou rozhlasovou hru Zdeňka Rotrekla Zpráva o pohřbívání mýdla a kostní moučky, ale také na dějinné události, z nichž k ní básník čerpal látku. Básnickým způsobem, scelujícím ve svém synchronním podání věcí, nahlížených sice jako soupodstatné, avšak s vědomím jejich učlenění historického (diachronního), se v této sbírce uskutečňuje nikoliv nevýznamná cesta: od paměti člověka k paměti lidstva: „Jak mohu uchovat / sám neuchovatelný? / / tak říkám: jdi a viz románskou / konzolu / Tam jsem podepsán.“

Sbírkou Basic Czech, poněkud „utopenou“ ve výboru Trefulkově, zde podrobněji pojednávat nebudeme. Dovolte však delší citát, v němž se vysvětluje geneze této drobné sbírky a zároveň se tu nikoli nepodstatně a nikoli náhodou poukazuje též na kořeny, zdroje Rotreklových tvůrčích počínů, a to i na takové, které poznamenávají stránku formální (ač právě u tohoto básníka, při vědomí sémantizace formy, leckde nabývající až podoby jakéhosi symbolu, se toto členění zdá zbytečné, zneprášující, iritující): „Tady bych se měl zastavit /.../ u geneze své Basic Czech, která se líbí doma i v zahraničí. V trestnici na Borech, někdy v roce 1950, jsem byl přeřazen na oddělení pro politické prominenty zvané Kreml, prostě kriminál v kriminále, ostatní vězni nás nesměli ani vidět, když nás vedli na marodku, všichni ostatní (včetně bachařů) museli udělat čelem vzad, ke zdi. Tam jsem se setkal s letci z Anglie, byl mezi nimi i generál Janoušek, generál Mrázek, byl jsem v dobré společnosti, jak vidíte, pak přišli mezi nás dvojnásobní mistři světa v hokeji, Boža Modrý, Konopásek, Roziňák, všichni s tresty dvacetí let, velitelé partyzánských jednotek Za svobodu vlasti a národa – chápete, proč navrhuji pro tento kus světa název Kafkárna, dozvíte se horší věci, nebuďte nervózní, sám toho hodný kus znáte, když jste jim nosil do hostýnských hor jídlo. No, a ti vyškolení parašutisté z Anglie mně vypravovali o učebnicích, sloužících k rychlému osvojení si základů jazyka národa, do něhož měli být parašutováni, do území okupovaných nacisty. To byla celá totál Evropa, včetně věčného bratrství se Sovětským svazem. Tyto učebnice Basic, nezbytně nutné jak pro oddíly comandos, tak pro letce, se omezovaly na základní zásobu slov a obrátů, měly přispět k lepšímu dorozumění s obyvatelstvem. Na Borech si v té době (1949-1951) odpykávali trest Němci, česky mluvili pramizerně, mylili se v rodech podstatných jmen atd. Dostal jsem nápad tuto řeč basic rozšířit mezi spoluvězně, a tak jsem ji asi na čtrnáct dní uvedl do provozu, než nás to přestalo bavit. Měl jsem také velký smysl pro legraci, já pouhý kmán s osvoboditelskými generály a plukovníky, pokrytými v uniformách i v civilu všemi řády a metály: Vlast děkuje – národ nezapomíná. Dostali většinou doživotní žalář. Asi za ta britská, americká, francouzská, polská a sovětská vyznamenání /.../ Ale geneze Basic Czech ve formě gramatiky je ještě složitější. Moje rodné město Brno - Brünn, odjakživa dvoujazyčné se skvělým prvkem židovským, město tří prvků, mluvilo mnohdy podivnou řečí: bisl böhmisch – bisl deutsch, a Židé povětšinou – prostě basic. To byl nepochybně brněnský základní impuls k napsání mého experimentu, zmnožený

ovšem i dalšími faktory, jako double-think, newspeak a současnou iracionální mlouvou na schůzích, v novinách, absurditou české současnosti, v níž halasný optimismus se mýjí s beznadějnou realitou.⁶ V téměř textu nás ovšem básník upozorňuje ještě na jiný rozměr svého vztahu k rodnému městu: „To Brno vždycky bylo tak trochu předměstím Vídně, nejsem tím determinován, ale patřím k němu s básníkem Janem Zahradníčkem, Františkem Halasem, Ivanem Jelínkem a Ivanem Blatným až po ty mladé generační vrstvy.“⁷

Jestliže jsme o inspiraci vnější, mimoliterární skutečností hovořili v souvislosti se Zdeňkem Rotreklem jako o inspiraci literární svou podstatou, neboť v okamžiku tvorby je jako literární nahlédána a je chápána jako součást jistého kulturního pozadí, bude nutno tento poznatek ještě rozšířit a zpřesnit. Tato skutečnost nestojí v textu nikdy „an sich“, uzavřena, ukončena sama v sobě, nýbrž vždy se prolíná s látkou povahy literární. To je patrné už z výše uvedených ukázek ze sbírek *Hovory s mateřidouškou* a *Němé holubice* dále. Pokračujeme nyní knížkou *Chór v plavbě ryby Ichthys*: „Kterézkoli miluji kárám a tresci rozhorlíž se tedy / pohlédnuv ve všeprostupující zrcadla kráčeť k nesmíření s šelmou / kráčeť ke smíření se zápasíci.“ „Biblická pasáž svým jazykem evokuje dobu barokní s její spiritualitou i duchovní poezí (narážka na bibli vyvolává otázku po osude prvotních křesťanů – vyslovenou ovšem v současnosti).

Znalosti získané a vyčtené umožňují rozklenutí od André Bretona k Paulu Valérymu, vědomí souvislostí pak integruje motivy z látkových oblastí často velmi vzdálených. K nim je samozřejmě možné vztahovat se rozličným způsobem – vedle přímého pojmenován: *Vzývání petrolejových lampiček*, s nimiž chodí opeřený Ivan Diviš, když nechodím opouzďený já; *Vzývání Františka Halase s jeho syny a vnučkami opatřenými jezerem (Hovory s mateřidouškou)*; „Procházel záhonem balzámu / Na pokývnutí Abrahama ben Azriela / Sklízel zaseté světlo / Od Moše ben Izáka“ (*Němé holubice* dále). K tomu se Rotrekl vyjadřuje v poznámkách: „Procházel záhonem balzámu – básník Abraham ben Azriel napsal sbírku básní *Arugot ha bosem (Záhon balzámu)*. Od dalšího pražského básníka Moše ben Izáka pochází sbírka básní *Zaseté světlo*. Oba žili ve středověku a jsou pochováni v Praze na Židovském hřbitově.“ Znovu se tedy ukazuje, jak se vše u Rotrekla prolíná – vnější svět s literárním: „Musím ještě vložit prst do několika ran / Obejít znovu ten vězeňský roh s Josefem Palivcem“; „František Halas dopsal svůj šém / před čtyřiceti lety a já jdu / k svátosti smíření.“ Realie židovské a realie ze života lyrického subjektu se tu napojují na inspiraci literární. Vedle výše uvedených jmen nalezneme ve sbírce *Němé holubice* dále ještě jméno Ivana Jelínka a také Jana od Kříže (tento karmelitánský světec patří k Rotreklovým oblíbeným básníkům). Ve *Vzpomínce na Josefa Palivce* ze sbírky *Chór v plavbě ryby Ichthys* čteme verše „Kde bychom mohli být / ty přetajemné přece / Snad v troudu listoví / v kající temné řece“, které odkazují k Palivcovi svou tvárnou stránkou; „Kupodivu Humprecht dnes poručil víno / protože Guillaume a Jiří potají čtoucí verše / s Halasem začali tlouci do knih v regálech / kde se zasnila Marie Elekta se Zdislavou / Přirozeně Ivan Goll listuje městy...“ Citát pochází z básně *Sněženka pod jedním oknem*, dedikované Zdeňku Kalistovi. Rozvíjí se v ní obraz duchovní existence tohoto historika, tematizovaný v jeho kulturních, literárních a historiografických rozměrech. Název básně *My hope is never ending* je vlastně citátem z básně jiného významného brněnského rodáka – z opusu *Winter* Rotreklova generačního souputníka Ivana Blatného.

Poněkud složitější, méně vyčerpávající a méně přesnou bude naše analýza, jestliže se zaměří na ty inspirační vlivy, které prostupují samu tkáň Rotreklových veršů a spolupodílejí se na jejich

6 Tamtéž, s.35-36.

7 Tamtéž, s.37.

tvaru, přetaveny k nepodobě s původním tvarem v básni skrytým.

Nad Hovory s mateřídouškou, které jsou blíže erbenovskému re-konstituování mýtu než seifer-tovské jevovosti, nás napadá, zda českému literárnímu romantismu nebylo nakonec špatně rozuměno především proto, že svou dobu nepředběhl, nýbrž za ní zaostával zakořeněním v baroku, jež pro něj bylo – na rozdíl od oné tvorby, jíž doba rozuměla snad až příliš dobře, – spíše než césurou součástí. Ostatně, také v Rotreklově poezii se metafyzického ohniska nejednou dosahuje „skrze tento svět“ (Z. Kalista: Tvář baroka). Velmi silně se tu ovšem uplatňuje také inspirativní vliv Halasův (Staré ženy) a Palivcův („Jsi hladomorná chladnozém“) spolu se spirituálně pojímaným surrealismem: „Viděl jsem zástup, jak vcházel do balvanu / černá tuň, břídlíčnatě uranový hladomor.“ Nadreálno je tu vystavěno hyperbolizovaným vykreslením detailů jinak realistických (porovnejme jen s Julišovou Krajinou SHR) i sémanticky podloženým experimentováním s jazykem (Vzývání). Rotrekl jde ovšem opačným směrem než většina módních experimentátorů, u nichž řeč – způsob, jímž jest šifrován jazyk, – zastírá často vlastní smysl textu, který povrchní čtenář, nechávající se unést zvukem, rytmem, shledává v onom šifrování, nedomyšlí souvislosti mezi jevy, o které jde především.

Také v Němých holubicích dále nalezneme vedle odkazů ke konkrétním dílům kromě přímé citace Halasova jména další důkaz literárního přibuzenství – užití halasovské genitivní metafory a její rozvití na trojčlennou: „dlouhoprsté mlčení tmy“, „žaltář nesrozumitelné lítosti“ (někdy je transformována do podoby nominativní – „čelistní oběť ohnivá“). Poezie z oddílu Basic Latin připomene nejen moderní české autory píšící latinské verše, ale také a především makaronské básně Blatného z Pomocné školy Bixley.

Ač v této studii není možno úplně vyčerpat mnohost, formu a intenzitu Rotreklových odkazů k jiným autorům či dílům, přece se však i této podobě zřetelně ukazuje, že je jeho dílům společně bohaté odkazování, jímž se prostor poezie otvírá prostorům dalším. I nazval bych to *vůlí k (z)novobjevené syntéze*. Právě ona nutí básníka rozhazovat sítě do široka, snažit se o záběr v rámci možnosti maximální.

Jestliže se budeme chtít dobrat kořenů tohoto jevu, vraťme se k počátkům Rotreklova duchovního života. Ten začal ve městě Brně, na klasickém gymnáziu a pokračoval po válce na Masarykově univerzitě, avšak sahal až ke kulturní atmosféře prvorepublikové. Ta byla sice katolíkům leckdy nepřívětivě nakloněna (na Moravě ovšem méně než v Čechách), nieméně umožňovala rozvoj literatury spirituálně orientované (na Moravě více než v Čechách). Tato atmosféra těžila na jedné straně z dědictví klasické vzdělanosti – dědictví rakouskouherského (blízkost Brna Vídni), na straně druhé – a to také z důvodů politických – byla příznivá otevírání se Evropě, světu (odtud i Breton, Valéry – přeložený Palivcem). Nám, kteří jsme neměli možnost studovat na klasickém gymnáziu, byli jsme odkojeni reálněsocialistickým školstvím vysokým a cestu k víře jsme hledali spíše v samotě privatissima nejintimnějšího, je věru někdy zatěžko pochopit, jaké bohatství tu bylo i pro nás z duchovního klimatu zachráněno.

Přece je tu ještě jeden hlubší kořen, kořen srdcový: tím je Zdeňku Rotreklovi katolická víra. Ta je ovšem spjata s osudy věřících, s historií církve od časů apoštolských až po ty dnešní. Součástí bible je také Starý zákon a je tudíž pochopitelné, že cestou k syntéze se stane studium kultury židovské (u rabína Richarda Federa, jemuž je věnována báseň Název ze sbírky Chór v plavbě), které neutkví na povrchu, nýbrž zahrne osudy a proměny této kultury v sepětí s osudem společenství křesťanského, s osudem lidstva, člověka vůbec. Křesťanství za svůj vývoj prošlo taktéž prostředím antickým – nemůže se tudíž ani Zdeněk Rotrekl zbýti tohoto fundamentu evropské vzdělanosti (ovládá – mimo jiných jazyků – také starou řečtinu). Katolické křesťanství sytí tělo evropské kultury a v tomto těle přebývá duch, pro který je charakteristický zájem o vývojové proměny i „současný“ stav sociokulturního a politického prostoru evropského (v menší míře též i severoamerického – báseň Černošský song v Chóru v plavbě). Domnívám se, že také katolictví

se podílí na básnickově ustavičném vědomí příslušnosti rodové („Lýko / jež stále civělo / z kapsy mého otce“; „Sedí na něm matka / a já vkládám její poslední pohyb / do tvých rukou“ – ze sbírky Chór) a místní (tolikrát inspirující *genius loci* města Brna). Katolictví patrně určilo volbu básnického rodokmenu (sv. Jan od Kříže, Fridrich Bridel, Erben s jeho silou mýtotvornou, Březina po katolicku pochopený a vyložený, Jan Zahradníček s osudem *podobným osudu básníkovu*, František Halas – pokřtěný a biřmovaný a dávající kritit své syny, ke konci života toužící vrátit se zpět do lůna církve, dále pak překladatel Valéryho a pozdější leopoldovský Rotreklův spoluvězeň Josef Palivec, Ivan Jelínek čerpající obdobně jako Zdeněk Rotrekl z Palivcova odkazu spirituálně posvěceného jazykového experimentátorství a částečně též Ivan Blatný – Rotreklův druh generační).

Motivické rozpětí a inspirační napojení na díla jiných autorů, jiných dob, jiných kultur nutí básníka přetvářet svým intelektem vše, co do básní vstupuje, do podoby objektivizované. „hrdinou“ poezie je lyrický subjekt, kterým pouze prosvítá tvář autorova. Tato tendence, u Rotrekla tak výrazná, bude pro nás pochopitelnější, uvědomíme-li si, že katolický značí tolik co obecný. Projevuje se vůlí k syntéze – neboli k syntéze v rovině vertikální (od minulého k současnému) i horizontální (zachycení synchronní mnohosti věcí, jevů a dějů), jež se stává zdrojem síly i prostředkem sebezáchovným, uchovává a posvěcuje hodnoty zdánlivě zasuté pod povrchem všedních, profánních dní. Symbolem této syntézy mohou však být taktéž dvě břevna – jedno tyčící se z ne úplně poznatelné hloubi země ke zdánlivě nedosažitelným oblakům, druhé toužící přesáhnout vzdálenost vymezenou od obzoru k obzoru. V jejich průsečíku ovšem... Ale tak se dostáváme zpět k onomu kameníkovi, který den co den tesá skulptury vysokých chrámových věží.

Intertextovost v díle básníka a prozaika Jaromíra Šavrdy

Není to tak dlouho, co jsme vzpomněli pět let od smrti ostravského disidenta, signatáře Charty 77, prozaika a básníka dr. Jaromíra Šavrdy, který dnes již spočívá na tichém hřbitůvku v Ostravě-Hrabové. Jaromír Šavrdy se narodil 25. května 1933 v Ostravě, kde také později působil jako literát. Většina jeho hodnotných děl oficiálně dosud nevyšla. Zůstala ve strojopisech ostravské edice *Libri prohibiti*, kterou J. Šavrdy roku 1972 založil. J. Šavrdy byl za svého života dvakrát vězněn v Ostrově nad Ohří za tzv. protistátní činnost a právě v tomto období se rodí jeho již vyzrálá literární tvorba. Fantastika, za níž se skrývá mnohem více než jen iracionálnost, nově přepracované motivy významných autorů české i světové literatury a mnohá podobenství, to je především poezie a próza J. Šavrdy, v níž se autor touží otevřít celému světu.

Projevy intertextovosti můžeme pozorovat již v jeho druhé sbírce *Struny míru* (Praha 1953), v níž autor připomíná nejen své dětství, jehož větší část prožil v Třinci, ale hovoří i o stavbách komunismu, v jejichž popředí stojí Rusko. V první básni podle mého názoru využil motiv *Wolkrovy Balady o snu*. Tento motiv vystihl na rozdíl od *Wolkra* v jiné podobě – v jediném dvojverší: „Není to daleko. Ne, blízko je ta země, / kde lidská ruka v činy mění sen.“ Chtěl bych ještě připomenout, že tato sbírka vznikla v období Šavrdových studentských let a dnes se stává terčem nenávistných pomlouvačů.¹

K vrcholným dílům Šavrdovy tvorby patří sbírky, které vznikly již v samizdatu: *Cestovní deník* a *Druhý sešit deníku*, mající povahu dokumentárně cestopisnou. Podle Jana Čulíka „Druhý sešit deníku postrádá přímočarou bezprostřednost a dokumentární působivost *Cestovního deníku*“.² Z mého hlediska s tímto názorem nelze nesouhlasit, ale na druhé straně velkou poutavost sbírky přikládám cyklu básní *Starí trestanci* tvořící druhý oddíl. Šavrdy jej dedikuje „Památce Mistra Františka Halase / který by mi jistě odpustil / že jsem si na své víno / vypůjčil jeho džbánek.“ J. Šavrdy jako básník osobitým způsobem pojímá motiv Halasových Starých žen. Prázdnota života a čekání na smrt jsou dva hlavní momenty, které spojují Šavrdovy Staré trestance s Halasovými Starými ženami. Obě díla jsou psána pravidelným veršem. Trestanci se tak jako ženy v Halasových verších mění před očima druhých, stárnou a čekají na smrt. Tragika prázdnoty a očekávání smrti vyznívá u Šavrdy mnohem drastičtěji. Autor pomocí expresivních, vulgárních výrazových prostředků a přirovnání popisuje tragické postavení a především vzhled člověka ve vězení. Halasovo litanické pásmo tak získává pod rukou J. Šavrdy zcela novou tvář. Na čtenáře drsně působí verše o očích, ústech, rukách, tvářích „starých trestanců“.

¹ Vláhová, E.: Nedůstojné handrkování, *Moravskoslezský den* 10. 5. 1993, s. 5.

² Čulík, J.: *Knihy za ohradou*, Praha 1991, s. 227.

Ústa starých trestanců
v Žumpy nezakryté

A mrchoviště
všeho co z mládí
ze slávy pochovali

Ústa starých trestanců
Už jenom blín

Zlí jedovatí hadi
v nich zdegenerovali
v červíky oplzlostí

Ústa starých trestanců
Jícen jímž nesestoupí

šťavnaté sousto

Ústa starých trestanců
Mříž která nepropustí

laskavé slovo

Šavrdla pozměnil i kompozici, která byla charakteristická pro Halasovu báseň – některé části z pochopitelných důvodů pominul (nepopisuje tedy klíny trestanců), jiné naopak připojil (ústa, krok, vycházky).

Analogii spíše formální můžeme hledat v úvodním cyklu Druhého sešitu deníku s názvem Testament. Tento cyklus je jakousi závěť básníka, který cítí příchod smrti, a proto se loučí se vzpomínkami a věcmi, které měl rád. K vyjádření beznaděje a skepse využívá básník ve své závěti oxymóra, který upomíná na poetiku F. Villona, proslaveného svou básnickou Závětí.

Nevlastním vůbec nic
(dokonce ani sklenku z níž bych se napil čaje)
a přece jsem až hrůza bohatý
dramatickým světem

Nevlastním vůbec nic
A přece v každém okamžiku
mám všem co odkázat

Jedinou neochvějnou jistotou a oporou v životě J. Šavrdy byla jeho statečná žena Dolores, „bez níž,“ jak píše v dedikaci sbírky Má vlast, „by neexistovala nejen tato sbírka, ale ani já“. Názvy jednotlivých cyklů sbírky se váží k významným místům naší země (Vyšehrad, Vltava, Šárka, Blaník, Tábor...), ale především ke stejnojmenné skladbě B. Smetany Má vlast, jejíž kompozici básník ve sbírce využil. Šavrdla ve svém díle odkazuje nejen jako literát, ale i jako člověk naplněný láskou, přátelstvím a vírou v Boha.

Se Šavrdovou vírou v Boha souvisí další projev intertextového charakteru jeho poezie. Příkladem tu může být cyklus Tábor, který má litanickou formu (opakující se prosby a modlitby „Božích bojovníků“ obracejících se k Bohu). Úvodní verš každé básně tvoří jednotlivé verše z biblického Otčenáše. Biblickou inspiraci prozrazuje i Šavrdova poéma o Janu Palachovi nazvaná Česká kalvárie, která básnicky zpracovává události z roku 1969. Hlavní osu tohoto díla, rozděleného do pěti částí, tvoří rozmluva mezi Palachem a Ježíšem Kristem, která končí „Nanebevzetím“ – Kristus zve Jana k sobě, ke svému trůnu.

Zatímco v počátcích Šavrdovy literární tvorby pozorujeme zalíbení v žánru sci-fi a kriminálních příbězích, doba následující jej přinutila přenést se do tvrdé reality. Ta se odráží zejména v jeho

věženské poezii, vyznačující se četnými autobiografickými prvky; součástí této poezie je poezie milostná, pro kterou je příznačný strach o lásku. Svůj tragický osud zde často spojuje s historickými náměty, čerpajícími z tragických událostí českého národa. Boj českého národa za samostatnost je analogií Šavrdova boje za svobodu a lidská práva. Tématem jeho básní se stává husitské revoluční hnutí, okupace roku 1968 a smrt Jana Palacha. Dílo je přitom naplněno symbolikou, realitou, vlastní zkušeností a touhou po lásce a svobodě, jež mu byly násilně odepřeny.

Jiným případem intertextovosti je cyklus Halleyova kometa ze Šavrdovy sbírky *Hodina v úzkých*, v němž zřejmě navázal na Seifertovu stejnojmennou sbírku. Svědčí o tom alespoň vzájemná korendence básníků. Šavrd se ve svém dopise obdivuje Seifertově sbírce *Deštník z Piccadilly*, která spadá podobně jako Halleyova kometa do závěrečného období Seifertovy tvorby. Zatímco u Seiferta je kometa symbolem klidu, u J. Šavrdy se stává symbolem zkázy – kometa visí nad světem jako hrozba zla: „znamení zaslané nám / k záhubě? / na pomoc?“

Už v době věznění byl Šavrd přijat za čestného člena finského PEN-klubu a Mezinárodní organizací pro amnestii byl roku 1985 prohlášen za vězně svědomí a vězně měsíce. Nehledě na tyto pocty je dnes bohužel Šavrdovo dílo dodnes u nás nespravedlivě opomíjeno. Šavrdovo jméno nenajdeme ani v mnoha literárněhistorických publikacích. Přitom napsal díla, která dnešním čtenářům přinášejí cenné svědectví o tom, co předešlá doba skrývala. PhDr. Jaromír Šavrd, JUDr. in memoriam, neměl to štěstí dožít se sametové revoluce. Nedožil se toho, za co celý život bojoval na stránkách svých děl. Svůj tragický osud předpověděl v epigramu PF 1988: „Ač z toho budou jistě vzteklí / hlásím všem složkám SČB / za to, co let jsem prožil v pekle / přijdu už brzy do nebe.“ Nejen svou literární činností, ale i svou osobností se Jaromír Šavrd řadí k čelným představitelům ineditní literatury.

Bibliografická poznámka: *Struny náru* (Praha, Mladá fronta 1953); *Cestovní deník* (edice Petlice, 1981; Mnichov, PmD 1980, *Libri prohibiti*, 1955; Ostrava, Profil 1991); *Druhý sešit deníku* (*Libri prohibiti*, 1985; Mnichov, PmD 1986); *Česká kalvárie* (*Libri prohibiti*, 1985); *Má vlast* (*Libri prohibiti*, 1985); *Hodina v úzkých* (edice Popelnice, 1985; Havířov, Klec, 1989)

Richard Svoboda

Dvanáct hodin poezie

(Zcela nesoustavně o ránech večerů a naopak)

Slovo, jednou přesně vyslovené, zůstává mezi námi.
Nemůžeme už beztravně pod jeho úroveň.

Milan Suchomel

I. Expozice

Východiskem následujícího přemítání jsou dvě básně Miroslava Holuba (nar.1923). První z nich, *Tramvaj v půl šesté ráno* (dále Text 1), vyšla v roce 1958 v jeho knižní prvotině *Denní služba*, tedy ve sbírce řazené do tzv. „poezie všedního dne“ (generační skupina sdružená kolem časopisu *Květen*):

V půl šesté ráno
město je kroky zotvíráno
a tma se sráží do světél.
Plazí se tramvaj plná těl.

Tváře půl z noci a půl denní,
půl v novinách, půl v nevidění.
Pes tašky táhne, tlačí bota.
Hrou brzd se trhá anekdota.

A jak se starý koráb zmítá,
valčí ruka kořenitá
s doktorskou rukou z chlorseptolu
za jeden řemen chytanou spolu.

O ruce ruka tiše ví
v červené arše úmluvy.
Pód smirkem dne už jiskří střecha,
ta tramvaj svým způsobem spěchá.

To by ti v autech nevěřili:
ta tramvaj bude první v cíli.

Ta tramvaj bude první v cíli.

Druhou báseň s navazujícím jménem *Tramvaj v půl šesté večer* (Text 2) autor začlenil do sbírky *Ačkoli*, vydané v roce 1969:

Červený projektil
zadřený v oku zduřelé muly města.

Prám Medusy mezi chodníky
náměsíčných Pompejí, zavalených
mazem marnosti.
Muzeum dvou set stejných obrazů,
vlečené burlaky zevnitř.

Hrotnatý výkal historie.
A jede se,
vší silou,
na nervovou dřeň,
s nasazením života,
jede se.

A veze se
špičák mezi řezáky,
jazyk zdřevěnělý nenávisť,
otep rukou a nohou
tvorů Deukaliónových,
rybí kost v dužině kanárčí a
žihadlo beránka v kožichu vlka,
Švejnova rukavice s Bretšnajdrovou buřinkou,
pod dozorem tak zcela trpce zelené
muchomůrky hliznaté
veze se.

Veze se, veze.
Jo a lidi. I ti. Neboť
člověk dobrý žije ještě.

Nedomykové chlopně měněním
rozhánějí
samootravnou krev.

A ona proudí
se zurčením, jež připomíná
drkotání kár
jedenáctého thermidoru
v Paříži.

II. Polemika v ohradě

Ony dvě básně jsou nepochybně zachycením dramatického traumatu, který část českých spisovatelů zažila ve chvílích obnovování dějinné, ideové i literární kontinuity. To totiž naplno odhalilo obskurnost „literárního dění“ v oktrojovaných podmínkách diktovaných totalitárním establishmentem, kdy dobovými myšlenkovými schématy a normami nesené hlučné polemiky a „tvůrčí výboje“ pouze zastíraly nahlas nevyslované problémy, související s umlčujícími, redukcujícími a glajchšaltujícími partajními reglementy. Třenice a programotvorná vystoupení spjatá s ustavením generační skupiny kolem Května jsou začasťe pregnantním příkladem této zástupnosti a diskontinuity, ať již plynoucí z utility, nebo z nevědomosti, naivoty a iluzí.

III. Návrat paměti

T1 tvárně i tematicky do značné míry konvenuje básnické produkci z první půle 50. let. Báseň je průhledná a nekomplikovaná, střídně a povýtce konvenčně obrazná, pravidelně stroficky, rytmicky i rýmově vystavěná. Obraz „červené archy úmluvy“, se samozřejmostí mísící komunisticko–mytologicko–náboženskou symboliku, je v ní vlastně jediným explicitním vyvoláním kulturní tradice.

T2 je ve vztahu k přímým tradičním odkazům nesrovnatelně složitější a strukturovanější. Zdá se, že je tomu tak v souladu s celkovou tehdejší tendencí v české literatuře (a umění vůbec): už totiž nejde o „novou“ literaturu (umění), „nového“ člověka, „novou“ společnost, tedy o proces diskontinuitní, naopak se probouzí vědomí historické vývojové návaznosti a její z perspektivy jedince stěží postihnutelné logiky a imanence. A tak polemický T2 opouští těsný písňový kolo-vrátkeč rýmu a rytmu a prostřednictvím četných přímých odkazů na nejrůznější tradiční témata buduje volný verš, ve srovnání s T1, nesrovnatelně sémanticky nasycenější i konotačně rozvířivější a variabilnější strukturu. Na obraz archy z T1 navazuje zmínka o „tvorech Deukaliónových“, vycházející z řecké báje o Prométheově synu, jenž spolu se svou ženou Pyrrhou unikl potopě seslané bohy, když se v jakési truhle po devět dní a nocí plavil po rozbořených vodách. Ze stejného mytologického podloží čerpá i zmínka o Meduse (Gorgó), bájně bytostí se smrtícím pohledem, a k antice se váže i připomínka tragického zániku Pompejí, zasypaných Vesuvem v roce 79 po Kr. Všechny tyto do Holubova textu integrované motivy explikují zmar, konečnost, zánik. Ke složité kulturní tradici „Mitteleuropy“ se báseň hlásí připomínkou Švejka a denuncianta Bretschneidera (psaného v T2 příznakově foneticky). Konotační okruhy, vymezené těmito segmenty tradice, pak doplňuje připomínka burlaků: tuláků, vyděděnců a alkoholem stravovaných bezdomovců – a v pointě to vše završuje i obraz pařížských kár, jímž vyvstává nejen skličující podívaná na bezhlavé trupy Robespiera a jeho politických souputníků, ale i ona opětovná zpupná nepokora revolucí, počítajících léta od nuly podle nových kalendářů.

IV. Všechno je jinak: měnírny a rukavice

Zjevná a k interpretaci svádějící je i proměna klíčových Holubových motivů (ruka, srdce). Přímý dotek ruky v T1, symbolizující mezilidský kontakt a slávu přeměny světa, sepětí intelektuální elity a prostého dělného člověka „na jedné lodi“, je v T2 nahrazen dotekem Švejkovy rukavice za udavačova dohledu. Podobně motiv srdce, nesoucí v Holubově poezii množství významů, vesměs oslavujících velikost lidského díla a charakteru, se mění na „měnírnu“, navíc místo zázračně okysličené životadárné tekutiny zásobující tělo „samootravnou krví“. Z konkrétních lidí se stává beztvará změť „tvorů“, „otep rukou i nohou“, zmanipulovaná šedivá masa bez vůle.

