

Legendy a mýty české a slovenské literatury

6. ročník studentské literárněvědné konference

Ústav pro českou literaturu AV ČR, Praha, 11. a 12. dubna 2007

Legendy a mýty české a slovenské literatury. Edičně připravily Stanislava Fedrová a Alice Jedličková. Praha, 2008. [online]. ©2008 <http://www.ucl.cas.cz/slk/?expand=/2007/sbornik>

Neprodejné. Počet výtisků omezen. Sborník v tištěné podobě dostupný u příjemců povinného výtisku.

Editorky © Stanislava Fedrová, Alice Jedličková, 2008

© Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i., 2008

OBSAH

Justyna Dudkiewicz	
Barokní charakter tvorby Jana Zahradníčka v kontextu antických mýtů	4
Zdeňka Veličková	
Mýtus a čas ve Skácelově poezii	12
Zuzana Turzová	
Mýtizačné tendencie v poézii Jána Buzássyho	20
Miroslava Knapíková	
Symbol vody v zbierke Evy Luky <i>Diabloň</i>	27
Lucie Peisertová	
<i>Květomluva</i> Karla Slavoje Amerlinga	33
Peter Mráz	
Fikcia v rukopisnej česky písanej príležitostnej poézii prvej fázy národného obrodzenia na Slovensku	50
Anna Kobylińska	
<i>Enfant terrible</i> slovenskej literatúry 19. storočia. Jonáš Záborský – demytologizátor	56
Helena Dražná	
Irma Geisslová – předchůdkyně české dekadence?	64
Lucie Mašová	
Bělohorský mýtus v historické próze 19. století a stereotypy s ním spojené	84
Jakub Vaníček	
Variace jednoho loupežnického mýtu	90
Agnieszka Janiec-Nyitrai	
Héros v rouše vědeckém. Hrdina Čapkova <i>Krakatitu</i> v kontextu velkých individualistických mýtů	96
Iwona Cyran	
Hitlerowski żołnierz-oprawca? Próba rekonstrukcji/podważenia mitu na przykładzie prozy Arnošta Lustiga	103
Ľudovít Valuch	
Fragmenty mýtu vo Švantnerovej novele <i>Stretnutie</i>	109
Lenka Gregušová	
Rozprávania, povedľa ktorých sa antropocentrizmus stáva mýtom	118

Vladimír Trpka	
Mýtus, metanarativy a postmoderní fikce. Nad <i>Urmedvědem</i> Jiřího Kratochvíla	136
Iveta Mindeková	
Mýtus v románu Pavla Brynže <i>Patriarchátu dávno zaslá krása</i>	145
Oldřich Kutra	
Zánik, proměna, vystavání. Prostor v díle Michala Ajvaze	151
Iga Góral	
Mít wodnika obrazowany nazwami barv v powieści Miloša Urbana	
<i>Hastrman. Zelený román</i>	156
Zuzana Ištvánfyová	
Matkin – mýtus? K poetologickým a axiologickým aspektom próz Maxima E.	
Matkina	163
Tatiana Witkowska	
Mýty v tvorbě Karla Kryla	173
Martyna Lemańczyk	
Legends and myths of Czech literature in Poland at the turn of the 20. and 21. centuries	182
Cena Vladimíra Macury	193
Seznam účastníků	193
Program konference	196

Barokní charakter tvorby Jana Zahradníčka v kontextu antických mýtů

JUSTYNA DUDKIEWICZ

Barokní charakter tvorby Jana Zahradníčka se stal předmětem reflexí mnoha literárních kritiků a historiků, například Zdeňka Rotrekla nebo Zdeňka Kalisty (ROTREKL 1995, KALISTA 1990). Výsledky jejich úsilí přinesly řadu důkazů potvrzujících tuto vlastnost básnickovy tvorby. Tito badatelé zdůrazňovali souvislosti Zahradníčkovy poezie s biblickou tradicí, poukazovali na prvky typické pro barokní umění, jako jsou apokalyptické vidění světa, deformace skutečnosti, oneirický charakter poetických vizí. Také křesťanský světonázor jeho sbírek, metafyzické pojetí světa a člověka jsou v souladu s barokním myšlením. Zahradníček používá především biblické aluze, jeho básně velmi často obsahují části textů náboženského původu (Starého a Nového zákona nebo literárních forem modlitby) podané formou palimpsestu.

Tyto prvky ovšem nevyčerpávají celý soubor uměleckých prostředků, jež používalo baroko. Podle názoru Krzysztofa Mrowcewicze lze každou epochu v dějinách literatury a výtvarného umění popsat pomocí odpovídajících antických mýtů, nejlépe odrážejících filozofické základy daného období (MROWCEWICZ 2005: 76). I při konstruování modelu barokního pohledu na svět je tedy důležité vzít v úvahu přítomnost a funkci antických mýtů. Nemyslím tím pouze explicitní odkazy na události a hrdiny mytologického původu, ale spíše kulturní klišé, toposy a archetypy přítomné v kolektivním vědomí, jež univerzálním způsobem reprezentují koncepci světa. V kontextu těchto prvků Zahradníčkova básnického umění se nabízí otázka po hranicích básnickova barokního vědomí.

Chtěla bych se zde soustředit právě na tyto vztahy básníka k antické tradici položit si otázku, do jaké míry, a zda vůbec, lze Zahradníčkovu tvorbu interpretovat v kontextu antických mýtů.

Historické baroko využilo tři základní mýty čerpané z Ovidiových *Proměn*: o Dafné, Atalantě a Narcisovi (TAMTÉŽ: 71–87). Všechny tyto mýty pojí specifický vztah k otázce konstrukce, stálosti a trvání skutečnosti. V době baroka se prolínaly dva způsoby vnímání času, lineární a cyklický. První je typický pro biblické a křesťanské vnímání skutečnosti –

proto, že z církevního hlediska svět měl svůj počátek a bude mít i konec v den Posledního soudu. Podle tohoto názoru není možný návrat ke stavu, který už pominul. Naproti tomu v antickém pojetí mají čas a svět cyklickou podobu, všechno se vrací, opakuje a skutečnost je věčná.

Základním problémem barokní antropologie, přítomným i v Zahradníčkových básních, je otázka iluzornosti světa, neuchopitelnosti celku skutečnosti, jíž je člověk obklopen.

Jednou z nadřazených kategorií Zahradníčkovy tvorby je čas. Ten náleží především dimenzi eschatologické. Je chápán jako pomíjení, dospívání, dosahování konce existence, zakončení veškerých událostí a činností:

Už malá slunce pampelišek zhasla po trávě
[...]
Večera pokoj zkonejšil už lomoz dne.
K obrazu ve vodě hovoří jabloň řečí přímou.
Dokonáno. [...]

Noc k ránu pracující potem rosy svítí
hodiny odbíjejí, slyšíš věky jíti.
Nestejně určen čas, přečká strom hospodáře,
však rychleji než on tu přešly věrné tváře,
koní a psů, již slouživali nám.
(„Večer na vesnici“, *Žitnívé léto*; ZAHRADNÍČEK 2001: 171)

Kompoziční dominantou básní není důstojný klid smrti, nýbrž všechno zachvacující, divoký pohyb. Ani na chvíli se tu nezastavuje plynutí času, který je oduševněn. Obraz ženoucího se času probouzí expresionisticky vyjádřený existenciální neklid – svět se pak ukazuje jako velký potenciální hrob, do něhož všichni spějí. Celek lidské existence se v tomto pojetí uzavírá v metaforickém spojení kolébky s rakví. Není mezi nimi velký rozdíl, neboť již od prvních chvil života člověk zakouší smrt. Esencí lidství je pomíjení, jehož patronkou je Atalanta. Její běh je univerzální metaforou lidské existence.

ve spěchu pil jsem víno své a jedl chléb svůj stoje
sandály svoje nechav obuty.
[...]
dopola rozvinut můj život dále mjí.
(„Tricetiletý“, *Žitnívé léto*; TAMTÉŽ: 192)

Hrozba zastavení pohybu znamená smrt. Člověk se instinktivně dává do běhu, dává se na útěk před smrtí, který se stává jeho modem vivendi. Nahromadění sloves pohybu umocňuje pocit rychlosti a nevyhnutelnosti příchodu smrti. Stále je zdůrazňován aspekt krajnosti a naléhavosti. Nejen člověk a jeho život jsou v neustálém běhu, celý vesmír je podřízen stejným zákonům neúprosného, ničivého míjení času:

čas nečeká, čas vane každým oknem,
prchají dnové, hrob je dokořán.
[...]

Poslední večer v Pompejích, poslední v Babyloně,
čas nečeká, čas dále kráčí a s ním smrt,
čas letí v oblacích, čas zapřáhá si koně,
čas přes království dělá škrty.
(„Bujará chudoba“, *Žižňivé léto*; TAMTÉŽ: 198)

Životní situace člověka spočívá v prožívání stále nových ztrát. Člověk si je vědom nestálosti a iluzornosti světa, který ho obklopuje. Prostředí, v němž lidská bytost existuje, je apokalyptická krajina, všechno tu hoří, mění se v trosky, podléhá ničivé síle času. Vize všeobecné pomíjivosti vede dokonce k tomu, že instance Boha Stvořitele je vyjádřena opisem založeným na protimluvu: „dá hojnost nepřebornou dárce ztrát“ („Básníci“, *Žižňivé léto*; TAMTÉŽ: 173), a skutečnost podléhající zákonu smrti zase blahorečí slovy:

Však ty můj kraji, rajský vraku,
buď požehnán od studní do oblaků!
(„Zvony“, *Žižňivé léto*; TAMTÉŽ: 188)

Lidský život se jeví jako cesta, na níž se člověk vydá v momentu narození a jejího konce dosáhne ve chvíli smrti. Toto drama prohlubuje fakt, že člověk neví, kam směřuje, je to běh naslepo, neexistují žádné směrnice, direktivy, které by mu pomohly vybrat správný směr. Proto se cesta životem tak často mění v labyrint, je „vytyčena“ neznámým cílem a chybami.

Takto komentuje povahu existenciální situace člověka lyrický subjekt Zahradníčkových básní:

[...] hanby uličkou jsem běžel neznám cíle
(„Třicetiletý“, *Žižňivé léto*; TAMTÉŽ: 192)

nevědouce bezpečí hledáváme v jícnu hadově,
nevědouce tančíme v opojení po sopkách,
(„Žalm“, *Žižňivé léto*; TAMTÉŽ: 195)

Ó každý na svůj vrub, ó každý na svou pěst
zeď svoji hlavou prorazit se chystá,
(„Ó každý na svůj vrub“, *Žižňivé léto*; TAMTÉŽ: 197)

Svět je velké tajemství a lidská myšlenka není s to proniknout k podstatě skutečnosti a poznat ji samu, její smysl a cíl. Lyrický subjekt Zahradníčkových básní se svými omezeními – lidskými – silami snaží formulovat odpověď na otázku, jaký tento svět skutečně je, usiluje o poznání podstaty jevů a věcí. Stále však si bude vědom marnosti

a omezenosti svých snah. Člověk má však také neustále pocit, že je nad ním nějaká vyšší skutečnost, že mu věnuje péči sám osobní Bůh („osobní“ ve smyslu „transcendentní“, který je přítomný ve stvoření, ale – na rozdíl od některých východních náboženství – není stvořením), který se stará o celý vesmír a vládne tímto theatrem mundi. Lyrický subjekt si velmi dobře uvědomuje dvoudimenzionální strukturu skutečnosti, rezignuje na vzpouru proti svému osudu. Jen čas od času se obrací k nebi s modlitbou: „Zdrž koně sudby spěchající prudce“ („Hromnice“, *Žižňivé léto*; TAMTÉŽ: 193). Z postojů lyrického subjektů je však zřetelná touha utéci před smrtí, a to nalezením pevných hodnot, jež by se mohly stát úběžníkem jeho existence; vidí však, že se mu to nepodaří, že jeho úsilí je marné. Svou existenciální situaci vyjadřuje v konstatování platném pro celé lidstvo, jehož příslušníci „na cestě z města, které shořelo, / k městu, jež hoří, rozbíjejí stany“ („Básníci“, *Žižňivé léto*; TAMTÉŽ: 173).

Pocit *vanitas* se člověk snaží překonat útekem do světa přírody – tímto způsobem se realizuje mýtus o Dafné, jež se před Apollónem zachránila proměnou ve vavříňový keř. Hrozba nevyhnutelné záhuby, znehybnění v momentu, kdy všechno dosahuje svého cíle – to je úděl jedinců, kteří odměřují čas svého života od narození k smrti. Avšak nevyhnutelnost lineárního času překonává jistota věčné opakovatelnosti přírodních jevů, a celá dočasná skutečnost se nachází „vprostřed vesmíru koktajícího [...]“ („Večer na vesnici“, *Žižňivé léto*; TAMTÉŽ: 172). Cykličnost přírodních jevů dává člověku naději, že chaos skutečnosti je jenom iluzorní, a díky tomu jsou existenciální neklid a pocit nesmyslnosti života poněkud potlačeny. Ne náhodou se v titulu jedné ze sbírek objevuje *léto* – je to čas, kdy člověk sklízí plody, čas, kdy se konají žně. Nadchází konec vegetačního cyklu, v krajíně vystupují odhalená pole, jejichž plody už byly sklizeny, a ostatní rostlinstvo umírá kvůli ničivému slunci.

Kraj všecken ostříhán a holý jako dlaň,
nebesa proudy ohně vylévají naň.
Kožichů stébel zbavena a k obzoru až pustá
táhnou se pole rezavá a prázdná jejich vzrůstá
dnem každickým, však nic už letos nestane se
v té vodorovnosti, jež pečet' slunce nese –
a život našlapující si zšíroka
zas kruh svůj uzavírá jednou do roka.
(„Po žních“, *Žižňivé léto*; TAMTÉŽ: 182)

Vědomí zániku překonává jistota, že příroda se obrodí, že z kosmického hlediska hynou jenom jednotlivci, zatímco existence v metafyzickém smyslu trvá věčně – a základním způsobem jejího trvání je nepřetržitá řada metamorfóz.

Metaforický běh Atalanty se netýká jen fyzické, ale i metafyzické sféry skutečnosti. V této dimenzi se na cestu vydává lidská duše, je to cesta postupného přibližování se k Bohu, cesta k dokonalosti, během které je duše vystavena pokušením, jež jsou podstatnou součástí materiální skutečnosti. Jako jablka, po nichž při závodu sahala Atalanta, svádí dočasný svět člověka a odvádí jej od myšlenek na božskou, vyšší skutečnost. Úsilí duše spočívá v překonávání žádosti, v odmítání nestálých, iluzorních hodnot, protože uspokojení dosažené s jejich pomocí přináší jenom náhražky štěstí. Přitom ale v obecném rozměru se tyto hodnoty omezují jenom na nehybné trvání, pro duši zhoubné. Je-li Atalanta barokní figurou cesty a pohybu, nebezpečí zastavení se v tomto pohybu a klid odkazují na mýtus o Narcisovi (MROWCEWICZ 2005: 83). Proto se lidské úsilí soustředí na překonávání touhy po zlatých jablkách světa. V básni „Prázdné pokoje“ je popisován stav duše, jež se osvobodila od myšlenek na pomíjivé hodnoty:

jak naše duše převznešená
odhodí náhle cetky hvězd,
jí každý dům zde z písku jest
[...]

na stěnách v divném oživení
jen stopy po tom, čeho není,
vesmír roh hojnosti se marně
do oken vlévat zablédneš,
(„Prázdné pokoje“, *Žižňovské léto*; TAMTÉŽ: 174)

Skutečného štěstí je možné dosáhnout teprve v okamžiku překonání materiální skutečnosti a vstoupení do světa transcendentního. Úsilí o dosažení dokonalosti je představeno jako stoupání vzhůru, metaforou cesty duše je vertikála: „Už, Bože, stoupám po ohnivé sprušli“, píše se v básni *Zvony* (*Žižňovské léto*; TAMTÉŽ: 188). Metaforická cesta, na niž se vydává duše, nesměruje *od* něčeho (jako útek před smrtí), nýbrž *k* – k rozhraní, k propasti a také za veškerou skutečnost dostupnou lidské percepci a empirickému poznání. Je to nekonečná cesta za vytouženým sjednocením s vyšší, transcendentní skutečností.

V prostoru Zahradníčkových básní jsou rychlost a běh hodnoceny pozitivně – v nich spočívá smysl světa, jenom pohyb, jenom změna vede k pravdě, je jediným způsobem existence. Mýtus o Atalantě dokonale odráží vnitřní napětí, jež vyplývá z nutnosti pohybu na jedné straně a z touhy po trvání a stálosti na straně druhé. Renesanční nebo vůbec klasická antropologie stavěla do protikladu k pohybu světa, jehož symbolem je vrtkavá Fortuna, bohyně náhody a osudu, pevnost, neporušenost člověka a jeho duchovní rovnováhu. Na rozdíl od toho barokní člověk běží a během své cesty stále cítí úzkost,

trápení, touhu po spočinutí a stabilitě, harmonii a opanování divokého pohybu skutečnosti, jež přináší jenom proměny, ztráty, neklid a pocit ohrožení. V tomto pojetí smrt není vnímána jako tragická zkušenost, konec lidské existence, ale jako přirozené završení běhu. Je to místo, kde na člověka čeká odměna v podobě setkání s Bohem.