V. Paralelnost. „Stádnost“?

Jen nekomentovanou konturou připomínám, že oba texty vstupují do interakce nejen vzájemně, ale jsou přirozeně součástí sbírek, v nichž vyšly, dobové literární produkce i celkového kulturního kontextu vůbec. Ve všech těchto rovinách lze doložit početné paralely: jen nemnoho z Holubových souputníků se zcela vyhnulo tu bouřlivější, tu neokázalé, ale o to snad bolestnější polemické roztržce s mladistvou tezovitou literární podporou režimu, respektive idejí, na nichž byl formálně vystavěn (motivací této podpory ani pozdějších názorových korekcí nezkoumám). Odkazují namátkou na poezii Šiktancovu, na vztah raných Šotolových básnických prací a jeho zralých próz, na dílo P. Kohouta a M. Kundery. Společenský impuls je zřejmě tak masivní a zdrcující, že lze, myslím, s úspěchem doložit fenomén, označitelný jako „stádnost“ českého oficiálního (publikujícího) básníka (literáta) těchto let ve smyslu pozoruhodné korelace textů různých autorů v dílčích etapách sledovaného období (jak bezprostředně po kultu, tak v čase režimního tání před srpnem

1968). Není však ona „stádnost“ obvyklou daní dobovému společenskému klimatu, kdy teprve z pospolitého efemérního hemžení a krátkozrakých omylů povstávají díla nadčasová? Není toto označení historicky podmíněných, byl snad omylných aktivit jen surovou generačně přezíravou implantací dnešních hodnotových kritérií do tehdejších poměrů? Není problém „stádnosti“ („solitérnosti“) spíše komplikovaným komplexem otázek souvisejících s osobností tvůrce?

VI. Soumrak jistého a nutného

Kolektivnost, která v T1 stojí v přirozené, zřejmé a v 50. letech pochopitelně vždy vítězíci opozici k individualismu, se v T2 mění v obtížnou hromadnost. Zrcadlení existenciální lidské dimenze, zastřené v socialisticko-adoračních textech jistotou člověka opřeného o sílu kolektivu, nabývá na intenzitě, opět v souladu se „stádní“, relativně úzkým korytem možného hnanou dobovou poetickou produkcí. Civilní díky nezvratné životní jistoty vyplývající z účasti na budování světa, v němž nesmí být žádných béd, střídají expresivní výkřiky, pravidelná, spořádaná strofa je nahrazena kvílivou enumerací, paralelním řazením motivů nejistoty, nepřátelství, zrady, uniformity davu.

VII. „Polidštěné“ variace a prozření. Bilance

Oba básnické texty stojí v opozici stejně neúprosně, jako od sebe dělí oněch dvanáct hodin různé fáze dne: jsou výrazem vývojové proměny jednoho básníka, bilancí a polemikou uvnitř díla jedné osobnosti, ale i demonstrací klikaté cesty, kterou od nejistých, opatrných „polidštěných“ variací na kultovní stalinské dobové tanečky za jedině desetiletí urazila oficiálně vydávaná poezie v Čechách i na Moravě. Oněch dvanáct hodin mezi ranní a večerní tramvají hovoří výmluvně o stejném počtu let poezie Holubovy a zprostředkovaně také o oficiální české literatuře těch let vůbec. Je záznamem o prozření jedné básnické generace (i velké části society vůbec) z velkých iluzí a začátkem konce „intelektuálního selhání“ spojeného s těmito iluzemi. Je zrcadlením drazé zaplacené identifikace tvůrčích subjektů s chimérou ideální kolektivnosti.

VIII. Rána večerů, večery ran

Existuje-li cosi jako vývojová spirála v tom, čemu říkáme literatura, pak T1 a T2, zdá se mi, stojí nad sebou, vzdáleny jednu otáčku oné pomyslné šroubovice. Nedlouho po publikování T2, na samém sklonku 60. a na počátku 70. let dochází k novému střihu zapomnění a negace. S pragmatickým cynismem nastupuje nová generace, aby Sýsovými ústy, ve stopách všech prodejných, omylných i v bolestech hledajících, znovu oslavila ranní dělnický autobus a vnadnou krásu dřevěných řader. Ale to už je další kapitola, další vinutí osudů lidských i literárních, nová rodící se konfrontace „einmal ist keinmal“ a věčného návratu, nový střet zapomnění a paměti.

K intertextovosti v pohádkách Marie Majerové

Ve svém příspěvku bych se chtěla zabývat mezitextovou vazbou jedné umělé pohádky Marie Majerové a její původní předlohy a zároveň tak poukázat, jak studium právě tohoto mezitextového spojení odkrývá některé charakteristické rysy její pohádkové tvorby.

„Počátky formování příští spisovatelky píšící pro děti byly značně ovlivněny pohádkou a je příznačné, že tomuto žánru věnuje ve svém díle i v pozdější teoreticko-kritické práci mimořádnou pozornost. Pro vývoj pohádky a vlastně pro celou oblast dětské literatury bylo závažné, že do ní Majerová zasahovala tvůrčím způsobem systematicky od počátku století, tedy v dobách, kdy otázka zideování a posílení uměleckosti literatury pro děti byla základní otázkou její existence. Zpočátku se soustřeďovala autorčina pozornost k úpravám českých a světových pohádkových látek, k jejich volnější reprodukci, na níž se maximálně podílelo vypravěčské umění a cit pro výběr takových námětů, které zdůrazňovaly lidovou tradici i sociální kontext a které současně zachovávaly příznačné rysy pohádkové fantazie.“ Potud citát z práce O. Chaloupky a J. Voráčka *Čeští spisovatelé literatury pro děti a mládež* (Praha 1985).¹ Tvůrčí přínos Marie Majerové na poli české pohádky, zdůrazňovaný i v další odborné literatuře,² se vyčerpává její adaptátorskou činností. Roku 1913 Majerová vydává soubor českých zpracování světových pohádkových látek pod názvem *Čarovný svět*. Poté následuje výbor českých umělých pohádek *Zlatý pramen* (1918), pohádka *O krásné zemance* (1918), pohádka *O blanických rytířích* (1921), převyprávění srbské pohádky *Cesta do nového carství* (1928), soubor *Veselé pohádky z celého světa* (1930), soubor *Veselá kniha zvířátek* (1933) a řadu adaptací zakončila známou lidovou pohádkou *O slepičce a kohoutkovi* (1955), které připsala šťastný konec. Majerová se k některým pohádkovým textům znovu vracela a roku 1958 vydala výbor *Veselá kniha pohádek*, který vznikl sloučením *Veselých pohádek z celého světa* a *Veselé knihy zvířátek*.

Veselá kniha zvířátek vyšla v Melantrichu v roce 1933 s ilustracemi J. Lady. Tvoří ji cyklus pohádek *Noemova zvířátka*, *Dům u delfína* a pohádka *Jenda v kočičím království*. Ačkoli je *Dům u delfína* téměř otrockým převyprávěním anglické pohádky *The house at Pooh Corner* (1926), v prvním překladu Hany Skoumalové *Dům u medvídka* (1938) jméno autora anglické předlohy A.A. Milna se nikde neobjeví, pouze tiráž hlásá, že „z anglických autorů vybrala a upravila Marie Majerová“. Tutéž látku pak Majerová přepracovala a roku 1958 pod názvem *Veselé návštěvy* zařadila do pohádkového výboru *Veselá kniha pohádek*. Ani zde Majerová neuvádí prameny, odkud čerpala. Není jisté, zda tento záměr vycházel z autorčina pocitu, že její dílo se plně vymanoilo ze závislosti na původních předlohách, či naopak z vědomí, že některé z jejích adaptací se nemohou měřit s kvalitami originálu. V autorském doslovu k *Veselé knize pohádek* pouze vypočítává, že uvedené pohádky pocházejí z knih českých, slovinských, ruských, francouzských

¹ Chaloupka, O. – Voráček, J.: *Čeští spisovatelé literatury pro děti a mládež*, Praha 1985, s. 239.

² Např. Stejskal, V.: *Moderní česká literatura pro děti*, Praha 1962.

a anglických a vybízí děti, aby samy hádaly, odkud pohádky jsou. Otázce původu jednotlivých pohádek se vyhýbá i A.M. Píša v předmluvě k 10. svazku spisů Marie Majerové (Praha 1960): „...dbala nicméně (M.M. – pozn. M.Š.), jak praví, aby nesetřela jejich rozdílnou národní notu, dává podle ní dokonce hádat malým čtenářům na původ té oné pohádky, aniž jej tentokrát sama označila – tím méně lze arci jeho prozrazením zahanbovat důvtip čtenářů dospělých“.³ S obdobnými vágními komentáři jsou oba pohádkové soubory zmiňovány i v monografiích.⁴ Zamlčení původní předlohy by mohlo být omluvitelné u prvního vydání Veselé knihy zvířátek, neboť počátkem 30. let byl A.A. Milne u nás neznámým autorem. Majerová však ani v době vydání Veselé knihy pohádek v roce 1958, kdy již měli čeští čtenáři k dispozici překlad Medvídka Pú od Hany Skoumalové, nepovažovala za nutné zveřejnit Milnovo jméno v souvislosti s cyklem pohádek Veselé návštěvy.

Majerová přejímá všechny kapitoly druhého dílu Milnova Medvídka Pú s výjimkou sedmé, která svým obsahem odkazuje k prvnímu dílu. Pohádkové vyprávění se snaží aktualizovat úvodní kapitolou, v níž uvádí na scénu jednotlivé postavy a děj situuje do pražské čtvrti. V přepracované verzi, uveřejněné pod názvem Veselé návštěvy, Majerová text zkrátila o některé epizody a upustila od členění na kapitoly, čímž dětskému čtenáři značně ztížila časoprostorovou orientaci a z hlediska kompoziční výstavby vytvořila poněkud nevyvážený soubor epizod bez jakékoli gradační konstrukce.

Hlavními hrdiny Milnovy pohádky jsou zvířata, která však nic nespája s charakteristickými vlastnostmi tradičně připisovanými určitým zvířecím druhům, jak je tomu například v lidové slovesnosti. Zvířecí protagonisté sice představují jisté typy a charaktery (oslík s věčně pesimistickým náhledem na svět, bázlivé prasátko aj.), ale naprosto nezávisle na svých biologických dispozicích či konvenci. Majerová tuto typologii přebírá a činí pouze menší úpravy ve výběru a pojmenování postav: medvídek Pú přichází o své poetické zvukomalebné jméno a stává se prostým medvídkem, z oslíka Ijáčka je pouze ušák, klokanice s malým klokánkem je nahrazena opicí a opičátkem. Ve Veselých návštěvách se díky zestručnění textu některé postavy stávají epizodními a utrpěla tím i jejich charakteristika, která je velmi povrchní (např. sova).

Půvab Milnovy pohádky tkví mimo jiné v tom, že antropomorfizace zvířat není ničím vysvětlována a zdůvodňována, což plně koresponduje s dětskou oblibou zvířecích hrdinů, trvající od počátků dětské literatury dodnes. Dítě se ve svém animismu obrací nejčastěji právě ke zvířeti, které, ač obestřeno tajemstvím, je zároveň dostatečně blízké, aby do něj dítě mohlo promítnout vlastní tužby i problémy. Dětský čtenář posuzuje svět zvířat ve srovnání s vlastními životními zkušenostmi, automaticky je přenáší i na zvířecí hrdiny a přejímá obraz polidštěného zvířete, aniž by vyžadoval nějaké racionální a logické zdůvodnění tohoto polidštění. Způsob, jakým jsou zvířata antropomorfizována, je z hlediska přesvědčivosti a působivosti literárního díla pro děti velmi důležitý. Milne řeší tuto otázku citlivě a s vtípem. První díl je rámován rozhovorem dospělého vypravěče s vlastní postavou Púových příběhů Kryštůlkem Robinem, který chce poslouchat pohádky o sobě a svém medvídkovi. Medvídkova reálná neživotnost je zde – na první pohled paradoxně – vyjádřena personifikací: „Tady jde ze schodů za Kryštůlkem Robinem Michal Medvěd hlavou napřed, bum, bum, bum.“⁵ Dále už medvídek i ostatní zvířata plní funkci zástupného prvku za dětského hrdinu a jejich reálná podstata neživých hraček není zmiňována. Majerová se s problémem oživení hraček ve své adaptaci vypořádala přímočařeji a již sám název

³ Píša, A.M.: Předmluva, in: Spisy Marie Majerové, sv. 10, Praha 1960, s. 15.

⁴ Např. Hájek, J.: Marie Majerová aneb Román a doba, Praha 1982; soubor Veselá kniha pohádek zde není uveden ani v připojené bibliografii díla M. Majerové.

⁵ Milne, A.A.: Medvídek Pú, Praha 1978, přel. Hana Skoumalová, s. 7.

úvodní kapitoly cyklu *Dům u delfína – Vycpaný zvířinec* – dává tušit jak. Vycpaná zvířata, která „vypadala jako živá“, dostali darem od četného příbuzenstva sourozenci Zorka a Jirka. V zahradě jim pak děti vystavěly přibýtek z krabic od umělého tuku a zvířata ožívají až ve chvíli, kdy jsou děti ve škole a nehrají si s nimi. Děti jsou tak jakoby předem vyloučeny z pohádkových kouzel. Jirka se sice obdobně jako Kryštůfek Robin účastní řady dobrodružství se zvířaty, mezi nimiž přebírá roli dospělého arbitra, Zorka však v příbězích nenachází žádné uplatnění a v přepracované verzi *Veselé návštěvy* se nefunkční postava Zorky již vůbec neobjevuje. V obou adaptacích jsou zvířecí protagonisté s realistickou popisností představováni jako hračky: medvěd – „hezke zvířátko z hnědého plyše“, prasátko „z růžového atlasu“, oslík „z hladkého šedého sukna“, opice „z pestrých hadříků“.⁶

Neživotnost zvířat Majerová v průběhu vyprávění neustále připomíná, čímž narušuje dynamiku vypravěčského procesu a zpochybňuje i jeho věrohodnost. Tato tendence sílí zejména ve *Veselých návštěvách*. Srovnajme například: „Selátko usilovně přemýšlelo, skládalo čelo do vrásek a pak řeklo...“ (*Dům u delfína*); přepracováno na: „Ale prasátko skrčilo růžový atlas do vrásek a řeklo...“ (*Veselé návštěvy*). Rovněž geneze zvířecích protagonistů musí být jasná a proto přítomnost tygra, který se znenadání objevuje v medvídkově domě, je autorkou okamžitě zdůvodněna jako nový dárek pro Jirku od dědečka. Ve *Veselých návštěvách* k tomu přistupuje i snaha vydolovat z postav viditelně užitkově výchovné poselství: „Jenže za rok bylo Jirkovi už šest let. Měl chodit do školy a tehdy se zdála nejhodnějším darem sova, vycpaná v opravdovém peří. Vždyť sova je představitelka moudrosti, a na škole, kam Jirku zapsali, byl nápis: Synu, uč se moudrým býti!“⁷ Majerová neponechává velký prostor dětské fantazii, svět hraček je důsledně oddělen od světa reálného a fantastika odpovídající celkovému akademickému pohledu dítěte na svět je značně okleštěna.

V této souvislosti není bez zajímavosti povšimnout si fantastického prostoru, v němž se zvířecí příběhy odehrávají. Dějištěm *Milnova* vyprávění je krajina, v níž se objevují všechny atributy připisované idyličnu i dobrodružnému tajemnu: pohádkový Les a voda. Jeho Les není nijak blíže určen, postupně jsou odkrývána různá lesní zákoutí, potok, říčka a Les se tak stává místem důvěrně známým a blízkým, aniž by ztratil kouzlo tajemnosti. Tato rouška tajemství umožňuje, aby se z Lesa v kteroukoli chvíli vynořila nová postava (Klokance, Tygr), a zároveň skrývá i potenciální nebezpečí (Slon). Pozvolné odhalování neznámých lesních vrcholů v závěrečné kapitole, kdy Kryštůfek Robin s medvídkem Pú dospějí „k začarovanému místu na samém vrcholku Lesa, kde se říkalo Na jezírku“ a Les přerůstá z fantastické krajiny v blízkou krajinu citu. Majerová v *Domě u delfína* volí realističtější přístup a zvířecí obydlí umísťuje do zahrady u Jirkova domu. I tento prostor skýtá velké pole možností pro rozpoutání fantazijní hry, autorka ho však nevyužila, naopak ho zbavila tajemnosti již tím, že namísto poetických *Milnových* domů přiřkla každému zvířeti reálně věrný přibýtek – sově budku, ušákovi stáj, prasátku chlívek atp. Ve *Veselých návštěvách* situuje příběhy jednoduše do „světa hraček“ a vyhýbá se dalšímu místnímu upřesnění, pouze z děje vyplývá, že se odehrává na domácím dvorku, konkrétní lokalizaci zde ovšem nenajdeme. Příběhy vyvázané z magického lesního prostoru tak přicházejí o část pohádkové atmosféry.

Milne koncipoval vyprávění o medvíkovi Pú jako alegorický obraz dětského světa s porozuměním pro dětská přání, ale i slabosti. Zejména tam, kde se děti cítí být nejzranitelnější, ať už je to malým okruhem životních zkušeností, či stavem podřízenosti, kterou pociťují jako ponižující, přichází osvobození vtípem. Komický efekt spočívá v naivních, ve své podstatě a přímočarosti

⁶ Majerová, M.: *Veselá kniha pohádek*, Praha 1958, s. 81-82.

⁷ Tamtéž, s. 83.

však pravdivých výpovědích zvířat, které zachycují dětem blízký způsob uvažování a vyjadřování a dokreslují přesnou charakteristiku jejich psychologických typů. Majerová tento jemný humor rozměňuje v záplavě vysvětlujících komentářů a hodnotících adjektiv, čímž se z jejího převyprávění vytrácí ona hluboká intuitivní pronikavost dětského myšlení, tak typická pro Milnovu původní předlohu. Rovněž přetlumočení Púových nonsensových veršů pozbývá svého jiskřivého humoru a přímo se vnučuje otázka, zda Majerová čerpala z anglického originálu či jinojazyčného překladu. Tento problém, který by si vyžádal zevrubnější srovnání jazykové stránky anglického originálu s jejím převyprávěním, však stojí mimo centrum naší pozornosti.

„Je zajímavé a příznačné pro Marii Majerovou, že ani Veselé pohádky z celého světa z r. 1930 ani Veselá kniha zvířátek z roku 1933 nevyšly v druhém vydání,“ uvádí V. Kovářik v publikaci *Dětský svět Marie Majerové*⁸ a vysvětluje to autorčíným zaneprázdněním, které jí nedovolovalo „poklidné zastavení nad pohádkami, které nechtěla vydat v původní podobě, když byly určeny dětem o čtvrt století mladším“. Již v první verzi převyprávění nacházíme celou řadu kompozičních a jazykových nedostatků svědčících o mechanickém přebírání textu z původní předlohy. Zejména narážky na příběhy z nezařazených kapitol prvního dílu původní předlohy působí v daném kontextu nesrozumitelně a samoučelně. Tyto prohřešky nebyly odstraněny ani ve Veselých návštěvách, kde k nim navíc přibýly chyby z nepozornosti vzniklé patrně zkracováním textu (např. medvídkovy hodiny, které neustále stojí, přitom však v každé kapitole ukazují jinak apod.). Text se vyznačuje jazykovou a stylistickou neobratností zejména v dialozích, které svou těžkopádností vzdalují převyprávění od celkového vyznění původní předlohy. „Já myslil, že tygři všechno stejně rádi jedí,“ pravil medvídek; v přepracované verzi je jeho projev vybroušen na: „Já myslil, že tygři všechno rádi jedí.“ Nedbalý přístup k jazykové stránce textu poznamenávající obě přepracování Majerové vrcholil v závěrečné Jiříkově rozmluvě s medvídkem: „Pojďme!“ „Kam?“ „Kam nás oči ponosou!“ Uvedené citace představují pouze část z jazykových nedostatků, jež nebyly opraveny ani v dalších vydáních a ilustrují tak nezodpovědné autorčino zacházení s mateřským jazykem. Milново vyprávění neusiluje o epický spád, vyniká však emocionální působivostí a dokonalým vystižením principů dětského myšlení a komunikace, které dovádí až do nonsensových poloh. Literární zpracování Majerové zachovává stěžejní dějovou linii s jednotlivými motivy, charaktery postav a dokládá, že autorce lépe svědčí pozice vypravěčky pohádek s možností vybudovat tradiční zápletku na konfliktu dobra se zlem. Tam, kde nemůže rozvést děj do epické šíře a je nucena k úspornějšímu výrazu, ztroskotává.

Nabízí se otázka, proč vlastně Majerová upravovala text současné pohádky intencionálně určené dětem. První možné a logické vysvětlení – autorčina snaha přiblížit se co nejvíce českému dětskému čtenáři, deklarovaná v doslovu k Veselé knize pohádek, – je však v tomto případě zavádějící. Veškeré úpravy provedené v prvním vydání textu M. Majerové (pod názvem *Dům u delfína*) spočívají v lokalizaci děje do Prahy, v nepatrně obměněném repertoáru postav a jejich prezentaci v roli neživotných hraček. V druhém, přepracovaném vydání textu nenajdeme již konkrétní vazbu na pražské či české prostředí, neživotnost zvířecích postav je však posilována deskriptivností, explicitním hodnocením a řadou vysvětlujících komentářů. Tyto úpravy nejsou motivovány pokusem počestit anglickou látku, ale vycházejí z tendence propojit svět fantazijní s reálným, pozemským tak, aby byl přechod mezi nimi racionálně zdůvodněn. Nahrazení klokance opicí je vynuceno důsledným pojetím postav coby neživotných hraček: postava klokance pohybující se v pohádkovém lese může být stejně přirozená pro českého i anglického čtenáře, loutka vycpané klokance by však v českém prostředí působila exoticky a nepravděpodobně.

⁸ Kovářik, V.: *Dětský svět Marie Majerové*, Praha 1962, s. 54.

Důsledné oddělování fantazijní sféry, která je odkázána do jasně vymezeného prostoru („svět hraček“), je příznačným rysem umělé pohádkové tvorby Majerové (srov. dvě varianty pohádky Zuzanka vílou) a v daném případě se promítá do celé kompozice díla nutností organicky začleňovat nové postavy do jeho struktury a přetěžováním textu vysvětlivkami. Namísto vymaňování se z všednosti reality, které je typické pro Medvídka Pú, degraduje tak Majerová dětskou fantazii. Vzhledem k druhu textových úprav, které sice zdeformovaly uměleckou individualitu původního Milnova literárního díla, ovšem jinak je i v detailních motivech kopírují, jeví se jako problematické, a to nejen z hlediska literárního, ale i etického, nazývat texty M. Majerové adaptacemi. Tyto texty se tak řadí k neosobitým plagiátům stírajícím autentičnost a výjimečnost původní předlohy, spočívající zvláště v budování iluze neměnného a samozřejmého světa, jíž otřese až odchod Kryštůfka Robina. Majerová tuto představu ruší hned od počátku neustálými pokusy o racionální interpretaci samého východiska pohádky, což následně determinuje i další změny textu.

Na toto plagiátorství M. Majerové upozorňuje ve svém článku Pohádka o Marušce zlodějce Ondřej Stehlík,⁹ který vypočítává a lacině ironizuje některé zásahy do původního textu. Za jejich příčinu však zcela mylně považuje fakt, že „v době, kdy Maruška opisovala, nebylo ještě přípustné ani možné, aby u nás vyšel překlad imperialistického humoristy z Punche. A proto se snad odhodlala taktó zastřeně přinést dětem kousek radosti do kasárenských dní. Je pak pochopitelné, že z Kryštůfka Robina je reálsoc. Jiřík, prasátko nejí žaludy, ale brambory (socialistická prasata se mají lépe), místo oslíka Ijáčka máme ušáka (snad pro jeho zpátečnický skepticismus?) a namísto cizokrajných klokanů máme poněkud domáctější opice (celkem případné)“. Pisatel opomíjí skutečnost, že Majerová první verzi svého převyprávění pořídila a vydala již v roce 1933. Pro úplnost je tedy třeba připomenout, že adaptace Marie Majerové Dům u delfína se dočkala druhého vydání roku 1969 (nakladatelství Svoboda) a jedna kapitola Co tygr nejraději byla uveřejněna v Novém špalíčku českých pohádek roku 1971 (v Lidovém nakladatelství, uspořádal O. Chaloupka). Veselá kniha pohádek, která obsahuje Veselé návštěvy, byla vydána podruhé v roce 1960 (SNDK) a v témže roce vyšla v desátém svazku Spisů Marie Majerové (SNKLHU), roku 1970 se pak objevuje její dosud poslední vydání v Československém spisovateli. Převyprávění M. Majerové bylo v roce 1961 upraveno pro rozhlas pod názvem Veselé pohádky o hračkách. Medvídek Pú na českou literární scénu vstoupil poprvé roku 1938 ve zdařilém překladu Hany Skoumalové, druhý díl následoval o rok později (oba vyšly v nakladatelství Vyšehrad) a do současné doby byl devětkrát reeditován (1949, 1959, 1965, 1970, 1972, 1978, 1984, 1988, 1993). Veselost proklamovaná v titulech pohádkových souborů i převyprávění jen obráží rozpornost adaptací, v nichž Majerová zápolí s pokusem skloubit nonsensový humor původní předlohy s vlastními didaktickými záměry.

⁹ Stehlík, O.: Pohádka o Marušce zlodějce, Protestant 1993, 5; přetištěno in: Literární noviny 1993, 26.

Intertextové vazby pohádek Jana Wericha

Otázky intertextovosti a transtextovosti vůbec považuji za jednu z oblastí, v níž se realizuje tendence literární vědy zkoumat text jako celek nikoli uzavřený a soběstačný, nýbrž prolínající se a protínající se určitým způsobem s jinými texty a komunikující s recipientem. Problematika takto koncipovaná se zčásti kryje s problematikou genologickou, zejména v prostoru architextovosti. Její podstatu postihl Michal Głowiński, jako fakt, že „text vždy odkazuje k obecným pravidlům, podle nichž byl vytvořen“,¹ tedy i k pravidlům žánrovým, která v jedinečných realizacích s texty daného žánru sdílí.

Pohádka je v těchto souvislostech přitažlivá už proto, že její prehistorie sahá až k časům geneze tzv. jednoduchých orálních forem a její historie se stále děje, jednak v písmem fixované podobě literárních převyprávění, jednak v autorské tvorbě látkově původní, nejednou demonstrující znaky individuálního stylu autorova nápadněji než dominantní rysy žánru. Architextové vztahy spínají i tyto pohádkové texty s žánrovou tradicí. Není přitom rozhodující – i když nikoli irelevantní – zda se nově vzniklý text vztahuje k pravidlům pohádky jako žánru výhradně svou podobou, nebo navíc explicitním uvedením žánru v titulu, jímž autor nebo pořadatel souboru architextovost (žánrovou příslušnost) jako vlastnost textu reflektuje signální „textovou operací“.²

Z tohoto hlediska je zajímavé, ba příznačné, že pohádkové soubory či jednotlivé texty jsou velmi často pojmenovávány genologickým, a tedy vztahovým, aluzivním termínem (např. České pohádky, Dvanáct pohádek, Devatero pohádek, Královské pohádky, Uzel pohádek).³ Autor, respektive pořadatel, tím explicitně vyjadřuje své genologické pojetí textů a jejich návazností, aktivizuje žánrové povědomí recipienta a podněcuje zcela určitý způsob jejich recepce.

Zvlášť u pohádek autorských a pohádek svérázně modifikovaných, ke kterým texty Jana Wericha patří a které nejednou absorbují prvky útvarů žánrově blízkých (pověst, anekdota, facietie aj.) i vzdálených (publicistické druhy), má genologický termín v názvu významnou signální funkci.

Jan Werich tohoto způsobu pojmenování používá vzácně (např. Líná pohádka, Pohádka o zasloužilém vrabci),⁴ častěji volí běžnou syntax pohádkových názvů (např. Jak obří na Šumavě vyhylni, O třech hrbáčích z Damašku), které lze chápat aluzivně, jako signál narativního charakteru textu, jako narážku evokující vypravěčskou situaci, jako větovou elipsu.⁵ K vypravěčské situaci odkazuje i název Moře, strýčku, proč je slané? Navozuje přímý kontakt posluchače s vypravěčem a naznačuje, že se bude vyprávět o původu vlastnosti jevu a půjde tedy o text etiologický. Vypravěč přijímá otázku potenciálního posluchače a vydobývá z ní originální incipit

¹ Głowiński, M.: O intertekstualności. *Pamiętnik Literacki* 1986, 4, s. 80.

² Homoláč, J.: Intertextovost a utváření smyslu v textu. Autofererát k disertaci. FFUK, Praha 1993, s. 4 (nepubl.).

³ Erben, K. J.: České pohádky, 1905 (V. Tille); Mahen, J.: Dvanáct pohádek, 1918; Čapek, K.: Devatero pohádek, 1930; Šiktanc, K.: Královské pohádky, 1994; Uzel pohádek, 1992 atd.

⁴ Werichův soubor obsahuje převážně pohádky látkově nepůvodní, jen několik čísel tvoří pohádky umělé (Král měl tři syny, Psa starosti, Pohádka o zasloužilém vrabci, Chlap, děd, vnuk, pes a hrob). Naše pojednání pracuje s látkově nepůvodními texty.

⁵ Možné rekonstrukce: A teď si budeme povídat o třech hrbáčích z Damašku. A já vám teď povím, jak obří na Šumavě vyhylni, apod.

navozující interakci s jevy z oblasti vědeckého zkoumání, zcela mimopohádkové. Komický efekt je účelem. „Jářku, moře, povídám si, proč je moře slané? A tak jsem se zamyslel a začal jsem pátrat. Člověk všecko vypátrá, když si dá práci a když má na pomoc lupy, čočky, drobnohledy, chemii, svědky, knihy a ústní podání.“⁶ Ústním podáním se znovu vrací do pohádkové fikce, která je však prezentována jako výsledek „pátrání“; dostává se jí tedy posvěcení události faktické, nazírané s ironickým nadhledem vynikajícího kombinátora.