Dualistický charakter skutečnosti je u Zahradníčka mimo vši pochybnost. V básni „Obloha“ vysvětluje básník svou koncepci zrcadlové struktury vesmíru:

[...] Tvé modré louky s pampeliškami hvězd
odpovídají zeleným loukám s hvězdami pampelišek.
Nic nenajdem nahoře, co by nebylo dole.
Nic nenajdem dole, co by nebylo nahoře.
(„Obloha“, *Čtyři léta*; TAMTÉŽ: 711)

Metafyzický prostor má své ekvivalenty v prostoru materiálním. Nadřazený, věčný, dokonalý charakter nemateriální skutečnosti je axiomem. V motivu zrcadla Zahradníček aktualizuje mýtus o Narcisovi. Narcis naklánějící se nad pramenem zakouší osvícení – ukazuje se, že jeho dosavadní představy o skutečnosti byly založeny na iluzi. Pro mytického Narcise znamenal okamžik, kdy spatřil svůj odraz ve vodě, zakončení útěku, poznání, jež se ukázalo být totožné se smrtí. V tom okamžiku se v něm zrodila láska k vlastnímu odrazu ve vodě a touha po splynutí s ním. Analogickou situaci pozorujeme v Zahradníčkových básních. Dramatické popisy záhuby způsobené obdobím sucha a ničivým působením slunce metaforicky znázorňují stav lidské duše, jež touží po věčném spojení s Bohem. Toto spojení je spásnou záchranou před mukami života bez Boha:

I kdybych stokrát žil na této zemi,
vždy více pít, ó pít by chtělo se mi.

[...] Však co jen bez konce, co vyčerpání nelze,
utišit může drsnou žízeň mou.
(„Žízeň“, *Žižňivé léto*; TAMTÉŽ: 178)

Zahradníček aktualizuje základní problém baroka: boží lásky je možné dosáhnout jen prostřednictvím utrpení, jehož zdrojem je zkušenost pozemského života, jeho pomíjení, nestálost materie; cesta k věčnosti vede jen skrze protrpěnou dočasnost. Kromě pomíjivosti je dalším důvodem lidského utrpení samotné vědomí, že existuje také jiná skutečnost, nemateriální. Z tohoto vědomí pramení touha po dosažení sféry, jež se zdá být velmi blízká, a přitom tak nedostupná.

Nedosažitelný předmět Narcisovy lásky jej nutí ke kontemplaci nad vlastním nitrem. Kontemplace je blízká mystickým zkušenostem, jejichž podstatou je podle Williama Jamese překonání veškerých hranic mezi lidským individuem a Absolutnem; v mystických

stavech dochází k uvědomělému, naprostému sloučení s Absolutnem (JAMES 1958: 79). Dále James zdůrazňuje, že mystické vědomí je blízké panteismu, což je důvodem možnosti odhalení Absolutna ve světě přírody nebo alespoň jeho prostřednictvím (TAMTÉŽ: 383). Kontemplace vede k odhalení Absolutna ve vlastním nitru. Je to moment sjednocení obou sfér skutečnosti – oné iluzorní, nestálé a té věčné, vpravdě skutečné.

Mystické prožitky jsou ale velmi krátké, trvalé spojení je možné teprve ve chvíli umírání, kdy dojde k překročení hranice mezi životem a smrtí a zůstane jen jedna skutečnost; tehdy se také zastaví všechen pohyb a materiální svět dosáhne svého cíle.

Ve světle Zahradníčkovy básnické eschatologie veškeré proměny směřují ke stavu blízkému dokonalosti, v němž se transcendentní a materiální ekvivalenty ztotožní:

A já? Můj květe jabloňový, nevím, snad už záhy,
jako když zrnkem posledním se skloní miska váhy,
jako když hvězda splyne s obrazem svým v kaluži,
jako když pravá nádoba se najde k víku,
nebudu více jísti ze své vinice a svého fíku,
pít z cisteren tvých, země, zatnu pěst.
I řeknou přátelé, hle, zesnul jest.
(„Večer na vesnici“, *Žitné léto*; TAMTÉŽ: 171)

I když se člověk bojí stagnace, utíká před smrtí, skutečným cílem lidské existence je paradoxně nehybnost, jíž dosahuje po smrti. Pak je už jenom trvání a harmonie, po překonání hranice mezi životem a smrtí člověk dosahuje klidu, vnitřní napětí mizí, protože dvě dimenze skutečnosti se sloučí, není už rozpor mezi dočasností věcí a věčností Absolutna. Narcis, jenž obdivuje svůj odraz ve vodě, se mění v narcis, květ, který díky své biologické povaze patří do nekonečného vegetačního cyklu přírody. Člověk se v okamžiku smrti zbavuje své materiální podoby a stane se bytostí čistě duchovní. Taková metamorfóza je v kontextu nábožensky založeného myšlení hodnocena pozitivně; je pro hluboce věřící bytost, jakou reprezentuje Zahradníčkův lyrický subjekt, proměnou pozitivní. Klid pro něj neznamena zhoubnou stagnaci, zastavení vprostřed cesty k dokonalosti, ale cíl, harmonii rozepjatých ramen kříže. Ta je podmínkou klidně prožívané konečnosti, cílem, k němuž směřuje každý účastník Atalantina běhu.

Lidská existence se v Zahradníčkově tvorbě odehrává v prostoru mezi nebem a zemí, je orientována vertikálně. Díky specifickému pojetí času lze však jeho básně interpretovat také prostřednictvím antických mýtů, jež se ukazují jako další moment spojující jeho tvorbu s barokním viděním světa.

PRAMENY

ZAHRADNÍČEK, Jan. *Knihy básní*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2001

LITERATURA

JAMES, William. *Doświadczenia religijne*; přel. Jan Hempel. Warszawa: Książka i wiedza, 1958

KALISTA, Zdeňek. *Tvář baroka*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1990

MROWCEWICZ, Krzysztof. *Trivium poetów polskich epoki baroku: klasycyzm – manieryzm – barok*. Warszawa: Instytut Badań Literackich, 2005

ROTREKL, Zdeňek. *Barokní fenomén v současnosti*. Praha: Torst, 1995

RESUMÉ

Ve své básnické tvorbě Jan Zahradníček umělecky transformuje prvky typické pro kulturu doby baroka. Používá nejen charakteristickou poetiku, ale zároveň aktualizuje řadu barokních motivů. Navazuje na tradici apokalyptického vidění světa, zabývá se základními otázkami lidské existence. Život vnímá jako neustálý běh člověka ke smrti a hrobu. V jeho tvorbě celá skutečnost podléhá nekonečným proměnám, pozemský svět je ve své podstatě jen metaforou, odrazem ideální, božské skutečnosti. Jeho básně lze interpretovat nejen v kontextu křesťanského světonázoru, ale také v kontextu řeckých mýtů o Dafné, Atalantě nebo Narcisovi, oblíbených v době baroka.

SUMMARY

In his collections of poems, Jan Zahradníček transforms typical elements of the baroque culture. He employs its distinctive poetics, updating numerous motifs typical of the period. He pays attention to the basic problems of human condition, presenting a concept of the world related to the apocalyptic vision of the baroque tradition. Thus, human life appears as a never ending course towards death and grave. In Zahradníček's poetry, the profane, material world is only a metaphor, a mere reflection of the ideal, divine reality. His poetry may be interpreted not only in the context of Christianity, but also in the context of Greek mythology, particularly in its relation to the myths of Daphne, Atalanta and Narcissus, which belonged to the most popular ancient narratives revived in the baroque era.

Mýtus a čas ve Skácelově poezii

ZDEŇKA VELIČKOVÁ

Skutečnost, že se básník Jan Skácel nechal inspirovat asijskou poezií, je v literárních kruzích považována za takřka danou věc. Výrok „Skácel čerpal z asijské poezie“ nebo jeho rozmanité obměny najdeme v mnoha literárních příručkách a studiích (HOLÝ 2002: 788; KRÁL 1988: 341; FRANĚK 1988: 284; RICHTEROVÁ 1991: 104). Avšak právě proto, že tuto holou větu přebírá postupně jeden autor od druhého nebo ji uvádí, aniž by předložil konkrétní důkazy, dostává se výrok do oblasti mýtů. Nikde totiž nelze najít vysvětlení vztahu Jana Skácela a asijské poezie. Chybí studie, která by tento „děděný“ výrok – o němž nevíme, zda je pravdivý nebo má spíše ráz smyšlenky – přenesla z oblasti literárních mýtů na pole literární vědy. Tato práce se tedy vztah Jana Skácela a asijské poezie pokusí objasnit.

Abych ukázala, jak se duch Asie ve Skácelově poezii konkrétně projevuje či neprojevuje, rozhodla jsem se zaměřit na to, jak je v ní zachycen čas. Různé náhledy na to, co čas je, tvoří ústřední myšlenku všech náboženských a filozofických koncepcí. To znamená, že na základě toho *jak*, případně *jaký* čas je zobrazen, můžeme snadněji určit, k jakému světonázoru autorova inspirace náleží.

Chceme-li popsat čas, ať už umělecky nebo odborně, můžeme zvolit v zásadě dvě cesty, zhruba kopírující dva hlavní myšlenkové směry středověku. První postup vychází z krajně realistického předpokladu, že náš předmět, věc, přece musí „něčím“ být, tradičně řečeno mít svoji *quidditas*, čili být substancí. Substanční výklad předmětu je velmi přehledný, snáze se chápe a konfrontuje s jinými. Slovem jako pojmem můžeme totiž svůj předmět nejen zachytit (bez toho se neobejdeme nikdy), ale také jaksí oddělit od zbytku skutečnosti, znehynbit a fixovat na pracovním stole.¹ Pokud se tento postup vydaří, vzniká dojem čehosi definitivního, vyčerpávajícího, tedy soudržné odpovědi či definice.

Kdybychom nazvali první cestu *realistickou*, svádělo by nás to označit druhou za *nominalistickou*. Ale kdyby byl čas jen „flautus vocis“, jak by jej asi označil krajní nominalista Roscelinus,² mohli bychom nanejvýš sestavit jakousi encyklopedii pojmu *čas*, doplnit sbírku

¹ Toho si byl vědom i Richard Weiner, když slovům říkal vtipně „napínáčky“ (SOKOL 1996: 9).

² „Roscelinus (kolem 1050–1120), francouzský filozof a teolog, představitel radikálního [...] nominalismu. Podle Roscelina univerzáliím (druhovým a rodovým pojmům) ve sféře reálného nic neodpovídá; jsou pouze zvukem, resp. dechem (výdechem hlasu) flautus vocis“ BLECHA 1995: 351).

různých spojení, významů, souvislostí. Krajně nominalistická cesta by ani nemohla vypadat jinak, neboť nespojuje-li všechny možné výskyty a spojení slova a pojmu čas nic jiného než právě slovo, bylo by oním výčtem vyčerpáno vše, co bychom mohli o času napsat a říci.

Počátkem šedesátých let minulého století vytvořila skupina vědců další způsob zkoumání času, podobný metodě nominalistické. Podle jednoho z iniciátorů této skupiny, Jamese T. Frazera, se dá celá oblast „chronologického“ bádání rozdělit do šesti rovin časovosti, přičemž každé z těchto rovin přísluší i jiná metoda zkoumání. Druhá důležitá cesta tedy není nominalistická. Čas je něco více než jen „flautus vocis“. Čas je možné sledovat v nejrůznějších možných výskytech, souvislostech, způsobech jednání a myšlení. Tento pokus je mnohem skromnější než pokus realistický. Je totiž jasné, že tento úkol nikdy nebude možné bezesbytku zvládnout (SOKOL 1996: 9–11).

Nyní si uvedené poznatky shrňme. Pokud budu popisovat čas realistickou metodou, budu mít sice určitý konzistentní pojem, dopracuji se k definici, ale nezachytím čas v jeho prchavosti, jeho hlavním atributu, neboť ho nepřirozeně fixuji. A naopak: použiji-li druhou cestu, to jest „nechám čas plynout“ a budu ho tak sledovat v jeho přirozeném výskytu a souvislostech myšlení, nikdy se mi nepodaří jej bezesbytku popsat.

Jenže tu je Jan Skácel, kterému se v kratičkém básnickém útvaru podaří celistvě i důvěryhodně vyjádřit, co je věčnost, co je čas vzpomínky, co je přítomnost... Zachytí čas, který má výsostně nomádskou náturu, zachytí čas, který je nepřetržitým a nezastavitelným kontinuem. Jak je to možné? Je to snad díky tomu, že by čas zobrazoval na základě jiných než evropských paradigmat? Že by se inspiroval orientálními myšlenkami? Podívejme se na jedno čtyřverší.

čas neslyší vteřiny jak nitě
z jehel se vyvlékají domů měla by
vrátit se smrt a vyvěsit to ticho
zastavit kyvadlo a smotat hedvábí
(SKÁCEL 1997: 122, č. 72)

Celé čtyřverší je v prvé řadě pokusem o zrušení vztahu mezi označovaným a označujícím. Právě stíráním zástupnosti jazykového znaku se text z říše slov posouvá do skutečnosti, ke skutečné podstatě času. Postup, který k tomu Skácel používá, je následující: v procesu označování nevztahuje jména přímo k označovanému objektu. Naopak používá pojmenování nepřímá, obrazná. Verš je na první pohled zámlkový a maximálně zhutnělý. Slova tak na sebe upoutávají mimořádnou pozornost, nesou s sebou nesmírnou sémantickou dynamiku. To způsobuje, že se jejich obsah nadbytkem obrazné energie vylévá za hranice čtyřverší. Vilém Závada o této vlastnosti píše: „Některé lyrické

obrazy mají v sobě takovou metaforickou sílu, že je vnímáme snad všemi smysly“ (ZÁVADA 1983: 115).

Všechna plnovýznamová slova této básně mají daleko ke statickému rázu chápání pojmů podle realismu. Skácel jako by obnovoval podivuhodnou sílu slov, využíval je ke zpředměťování reality. Slova, která pro zobrazení času používá, jsou z jeho hlediska esencemi toho, na co ukazují – tedy esencemi času. Skácel nevidí jako hlavní vlastnost času abstraktní „časovitost“, ale čas spojuje s kyvadlem, smrtí, tichem, domovem apod. Těch několik málo slov, z nichž je čtyřverší složeno, vložil Skácel do jakéhosi vakua, do ticha, které, jak píše Jiří Opelík, je „básníkem stvořený pátý živel“ (OPELÍK 1969: 61). Jednotlivé části básně nejsou provázány logickými ani asociativními souvislostmi, není mezi nimi vyjádřen žádný konkrétní vztah. Souvislosti mezi pojmenovávanými jevy si tak může vytvořit sám čtenář.

Můžeme v tomto postupu najít nějaké styčné plochy s asijskou poezií? Hugo de Ball v jednom ze svých manifestů říká: „Zvukovými básněmi jsme chtěli rezignovat na řeč, která byla zpusťována a znemožněna“ (KRÁL 1971: 5). „Zimzim urullala zimzim urullala zimzim zanzibar zimzala zam elifantolim“ (WERNISCH 2000: 15). Takto pojatý dadaismus je opačným pólem toho, k čemu se přiklíněli čínští básníci. Ti se podle Oldřicha Krále „vrací věčným pohybem k pramenům, neboť ‚pohybem Taa je pohyb zpátky‘, znovu a znovu začíná věčně stejnou, a provždy jinou mutaci bambusové větévky znaku a slova. A pak se v tichu obnovuje zhroucený řád věcí a v mlčení se dělá místo pro druhé“ (KRÁL 1971: 5–6). V tomto kontextu je Skácelova tvorba samozřejmě mnohem bližší ne dadaistickému, ale čínskému způsobu znovuzhodnocení slova. Skácelova slova jsou také obemknuta tichem a je jim vrácena jejich původní hodnota. Jiří Opelík k tomu dodává: „Proti nervózním tikům, neonovým motivům, okázalým gestům, třeštivé výmluvnosti [...] sledujeme u Skácela verš vždy zámlkový“ (OPELÍK 1969: 62).

Ještě než se podíváme, na jakých principech stojí čínská báseň, musím uvést jednu důležitou poznámku: Budu-li mluvit o čínské poezii, která je celkově vzato neuvěřitelně rozrůzněná a její záběr sahá od nejstarších dob po dnešek, budu mít na mysli klasické básně, napsané během dynastie Tchang (618–906), neboť se jedná o básně nejpřekladanější, v evropském kulturním prostředí nejčastěji považované za doklady typicky čínské poetiky.

Čínská kultura se v průběhu staletí uskutečňovala ve dvou hlavních proudech. První je filozoficky formulován v konfucianismu a tvořil vždy politicky státotvorný, eticky normotvorný, jakýsi pragmaticky činorodý pól čínského duchovního světa a národní

mentality. Druhý pól je podložen taoismem. Oldřich Král o jeho vlivu na čínskou kulturu píše: „To, čím čínská kultura uchvátla svět, čínské lyrické básnictví i malířství, kaligrafie a umění žít, to všechno je bez taoismu nemyslitelné, a bez znalosti taoismu vlastně nepochopitelné“ (KRÁL 1971: 10).

Starověký taoismus, reprezentovaný zvláště Lao'cem a Mistrem Zhuanghem, je mimo jiné i významnou výpovědí o jazyku a řeči. Oba myslitelé tuto problematiku uchopují rozdílně, přičemž čínské umění – především poezii a kaligrafii – mnohem více ovlivnil Zhuang, který „[...] opakovaně obhajuje alogický, metaforický, paradoxní jazyk“ (KRÁL 2005a: 188). Zhuang říká: „Smysl verše spočívá v rybě – když chytíš rybu, zapomeň na verš. Smysl oka spočívá v zajíci – když chytíš zajíce, zapomeň na oko. Smysl slov spočívá v jejich významu – když pochytíš význam, na slova zapomeň“ (LOMOVÁ 1995: 9). Ve starší čínské poezii jsou tyto důležité maximy: 1. slova nikdy nedosáhnou myšlenky, 2. idea leží za slovy. Tím hlavním místem, kde se tedy báseň děje, je oblast zásloví. To potvrzuje i část čínské básně, která pojednává o vlastnostech básnických:

Tak umět vkročit za obrazy věcí!
Tak umět v kruhu nahmátnouti střed!
(KRÁL – ŠIKTANC 2000: 17)

Oba verše vyjadřují klíčové principy čínských básní. První svým odkazem na oblast zásloví vyjadřuje princip estetický; druhý obsahuje formuli filozofickou. „Umět v kruhu nahmátnouti střed“ je žádoucí, protože ve středu je „síla, která je zdrojem všech proměn; v tomto středu je dosud nerozlišené, to všeobjímající a tedy všeobsahující“ (TAMTÉŽ: 16). To, co má ke středu mířit a ukazovat na něj, je právě metafora.