Celý soubor nazval Jan Werich synekdochicky, shodně s názvem jedné z nejlepších pohádek svazku *Fimfárum*⁷ – pro recipienta nesrozumitelně, vyzývavě, pro mezitextové vztahy svého souboru příznačně. Vyjádřil tím vázanost své stejnojmenné pohádky na pretexty, které pod heslem *Fimfárum* včlenil do *Soupisu českých pohádek* Václav Tille.⁸ Podle svědectví Igora Inova bylo toto Tilleho dílo Janu Werichovi zdrojem výchozích textů pohádek *Fimfára*.⁹ Samo představuje intertext z typologického hlediska ojedinělý. Váže se na množství už druhotných pramenů, literárních zpracování pohádkových námětů, z nichž Václav Tille pro svůj soupis zformuloval zkrácené synopse (*partes pro toto*). Vznikly tak texty *sui generis*, zhavené individuálních rysů vypravěčství i kompozičních efektů, stylově neutrální, odosobněné, současně však jako stvořené pro autorský typ tak eruptivní, jako byl Jan Werich, který se nedá poutat podobou pretextu, ale naopak – dává se jí inspirovat k jedinečným improvizacím. Werich pojal zvolené výchozí texty velmi svobodně, kontaminoval segmenty ze dvou i několika Tilleho synopsí a proměňoval je svým hereckým vypravěčstvím v texty autorsky naprosto svébytné. Základní metodou mu byla amplifikace, tvořivá metamorfóza nevýrazného pretextu v posttext autorský (*totum pro parte*). Z hlediska geneze jde o literaturu vzniklou z literatury, o mezitextové navazování, při němž se i polozapomenuté fabule rozžehly přímo barevnými světly. Interakce pretextu s textem Werichovým se realizovala ve fázi tvorby.

Z hlediska recepce je situace odlišná. Sémantický efekt textové konfrontace, kterou intertextuální vztah obohacuje zasvěceného vnímatele, nemůže být naplněn, protože recipient pretexty nezná.

Zná však některé z pohádek Werichova *Fimfára* v klasickém podání, v obecném povědomí nejrozšířenějším. Tak *Královna Koloběžka První*, která Werichův soubor otevírá, je zpravidla reflektována jako varianta *Chytré horáky* Boženy Němcové. Předposlední pohádka *Rozum & Štěstí*¹⁰ naprosto bezpečně evokuje hutný text Karla Jaromíra Erbena (*Rozum a Štěstí*). A tak cestou ne zcela přímou, ale také ne zcela bludnou vstupuje do vědomí recipienta tato vázanost klíčových Werichových textů na české pohádkové klasiky a podílí se nezanedbatelně na sémantickém obohacení jejich recepce. Také vlastní jména postav z několika dalších pohádek, jako *Paleček*, *Nebojsa*, *Honzík*, která už nabyla charakteru kódu, odkazují k vazbám dávné pohádkové tradice.

Recipient tak přijímá Werichovy „texty z textů“ v závislosti na své literární kompetenci v souvislostech žánrových, respektive architektonických, i ve vázanosti intertextové. Ta se v jeho literárním povědomí realizuje převážně evokací známých autorských jmen, pohádkových fabulí, segmentů, motivů i hrdinů, nikoli prostřednictvím Tilleho výtahů, které jsou pro něho irelevantní.

6 Werich, J.: *Fimfárum*, Praha 1968, 3. (rozšířené) vydání, s. 67; s tímto vydáním pracuji.

7 *Fimfárum* vyšlo poprvé v r. 1960 s 11 texty, 3. (rozšířené) vydání s 19 texty koncem r. 1968. V tomto rozsahu nebylo už vydáno (zatím 7 vydání).

8 Tille, V.: *Soupis českých pohádek*, Praha, první díl 1929, druhý díl sv. 1. 1934, sv. 2. 1937.

9 Inov, I.: *Jak to všechno bylo, pane Werichu?*, Praha 1992, s. 238.

10 Pohádka *Rozum & Štěstí* vyšla pouze ve třetím, rozšířeném vydání *Fimfára* v r. 1968, zřejmě pro své satiricko-politické ostří. Zatím se do souboru nevrátila ani po r. 1989.

Realizuje se s pomocí pohádkových pravidel, i rozpoznání „odchylek“, na pozadí vázanosti architekturní.

Jan Werich tento způsob recepce pohádek Fimfára přímo předurčuje, bezděčně i vědomě. Neupozorňuje na jejich výchozí texty, v této sféře se vzdává aluzí. Poutá svým vlastním přínosem, originalitou stylu, humorem, nápaditostí, množstvím detailů, postřehů, poznámek, komentářů, okamžitých reakcí a replik. Tím aktivizuje recipientovo vědomí žánrových dominant i jeho ochotu reflektovat jejich jedinečnou realizaci, vytváří prostor pro možnou konfrontaci intertextovou i architekturní. Aluze k tomu volí se samozřejmostí, kterou si vypěstoval dlouholetou autorskou, hereckou, klaunskou a vůbec životní zkušeností.

Povšimneme si dvojího druhu aluzí: těch, které se vztahují k žánrovým určením a podmiňují mezitextovou interakci, a těch, které odkazují k mimotextové realitě, s vědomím toho, že jde o pouhý výběr a o rozčlenění pomocné, protože obojí se prolíná jako vztah primární a sekundární.

Jako příklad aluzí prvního druhu volím způsob vytváření nadpřirozených postav a věleňování postupů *příznakových pro jiné žánry*.

Nadpřirozených postav vymodeloval Jan Werich ve Fimfáru málo, neboť inklinoval k pohádce novelistické, ale při jejich vytváření přímo hýřil aluzemi. Tak vodník v pohádce Fimfárum má jméno Čochtan a už tím vyvolává specifické reminiscence, má dar bohatě se vypovídat a vypravovat, dušičky pod hrníčky dávno nedává, utopence ve vodě nechce, dost škody nadělají továrny a papírny, hlídá klidné tření ryb a pohodu potěru jako Werich-rybář; kovář pomůže už proto, že jsme Češi, a tedy už z tradice proti vrchnosti. Velí mu „vlez mi na záda“, a když se tak stane, rejdí po hladině pomocí zaklínadla „Resl sem a Resl tam“, jehož působením pod jeho zadními šosy „s prominutím“ skutečně funguje záhadný pohon. Mluví jako správný porybný, obecnou češtinou, expresivně, s použitím výrazů z profesního slangu. Nebo čert z pohádky nazvané rčením Až opadá listí z dubu, který má nesnadnou roli (autor pro něho spojil dvojí pohádkovou látku) a plní ji ve srovnání se svými předchůdci velmi originálně. Jako oni je sice po dvakrát přelstěn, ale řadou rysů jedinečně odlišen: žije v téže době, kdy Jan Werich pohádku píše (narážka na křížové seti), jedná a vyjadřuje se jako profesně vyspělý agent protialkoholické léčebny, úzkostlivě spisovně, strojeně, s přemírou cizích slov, dovolává se své zkušenosti z roku 1911, kdy slyšel vyprávět, jak byl čert člověkem obelstěn při dělení výnosu z „obilovin, brambor a řípy“. Máme před sebou ojedinělou aluzi – explicitní reminiscenci pohádkové bytosti na účast spřízněné postavy v jiné pohádce, velmi známé, a schopné tedy evokovat mezitextovou interakci.

Oba příklady evokují postavy vodníků a čertů známé z textů pohádek a pověstí a dokládají, že amplifikaci jako formu mezitextového navazování realizoval Werich v rovině tematické i jazykově-stylové, způsobem výsostně vlastním, pro který mu pretext mohl posloužit nanejvýš jako impuls svou bezbarvostí. Do jiné transtextové souvislosti nás vede pohádka O třech hrbáčích z Damašku, v níž Werich hravě vykouznil orientální atmosféru obřadnou promluvou mečifě Babekana, která jako celek je literární aluzí, evokuje svět pohádek arabských. Letmou narážkou se thesauru arabských pohádek dotkl už rybář z Královny Koloběžky První, když uložené hádanky hodnotil „jako z Tisíce a jedné noci“.¹¹

Jiný typ aluzí představují scény a promluvy, které do pohádkového textu nápadně zaklíňují příznakové prvky jiného, vyhraněného a recipientovi známého žánru. Tak scéna přepadení pána, který koupil Palečka, je podána jako scéna z westernu, v drsném dialogu, se zřetelně parodujícím záměrem. Nebo promluva vypravěče, která uzavírá klidným slovem chaotické hemžení pohádky Lakomá Barka a s hravou ironií doporučuje recipientům, jejichž žánrové očekávání zůstalo

¹¹ Werich, J.: Fimfárum, cit. dílo, s. 8.

epickým závěrem nenaplněno, že si „raději měli přečíst nějakou pohádku, a ne tuhle pravdivou příhodu“.¹² Ujišťování o „pravdivosti“ neuvěřitelného příběhu (i s pomocí žánrových pojmenování) jen zvýrazňuje jeho fiktivnost, vyvolává úsměv i smích. Dosvědčují to i publicistické komentáře, s kterými si Jan Werich duchaplně pohrál, když jejich prostřednictvím sledoval pouť nosu princezny Bosany Evropou, čímž ji paradoxně „verifikoval“ jako skutečnou událost, a navíc obohatil své podání imitací novinového tisku jednotlivých států – tedy opět mezitextovou evokací. Zvládnutí happy-endu zásahem Štěstí ve vynikající verzi pohádky Rozum & Štěstí má dokonce charakter ústního reportérského výkonu.

Uvedené příklady projasňují obecné úvahy o charakteru intertextových vazeb Werichových pohádek. Werichovy texty svou autorskou jedinečností evokují pohádkové postavy, segmenty i syžety, z jiných pohádek známé a jinak v nich pojaté, osobitou stylizací upozorní na přítomnost zřetelných příznaků jiného žánru, k jehož textům odkazují (western, publicistický komentář, reportáž aj.). Neevokují konkrétní pretext. Intertextová vázanost se realizuje jako interakce Werichova textu s jinými pohádkovými texty živými v čtenářově povědomí, prostřednictvím obecně známých žánrových pravidel, zdůrazňovaných i porušovaných. Architextovost tvoří jejich bezpečné pozadí.

Publicistické pasáže, které Werich včlenil do svých pohádkových textů, nás vedou přímo k mimotextovým aluzím, jimiž Werichovy pohádky odkazují nejen k jinému literárnímu textu, ale i k mimoliterární realitě, včetně reality politické. Opět se tak děje s tvořivým využitím žánrového „pravidla“, podle něhož pohádka sděluje způsobem zábavným a poutavým vážné poselství mravní a vypravěč v ní nalézá prostor pro vlastní aktualizaci. Tohoto „pravidla“ se Werich chopil s náruživostí sobě vlastní, vypravování pohádky pojal jako možnost vyslovit se vtipně, moudře i útočně k obecným otázkám lidského soužití i k dobovému dění. Měl rád jinotaje, improvizace, repliky, glosování, komentování, zobecňující konstatování, aluze v nejširším smyslu toho slova a proložil jimi své podání natolik bohatě, že se tyto aluze sekundárně staly složkou mezitextového navazování, příznačným projevem Werichova vkladu do pohádkových pretextů.¹³ Werich vůbec rád putoval „oklikou přes pohádkovou ireálnost ke skutečnosti“,¹⁴ své nejlepší pohádkové texty sklenul jako paraboly lidských morálních a společenských vztahů. Není asi náhodné, že svou první pohádku formuloval s překvapivě neúhybnou nechtí k mocenským ambicím, k dvorům a palácům mocných a stále mocnějších a s jímavým porozuměním pro ticho a pláč, pro „stále víc ticha a víc pláče dole ve věžích“.¹⁵ V pohádkách pokračoval Jan Werich ve svém zápase proti hlouposti, proti moci spojené s hloupostí, proti zneužívání moci, proti mocenské hierarchii odcizené všemu pozitivně lidskému.

Neváhal do pohádkového textu vtělit i pasáž vztahující se alegoricky k událostem zcela konkrétním, zadržlým v paměti současníků, totiž k inscenovaným procesům 50. let. Jde o pohádku Rozum & Štěstí, plnou vtipu a aluzí, ruchu i ticha, dramaticky gradovanou a dokonale vyváženou, která vyšla jen v jediném vydání Fimfára v roce 1968.¹⁶

Domnívám se, že i tyto pasáže, vztahující se primárně k mimotextové realitě, dokreslují charakter intertextovosti Werichových pohádkových textů. Jsou v posttextu něčím navíc, přítom

12 Tamtéž, s. 61.

13 Repliky, glosy a gnómy se ve Werichových pohádkách vyskytují daleko hojněji než v jiných jeho prózách. Snad proto, že pohádky časově bezprostředně navazují na sklonek jeho hereckého působení, a také i proto, že se k nim Werich cítil podněcován v procesu přetváření pretextu. Ojedinelé nejsou ani pasáže, které svou podobou připomenou postupné reakce v dialogích proslulých forbín.

14 Voskovec, J. - Werich, J.: Pohádka. Předmluva ke hře Robin Zbojník, Hry Osvobozeného divadla 3. Praha 1956, s. 205.

15 Werich, J.: Fimfárum, cit. dílo, s. 32.

16 Viz pozn. 7.

Prvky intertextuality libreta muzikálu *Bastard*

Literární útvar *libreta* můžeme posuzovat z dvojího hlediska: jednak z hlediska funkčnosti v celkové hudebně dramatické struktuře, jednak z hlediska absolutní hodnoty libreta jako určitého specifikovaného dramatického textu. Mně půjde o druhé hledisko. Pro předmět mého příspěvku je důležitý fakt, že předlohou libreta bývá nejčastěji dramatický činoherní text, využívají se díla básnická a prozaická, libretista nezřídka zpracovává také vlastní námět.¹

Autorem libreta muzikálu *Bastard* je brněnský Stanislav Moša, pro úplnost připomínám autora hudby, kterým se stal Zdeněk Merta. Premiéra muzikálu se odehrála v Městském divadle Brno 12.11.1993. Autoři a divadelníci jím navázali na úspěšnou muzikálovou inscenaci *Snů nocí svatojánských*. V kontextu celého díla mohl zkušenější divák uvnitř vícevrstevného textu odkrýt latentní vztahy k jiným textům, zejména ke Goethově tragédii *Faust* a k bibli.²

Ke kritice žánru muzikálu *Bastard*

S. Moša a Z. Merta své dílo označují za vizualizované oratorium. Formou však nejde o typické oratorium, tedy rozsáhlé vokálně-instrumentální hudební dílo pro sbor, sóla a orchestr, ale spíše o divadelní, pohybovou, světelnou a zvukovou *variaci*. Nejedná se přitom ani o rockový muzikál v pravém slova smyslu, přestože Merta především využívá prvky rockové hudby. V textu rockových muzikálů totiž obvykle chybí příběh, v němž by bylo vše s dokonalou pravděpodobností motivováno. Rockový muzikál představuje formu, které také chybí jasná sémantika, nejen sémantika celku, ale i jednotlivých čísel,³ tak jak jsme na ni zvyklí z „realističtějších“ předrockových muzikálů. Žánr rockové opery patří k žánrům relativně velmi prestižním. Je to žánr ve stavu zrodu, o čemž svědčí i nejistota pokud jde o jeho žánrové označení. To je často suplováno něčím, co se nalézá na pomezí deskriptce a reklamního sloganu se vši jeho významovou neurčitostí. Domnívám se, že označení „vizualizované oratorium“, které se vyhýbá termínu rocková opera, je příkladem takového „nouzového“ řešení. Žánr oratoria je charakterizován nejevištní podobou (v našem případě jde tedy o *contradictio in adjecto*).

Problémy vztahu relativně uzavřených částí a celku má nejen muzikál, ale také román. Viktor Šklovskij román charakterizuje takto: „Složitá umělecká díla jsou obvykle výsledkem kombinací a vzájemného působení jednodušších a především rozsahem menších děl, která existovala už dříve. Román se skládá z kousků - z novel. Hra se skládá ze slov, vtipných dialogů, pohybů, kombinací pohybů a slov a z výstupů.“⁴ Jak naznačuje Šklovskij, vztahy částí a celku jsou v románě i v divadle z velmi obecného formálního hlediska v podstatě stejné.⁵ Muzikál je do značné míry ještě složitější celek než román. Není však účelem tohoto příspěvku aplikovat na

1 Slovník literární teorie (red. Š. Vlašín), Praha 1984, s. 200.

2 Martinek, L.: *Bastard jako mýtus*, Region Opava 1993, 45. s. 5.

3 Osolsobě, I.: *Divadlo, které mluví, zpívá a tančí*, Praha 1974, s. 145.

4 Cit. podle Osolsobě, I.: *Divadlo, které mluví, zpívá a tančí*, cit. dílo, s. 147.

5 Tamtéž.

dramatické dílo hlediska jiných umění, například literatury a hudby, ale vyjít z hledisek dramatických a divadelních. Každé hudebně dramatické dílo můžeme nahlížet přibližně ze tří hledisek: 1. z hlediska divadelní, eventuelně varietní pestrosti; 2. z hlediska dramatické jednoty; 3. z hlediska vyššího (archi)tektonického celku, který se nad tím vším klene.⁶

Tato hlediska není možné aplikovat beze zbytku. I při snaze muzikálu o co největší pestrost - v našem případě jde o „theatrum mundi“ - revuální plán nutně přesahuje do dramatického, přičemž architektonické uchopení celku je možné (nebo zde alespoň tušíme podobnou snahu).

Ad 1. Hledisko divadelní (varietní) pestrosti

Povaha tohoto příspěvku neumožňuje analýzu revuálního plánu v jeho celku, protože se opírá pouze o libreto, nikoliv například o videozáznam představení. Budou nás proto zajímat některé specifické projevy revuálního plánu, jako zpěvní čísla, výstupy, dialogy.

1. Zpěvní čísla

Muzikál *Bastard* obsahuje 40 čísel, představení se dělí do dvou částí (aktů): 1. část - 19 čísel, 2. část 21 čísel. To je sám o sobě úctyhodný počet proměn scény, slibující velkolepou podívanou a svědčící zároveň o velkém zastoupení revuální složky.⁷

2. Výstupy

Jednotlivé výstupy postav není možné pro omezený prostor této studie podrobit důkladné sémantické analýze. V muzikálu vystupuje řada nejružnějších postav reprezentujících lidstvo a jeho rozmanité společnosti (staré hraběnky, zdegenerovaní rytíři, zlatí pomatenci, pedantky, žebráci, malomocní), postavy „pohádkové“ (vlasatice, černoděr, ohněmuži, čarodějnice, slepé víly, větroobři) a postavy mytologické či biblické (Duch svatý, Satan, anděl). Mimo postavy hudebně dramaticky charakterizované samostatným číslem je v muzikálu spousta dalších postav spojených tanečním projevem a individualizovaných pouze kostýmem, sólovou akcí (gestem), maskou, jménem.

Jako diskutabilní se mi jeví antropomorfizace zmíněné postavy Ducha svatého. Podle bible Duch svatý přichází od Otce (Jan: 15, 16), ale není samostatnou bytostí (Matouš: 10, 29). Z hlediska výtvarného umění bývá Duch svatý většinou zobrazován v podobě holubice, plamenů či světla a antropomorfizován dosti vzácně (Seslání Ducha svatého od Mistra Vyšebrodského oltáře, z doby kolem r. 1350).⁸ Je patrně věcí autorovy licence, že takto pojmenoval dramatickou postavu, kterou v Goethově *Faustu* reprezentuje Hospodin. Za vyložení lapsus však považuji nářek Ducha svatého nad *Bastardovým* zaprodáním se Satanovi. Tento jinak působivý monolog zaujímající rozměr celého čísla autor nazval poněkud nelogicky a v rozporu s jakýmkoli teologickým výkladem bible Kristův pláč.⁹

⁶ Tamtéž.

⁷ „Plán revuální a plán dramatický: Každý muzikál tvoří především celek revuální (revuální plán je strategicko-taktický rozvrh tohoto revuálního celku). Jde o souhrn materiálů, z nichž divadlo staví: herci, jejich pohyby, hlasy, slova, tóny, světla, dekorace, rekvizity, nábytek, zvuky atd. a dále jakési ‚polotovary‘ a ‚prefabrikáty‘ z nich zhotovené: čísla, výstupy, dialogy, písně, tance. Hlavním zákonem revue je pestrost a ta představuje i hlavní pořádací princip revuálního plánu díla. Naproti tomu dramatický plán (také jej můžeme označit za sémantický) si nevšímá revuálních čísel, ale bezpečně čte jejich dramatické významy a rozeznává ucelený úsek mezilidské komunikace a interakce, který hra modeluje. Princip své organizace nenachází v sobě, ale mimo sebe, v komunikační skutečnosti, kterou zobrazuje: je exomorfní homogenizací heterogenního celku. Je to plán integrace, jednoty. Oba plány jsou vzájemně protichůdné a síla celku je v jednotě jejich protikladů.“ (Tamtéž, s. 152.)

⁸ Moša, S.: *Bastard*, Městské divadlo Brno, Brno 1993, s. 103.

Pokud jde o postavu ďábla (u Goetha je jím Mefistofeles - u S. Moši Satan), pak bych rád jako příspěvek k výkladu faustovské pověsti citoval výrok Franze Baadera o filozofii náboženství: „Pravý ďábel může být jen krajní ochlazení. Může být jen /.../ nejvyšší svrchovaná soběstačnost, extrémní lhostejnost, negace zahleděná do sebe samé. /.../ Ale právě pro tuto ledovost je prý znázornění ďábelského principu v poezii nemožné. Zde nemůže dojít k oproštění od *všeho* patosu, pro děj je naopak nezbytný satanův zájem, který se projevuje právě jako *ironizování* skutečnosti...“¹⁰ Mošův Satan opravdu zaujímá ironizující postoj ke skutečnosti (viz např. číslo s názvem Panoptikum); podobně je tomu s postavou Jidáše v muzikálu Andrewa Lloyda Webera a Tima Rice Jesus Christ Superstar.

3. Dialogy

Vypsáním dialogů a přidáním nejnужnějšho spojovacího textu dostaneme *libreto*, tedy něco, co lze považovat za literární dílo. Vyjmeme z libreta zpěvní texty a získáme pak útvar, který se většinou podobá sbírce básní, nezřídka se vyznačuje solidní úrovní a může někdy mít ucelený charakter.¹¹

Ačkoliv libreto má povahu literárního díla, přece jen je třeba si uvědomit, že se pořád jedná o zápis zpěvních textů. V poezii je základní jednotkou verš a strofa je tu pouhé „nepovinné členění“ (J. Lotman), tedy členění obdobné odstavcům v próze a příznačné spíše pro básně narativního rázu. Podle Iva Osolsobě je však zcela jiná situace v písni, kde není reálnou jednotkou verš, přestože je tu slyšet stejně dobře jako v poezii, ale právě strofa. Strofa je základní písňovou jednotkou.¹² Prakticky vzato muzikál použije písň jako promluvy příslušné dramatické osoby - ze sólové písň se stane zpívaný monolog, z dueta pak dialog (někdy též dvojmonolog). Neboli - z písň vzniká hudebně dramatický prostředek, kterému se říká zpěvní číslo. Jeho text není básní a nepatří do poezie, protože se řídí zcela jinými zákony než zákony básnické tvorby. Zatímco poezie hraje kooperativní hru se svým čtenářem, text zpěvního čísla, tam, kde kompetitivní interakcí své postavy modeluje jazykovou složku hry, může mít aspoň zčásti kompetitivní charakter. Sémiotika jazykové složky zpěvního čísla se tedy neřídí zákony poezie, ale spíše zákony *citátu*.¹³

Ad 2. Hledisko dramatické jednoty

Hlavní dramatická postava - Bastard - v průběhu děje prochází rozličnými situacemi, které umožňují dosáhnout revuální pestrosti. K Bastardovi se přidává jeho zplozenec Homunkulus a také Satan. Do cesty je mu seslána Markétka jako symbol krásy. Bastard je vystaven nejrůznějším falešným lákadlům a svodům pozemského života. Ke katarzi však v dramatu nedochází v okamžiku Bastardova pokusu ztotožnit se se světem prostoty a chudoby, ale až v okamžiku jeho úplného prozření. Tehdy Bastard pochopí, že nikoliv věčný život, ale jenom smrt má smysl, neboť „ctít se má to, co přetrvává“. „To, co přetrvává“ je ovšem podle autora smrt. (Z hlediska intertextuality se nabízí srovnání s dramatem bratří Čapků Adam Stvořitel. V tomto díle však přežije jako naděje pro lidstvo Zmetek.) Pro většinu muzikálových hrdinů je charakteristické, že hledají úspěch. Muzikál se tudíž nemůže opírat o jednotu místa, jak to činí opereta, preferuje mnohaobrazové členění, jaké

⁹ Slovník biblické kultury, Praha 1992, s. 52.

¹⁰ Mann, T.: Jak jsem psal Doktora Fausta, Praha 1962, s. 90.

¹¹ Srov. Osolsobě, I.: Divadlo, které mluví, zpívá a tančí, cit. dílo, s. 91-93.

¹² Tamtéž, s. 103-104.

¹³ Tamtéž, s. 159.

přináší revue.¹⁴ Pro řadu muzikálů je pak typické, že vznikly z činohry nebo z jiných předloh (opera, balet, comics apod.). V případě našeho muzikálu se nabízí srovnání ponejvíce s Goethovým *Faustem*. Muzikál lze chápat jako *parafrázi* této činoherní předlohy, jež byla sama inspirována faustovskými legendami.

Autor libreta S. Moša zachází ovšem s faustovskou látkou velmi volně, takže se ve vnímání rodí pochybnost, je-li vůbec možno o parafrázi mluvit. U Goetha *Faust* překládá bibli a verš „Na počátku bylo slovo“ mění na „Na počátku byl čin“ a tímto krédem vrcholí i druhý díl tragédie. Ve sféře tvůrčí činnosti v době romantismu bylo možné spatřovat jediné smysluplné naplnění smrtelných životů. Současnost však klade dle Mošova vyjádření v tištěné podobě libreta před člověka množství otázek zpochybňujících smysl jeho existence, pochybným se stává i onen „čin“, který přetváří a namože hubí svět, čin, kterým lidstvo předběhlo svou schopnost jakýkoli čin reflektovat z historické perspektivy, a to především díky ztrátě všeobecné pokory a nadměrnému sebevědomí.¹⁵ Moša se začal zabývat faustovskými legendami, kterým je společné neobyčejně zřetelné pojmenování věčného údělu člověka zápasit se svým osudem na této zemi: narodit se - žít - a zemřít. Mošův a Mertův muzikál je úvahou nad ztrátou lidského povědomí o čase ve všech jeho aspektech.¹⁶ Ve zmíněných sentencích má dominantní postavení vztah autora libreta k aktu vyhnání z ráje. Zde se zrodil i název muzikálu - *Bastard*. *Bastard* - zmetek, člověk, který se nepovedl, je ve svých touhách ničen poznatkem nezměnitelnosti ve změnách. *Theatrum mundi*, kterým prochází, ho opakovaně utvrzuje v přesvědčení, že ono lidské pachtění „někam dopředu“ je marné, pokud si člověk neuvědomí význam okamžiku, onoho „ted“ v běžném, smrtelném životě.¹⁷

Jak se tato autorova představa promítla do samotné struktury libreta a v čem spočívají hlavní odlišnosti od činoherní podoby *Fausta* Goethova?

Počátek muzikálu se vyznačuje spíše vazbami na bibli než na Goethova *Fausta*, i tady se ovšem autor odchyluje od tradice. Verš „Na počátku bylo slovo“ podle něj nekončí slovem „slovo“. V bibli po této větě následuje „A to slovo znělo světlo“. Kromě tohoto světla pak autor mluví ještě o jakémsi jiném světle, které umožňuje, aby tvary skrze světlo námi viděné vstupovaly do řádu našeho chápání. Ale nejdůležitějším světlem je podle autora to, které je schopno rozjasnit onu mnohahedinnost lidského plemene v jeho pestrosti. Člověk je smrtelný - lidstvo nesmrtelné. Člověku je dáno rozlišit dobré od zlého, ale teprve lidstvo ze své historické perspektivy zhodnotí, kde byla pravda.¹⁸ Analýza myšlenkového postupu S. Moši na základě jeho libreta je velmi komplikovaná, neboť se zde dosti kuriózně mísí verše ze Starého i Nového zákona, konkrétně z první knihy Mojžíšovy a Evangelia svatého Jana. Další aluze na bibli obsahuje číslo s názvem *Panoptikum*, kde jsou v souladu s první Mojžíšovou knihou vyjmenováni potomci Adama a Evy, které *Bastard* označuje za zmetky!¹⁹

Shodné prvky s Goethovým *Faustem* představuje v muzikálu úmluva Ducha svatého se Satanem (ve *Faustovi* *Hospodina* s *Mefistofelem*), že na *Bastardovi* bude demonstrována hodnota nebo bezcennost člověka. *Bastard* vyjadřuje lítost nad tím, že náhoda tomu chtěla, aby člověk pojezdil ze dvou stromů rajské zahrady plody stromu dobrého a zlého a nikoliv ze stromu života. Pomocí Satanova pláště je *Bastardovi* vráceno mládí. Posléze z mlhy a světla vytváří *Bastard* umělého

14 Tamtéž.

15 Moša, S.: cit. dílo, s. 19.

16 Tamtéž, s. 19.

17 Tamtéž, s. 19-20.

18 Tamtéž, s. 19-20.

19 Tamtéž, s. 50.

člověka - Homunkula (v Goethově *Faustovi* Homunkula vyrobí famulus Wagner). Rovněž postava Markétky je autorem libreta pojata odlišně, s výjimkou tragického vyústění lásky. Markétka se s Bastardem setkává v pěti různých podobách (Hvězdička, Slepá víla, Ztracenka, Marnivá princeznička, Žebračka), přičemž se obětuje pro jeho spásu. V průběhu děje je jednou násilněna (zlatými pomatenci) a dvakrát umře (?), podruhé zabíjí své dítě a potom sebe (číslo Léčka). Ve *Faustovi* se Markétka otráví po smrti svého bratra zraněného v souboji s Mefistofelem. V *Mošově muzikálu* je zabit rovněž Homunkulus rukou Bastarda. Konec muzikálu je tragický. Bastard, jemuž je splněno poslední přání - získat vládu nad smrtí, se symbolickou kosou v ruce zahubí lidstvo a zlikviduje také Satana a Ducha svatého a poté, zestárlý a osamělý, umírá. Závěrečná scéna vrcholí zpěvem *Te Deum*.

Z výše uvedeného vysvítá, že muzikál *Bastard* je velmi volnou parafrází faustovské činoherní předlohy, k níž zaujímá právě tak jako k bibli polemický postoj.

Ad 3. Hledisko architektonické výstavby celku

Zmíněné melodramatické prvky obsažené v dramatickém plánu kupodivu v celku muzikálu nepůsobí rušivě. Melodrama je totiž jediným divadelním žánrem, nebo spíš jakýmsi archetypem, který splňuje beze zbytku požadavky maximálních kontrastů. Mnohé z rysů, jež charakterizují klasické melodrama, pokládáme dnes za klasické rysy kýče. Problematikou kýče v dramatickém umění se však nemíním zabývat, pouze si dovoluji připomenout, že často bývají uváděny muzikály využívající postupů melodramatu *vnějšího*; příkladem mohou být nespočetné *Cinderella Story* neboli pohádky o Popelce, kam patří příběhy z „hagiografie“ Broadwaye, těžící z legend o Fanny Brice (muzikál *Funny Girl*) nebo o Gypsy Rose Leeové (muzikál *Gypsy*). Vedle toho existuje melodrama *vnitřní*; „archetypem“ takového muzikálu je nejspíš mýtus znovuzrození - onen mýtus, který vylíčili čtyři evangelisté a o kterém vypráví také muzikál *Jesus Christ Superstar*.²⁰

Iniciační prvek v libretu muzikálu *Bastard*

K syžetovým klišé iniciačního románu, typu mytologického románu, který popisuje D. Hodrová, patří i úmluva adepta iniciace s ďáblem. V preromantickém a romantickém románu bývá adeptem tačé bastard (jako typ „sníženého“ hrdiny); v téže době přibývá v repertoáru postav iniciačního příběhu rovněž homunkulus.²¹ Vystupuje tu také panna (andělská), která přináší hrdinovi spásu.²²

Není pochyb o tom, že hlavní dramatická postava muzikálu *Bastard* má rysy adepta zasvěcení. To je dáno už samou předlohou muzikálu - Goethovým *Faustem*. Hrdina je zde na rozdíl od hrdiny Goethova díla adeptem zmařeného a ďábelského zasvěcení, představuje zavrženého poutníka, jehož údělem je věčný, ahasverovský pohyb a poznáním nicota, propast bytí.²³ Mošův a Mertův *Bastard* pokračuje v linii děl vycházejících z iniciačního faustovského mýtu, k nimž ve 20. století dále patří například román *Doktor Faustus* Thomase Manna nebo román *Mistr a Markéta* Michaila Bulgakova.

Závěr

Muzikál *Bastard* je dílem komplikovaným a mnohvrstevným, které se pokouší odpovědět na otázky znepokojující člověka od dávných dob prostřednictvím jednoho z nejsložitějších znako-

²⁰ Srov. Osolsobě, I.: *Divadlo, které mluví, zpívá a tančí*, cit. dílo, s. 158-195.

²¹ Srov. Hodrová, D.: *Hledání románu*, Praha 1989, s. 190-191.

²² Hodrová, D.: *Román zasvěcení*, Praha 1993, s. 94.

²³ Hodrová, D.: *Hledání románu*, cit. dílo, s. 187.

vých útvarů - muzikálu. J.W.Goethe psal Fausta šestnáct let - výsledkem byla tragédie o dvou dělech a 12 111 verších, jedno z nejdůležitějších děl světové literatury. S.Moša a Z.Merta potřebovali několik let přemýšlení, dva roky příprav k tomu, aby vytvořili dvouhodinové „vizualizované oratorium“ - muzikál, který je originální variací na faustovské téma.

Literárnost Vlasty Javořické

O tom, že pokleslé žánry se za určitých okolností mohou stát inspirací pro velkou literaturu, není vcelku pochyb. Platí to ale také naopak? Je populární četba skutečně oním troufalým Marsyem, usilujícím dotknout se výšin Umění, či sleduje své vlastní cíle a tzv. velká literatura je jí pouze dílčí inspirací? Odpověď na tuto otázku se pokusím načrtnout na příkladu někdejší královny lidového románu Vlasty Javořické.

Nuže – co z velké literatury bylo pro Javořickou inspirativní a jak s touto inspirací naložila? Pro dílo této autorky je bezesporu klíčová její návaznost na realismus přelomu století. Řada jejích románů, zejména tý z vesnického prostředí, působí dojmem, že jde o jakýsi populární odvar z K. V. Raise, T. Novákové či J. Š. Baara. Podívejme se tedy, co v tomto odvaru zbylo z původního realismu a co naopak neprošlo oním pomyslným procezujícím sítem. Jako zvlášť vhodný se k tomuto účelu jeví autorčin román *Granáty* z roku 1926, na němž si Javořická nemálo zakládala a jejíž zpětně dokonce považovala za vrchol své spisovatelské činnosti. Upomíná na mnoho realistických venkovských próz, zejména ale na Raisovy *Zapadlé vlastence*: dějištěm je rovněž odlehlá horská ves, vystupuje tu lidumilný farář a hlavní postava má problémy pro svůj nemanželský původ. Javořická se ostatně sama o Raisovi v *Granátech* zmiňuje: „Z bohaté svojí knihovny vybíral jí četbu – napřed jen lehkou – od Kosmáka, Raise, Třebízského, ale stále těžší a silnější a četl s ní,¹ píše se tu o literární výchově příkladné hrdinky. Fakt, že tu Javořická bez rozpaků přirovnává moderního realistu Raise ke staříčkému Kosmákovi, je jistě poněkud šokující. Nicméně tato pokřivená optika je velmi výmluvná: svědčí totiž o tom, co Javořická z Raise akcentovala a které rysy jeho umění jí naopak unikaly.

Granáty přesvědčivě dokládají, že realismus znamenal pro Javořickou především popisnost – snahu o důkladný a barvitý obraz vnějšího světa (v tom se neliší od běžného čtenářského mínění, pro něž je název tohoto směru synonymem pro dlouhá a únavná líčení). V popisných partiích se také její styl nejvíce podobá Raisovu (ale také Jiráskovu či stylu T. Novákové):

„Slunko se chýlilo k západu – zmizelo už za hřbetem pahorkatiny, zato však všecko nebe na té straně planulo jeho záplavou.

Plno zlata, až oči se tměly na tom bohatství – žluť ostrá a úchvatná zalévala všecko, teprve vysoko na obloze měnila se v červánky a jimi do fialova a modra přecházela. Zprava les na tom hořícím pozadí černal se jako neprostupná hráz, zleva však byl vršek holý a země jako by v to zlato přecházela. Polní cesta vinula se pod lesem vzhůru a šla zcela po tom horském hřebenu.

Teď jeli po ní koně s vozem vysoce otavou naloženým a pan farář obdivoval mlčky malebný obrázek, jak se koně i vůz ostře a černě proti západu rýsovali a jak stromy kolem cesty byly ohraničeny a černy. Zcela prosté, zimní jinovatkou každoročně olámané jívy a jeřáby, ale jak vypadaly bohatě a pyšně, jako tuší nanesené na zlatém podkladě.“²

Z ukázky je ovšem zřejmé, že Javořická sice v zásadě převzala techniku realistického popisu,

1 Javořická, V. : *Granáty*, Praha 1991, s. 62.

2 Tamtéž, s. 37.

že však zachycuje krajinu poněkud jinak, než to činil realismus v rozpuku svých sil. Nechce čtenáři podávat zevrubné informace o tom, jak vypadá okolní svět, nýbrž potěšit jeho mysl malebnou kresbou. Neunavuje jej proto přemírou podrobností a sází na charakterizační sflu výrazného detailu, poučena postrealistickými směry, jež si počínaly obdobně, a respektujíc také nepsaný zákon populární četby, že text má být přiměřeně „řídý“. Jestliže u Raisa v obdobné popisné pasáži nalezneme kolem deseti názvů rostlin, Javořická si vystačí s jívami a jeřáby, ovšem „bohatými a pyšnými“ a nadto se ostře rýsujícími na pozadí zapadajícího slunce. Výrazná vizuálnost tohoto motivu upozorňuje na další rys popisnosti Javořické. Zatímco Rais a jiní časní realisté užívali barev především pro zpřesnění čtenářovy představy o vzhledu popisovaných objektů (o jejich úzkostlivé snaze o přesnost informací svědčí časté užívání odstínů jako světlešedý, zlatězelený), Javořická ve svém popisu zjevně výtvarní: na výraznou podkladovou žluť klade kontrastně zbarvené objekty. Užitá škála barev (zlatá, červená, fialová, modrá), stejně jako siluetovitost vidění napovídá, kde se autorka poučila – u secese, jež sice byla „modernější“ než realismus, avšak v době vzniku *Granátů* už byla stejně jako on něčím zcela zažitým a průbojným uměním vlastně dávno zavrženým.

Realistický popis v podání Vlasty Javořické si tedy uchovává svou názornost, své zakotvení v důvěrně známé podobě reality, ale je zbaven podrobnosti, pro běžného čtenáře leckdy až neúnosné, a oživen rysy secesního výtvarného vidění.

Další, méně nápadné atributy realistického stylu nebyly už pro Javořickou zdaleka tak inspirativní. Naopak, často šla ve svých prózách přímo proti některým základním intencím tohoto směru. Jestliže realističtí autoři ve svých prózách všemožně oslabovali fabulaci jakožto rys zásadně se přičící jejich estetice, populární romanciérka pochopitelně učinila pohnutý děj plný překvapivých zvrátů páteří všech svých knih. Proto také například s motivem nemanželského původu pracuje v *Granátech* zcela jinak než Rais v *Zapadlých vlastencích*. V tomto směru jsou *Granáty* zcela jednoznačně starým dobrým románem s tajemstvím: na jeho začátku se na farském prahu objeví nemluvně v drahém krajkovém prádelku a otázka, kdo je tam odložil, funguje jako spolehlivá pojistka čtenářovy zainteresovanosti. Odpověď na tuto otázku, kterou pochopitelně nalezneme až v poslední kapitole obšírného, dvousvazkového díla, se zároveň uzavírá jeho strmě vyklenutý fabulační oblouk. Také Rais zvolil krajně ošrepaný motiv hrdinova nemanželského původu bezpochyby hlavně kvůli řadovému čtenáři, prahnoucímu po pohnutých příbězích. Nicméně musel jej do románu zapojit tak, aby pokud možno nenarušil jeho realističnost.³ Znamenalo to především oslabit jeho potenciální fabulační energii: proto Rais na rozdíl od Javořické (a praktik populární četby obecně) neumístil rozuzlení dávné milostné historie až na závěr, nýbrž tam, kde nenásilně plyne z psychologického vývoje hlavního hrdiny, z jeho potřeby zbavit se celoživotního traumatu tím, že se o ně podělí s dobrými lidmi v zapadlé vsi. Zdůrazněním psychologického, nikoli dějového aspektu se konvenční motiv prohloubil a ztratil mnoho ze své ořelosti. Dále – na rozdíl od Javořické tu není tajemství dávného vztahu rozluštěno. Jestliže u Javořické se v závěru objeví sama jeho aktérka, ochotně se podělí se všemi zúčastněnými o své dávné prožitky a vysvětlí jim všechny souvislosti, u Raisa zůstane čtenářova zvědavost neuspokojena: nedozví se totiž, co se vlastně tenkrát mezi Čermákovými rodiči odehrálo. Tím se ovšem také podstatně oslabuje potenciální fabulační oblouk tohoto sekundárního příběhu *Zapadlých vlastenců*. Nejde přitom jen o záležitost víceméně technického rázu, jak by se snad mohlo zdát. Zmíněná neukončenost totiž vnáší do textu něco, co u Javořické nenajdeme: dávný příběh nemůže

³ Viz Hubáček, J.: Několik pohledů na Raisův román, in: Machytka, J. – Hubáček, J.: Literárně-výchovné interpretace, Praha 1979, s. 178 – 187.

být odložen ad acta, protože nebyl rozluštěn. Stává se tu znepokojivým otazníkem, čeřícím základní smírnou hladinu Raisova románu a dosvědčujícím, že idyličnost tu rozhodně není synonymem naivity a neznalosti temných životních hlubin, nýbrž že je autorovou vědomou volbou:⁴ „Tuhle tohle jsou běhy života, že člověk trne. Tady se sešli - prach a popel z nich bude - ale kde je život, co je z té lásky a trápení, kam se to podělo?“⁵ Takto medituje učitel s farářem na Olšanském hřbitově nad hroby Čermákových rodičů. Svou nechutí k fabulaci jako by Rais chtěl naznačit, že se mu přičí spojovat torzovité vnější stopy po někdejších lidských osudech v ucelené příběhy. Není tedy primárně vypravěčem, jako například Javořická, nýbrž daleko spíš pozorovatelem a zachycovatelem proudu života.

Je tedy zřejmé, že inspirace V. Javořické realismem přelomu století byla pouze dílčí. Z realistického způsobu zobrazení si vybrala pouze některé postupy (především popisnou techniku) a ty jednak uzpůsobila specifickým potřebám populární literatury, jednak je bez rozpaků kombinovala s přístupy typickými pro konzumní četbu, prikazujícími mimo jiné fabulovat za každou cenu. V souvislosti s fabulací se ovšem vynořuje další otázka: Proč Javořická neobnažila děj tak bezostyšně, jako to činili například autoři detektivek, krvavých románů či zamilované četby? Proč jej halila do roucha obšírných přírodních a jiných líčení, proč se zároveň se splétáním a rozplétáním milostných zápletek pokoušela také vytvořit jistý „obraz života“, narušující tak zažitě zvyklosti populární četby? Odpověď nám možná poskytnou dopisy vděčných čtenářů, kteří kupodivu nechválí atraktivitu jejich příběhů, nýbrž vedle jejich výchovného patosu také básnivost přírodních popisů, poskytujících jim prožitek krásna. Dokládá to, že Javořická se obracela ke čtenáři citlivému a přemýšlivému, jemuž nestačila holá kostra příběhu, který však zároveň nebyl schopen či ochoten číst díla složitěji strukturovaná. Pro takového čtenáře představovala Javořická kompromis takřka ideální: její romány jsou sdělné, přehledné a eticky jednoznačné, přitom však malebné a barvitě. Čtenář tak má pocit, že konzumuje skutečnou literaturu, nikoli pouhý dějový digest. K tomu přispívá i popisnost odvozená z realismu, jež tu má ovšem odlišné poslání: plní funkci dekorativní nadstavby, mající budit ve čtenáři estetické emoce, poskytnout mu zážitek kontaktu s krásnou literaturou.

Obdivuhodná vstřebávací schopnost V. Javořické se ovšem neomezovala pouze na realismus, i když ten jí byl nejbližší. V Granátech se vedle toho obtiskla i tehdy stále ještě módní psychologická próza: především ve farářově retrospektivně podaném životním příběhu, pojatém v duchu někdejší katolické moderny jako spor mezi posláním, k němuž hrdinu předurčili rodiče, a jeho lidsky přirozenou touhou po lásce a rodinném životě. Ohlas témat, módních na počátku století, je patrný také v líčení hrdinčiny manželské krize, způsobené jednak smrtí prvorozeného dítěte, jednak manželovou (ovšemže neodůvodněnou) žárlivostí. V detailech stylu pak s překvapením nalezneme názvuky na další, leckdy zcela neočekávané autory. Tak například ve farářových vzpomínkách na zašlou mladost objevíme ohlas tehdy již rovněž klasického básníka mládí F. Šrámka: „A zase viděl léto, tou jedinou myšlenkou přivolané, takové vysoké, smavé léto, kdy slunce stálo převysoko a nebylo možno na něj se podívat pro samou ohnivou krásu a pro svítivou modř, v níž se koupalo.“⁶ Všechny tyto různorodé (a často přímo protikladné) inspirace velkou literaturou vplétá Javořická do textu svého románu s lehkostí, jež bere dech, přizpůsobujíc je

⁴ Blíže o tom Janáčková, J.: Realistická idyla, in: *táž*: Román mezi modernami, Praha 1987.

⁵ Rais, K. V.: *Zapadl vlastenci*, Praha 1923, s. 253. Takto medituje učitel s farářem na Olšanském hřbitově nad hroby Čermákových rodičů. Svou nechutí k fabulaci jako by Rais chtěl naznačit, že se mu přičí spojovat torzovité vnější stopy po někdejších lidských osudech v ucelené příběhy. Že tedy není primárně vypravěčem, jako například Javořická, nýbrž daleko spíš pozorovatelem a zachycovatelem proudu života.

⁶ Javořická, B.: *Granáty*, cit. dílo, s. 14.

přítom potřebám lidové četby.

Vraťme se nyní ještě jednou ke srovnání se Zapadlymi vlastenci. Granáty s nimi spojuje ještě jeden rys : je to vlastenecky idealizovaný obraz Prahy jako zaslíbeného města všech Čechů. „Já nevím, jak mohou lidé tak lhostejně chodit po ulicích, jak s tolikerou všedností procházejí po Staroměstském náměstí. Zdá se mi, že musím kráčet jen po špičkách, abych nerušila starý lesk a zašlou slávu. /.../ Všechno je tam pokropeno krví, zdá se mi, že je to hřích, šlapat tak klidně po tom dláždění,“⁷ říká národně cítící hrdinka Granátů, hledíc přitom na hlavní město stejně vzníceným zrakem jako pozdětější buditelé, aniž by bylo jakkoli patrné, že je zhruba o sto let mladší a že se tedy pohybuje nikoli v Praze Šafaříkově a Jungmannově, ale v moderním velkoměstě v čase první světové války. Signalizuje to, že tu onen vlastenecky idealizovaný obraz Prahy hraje jinou úlohu než v Raisově románu.

V Zapadlých vlastencích fungovala Praha jako reálná součást časoprostoru dění. Její obraz tu byl vybudován na permanentním napětí mezi vlastenecky idealizovanou a všednodenní podobou města. Patrné je hned při prvním setkání zapadlých vlastenců s hlavním městem království: z libeňského návrší uchváceně sledují monumentální hradčanské panorama, jež zcela odpovídá jejich představám výjimečného prostoru, záhy však sejdou do hlučícího dělnického předměstí, jež má do ideálu Libušina města hodně daleko: „Hlavní ulicí, ještě nejednotně zbudovanou, drnčely vozíky, na nichž mlékařky bičky a pruty poháněly supějící huňaté psy, a hlučeli dělníci, vracející se z kartounky. Před hostinci U města Pardubic, U Lipska a Hamburku planuly barevné svítílny a pod nimi dováděli preclíkáři a uzenkáři. Na prazích domů seděly staré i mladé ženy, nedbale ustrojené, rozházené, a dětská špinavá cháska dováděla v prachu silnice.“⁸ Tato polarita mezi Prahou ideální, nazíranou prizmatem vlasteneckých představ, a Prahou všednodenní, hlučnou, přeplněnou a poněmčenou, byla přítomna už v původních Metelkových zápiscích. Rais ji ovšem podstatně propracoval. Díky ní je obraz Prahy depatetizován, vystupuje tu jako reálné, živé město, byt' obestřené nimbem jisté výjimečnosti.

Naproti tomu u Javořické připomíná obraz Prahy pohlednici se stereotypním obrysem Hradčan. Nápadný je přitom motiv mlh, halčících tuto sakralizovanou siluetu: „Věra nejvíc milovala /.../ pohled z Petřína na Hradčany v lehké podzimní mlze zahalené jako v kouzlech minulé slávy.“⁹ „Teprve nad samou Prahou, matičkou, zase bylo mlhavo – chmury jako by se táhly nad hlavou, a přece byla dnes tak oslavena jako korunovaná Madona.“¹⁰

Ustálená podoba tohoto motivu prozrazuje, že nebyl plodem autorčiny deskriptivní fantazie, nýbrž že jej přejala už hotový. Naskytá se tedy otázka, odkud. Zřejmě nejsuggestivněji byl motiv Prahy zahalené do mlh zobrazen v Mrštíkově Santě Lucii (1893): „Celá jako zaprášená se nořila v popelavé tóny podvečerních mlh a z jejich houšky teprv jako stíny vyrůstaly domy, věže, kopule, chrámy, Praha celá, tichá na pohled jako sen, klidná jako nehybná tvář masky, přehozená řídkou clonou podvečerních závojų.“¹¹ Znamená to tedy, že Javořická „opisovala“ od Mrštíka? Tak bezprostřední návaznost nelze myslím předpokládat. Mrštík totiž nebyl jediný, kdo viděl panoráma Hradčan zahaleno do mlh. Podobný pohled najdeme například v Zeyerově Janu Marii Plojharovi (1888): „Myslím, že nad tím městem bloudí také mlhy a stíny jako nad výšinami skotských hor.“¹² říká tam blouznivá Italka Catherina. Bezpochyby bychom se s ním setkali u řady

7 Tamtéž, s. 83.

8 Rais, K. V. : Zapadlí vlastenci, cit. dílo, s. 243.

9 Javořická, V. : Granáty, cit. dílo, s. 186.

10 Tamtéž, s. 279.

11 Mrštík, V. : Santa Lucia, Praha 1940, s. 147.

12 Zeyer, J. : Jan Maria Plojhar, Praha 1964, s. 161.

dalších autorů. Mlžná stylizace zřejmě odpovídala tradičnímu elegickému zabarvení českého vlastenectví a vyhovovala i výtvarnému cítění přelomu století. Javořícká tedy přejala uvedený motiv už jako plně zažitý topos.

Vlastenecká silueta Prahy v podání V. Javořícké má i jiné ustálené a odjinud přeжатé atributy. Uvedu ještě motiv temných vltavských vod, jež nalezneme rovněž u Zeyera, v Catherinině vizi stověžatého města: „Představuji si, že tam věží a hradů bez čísla, že temná, veliká řeka se tam pod gigantickým mostem valí, že hučí a se pění.“¹³ Deskripce Javořícké je pochopitelně daleko krotší, nicméně i u ní je řeka „hluboká a temná“ a Věřiny oči ve spravedlivém hněvu „zčernají jako ty vody Vltaviny“. Jen výjimečně nabývá Praha u Javořícké tvářnosti reálného města, přestože je dějištěm dobré poloviny románu. Stane-li se tak přece, je představena jako moderní velkoměsto, okouzlující záplavou světla: „V jednom obchodě hořely červené žárovky ve výkladě, jinde jasně zelené – tam byly mléčně kalené, písma na kina plála všemi barvami, u hotelů různé žárovky pestře označovaly vchody. U hodináře svítily celé veliké hodiny, hračkářské krámy nedovolovaly pešfjt, aby se nezastavila a neobdivovala. Krása, krása!“¹⁴

To je ovšem zcela jiná Praha než ta, jež je zahalena do elegických mlh a omývaná temnými vodami Vltavinými. Tento zásadně odlišný obraz Prahy také nemá v románu sebemenší souvislost s onou vlasteneckou siluetou a plní zde také zcela jinou funkci: vytváří konkrétní ovzduší příběhu, zatímco idealizované hradčanské panoráma je součástí ideové nadstavby nad tímto příběhem, něčím, co mu má v očích čtenářů dodat vyššího posvěcení.

Velká literatura byla tedy pro Javoříckou nejenom inspirativním zdrojem konkrétních zobrazovacích postupů (jako v případě realistické popisné techniky), nýbrž také zásobárnou hotových emblémů, jež bylo možno bez dalších úprav „vsít“ do textu jako značku jeho kulturní úrovně a intelektuální vyspělosti. Tyto emblémy mají v románech Javořícké podobné poslání jako její vznícená přírodní líčení: jsou znamením pro čtenáře, žádajícího od populární prózy nejen oddych, ale také notnou porci estetična, že právě tato kniha je pro něho tou pravou.

Co nám tedy příklad Vlasty Javořícké vypovídá o vztazích mezi uměleckou a populární literaturou? Především se zdá, že nelze brát doslova někdejší Čapkovo přirovnání populární literatury k troufalému Marsyovi. Tato četba totiž neaspíruje na soutěž s krásnou literaturou, nýbrž obrací se primárně ke čtenářům, pro něž je její alternativou, jak to ostatně pregnantně vyjádřila jedna vděčná čtenářka v dopise V. Javořícké: „Mě bavilo číst všechno i historii i těžké věci, ale nakonec jako sladkou pilulku jsem vždycky nejraději spolkla Vaši knihu.“¹⁵ K tak pronikavému úspěchu ovšem Javořícké dopomohlo nejenom sledování tradic populární četby, nýbrž i zužitkování postupů rozvinutých uměleckou literaturou, jež ovšem modifikovala tak, aby vyhovovaly specifickým potřebám populárního románu.

Věc má ovšem ještě jednu stránku. Prózy realistů z přelomu století jsou dnes pro většinu běžných čtenářů nestravitelné. Svět je v nich sice zobrazen přehledně a ve své pravděpodobné tvářnosti, podobně jako v populární četbě, ale vyžadují ochotu k trpělivému čtení, schopnost vychutnat pomalý tok bezdějových próz a ocenit malebnost deskripce, leckdy velmi důkladné. Čtivý styl V. Javořícké je sice érou mohutného rozmachu české prózy na přelomu století inspirován jen zčásti, avšak na rozdíl od autorů typu Raise či Novákové je přijatelný pro dnešního řadového čtenáře, jak o tom svědčí neutuchající zájem o její knihy. Ztracovaná a opovrhovaná Javořícká se tak paradoxně stává pro tohoto čtenáře uchovatelkou jedné větve naší literární tradice, jež by se jinak

¹³ Tamtéž, s. 161.

¹⁴ Javořícká, V.: Granáty, cit. dílo, s. 106.

¹⁵ Dopis Boženy Kozákové z Nedohonic u Starého Města Vlastě Javořícké z 20. 9. 1968, uložený v pozůstalosti V. Javořícké v LA PNP v Praze.

pro něho zřejmě stala mrtvou čítankovou položkou. Je toto ona pomoc, jíž se „jiná“ literatura odvděčuje své větší a uznávanější sestře za vstřebanou inspiraci? Možná. Rozhodně tento fakt vybízí k zamyšlení nad podivuhodnou koexistencí různorodých literárních světů.

Křelinovy romány o Bábelech v mezitextových souvislostech

Vesnická próza je v české tradici spojena s realistickou metodou a je vnímána a interpretována vesměs jako záznam skutečných událostí, jako obraz autentických dějů, v nichž vystupují postavy modelované podle živých předloh. Tento pocit podporuje skutečnost, že bývá zasazena do přesné lokality, jejíž autentičnost signalizují místní jména, realitě odpovídající popisné pasáže, založené na důkladné znalosti regionu, do kterého je příběh situován. Svou roli hraje i přesné zachycení reálií venkovského života, folklórních zvyků a nářečí daného regionu. Je třeba říci, že je to jedna z velkých iluzí. Tato vesnická próza se zrodila z potřeby pojmenovat základní zdroje národní identity zhruba ve třetí třetině 19. století. Tehdy se literatura definitivně rozešla s představou „českého sedláčka vychytralého ptáčka“ a pasovala – próza stejně jako poezie (připomeňme si Vrchlického Selské balady, 1885, a Sládkovy Selské písně a české znělky, 1890) – venkovského hrdinu na nositele národních ctností a román z vesnického prostředí zatížila vším, co se zdálo v české próze dosud chybět k tomu, aby reprezentovala národní život ve všech jeho polohách, totiž představou typického hrdiny, který by ztělesňoval ideál češství a reflexí národního života v různých rovinách, včetně roviny filozofické.

Zatímco próza ze současného městského prostředí se v 19. století rozvíjela vesměs jen v rozměru povídky, vesnický román, spolu s historickou prózou, představují vrcholy české románové tvorby. Je to snad i důvod, proč ve venkovských románech hrdinové uvažují o složitých filozofických problémech, medituji o teologických otázkách, o smyslu individuální existence, o národní povaze. Příklady je možno najít mnoho, a to i tam, kde mají tyto postavy vysloveně epizodickou roli. Takový je zajisté „nemodlenec“ Luhovský, ale i o mlynáři Dolanském, jedné z vedlejších postav Kříže u potoka (1868), píše Karolina Světlá: „Měl zvláštnost tu, že neustále zkoumával Boha a nelíbilo se mu, kterak řídí a spravuje ten náš svět. /.../ Nedalo mu například žádného pokoje, odkud asi se berou v člověku myšlenky, kdeže v něm skrývají se ty sklady na zlost, moudrost a lásku, proč jeden má zalíbení v tom, jiný zas v jiném, právě opačném, proč nejsme všichni stejně dobří a šlechetní, proč nesvítlí stále slunce, proč nás stíhají bouřky a nezasloužené pohromy.“¹ Jako by tu dožívala tradice husitských laických teologů a filozofů, kterou zvěčnilo konstatování Aenea Silvia Piccolominiho, že česká selka zná bibli lépe než italský teolog. Nemodlenec Luhovský Karoliny Světlé, hrdinové Terézy Novákové, Jan Kojan a jeho sousedé v Naších Josefa Holečka jsou plodem zbožného přání, rousseauovského přesvědčení, že člověk nezkažený, přírodní, je schopný nejhlubší filozofické reflexe světa. Vliv tu měli i ruští klasici, v případě Světlé Turgeněv, v případě Holečkově zejména narodničtí autoři, z nichž zejména Zlatovratskij svými Ustoji Holečka vysloveně inspiroval.

Literatura tu vytvořila určité typy postav, které se značně vzdálily obrazu reálného jen velmi málo vzdělaného venkovského člověka, jehož obzor byl poměrně omezený, a vytvořila paradigma

¹ Světlá, K.: Kříž u potoka, Praha 1929, s. 28.

postojů a názorů, které přetrvaly až do 20. století a staly se normou, jíž byla vesnice a její život nahlížen ještě dlouho poté.

Ve 20. a 30. letech 20. století se vesnická próza realizuje ve dvou větvích: jedna z nich mří k zábavnému čtení, nabízejícímu barvitý příběh ve vesnických kulisách (Jan Vrba, Jan Morávek), druhá se přímo vztahuje k této tradici. Hlásí se k ní zejména ruralističtí autoři, kteří vnímají současnou vesnici velmi podobně a velmi podobně její obraz silně ideologizují. I pro ně je venkovský život viděn pohledem určité ideologické koncepce, i pro ně je zdrojem národní síly a zejména morální obrody, jejíž potřebu pociťují tváří v tvář zkaženému a ateistickému světu města. V protikladu zkažené město - ryzí venkov se pokusili ukázat moderní krizi hodnot a zejména se pokusili najít východisko z ní. Jedním z těchto autorů, umělecky asi nejzajímavějších, byl František Křelina.