Vrat'me se k vyřešení záhady ze začátku naší práce. Jak si vysvětlit, že se Skácelovi v uvedeném čtyřverší podařilo čas zachytit? Pro jeho zobrazení zvolil onu třetí cestu podobnou nominalistické, cestu „sledování času v nejrůznějších možných výskytech, souvislostech, jednání a myšlení“. Jak jsem již uvedla, pokud bychom tento návrh na zkoumání času vzali poctivě, nikdy se nám nepodaří jej bezezbytku a věrně popsat. Skácel ovšem přesně vybral z celého možného širokého spektra „kolem“ času právě ta důležitá slova, aby jej zobrazil celistvě. Zkrátka to pravé, co *na* čas a k němu míří a směřuje skrze přeplněnou metaforu. Próza v nejobecnějším významu tohoto slova by toho zřejmě v takové míře nebyla schopna, avšak Skácelovo čtyřverší je s to čas zachytit. Tento způsob je výsostně básnický: umět z nepřehledného množství vybrat jen to opravdu důležité, co bude v procesu literární komunikace skutečně fungovat. Jiří Opelík tuto schopnost

označil za „Skácelovo umění obsáhnout několika slovy maximální rozlohu reality“ (OPELÍK 1969: 62).

Udělejme tedy na základě výše řečeného resumé toho, v čem jsou Skácelova čtyřverší podobná taoistickému programu Mistra Zhuanga, přítomnému v klasickém odkazu čínské poezie. V první řadě Skácel používá „přetěhotnělých“ metafor, přesněji řečeno sémanticky přetížených slov odkazujících na jinou skutečnost. Ty pak způsobují, že se báseň odehrává v zásloví, odkazují k onomu pomyslnému středu kruhu. V citovaném čtyřverší jím byl právě čas. Dále Skácel svá slova vkládá stejně jako čínští básníci do ticha a v neposlední řadě užívá formu čtyřverší, velmi často užívanou i čínskými básníky.

Čínská, avšak i japonská poezie nevstřebala jen vlivy taoismu, ale také zenbuddhismu. Znakem zenového umění „byla snaha být neartistní, což vedlo k tomu, že bylo ve svých nejradikálnějších projevech tím, co bychom dnes charakterizovali jako informelní a minimalistické. [...] Proto se stala z lyrické poezie jeho nejryzejším výrazem krátká čínská báseň jueju nebo zkratkovité japonské haiku, tyto esence východního lyrismu“ (KRÁL 1999: 32).

Zvláštní je i pojetí času v zenu, jež se zprostředkovaně pomocí *Tribunové sútry šestého patriarchy* (nejstarší rukopis z 9. st.) od Mistra Huineng setkala s výraznou odezvou především v moderním umění díky pojetí estetického přístupu k životu, pojetí života jako něčeho nepoužitelného, neužitečného, nemorálního, nesmyslného – a tedy krásného. Zen kategorii přítomnosti na naše klasické či zvykové evropské poměry neuvěřitelně rehabilituje. Není chápána jako temná beztvará trhlina, podezřelá, či dokonce obtížná mezera mezi přehlednou minulostí a tvárnou budoucností, mezera, již je třeba minimalizovat, eliminovat a nejlépe zrušit. Vyznavači zenu říkají: „Nyní“ existuje pouze prostřednictvím minulosti a budoucnosti. Lze-li považovat minulost za paměť a budoucnost za anticipaci, jež obě jsou nereálné, pak nám zbývá jedině takzvaná „přítomnost“. Není předmětem žádného vztahu, pouze předmětem „ryzího vědomí“ [...] je to „Věčné nyní“ vyskytující se u básníků a myslitelů všech dob. Pochopit jej je cílem zenového cvičení“ (FOSTER 2002 [1988]: 108).

Toto pojetí času u Skácela nenajdeme. Zachycoval zpravidla archaický čas.³ Minulost, nebo přesněji minulé pro něj mělo neuvěřitelnou hodnotu, bylo to něco, na čem vždy přítomné stavěl, něco, bez čeho by přítomnost nebyla myslitelná. Inspirace zenbuddhistickým pojetím času je tedy naprosto vyloučena.

³ Pomineme-li Skácelovu poezii, která stojí jaksi mimo čas, nelze ji ukotvit na časové ose. Četné příklady této tvorby, na niž nelze aplikovat kategorie minulosti, přítomnosti a budoucnosti, nalezneme v podobě gnóm především v druhé polovině básnickovy tvorby.

Sylvie Richterová ve svém souboru studií *Slova a ticho* (1991) o problematice Skácela a zenu napsala: „Skácelova láska k paradoxu, k hádankám, které nemají logické řešení, jako třeba ‚hnízdo na větvi která není ale na větvi‘ nebo ‚bez očí se dívá / na kolemjdoucí kámen prahový‘ [...] připomíná hádanky mistrů Zenu, kteří ukládají svým žákům meditovat nad výrazy jako ‚dveře bez dveří‘ tak dlouho, dokud se jim v hlavách nerozsype konvenční vidění světa a za paradoxem, za řečí, neprobleskne osvětlení“ (RICHTEROVÁ 1991: 104). Podle mého názoru se však nejedná o hlubší podobnost zenovým koanům. „Podstatou každého kóanu je paradox, tedy to, co je ‚mimo očekávání‘ či ‚mimo představitelné‘ (řec. adj. *παρadoxος* [paradoxos], subst. *παρadoxον* [paradoxon], co transcenduje logické pojmové chápání). Kóan tedy není ‚hádkou‘, neboť se nedá řešit pochopením; k jeho ‚řešení‘ je třeba skoku do jiné roviny chápání“ (LEXIKON: 236–237). Koan má jasný cíl, má přivést člověka samého k vidění vlastní podstaty, tzv. kenšó nebo satori, a nakonec k plnému probuzení. Není to jen text obsahující paradox. To bychom jej příliš zjednodušili, redukovali. Řešení koanu vyžaduje naprosto jiný způsob poznání, kdy subjekt a objekt splývají v jedno, poznání, kdy existuje jenom přítomnost. Těžko by se zenový žák dostal do stavu satori pomocí Skácelova čtyřverší. Proto bych přes módní vlnu zájmu o Orient a vidění orientálních věcí i tam, kde vůbec nejsou, používala slov koan, satori aj. velmi opatrně – a rozhodně ne v hlubší souvislosti se Skácelovými čtyřveršími.

Mohl se Skácel s principy čínské poetiky seznámit? S jistotou můžeme hovořit pouze o zprostředkovaném vlivu: četl Mathesiovy *Zpěvy staré Číny* (1940) a Mathesius zase Buberův výbor z díla Mistra Zhuanga ze třicátých let, který podle Krále „zřejmě nemalou měrou přispěl k jeho ‚čínské‘ poetice“ (KRÁL 1992b: 14). O Mathesiových *Zpěvech staré Číny* bylo napsáno už mnohé a jejich sinologická revize zůstane navždy sporná. Vždy se bude hovořit o parafrázích a ohlasech, nikdy o překladech. Toho si byl vědom i sám Skácel, když v jednom dopise svému příteli Jiřímu Friedovi napsal: „Ostatně čím dál tím víc přestávám věřit na překlady, jsem pro parafráze. Viz Mathesius“ (OPELÍK 2001: 227). Mathesiovy „čínské zpěvy“ jsou však snad ještě méně než parafrázemi. Jsou zástupným programem vlastního básnického výrazu. Snad proto Mathesius „v řadě čísel svých zpěvů rád rozvíjí téma, dynamizuje ho, ostří pointy básní k obrazu svému i k obrazu české lyrické tradice jemu blízké“ (KRÁL 1998: 162).

Skácel se však možná setkal se studiemi Ezry Pounda, který s nadšením přijal a velmi popularizoval myšlenky Ernesta Fenollosy. Díky těmto studiím, vycházejícím i v češtině (srov. MIKEŠ – HOLUB 1995: 149–159), byla počátkem 20. století zprostředkována čínská poezie Západu. Poundovým dědictvím je „nová teorie epické

struktury, ideogramu (nebo juxtaopozice obrazů, prostřihu či montáže), paralelní se současným pohybem mysli: jako hologram pohybu mysli“ (TAMTÉŽ: 136). Toto je jeden z podstatných rysů tzv. *ideogrammic method*, konstruované na principech přímo vyvozených z Fenollosova pochopení čínských ideogramů. Dnešní sinologové však tvrdí, že „běžné čtení a historický vývoj znaku, resp. znakového textu neodpovídá modelu, který Fenollosa navrhoval“ (KRÁL 2005b: 76).

Každý překlad z čínštiny má v sobě zárodek mystifikace v tom smyslu, že ducha Číny nelze plně uchopit evropským způsobem myšlení. „Klasická čínská báseň je zjevení z jiné kulturní planety, k němuž se budeme vždy jen přibližovat, jakýkoliv překlad zůstane jen aproximativní veličinou“ (KRÁL 1992a: 104). Překladatel z čínštiny se potýká více než kdy jindy s problémy hermeneutického rázu a díky svému nutně eurocentrickému paradigmatu čínskou látku subjektivně zkresluje. To znamená, že i kdyby měl Skácel sebelepší překlad či parafrázi čínské básně, byly to vždy jistým způsobem mystifikace na základě daných dobových pravidel (ŠILER 2006: 8). Možná čínská inspirace, ovlivnění, které hledáme a snažíme se je objasnit, nikdy nebude plně čínské, ale bude čínské jen do té míry, jak si čínskost představuje ten který překladatel.

Na závěr lze říci, že vztah Skácela a asijské poezie je více formální než obsahový. Co do formy Skácel používal čtyřverší, tedy strofickou formu často užívanou i čínskými básníky. Po obsahové stránce můžeme hovořit o částečných shodách s taoistickou filozofií. V případě zenu však žádné přesvědčivé shody nenacházíme.

PRAMENY

SKÁCEL, Jan. *Básně*. I. Třebíč: Akcent, 1998

SKÁCEL, Jan. *Básně*. II. Třebíč: Akcent, 1997

KRÁL, Oldřich – ŠIKTANC, Karel. *Tři nadání: 3 × 24 starých básní o básnictví, malířství a kaligrafii*. Praha: Mladá fronta, 2000

WERNISCH, Ivan. *Cesta do Ašchabadu, neboli, Pumpka a dalajlámové*. Brno: Petrov, 2000

LITERATURA

BLECHA, Ivan a kol. *Filozofický slovník*, Olomouc: FIN, 1995

BLAŽKE, Jaroslav. *Kouzelné zrcadlo literatury: Od železné opony ke postmoderně*. Praha: Velryba 2005

FOSTER, Peter. *Beckett a žen. Dilema v románech Samuela Becketta*; přel. Tomáš Dvořák. Praha: Mladá fronta, 2002

FRANĚK, Jíří. „Doslov“. In Mathesius, Bohumil. *Zpěvy staré Číny: souborné vydání překladů, parafrází a oblasů čínské poezie*. Praha: Československý spisovatel, 1988, s. 273–306

GINSBERG, Allen. „Deset odkazů Ezry Pounda“. In Mikeš, Petr – Holub, Miroslav. *Ezra Pound – mistr těch, kteří vědí*; přel. Jaroslav Schejbal a kol. Olomouc: Votobia, 1995, s. 135–139

- HOLÝ, Jiří. „Situace poválečné literatury“. In Lehár, Jan a kol. *Česká literatura od počátků ke dnešku*, Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2004, s. 720–919
- KRÁL, Oldřich. *Tao: Texty staré Číny*. Praha: Československý spisovatel, 1971
- KRÁL, Oldřich. „Přelom století a mimoevropské kultury“, In Král, Oldřich – Vašák, Pavel – Svadbová, Blanka (edd.). *Prameny české moderní kultury. 2. Materiály z mezioborového symposia Plzeň 17.–19. března 1988*. Praha: ÚČSL ČSAV, 1988, s. 341–342
- KRÁL, Oldřich. „Doslov“. In Li Čching-Čao. *Květy skořicovníku*; přel. Ferdinand Stočes. Praha: Mladá fronta, 1992a
- KRÁL, Oldřich. „Paraboly mistra Čuanga“. In Mistr Zhuang. *Vnitřní kapitoly*; přel. Oldřich Král. Praha: Odeon, 1992b, s. 9–27
- KRÁL, Oldřich. „Doslov“. In Holan, Vladimír. *Melancholie: Básně dynastie Sungské 960–1279 po Kristu*, Praha: Mladá fronta, 1998, s. 157–162
- KRÁL, Oldřich. „Huineng a jeho text“. In Mistr Huineng. *Tribunová sůtra šestého patriarchy*; přel. Oldřich Král. Praha: Vyšehrad, 1999, s. 7–38
- KRÁL, Oldřich. *Čínská filozofie: pohled z dějin*. Praha: Maxima, 2005a
- KRÁL, Oldřich. „Doslov“. In Fenollosa, Ernest Francisco – Pound, Ezra. *Čínský písemný znak jako básnické médium*; přel. Oldřich Král, Martin Pokorný. Praha: Fra, 2005b, s. 73–84
- Lexikon východní moudrosti: buddhismus, hinduismus, taoismus, zen*; přel. Jan Filipický, Vladimír Liščák a kol. Olomouc: Votobia, 1996
- LOMOVÁ, Olga. *Čítanka tangské poezie*. Praha: Karolinum, 1995
- OPELÍK, Jiří. *Nenáviděné řemeslo: Výbor z kritik 1957–1968*. Praha: Československý spisovatel, 1969
- OPELÍK, Jiří (ed.). *Jan Skácel / Jiří Fried: Vzájemná korespondence*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2001
- RICHTEROVÁ, Sylvie. *Slova a ticho*. Praha: Československý spisovatel, 1991
- SOKOL, Jan. *Rytmus a čas*. Praha: Oikomenh, 1996
- ŠILER, Vladimír. *Orientální filozofie*. Ostrava: Ostravská univerzita, 2006
- ZÁVADA, Vilém. „Doslov“. In Skácel, Jan. *Naděje s bukovými křídly*. Praha: Mladá fronta, 1983, s. 115–116

RESUMÉ

V předloženém příspěvku se pokouším uvést na pravou míru často uváděný vztah Jana Skácela a asijské poezie na základě toho jak, příp. jaký čas se Skácelovi v jeho básních podařilo zachytit. Podobnost Skácelových básní a asijské poezie je více formální než obsahová. Skácel používal čtyřverší, tedy strofickou formu, kterou často užívali i čínští básníci. Po obsahové stránce můžeme hovořit o částečných shodách s taoistickou filozofií, avšak v případě zenu neshledáváme žádné.

SUMMARY

The essay is aimed at revealing the source of the often mentioned relationship between Jan Skácel's and Asian poetry considering the apprehension of time and the manner of its representation. Skácel's poems seem to be akin to the Asian poetry rather in their formal than semantic character. Skácel often writes quatrains, i.e. the strophic form frequently employed also by the Chinese poets. A partial accordance with the principles of Taoism may be observed in Skácel's poems while it is impossible to identify any affinity for Zen.

Mýtizačné tendencie v poézii Jána Buzássyho

ZUZANA TURZOVÁ

Čiara je beh bodov do ničoty
A duša klieštená zachováva tvar.
I poézia, tá láska z druhej ruky.
(BUZÁSSY 1966: 13)

Vstupom do poézie Jána Buzássyho sa dostávame na hranicu základných princípov. Tých, ktoré oscilujú na hranici temného a jasného, a medzi ktorými stojí človek vo svojej podstate, vo svojom základe. Tak ako v mýtoch sa stretávame s reflexiou empirických odkazov ľudského pokolenia, tak aj v Buzássyho poézii nachádzame hlboké koncentrovanie metafyzických otázok po existenciálnej podstate. Tieto smerovania sa vostrujú používaním antikizujúcich prvkov, ktoré takto zamerané básne poeticky vyhrcojú. Ich uplatnením sa nám tak do popredia výraznejšie dostáva opozícia svojho a cudzieho,¹ resp. pre naše potreby bližšia opozícia naturalizácie a exotizácie. Pričom svojím, resp. naturálnym bude pre nás „mýtus ľudskej civilizácie“ v jednotlivých textoch Jána Buzássyho a cudzím motívy a prvky vychádzajúce z antických princípov. Našou úlohou bude načrtnúť mieru ich konkretizovania na úrovni poetologických princípov v závislosti od uplatnenia jednotlivých zdrojov.

V Buzássyho poézii môžeme vymedziť určité základné pojmy či kľúčové slová, o ktoré sa opiera. Tie sa následne variujú na rôznych úrovniach v súvislosti s poetickým nábojom jednotlivých básní. Rovnako ako v mýte sú „pôvodnými stavebnými prvkami symbolických klasifikácií vzťahy v podobe elementárnych sémantických opozícií“ (MELETINSKIJ 1989: 267), tak aj v jeho poézii nachádzame tieto elementárne vymedzenia, ktoré na seba berú podobu prírodných motívov, transformujúcich sa zo statickosti do živo pulzujúceho organizmu, a následne tak upozorňujú na platnosť pôvodných právd. Je len na subjekte, akú podobu si vyberie, lebo zodpovednosť za ňu nesie len on:

Podoba, ktorú sme si zvolili,

¹ Problematikou svojho a cudzieho sa vo svojej štúdií „Svoje“ a „cudzie“ ako nástroj interpretácie umeleckého textu“ zaoberá František Koli, ktorý hovorí, že „svoje“ a „cudzie“ sa „môže v texte realizovať okrem iného aj ako protiklad vysokého a nízkeho, dospelého a detského, starého a nového, pôvodného a odvodeného, mužského a ženského princípu“ (KOLI 2003: 13).

nás zrádza,
ba viac – skúma nás.
(BUZÁSSY 1972: 44)

Strata miery zodpovednosti však vedie k absolútnemu zlyhaniu, ktoré sa transformuje do polôh existencionálnej straty ľudskej podstaty v zmysle neuvedomenia si možných kauzálit.

A tak sa nám tu podoby uplatnenia ľudského princípu stávajú istým styčným bodom na úrovni „krvi a duše“ ako reprezentantov fyzického a duchovného na osi bytie – plynutie – nádej – smrť. Táto dichotómia sa následne prejavuje aj v podobe lyrického subjektu, ktorý je podľa Miloša Tomčíka „vnútorne rozdvojený, ba až takmer bolestne rozčesnutý“ (TOMČÍK 1985: 110). Toto rozdvojenie sa stáva základnou tézou o osudovosti človeka, ktorý je aj napriek životu v spoločenstve sám a jeho naplnením je neustále putovanie za niečím:

Tvarom určený a preto osamelý,
slabý,
v klesaní,
ktoré len krása podopiera.
(BUZÁSSY 1972: 51)

V týchto veršoch je vytvorený akýsi archetyp či mýtus kameňa, ktorý na seba preberá jednotlivé zložky ľudskej existencie; do popredia sa táto predstava dostáva najmä v Buzássyho zbierkach *Škola kynická* (1966) a *Krása vedie kameň* (1972).

Kameň ako taký tu nie je len symbolom (ten v nás totiž evokuje niečo nemenné či statické), ale naberá na seba alegorickú platnosť, pričom nedochádza k popieraniu temporálnosti. Od statickej naviazanosti sa tento motív tiahne cez oživenie (alebo zrodenie, čiže počiatok ľudstva): „Telo oslovené mramorom už hľadá zhmotnenie“ (BUZÁSSY 1966: 9) k pozícii vzdorujúceho silného subjektu a až po jeho zánik. Celý ľudský život sa vnáša do kameňa, ktorý sa tak následne stáva mýtom o putovaní niekam, tam, kde je večný začiatok a koniec: „Náš kruh sa úži, ale je“ (BUZÁSSY 1972: 103). Začiatok je koncom a koniec začiatkom a kolobeh plynutia je nestály a napriek tomu stále prítomný.

Táto situácia sa ešte viac umocňuje istou mierou akejsi „mýtickej“ snovosti, ktorá na seba berie časť t'archy životného údela človeka snažiaceho sa o únik:

Hmota, prehlbujúca pamäť spánku
v sne, keď duša zaprie telo
a uniká.
(BUZÁSSY 1966: 18)

Osud je však predurčením a napriek snahám o zmenu všetko plynie v presne vymedzených líniách kruhu symbolizujúceho síce nekonečnosť, ale len v zmysle trvania celej ľudskej existencie a nie jednej ľudskej individuality. Pre tú totiž platí:

Na konci cesty, ani nohy na pokračovanie,
pes v nás už vetří mäso hlíny
a telo si líha do pádu.
(TAMŽE: 91)

Buzássyho snahou je zachytiť podstatu ľudskej existencie pomocou osobnej determinácie; v súvislosti s tým sa podľa Miloša Tomčíka pokúša „o nové osvetlenie ľudskej situácie lyrického hrdinu, jeho psychického a mravného rozpoloženia, jeho súvislostí so svetom, ktorý ho obklopuje, jeho predstavy krásy ako nevyhnutného elementu jeho každodennej existencie“ (TOMČÍK 1985: 109). Abstraktné myšlienky a všeobecné hodnoty sa dostávajú do popredia a tvoria filozofický základ autorovej poetiky. Nosnosť nastolených tém si overuje pomocou presne stanovených postupov, ktorými chce „poznávať skutočnosť, prenikať slovom pod jej povrch, vyjadrovať jej premeny, zachytávať jemné odtiene“ (BAGIN 1978: 213). Preto sa pohybuje v líniách kolobehu života a má snahu o vhlbenie sa do „životnej podstaty“. Vo svojich zbierkach experimentuje, nebráni sa napríklad „významovým osciláciám medzi frazeológiou a lexikou“ (KOCHOL 1979: 16), čo niekedy spôsobuje až „hypertrofiu“ obrazov.

Silnou tendenciou, ktorá autorovi napomáha k dosiahnutiu cieľa, je využívanie antikizujúcich a mytologických prvkov. Okrem toho, že si v jednotlivých zbierkach vytvára svoj mýtus (napríklad spomínaný mýtus kameňa ako predstaviteľa ľudskej civilizácie), opiera sa aj o celé bohatstvo antických vzorov. Keďže mytológia „ustavične tlmočí menej pochopiteľné prostredníctvom pochopiteľnejšieho, rozumom nepostihnuteľného cez rozumom postihnuteľné, a najmä ťažko riešiteľné cez ľahšie riešiteľné“ (MELETINSKIJ 1989: 199), tak aj Buzássy² využíva túto formu, aby: 1. ozvláštnil svoju poetiku a viedol ju k exotizácii (teda k „cudziemu“) a 2. lepšie anticipoval ďalší vývoj „svojho“. Antické motívy predznačujú zložitý vývoj, ktorému predchádza ťažký vnútorný boj „harmónie verzus disharmónie“ v zmysle antického ideálu vyváženosti a jednoty tela a duše, to je Buzássyho dvojnej podstaty „krvi a duše“.

Antické prvky sa uplatňujú v introspektívnom vnímaní subjektu v závislosti od vonkajších okolností, pričom ich smerovanie je jasne naznačené. Ľudský subjekt sa dostáva

² Podľa Petra Zajaca možno u nej v tomto zmysle hovoriť o rozlišovaní poetiky a estetiky. Pričom „báseň nie je pre Buzássyho len tvarom trvale utkvetým v sebe, dovnútra sa zavinujúcou ezoterickosťou poetiky, ale aj krásou predbehnutou krvou, von smerujúcou exoterickosťou estetiky“ (ZAJAC 1995: 23).

do zorného uhla autora, ktorý ho skúma, zaznamenáva a predznačuje istý stav. Básne sa stávajú alegorickými náznakmi ľudského bytia, pričom však nejde o komplexný záznam, ale len o množstvo básnických obrazov, ktorých jedinou spojnicou je existenciálna neistota smerujúca ku katarznému vyvrcholeniu predstavovanému u Buzássyho smrťou ako koncom cesty.

Vo svojej snahe zachytiť celú existenciu si autor „vypomáha“ rôznymi anticko-mýtickými prvkami, ktoré možno klasifikovať do viacerých kategórií v závislosti od toho, ku ktorému krajnému princípu, život – smrť sa prikláňajú, poprípade ktorého účinok majú umocňovať a znásobovať. Rôzne spektrum znakov antickej proveniencie sa sémantizuje v týchto dvoch polohách a smeruje k vytváraniu významových radov. Na jednej strane teda identifikujeme motívy primkynajúce sa k princípu životnosti a jeho „významového okolia“, na druhej strane rozlišujeme významovú líniu motívov týkajúcich sa smrti. Spektrum významov určujú motívy pohybujúce sa v niekoľkých pomedziach:

1. život ako začiatok niečoho nového

Čerpajúc z antického bohatstva sa na tomto pomedzí stretávame so zobrazením života v jeho začiatku prostredníctvom mytologických postáv, ktoré reprezentujú *nymfy* ako nositeľky prírodného statusu a *Jánus*³ ako začiatok všetkého, božský princíp. Nymfa tu na seba nabera podobu telesnosti (princíp krvi), pričom sa vzdáva božskej predurčenosti a vydáva sa na cestu ľudského utrpenia:

Krv hľadá mliečnu cestu
a nymfa, ktorá pohla i kameňom,
cíti ten pohyb v sebe.
[...]

Až keď za noci prijme svoj údel,
človečenstvo,
hrdlo sa uvoľní
a na svitaní vydýchne hrst' piesku
(BUZÁSSY 1972: 34)

Jánus stojí síce na začiatku všetkého, ale len ako boh, ktorý si všima negatívne trýznenia začiatkov ľudských životov:

Jánus má málo tváří,
ale s očami vystačí:
aby zaplakal každým na inú stranu.
(TAMŽE: 41)

³ Jánus bol v antickej mytológii jedným z najstarších staroitalských bohov zobrazovaných s dvoma tvármi, symbolizujúcimi to, že vždy pozoruje veci minulé i budúce. Bol pánom brán neba i zeme, rokov, mesiacov i ročných období.

V oboch motívoch tak dochádza k posunu sémantického ťažiska smerom k negácii jeho platnosti. Oba totiž v kontexte antickej mytológie značia začiatok nového na úrovni pozitívnej percepcie, to znamená život = radosť. V uvedených veršoch však dochádza k pohybu smerom k vnímaniu života ako niečoho negatívneho, zlého či deštruktívneho.

2. život ako prežívanie, žitie

Keďže život je nositeľom utrpenia ľudskej individuality, nezostáva človeku nič iné než veriť, že dôjde k zlepšeniu jeho situácie. Túto úlohu tak na seba preberá antický motív *hedoné* (slasti) ako viery v nápravu⁴ a zlomenie púť, ktoré zväzujú človeka v jeho ľudskosti:

Raz v noci ťa spoznám,
Hédoné.
Raz, keď ma pykanie zbaví snov
a spánok bude iba spánkom,
nie spomienkami.
(TAMŽE: 77)

V druhom póle sa nám do popredia dostáva smrť ako cesta či smerovanie k jednému jedinému bodu, ktorý však zostáva nedefinovaný. Nositeľmi tohto smerovania sú antickej motívy kentaurov a Chárona. Tie však samé osebe nie sú smrťou ako takou, lebo ich význam nespočíva v tom, že sú činiteľmi smrti – sú len istou spojnicou medzi svetom živých a mŕtvych. V básni s názvom *Kentauromachia*, ktorou v antickej kontexte pomenovávali boj na život a na smrť, sa stretávame tiež s bojom, ale s bojom o miesto v ľudskej spoločnosti, v ktorom aj taká hodnota ako láska smeruje k zániku, „lebo aj láska má len jeden smer: / ta a späť“ (BUZÁSSY 1966: 12). Celý boj na život a na smrť však aj tak smeruje k mýtickému Cháronovi, ktorý však ešte stále dáva na výber, lebo predurčenosť bytia sa nedá zmeniť:

Každým úlomkom z Cháronovho vesla sme tu dlhšie.
A hoci každý krok púť predĺži a cestu skráti,
máme na vybranie:
prešľapujeme.
(BUZÁSSY 1972: 104)

Sémantizovanie významového spektra na osi život – smrť osciluje od jedného k druhému bez konkrétneho či definitívneho ukotvenia, lebo „Kruh hľadá márne koniec stredu / a obsah rozmiest'uje v sebe“ (BUZÁSSY 1966: 28). Tak sa ľudský subjekt stáva autonómnym činiteľom pohybujúcim sa vo svete svojho vnútorného nepokoja a nestálosti, čo Peter Zajac nazýva „chiliastickou osciláciou“ (ZAJAC 1995: 24).

⁴ Vyznávači etického smeru s názvom hedonizmus totiž považovali za najväčší princíp dobro a za najdôležitejší cieľ života slasť.

Mýtizačné antické elementy v Buzássyho zbierkach však nie sú nositeľmi prvkov, ktoré by vysvetľovali jestvujúci spoločenský poriadok, ale stávajú sa činiteľmi, ktoré pomáhajú človeku vysvetľovať seba samého v jeho vnútornom svete. Preberajú tak na seba funkciu akýchsi „tieňových“ motívov ozvlášťujúcich daný kontext z hľadiska jeho posunu do roviny inej, psychologicko-filozofickej, čiže civilnej. Napriek tomu však autor nepodlieha ich „preexponovanému užití“, čo skúmané texty drží v rovine „exotickej“ ozvláštnosti.

Vzťah antikizujúcich a súčasných prvkov nepredstavuje dejinný vývin progresívneho typu; dostávajú sa skôr do „rovnovážneho stavu“, ktorý ako by popieral vývin ľudskej bytosti. Antika sa mení v aktualizovanú retrospektívu. Cez vznešenosť jej výrazu sú estetizované problémy ľudskej existencie a básnický výraz sa približuje parnasistickému štýlu.

Problematika „svojho“ a „cudzieho“ sa tak v našom kontexte stáva akýmsi zblížovaním pojmov, keďže „cudzie“ čiže antické je len určitým nastavením zrkadla „svojmu“, čiže ľudskému v dejinnom vývoji. Následne dochádza k relativizovanému zblížovaniu na úrovni deterministického pojatia či osudovosti ľudskej bytosti, ktorá sa v akomkoľvek období ocitá vo vnútornom rozpoležení vyjadrenom v nasledujúcom citáte: „A duša, vlastným temnom vedená, / len blúdi v našich tmách“ (BUZÁSSY 1972: 14). Modifikuje sa len historická skutočnosť, ľudstvo sa v závislosti od okolností nemení, ľudská podstata zostáva totožná. To spôsobuje akési „pokrivenie zrkadla“ – nie človek je v ňom iný, ale práve zrkadlo sa vplyvom neho transformuje: „Lež boli tváre, / ktoré skrivilo zrkadlo“ (TAMŽE: 25). Sila ľudského vyjadrenia tak zostáva stála.

Nami nastolený mýtus ľudskej civilizácie ako niečoho vlastného, transformovaný do procesu naturalizácie sa tak nestáva len modelom, ktorý si Ján Buzássy vo svojej poézii vytvára. Je základom naväzujúcim na seba ďalšie skutočnosti, a tak sa náš pohľad, hoci si zachováva stabilný oporný bod, mení podľa posunu po diachrónnej osi. Z Buzássyho poézie v zbierkach *Škola kynická* a *Kráska vedie kameň* je zrejmé, že tým pomyselným oporným bodom je ľudská bytosť ako podstata, ktorá sa v závislosti od historickej skutočnosti (temporalnosti⁵) nemení, a preto sa nami interpretovaná poézia stáva akýmsi sprostredkovateľom a upevňovateľom daného mýtu. Aj problematika „svojho“

⁵ Tento moment je závislý od diachrónneho princípu, resp. smerovania. V istom bode dochádza k vývinu ľudstva, ale ten súvisí len s okolnosťami, čiže nemení sa vnútorné rozpoleženie. Tento princíp sa tak ťahne cez všetky obdobia ľudských dejín a zostáva otvorený, aj keď sa na základe povedaného dá anticipovať následný vývoj.

a „cudzieho“ sa tak stáva akýmsi zlievaním do jedného, pričom sa binárnosť danej opozície rozbieha, nahrádza a definuje ako nový prvok, ktorým sa stáva „naše“, čiže ľudské.

PRAMENE

BUZÁSSY, Ján. *Kráša vedie kameň*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1972

BUZÁSSY, Ján. *Škola kynická*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1966

LITERATÚRA

BAGIN, Albín. „Poézia tisícnásobných súvislostí“. In Buzássy, Ján. *Básne*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1978, s. 211–224

KOCHOL, Viktor. „Viktor Kochol číta Jána Buzássyho.“ *Romboid* 14, 1979, č. 3, s. 10–17

SVOBODA, Ludvík a kol. *Encyklopedie antiky*. Praha: Academia, 1973

KOLI, František. *Interpretačné reflexie*. Nitra: Aspekt, 2003

MELETINSKIJ, Jeleazar Moisejevič. *Poetika mýtu*, prel. Viera Šabíková. Bratislava: Pravda, 1989

TOMČÍK, Miloš. „Zápas o básnické poznanie.“ *Slovenské pohľady* 101, 1985, č. 4, s. 109–112

ZAJAC, Peter. „Nausikaá Jána Buzássyho.“ *Romboid* 30, 1995, č. 8, s. 23–27

RESUMÉ

Cieľom nášho príspevku je odhaliť „mýtizačné“ postupy v modernej slovenskej poézii, v diele významného slovenského básnika Jána Buzássyho. Zameriavame sa najmä na jeho ranú tvorbu, v ktorej sa nám tieto tendencie javia ako najvypuklejšie. V týchto zbierkach sa odkazy na antickú kultúru a jej mytologické bohatstvo dostávajú do popredia. My si všimame estetickú funkciu týchto motívov a ich uplatnenie na základe opozície „svoje“ a „cudzie“. Možno pozorovať zblížovanie týchto dvoch aspektov, ktoré sa v našom poňatí transformujú do opozície „naturalizácia“ verzus „exotizácia“. Reprezentantom pre obe tieto východiská sa stáva ľudská civilizácia vo svojej „pôvodnej“ podstate.

SUMMARY

The aim of the contribution is to reveal “mythical” modalities and devices in modern Slovak poetry, in the oeuvre of the noted poet Ján Buzássy. It focuses on his seminal work (collections of poems *Hra s nožmi* and *Škola kynická* in particular), where a salient tendency to employ aspects of ancient culture and its mythology may be observed. Particular attention is paid to the function of such motifs and their aesthetic validity; the crucial point of the analysis may be expressed by the opposition “my (our) own” and “foreign”. These two aspects tend to converge, which results in transforming the original opposition into that of “naturalization” and “exotization”, both of them referring to the primary, authentic substance of the human civilization.