František Křelina (27.6.1903 Podhradí u Jičína – 25.10.1976 Praha) na sebe upozornil už v polovině 30. let, kdy po několika sbírkách básní (Půlnoční svítání, 1927, Předjitřní tma, 1930, Plaché světlo, 1934) a knížce povídek (Hlas kořenů, 1927) vydal romány Hlas na poušti (1935) a Hubená léta (1935). Kritika příznačně (Bedřich Václavek, právě tak jako Karel Sezima nebo A.M. Píša či Bedřich Fučků) ocenila Křelinovu znalost venkovské látky i jeho schopnost pojmut příběh jednotlivce v sociálním kontextu. Snad jenom Šalda nepodlehł tomuto sociologickému pohledu a ocenil Křelinovu schopnost jít za vnější obraz skutečnosti: „Slyšel jsem spojovat Křelinu s Raisem – to je čirý nesmysl. Rais vidí a okresluje hmotné věci těsně z blízka, s malým obzorem, v šedé střízlivosti a suchosti. Křelina zná naproti tomu umění perspektivně symboliky, oblačného rozletu obraznosti, někdy ovšem zplanělé, naléhavé šírosti dálav i jejich zpěněního víru.“² V kritice Hubených let autorův portrét doplnil dalšími postřehy: „V Křelinovi je vedle realisty nejen mravní patetik, ale i symbolista. Duchovně mravně ovzduší nad svým románem rád zhušťuje ve vnějškové symboly, rád svou akci doprovází nějakou hmotnou rekvizitou. /.../ Force Křelinova /.../ je mravní noblesa, takt a obraznost srdce, kterým vidí, co nevidí jiní. /.../ U Křeliny můžeš opravdu mluvit o mravním vospívání a uzrávání člověka.“³ Šalda tak naznačil, že Křelinu nelze číst jako pouhý obraz sociálních poměrů na vesnici, že vesnické téma je u něho nositelem náročných otázek, které tento rámec překračují.

Křelinovy obrazy venkovského prostředí jsou podobně jako u jeho předchůdců, které jsme zmínili, víceplánové, jde v nich o víc než o pouhé dokumenty sociálních a politických proměn tradiční vesnice konfrontované s moderní dobou. Objevují se tu typy vesnických hloubalů, kteří udržují vědomí o normách lidského chování a čelí rozpadu patriarchální vesnice. Oni vedou pře se svými dětmi, se sousedy, kteří touží po lehčím životě ve městě a odmítají žít jako jejich předci.

Je to zřejmé zejména v jeho vrcholném díle, v románu Babel, jehož první verze, původně označená titulem Pokoj vám, byla napsána v roce 1938. Bezprostředním podnětem byly historické události toho roku, které zasáhly do Křelinova života. V centru románu je postava, která patří k oněm hloubavým sedlákům – filozofům, které vytvořila česká vesnická próza. Po záchvatu mrtvice se aktivní, realistický sedlák začne zamýšlet nad otázkami smyslu života, Boží existence: „Nikdy dřív se potom neptal, neměl kdy na žádnou nesmrtelnost, selská nesmrtelnost je v brázdách, v ořešácích, které budeš sklízet za sto let /.../ a najednou na něj sáhla smrt, sahala po něm smrt. Dostal odklad? /.../ Jaký v tom byl smysl, že byl vzkříšen z mrtvých? Ne, z bezvědomí, z vidin, z neskutečného vyvolán do skutečna.“⁴ Odpovědi na své otázky hledá u filozofů, čte

² Šaldův zápisník VII, 1933 – 1934, s. 215n.

³ Šaldův zápisník VIII, 1934 – 1935, s. 189n.

⁴ Křelina, F.: Babel, 1968, s. 222.

Platóna a Aristotela.

V závěrečné poznámce k románu *Bábel* vysvětluje Křelina zrod ústřední figury a čelí výtce její nepravděpodobnosti odvoláním se na literární tradici. Románový hrdina je pro něj „ne vymyšlená postava, nýbrž živý člověk. Žil v Čechách, žil na Československu takový sedlák, který hledal smysl veškerenstva, který filozofoval o Platónovi? Přečtětě si *Nemodleňce*“.⁵

Druhý horizont, který určuje parametry Křelinovy prózy, signalizují jména jeho postav, která bývají často mluvící a nabízejí další intertextuální souvislosti: Slovo „bábel“ vytčené do titulu definitivní podoby díla je nejen rodové jméno jeho protagonisty, ale také připomíná příběh z biblické knihy Genesis o stavbě babylónské věže, která skončila zmatením jazyků a rozštěpením do té doby jednotného lidstva. V tomto smyslu je ústředním symbolem románu i klíčem k jeho výkladu. Poukazuje k rozvratu moderního světa, k jeho mravní krizi, pramenící z úpadku náboženského cítění, z pýchy, nesvornosti. Tento výklad potvrzují i jména postav, která naznačují, že Křelinovi hrdinové jsou zároveň autentickými postavami, prožívajícími věrohodné lidské osudy v reálném regionu a zároveň tento rozměr přesahujícími, jsou novým vtělením postav dobře známých čtenářům bible a náboženských textů a jejich příběhy jsou jakýmsi variantami na biblická a legendistická témata.

Křelina sám význam jmen svých postav pro krystalizaci koncepce svého díla zdůraznil v doslovu k *Bábelu*, když konstatoval, že dlouho hledal jméno pro svého protagonistu. Náhodně zaslechnuté jméno *Bábel*, které pak dal svému hrdinovi, významně posunulo jeho úvahy nad koncepcí románu, do té doby nazývaného *Pokoj vám*. Různé významové konotace, s ním spojené a pro čtenáře zřetelné, daly jeho románu další významové roviny. Román o *Jakubu Bábelovi* a jeho nesvorných synech (jméno *Jakub* asociuje ještě další biblický příběh – o praotci *Jákovovi* a jeho synech) byl původně koncipován jako selská kronika.

Dílo, které známe z definitivního znění vydaného v roce 1968, prošlo mnoha redakcemi. Autor sám mluví o osmi variantách. Jeho publikování nejprve znemožnila okupace (román má výrazně protinacistickou tendenci), bezprostředně po ní však autor neusiloval o jeho vydání, poválečná verze dosud nebyla hotova. Po únorovém puči v roce 1948 byl osud románu na dlouhá léta zpečetěn. Kniha vyšla až v roce 1968, v onom krátkém období relativně liberální kulturní politiky. A tak dílo, na kterém začal pracovat pětáctiletý muž s vynikajícím literárním renomé, vydal pětádesátiletý autor, který měl za sebou hořkou zkušenost nespravedlivého žalářování a který měl být zapomenut.

V definitivním znění je děj zkoncentrován do několika dní, v nichž drama rodu vrcholí. Během nich vybuchne léta zrající spor a „zmatení jazyků“, jemuž propadl okolní svět, hrozí zničit i soudržnost tohoto dosud pevného rodu. Každý ze tří synů *Jakuba Bábel*a jde svou cestou, dosud se ale respektovali. Politické spory (*Jiří* je fašista, *Petr* komunista) hrozí rod rozvrátit. V úvodu románu *Petr* rozbije schůzi, kterou organizuje *Jiří*, a v závěru románu je *Petr* obviněn ze zháňství a otcovraždy, jejichž motivem měly být peníze, příslibené otcem *Jiřím* na podporu jeho politické aktivity.

Vnitřní pohyb románu je však protisměrný. Čím víc útočí vnější svět na rodovou celistvost, tím víc se v jeho příslušnících aktivizuje pocit soudržnosti. Komunista *Petr* je miláčkem celé rodiny a *Jiří*, neustále strhovaný svou ženou, která se za vesnické přibuzenstvo stydí, si nad bochníkem domácího chleba uvědomuje svou příslušnost k rodu, lásku k nevlastní matce, k bratrům, byl jiného politického smýšlení, i k otci. Nositelkami této rodové soudržnosti jsou u Křeliny ženské postavy, matka *Marie*, sestra *Anežka* a posléze i *Němka Irmgard*, *Petrova* nevěsta. Zejména

⁵ Křelina, F.: Rozloučení. Závěrečná poznámka k románu *Bábel* (cit. podle rukopisu).

Irmgard, o kterou zápasí Češi s Němci (to, že patří k oběma světům, naznačuje i její příjmení, Prokopová, které je ryze české, zatímco křestní jméno je výrazně německé) a která je neustále přitahována bábelským klanem a zároveň se cítí součástí své vlastní rodiny, aktivně podporující Henleina, je ve stavbě románu neobyčejně důležitá. Její vůle ke smíru, touha překlenout rozpory (a ochota se pro to i nesobecky obětovat), je hrází, jež brání „bábelu“ vnějšího světa rozvrátit klid a řád vnitřního světa Babelů. Ženská jména jsou tu opět mluvící: matka Marie připomíná ústřední ženskou postavu katolické věrouky, nesobecká a obětavá Anežka evokuje postavu Anežky České (jejímu osudu Křelina věnoval ve 40. letech román *Dcera královská*) a Irmgard (v překladu *Silná*) ztělesňuje pevnost lásky a sílu odhodlání. A ještě jedno ženské jméno se tu mihne – jméno Zdislavy z Lemberka, která je Křelinovi světicí národnostního smíru a porozumění.

V průsečku těchto tradic vzniká dílo, které je diskursem o smyslu lidské existence, o základních hodnotách, které jsou zde prověřovány v extrémní situaci života jedince i společnosti. Za konkrétními příběhy hrdinů, modelovaných z autentických lidských typů a snad i podle jejich autentických osudů, se rýsuje podobenství o konfliktech člověka v konfliktním světě, o cestě bábelem moderního světa k hlubině bezpečnosti, jíž je pro Křelina Bůh.

Význam osobních jmen jako ukazatelů intertextuálních souvislostí se stupňuje ve volném pokračování románu *Bábel*, nevydaném textu *Soud nad Bábelem*. Toto dílo bylo dokončeno v srpnu 1971 jako pravděpodobně poslední rukopis Františka Křeliny. Lektorů nakladatelství Československý spisovatel tehdy knihu nedoporučili k vydání pro její „nerrealistický mysticismus“.

Děj knihy je soustředěn k procesu s nejmladším synem Jakuba Bábela Petrem, obviněným z otcovraždy. Ale zároveň s tím, jak se tento proces rozvíjí, probíhá i symbolický soud nad bábelem moderního světa, soud nad těmi, kteří zničili Československou republiku a otevřeli dokořán cestu nenávisti a nesnášenlivosti. Tento symbolický plán Soudu nad Bábelem signalizují jména jednajících postav: senátu předsedá Václav Dědic, obklopený postavami se jmény Vojtěch, Anežka, Prokop, Ludmila. Soudce Václav Dědic je v této souvislosti i svatým Václavem, „dědicem české země“, a lidé, kteří nesou jména „nebeského dvorstva krásného“, českých zemských patronů, vytvářejí mystický horizont tohoto soudu. Postupně, jak proces pokračuje a pod okny hřmějí auta a obrněné vozy nacistické armády obsazující zbytek okleštěného Československa, jde stále méně o to, zda je Petr vinen, ale mnohem víc o odpověď na základní otázku lidského života, kterou Jakub Bábel na sklonku života hledal a na níž nakonec našel odpověď. Jeho záhadný výrok, který se zprvu zdál obviňovat Petra, je dešifrován jako zvolání Bůh jest. Tato slova zazní z úst Bábellovy vdovy jako potvrzení Petrovy nevinny, ale i jako výraz pevné naděje, že hrůza, valící se na všechny, není definitivní, výraz víry v nadosobní řád lásky a porozumění, který platí i ve chvílích, kdy se zdá, že zlo triumfuje. Osvobozující výrok soudu, k němuž přispěje Irmgardino svědectví (k soudu se dostaví skoro zázrakem, a tento zázrak přičítá paní Zdislavě), vyslovený Václavem Dědicem, má platnost vysloveně symbolickou: ve chvíli zoufalství a triumfující nenávisti je příslibem ochrany zemského patrona a jeho „nebeského dvorstva“.

Paralelně se scénami soudu s Petrem Bábelem rozvíjí autor druhý dějový plán románu, jehož protagonisty jsou reálné historické postavy: Hitler, Hácha a jeho dcera, lidé z Hitlerova okolí. S velkou sugestivní silou líčí poslední okamžiky republiky, Háchovu cestu do Berlína a posléze jeho návrat, obsazení Prahy 15. března 1939 a příchod Hitlera na Pražský hrad. Reálná jména se tu mísí se jmény mluvícími, reálný příběh se prolíná s legendou svatopetrskou (Petrovo osvobození ze žaláře a posléze dobrovolná oběť) i s legendou zdislavskou.

Je třeba ještě podotknout, že Křelinova interpretace postavy blahoslavené Zdislavy z Lemberka,

postavy, která oslovila i další autory tvořící v tomto období, je značně volná. Zatímco v klasických legendách, ale i u Jaroslava Durycha⁶ a u Zdeňka Kalisty, který věnoval blahoslavené Zdislavě drobnou monografii,⁷ je Zdislava světicí sebeobětavé lásky zahrnující vedle vlastní rodiny chudé a nemocné, pro Křelinu je světicí českoněmeckého porozumění, křesťanské lásky k bližnímu, která ruší sváry politické a národnostní. Ustálené atributy jsou tak přehodnoceny, aktualizovány v souladu s ústřední ideou knihy.

Jména postav jsou často důležitým signálem intertextových vztahů. V dílech autorů, kteří jsou výrazně křesťansky orientováni, je tento význam dvojnásobný: jméno, zejména křestní, předznamenává lidský život, vztahuje ho k hodnotám, které symbolizuje jeho svatý nositel. Zájem o české světce byl v katolickém prostředí na konci 30. let a ve 40. letech mimořádně aktualizovaný (připomeňme si např. Schulzovy hagiografické spisky).⁸ Byl motivován prosbou o záchranu země, která byla ohrožena v samé své podstatě. Definitivní znění Křelinových románů o Bábelech započatých ve 40. letech vzniklo však daleko později. Neznamenal to, že by autor oslabil tuto souvislost: i tato doba byla katolickými autory vnímána jako doba ohrožení země, jako doba, v níž triumfovalo zlo: vzývání zemských patronů bylo pro ně stejně aktuální. Společnost, v níž román Soud nad Bábelem koncem 60. let vznikl, byla již značně sekularizovaná a narážky skryté ve jménech už nemusely být čtenářům plně srozumitelné. Stačily však k tomu, aby lektor román nedoporučil nakladatelství k vydání. Patřil zřejmě ještě k té generaci, která měla ve škole povinné náboženství a symbolice jmen a intertextuálním souvislostem knihy porozuměl.

6 Durych, J.: Světlo v tmách, Řím 1988 (Praha 1991).

7 Kalista, Z.: Blahoslavená Zdislava, Praha 1941.

8 Schulz, K.: Pochvala patronů českých, Praha 1937.

Intertextualita v epickom texte

Intertextualita ako jav vyjadrujúci vnútorne motivovaný vzťah textu k iným textom, ale aj k sebe samému sa určujúco zúčastňuje cez autorský subjekt (autorov zámer – spoločenská funkcia) na estetike, sémantike a poetike epického textu. V svojej vnútrotextovej dynamike a vývinom danej morfolologickej neustálenosti textu sa intertextualita – ako problém a záujem o ňu – presadila v dobovej slovenskej kritickej a interpretačnej praxi po sústredenom časopiseckom otvorení otázok, dotýkajúcich sa genézy aj teoretických a „praktických“ vzťahov okolo postmodernity a nielen v domácom literárnom či spoločenskovednom živote (Peter Zajac, Milan Šútovec, Viliam Marčok, Tibor Žilka a iní). Jav intertextuality v epickom texte teda chápeme ako určujúcu morfológickú a poetologickú otázku estetiky a filozofie autorskej dielne či koncepcie epického celku.

Intertextovosť – v našom chápaní podstaty tohto javu – vzniká ako súhrn spravidla kompozične cielene napojených a prepojených vnútrotextových činiteľov (estetika, filozofia, morfológia, poetika, organizovanie výstavby a spoločenská tendencia textu). Intertextualita sa v epickom celku prejavuje cez rozličné vrstvy textu, teda cez segmenty jeho jednotlivých zložiek. Tie môžu pôsobiť tak, že vyvolávajú poznanie vzájomného „logického“ (sujet, fabula – kompozícia) či estetického, ba aj štýlového a žánrového napätia. Pritom platí, že intertextualita vzniká ako následok „ozvlášťovacích“ kombinácií tendenčne budovaných jednotlivých častí vznikajúceho sémantického a estetického epického celku, a spätne teda aj ona zostáva či vlastne sa stáva konečným výsledkom ich „textového“ a „nadtextového“ súznenia.

Aj jednotlivé slovenské, dávnejšie i súčasné, autorské dielne siahali a využívali intertextualitu ako známú „techniku“ pri genéze textu v umeleckej literatúre. Dovoľavame sa jej funkčného a tendenčného organizovania jednotlivých epických (aj nezávislých) častí do celku, ale spätne aj celku podmieneného kompozičnou, sémantickou, filozofickou výstavbou textu v podobe jeho druhového či žánrového otvárania, poetologického ozvlášťovania a vnútorného kompozičného štrukturovania umeleckého textu.

Pohotovo, vlastne až didakticko-deskriptívne sa prúdeniu postmodernity oddal či skôr „názorne“ prispôbil jej povrchovému prejavu v svojej posledne vydanéj románovej produkcii Peter Jaroš (Milodar slučky, 1991), hoci on a jeho literárni rovesníci (generácia) zapájali inovačné poetologické postupy intertextuality do morfológie svojich noviel a románov autorsky osobito od 60. rokov (Ladislav Ballek, Ján Johanides, Ján Lenčo, Pavel Vilikovský, Stanislav Rakús, Karol Horák a mnohí iní).

Nemá pravdepodobne väčší význam v naznačenej súvislosti hľadať v dejinách slovenskej epiky prvotnosť u ktoréhokoľvek tvorcu a konkretizovať časový údaj, kedy sa moderná a experimentujúca slovenská epika otvára v povojnových rokoch sústredenejšie javu, ktorý nás zaujíma (intertextualita). Za prelomové a inšpirujúce možno označiť epické ambície Jána Johanidesa v 60. rokoch (Podstata kameňolomu, 1965). Stojí za to povšimnúť si, že v Johanidesovom literárnom prijímaní príbehu a pri literárnom zobrazení táto tendencia jeho epiky nateraz má svoj vrchol v románe Najsmutnejšia oravská balada (1988). V kompozícii románu sa zužitkovala celá škála ústredných, a hneď aj klasických postmoderných znakov ecovského typu (knižnica, kniha, cesta, tajomný predmet, nejasná minulosť, smrť, paródia, časový reťazec udalostí...), autorsky inovovaná

o posuny v druhovej a žánrovej rovine textu (umelá literatúra – folklórna slovesnosť a iné).

Pokúsime sa – aspoň pracovne – naznačiť, ako vidíme jednotlivé autorské dielne za posledné tri desaťročia pri využívaní intertextuality na autorsky špecifické estetické či filozofické pointy. Sústreďme sa však iba na kratšie epické útvary (poviedka, novela). V tejto súvislosti hodnotíme Johanidesov záujem o vnútrotextové otvorenie epického rozprávačského priestoru v 60. rokoch cez druhový synkretizmus (epika – dráma) a spoločenskú „univerzalizáciu“, ba možno aj nivelizáciu literárnej postavy (Podstata kameňolomu) ako priebojné a rozhodujúce pre budúci literárny život. Ján Lenčo v novele Egypťanka Nitokris (1972) dôsledne využíva v kompozičných a štylistických motíváciách postupy kroniky ako verifikovateľného dokumentu o pravde v minulom čase a aj on smeruje k postave typ - univerzum (matka, synovia metonymicky stotožnení s typickými spoločenskými a ľudskými znakmi ich profesie: vojak, umelec, úradník). V Rozpamätávaní (1978) ten istý autor už vedome využíva intertextualitu ako základný výstavbový prvok (napr. intermezzá) vo vertikále i horizontále svojho epického príbehu. Nielenže vzniká žánrovo, štýlovo, kompozične i typologicky rôznorodé zoskupenie jednotlivých poviedok, ale spätne aj ony, už vo východiskovom autorskom zámere, tvoria jeden epický (dejový) celok. Túto „kombinatoriku“ vnútrotextových daností rozprávania a autorského rozprávača dokumentuje skutočnosť, že do „celku“ Rozpamätávania včlenil autor ako jeho kauzálnu dejovú časť literárnovedné „komentovanie“, „hodnotenie“ a „interpretovanie“ príbehov svojho ústredného protagonistu (Ján Kameňák). Medzi výrazné autorské vstupy v 70. rokoch prijala dobová literárna kritika Stanislava Rakúsa a Karola Horáka. Obidve prvotiny kompromisným spôsobom reagovali na realitu literárneho života: „...v špecifických slovenských podmienkach sedemdesiatych. rokov sa spája viacero dôvodov. Jednak je to zvýšená tendencia k historizmu ako výsledok všeobecnej stagnácie sedemdesiatych rokov“; „Okrem toho však pribúdajú aj špecifické československé a slovenské dôvody. V československej situácii to znamená možnosť preniesť ‚mnohohlasnosť literatúry‘ ako základnú podmienku jej tvorivosti z oklieštenej tematizácie súčasnosti do histórie“.² V 70. rokoch Stanislav Rakús začínal novelou Žobráci (1976). Ten istý autor vydal novelu Temporálne poznámky (1994), v ktorej – v súlade s prvotinou – uchováva a posilňuje epickú i kompozičnú úlohu rozprávača. V prvotine do kompozície a pointy epického textu cez vzťah rozprávača – ústredná postava (Alfonz Bludovič) vstupujú exotické, groteskné, parodické aj absurdné mikropríbely. Tie sú však výlučne vo väzbe na fabulačnú dômyselnosť, ktorá vzniká ako rad prekvapení, teda aj ako manipulácia s kategóriou času, reálnym – ireálnym, možným a neskutočným, čo dáva textu jasne tragicky motivovanú sociálnu a emocionálnu pointu. V Temporálnych poznámkach sa prozaik znova sústreďuje na kompozíciu, no uprednostňuje v jej priestore postavu. V kompozícii nezohráva rozhodujúcu úlohu výmysel (Žobráci), ale komentovaný zápisníkový záznam, spestrený takmer dokumentárnym opisom a groteskným, parodizujúcim detailom. Ním zostáva živá aj rekonštrukcia vnútorne prepojených udalostí, v ktorej jej aktéri i jej „podstata“ sú späté s jedinou postavou aj spoločným pracovným prostredím, čím sa začne odvíjať rad absurdností, smerujúcich k irónii, paródii, no najčastejšie ku karikatúre postavy-typu, spoločnosti a politického systému, aby sa demaskovala ich nehumánna vnútorná prepojenosť. V krátkych epických útvaroch si v 90. rokoch autorsky výrazne počína Jana Bodnárová (Aféra rozumu, 1990; Terra nova, 1991; Z denníkov Idy V, 1993), ktorá v psychologickéj a široko koncipovanej zvnútorňovacej motivácii na gesto postavy využíva azda všetky dostupné javové zložky intertextuality už nielen v kompozícii, ale predovšetkým v detaile a v postave, ktorá je znevýhodnená nielen svojou objektívnou

¹ Mikula, V.: Diskusný príspevok na stretnutí mladých literárnych vedcov, Nitra, november 1980.

² Zajac, P.: Tvorivosť literatúry, Bratislava 1990, s. 144-145, s. 236.

situáciou (spoločenské či telesné poškodenie), ale aj subjektívnym faktom (osamotenosť), vedomím, že jestvuje. Bodnárovej rozprávačské zámary s intertextualitou majú jasne filozofickú motiváciu a zameriavajú sa na ústredné myšlienkové podstaty bytia, života a ich nesúzvučných hodnôt.

Zhrňame. V slovenskej epike 60. až 90. rokov si našla intertextualita svoje náležité a funkčné zastúpenie v tvorbe mladých, spravidla debutujúcich epikov, ktorí i týmto spôsobom reagovali na pretrvávajúcu (poetiku a filozofiu) prózu s vojnovým námetom a na uvádzajúci sa program vŕšedného dňa ako aj na európske literárne procesy.

V súlade s autorskou ambíciou toho-ktorého prozaika presadila sa intertextualita (symbiotické, parazitické, paralelné, umelecké, estetické a neestetické koexistovanie textov, postupov, námetov v zložitej vzájomnej väzbe) rozlične v poetike, estetike a filozofii jeho vnútrotextového umeleckého priestoru: od druhového a žánrového synkretizmu (J. Johanides, J. Lenčo, L. Ballek, V. Šikula), cez univerzalizáciu filozofických a etických téz a im zodpovedajúcich psychologických motivácií na čin a rozhodnutie (postava-typ, jednotlivec-univerzum – P. Jaroš, P. Vilikovský, S. Rakús, K. Horák, J. Bodnárová) až po vnútrotextovú motiváciu jednotlivých dejových segmentov, ktoré sú motivované „prežívaním“ postavy (K. Horák, J. Bodnárová).

Nazdávame sa, že v „poetike“ vzťahov textov k textom v jednom epickom celku priamo pod vplyvom látky a témy sa smerom do 90. rokov funkčne zužuje a esteticky precizuje vzťah intertextualita a jej umelecký, morfológický a sémantický nositeľ, či nositelia v texte (druh - kompozícia – rozprávač – postava – čas – priestor – detail...) od 60. rokov po prítomnosť. Súvisí to s autorským sústredením sa na jednotlivca v príbehu, ktorému sa prispôbuje celkový zvnútorňovací, aj psychologicky sa dramatizujúci a eticky sa diferencujúci priestor epického textu. Myslíme teda predovšetkým na jeho netransparentnú, nadtextovú spoločenskú ambíciu. Vedomie spoločnosti sa tak aj prostriedkami intertextuality v literatúre postmodernej atakuje cez vnútornú drámu jednotlivca v spoločnosti, no najmä pre jej ľahostajné a až po vyvrcholenie iba pasívne prizerania sa na ňu.

Spomenutú súvislosť (postmoderna – intertextovosť – intertextualita) sme naznačili v posledných troch desaťročiach slovenskej krátkej epiky v torzovitom pracovnom náčrte predovšetkým preto, lebo sa pokúsime jednu z jej počiatkových podôb demonštrovať na debutantskom texte Karola Horáka (Cukor) ako nezámernú, teda nie primárnu, vnútrotextovú súvislosť medzi emotívne rozvíjaným a dramaticky otváraným epickým celkom. Stane sa tak cez mnohorozmerné obnovovanie, ozvláštnovanie, gradovanie a až do pátosu cibrenú estetiku a poetiku dejovo skromného lineárneho východiska fabuly. Intertextovosť, nazdávame sa, priamo súvisí nielen s literárnou zrelosťou svojho tvorca, ale aj s diferencujúcim sa individuálnym a paralelným spoločenským filozofickým podložením a nielen umeleckými ambíciami konkrétneho autora či literárnej skupiny alebo generácie.

Pre debut Karola Horáka (nar. 1943) Cukor (1977) sme sa rozhodli pri naznačení estetických a poetologických otázok intertextuality najmä či vlastne a predovšetkým preto, lebo jeho prvotina v kontexte vydávaných prvých knižiek značí neprehliadnuteľný a niezanedbateľný jav v epike prvej polovice 70. rokov v slovenskom literárnom živote. No aj preto, lebo český čitateľ sa s ním zoznámil cez preklad Zuzany Bělinovej (Cukr. Československý spisovateľ, Praha 1980). Napokon zaväži aj skutočnosť, že v čitateľskej a kritickej praxi nechýbali ani také hlasy, ktoré v Cukre videli v 70. rokoch nečakaný a aj neorganický vývinový návrat k tradičnej podobe lyrizovanej prózy a jej chrobákovskej línii. Napriek všetkému ostáva skutočnosťou, že novela Cukor vstúpila do zložitej kultúrno-spoločenskej a vnútroliterárnej situácie (konsolidačný proces v literárnom živote, výmena hodnôt v literárnom živote, obmena autorských generácií, kultúrno-politická a kritická prax návratu socialistického realizmu do poetiky a estetiky umeleckého diela a iné) a už od počiatku sa v nej „chovala“ osobito. Po konci 60. rokov, keď sa experimentuje v rovine kompo-

zície a estetiky textu, a po nástupe 70. rokov, keď slovenskú literárnu prax zaplavujú debuty s reminiscenciami na vlastnú životnú pamäť, vydáva Karol Horák text, v ktorom hľadá autorsky dôstojný a umelecky nosný „kompromis“ medzi politizujúcou sa literárnou praxou a osobnou tvorivou ambíciou „viacdomého“ autora (dramatik, divadelník, rozhlasový autor, prozaik, interprét).

Viacdimenzionálnosť Horákovho autorského subjektu naznačujeme azda aj preto, lebo v ňom vidíme priamy vstup do „možností“, ale aj predpoklad a – čo je predsa len najpodstatnejšie – „prirodzený“ a štylizovania ho zbavujúci autorský znak jeho záujmu o intertextualitu. Naznačujeme teda iba to, že sa Karol Horák nemusel móдне premiestňovať do „novej“ autorskej polohy, pretože práve ona je jeho tvorivému subjektu vlastná tak v epike (Súpis dravcov, 1979), ako aj v dramatickej literatúre (Medzivojnový muž, 1984, inscenovaný pod názvom *My tě tu písničku naučíme* roku 1987 v Činohernom studiu Divadla Z. Nejedlého; *Muž z tamtej strany*, 1987; *Skaza futbalu v meste K.*, 1989).

V Karolovi Horákovi ponúkame do pozornosti autora, ktorý vzťah textu k textu v jednom literárnom priestore (epický, dramatický) chápe ako ich vzájomnú symbiózu, ba až ústredný predpoklad a nevyhnutnosť na filozofické, estetické a morfológické (organizovaný kompozičný chaos - mozaika) jestvovanie celku textu ako estetického celku v texte.

Genéza Horákovho Cukru – v autorskej filozofii, autorskej stratégii, v chápaní druhu, žánru a možnosti témy – to by sme zvlášť zdôraznili – je v kategórii pohybu a v kategórii času. Nie v ich filozofickej inštrukcii, ako by sme predpokladali, ale v ich kompozičných východiskách pre tvorbu (jej genéza, zmysel, funkčnosť) samotného Karola Horáka. Mohli by sme v Horákovskej próze reálne uvažovať o napätí, ktoré vzniká medzi námetom a jeho kompozičným celkom, teda o neochote či o nemožnosti autora pracovať s klasickým lineárnym adaptovaním témy. Prosto, čo sa v Cukre i v nasledujúcej Horákovskej tvorbe „udeje“, stane sa v súlade s nekončiacou premenou a zmenou, čo – nazdávame sa – sú už koreláty filozofie bytia a tvorby samotného tvorcu. Karol Horák sa neuspokojuje s dôsledkami prirodzenej zmeny, ktorú prináša mohutné *panta rei*. Premýšľa o opodstatnenosti bytia, jestvovania, večnosti i následnosti len cez pohyb, ktorému sú nielen naše subjekty podriadené, ale sa ním aj riadia. *Panta rei* v epike sa môže u Karola Horáka uskutočniť len vďaka prirodzenej zložke a súputníčke pohybu, teda epickému a dramatickému „priestoru“ na pohyb, a tým je čas: literárny čas a čas rozprávania.