Symbol vody v zbierke Evy Luky *Diabloň*

MIROSLAVA KNAPÍKOVÁ

S mýty a mytickými obrazy, zlidovělými a často zastřenými se lze totiž setkat všude: chce to jen je najít.
(ELIADE 1998: 21)

Poézia ako jedna z foriem pokračovania mýtu v modernej spoločnosti

Človek prežíva úzkosť z historického času. Byť v čase znamená uvedomovať si neustále sa blížiaci okamih smrti, svoju konečnosť. Preto hľadá cesty, ktorými by unikol bezprostrednému vnímaniu tohto faktu a „vystúpil z času“. Mircea Eliade pripisuje mýtu niekoľko atribútov: príkladný vzor, opakovanie, zrušenie svetského času a splynutie s prvotným časom (ELIADE 1998: 20). Môžeme povedať, že posledné tri súvisia s narušaním postupného plynutia času. Teda aj moderný človek vystúpením z času vstupuje do mýtu. Za touto pomyselnou bránou nachádzame „obrazné vyjádření skutečnosti, které ji činí pochopitelnou [...] odkazem na imaginární svět“ (LURKER 2005: 314). No zatiaľ čo primitívne národy uctievali tento imaginárny svet ako niečo skutočné a posvätné, u moderného človeka sa prejavuje v desakralizovanej podobe. V akomsi prílive polovedomia v snení či vo voľnej hre predstáv. Podstatou ľudskej bytosti je imaginácia, pretože prostredníctvom nej sa človek vymaňuje z reálneho času a dostáva sa na miesto, kde prežíva stratenú slobodu odhaľovaním svojich najtajnejších modalít bytia. „At' nám nikdo neříká, že tohle smetí už moderního člověka nezajímá, že patří do „pověrečné minulosti“ [...] a že pro všechno na světě nechejme seriózní lidi nadále myslet a „tvořit dějiny““ (ELIADE 2004: 17). Imaginácia predchádza jazyku a diskurzívnemu spôsobu poznania. V nadväznosti na vyššie uvedené fakty môžeme aj poéziu chápať ako formu mýtu v modernej spoločnosti. V poézii takisto nachádzame snahu o uchopenie metafyzického, nadčasového, ktoré objavujeme nanovo cez obraznosť.

Podľa Rolanda Barthesa je poézia práve naopak typom reči, ktorý odoláva mýtu. Autor vychádza z premisy, že mýtus je prehovor, a preto musí mať historický základ. Pre prehovor je charakteristická horizontálna štruktúra, ktorá vznikla v analógii s jeho spoločenskou funkciou. Na druhej strane každý prehovor má špecifický štýl, ktorému je vlastný vertikálny rozmer – tajomstvo uzavretej spomienky autora. Spisovateľovi nie je

dané, aby si vybral svoj vlastný spôsob písania, pretože písanie sa tvorí na pozadí dialektického vzťahu vertikálnej aj horizontálnej roviny. V modernej poézii sa však podľa Barthesa stráca horizontalita a „slovo má už len vertikálny plán, je ako balvan, ako stĺp, ktorý sa vnára do plnosti zmyslov [...] je vzpriameným znakom“ (BARTHES 1994: 29). Nedá sa teda jednoznačne predvídať jej zámer, v dôsledku čoho je v protiklade k spoločenskej funkcii reči. Vytráca sa historický základ.

Táto skutočnosť znamená podľa Barthesovho ponímania mýtu, že moderná poézia nie je jeho súčasťou. No absencia horizontálneho plánu ako historického základu na druhej strane potvrdzuje, že poézia „vystupuje z času“ a „vnorením slova do plnosti zmyslov“ (TAMŽE: 26–31) dáva priestor imaginácii, čo sa zhoduje s tradičným chápaním mýtu.

V nasledujúcich riadkoch sa pokúsime interpretovať symbol vody v zbierke *Diabloň* (2005) a na základe vyššie uvedených poznatkov dokázať ahistorický, nečasový charakter tohto symbolu. Budeme sa pri tom opierať predovšetkým o Bachelardovu koncepciu „materiálnej obraznosti“ a Frommovu teóriu symbolického jazyka.

Voda ako univerzálny symbol

Erich Fromm rozdeľuje symboly na konvenčné, náhodné a univerzálne. Konvenčné používame v každodennej reči, kde slovo symbolizuje vec len na základe dohody. Náhodný symbol vzniká ako dôsledok určitého individuálneho zážitku. Nás však zaujíma predovšetkým univerzálny symbol, ktorý je ako jediný charakterizovaný vnútorným vzťahom medzi symbolom a tým, čo predstavuje. „Pri symbolickom jazyku je vonkajší svet symbolom sveta vnútorného, symbolom našej duše a mysle“ (FROMM 1970: 16). Ako univerzálny symbol môžeme ponímať aj vodu.

Skôr ako pristúpime k samotnej interpretácii vody v zbierke *Diabloň*, je potrebné pre úplnosť dodať, že Eva Luka študovala japonský jazyk a absolvovala postgraduálne štúdium v Japonsku. Preto je prirodzené, že aj do jej tvorby sa premietla spriaznenosť s touto kultúrou, napríklad v básniach „Hiroko Mori“, „Hiroko Mori II“, „Aso“, „Jošiko“ a iné. Z tohto dôvodu siahneme aj po *Japonských mýtoch – Kodžiki*, využijúc ich ako ďalší podkladový materiál.

Podľa Gastona Bachelarda len materiálna obraznosť môže neustále obnovovať tradičné obrazy a uvádzať do života staré mytologické formy (BACHELARD 1997: 158). Forma vody je vnútorná, a teda jej význam by sa mal interpretovať podobne.

V básni „Hiroko Mori II“ sa prejavuje ambivalentná povaha vody. Môže v sebe niečo ukrývať a zároveň očisťovať.

[...] spomienka
na predošlú noc
ako plameniak zažiari z vody,
v ktorej si zas a
znova
umývaš doboľava vyhľadené oči
(LUKA 2005: 15)

Slovo „plameniak“ po auditívnej stránke pripomína plameň a rovnako tento vták svojou ružovočervenou farbou asociuje živél ohňa, ktorý „zažiari z vody“. Bachelard hovorí o spojení dvoch živlov ako o svadbe, vďaka ktorej dostanú sexuálny charakter. Musia mať teda opačné pohlavie a nie je nič protikladnejšie ako substancia vody a ohňa. Voda si oproti ohňu ponecháva svoju ženskosť, ale v spojení s inými substanciami môže na seba prevziať i mužské rysy. „Jestliže z logického hlediska jedno volá po druhém, ze sexuálního hlediska jedno po druhém touží“ (BACHELARD 1997: 118). Prvé tri verše ukážky navodzujú predstavu, ako by voda oheň – v podobe plameniaka – až do chvíle, kým nezažiari, skrývala. Následne sa sexuálny charakter dostáva na povrch a voda v druhej časti ukážky zrazu mení svoj význam. Nadobúda očistný charakter a stáva sa z nej substancia pomáhajúca zbaviť sa nechcenej spomienky. Dôraz sa prenáša na noc. Tú Bachelard poníma ako nočnú tmú, ktorej sa zmocňuje materiálna obraznosť a stáva sa z nej „nočná hmota“ (TAMŽE: 121). Objekt sa chce očistiť od spomienky na noc ako niečo, čo samo osebe je tmou. Slová „zas a znova“ prezrádzajú, že očista je neukončený, stále sa opakujúci proces.

V *Japonských mýtoch – Kodžiki* sa očiste pripisuje veľký význam. Na počiatku sa slnko a mesiac zjavujú pri umývaní očí (KRUPA 1979: 21). Ďalším príkladom je boh Izanagi, ktorý sa dostáva zo záhrobia. Keďže pokladá svoje telo za poškrvnené, rozhodne sa vykonať očistný obrad, počas ktorého sa rodia nové božstvá (TAMŽE: 38–39). Voda sa ponúka ako prirodzený symbol čistoty, no zároveň môže v sebe skrývať niečo nečisté. Substanciálna nestálosť vody sa tak premieta do obraznej roviny. Pri takejto protikladnej interpretácii jednej substancie môže vzniknúť otázka, či si tí, ktorí používajú symboly, uvedomujú všetky ich teoretické implikácie. Mircea Eliade tento problém rieši názorom, že platnosť symbolu ako formy vedomia nezáleží na stupni pochopenia toho či onoho jedinca (ELIADE 2004: 22–23).

Funkcia zrkadla ako prostriedku slúžiaceho na odhaľovanie vnútorných stavov človeka je všeobecne známa. Bachelard však hovorí o špecifickom prípade, kedy voda preberá na seba vlastnosti zrkadla a takýmto spôsobom pomáha náš obraz naturalizovať podobne ako v básni „Sen“:

Spolu s krásou
priniesla starý zármutok, zašednuté
zrkadlo. Vznášala som sa nad ním
ako nad morským okom [...]
(LUKA 2005: 28)

Samotné snenie, pokiaľ má byť hlboké, musí sa prirovnať k živej prírode. Hlboké snenie nám umožňuje práve hmota. „V jediném okamžiku snění je celá duše“ (BACHELARD 1997: 65). Takže, keď sa autorský subjekt pozerá do zrkadla, „morské oko“ nie je povrchom či hladinou, ktorá odráža obraz, ale celou masou vody, ktorá prezrádza vnútorné stavy duše. Toto hlbinné zrkadlo je navyše obťažkané ľudskou bolesťou „starého zármutku“. Prostredníctvom snenia dochádza k prirodzenej jednote medzi básnikom a prírodou, ktorej súčasťou je aj voda. Preto okrem autorského subjektu má vôľu pozerat' sa samo na seba aj more v podobe oka. Subjekt chce vidieť sám seba tak isto ako príroda. „Egoistický narcismus tedy přechází zcela přirozeně v *kosmický narcismus*“ (TAMŽE: 35). Nesmieme zabúdať, že báseň v sebe nesie stopu starej bolesti, premieňajúcu narcizmus skôr na negatívne sebazpozorovanie. Zjednotením subjektu a prírody vznikajú zosilnené obrazy.

[...] ja
poranený vták; rozpadnutá koruna
zimozelene mi povievala vo vetre.
Kružila som tam sama, v bezmennom,
beztvarom vzduchu
(LUKA 2005: 28)

Zaujímavé spojenie obrazov vzniká po prečítaní ďalších riadkov básne.

[...] a zo dna mora ku mne postupne,
jeden po druhom, stúpali
drobné žiale: bublinky slov

z nahých rybích úst
(TAMŽE: 28)

Autorský subjekt – „poranený vták“ sa v zrkadle mení na rybu. Prelínaním obrazov sa ryba ocitá na nebi a vták vo vode. Podľa Bachelarda mnohí básnici vycítili metaforickú bohatosť vody pozorovanú súčasne pod hladinou aj v odrazoch (BACHELARD 1997: 66).

Naproti tomu, úplne iné rozmery nadobúda voda strácajúca schopnosť niečo zrkadliť. Farebnosť pomyselne sa prelínajúcich obrazov je v nasledujúcej ukážke z básne „V bielom“ nahradená „ničím“. Akousi tmou. V obraznosti sa prenáša dôraz na hĺbku vody a vytráca sa hravosť.

Voda nezrkadlí nič,
nepriehľadná a dutá, nevydá
už ani hudbu, ani spomienky
(LUKA 2005: 54)

Je potrebné dodať, že si uvedomujeme možnosť odlišných pohľadov na danú problematiku. Mýtus sa nedá stotožniť vo všetkých aspektoch s poéziou. My sme aj napriek tomu dospeli k názoru, že poéziu môžeme chápať ako jednu z foriem pokračovania mýtu v modernej spoločnosti. Rovnako ako v mýte je pre ňu typické „vystúpenie z času“, vďaka ktorému sa človek ponára do vnútornej imaginácie, čo je ďalším spoločným znakom mýtu a poézie. Práve imaginácia vytvára priestor pre uplatnenie symbolov. Špecifickú skupinu zobrazujú symboly univerzálne, kreované na základe vnútornej spätosti s tým, čo symbolizujú. Príkladom takéhoto symbolu je voda, Bachelardom ponímaná ako substancia s vnútornou formou. Túto vnútornú formu sme sa pokúsili dokázať na ukážkach básní zo zbierky Evy Luky *Diabloň*, kde sa voda prejavuje ako ambivalentný živel, ponúkajúci očistu i možnosť skrytia niečoho nechceného. Naberá na seba funkciu zrkadla, no s oveľa širšími intenciami, ako nám dáva možnosť povrchový odraz predmetu. Samozrejme, mohli by sme poukázať aj na iné podoby a významy vody, pretože mnohoznačnosť je vlastná jej samotnej materiálnej štruktúre. Pokiaľ budú interpretácie vznikať v analógii s esenciálnou povahou tohto živlu, dopracujeme sa ku skutočným vrstvám vnútorného významu, nemeniaceho sa ani vplyvom času.

PRAMENE

LUKA, Eva. *Diabloň*. Trnava: Edition Ryba, 2005

KRUPA, Viktor. *Japonské mýty – Kodžiki*. Bratislava: Tatran, 1979

LITERATÚRA

BACHELARD, Gaston. *Voda a sny*; Jitka Hamzová. Praha: Mladá fronta, 1997

BARTHES, Roland. *Rozkoš z textu*; prel. Anna Bláhová, Marián Minárik. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1994

ELIADE, Mircea. *Mýty, sny a mystéria*; prel. Jiří Vízner. Praha: Oikoymenh, 1998

ELIADE, Mircea. *Obrazy a symboly. Esej o magicko-náboženských symbolech*; Barbora Antonová. Brno: Computer Press, 2004

FROMM, Erich. *Sny a mýty. Symbolika snov, rozprávok a mýtov*; Ivan Šipoš. Bratislava: Obzor, 1970

LURKER, Manfred. *Slovník symbolů*; prel. Alena Bakešová ... et al. Praha: Emomedia Group, 2005

RESUMÉ

Analýza motívu vody v zbierke Evy Luky *Diabloň* sa opiera o dlhú tradíciu jeho interpretácie. Hoci sa moderná poézia podľa Rolanda Barthesa vymyká z mýtu, keďže jej chýba historický plán, charakteristický pre

mýtus, je naším cieľom dokázať, že poézia je jednou z foriem pokračovania mýtu v modernej dobe. Vychádzame pritom z predpokladu, že atribútmi poézie sú nečasovosť a imaginácia, ktoré sú takisto charakteristické pre mýtus. Voda patrí k univerzálnym symbolom, ktoré sú charakterizované vnútorným vzťahom medzi symbolom a tým, čo predstavuje. Symbol vody v zbierke *Diabloň* môžeme ponímať ako univerzálny. Bachelard hovorí v kontexte „materiálnej obraznosti“ o vnútornej forme vody, ukrytej v jej hmote. Práve tento fakt umožňuje neustále obnovovanie tradičných obrazov. Voda sa tak paradoxne javí ako motív, ktorý je ambivalentný a premenlivý, aj ako konštantný symbol.

SUMMARY

The analysis of the motif of water in the collection of poems by Eva Luka *Diabloň* is inspired by a long tradition of its interpretations. Though Roland Barthes understands modern poetry as a form distant to myth, since it lacks any relation to history, the aim of this paper is just the opposite – to prove that poetry may be considered a modern continuation of mythology. The point of departure of my inquiry is the assumption that poetry and myth share two important attributes – imagination and timelessness. Water represents a universal symbol deeply embedded in human imagination; according to Bachelard's material imagination water can be characterized by an “inner form” hidden in its substance. It is exactly this quality that allows both for keeping the essence of the image of water untouched, and for a continuous renewal of traditional images. As a result, water appears – paradoxically – both an ambivalent and variable motif, and a constant symbol.

***Květomluva* Karla Slavoje Amerlinga**

LUCIE PEISERTOVÁ

Využití květomluv v české obrozenské literatuře se věnoval již Vladimír Macura; ten ve svých pracích (MACURA 1979, MACURA 1995: 20nn) hledá především společné jmenovatele textů pracujících s květomluvou a dokládá na nich nedostatečnou vydělenost *kulturního centra a periferie* v českém prostředí. Naše práce je zaměřena k analýze jediného textu, *Květomluvy* Karla Slavoje Amerlinga. Nejde zajisté o dílo ve vývoji české literatury nijak zásadní a soudobý čtenář se místy neubrání úsměvu nad poněkud podivným mísením různých funkčních stylů i nad některými dalšími neobratnostmi. Tento článek však rozhodně nechce být inventářem bizarností jedné svérázné knihy z časů národního obrození. Právě přes výslednou bizarnost, přes neúspěchy ve vybudování celistvého světa díla se podle našeho názoru ozřejmují cíle, kterých mělo být textem dosaženo. Rádi bychom ukázali, že heterogenost textu má své hlubší příčiny a že se zde Amerling na jedné straně pokouší o svébytnou syntézu vědy a beletrie, na straně druhé pak usiluje o vytvoření iluze velké slovanské mytologie jako samozřejmého pozadí jím převyprávěných pověstí. V obou případech ovšem pouze realizuje – byť v poněkud absurdní poloze – jisté obecnější tendence, přítomné v ideovém světě sdíleném českými obrozenci.

Květomluva, vydaná roku 1833, je prvním dílem, jímž Amerling samostatně vstoupil do české literatury. Jde o zhruba stostránkový soubor prozaických textů, které samy sebe prohlašují za národní pověsti (podtitul zní „Sbírka národních pověstí“) a které jsou inspirované různými druhy květin. Kniha vyšla jako první dílo zamýšlené ediční řady slovanských národních pověstí „Slovanka“, jež však po vydání Amerlingovy knihy nikdy nebyla o žádný další spis rozšířena.

Právě spojení květomluvy a snahy dokládat její významy českými pověstmi se jeví jako problematické minimálně v tom smyslu, že podstatně omezuje možnost knihu skutečně použít jako společenskou příručku k poučení o „mluvě květin“. Výběr rostlin je tím totiž výrazně limitován, proto v knize najdeme sice pojednání o netřesku a „babím zubu“ (podbílek šupinatý), ale s výjimkou oddílu „Květomluvy cizonárodní“ se nedozvíme

nic o druzích běžnějších a také příhodnějších pro praktické uplatnění květiny jako zástupného znaku sdělení v rámci konvenčního společenského kódu květomluvy.

Jádrem knihy je oddíl věnovaný „domácí“ květomluvě. Amerling často u jednotlivých květin ještě výslovně zdůrazňuje, že jde o význam vázaný na kontext buď český, nebo šířeji slovanský: „Netřesk. [...] Čechům jest obrazem pozemského žití“ (AMERLING 1833: 1), a to i v případech, kdy jde o význam obecně rozšířený: „Jablko. Slovanům vůbec jest obrazem dokonalosti, obrazem světa, lásky a naděje, štěstí, panování a vlády“ (TAMTÉŽ: 4). Případně uvádí další doplnění významů z mytologie antické – té je také věnováno všech šest kapitol oddílu „Květomluva cizonárodní“. Naproti tomu původní orientální zdroje květomluvy jsou připomenuty jen sporadicky: „Dle Selamu pravějí Orlíčky: Třebas i zavile věren ti setrvám vždycky“ (TAMTÉŽ: 38).

Amerlignova *Květomluva* je dílem „synkretickým“, a to nejen vykročením autora směrem k okrajovému komunikačnímu systému, ale i v dalších rysech. Jako celá řada dalších jeho projektů z pozdější doby je i tato kniha ukázkou vpravdě pansofistického přístupu ke světu, a tak (poněkud nečekaně) zahrnuje mimo jiné též informace z oblasti řady vědních disciplin. Amerlingovi přitom vůbec nejde o rozvíjení květomluvy jako specifické společenské komunikační hry, jeho cíle jsou – z jeho vlastního pohledu – „vyšší“ a „zásadnější“.

Skutečnost, že autor *Květomluvy* míří často k několika cílům, je snadno doložitelná například na textu poznámky pod čarou na straně 14. Lidový název rostliny, o níž pojednává daná kapitola, je tu doplněn systematickým názvem českým podle Jana Svatopluka Presla a latinským podle Carla Linného. Čtenář je rovněž obeznámen s faktem, že jde o cizopasníka, dále s informacemi o vegetačním období, stanovišti a o vzhledu květů; to vše je zakončeno dvojverším Boleslava Klatovského (pseudonym Karla Boleslava Štorcha).¹

¹ „Babí neb Lakví zub (Podbílěk odvislý Presl *Lathraea squamaria*) velmi časně z jara se okazuje, po celý rok ve skrytu pod zemí rejdí, a co cisopasnice vinicem veliké škody tropí, odbírajíc vinné révě šťávy. Květe z jara též u jiných keřů na blízku potůčků a t. d. však mnohem řídkěji. Její bledechčervená, prstí ušpiněná barva, její květy v jednu stranu a řadu stěsněné, její kalíšky s vyplazenými strmělkami bylině této velmi ošklivý dávají pohled, tak že se na ni hodí dobře nápis tento:

Kryje se potměšilec, projevíli co, jen zlobu patřit’:

Zlý Podbítku! bratr v říši bylin si jeho.

Bolesl. Klatovský.“

V textu knihy se přitom zdaleka nejedná o ojedinělé doplnění vlastních pověstí dalšími informacemi. V poznámkách pod čarou se stejně jako v tomto případě střetají básně různých autorů (kromě Štorcha např. František Ladislav Čelakovský, Johann Wolfgang Goethe ad.) s poučením přírodovědným, případně též etymologickým, národopisným nebo mytologickým. V několika případech se poznámka dokonce rozrůstá do obsáhlého uceleného výkladu. Tato doplnění svědčí o snaze poučit, a to hned v několika oborech najednou. Symptomatické pro tuto tendenci je i pravidelné uvádění latinských systematických jmen pojednávaných rostlin v podtitulech jednotlivých kapitol (např. „Čekanka, bodlák a osyka. /Cychorium Intybus, Carduus nutans, Populus tremula L./“; TAMTÉŽ: 15).

Oba oddíly knihy však ve způsobu, jakým nakládají s touto naučnou tendencí, vykazují jisté odlišnosti. To, co je v oddíle „Květomluva čili pověsti národní o bylinách“ zařazeno jako doplnění v přídavném aparátu, je v oddíle „Květomluvy cizonárodní“ často přímou součástí textu kapitoly (např. kapitola „Růže z Jericha“ končí skotskou baladou, poučením o použití popínavého zimolezu v zahradnictví a uvedením názvů rostliny v ruštině, polštině a češtině). Básnický text jiného autora tu také nemusí být jen volným doplněním vlastní statě, jako je tomu u oddílu z národní květomluvy, ale může být využit i jako složka narace – část příběhu je vyprávěna básnickým úryvkem (např. v kapitole „Polanina“ dokončují fabuli verše Karla Aloise Vinařického, v kapitole „Hyakint“ je část pověsti vyprávěna Štorchovým přebásněním Ovidiových *Proměn*). Kapitoly „Květomluvy cizonárodní“ tak mají souhrnný charakter zábavného poučení a snesení všemožných zajímavých informací; báseň i vlastní pověst spjatá s květinou jsou jen jedním z kamének do mozaiky.

Odlišný je i styl: podání těchto kapitol je ve srovnání s národními pověstmi civilnější, scházejí tu výraznější signály snahy o estetizaci textu. V kapitolách domácí květomluvy naopak najdeme pokusy o estetické povznesení textu celou řadu. Záměru je dosahováno výběrem prostředků běžného dobového repertoáru, který byl v české literatuře zkoušen od konce desátých let (podrobná analýza VODIČKA 1948).

Najdeme tu rozvitou perifrázi: například hrdinové pověsti „Réva vinná a Babí zub“ žádají božstvo o věštbu – otázka je prostá, chtějí vědět, *kdo* okrádá svatyni, toto *kdo* je však vyjádřeno následovně:

[...] milostivý, přinut' bolestmi a trápením svatokrádce drzého, by i s krádeží mnoholetou sem ku tvému keři přišel svatému, aby chom poznali, *zdalei duch Louma*

nás trápí čili pouhý člověk, zdali muž čili žena, přítel čili nepřítel, známý či neznámý, chudý či bohatý, dobrodinec náš, či dobrodiním do nás nadaný, oběti naše prostosrdečně odnáší.
(AMERLING 1833: 9; zvýraznila L. P.)

Sekvence výčtu možných škůdců je pak znovu využito při vlastní věštbě: při konečném odhalení pravdy božským zásahem je verdikt oddalován, neboť nejprve je negována ta část charakteristik, která neplatí, zbylé jsou pak znovu zopakovány:

A hle, nebyl to duch Louma, pověstný trapitel lidu, nebyla jiná pekelná přišera, nebyl to muž, nebyl to nepřítel, nebyl to neznámý, nebyl to chudý, nebyl to dobrodinec, ale byla to stará Lakva, pokrytečná přítelkyně, byla to známá sousedkyně, byla to velká bohatkyně, byla to dobrodiním velikým nadaná [...]
(TAMTÉŽ: 11; zvýraznila L. P.)

Opisnost se hojně vyskytuje také v časových určeních: např. „devětkrát devatero let“; „před trojím sedmerem let“; „pokud Vesna oblíbený tvůj keř listím a kvítím krášlití bude“; „devětkrát ještě bylo luně změnití rohy; k době, v níž Poledníček lidi navštěvuje“ atd. V některých kapitolách lze vysledovat tendenci k používání konstantních epitet (nejvíce v již zmíněné kapitole „Réva vinná a Babí zub“): „Srpan stříbrovlasý“, „Lidumila ctnostná“; bohové jsou pak obvykle „věkožizní“; echem se ozve i tradiční epiteton antiky: „ružoprstá Zóra“. Objevují se dobově oblíbené neologismy ve slovní zásobě, které mají působit dojemem archaičnosti a poetičnosti: „vyslavená zbožnice“, „žertva“, „věkožizný“, „švalgon“, „náva nebeských radostí“, „dodeštila mračna tíhotná“ ad. Na některých místech se setkáváme se zjevnou snahou o hláskovou instrumentaci textu za využití aliterace a paronomázie: „Útroby se kublají a potřásají posluchači pověstí těchto, an slýchá o potupách ukrutných bohovectva bohovcemi spáchaných“ (TAMTÉŽ: 52); „Prchlivé otcovy hněvy hůře hluků hromových zabouřily na patero synů, navracujících se z liščího lovu z daleké Supí hory“ (TAMTÉŽ: 29).

V přímé řeči se občas projevuje snaha o patetizaci promluvy, zejména mluví-li božstvo či jiné nadpřirozené stvoření nebo pokud právě jemu je projev adresován. Jako příklad uvedeme promluvu boha Prova z kapitoly „Réva vinná a Babí zub“, využívající výše zmíněné prostředky, krom toho ale pracující i s paralelismem ve výstavbě a s postupným rozvíjením představy, jež má charakter stále detailnějšího upřesňování:

Srpane dobrý, Srpane šťastný! Lidumilo dobrá, Lidumilo šťastná! že se vám nevděčností ukrutná křivda po dlouhá léta stávala, léta vaše, devětkrát devatero, ještě devaterem prodloužena buďte, dnové vaši po dlouhé práci radostmi jen oplývejte, dobrodiní vaše tisícery užitek potomkům neste; a když sudice živobyťi vaše dopředou, a Vlinc do návy nebeských radostí povolá duše vaše: z mrtvoly tvé,

Srpane dobrý, na věčnou památku vzejde keř, keř to vinný, hrozny pokrytý sladkými, vonnými, černými. Z mrtvoly tvé, Lidumilo dobrá, vzejde keř, keř to vinný, hrozny pokrytý sladkými, vonnými, žlutými; [...]
(TAMTÉŽ: 12–13)

Je však třeba dodat, že žádný z repertoáru těchto tvárných prostředků není uplatňován důsledně na celé rozloze textu *Květomluvy*. Amerling sice užívá jistých tendencí básnické prózy, vyzkoušených ve dvacátých letech, ale spíš nárazově a v náhodném výběru. Důvodem je podle našeho názoru skutečnost, že autorovi nejde v první řadě o vytvoření uměleckého textu, jen se pokouší mu alespoň na některých místech dodat vznešenosti, a tím také významu.

Kde se nachází jádro Amerlingova snažení, naznačuje poznámenání na straně 21 a 22. Setkáváme se tu s jedním z mála případů, kdy Amerling odkrývá svůj zdroj: cituje zde začátek pověsti, kterou zpracoval v dané kapitole, a to tak, jak ji nejspíš skutečně na Klatovsku slyšel vypravovat:

Pověst tato z klatovska pocházející již novějšími způsoby znetvořena se vypravuje, totiž: Žďárský myslivecký mládenec miloval dceru hrstýnského mlynáře již dlouho; že však musel jíti do světa na zkušenou, učinili spolu sobě slib na tři léta a tři dni. Junoch však nepokojem puzen již za půl druhá léta se vrátil, a slyše v hospodě, že Motalína se má vdávati a t. d. Takové nešvary sme podlé lepších vypravování přeměnili.

Srovnání pramene a jeho zpracování nám pomůže odhalit, k jakým záměrům Amerling směřuje. Zajímavé je už tvrzení, že pověst je „novějšími způsoby znetvořena“ a že tyto „nešvary“ byly odstraněny. Autor tu zcela v souladu s romantickým pojetím folkloru přijímá roli toho, kdo za vypravováním tuší starší vrstvu a tu rekonstruuje. Příběh rozšiřuje o některé dějové a celou řadu popisných motivů: text poznámky se dostává po dvou větách do téhož místa děje jako přepracování příběhu po více než třech stránkách textu. Objevuje se snaha oživit vyprávění přímou řečí, zdařile zejména v samém úvodu, kdy je čtenář postaven přímo *in medias res* výkřikem: „Věční bozi! Motalína se topí, hle, hle! v hrstýnském rybníku se topí“ (TAMTÉŽ: 15).

Nejradikálnější proměnou je ale naprosté přehodnocení časoprostoru, do něhož je celý příběh zasazen. Text poznámky pracuje s konkrétním místním určením, vyplývajícím z adjektiv „žďárský“ a „hrstýnský“. Kdy se události odehrály, jasné není, představa, která u čtenáře vzniká, by mohla být popsána jako *dávno, ale v představitelném historickém čase*, a to jednak proto, že právě s takovým časovým určením regionální pověst obvykle pracuje, jednak proto, že text obsahuje motivy dobové zkušenosti dosažitelné (myslivecký mládenec, mlynář, cesta na zkušenou, hospoda).

Amerling oproti tomu posouvá svůj text na časové ose daleko do minulosti, do blíže neurčeného času dávnověké slovanské mytologie. Signalizuje to hned v úvodní větě výkřikem „Věční bozil“. Transformace obvyklého zvolání (věčný bože!) do množného čísla není jen výrazem snahy o ojedinělé kreativní vyjádření, nýbrž má čtenáře přenést do jiného světa, jehož součástí jsou i pohanská božstva. Hrdinové i vypravěč se k mnohočetnému pantheonu vztahují v průběhu celého příběhu: hlavní hrdina vzývá „srdcem outrpným bohy o pomoc“, jeho milá adresuje své modlitby „k bohům“, bohatství jsou „požehnaná bohy“. Přímo klíčovou roli v příběhu hraje slovanská bohyně Děvana, která v rozhodujícím okamžiku trestá nevěrnou milou, jejího ženicha i otce. V posvátném háji jí zasvěceném se také odehrají všechny významné dějové zvraty.

Pokud jde o místní určení, jsou přebrána obě původní v podobě odkazu na „hrstýnký rybník“ a „žďárské okolí“; první z nich však nabývá nových rysů tím, že je pomístní jméno vztaženo k postavě otce hlavní hrdinky, u Amerlinga nově pojmenovanému jako Hrstýn. Text tak implikuje představu, že jméno rybníka je odvozeno od jeho majitele, který je navíc zřejmě vládcem celého kraje. To sice opět není řečeno přímo, ale je to pravděpodobné už proto, že zde nacházíme další analogie vztahu mezi jménem postav a místním určením („Kocomysl bohatý junoch, jenž vládl okolím kocomylským“).

Prostor je také obohacen o další místní určení, které v původním textu chybí – hrdina tu neodchází tak jako v původní pověsti prostě „do světa“, ale směřuje k výrazné dominantě slovanského prostoru, k Tatrám.

Amerling neusiluje o prosté národopisné zaznamenání pověsti ani o vytvoření uměleckého textu pověstí inspirovaného, ale směřuje ke konstrukci světa dávné slovanské mytologie, která je však vydávána za jeho rekonstrukci na podkladě pověstí. Na svět příběhů dochovaných je roubován svět žádoucí a ve vlasteneckých kruzích žádaný, mytologický svět starých Slovanů. V jednotlivých pověstech se objevuje celá plejáda nejrůznějších božstev a mytologických bytostí, a to od skutečně u starých Slovanů doložitelných po ty, které jsou s největší pravděpodobností dílem Amerlingovy obrazotvornosti. Schází-li autorovi patřičné proprium, vypomáhá si v krajním případě opisným označením („bůh pověstí“, „bohyně sňatků“), podstatné však je, že v pozadí stojí představa plně obsazené struktury pohanského pantheonu.

V dobovém kontextu není ojedinělá ani Amerlingova zjevná snaha o propojování slovanské mytologie s antickou (z ní ostatně byla často čerpána inspirace pro utváření slovanských božstev). V *Květomluvě* se projevuje například tím, že na antiku se často odkazuje v poznámkách pod čarou,² markantnější je však případ, kdy je do kontextu pověsti o Dafnidovi a Chloe (kapitola „Růže z Jericha“ z oddílu „Květomluva cizonárodní“) vřazena slovanská obdoba jména antické bohyně: Dafnis v tomto textu odchází do posvátného háje vzývat bohyni Děvanu (byla považována za obdobu antické Diany).³

Amerling zcela samozřejmě předpokládá někdejší propojenost českého a antického mytologického kontextu, což dovozuje například z toho, že význam názvů rostlin v řečtině a latině je též jako v češtině. K pověsti o bylině „kvítko sedmera upřímných bratrů“ poznamenává: „Řekové snad někdy tutéž pověst znali, načež jich jméno ‚Milobrat korunatý‘ ukazuje“ (TAMTÉŽ: pozn. pod čarou na s. 63). U rostliny „kohoutek svatého Víta“, již nechává figurovat v pověsti o bylině „žežhulčiny umrlé ruce“, je důkaz komplikovanější, protože jinojazyčná synonyma odpovídají dvěma různým druhům.⁴ Podle Amerlinga je však důkazem právě výskyt obou druhů v jediné pověsti, která musela být buď Římanům, nebo alespoň latinskému středověku známá; ať tak či tak, svědčí to o stáří pověsti samé:

Znalili Římané českou tuto povídku, neboli jméno v středním věku (odkudž je Linné má) dle české této pověsti utvořeno jest? Zdá se nám, když jméno to a pověst naši lépeji pozorujeme, že pověst ta je prastará: aspoň není jistě pověst podlé jména, ale jméno podlé pověsti, která udává vlastnost byliny, teprv utvořeno. (TAMTÉŽ: pozn. pod čarou na s. 59)

Je zajímavé, že autor *Květomluvy* ani teoreticky neuvažuje o možnosti opačného směru inspirace, totiž že by česká jména mohla být pouhými kalky z cizího jazyka.

Ne vždy se Amerlingovi daří opatřit příběh hávem slovanské mytologie stejně organicky. Například v kapitole „Věrníčky“ se ocitáme ve světě klasické pohádky. Autorova snaha se

² Např. „Oko májové (neb řecky Ναρξυσσοσ), obrazem Čechům jest toužení a nepokojné starosti upřímných dětí o rodiče; též povšechněji: obrazem jakékoli tužby. U Řeků a Římanů též obrazem marnosti a šalby“ (AMERLING 1833: pozn. pod čarou na s. 73).

³ „Slova ta nemálo zakalila radosti Dafnisovy a sotva že se bylo smrklo, již chvátal jinoch do blízkého háje, kde si byl co malý pasáček Děvanu, bohyni lásky, z lesklé zimostrazi umělou rukou vytvořil, aby jí zde obětoval povždy, když luna v úplné kráse planula po nebeské obloze“ (TAMTÉŽ: 96).