V novele Cukor sa vnútorný kontakt medzi znakovito rozličnými textami, ďalej textom 1 (ústredný príbeh o ceste matky) a textom 2 (odbočenie a rozšírenie o motív, ktorý nerozrušuje text 1, ale pohybuje ním vpred či späť v čase rozprávania a v súradnici žánru) môže uskutočniť len vďaka súčasnosti „pólu príbehu“ a „pólu životného faktu“.³

Sémantická a kompozičná výstavba celku, hoci je členitá prítomnosťou línie – obrazne textu 1 a textu 2 (tých môže byť xy) – pôsobí uzavreto a taká aj je. Nazdávame sa, že intertextualita má v Horákovskej prvotine svoj leitmotív a zdôvodnenie v ozvláštnení ústredného motívu, v možnosti vniesť do epického priestoru dramatické, ba až kinematografické postupy pevného podlažia rýchlej výmeny „figurín“ v priestore fabuly. Ide teda o kombinovanie textov, ktoré smeruje k psychickej a konfliktovej, teda v konečnom dôsledku výstavbovej „dramatizácii“ a emotívnej inovácii témy a fabuly, núž a tá je vlastná napríklad modernej vojrovej próze. Sondy do psychiky postavy, ktoré sú najväčšmi podporované nekončiacim otváraním a variovaním textu 2(xy), však dávajú príležitosť na historicko-politické komentáre (časť územia Slovenska po skončení druhej svetovej vojny, spolužitie Slovákov a Maďarov na konkrétnom území či iné odkazy na dejinne,

³ Zajac, P.: Tvorivosť literatúry, cit. dielo, s. 148.

politicky verifikovateľné údaje). Sugestívne sú sociologické štúdie o typoch, etike, mentalite a sociálnom i mravnom správaní sa ľudí v konkrétnom geografickom priestore a v rovnakej (historicko-spoločensky determinovanej) situácii hneď po skončení vojny. Tak možno naznačiť aj podstatný filozofický a nadtextový záujem autora o intertextualitu, a tým sa stal Horákov zámer adresovať jednotlivé do kolektívneho a všeobecné do zvláštneho, teda presvedčivo naznačiť spôsoby, akým sa riadi univerzalizácia sociálneho správania sa človeka v krízovej situácii. Znamená to, že pre Karola Horáka sa intertextualita stala iba „nástrojom“, prostriedkom na objasnenie poznania, podľa ktorého sa všetko v človeku a v ňom uskutoční ako dôsledok emotívne a existenciálne spontánneho alebo premysleného vyriešenia pre neho – v tom čase – základnej životnej situácie. Krízová situácia pre rozvíjanie fabuly a sujetu ostáva pre spisovateľa Karola Horáka latentná a jej motivácie sú existenciálno-dejinné ohraničené (zbojnícka a turecká etuda), ale sú aj sugestívne emotívne (sirota, Mariška Prôba) a údelové (rozprávkové varianty). Pritom krízová situácia, lebo ona podnecuje prepojenosť a späťne jediné dostupné smerovanie do dejovej a príčinnej jednoty opakovane oživované rozličné, vojnovou skúsenosťou navodzované sociálne, ale aj biologické „štúdie“, latentne sa udržiava až v minimálnom epickom priestore, ktorý zastupuje motív cesty (geograficky naznačený v smere hore – dole, tam a späť) a epické aktivity postavy – matky (rozprávačka, vnútorný monológ, komentár, dialóg). Biografické črty nesú a zdôrazňujú, ba na hodnotu a zmysel činu povyšujú biologickú vlastnosť (stať sa matkou), ale predovšetkým znova zovšeobecňujú univerzálny moment z bytia človeka, vlastne jeho hodnotu, pretrvávajúcu aj za hranicami emotívneho vnímania reality: nový život, ochrana jestvujúceho života, ideál matky, ideál dieťaťa a pátos obety za niečo a niekoho. Teda motivácia na cestu dostáva vyšší myšlienkový zámer i určenosť a jej uskutočňovanie cesty sa stáva práve tak eticky a emotívne prirodzené, ako aj určené a predurčené v mene vyššieho cieľa: humanity a obrany i ochrany bytia. Paradox zostáva azda len ten, že sa všetko koná pre ľudí a proti ľuďom.

Nazdávame sa, že sa Horákov intertextualita v polohe estetiky a poetiky epického celku technicky uskutočňuje výlučne cez kompozíciu novely. Pritom ide aj o intertextualitu – obrazne – eticky a filozoficky motivovanú. Primárny motív cesty v texte 1 dostáva priamo i nepriamo podporu sekundárnych motívov cesty z textu 2(xy). Zdalo by sa, že ide o nedôslednosť alebo nadbytočnosť motívu, či jeho nedomyslené kompozičné účinkovania. Opak sa stal skutočnosťou. Cesta matky (text 1) smeruje zdola hore, je geograficky reálna aj názorná, má svoju logiku pohybu od ľudí zdola k ľuďom hore (dobrým, ušetreným vojnovéj biedy, náturou rovinným). Až otrocky, ale emotívne kontrastne sa rekonštruuje pohyb po ceste s jasným cieľom (cukor), ale tajomným, mystickým a dramatickým priebehom (motív smrti ako konfliktotvorný motív, trvalý motív napätia a tajomstva, ktoré má jediné vysvetlenie, ospravedlenie a nemennú hodnotu: bola vojna). Text 2(xy) ťaží, ba nachádza svoje opodstatnenie, z prítomnosti leitmotívu cesty v texte 1 a má ho rozprávačsky znepokojiť, problematizovať, aktualizovať, ozvlášťňovať. Vlastne nechá vo vedomí postavy znova prežiť a oživiť (pohyb, smrť, tajomstvo) príbeh uchovaný v jej pamäti. Teraz sa uskutoční späťne, teda „strihovým“ návratom do minulosti cez nezávislé epizódy. Matkina cesta sa koná v čase literárneho rozprávania, smeruje dopredu, kompozične – cez literárny čas – z prítomnosti do budúcnosti (veľmi krátkej, napríklad poobede, večer, zajtra a podobne).

Zmienka o mnohohlasnosti⁴ v Horákovovej novele by ostala relativizovaná, keby sme precenili sémantickú a kompozičnú primárnosť textu 1 (región, matka, téma). Mnohohlasnosť sa v Horákovom prípade dostavuje akosi segmentovane, rapsodicky a metaforicky nie do kompozičnej

⁴ Ibidem, s. 144-145.

polohy textu, ale do jeho filozofie. Uvedieme príklady, ako sa prepája téma, sémantika, motív a filozofia v texte 2 (xy) do druhého plánu jestvovania textu 1.

Skôr ako sa sústredíme na autorský text, chceme upozorniť na jeho ďalšiu kompozičnú dômyselnosť. Horákov text 2 (xy) sa nielen žánrovo vymieňa, ale jeho súčasti – označujeme ich xy – sú aj na osi od torzovitosti po celok, od všeobecného po jedinečné, od časti po celok. Vnútorne napĺňanie vzťahu textu 1 k textu 2 najpôvabnejšie rozvinul Karol Horák na podloží rozprávky a na osi odchodov či aktuálnych poínt smrti.

V expozícii k textu 1, kde dostáva rozprávková ústredná štylistická a fabulačná formula mnohovýznamové určenie pre text 1 (matka sa rozhodla pre cestu) a text 2⁽¹⁾, otvára ich kompozičnú prítomnosť a pre filozofiu textu ako celku. Tá prostá veta „Bola raz jedna chalupa ... Rozprávkočka pre vnúčika?“⁵ hovorí o filozofii Cukru (obeta za niekoho, kto ešte len príde), otvára putovanie (intímny cestopis za ľuďmi a ich etikou i sociálnou zrelosťou) po verifikovateľnom teréne (región) a preveriteľnom historicko-spoločenskom čase (koniec vojny). Cesta začína a s ňou sa objavuje aj jej antipód: smrť.

Ten úžasný kontrast dieťa – potrava sa v texte 2⁽²⁾ rozvinie o zbojnícku legendu o troch poľských bratoch na Liptove : „Krchmára a sklenára vedú na mestský dom k prísaha, predierajú sa cez chuchvalce ľudí, čo sa tu zhŕkli ako na výročný jarmok. Vyplatia im dávno vypísanú odmenu“.⁶ Teda smrť sa konkretizuje na podlosť, zradu a vraždu, aby našla svoju odplatu v pomste, a tou sa stal oheň (krčma vyhorela a liptovskí bratia musia utekať). Prepojenie textu 1 a textu 2⁽²⁾ sa uskutoční tým najjednoduchším spôsobom, keď matka povie svojmu spoluchodcovi, chlapcovi, ktorému o zbojníkoch rozprávala: „Nad mestom, na Skalke, vetrom hompáľaný. Vidíš ju tamto?“⁷ Text 2 je nielen ucelený príbeh, má svoju kompozíciu a triadickú (rozprávkovú) organizáciu (traja bratia, trikrát smrť atď), ale aj – veď ide iba o časť celku – oslabenú nadtextovú sémantickú vrstvu: nechce sa od neho nič, len aby „urýchlil“ presun postavy po ceste (text 1) do miesta, kde sa protagonistka znova ocitne na svojej púti sama, pretože chlapca zanechá v prvom dome: „...tú cestu, ktorá ju viedla do sveta i vzdáľovala od tých pred ňou“⁸ a „vy si choďte svojou cestou, ja si pôjdem svojou cestou“⁹. V týchto polohách idea obety dostáva aj, či predovšetkým existenciálny podtón: matka má istotu, že chce jej majetok, hoci kráča so seberovnými (epizódka ženy a matkinej plnej tašky).

Tretí z textu 2⁽³⁾ spája prvý náreč rozprávky pre vnuka so sociálnou zbojníckou legendou do žánrového hybridu, do kruto ladenej črty o tureckom plienení na Slovensku, kde sa rozprávkové spojí s historickým a povestovým : „Hora ten žiaľ nemohla preniesť, skalám sa srdce pohlo“¹⁰; „Dievčatká sprvu neveria, utŕchnu, načúvajú, ale keď sa znova ozve Marúúúškááá. Katúúúš, vyjdú z jaskyne. Ale hneď ich schmatnú katanské ruky, zamordujú ich na mieste, iba vzdychnú – detská krvička spod noža kvapká do ľstia.“¹¹ Naturalistická vražda s hodnotiacim emotívnym tónom (prítomnosť deminutív) dostáva mravnú poíntu: „Vtedy už hora ďalej vydržať nemohla, skala zaplakala v žiali, hora sa naklonila k mŕtvym tielkam, prikryla ich voňavou čečinou. A Turci? S lomozom hora a bralo zadlávili psohlavcov...“¹² A napojenie sa textu 1 na text 2 ? „Chlapec

5 Horák, K: Cukor, cit. dielo, s. 21.

6 Ibidem, s. 31.

7 Ibidem, s. 32.

8 Ibidem, s. 43.

9 Ibidem, s. 46.

10 Ibidem, s. 47.

11 Ibidem, s. 48.

12 Ibidem, s. 48.

už neodbehal od nej, stále sa vypytoval, kde je Hladomra, ale kto by si to pamätal? Možno je toto ona a možno ju už prešli.“¹³

Prítomnosť ďalšieho textu 2⁽⁴⁾ je kompozične spätá s javom, keď sa poruší logika a chronológia času rozprávania príbehu putujúcej matky a to tak, že sa predbehne čas lineárne budovaného príbehu (utorok), potom sa rozprávanie vráti do pôvodného rozprávačského miesta (pondelok popoludnie). Nazdávame sa, že i v tomto prípade ide o ďalší z komponentov aktualizácie, podobnosti a univerzalizácie dominantného leitmotívu Horákovvej novely: opodstatnenosť podstupovanej cesty pre vyššie veci, pre vec ochrany nenarodeného bytia, pre večnosť jestvovania.

Tento zámer podporí svojím textom 2⁽⁵⁾, ktorý si z tých predchádzajúcich uchová sociálne črty, emotívnu pointu a nevyhýba sa filozofii či pravde rozprávky, lebo v nadtextovej sémantike textu ide o dôkaz na jestvovanie a vieru prevereného pravdivého citu. Ide o príbeh chlapčeka-siroty. Smrť je tentokrát zastúpená odumretím matky, ktorú mali nahradiť cudzie ženy, tiež matky vôkol chlapca. Tie miesto pomoci sa rozhodli pre jeho smrť s matkou (nadájanie živého dieťaťa mŕtvou matkou), čomu zabráni otec a láska macochy, nie matky. Paradoxnosť tohto príbehu vyvrátila tradovanú gnómu o zlej macoche a o nekončiacej materinskej obetavosti ženy aj za cudzie dieťa. I preto zapôsobí napomínajúci záver: „Takí sú ľudia. Pamäti podaktorí nemajú.“¹⁴ Toto miesto označujeme za vyrencholenie autorovej filozofickej inštrukcie. Relativizmus idey obety dostáva imperatívne existenciálny, ale najmä mravný rozmer a rozbíja cez príbeh tradovanú gnómu o ženskej láske k dieťaťu (do hry vstupuje opozícia moje-cudzie a obeta dostáva zrazu iný majetnícky rozmer. V epizóde o sirote sa však na krátky čas využije štylistický postup rozprávkových sudičiek.¹⁵ Samozrejme, že príbeh o sirote aktualizuje sprítomnenie dôsledkov jej reálnej cesty (úspešný chlapec – mladý muž sa do rodnej dediny vráti z Kanady).

Jednotlivé, dejovo samostatné súčasti textu 2 sa vnútorne rámčujú: po rozprávkovej štylistickej klauzule, zbojníckej legende, tureckom príbehu a sirotskej epizóde sa postava – matka z textu 1 – vráti „k sebe“ a kompozične „križuje“ text 2⁽¹⁻⁵⁾, teda pretína, aby spájala súčasti fabuly a kompozície do jednotného nového celku tak, že do podobnosti s komponentmi textu 2 naturalisticky aktualizuje svoju cestu (teda lietmotív priestorový a dejový) – „Odvezú Ťa do rozprávky ku katanovi, čo Ťa na kúsky doreže a krkavcom dá pozobať?“,¹⁶ aby ju personifikovala: „Rozprávaj mi, cesta, niečo. O čom by si mi mohla rozprávať? Rozprávaj mi o tom, ako kráčaš, ako kamsi vedieš, ako vedieš k tomu môjmu mestu, ako vládzeš priviesť tieto nohy Ťa, kde chcú, kde im treba byť...“¹⁷ Naturalisticky otvárané epizódy (podobnosť) odvodené z vedomia a praxe osobného ohrozenia (putovanie po vojnu zničenej krajine), života v minulosti i prítomnosti vyvažuje tým, že určuje novú hodnotu, a tou konečnou je dieťa, medzi počiatkom a cieľom je cukor a tou novou, od ktorej závisia teraz a spoločne, sú jej nohy.

Text 1 a Text 2 postupne, vo vzájomnej vyváženosti smerujú ku kompozícii epického celku. Kompozícia sa formálne či akosi orientačne člení odkazmi na prírodný čas (pondelok, utorok, streda, štvrtok a na ich segmenty ráno, dopoludnia, pred obedom, popoludní, večer, noc), ale aj blokovo, keď sa každá časť textu 1 a textu 2 pointuje a nepriamo aj viaže na seba cez časť pomenovanú Rámec (1. prológ, 2. okamihy ženy, 3. prvý prológ). S kompozičným segmentovaním prírodného času sa možno priam názorne stretnúť aj v torze rukopisu Rudolfa Jašíka *Povestí o bielych kameňoch*, ktorý vznikol v 50. rokoch. Na intertextualite sa u Karola Horáka zúčastňujú

13 Ibidem, s. 49.

14 Ibidem, s. 51-52.

15 Ibidem, s. 53-54.

16 Ibidem, s. 75.

17 Ibidem, s. 78.

teda pohyb, čas, žánre a čiastočne aj štýl či štylizácia segmentových častí. Vlastnosťou intertextuality je vytvoriť, hoci z kontrastných jednotlivostí uzavretý dejový celok, čo sa v Cukre stane dôsledne, a práve cez čas. Dejová uzavretosť získaná cez svoju „realizáciu“ v čase dostáva v texte podobu väzieb generácií (matka-dcéra) a dynamického, kontrastného spoločenského pohybu (vojna-mier, minulosť-prítomnosť, spomienka-udalosť prítomná). Keď autor cíti, že by mohli jednotlivé časti do seba fabulačne „nezapadnúť“, zvolí rámec, ktorý opakuje trikrát a vždy v ňom pointuje ústrednú námetovú, tematickú, filozofickú tézu a mravnú hodnotu: pokračovanie bytia človeka za akýchkoľvek obetí a podmienok.

Vyzerá to tak, že ide o tradičný epicky motivovaný tvar, ktorý autor otvoril času, pohybu a postave. Zmena postavy sa však u Horáka uskutoční nie cez jej psychologickú, etickú a konatívnu motiváciu, ale cez jej spätie s priestorom. To, čo by sme predpokladli, že je schopný „uniesť“ motív cesty, vyrieši autor tak, že motív (cez pohyb a čas) udržiava v jeho žánrovej, motivickej a filozofickej aktuálnosti práve cez vkladanie jednotlivých sekundárnych textov (text 2) do primárneho textu (text 1): putovania matky zdola hore a späť, teda pohyb po teréne, ktorý by musel vyriešiť opisom. Keby bol zvolil autor tento postup, bol by v situácii, keď sa musí rozhodnúť pre jednoznačné typologické začlenenie svojho žánru, teda najskôr pre cestopis a to rozhodne nebola Horáková ambícia. Javy existenciálneho, ktoré zostávajú v podloží novely (vojna, život, smrť, obeta), necháva autor ustúpiť do pozadia a to tak, aby nevznikli priame dotyky postavy matky s mnohovýznamovou realitou, presnejšie s členitým a rôznorodým terénom, ale ide o prenesené kontakty postavy s terénom, s jeho minulosťou, s udalosťami, ktoré sa i tam mohli udiať. A tu nastáva pravý čas na kontakt textu 1 s textom 2. Rámecujúci pohyb zdola hore, ktorý koná rozprávačka za cukrom, otvárajú kompozične, motivačne, konfliktovo i sujetovo jej, vlastne ňou motivované úniky do iných textových priestorov: do rozprávky pre budúceho nenarodeného vnuka, do príbehu o troch zbojníkoch, do tureckého vyčíňania na území, ktorým prechádza, do sociálne a emotívne pointovaného príbehu chlapca-sirotu, po znova rozprávkovo, v rovine štýlu, naznačeného sudičkovského stretnutia a do opakovaných prestupov do rozprávkového priestoru (čarodejná, personifikovaná) až po mohutnú realistickú epizódu Marišky Próby. Horákov zámer nesmeroval v Cukre k textu, ktorý sa vedome spolieha na možnosti odvodené z „iných“ textov, ktoré sa postupne do textu včleňujú. V literárnej praxi vzniku debutu hľadá autor riešenie pre námet a jeho filozofickú pointu. Azda má zmysel pripomenúť i to, že hoci sú jednotlivé polohy textu – veď si len uvedomme, ako ich otrocky spája motív cesty a cukru – svojím významom pre celok vážne a podstatné, nevypomôže si autor paródiou či iným uvoľnením situácie. Nemôže, lebo tlak mravného a emotívneho nepripustí túto možnosť. Horákov text práve cez medzitekstové vzťahy dokumentuje realitu z cesty, demonštruje emotívnu zviazanosť autora s autentickými a biografickými črtami svojho námetu, osobnostnú väzbu ku geografickému literárnemu priestoru. Cukor, vnúča, matka, dcéra, muž sú zaklíndlá a stávajú sa istým príbehovým podložíom svojho terénu a svojej doby, o ktorých sa bude raz v budúcnosti rozprávať práve tak ako o príhode Marišky Próby či o tureckom vraždení na Gemeri a mnohých iných, ktoré Horák zapojil do novely Cukor nie pre jej kompozičnú vynaliezavosť, ale aj pre svoje filozofické ambície i pre ambície samotného príbehu.

Horákov Cukor prišiel po Johanidesových razantných vstupoch - experimentoch do druhu, žánru i filozofie či typu postavy - o desaťročie podstatne miernejšie. Objektívne povedané, smeroval inam a aj jeho odvaha mala iné žriedlo. Neútočil, skôr hľadal porozumenie pre svoje rozprávania i pre to, čo život dal a čo už – ukazovalo sa – nemá svoje miesto v modernizme, v jeho rýchlosti, chaotickosti, strohosti. Horáкова intertextualita v Cukre je výsledkom autorovej emotionality, ponornosti a zostáva v službe filozofii textu.

Prozaici 80. a 90. rokov už skutočne smerujú k plochejším, no účinnejším „úderom“ na estetiku a filozofiu svojich textov a veru už sa dá hovoriť aj o samoučelnosti (P. Jaroš: Milodar slučky), čo

Typy intertextovosti v prózách Ladislava Fukse

V roce 1969 vydal Ladislav Fuks *Smrt morčete*, svazek devíti povídek, komponovaných na kontrastu iluze - deziluze, lidskost a brutalita moderního světa. Mezi nimi se nacházela i skvostná baladicky laděná povídka *Cesta do zaslíbené země*, patřící k vrcholům Fuksovy tvorby. Už sám titul navozuje paralelu mezi osudem Židů za války a jejich biblickým odchodem z Egypta a hledáním země zaslíbené. Strukturování látky a její traktování v porovnání s biblickým námětem by byl zajímavý příklad intertextovosti, jakých je ve Fuksově díle celá řada. To však byla jen pozvánka na okraj, chci se soustředit k jinému námětovému okruhu.

Většina povídek souboru *Smrt morčete* navazuje na Fuksovu předcházející tvorbu tematicky (vychází z okupace a židovské tragédie v ní) nebo žánrově (směřuje k psychologickému hororu, těží z různých pokřivených až patologických vztahů mezi lidmi). Mimo tento okruh jako zcela něco jiného působí tři idylické povídky, čerpající z Prahy na začátku tohoto století. Odvíjejí se kolem domácího mikrosvěta pražské kloboučnice vdovy Allerheiligové z Celetné ulice. Vymizel z nich naprosto onen tragický podtext a zcela se prosadil aspekt lehece groteskní. Jsou to povídky *Jedna malá hezká idyla*, *Štědrý den u paní Allerheiligové*, *Paní Allerheiligová na prahu Nového roku*.

Tyto tři povídky spojuje velice zvláštní rys: všechny postavy - vdova Allerheiligová, její synovec i přátelé - čtou rády noviny a vybírají si z nich senzační zprávy, vtipy (říkají jim humory) a inzeráty. Tuto zálibu v četbě novin měl vlastně už i pan Kopfrkingl ze Spalovače mrtvol, který měl zvláště v oblibě noticky z černé kroniky, takže tyto zprávy zde fungovaly jako prvek charakterizační, dokreslující jeho patologické sklony. Ve jmenovaných povídkách je však funkce novin podstatně rozdílná, deníkové rubriky zasahují přímo do děje, ovlivňují jeho tok. Nadto tvoří takřka celé tři čtvrtiny textu. Inzeráty a zprávy působí velmi autenticky, vztahují se přímo k době, ve které postavy žijí (je to rok 1905), mají funkci reálií, které slouží k vystižení dobového koloritu.

Při četbě těchto povídek vzniká velmi sugestivní pocit, že pro obsažné, dokonce i stylisticky velmi přesně době odpovídající zprávy musel mít autor skutečný dobový materiál. Fuks však na žádný pramen neodkazuje. Po *Smrti morčete* následovaly knihy *Myši* Natalie Mooshaberové (1970), *Příběh kriminálního rady* (1971), *Oslovení z tmy* (1972) a humoristická novela *Nebožtíci na bále* (1972). V posledně jmenované novele mají postavy obdobnou zálibu, tady až mánie - navzájem se opět baví čtením novinových zpráv, vtipů, inzerátů apod. Zde však už autor nabídl konkrétnější vodítko. Zatímco v povídkách o paní Allerheiligové se mluví pouze o novinách, tady si postavy čtou v *Humoristických listech*. Materiál si je přitom v obou případech hodně podobný. Že *Humoristické listy* byly pro autora zdrojem, potvrdí hned namátkové prolistování tohoto časopisu z roku 1905. Fuks skutečně z *Humoristických listů* vytěžil značný materiál, dokonce i hlavní postavu povídek - vdovu Allerheiligovou, kloboučnici z Celetné ulice, která inzerovala svoji firmu v *Humoristických listech*, nikoliv však v roce 1905, ale o rok později.

Podrobné srovnání Fuksových povídek a *Humoristických listů* jsem provedla v roce 1976 ve své doktorské práci. Jelikož jsem je zatím nepublikovala (pouze jsem na tento fakt upozornila v jednom článku v *Romboidu* z roku 1976), dovoluji si je předložit nyní. Jak tedy vypadá intertextovost Fuksem použitá, o jaký typ se jedná a jak v díle funguje.

Z anekdot a inzerátů, obažených v Humoristických listech z roku 1905, převážně v číslech z konce roku, sestavil Fuks dobové obrázky na způsob koláží. Svým způsobem si dobový text přivlastnil (přítom termín přivlastnění-appropriation propracovala a popsala literární teorie až jako typický jev postmoderny 80. let).

Zredukujeme-li děj těchto povídek na holou kostru, vidíme, že inzeráty jsou vlastně jeho základem a že patrně i vnuky autorovi nápad k napsání próz. V Jedné malé hezké idylce trápí paní Allerheiligovou dvě starosti: jednak má potíže s kuřímí oky a jednak chce najít synovci nevěstu. Při čtení novin narazí na tento inzerát: „Důležité pro trpící kuřímí oky. Podepsaný, výnosem vysokého c. k. místodržitelství oprávněný, dovoluje si ct. obecnstvu oznámiti, že jen osobně bez bolesti vylupuje kuří oka i s kořenem, rovněž zarostlé nehty bez bolesti, beze všeho nebezpečí, bez nože nebo jakéhokoliv železného nástroje jen v pěti minutách. Lékařskými vysvědčeními od pánů krajských i městských fyziků mohu se vykázati. A. Bělohorský, Žitná ulice č. 28.“¹ Paní Allerheiligová se za doprovodu svého synovce vydá do Žitné ulice a pan Bělohorský jí nejen pomůže, ale nadto má velice pěknou dceru, která se zalíbí synovci. Takže paní Allerheiligová má po starostech. Výše citovaný inzerát se v Humoristických listech objevuje takřka v každém čísle během celého roku 1905 - jen s tím rozdílem, že skutečný inzerent se jmenoval A. Černoorský a číslo domu je 29.

Vedle uvedeného inzerátu najdeme v Humoristických listech reklamu očního lékaře, kterou sice Fuks nepřevzal, ale využívá tohoto komického sousedství tím způsobem, že paní Allerheiligová stále v řeči zaměňuje kuří oko s bystrozrakem.

Podobně je tomu i s povídkou Paní Allerheiligová na prahu Nového roku. Její dějovou osou jsou trampoty paní Allerheiligové s prádlem a starosti, jak získat pro synovce odklad vojenské služby. Na obojí najde odpověď v inzerátech, které jsou zase z Humoristických listů. Oba inzeráty vložil Fuks do povídky tak, že je paní Allerheiligové při novoročním obědě čte z novin jeden z hostů. Oba jsou poměrně rozsáhlé, podobného stylu jako už mnou citovaný případ, a proto na ně jen odkazují.² Při přejímání inzerátů měl Fuks zřejmě více pramenů než pouze Humoristické listy, další dobové noviny a časopisy jsem už nicméně nepročázela, nešlo mi o to uchopit autora takřkajíc za ruku, ale jen dokumentovat na jednom prameni způsob tvorby.

Vedle inzerátů pracuje Fuks snad ještě rafinovanějším způsobem s anekdotami. Anekdoty, či lépe humory, jak jim dle dobového úzu říká, vkládá postavám do úst takřka v nezměněné podobě nebo jen s malými úpravami. Fungují zde většinou místo společenské konverzace. Pracuje s těmito humory trojím způsobem. V prvním: postavy spolu hovoří, aniž je řečeno, že jde o dobovou anekdotu převzatou z novin. Například: „Měla jste práce, viďte, milostpaní, když jste na to sama, řekl galantně rada Zeman, ale paní Allerheiligová se jen usmála a mávla rukou. Kuchta má být, řekla, jako hvězdář. Vědět, kdy je večer. Ale nemá být jak hvězdář: koukat jen po hvězdičkách.“³ V Humoristických listech vypadá anekdota takto: „Kuchta má být jako hvězdář: vědět, kdy je poledne; a nemá být jako hvězdář, koukat jen po hvězdičkách.“⁴

Druhý typ, vzpomínkový a vybavovací, většinou pracuje s úvodním prohlášením jako „včera jsem četl“, za nímž následuje anekdota nebo novinová zpráva. Například: „Řeknu vám vánoční rozjímání, řekl pan rada Zeman, když spolkl poslední sousto a zatím víc jíst nemohl, včera jsem četl v novinách. A vstal a přednášel:

1 Fuks, L.: Smrt morčete, Praha 1969, s. 27.

2 Tamtéž, s. 41-42. Humoristické listy 17. 11. 1905, 46.

3 Fuks, L.: Smrt morčete, cit. dílo, s. 30.

4 Humoristické listy, l. c.

Manžel, když obírá rybu,
 myslí si: toť velká chyba,
 že nemlčí též má žena
 jako ta vánoční ryba.
 A žena přemítá zase
 v myšlenek svých rychlém chodu:
 Kéž by můj muž jak ta ryba
 penízky měl a pil vodu.“

Rovněž tato básnička je přejata v přesném znění z *Humoristických listů*.⁵

Při třetím, nejčastějším typu některá z postav vybízí ke čtení druhé, nebo se sama ke čtení anekdot nabídne. Například: „Přečtěme si nejprv dnešní vánoční noviny. Arciť jen humory. O Vídni a politice nechci ani slovo. Synovečku /.../ A synovec koncipient se usmál, věděl, že nejdřív přijde předčítání, a měl dnešní noviny po ruce. Tak začal číst a všichni se jali poslouchat.“⁶ Po takovém či podobném uvedení následují anekdoty a zprávy, které posluchači komentují a doplňují podle toho, nač si zrovna vzpomenu. Takže zde potom dochází k prolnutí s druhým typem - vybavovacím.