⁴ „Kohoutky svatého Víta neb Svantovita, neb soustavně Knotovka ušetnatá (Lychnis Flos Cuculi), zná též každý český klučík; toliko otázku zde uvesti náleží, proč asi Latiníkům ta samá bylina slove: Flos Cuculi L. kvítek kukaččin?“ (TAMTÉŽ: 59).

zde vyčerpává jen v okrajových formulacích, kde lze uplatnit odkaz k pohanskému pantheonu.⁵

V problémech se Amerling ocitl i v kapitole „Čekanka“ při převzetí dvou látek, publikovaných původně německy.⁶ Zatímco v prvním případě se mu podařilo zařadit do textu alespoň motiv Lutic, druhá pověst snaze přiblížit ji slovanskému dávnověku vzdorovala a je jediná, v níž nenajdeme opravdu žádný odkaz tohoto druhu; nebylo to možné už proto, že se zde objevuje konkrétní historická narážka na vojny s Turky.

Velmi neústrojně působí snaha včlenit příběh do dávné mytologie také v kapitole „Sedmikráska velká a Sedmikráska malá“. Jejím vlastním obsahem je v jádru popisné líčení o několikerém možném využití květin k předpovídání budoucnosti. Aby bylo snaze o slovanský dávnověk učiněno zadost, sděluje věštecké metody přímo bohyně Děvana, a to dívkám před skončením bojů dívčí války:

Před slavným skončením děvčicho boje, an již v radě uzavřeno bylo, že tyto české rekyne, čili Samoženky více mužům odporovati nebudou, nastala v děvinných srdcích nemalá starostlivosť, jakých mužů dostanou, neb věděly, že vybíratí sobě více moci nebudou dle libosti, a pŭtky, v nichž byly mnoho muzské krve procedily, strašnou věštily budoucnost. [...] Starost tato když i v radě vojenské děvčích zástupů přednesena byla, uznalo se za dobré k velkomocné bohyni Děvaně outočistě vzítí [...] Po malém utichnutí ve chrámu, počala bohomilá kněžka hlásati velebnými slovy výrok bohynin, zprostředkující jich prosby, které jí bohyně ve snách byla oznámila [...]
(TAMTÉŽ: 77nn)

Zařazení motivu dívčí války však působí poněkud svévolně, v dalším textu se již se situováním příběhu do této doby nijak nepracuje. Záměr ukotvení je stejný jako ve výše citovaných příkladech, věštění z květin se má v představě čtenáře stát starobylym uměním, spjatým se slovanskými mýty (jednou z popisovaných praktik je přitom celkem triviální hra, živá ještě dnes, a sice postupné otrhávání okvětních lístků sedmikrásky nebo kopretiny ke zjištění milostné budoucnosti). Jen postup se v tomto případě liší využitím známé a „etablované“ národní pověsti.

Kapitola „Sedmikráska velká a Sedmikráska malá“ je zajímavá i tím, že dokládá pokus o „vyšší stupeň“ užití květinového kódu za pomoci kombinace bylin a také rozdělení říše

⁵ Nalezneme tu spojení jako „spravedlnost bohů“; hlavního hrdinu prosí jeho milá, by „pro vše bozstvo zamlčel své dobrodinkyně“; tentýž hrdina doufá, „že náchylní jsou jemu bohové věční“.

⁶ První text Amerling podle vlastního vyjádření převzal z knihy JOHANNENESE MÜLLERA *Wanderung in die Hallen der Vorzeit und in die Gefilde der Gegenwart*. Znojmo: Martin Hoffmann 1831; druhý je vyňat z časopisu *Bohemia: Unterhaltungsblätter für gebildete Stände*, č. 135, 11. 11. 1831 (cit. podle AMERLING 1833: pozn. pod čarou na s. 23, 27).

květin na řadu „skromnou“ a „pyšnou“.⁷ Josef Jaroslav Langer ve svém soukromém vyjádření ke *Květomluvě* věnoval právě této pověsti nelichotivou poznámku:

[...] bídně však je vyvedená Sedmikráska malá a velká; není žádná pověst národní
[...] V poslední té pak recept k děláni věnců příliš dlouhý jest.
(list Josefa Jaroslava Langer Karlu Aloisu Vinařickému z 2. 2. 1833; cit. podle
VINAŘICKÝ 1903: 311)

Langer se vyjádřil velmi kriticky k celému souboru. Z jeho listu Vinařickému však mimo jiné vysvítá, že Amerlingovu *Květomluvu* pisatel pochopil zcela v souladu s intencí jejího autora, tedy jako knihu, v níž navzdory titulu nejde v první řadě o symboliku květin, ale o podání bájí: k výběru rostlin ani významům u nich uváděným nemá Langer žádné připomínky, ba ani na ně nenaráží sebemenší zmínkou, zato se obsírně věnuje původu a zpracování pověstí. Amerlinga kritizuje především za tendence, které jsme se pokoušeli ukázat výše. Nelíbí se mu způsob podání, opuštění jednoduše stylizovaného vyprávění, neboli – i když to není řečeno explicitě – pokusy o ozvláštňení a povznesení textu. Výsledek podle něj neuspokojí nikoho:

Ani pro vzdělance se to nehodí, aniž pak toho kdo použití může, jak se přítel Amerling domejšlel a mně povídal. Chtěl-liž on, aby se spiskem tímto látka básníkům českým podala k vyvedení národních výtvorů, měl zcela jináče dílo své uspořádati. Kdyby to byl napsal tak, jak si to lid povídá, poděkovala by mu snad mnohá tvorná hlava a prospěšně by toho použití dovedla. Měl jenom směle všechny pověsti počítati tak, jako počíná poznamenání na s. 21. ‚Žďarský myslivecký mládenec miloval dceru Luštýnského mlynáře již dlouho‘ atd., i tak by se oběma zavděčil; sprostější a neučenější by tomu všemu lépe rozuměli, vzdělanci pak rádi by to přijali a se v tom kochali, věduce a poznajíce na první pohled roucho národní.
(TAMTÉŽ: 310)

Další Langerovy výtky se týkají nejasnosti ohledně pramenů, z nichž Amerling čerpá, vysloveno je i podezření, že ledacos je přimyšleno a vymyšleno. Kritizuje také záměr zasadit pověsti do kontextu dávné mytologie. Jeho sluchu nenalézá vysvětlení, že jde o rekonstrukci původního příběhu; sám rozlišuje v bájesloví několik časových vrstev, s nimiž podle něj nelze zacházet libovolně: Amerling se měl „svatosloví (bohosloví) křesťanského [...] držeti a duchosloví pohanské živé [míněny běžné postavy pohádek a pověstí jako vodník, čert, polednice, divoženky atd. – pozn. L. P.] i duchosloví křesťanské [míněni andělé a ďáblové – pozn. L. P.] na pomoc vzítí, bohosloví pohanské zcela pomínouti“ (TAMTÉŽ: 312), tj. jinými slovy, měl se vyhnout snaze po rekonstrukci

⁷ O častém využití této dichotomie v nejrůznějších obrozeneckých textech čerpajících z květomluvy viz MACURA 1995: 23.

nejdávnější vrstvy mytologie a podat sbírku regionálních pověstí a pohádek. Druhá možnost, kterou Langer nabízí, je z našeho pohledu ještě zajímavější: „anebo [...] měl pak položit za základ bohosloví pohanské, aspoň charakter křesťanský z nich zcela vymazati (což arci poněkud činil) a na místo téhož rázem pohanským pověsti své nadati“ (TAMTÉŽ). Shrneme-li tedy podstatu tohoto Langerova druhého návrhu: Amerlingův pokus o pohanskou mytologii je v pořádku, vadí ale, že jej provádí málo důsledně.

Z toho je zřejmé, že touha po konstrukci velké slovanské mytologie byla stále značná a Amerling se tu pouze zařazuje do obecnější dobové tendence, i když jeho dílo nebylo s to nároky na vytvoření celistvého mytického obrazu naplnit.

Josef Jaroslav Langer měl ke kritice i ryze osobní důvod. Podezřívá Amerlinga, že se nechal příliš inspirovat jeho vlastním literárním zpracováním dvou bájeslovných látek v knize *Selaneč* (1830), jeho prozaická „Pověst o vodníkovi“ měla být podle Langerova předlohou Amerlingových „Věrníček“ a veršovaná pohádka „Devatero krkavců“ měla stát u zrodu Amerlingova „Kvítko pěti bratrů“:

„Kvítko 5 bratrů“ je ohlas pověstí: „o devateru krkavcím“, a „Věrníčky“ opět ohlas „pověsti o vodníkovi“. Uráželo mne to čtoucího, neboť brzo shledal sem, že všelico v tom po mně vypravuje, což já sám trošku národně byl vymyslel a přimyslel, a co nikoli náš lid nepovídá. I některým způsobám vlastní mluvy mé se nevyhnul, zdařilým i nezdařilým.
(TAMTÉŽ: 311)

U „Věrníček“ sám Amerling v poznámce pod čarou uvádí Langeru jako dalšího zpracovatele téže látky, dokonce zde porovnává své zakončení příběhu s jeho.⁸ Komparací obou textů zjistíme, že fabule je opravdu obdobná, liší se v detailech, kterých je však celá řada. Že by Amerling použil jako zdroj text Langrův, nelze tedy vyvrátit, ale ani doložit.

Jiná situace nastává u „Kvítko pěti bratrů“. Zde už se Amerling o žádném jiném zpracování nezmiňuje, přesto se Langerovým zpracováním zřejmě ovlivnit nechal, a to nejspíš v míře větší než v případě „Věrníček“.

Fabule je v tomto případě v hrubých rysech u obou autorů táž, jakou známe i z pozdějšího zpracování „Sedmera krkavců“ Boženy Němcové (otec se rouhá a klné svým synům, a způsobí tím jejich zakletí; milující sestra se vydává je vysvobodit, dlouze je hledá,

⁸ „Podobnou pověst již p. Langer do svých *Selaneč* (s. 66 *Pověst o vodníkovi*) z národa přijal, kdež však se vypravuje: že Vodník všecku jezerní vodu vypiv puknul; Bělčička že sebe včarovala v růžičku planou, a Jarvoda v pěkný trnový keř etc.“ (AMERLING 1833: pozn. na s. 50).

úspěšně prochází zkouškou a kletbu zlomí). Záměrně jsme se pokusili vystihnout to, co je oběma zpracováním společné, odchylek v konkrétních motivech je tu ale celá řada a jsou ještě zásadnějšího charakteru, než tomu bylo u „Věrníček“ (liší se například počet bratrů; důvod, proč je otec proklíná; zvíře, ve které se bratři proměňují: u Amerlinga to nejsou krkavci, ale „můrky“; průběh sestřiny cesty za bratry: u Langerera se sestra na zakleté bratry dotazuje celkem třikrát tři různých postav: Slunce, Měsíce, Povětrí, u Amerlinga stále stejné čarodějnice, ale na třech různých místech; odlišná je i zkouška, kterou dívka podstoupí, i když je zachován její charakter, v obou případech jde o osvědčení trpělivosti, vytrvalosti a odříkání: u Langerera sestra vyrábí po devět let košile, u Amerlinga hledá po tři léta bylinu).

Amerling však (podle Langerových slov) našel v knize *Selaneke* inspiraci především ve „způsobu mluvy“. Konkrétní jazyková vyjádření převzatá z „Devatera krkavců“ bychom u Amerlinga nenašli – snad s výjimkou oslovení kouzelné mocnosti, ale ani to není převzato doslovně: u Langerera stojí „stvoření strašné“, u Amerlinga pak „stvoření mocné, stvoření divné“. Amerling se však zjevně inspiroval tvárnými prostředky užitými v Langerově zpracování.

Langerova básně je psána veršem, který vykazuje tendenci k rozpadu na dva poloverše opřené o stejný počet důrazů. Autor tónickým typem verše i užitými figurami napodobuje slovanskou hrdinskou epiku (tu Langer na rozdíl od slovanské lyriky považoval za využitelnou pro ohlasovou tvorbu a v tomto směru vysoce oceňoval Čelakovského *Ohlas písní ruských*, 1829).⁹

Z lidové epiky přebírá Langer využívání paralelismu ve výstavbě celků, refrénovité opakování (variovaných) sekvencí, převažující parataxi, rozvíjení fabule prostým připojováním dalších dějových motivů juxtapozicí nebo pomocí polysyndetonů (spojka *a*, respektive *ʒ*). Viz například:

A otec utichne, a otec ji líbá,
A opět se lekne, a opět volá:
„O dcéro moje! ty dítě jediné!

⁹ Srov. jeho „Úvod k starožitným básním ruským“, vydaný poprvé v *Čechoslavnu* roku 1830: „Písně prstonárodní (ne básně vůbec!) od žádného jiného nám podány býti nemohou než od lidu prostého – nebo jenom ten zpívá nám vlastní, nelíčené city ve své vlastní formě. Vycvičený básník – byť i city také vlastní nám ve formě prstonárodní podával – přec již přestává býti pravým lyrikem; to samo platí také skoro o všech skladatelích selanek. Od básníků osvícenějších tedy v tomto druhu žádných – aspoň málo jen písní očekávati smíme, a vše, co od nich takového skládáno, jest buď a) čistě epické aneb b) epická lyrika; tato tak nazvaná lyrika epická má zase ráz dvojitý: buď si hraje básník na sedláka – což k smíchu vede, aneb on vmysliv se do rozličných lidu prostého charakterův vystavuje nám tady obrazy srdcí a rozumův prstonárodních, kteréž charaktery opět ještě ráz buď domácí, buď příbuzné, buď zcela cizí národnosti míti mohou – a sem patří také Ohlas písní ruských p. Čelakovského, v němž naskrz všecko zdařilé. Ne tak již se mu povedl Ohlas písní českých [...]“ (cit. podle LANGER 1957: 260).

Není všecko zdání, co se nám zdá!
A hle! a hle! – vidíšli pak?
Devět krkavců sem letí!“
A dcéra ho hladí, a dcéra ho líbá:
„Ach otče! otče – to se ti zdá!
Vidění horká ti mysl dělá;
Malé to mušky to tu lítají!“
A otec utichne, a otec ji hladí,
A opět leká se, a vidí tři hady:
„O dcéro! o dcéro! – vidíšli pak?
Tu jeden, tam druhý a třetí had!
O dcéro milá! o dcéro milá!
Není všecko zdání, co se nám zdá!“
A dcéra se lekne, a dcéra se dívá,
A vidí tři hady, a k otci se píná.
(LANGER 1830: 150)

V „Devateru krkavců“ se vyskytuje také v lidové epice časté postupné rozvíjení představy založené na průběžném opakování klíčových slov a přidáváním dalších, stále přesnějších, znaků:

Šla panna húštinami po celý den;
A když se juž k večeru schylovalo,
Přijde do prostřed lesa, lesa černého,
A v tom prostřed lese byla zelená louka;
Po té louce poskakovalat' sobě světýlka,
A to světýlka zelená, a světýlka modrá.
I bázlivě se dívala, a bázlivě pohlížela,
A bázlivě pohlížejíc, pěšinku stratila.
(TAMTÉŽ: 157)

Amerlingův text veršován není, s opakováním výrazů a postupným rozvíjením představy pracuje ale rovněž:

Vraceli se po devět let bez pomoci, po devět let juž snášeli muka na Supí skále, po devět let měnili se v pondravy černé omrtvělé, měnili se v housenky černé s bílými vínky, měnili se v mūrky bílé [...]
(AMERLING 1833: 29n)

[...] přece však nedovolilo jí srdce opustiti místo toto bez vysvobozených bratrů, bratrů nešťastných, bratrů drahých.
(TAMTÉŽ: 35)

Příležitostí k opakování celých sekvencí není v Amerlingově textu tolik jako u Langer, v úvahu v podstatě připadá jen trojí doptávání se na bratry a trojí hledání byliny. V případě prvním je zachováno jen úvodní oslovení, zbytek se liší; v případě druhém je využito opakování jen lehce variované sekvence beze zbytku.

Ani tendence k parataxi a zvýšené frekvenci slučovacích spojek není zdaleka tak výrazná jako v *Selankách*, polysyndeton se vyskytuje spíše ojediněle, srov.: „[...] než vzkočí rychle do lodi plavící se do vnitřku plamenajícího moře, a metá pružinkou zlatou vůkol sebe, a plamenové žhoucí neuškozejí outlému tělu děvinu“ (TAMTÉŽ: 32). Amerling spíše využívá započetí věty spojkou *i*, které nalezneme též u Langerova: „I zdálo se jí vše tak, jakoby ještě nedávno byla stála před Baburou trůnicí nad paterem chrlících sopek. I vzchopí se Milosrda, hledat kvítko želané“ (TAMTÉŽ: 34); „I slyšíc to, dívka se rozplamení [...]“ (LANGER 1830: 168). Zvýraznění emotivnosti nebo překvapivosti situace uvedením věty částicí *aj* nebo *hle* se u Langerova sice vyskytuje rovněž, ale s menší frekvencí než u Amerlinga: „Aj, smutno zastenalí poslední hlasové nevinných synů [...]“ (AMERLING 1833: 29), „Aj tu vzupěla nářkem labutiným [...]“ (TAMTÉŽ: 35), „A hle tu jeskyně obložená ohněm vysokoplamenným vůkol [...]“ (TAMTÉŽ: 30); „A hle! – vyletí tu z temného lesa, / Jakoby mráček, devatero krkavčí;“ (LANGER 1830: 148), „A hle! a hle! – oblaková loď tu byla,“ (TAMTÉŽ: 169).