O několik let později použil Fuks v *Nebožtících* na bále takřka shodnou metodu práce s dobovým materiálem, anekdoty jsou zde charakterizačním prvkem, zaujímají místo konverzace a stejně jako v uvedených třech povídkách mají za úkol potvrzovat neměnnou stabilitu, lehkost a bezstarostnost doby, vytvářet iluzi před katastrofou. Připomínám tuto novelu proto, že Fuks zde použil ještě jeden typ intertextuality – aluzi. Jejím užitím chtěl zřejmě upozornit, že tato díla spolu souvisejí. Nebožtíky na bále nepřímou prochází postava kloboučnice paní Allerheiligové. Mluví se o ní jako o tetě jednoho ze strážníků, její zboží se vyskytuje v tombole Anenského bálu a je rovněž spatřena mezi účastníky této slavnosti.

Prózy, které jsem zde připomínala, zdaleka nepatří k vrcholům Fuksovy tvorby, dokazují však, že i na malé ploše a v oddechovém žánru byl Ladislav Fuks mistrem kompozice a tvaru.

⁵ *Humoristické listy* 22. 12. 1905, 51.

⁶ Fuks, L.: *Smrt morčete*, cit. dílo, s. 30-31.

Mezitextový dialog v románech Vladimíra Párala

Je všeobecně známo, že Vladimír Páral – jeden z nejčtenějších a zároveň nejproblematictějších autorů současné české prózy – koncipuje své romány nezřídkna na půdorysu jiných textů. Klíčovým stavebním prvkem jeho próz se tak stává princip tzv. intertextuality, jenž je dnes chápán jako jeden z určujících rysů literárního postmodernismu. Dodejme, že ve většině románů Vladimíra Párala je přítomen nejen tento prvek postmoderny, ale též rysy další – například čtenářská otevřenost, stylový synkretismus, eklektické čerpání z estetických forem minulosti.

Všimněme si nejprve mezitextových vazeb v Páralově vysoce hodnoceném díle *Milenci a vrazi*, v groteskní románové mozaice stylů a žánrů. Ve struktuře této prózy lze odhalit jev, který se obvykle pojmenovává jako palimpsestový; v původním smyslu označuje termín palimpsest rukopis napsaný na pergamentu po odstranění předchozích textů. Tyto předchozí cizí texty, jakési pretexty, „prosvítají“ také v románě *Milenci a vrazi*, jejich stopy se na několika místech objevují v rámci výpovědi autora. Pro román se skeptickou historicko-filozofickou koncepcí je velmi příznačné, že jedním z nich je text bible. V příběhu Iši, postavy s mesiášskou úlohou, se tu s ironickou distancí parafrázuje vyprávění evangelistů o Kristově životě, umučení a zmrtvýchvstání. V Išových promluvách se doslovně citují výroky Ježíše, ale jeho osud se rozvíjí a završuje jako v černé, znevažující grotesce. Tento spasitel končí v románě velmi trapnou smrtí – je přibodnut na domovní dveře, když je mu předtím na hlavu vsazen rezavý dřevavý kastrol. Ani jeho zmrtvýchvstání se nesetká s ohlasem a tak „Išova story, ostatně velmi nevěrojatná, upadla v zapomnutí v závodě, domě i městě, v němž právě ona neděli začínal filmový festival...“¹ Posvátný mytický text je tady přepsán perem radikálního ironika do podoby nemilosrdné perzifláže.

Do rafinované hry aluzí, citací a parafrází se v románě zapojují i další texty. Připomeňme na tomto místě, že termín text se zvláště ve spojení s mezitextovostí chápe (v duchu sémiotických teorií) v širším smyslu – jako komunikát kteréhokoli znakového systému. Do dialogu s textem mohou tedy vstupovat i mimojazykové znakové produkty. V případě románu *Milenci a vrazi* jde o parodické uchopování kódu filmového umění, konkrétně eroticko-dobrodružných snímků pokleslého charakteru. Román nevstupuje do dialogu s jednotlivými díly této produkce, ale spíše si vybírá z jakéhosi „zásobníku“, v němž se nacházejí konstantní příběhy, dějové situace, postavy, motivy a zobrazovací techniky. Tento způsob intertextuálního dialogu se zde nakonec uplatňuje i při aktualizaci některých konvencí z oblasti populární literární komunikace (jde zejména o čerpání z narativních schémat tzv. červené knihovny). Pro Páralovy prózy je charakteristická jistá dvojznačnost v pojetí intertextovosti. Ta souvisí s evidentním zaměřením autorových textů na dva typy strukturních adresátů – na čtenáře masového a na čtenáře náročného. Méně náročnému vnímateli, jenž se spokojuje s prvoplánovou a v jistém smyslu naivní recepcí, určuje autor v tomto románě dějové napětí, líčení milostných intrik i sexuálních výkonů. Příjemci náročnému, který

¹ Páral, V.: *Milenci a vrazi*, Praha 1990, s. 392.

proniká do způsobu konstruování textu, adresuje vědomou literární hru, hru mezitextových vazeb, hru s citacemi otřepaných klíše elitní i masové kultury. Čtení tohoto románu tak není pro zasvěceného příjemce jen citovou záležitostí, ale též rozpravou s autorem, při níž se odhaluje romanopiscova ironie a napětí, vznikající mezi recepční konzumností a například noetickými ambicemi díla. Aby se ovšem vnímatel dokázal intertextuální narážkou „pobavit“, musí – jak upozorňuje U. Eco² – znát původní klíše, znát pretext. Poté se dovede bavit nepřiměřeností jeho použití, jeho výsměšnou přepjatostí a nadsazeností. Vnímání této polohy Milenců a vrahů tedy vyžaduje určité znalosti „textů“ z dějin kultury. Kromě toho musí být čtenář ovšem obeznámen i s dřívějšími texty autora, protože Páral – stejně jako mnoho dalších současných prozaiků (např. M. Kundera) – nezřídka cituje, parafrázuje a paroduje své vlastní prózy.

Jako půdorys pro jednu z epizod funguje v románě i text proslulého Stendhalova díla Červený a černý. V příběhu lásky Zity Gráfové, ženy z vyšší společenské vrstvy, a Borka Trojana, průbojného plebejce, je šifrován příběh osudového citu paní de Rênal k Juliánu Sorelovi. V Páralově palimpsestovém rukopise nacházíme i přímou narážku: „Červený a černý v Ústí nad Labem aneb Stendhal po severočesku. – Pustě ta dvířka, pane inženýre! Musím ještě vyprat a uvařit večeři. – Paní de Rênal odjela v oblaku výfukového čmoudu a krutě přirazena hradní bílá brána.“³ I v tomto případě je klasické téma adaptováno s přispěním záměrně zkreslující perspektivy. Ta neuctivě rozkládá smysl původního textu tím, že klade vedle motivů vášnivé lásky motivy banální a všednodenní („vyprat a uvařit večeři“), že přenáší vznešený symbol velkého citu, paní de Rênal, do světa „výfukového čmoudu“.

„Přepisování“ tohoto klasického díla 19. století později pokračuje v mnohém důkladnější a otevřenější podobě v románě Muka obraznosti. V něm jsou již přítomny mnohé prvky tzv. mezitextové transformace, kterou Renate Lachmannová označuje za jeden ze tří základních modelů intertextuality.⁴ Transformace se v tomto románě vyvíjí mnoha směry: hlavní hrdina románu, ing. Marek Paar, představuje parafrázi postavy Juliána Sorela (i Marek pochází z chudších vrstev, bouří se proti svému nízkému postavení, sní o velké kariéře, volí částečně cestu vypočítavosti); fabule Páralovy prózy je detailní citací dějového sledu románu Červený a Černý – v obecnější rovině pak jde o variaci na epické schéma tzv. románů ztracených iluzí.⁵ Velmi frekventované jsou též doslovné citáty ze Stendhalova textu, které se objevují ve výročích Marka Paara, v jeho vnitřních monologech i v řeči vypravěče při charakteristice dějových situací. Tak představují tyto nepůvodní pasáže rovněž rozsahem výraznou část díla. I v románě Muka obraznosti se nachází zvláštní napětí: atraktivní dějová složka vyhovuje očekáváním masového konzumenta, ironické a víceznačné „přepisování“ klasické zápletky vychutnává čtenář zasvěcený. V rovině náročnějšího čtenářského kódu je umístěno také zobrazení dvou protikladných světů hrdinova života, prostoru reálného a prostoru fiktivního (knihy, představy, sny). Páral zde za přispění intertextuálního dialogu ožívuje staré a sugestivní téma evropské prózy, jímž nepochybně je čtenářská iluze. Jeho hrdina, snílek a vášnivý čtenář, je štván literárními příběhy, jež mu zastíňují přirozený svět, nutí ho podléhat trýzni obraznosti. Markova iluze je v textu navíc racionální a spekulativní perspektivou vypravěče pozoruhodně zdvojnásobena, na což upozorňuje i A. Jedličková v práci Ke komu mluví vypravěč?. Hrdina totiž prožívá nejen literaturu jako realitu (to je obvyklý způsob naivního čtenářství), ale i realitu jako literaturu, když například v milostných situacích užívá místo běžných erotických praktik citáty z klasiků.⁶

2 Eco, U.: Inovace a opakování, mezi moderní a postmoderní estetikou, Film a doba 1990, 2, s. 95.

3 Páral, V.: Milenci a vrazi, Praha 1990, s. 181.

4 Lachmannová, R.: Paměť a literatura, in: Česká literatura 1994, 1, s. 12.

5 Srov. Hodrová, D.: Hledání románu, Praha 1989, s. 213.

Tkáň mezitextových vazeb se v tomto zčásti autobiografickém románě komplikuje vložením parodické sebereflexe a satirické výpovědi o „budoucím“ románu. Hrdina totiž nalezne východisko nikoli v příklonu k reálnému světu, ale v příklonu ke světu literatury. „Muka obraznosti“ pro něj náhle nabývají smyslu, čas četby končí a začíná čas vlastního psaní. V závěru textu se tak rozvíjí groteskní a sebeironická úvaha o psaní románu, rozprava o možné, zatím nenapsané literatuře.

Také pro další díla Vladimíra Párala je intertextuální dialog klíčovým stavebním principem. V osnově *Profesionální ženy*, díla s podtitulem „román pro každého“, se vyskytují nejrůznější podoby tohoto jevu: doslovné převzetí (úryvky z knihy A. Lanouxe *Když má stáří odliv*), parodie i travestie. Mezi přepisovanými texty nalézáme romány Sadovy, Balzakovy i populární filmový cyklus o neohrožené a vášnivé Angelice. Vědeckofantastický román *Válka s mnohozvřetem* se pokouší navázat mezitextový dialog s Čapkovou utopií *Válka s mloky*. Již název Páralovy knihy *Dekameron 2000* aneb *Láska v Praze* přímo manifestuje pretext, z něhož autor čerpá.

Mezitextový dialog v románech Vladimíra Párala nelze většinou chápat jako prosté přejímání, jako jednoduchou a prvoplánovou „montáž úryvků“. Autor pracuje – a někdy i v prózách, jež evidentně obsahují zábavně orientované příběhy – s tvořivými metodami variace, parodie a travestie. V intertextuálních vazbách využívá ironických podtextů a komentářů, které směřují mnohdy i k obecnějším kulturním souvislostem. Hra různých forem interakce textů je v jeho dílech vždy úzce spjata s vědomou literární hrou s potencionálním čtenářem, jejím prostřednictvím se vytváří otevřené pole pro čtenářské interpretace. Příznačné pak většinou je, že Páral své „dělání literatury z literatury“ neskrývá a nemaskuje, naopak je často velmi otevřeně a provokativně manifestuje.

Charakter úzkosti v románovém prostoru Milana Kundery

Oblédneme-li Kunderovo románové dílo, neubráníme se dojmu, že jde vlastně jen o jednotlivé variace téhož motivu. Je to, jako by například tutéž Bachovu fugu předváděli před stejným publikem různí interpreti. Hudba, její grafická podoba, noty, jsou tytéž. To, co její jednotlivé podoby odlišuje, je charakter jejího uchopení tím kterým interpretem. Uvnitř Kunderových románů rezonuje stále tentýž tón, to, co se mění, jsou jeho interpreti, prostředí, forma. Že se jedná o vědomou volbu a oprávněnost tohoto našeho podezření, dosvědčuje i vzájemná komunikace mezi jednotlivými romány. Stále znovu se setkáváme se shodnými motivy, situacemi, otázkami, problémy. Zabýváme-li se možnostmi intertextovosti, tedy vzájemné komunikace Kunderových próz, je nutné nalézt nejprve onen primární, určující tón, který podněcuje a dopřává takové množství variant a způsobuje, že prostor, tedy spíše hyperprostor klenoucí se nad romány a spojující je navzájem, umožňuje stvořit jakýsi metapříběh (a chápeme tu příběh v postmoderním smyslu jako legitimizaci dosaženého poznání), jenž existuje jakoby navíc, pouze v rovině recepce, zakotven toliko v schopnostech čtenáře vnímat naznačené a v množství jeho zkušeností.

Jean François Lyotard napsal: „... nám nepřísluší být *dodavateli* reality, nýbrž vynalézat náznaky poukazující na myslitelné, jež nemůže být prezentováno“.¹ U Kundery se pak ono vymyšlené náznaků, které je ostatně součástí jeho hry se čtenářem a souvisí se zdůrazňováním noetické funkce románu, neděje jen v rámci jednotlivých knih, ale směřuje k zmíněnému metapříběhu. V řadě motivů, které Kunderovy romány rozehrávají, se románové postavy setkávají kdesi nad nimi, prodlužují tak své existenciální gesto a vytvářejí (použijme romanopiscova slovníku) novou možnost. Doložme však naše tvrzení konkrétními příklady: Franze, jednu z postav Nesnesitelné lehkosti bytí, potkáváme spolu s jistou mladou dívkou na procházce alpskou krajinou. Náhle se Franz „ohne a dívka mu vyskočí na záda a on s ní utíká po lukách a ještě k tomu křičí nahlas dlouhou německou báseň, kterou ho naučila v dětství maminka“.² S podobnou situací, doprovázenou shodným motivem procházek švýcarskými Alpami, se setkáváme v Nesmrtelnosti. Agnes chodívá se svým otcem na vycházky, při nichž do rytmu chůze recitují německy Goethovu báseň. To však není jediný motiv spojující Agnesina otce s Franzem. Oba dva mají stejnou touhu – vzepřít se své ženě a prostředí maloměstského života, v němž žijí. Nemají ale pro takovou vzpuru potřebné množství odvahy. Oběma se však jejich touha vyplní. Ani jednomu z nich už ale v tu chvíli nezbyvá příliš času. Ostatně, motiv vzpoury je přítomen i v dalších Kunderových románech. Zpátky však k motivu básně. Těsně před smrtí recituje ještě jednou otec Agnes ty polozapomenuté verše. Teprve tehdy Agnes pochopí, že jsou to verše o smrti. Franz umírá rovněž záhy po výše vykreslené scéně. Franz a otec se spolu prostřednictvím těchto dotyků navzájem dorozumívají, ačkoli každý z nich obývá jiný příběh v jiném románu a spojují se v jedinou postavu v onom

¹ Lyotard, J.-F.: O postmodernismu, Praha 1993, s. 28.

² Kundera, M.: Nesnesitelná lehkost bytí, Toronto 1985, s. 117.

prostoru nad románem, prodlužující a stvrzující sémantické gesto, jehož jsou výrazem.

Terezu z Nesnesitelné lehkosti bytí můžeme potkat na ulici plné deštníků. Tereza kráčí proti ženám s deštníky a ony ji neuhýbají: „Dívaly se tvrdě před sebe a každá čekala, že ta druhá se uzná za slabší a ustoupí. Setkání deštníků bylo měřením sil.“³ Podobnou situaci prožívá i Agnes, hlavní postava Nesmrtelnosti. I ona jde po chodníku a naráží do neuhýbajících, agresivních těl. (Už nejde jen o ženy, ty byly určující pouze pro Terezu, Agnes je odsouzena hájit své místo na chodníku proti všem.)

Terezu i Agnes zastihneme v sauně a v obou případech dochází k aktivizujícímu setkání s jinou ženou. Co je však určující, Agnes i Tereza – a konečně i Tamina a to nejenom v makabrozním finále na ostrově dětí – jsou „pronásledovány“ svým fyzickým tělem. (Připomeňme si ještě například básníka Jaromila.) Prožívají boj mezi vnitřním a vnějším světem, jehož výrazem je právě tělo. – Tělo, které se sjednocuje se světem, ke kterému patří, které tvoří a kterým je tvořeno, a také tělo, které se ze světa stahuje do noci toho, co ztratilo, aby se v něm mohlo zrodit. Tereza a Agnes se tak rovněž, a nikoli pouze těmito motivy, spojují v prostoru metapříběhu a otevírají tak pro sebe novou možnost – existenciální možnost. Agnes můžeme konfrontovat také s postavou Lucie z Kunderovy první románové práce Žert. Stýkají se například v motivu květin, které se stávají jedním z jejich atributů, ale které v obou případech nejsou jejich okolím pochopeny nebo jsou vykládány falešně. V jistém smyslu pak představuje Agnes rozvinutí, novou možnost, novou variaci, pokračování Lucie, právě v onom prostoru metapříběhu. O smyslu metapříběhu budeme uvažovat až dále. Teď se pokusme položit si otázku po charakteru tónu, který vytváří nutné předpoklady pro tuto mezirománovou komunikaci.

V duchu románové tradice sklonku 20. století, tedy toho typu, k němuž se povahou své tvorby hlásí, užívá Kundera postavy jako funkce problému, který zamýšlí sdělit a který před čtenářem rozevívá. Jedná se o postavy, které povolány přicházejí zkoumat romanopiscovy pasti. (Román je past na hrdinu – praví Kundera.) Poslechněme si, co o svých postavách říká sám autor: „Postavy mého románu jsou moje vlastní možnosti, které se neuskutečnily. /.../ Každá z nich překročila nějakou hranici, kterou jsem já sám obcházel.“⁴ Máme tu tedy nějakou hranici (její podstata je pro nás teď kupodivu druhotná), ale co více: je zde i nějaký utajený, až tajemný směr. Místo, bod, prostor, kam se vydávají Kunderovy postavy poté, co překročí onu nastraženou hranici. A potom tu máme tajemného „hybatele“, který je přinutí onu imaginární hranici překročit. Demiurgova mysl nechává postavy dojít až na sám konec jejich možnosti – nezřídka absolutní, ale o tom až dále. Jaký je však osudový motiv, který je na onu cestu vysílá? Tento motiv už nemůže být součástí autorské libovůle, ale musí nutně vyplývat z duchovní atmosféry Evropy 20. století. Kundera, který svými filozofickými (to slovo je poněkud falešné a nepojmenovává přesně) romány zkoumá možnosti individua na pozadí „konkrétní“ historické, společenské situace, musí nutně dovést své postavy do pasti, kterou evropské myšlení člověku této éry nastražilo. A ona past (pozor – jde o poněkud odlišnou past od toho, co Kundera nazývá pastí románu) stojí v centru pozornosti Kunderových próz, je motivem, který nutí hrdiny překročit nastraženou hranici, je tím, co určuje charakter autorova myšlenkového postupu, je oním temným tónem, jímž rezonují jeho příběhy.

Agnes krátce před smrtí přemýšlí o smyslu svého života a jedna z tajemných vět, které se jí zjeví, zní: „... život obsahuje jen jedno téma: pochopí to (člověk) až ve chvíli, kdy jeho život začne uskutečňovat své první variace.“⁵ To, co zde Agnes označuje jako téma, je totožné s naším

³ Tamtéž, s. 124.

⁴ Tamtéž, s. 201.

⁵ Kundera, M.: Nesmrtelnost, Brno 1993, s. 253.

motivem, na nějž se ptáme. Ještě však, než ho pojmenujeme, pokusme se k němu přiblížit i z jiné strany. Vzpomeňme na čas Kunderových románů. (Nechci zde vyčerpávat tuto otázku, jen zneužít jednu její část pro svoje konstrukce.) Ve shodě s Heideggerem existuje pro Kunderu pouze jediný čas a tím je přítomnost. „Přítomnost,“ píše Heidegger, „je nárok toho, co již jest a co k nám přichází jako něco, co se nás týká /.../ (Dějiny) Jsou příchodem toho, co již odedávna jest. Toto již bytující, jen to přichází k nám. To, co minulo, odchází však od nás pryč.“⁶ Připomeňme si ještě začátek Nesnesitelné lehkosti bytí. Kundera zde rozvíjí Nietzscheovu myšlenku věčného návratu a přes německé einmal ist keinmal dochází k názoru, že minulost, ačkoliv děsivě absolutní ve své konečnosti, je z hlediska existence člověka (ve smyslu bytí-tu) nepodstatná. Existence se totiž vždy pojí s tím, co „jest“, jiný čas pro ni neexistuje. Proto je tudíž autorovi například dovoleno listovat knihou o Hitlerovi a cítit na první pohled nepatřičné dojetí. Co se však stane, odmítne-li některý hrdina tuto tezi o času vlastního jsoucna? Otevře se před ním existenciální past. Uslyší onen motiv, ono téma, k jehož pojmenování směřuje tato práce.

Ludvík – hlavní hrdina Žertu – se odmítne podrobit časovému diktátu, odmítne uznat pohyb času, a proto musí nutně dojít až k deziluzivnímu konci, prožít rozklad svých ideálů, destrukci základních hodnot svého života. Tamina, důsledně popírající současnost, buduje mýtus, modlu své minulosti – končí v totálním nebytí, mimo čas i prostor. Podobný osud čeká i na Tomáše a Terezu z Nesnesitelné lehkosti bytí, kteří rovněž přestanou respektovat příkaz přítomnosti. Nostalgická touha postavit se mimo čas dovede i Agnes k překročení oné zmíněné hranice. Co tedy vlastně čeká románové postavy za onou hranicí? Pro Ludvíka je to ztráta smyslu života budovaného na náhle falešných hodnotách, pro Taminu je to totální nebytí v předpekli dětského ráje. Na Tomáše a Terezu číhá nicota, která pohlcuje jejich životy v náhle nalezeném klidu – ostatně děsivém klidu, mezi nímž a nebytím je rovnítko. Podobné je to i s Agnes. Přesto Kunderovi hrdinové znovu a znovu překračují hranici, za níž musí opět hledat smysl svého bytí-tu, aby znovu a znovu byli donuceni dojít až na sám konec svého hledání. Co je tedy oním tajemným hybatelem, který je nutí k tomuto bezútešnému hledačství? Opět se dostáváme k našemu motivu, tématu, které rozeznívá Kunderovy romány.

Úzkost se vkrádá do osudů Kunderových hrdinů a rozvrací jejich svět. Úzkost, to podivně prázdné, jehož původce nelze pojmenovat – Heidegger mluví o „bytotné neurčitelnosti úzkosti“. Úzkost jako důsledek i příčina odmítání okolního světa, stojící na počátku kategorického záporu životů Kunderových hrdinů. Připomeňme si Heideggera: „Toto odmítání je odkazem k propadávajícímu se jsoucnu v celku, odkazováním, skrze něž se jsoucno vymyká. Toto odmítavé odkazování k vymykajícímu se jsoucnu v celku /.../ je bytování onoho nic: nicotnění.“⁷

Tento základní motiv, určující povahu sledované možnosti, vytváří předpoklady pro vzájemnou komunikaci jednotlivých variací reprezentovaných postavami Kunderových románů. Umožňuje jejich vzájemnou komunikaci a vytváří tak onen hyperprostor nad vlastními texty, v němž dochází k dalším (čtenář od čtenáře) variacím. Připomeneme-li si atributy, jimiž Heidegger úzkost pojmenovává („...nicotnost – tvrdost vzdoru a ostrost hnusu. Zodpovědnější je bolest selhání a nešetrnost zakazování. Těživější je trpkost postrádání.“),⁸ pak jejich zřetelný otisk nalezneme i v Kunderových prózách. Co je však nesporně zajímavější – dotkneme se toho však jen v náznaku – je místo, v němž se onen prázdný prostor, z něhož úzkost pramení, nalézá. Zatímco ještě v Žertu je prázdný prostor vně Ludvíka a úzkost útočí zvnějšku a teprve sekundárně vyprazdňuje i Lud-

6 Heidegger, M.: Principy myšlení, in: týž: Konec filosofie a úkol myšlení, Praha 1984, s. 161.

7 Heidegger, M.: Co je metafyzika, in: týž: Konec filosofie a úkol myšlení, cit. dílo, s. 16.

8 Tamtéž, s. 19.

vůlků vnitřní svět, v Knize smíchu a zapomnění, stejně jako v následujících knihách, je prázdno zasazeno primárně do nitra hrdinů. Tato změna místa, odkud útočí na románové postavy úzkost, je jen jedním z momentů, které od sebe ostře oddělují první a druhou trojici Kunderových románů.

Klíč, který nám pomůže osvětlit toto rozdělení, vychází ze změny povahy Kunderova románového prostoru, chceme-li povahy úzkosti, která jej ovládá. Tímto klíčem je smrt. Každý Kunderův román tento motiv obsahuje. Umírá Agnes z Nesmrtelnosti, Tomáš a Tereza z Nesnesitelné lehkosti bytí, Tamina z knihy smíchu a zapomnění, básník Jaromil a vposledku i Ludvík (i když tato smrt není fyzická). Co spojuje a co rozděluje tyto jednotlivé smrti? A jaká je jejich funkce vzhledem k příběhu, ale především vzhledem k našemu tématu?

Za smrtí Ludvíka, Jaromila i ošetřovatelky z Valčíku na rozloučenou slyšíme zřetelně cynický tón. Je to jakýsi nahořklý výsměch zmařeným, falešným životům. Jsou to takřka trapné smrti, které dokonce - v případě Jaromila a ošetřovatelky - zdánlivě ani nic neváží. Osudový tón tmy smrti zazní poprvé se vsí silou až u Taminy. (Zde jde navíc o dvojitý tón, dvojitý časovou rovinu smrti. Tamina umírá nadvakrát: poprvé, když nastupuje do loďky, v níž ji jakýsi Charón převtělený do podoby chlapce převáží na ostrov dětí, a podruhé, když se ve snaze utéct z onoho ostrova utopí v moři). Tentýž tísnivý motiv smrti je přítomen v Nesnesitelné lehkosti bytí a v Nesmrtelnosti. Odvoláme se ještě jednou na Heideggera: „Smrt je schrána, v níž Nic, totiž to, co v žádném ohledu vůbec není ničím pouze jsoucím, co však nicméně bytuje, dokonce jako tajemství bytí sama. Smrt jakožto schrána tohoto Nic ukrývá v sobě bytování bytí. Smrt jakožto schrána tohoto Nic je skryše bytí.“⁹ Kunderovy postavy, zkoumajíce jistou možnost existence a pokoušejíce se odhalit její smysl, docházejí na své hledačské pouti až k smrti. S touhou pohlédnout na tajemství bytí vysílá Kundera své hrdiny až na samu mez. Odtud však už pro ně není návratu. Nejtemnější je přítom smrt Taminy, která ve svém hledačství dospívá až na samé dno úzkosti, do stavu, kde úzkost je prostoupena zvláštním klidem, kde zjevuje nic, jak to označuje Heidegger: „V úzkosti,“ praví, „je obsaženo jisté couvnutí před /.../ které ovšem už není žádný útěk, nýbrž fascinující klid. Toto ucouvnutí před /.../ vychází od onoho nic /.../ je bytováním onoho nic: nicotněním.“¹⁰ Fascinující klid sdílejí na samém konci svého útěku před mocí i sami před sebou a jeden před druhým i Tomáš a Tereza: „Ty jsi ztratil všechno,“ říká Tereza Tomášovi v závěru Nesnesitelné lehkosti bytí. „Terezo,“ řekl Tomáš, „ty sis nevšimla, že jsem tady šťasten?“ „Tvoje poslání bylo operovat,“ řekla. „Terezo, poslání je blbost. Nemám žádné poslání. Nikdo nemá žádné poslání. A je to ohromná úleva zjistit, že jsi volná, že nemáš poslání.“¹¹ A o kousek dále: Tereza - „zažívala teď stejně podivné štěstí a podivný smutek jako tehdy. Ten smutek znamenal: jsme na poslední stanici.“¹²

Agnes ve svém vnitřním monologu dovádí onen fascinující klid, ono nicotnění ještě dál: „To, co je na životě nesnesitelné není být, ale být svým já,“ říká, „Žít, v tom není žádné štěstí. Žít: nést své bolavé já světem. Ale být, být to je štěstí. Být: proměnit se v kašnu, kamennou nádrž, do které padá vesmír jako vlahý déšť.“; Agnes „zapomínala já, ztrácela já, byla bez já; a v tom bylo štěstí“.¹³

Proč tedy nutně spějí osudy Kunderových hrdinů k naplnění ve smrti? Odvoláme se ještě jednou na Heideggera. Jen „tváří v tvář smrti“ je člověk schopen uvědomit si význam a naplnění života a oprostít se od „idolů společenského bytí“ – cílů, „ideálů“. „V onom nic,“ praví, „do něhož je

⁹ Heidegger, M.: Věc, in: *týž: Konec filosofie a úkol myšlení*, cit. dílo, s. 69.

¹⁰ Heidegger, M.: Co je metafyzika, in: *týž: Konec filosofie a úkol myšlení*, cit. dílo, s. 16.

¹¹ Kundera, M.: *Nesnesitelná lehkost bytí*, cit. dílo, s. 283.

¹² *Tamtéž*, s. 284.

¹³ Kundera, M.: *Nesmrtelnost*, cit. dílo, s. 253.

pobyt vykloněn, přichází teprve jsoucnou v celku ve své nejvlastnější možnosti, to znamená konečným způsobem k sobě samému“.¹⁴ Podoba smrti v Kunderových románech se čím dál tím více zbavuje prvotního nádechu cynického výsměchu klamným životům. Osvobozena od povinnosti strhávat masky, bořit iluze a obviňovat z falše, je nyní spjata s očištným nazíráním, kdy v jasné noci onoho nic, které se zjevuje v úzkosti, vyvstává teprve původní zřejmost jsoucnou jako takového.

Vzájemná provázanost smrti a této katarze se zatím realizovalan nejuplněji v osudu Agnes. Ještě jednou si připomeňme její slova: „To, co je na životě nesnesitelné, není být, ale být svým já.“ A vzpomeňme si na Hegelova slova z *Wissenschaft der Logik*: „Čisté bytí a čisté nic je tedy totéž.“¹⁵

Společná existenční situace, shodně prožívaná úzkost a charakter katarze, do níž tato úzkost ústí, je tedy tím, co vytváří podmínky vzájemné komunikace Kunderových postav. Ostatně Kundera – jako literární postava Nesmrtelnosti – přítomnost metapříběhu sám potvrzuje v rozhovoru s profesorem Avenariem: „Jak se bude tvůj román jmenovat?“ ptá se Avenarius. „Nesnesitelná lehkost bytí,“ odpovídá Kundera. „Ale to už myslím někdo napsal.“ „Já! Ale zmýlil jsem se tehdy v názvu. Ten měl patřit teprve románu, který píše teď.“¹⁶

14 Heidegger, M.: Co je metafyzika, in: týž: Konec filosofie a úkol myšlení, cit. dílo s. 20.

15 Hegel, G.W.F.: *Wissenschaft der Logik*, Buch I, WW III, s. 74.

16 Kundera, M.: *Nesmrtelnost*, cit. dílo, s. 235.

Román proti románu (Vaculík v. Procházková)

Máme, my umělcové, takové náboženství: napiš dobře, cos udělal zlého, a máš rozhřešení i odpustky pro další psaní.

Ludvík Vaculík: Jak se dělá chlapec

Sousloví *literatura v literatuře* automaticky navozuje i tázání po tom druhém – po tom, *co v literatuře není literaturou*: tedy po vztahu literární výpovědi k mimoliterární realitě, k životní autenticitě, která do díla vstupuje, k níž dílo odkazuje a která tvoří pozadí autorovy komunikace se čtenářem.

Román Lenky Procházkové *Smolná kniha* vyšel 1989 v Torontu a poté 1992 v brněnském nakladatelství Atlantis. Jeho autorka sice nepoužívá reálná jména, nicméně vědomě pracuje s mnoha náznaky, které mají jen trochu znalejšímu čtenáři napomoci identifikovat jednotlivé postavy. Dnešní český čtenář, jehož tázání je pro jistotu iniciováno i redakční poznámkou na obalu („*Smolná kniha* je tzv. klíčový román, pod smyšlenými jmény čtenář tuší a odhaluje autentické postavy.“), tudíž snadno ztotožní vypravěčku s autorkou a jejího partnera Josefa s Ludvíkem Vaculíkem. Ten je zde také tematizovaným adresátem románu, jehož prvotním účelem je – jak sama vypravěčka konstatuje – vysvětlit Josefovi příčiny vlastní nevěry.

Roku 1993 vydává Ludvík Vaculík román *Jak se dělá chlapec*, který začíná přesně tam, kde text Procházkové končí, tedy v okamžiku, kdy Josef z partnerčina rukopisu poznává, že mu byla nevěrná, a zachycuje mimo jiné i vypravěčovo bolestné vyrovnávání se s krizí jejich vztahu i s knihou, která o něm byla napsána. Identita Vaculíka s Josefem, jeho Xenky s postavou nazvané u Procházkové Pavla a se samotnou Procházkovou, identita jí psaného románu se *Smolnou knihou* je přitom autorem nejenom přiznávána, ale výrazně sémantizována.

Z hlediska intertextuality tím vzniká velmi komplikovaný vztah. Ponecháme-li stranou, že oba romány jsou autoreflexivní, zachycují svůj vlastní vznik, jde o vztah mezi dvěma, respektive třemi texty: 1. *Smolnou knihou*, 2. její podobou v románu *Jak se dělá chlapec*, 3. samotným tímto románem. Určujícím prvkem tohoto vztahu přitom je Vaculíkova próza, přesněji autorův-vypravěčův spor se *Smolnou knihou* a jeho autorkou. Je-li totiž základem Vaculíkovy promluvy gesto „píšu upřímně a jenom pravdu“, jeho výpověď nabývá podoby pokusu o opravu obrazu, který by si čtenář mohl utvořit na základě partnerčiny lži: „Představil jsem si však jenom, že se nějak vypořádává se mnou, s mou ‚nedostačující láskou‘, že tam bude urážet Marii a prozrazovat moje nedokonalosti, trapnosti, směšnosti...“;¹ „Josef je v knize hloupý a protivný: mluví v chlapáckých kliše džínových pijáků rumu. Zatímco oni nosí slipy, on má manželkou zašivané trenky jako já, rodinu bud' vychovně tyranizuje jako já, nebo ji polévá odpornou blahovůlí pupkáče jako já, jemuž bylo dobře uvařeno jako mně. – Mohl bych se uklidnit: to přece nejsem já. Jenže všichni

¹ Vaculík, L.: *Jak se dělá chlapec*, Brno 1993, s. 8.

očekávaní čtenáři vědí, že Xenie píše ze života, a s kým žije, také vědí...² Využívá ošklivých příhod, na kterých jsem měl nějakou vinu, a vynechává ty, které způsobila ona... Já vím, že takto se kniha číst nemá. Jenže tato kniha je tak přímo psaná. Všecky události jsou skutečné, nepřidala k nim skoro nic, ale líčí je tak, jak by je líčil můj nepřítel. Toto je moje žena?³ Věděl, že ona také pracuje: zpracovává svůj čin do nějakého textu, kterým překryje skutečnost...⁴

Věta „Já vím, že takto se kniha číst nemá“ je projevem toho, nakolik si vypravěč knihy uvědomuje, že jeho reflexe partnerčina textu míří mimo literaturu, a nakolik s mimoliterárním kontextem své promluvy záměrně pracuje. Úběžníkem jeho textu je „autentická Pravda“, která čtenáře naviguje k otázce: *Jak to vlastně bylo doopravdy?* Jen zdánlivým paradoxem přitom je, že ačkoli byla čtenářská atraktivita knihy takto zvyšována neliterárními asociacemi, v jednotlivých tištěných ohlasech byly tyto opět neliterární konotace potlačeny a naopak byla zdůrazňována literárnost, nadosobnost a nadčasovost textu.

Otázka „jak to bylo doopravdy“ je dnes v rámci myšlení o literatuře málem neslušná. V opozici vůči pozitivistické snaze najít klíč k dílu v životopisech spisovatelů, identifikovat osoby, události a příběhy, které byly inspirací ke psaní a vzorem k postavám či příběhům, ale i v opozici vůči naivnímu čtení, které jako by nevnívalo rozdíl mezi literární výpovědí a životní realitou, usiluje literární myšlení 20. století dokázat, že prakticky vše v literatuře je literatura. Přejemnějším od strukturalismu byl vypracován celý systém, jak oddělit literární od neliterárního: realitu od jejího uměleckého znaku, autobiografickou událost od literární výpovědi či modelu, autora (jako psychofyzického jedince) od autorského – lyrického, básnického – subjektu (jako součásti textu a literárního procesu). Literární dílo se v tomto pojetí stává do sebe a „do literatury“ uzavřenou modelovou celistvostí, jejíž korespondence s mimoliterární realitou není přímočaře ikonická.

Takovéto uvažování o literatuře je součástí vývoje literatury, vývoje evropského umění a myšlení ve století mizejících objektivních forem duchovnosti. S rozpadem obrazu světa jako řádu mizí i „přirozená“ podstatnost mimoliterárního v literárním textu a souběžně naopak nebývale roste význam autenticity subjektivního autorského gesta. Ztracenou objektivitu autoři nacházejí především v sebereflexi uměleckého činu, tedy v tematizaci a sémantizaci samotného procesu a aktu tvorby. „Piš tedy knihu o tom, jak ti psaní nejde,“ odpověděl prý Ludvíku Vaculíkovi na stesky s tvorbou Jiří Kolář, čímž jej inspiroval k Českému snáři.

Zdálo by se, že teoretický aparát kladoucí důraz na literárnost literatury má blíže k té linii moderní prózy, která hledá autenticitu v tematizaci a sémantizaci samotného materiálu jazykové výpovědi, klade důraz na slovo, postup, styl, tvar či žánr. Literatura tohoto typu totiž odmítá princip mimesis, dílo pro ni není napodobením objektivní reality, nýbrž svébytnou realitou sui generis. Důsledkem je „literarizace“ literatury a tematizovaná intertextualita jako stavební princip literárního textu.

Nezastupitelnou roli má však soudobé teoretické uvažování i při úvahách o textech linie druhé, která naopak zdůrazňuje autenticitu předmětnou a tematickou, autenticitu vypovídajícího subjektu a jeho oproštění od všeho, co je pocíťováno jako zprostředkující, tedy zkrášlující a lživě nadosobní. Sémantizace procesu tvorby je zde doprovázena záměrným odvržením tradičních literárních postupů, hledáním forem, které ještě mají schopnost pojmenovat svět „takový, jaký doopravdy je“. Krajní zastánci takovéto cesty literatury, například Jan Lopatka, de facto odmítají jakoukoliv literární stylizaci či fabulaci, jelikož prakticky každý příběh je jim umělý a každá

2 Tamtéž, s. 15-16.

3 Tamtéž, s. 101-102.

4 Tamtéž, s. 212.

metafora lží. Nemožnost dosáhnout uspokojivé mimesis je nahrazena orientací na výpovědní formy a typy textu, které jakoby automaticky obsahovaly kýženou Pravdu, neboť v sobě nesou stigmata své prvotní neliterární upřímnosti. Vlajkovou lodí takto chápané literatury - k níž patří i poslední knihy Vaculíkovy - jsou deníky a dopisy.

Jestliže texty této linie současné literatury leží zpravidla na samém pomezí mezi literaturou a neliteraturou, teoretický aparát přesně oddělující kontexty psané umělecké promluvy dává posuzovatelům možnost přesně vytyčit - jinak nezřetelnou - hranici mezi běžnou, praktickou jazykovou komunikací a mezi komunikací estetickou, literární. Alespoň v pragmatické a argumentační rovině, v níž se rozhoduje o právech autora při modelování reality.

Příkladem nám může být zmíněný Český snář: autoreflexivní text, který při vykreslování jednoho roku života českého disenta - navzdory svým nepopíratelným estetickým kvalitám - balancuje na samé hraně mezi textem literárním a neliterárním. Shodně s autorovým románem následným je základním gestem Českého snáře předmětná autenticita, tematizovaná upřímnost, s níž autor vědomě odvrhuje tradiční tichou dohodu se čtenáři, že virtuální svět literárního díla je fikce, nebo se alespoň má jako fikce tvářit. Součástí této jeho upřímnosti je přitom i přiznání, že občas ve svém textu s realitou manipuluje.

Čteme-li ohlasy na Český snář, nemůžeme přehlédnout, jak se ve všech vrací několik vzájemně úzce propojených otázek, de facto stejných jako byly ty, které si Vaculíkův hrdina kladl nad textem své partnerky: Je to vůbec literatura? Má autor právo zveřejnit text zachycující takovýmto způsobem své současníky? Téměř všechny ohlasy pak svorně odpovídají, že Český snář je literatura, jeho hrdinové jsou literárními postavami a nikoliv obrazem konkrétních lidí a ani vypravěč se nekryje s autorem. Citujme pouze dva z řady názorů: „Neustálým předstíráním, že jde o reálného Vaculíka z Veletržní ulice a z Dobřichovic (které zároveň není předstírání, ale zaznamenávání skutečných dílčích zážitků toho Vaculíka), se postupně vytváří postava přesahující jednu zkušenost a jeden život. / . . . / Já jsem tu knihu četl nikoli jako deníkový dokument, ale jako stvořené dílo: jako román o lásce a o člověku v zemi a v době, kdy žiju. Přestože z velké většiny znám konkrétní lidi, jejichž jmény jsou pojmenováni hrdinové, brzy jsem si ta konkrétní jména oddělil od lidí napsaných v knize. Tam jsou to pro mne legitimní literární hrdinové se vším, co má mít umělecká postava. Jsou přece stvořeni výběrem všeho, co jsi z nich potřeboval, aby se vklapli do složitého soustrojí, jímž je fungující román.“⁵ „Především je nepochybné, že je to literární dílo, a kdyby tam tisíckrát byla jména žijících, nejsou to těla a duše žijících, jsou to postavy románu, i Ty jsi postava románu, což by bylo lze dokázat.“⁶

Výjimkou potvrzující pravidlo byl M. Exner, autor stojící mimo okruh posuzovatelů bezprostředně spjatých s Českým snářem a jeho autorem, který po knižním vydání zcela odmítl tezi o románu, neboť podle něho jde o prózu: „1. která nezná rudimentární fabuli; 2. která fabuli supluje tradičním narativním postupem deníkově traktovaným; 3. jejíž postavy a děje skutečně existovaly a udály se; 4. která je zaměřena především na autorovo EGO.“⁷

Potřeba kritiků utvrdit se v tom, že v případě Vaculíkových textů skutečně jde o romány a nikoliv deníky, nepřímou vypovídá o míře jejich znejistění, které není u klasického literárního díla běžné, neboť tam fiktivnost tvoří bezpečnou hranici mezi reálným světem a virtuálním světem literatury. Citovaný Machonin svou nejistotu formuloval takto: „Nevím, kolik čtenářů, na procenta, by knihu četlo jako román, tak jako já, a kolik jako drbárnu a udávání kamarádů, jak se kdosi

5 Machonin, S. in: Hlasy nad Českým snářem, Tvar 1991, 20, s. 18 a 19.

6 Dobrovský, L. in: Hlasy, cit. dílo, s. 38.

7 Exner, M. : Otazníky nad Českým snářem, Tvar 1991, 20, s. 4-5.

preventivně obává v textu. Mám ovšem nevýhodu, že ses o mne v knížce ‚neotřel‘ a nemůžu si tudíž svou velkorysost vyzkoušet i za té podmínky. Nevím, jak budou reagovat ti, komu se bude zdát, že je to o nich a ne o postavách románu.“⁸

Nelze popřít, že Vaculřkovy texty jsou literární díla. Nicméně recepce jakéhokoliv literárního díla je složitá záležitost a nerealizuje se pouze v rovině estetické. Přestože to nemohu doložit žádnými psychologickými či sociologickými průzkumy, dovoluji si tvrdit, že obě Vaculřkovy knihy v daném historickém kontextu byly (jsou) čteny nejenom jako literatura, ale také jako „drby“ o známých lidech: tak, jak se čte memoárová či denřková literatura s atraktivním předmětným záběrem.

Václav Černý byl ve svém úsudku ještě radikálnější: „Napadá mně právě pojednaná záležitost z hlediska představitelného čtenářského úspěchu jeho (tj. Vaculřkova – P. J.) Denřku: ten by byl zcela nepochybný, na ten Denřk by letěla dobrá polovina, větší polovina čtenářstva, větší a hloupější, totiž ta, která by hltala Máchův intimní denřk, a nikdy nevezme do ruky Máj.“⁹

Hovoříme-li o problematice zveřejnění a recepce podobných textů, formulujeme otázky, jejichž položení v literárním kontextu se může jevit i nepřijatelné, neboť literatuře (dobré literatuře – stejně jako dobré řurnalistice) samozřejmě přiznáváme právo zachycovat „vše podstatné“, a tudíž i právo vstupovat do soukromí postav a lidí, kteří jsou jejich předlohou. Jestliže však autor řídící se tímto obecně přijímaným postojem použije ve svém díle reálná jména či osudy zcela konkrétních osob a učiní tak způsobem v Čechách nebývale otevřeným, může předem předpokládat, že řada vykreslených nebude příliš spokojena. Otázka, zda má Vaculřk vůbec právo svůj text publikovat (již ostatně on sám prvním posuzovatelem Českého snáře položil), tak dostávala často, nejpřekvapivěji u V. Černého, rovněž morální rozměr, který byl – zejména v okamřiku prvního, samizdatového zveřejnění textu – zesílen i specifickým právním a sociálním postavením disidentů a chartistů.

V tomto kontextu byla argumentace literárností Českého snáře ve značné míře účelová a pragmatická, neboť mu dávala práva, která „normální“ texty nemají. Prohlášení textu za román tak bylo jeho gestickým odejmutím neliterárnímu kontextu. Posuzovatelé tím manifestovali autorovo právo zacházet s postavami podle libovůle, bez ohledu na mimoliterární realitu a přání těch, jejichž jména, osudy a image použil. A to včetně práva na karikaturu. Milan Jungmann to formuluje takto: „První ohlasy postižených už se dostavily, jak píšeš v dodatcích. Myslím, že u některých to byla jen první reakce na něco naprosto nezvyklého a že dojdou postupně ke klidnějšímu názoru, totiž že jejich portrét není objektivní fotografie vhodná do občanské legitimacy. Jsou to všechno jakési slovesné karikatury, to, čemu Rusové říkají družeskij řarž, čili přátelské přehánění, nadsázka. Zachycuješ své postavy s některými nadsazenými rysy, které jsou pro ně ovšem příznačné, a vynecháváš pochopitelně spoustu jiných, protože je pro daný umělecký účín nepotřebuješ. Nikdo nebude přece Machovce, Kosřka, Císařovského, Josefa aj. soudit jenom z toho, co o nich píšeš / . . . / Nepopírám, že tam jsou postavy, které budou mít svým způsobem právo se na Tebe naštvat. . .“¹⁰

Černý naopak předpokládá, že svolení publikovat Český snář jako literární dílo, které Vaculřk od „postižených“ víceméně získal, je projevem jejich snobského strachu z toho, aby se „neshodili“: „Vaculřk rozdál po rukopise několika přátelům, mezi nimi i manželům dam postižených jeho pozorností. Nikoliv bez zlomyslnosti si představuji jejich nadšení a kysele nadšenou radu:

⁸ Machonin, S. in: Hlasy, cit. dílo, s. 21.

⁹ Černý, V. : Ludřvřka Vaculřka sny a skutečnost, in: Týž: Eseje o české a slovenské próze, Praha 1994, s. 185-186.

¹⁰ Jungmann, M. in: Hlasy, cit. dílo, s. 12.

Publikuj! Snobáci, bojí se, že by vypadali málo liberálně, nmodernisticky.“¹¹

Ať tak či onak, právo na označení Českého snáře jako literárního textu si Vaculík kvalitami své výpovědi vybojoval – ku prospěchu české literatury, které zbouřil jedno tabu a otevřel nové tematické a výrazové možnosti. Důkazem budiž, že i v knize *Jak se dělá chlapec* zůstal Vaculík zvolené metodě autoreflexivního deníkového záznamu věrný, ba dokonce ještě více oslabil vnější znaky literárnosti textu (vynechal např. sny) a posílil gesto subjektivní autorské autenticity. Této privatizace metody docílil již změnou poměru mezi společenskou a osobní linií textu. Mozaikovitý obraz určité society a její doby, který v Českém snáři dominoval, se zde stává pozadím, kulísou pro zachycení tématu milostného: jednotlivých peripetií autorova milostného vztahu. Otevřenost či provokativnost společenská (v dané chvíli již čtenářsky nezajímavá) byla substituována otevřeností či provokativností erotickou, přivádějící text místy až na hranici pornografie.

Text knihy *Jak se dělá chlapec* má vlastně pouze tři postavy: vypravěče, jeho partnerku a jím dlouho počínané, později počaté, vychovávané a ztrácené dítě. K významnému posunu však došlo především z hlediska intertextuality: jestliže po zveřejnění Českého snáře se někteří bránili proti tomu, jak je Vaculík zachytil, nyní on sám svým románem odmítá způsob, jak byl v jiném literárním díle zachycen. Pramen jeho nespokojenosti je však i mimoliterární: jeho žena Magda Vaculíková v knize dopisů Jiřímu Kolářovi, které vznikaly ve stejné době jako román *Jak se dělá chlapec*, vidí manželovo prožívání partnerské krize vztahu s Lenkou Procházkovou takto: „L. se také ocitá v podobné situaci, jak řešit společné zavazadlo, které obsahuje tolik křehoučkových předmětů a žádný se nesmí poškodit, protože jde o všechno, co má smysl největší. Aktéři jsou, bohužel, oba neústupní. On je zvyklý vytvořit situaci sám, ti ostatní mají úděl ji pak zvládat; teď mu někdo kartu obrátil. Jen ať to netrvá dlouho. . .“¹² Je-li tematizovaným adresátem Procházkové Smolné knihy Josef, potažmo Vaculík, tak adresátem jeho výpovědi je – soudě podle poslední věty románu, obsahující i jednu z možných motivací vzniku knihy, – jeho syn: „Až bude ráno, nakreslí chlapeci o sobě dobrou zprávu.“¹³

Jestliže je dnes a v zemích českých Vaculíkův román primárně čten jako nejintimnější obraz života dvou známých osob, nezůstávají zpravidla ani úvahy čtenářů – a to ani těch literárně vzdělaných – o činech a charakteru jednajících postav uvnitř literatury, nýbrž míří ke konkrétním osobám. Z tohoto pohledu intertextuality má ovšem Vaculík ve svém sporu se Smolnou knihou dvě výhody: první je *výhoda druhé promluvy*. Polemický tón prostupuje celou Vaculíkovu knihou – počínaje přímými komentáři a konče polemikou na úrovni koncepce a kompozice literární výpovědi. Polemika je ostatně obsažena již v samotném titulu. Proti Smolné knize, jejíž první třetinu tvoří vypravěččino rozčarování, že ji partner poslal na potrat („Pavla mi dala znovu čist svůj prý už hotový román o blběm Josefovi, jemuž musela být nevěrná, protože ji nechal jít na interrupci; stručný obsah.“),¹⁴ postavil Vaculík prózu s titulem *Jak se dělá chlapec*, v níž je onen potrat pouze zachycenou epizodou a hlavní pozornost je věnována samotným aktům počínání. Proti „blběmu Josefovi“ stojí vypravěč, jehož erotické schopnosti přesně odpovídají autorovu přání: „Kdyby mu tam aspoň dala parádní postelní číslo: k závidosti mužů, k úžasu žen.“¹⁵

Vaculíkovy počínání se tak bezděčně stává ilustrací tezí, které v románu *Nesmrtelnost* vyjádřil Milan Kundera. Nevyvrací totiž ani tak činy a skutky jako spíše „image“, které by si o něm čtenář mohl z textu Procházkové udělat. Jeho snaha prosadit svůj výklad událostí je nemalá, snoubí se

¹¹ Černý, V.: *Ludvíka Vaculíka sny a skutečnost*, cit. dílo, s. 186.

¹² Vaculíková, M.: *Drahý pane Kolář. . .*, Praha 1994, s. 44.

¹³ Vaculík, L.: *Jak se dělá chlapec*, cit. dílo, s. 246.

¹⁴ Tamtéž, s. 172.

¹⁵ Tamtéž, s. 23.

v ní zklamaná morální rudimentárnost s frivolní teatrálností: „Musím se zřejmě smířit s tím, že nejen v tomto rukopise, ale v životě ona nevnímá, nepoznává ani nepřijímá všechno, co se já jí snažím dávat.“¹⁶ Díky pohledu, ve kterém je on dárce a jeho partnerka pouze nechápající obdarovávanou, může vypravěč tak snadno měřit dvojím metrem: jedním pro sebe, druhým pro svou partnerku a ty ostatní.

Současně je ovšem jednostrannost tohoto autorova boje za pravdu korigována (či možná umocňována) jeho nemalou *schopností sebereflexe*. Vaculíkův vypravěč dokáže vyvolat pocit, že je k sobě stejně tvrdý jako k ostatním, aniž by ovšem ztratil čtenářovy sympatie. Naopak, jeho tematizovaná upřímnost mu umožňuje servírovat čtenáři i ty nejslabší prvky vlastního charakteru a i ty své nejproblematičtější činy způsobem, díky němuž mu čtenář vždy dává za pravdu. Z přesvědčení o vlastní výjimečnosti, která mu posvěcuje každý skutek a činí například i ze soulože a nevěry vyšší poslání, tak aktivně spoluutváří mýtus jménem Ludvík Vaculík - postavu člověka, kterému je dovoleno vše, protože je Vaculík.

Znovu se tak dostáváme na neurčitou a spornou hranici mezi literárním a ne-literárním, neboť mýtus Ludvík Vaculík není pouze záležitostí vnitrotextovou, nýbrž intertextovou a mimotextovou, pevnou součástí našeho přítomného literárního života. Existence tohoto mýtu pochopitelně ovlivňuje i recepci autorových děl. Dovolte mi v této souvislosti rouhačskou provokaci: jsme si zcela jisti, že by román *Jak se dělá chlapec* byl kritiky přijat stejně, kdyby byl vydán se jménem někoho jiného. . . dejme tomu Karla Sýse?

Druhou nepopíratelnou Vaculíkovou výhodou v jeho literárním sporu s Procházkovou je, že on skutečně *umí psát*. Významnou součástí jeho polemiky totiž je odmítnutí i literárního tvaru Procházkové knihy: „Josef se zhrozil, že kniha bude špatná! To navrch! Ať v knize s ním už zachází, jak potřebuje. Bude to ovšem jen tak, jak umí. Když už neuměla chytit trochu jeho ducha, vtip, strach, jeho boj se světem a jeho smíření s ním, Xenkou, proč tam nepřiznala ani to, co chápe: jeho oduševnělé zvíře?“¹⁷ /.../ Josef není vlastně postava, je to nehybný panák, na jakém jsme se na vojně učili boji zblízka bodákem. Suponovaný partner! Pro ni jsem však zvolil decentnější příklad: je to zeď, na jakou tenistka hraje půvabně míčkem a vždycky vyhrává.“¹⁸

Jde o svár dvou poetik, který je jak přímo tematizován, tak také demonstrován rozdílem mezi tvarem obou knih. Procházková, která se snaží vytvořit tradiční fabulovaný román kombinující realie s fikcí, selhává především tam, kde opouští pevnou půdu autobiografie a začíná fabulovat: tam, kde se pokouší do přirozeného toku dění vnést LITERATURU, zápletku a románovou kauzalitu. Je to nepochybně dáno mírou jejího talentu, má to však i své souvislosti obecnější, poznamenávající charakter celé moderní literatury. S rozpadem obrazu světa jako řádu, tj. jediné, závazné a potenciálními účastníky literární komunikace akceptovatelné kauzality (Boha, Národa či Třídy), se totiž postupně ztratil i nadosobní rozměr tradičních literárních forem, žánrů a druhů. V oblasti fabulované epiky a prózy to znamenalo, že takové literární kategorie, jako jsou například postavy, vypravěč, příběh nebo děj, postupně ztratily svou „přirozenou“ schopnost utvářet literární dílo jako virtuální realitu, přestaly být transparentními nástroji k vyjádření vnějšího řádu a staly se prostředkem sebevyjádření autorského subjektu. Nevěrohodnost zápletky s estebákem, která Procházkové měla tvořit fabulační svorník a pointu románu, je tak důkazem, že stále méně příběhů a zápletek z těch, které si spisovatelé dokážou vymyslet a které by se snad mohly i odehrát, působí jako literárně pravdivé.

16 Tamtéž, s. 117.

17 Tamtéž, s. 16.

18 Tamtéž, s. 103.

Proti Procházkové vyspekulovanosti staví Vaculík text, který chce postihnout autentické plynutí dění, nechce uzavírat život do příběhů, které mají začátek, konec a katarzi. Ať už je tedy náš názor na román *Jak se dělá chlapec* jakýkoliv (svůj kritický postoj jsem vyjádřil v časopisecké recenzi),¹⁹ je nepopíratelné, že v tomto literárním sporu má Vaculík nepochybně navrch. Právě díky umění psát, pojmenovat svět kolem nás se mu daří s nemalou částí čtenářů navázat kontakt, vtáhnout je do svého světa, do svého vidění. Z hlediska čistě literárního je vítězství Vaculíkova románu nad románem Procházkové vítězstvím literatury hledající a formulující nad psaním ve stylu červené knihovny. Možná je to moje chyba, ale při návratech k Vaculíkovu románu *Jak se dělá chlapec* se musím stále ptát i na to druhé: na to, co v literatuře není literatura.

Shrneme-li a zobecníme-li dosud řečené, máme před sebou pozoruhodný příklad literárního paradoxu. Leží před námi dvě knihy vzniklé ze stejné životní látky. První z nich je literárnější v tom slova smyslu, že se snaží víc naplnit tradiční představu fabulovaného literárního díla a pracuje s běžnými literárními postupy. Druhá naopak tyto postupy odvrhuje a tvarově i sémanticky se opírá o typ textu ne-literárního. Přesto tato druhá kniha ve výsledku vyznívá více jako literatura (pokud budeme literaturu chápat nikoli jako reprodukci konvencí, nýbrž jako tvorbu – umění vyslovit dosud nevyslovené). Do hry zde totiž vstupuje tvarová a především tematická **AUTENTICITA**. Autorova rozhodnutí tematicky využít skutečná jména a osudy, včetně svého vlastního, jeho odvaha (či drzost) pohybovat se na samé hranici nejen toho, „co se smí v literatuře“, ale i toho, „co se smí“, přesněji, co je eticky únosné, v textech ne-literárních, čtenáře odkazuje mimo uzavřený svět „literatury“. Současně však díky jejich ochotě a rozhodnutí vnímat text jako literaturu se autorem tvořená autenticita během recepcce zpětně výrazně estetizuje a paradoxně působí jako nejvýraznější znak literárnosti daného díla. Pro čtenáře, který je na základě vlastní zkušenosti schopen uvědomit si toto sepětí literárního a neliterárního, se tak otázka „jak to bylo doopravdy?“ (respektive „jak je to doopravdy?“) stává organickou, ba klíčovou součástí literární výpovědi.

Pro literární teorii tím vzniká dosud nepřilíš řešený problém. Je totiž zjevné, že přesné oddělování autora od autorského subjektu, literárních postav od jejich životních modelů, díla od věcných souvislostí jeho vzniku, od jeho tematické inspirace a od jeho recepcce, která tuto inspiraci přirozeně a zcela „naivně“ reflektuje, je přinejmenším v tomto případě pouze umělým konstruktem. Může-li posloužit k laboratornímu oddělení analyzovaného materiálu či k pragmatickému vyjmutí textu z ne-literárního kontextu, čímž je autorovi dáno právo zacházet s mimoliterárními realitami dle vlastního uvážení, nedokáže plně postihnout literární dílo jako celistvost inspirace, tvorby, textu a jeho čtenářské konkretizace.

¹⁹ Janoušek, P.: Vaculíkova smolná nesmrtelnost, *Tvar* 1994, 5, s. 1.

LITERATURA V LITERATUŘE

sborník referátů
z literárněvědné konference
37. Bezručovy Opavy (13. - 14. 9. 1994)

redigovala: Daniela Hodrová

náklad 200 výtisků

vydaly Ústav pro českou literaturu AV ČR
a Slezská univerzita

sazba: Levap

Praha - Opava 1995

ISBN 80-85778-11-4

U
C
S
L

V

4062