V hrdinské slovenské epice hojnou antitezí, příměrem, který je založený na negaci původní představy, je patrně inspirována Amerlingova pasáž, v níž se hlavní hrdinka dozví, jakou bylinu má hledat, vlastnímu jádru sdělení však předchází obsáhlé vysvětlení toho, jaké druhy hledat nemá. Společná s antezí je tu negace a snad též jistá podobnost mezi druhy negovanými a druhem na závěr doporučeným. Antiteze však pracuje s vyjádřením obrazným, kdežto v Amerlingově pojetí celá pasáž získává nádech komiky právě pro svou neobraznost a celkově „přírodovědný“ charakter:

Není to kvítko onen keř milujícího se sedmera bratrů, ve způsobu zněžných, vonných kvítků; není to pětprstnice bylina blamate na lučinách, jejížto kořeny sou ruce žežhulčiny, hněvem bohů zaklené krádežnice chrámu Horonicova, kteráž bylina jest tmavozelená, černě skropena, krvavými poseta kvítky; není to stříbrník, mochně pětlisté podobný, a mámicí svým stříbrným podvlekm; není to pětlistý dětel, známé to kvítko štěstí pro nevědoucího; ale jest to bylina neveliká s hlavičkou skloněnou, měnivě barvy; způsob její způsob hvězdy, v okrouhlý celek korunky z patera růžkovitých medníků, z tolika i těsných bytů pro tvé zmůrčilé bratry. Listí byliny není pětílupínkovatě, více se podobá lístku vlašovičiny; kořen její hluboko v zemi se dere.
(AMERLING 1833: 33)

Inspirace pro tuto figuru přitom Amerling zcela jistě nenalezl u Langerova, neboť v jeho textu se žádná antiteze nevyskytuje.

Z toho všeho lze odvodit i celkový charakter inspirace Amerlingova „Kvítka pěti bratrů“ textem Langerovým: nejedná se o přímé nezměněné přebírání příběhu a jeho podání, Langer spíše Amerlinga upozornil na možný zdroj inspirace pro stylizaci textu

a Amerling dále postupoval samostatně (a často méně zdařile než jeho předchůdce). Ve výběru básnických prostředků, které mají upomenout na slovanskou epiku, a v četnosti jejich použití ve svých textech se oba liší. Jiný je i autorský záměr obou zpracování. Langer viděl inspiraci lidovou epikou jako možnost, jak pochopit a umělecky zobrazit lidový životní názor, v tomto případě českého prostředí (viz pozn. 9). Amerling využívá téhož inspiračního zdroje jako další možné cesty k tomu, aby svému textu dodal rys starobylosti, výjimečnosti a vznešenosti dávného mýtu. Ostatně ani zde nevynechává využití týchž prostředků, kterých jsme si všimli u jiných textů *Květomluvy* – najdeme charakteristické nově tvořené složeniny („vysokoplamenný“, „nebestrmící“, „hrůzonošný“, „dlouhokořenný“), spojení „věkožizní bohové“, objeví se hned dvě konkrétní božstva Amerlingova pohanského pantheonu („bůh potřeb Potrimpi“ a „černobůh Marovit“). Nepřímo se mihne ještě jméno boha Horoniče, když se Amerling dosti neorganicky pokouší vybudovat spojnicu mezi textem „Kvítko pěti bratrů“ a textem kapitoly, v níž figuruje také bylina „žežhulčiny umrlé ruce“.¹⁰

Shrnutí našich pozorování by mohlo znít následovně. *Květomluva* je jediným Amerlingovým pokusem o beletrii, přitom pokusem nepříliš zdařilým. Sám ke krásné literatuře velký vztah neměl,¹¹ formu zde v jeho očích zjevně „ospravedlňuje“ cíl, a tím bylo předvést slovanský pohanský dávnověk a jeho mýty v jeho zdánlivých reliktech, tj. národních pověstech. V tom vychází z rozšířené romantické představy o původním „duchu národa“, odrážejícím se v prastarých mýtech a do dnešních dnů přežívajícím v proměněné podobě alespoň v lidové slovesnosti. Amerlingova kniha je tak zajímavá i rozkročením mezi tímto romantickým zdrojem inspirace a samotným koncipováním sbírky coby květomluvy, jež v sobě odráží biedermeierský kult květiny.

¹⁰ Příběh o této květině začíná Amerling následovně: „Tam, kde nyní v poblížském Žďáru na vysoké skále věž někdejšího chrámu svatého Wolfganga k oblakům se vznáší, tam před časy bývával pohanský chrám boha nad žďárskými a šumavskými vršinami, boha to Horoniče, k jehožto oslavě i na Sedlovci, onom velikánu mezi šumavskými horami, výtečný chrám prý se skvěl“ (TAMTÉŽ: 60). Do „Kvítko pěti bratrů“ je připomínka poněkud násilně vložena spolu s rostlinou „žežhulčiny umrlé ruce“ – viz již jednou připomínaný úryvek: „není to pětiprstnice bylina blamate na lučinách, jejížto kořeny sou ruce žežhulčiny, hněvem bohů zaklené krádežnice chrámu Horonicova“ (TAMTÉŽ: 33).

¹¹ Považoval dokonce v pozdějším období beletrii za konkurenta z jeho pohledu užitečnější a záslužnější odborné literatury, jak o tom svědčí i koncept jeho dopisu nakladateli Janu Hostivítu Pospíšilovi: „Jak poslouženo národu našemu legiony básniček a veršů jalových, zpěvohrami beze zpěvu, náboženskými knihami, jedva tesařskou sekerou vytesanými? Očže vzkvětla literatura naše kupami hyacintů, narcisků, bazaliček, chudobiček, fialek? K jakým blahým člověčenským citům vzňal pýr literatury naší, ta nevybytná čeleď prázdných povídek, lichých divadel a jiných ničemných vyzářidel? Oč nám uslechtily naše panny, mnoho-li nám vzdělaly dobrých českých mateří, jakými podněty k působení, jakými vhledy do živobytí zásobily chvilky každé jich čtení obětované? A neštítí-li se každý, knih českých sebemilovnější, jednak ovšem rozumný vlastenec podobný nešvar odkupovati? [...]“ (cit podle AMERLING 1960: 28).

Vytváření spojovacích můstků mezi slovanským prostředím a antikou, jež se v *Květomluvě* vyskytuje, je dobově oblíbeným způsobem, jak zvýšit hodnotu vlastního světa odkazem ke kultuře v celoevropském kontextu vysoce hodnocené a považované v mnoha ohledech za zakládající. Amerling v několika případech představuje vyhocenou verzi této metody, stavící slovanský živel dokonce ještě výše než antický, když slovanský svět představuje jako ten, z něhož antika přebírá (Amerling se někdy k této cestě dokladování slovanské důležitosti uchýlil i později).¹²

Využití jazykových prostředků, které do náročné beletrie uvedla jungmannovská generace, a v jednom případě také prostředků typických pro slovanskou epiku, není, dle našeho soudu, v Amerlingově *Květomluvě* motivováno snahou po svébytné umělecké výpovědi (na rozdíl například od zmiňovaných Langerových *Selaneč*); tyto prostředky mají jen dodat způsobu podání patřičný patos a vznešenost – což je žádoucí, protože jde o vznešené téma. Jejich použití však nepůsobí vždy právě organicky – stejně tak, jako nepůsobí vždy organicky snaha vložit odkaz k mytickému dávnověku do každé pověsti.

Základním problémem, s nímž se text potýká (a postřehl to opět již Langer), je záměr představit čtenáři velkou vizi slovanského mytického světa, často neúspěšně zápasící s paralelní touhou stvořit tento svět nikoli jako přiznanou básnickou konstrukci, ale jako jeho doložitelnou rekonstrukci na základě dochovaných pramenů (že jde o „vědecké pojetí“, signalizují také četné poznámky pod čarou, které navíc do textu vnášejí odkazy k přírodním vědám).

Ačkoli Amerling později pole beletrie opustil a věnoval se popularizaci vědy a své (z dnešního pohledu poněkud diskutabilní) vlastní vědecké práci, touha zhmotnit vizi dávného slovanského světa u něj trvá stejně jako pokusy ji „vědecky rekonstruovat“. Plně se to projevilo v koncipování jeho vzdělávacího ústavu Budeč a v historizujících odkazech na (tentokrát již výhradně český) pohanský dávnověk, jež používal v argumentaci pro tento ústav. Pro svůj pozdější pokus o rekonstrukci dávnověku si však vybral text, na jehož základě se mu tvořila žádoucí vize podstatně lépe než v případě regionálních pověstí a pohádek. Zdrojem inspirace se mu staly *Rukopisy*, jejichž intence je v jádru stejná jako Amerlingova – předvést vlastní nejstarší minulost jako velkou a slavnou (a následně ji použít jako nepochybný argument pro národní budoucnost).

¹² Jako doklad uveďme čistě pro příklad jeho etymologie dokládající kulturní nadřazenost slovanského živlu z *Lučebních základů hospodářství a řemeslnictví*. Amerling zde mimo jiné dokazuje, že slovo „toaletní“ má slovanský původ, že Němci od Čechů převzali pivo a Řekové zase obilí, med, medovinu a eleusínská mystéria. (AMERLING 1854: s. 129, s. 141, s. 165, s. 209)

PRAMENY

- AMERLING, Karel Slavoj. *Květomluva*. Praha: Sommerovská knihtiskárna, 1833
- AMERLING, Karel Slavoj. *Lučební základové hospodářství a řemeslnictví: lučba organická*. Praha: Bedřich Rohlíček, 1854
- AMERLING, Karel Slavoj. *Pedagogické dědictví K. S. Amerlinga: výběr z korespondence*; edd. Miloslav Novotný – Mojmír Dýma. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1960
- LANGER, Josef Jaroslav. *Bodláč a růže: výběr z díla*; ed. Eva Purkrábková. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1957
- LANGER, Josef Jaroslav. *Selanky*. Praha – Hradec Králové: Jan Hostivít Pospíšil, 1830
- VINAŘICKÝ, Karel Alois. *Karla Aloisa Vinařického korespondence a spisy pamětní*, I; ed. Václav Otakar Slavík. Praha: Česká akademie císaře Františka Josefa pro vědy, slovesnost a umění, 1903

LITERATURA

- MACURA, Vladimír. „Květomluva a literatura v českém národním obrození“. *Česká literatura* 27, 1979, č. 2, s. 111–119
- MACURA, Vladimír. *Znamení zrodu: České národní obrození jako kulturní typ*. Jinočany: H & H, 1995
- VODIČKA, Felix. *Počátky krásné prózy novočeské*. Praha: Melantrich, 1948

RESUMÉ

Příspěvek se věnuje jedinému pokusu o beletrii z pera Karla Slavoj Amerlinga, jeho *Květomluvě* (1833), sbírce pověstí, které mají ilustrovat význam přisuzovaný rostlinám v „mluvě květin“. Analýzou dokladujeme, že Amerling se upíná hned k několika cílům najednou, přičemž výsledkem je zajímavá a někdy i nechtěně komická heterogenita textu. Kulturně periferní komunikační kód květomluvy se střetává se snahou o krásnou literaturu vysokého stylu, beletristický text je však rovněž prokládán pasážemi odborného charakteru. Jak konstatuje Vladimír Macura, výsledný synkretismus zapadá do obecně syntetického charakteru obrozenecké kultury jako celku. Pokoušíme se však rovněž ukázat, že nejzásadnějším Amerlingovým cílem bylo v této knize představit jako pozadí příběhů pověstí ucelený svět pohanské mytologie starých Slovanů. Ve shodě s romantickým pojetím folklóru, spatřujícím v lidové slovesnosti relikv mýtu, je tento svět prezentován jako rekonstrukce, ve skutečnosti jej však Amerling nově konstruuje. V pozadí těchto snah stojí přání podat ve slovanské mytologii důkaz o starobylosti a hodnotě českého národa.

SUMMARY

Květomluva (1833), Karel Slavoj Amerling's only attempt at writing fiction, is a collection of adapted regional tales selected to illustrate the meanings attributed to particular flowers within the then very popular symbolic code, the "language of flowers". In analyzing the text the author of the essay wishes to prove that it is Amerling's intention to achieve more objectives at the same time, which results in an appealing (though sometimes involuntarily comic) heterogeneity of his work. Amerling's *Květomluva* may be considered a genuine attempt at creating not only an interface between the "language of flowers", i.e. a cultural code located in the peripheral spheres of communication with an attempt at the high literature but to interface the fiction with the science as well. As Vladimír Macura states, this syncretism fits in the synthetic character of the culture of the Czech national revival in general. However, our objective is to substantiate that the main purpose of

Legends and myths of Czech and Slovak literature. Edited by Stanislava Fedrová and Alice Jedličková. Praha, 2008. [online]. ©2008 <http://www.ucl.cas.cz/slk/?expand=/2007/sbornik>

Květomluva was, in our opinion, to display a complete system of the ancient Slavic mythology as the background of the tales presented in the book. In accordance with the romantic concept of folklore, Amerling's mythology was presented as a reconstruction resulting from an inquiry into the origins of the regional tales, which were considered relicts of the ancient myths. In fact, this Slavic mythology is a pure fiction intended to fulfill the wish of evidencing the ancient glory of the Czech nation.

Fikcia v rukopisnej česky písanej príležitostnej poézii prvej fázy národného obrodzenia na Slovensku

PETER MRÁZ

Mýtus, že príležitostná poézia pre svoju spätosť s mimoliterárnou skutočnosťou nepatrí do umeleckej literatúry, je stáročný.¹ Jeho dôsledkom je jej opakovane sa vyskytujúca čitateľská i odborná marginalizácia. V našom príspevku sa pokúsime tento náhľad vyvrátiť uchopením atribútov fikčného sveta rukopisných česky písaných príležitostných básní z obdobia prvej fázy slovenského národného obrodzenia (1770–1800).

Obrodenecké česky písané príležitostné básne² boli pre príslušníkov evanjelickej konfesie jedným zo spôsobov umeleckej „prezentácie istých emócií alebo vzťahu“ (KOLLÁROVÁ 2006: 109–110). Pre krátkosť času medzi podnetom k ich zrodu a momentom ich prednesu bol lyrický subjekt príležitostnej poézie pomerne verným obrazom jej adresáta. Príležitostné básne slovenských evanjelikov však nie sú kópiou reálneho sveta, ale tvoria svet metaforický. Ich adresát je nahrádzaný fikciou bezprostredného príjemcu. Lyrický subjekt príležitostnej poézie, konštruovaný figúrami autenticity a úprimnosti (ZAJAC 1998), je „cele obsažený ve fikčním světe konstituovaném dílem“ (ČERVENKA 2003: 50). Z významu dedikácie obrodeneckých príležitostných básní ešte nevymizol jej „starý význam sakrální (přinášet obět“ ve smyslu rituálním)“ (STICH 2003: 135). Rituálnosť príležitostnej poézie je jedným z určujúcich príznakov, ktorými udržiava svoje genologické spojenie s drámou.³ Tvorca príležitostnej básne povoláva svojou tvorivo-dramatickou činnosťou „stvárnovaný svet do existencie“ ako svet fikčný a určuje jeho štruktúru mimo pravdivostné hodnotenie. Príležitostné básne sú „estetické artefakty, vytvorené, uchovávané a kolujúci v médiu fikčních textů“ (DOLEŽEL 2003: 30). Z pohľadu recepčno-kognitívnej interpretácie rukopisnej príležitostnej poézie,

¹ Pripomeňme napr. antického klasika Papinia Statia (40–96 n. l.), ktorý, ponímajúc príležitostnú poéziu ako *parerga* (bezvýznamné dielko), nazval svoju zbierku príležitostných básní *Silvae*, „čo znamenalo asi toľko ako nepestované výtvory poznačené chvatnou improvizáciou“ (KERUEOVÁ 1986: 189).

² Čeština bola pre protestantov „sugestívnym vzorom nielen pre svoju liturgickú funkciu, ale i pre relatívnu ustálenosť všetkých zložiek svojho jazykového systému“ (GÁFRIKOVÁ 2006: 57).

³ Prostredníctvom štylizovaných príhovorov jej lyrického subjektu k adresátom predstavovanej skladby sú percipienti zapojení do aktu *ostenze* (OSOLSOBĚ 2002: 20), komunikácie ukázaním veci (nábytku, šiat, rakvy, hrobu, tela), ktorá jej prednes v danom okamihu homogénne sprevádzala.

tendující k publicistickému štýlu,⁴ respektíve k literatúre hodnotovo pokleslej (pamflet), je však nutné našu znalosť reality do výstavby jej fikčného sveta angažovať, pretože entity vonkajšieho sveta sú v ňom „exponované jako předměty zkušenosti subjektu, svědčící především o něm“ (ČERVENKA 2003: 25).

Na rozdiel od barokového dôrazu na vizuálnu stránku textu sa v obrodeneckej príležitostnej poézii rukopisného charakteru stretávame len so snahou dbať na čitateľný duktus textu, graficky zvýrazniť akrostich a pod. Verzologická korektnosť rukopisných básní korešponduje so spoločenským statusom ich autora. Ten sa generoval z prostredia remeselníkov, mešťanov, služobníctva alebo z rodín významnejších vzdelancov.

Tvorcom onomastika *Vysoce Urozenému Pánovi pánu Michal Gombošovi* (1776) je podľa slov jeho dedikácie „Zámečník Jiri Pataky, Y Poeta jaký, taký“. Meninová skladba *Prešporskému Burgmistrovi Y Cýrkeve Inšpektorovi* je komponovaná ako vďaka básnika za adresátov patronát. Básnikova rečová neviazanosť vytvára komicky modelovaný svet lyrického subjektu:

To jest sýce grobianstvo
Mezy také slavné Panstvo
Mezy cifrované Dámy,
Vkročit s mojými nohámý,
A s mou začaděnou tváří,
Podobný jsa komináři.
(PATAKY)

Maska autenticity nám umožňuje stotožnenie tzv. empirického autora a lyrického subjektu. Hoci lyrický subjekt nikdy v úplnosti nereflektuje svoj reálny náprotivok (empirického autora), sprístupňuje nám svoju vlastnú interpretáciu v zmysle hry na „akoby“. Patakyho text predpokladá vnímateľa, ktorý je schopný percipovať predstavovaný svet, „ve kterém mnoho věcí musí být samozřejmě předpokládáno a mnoho jiných musí být akceptováno i přes to, že jim lze jen sotva uvěřit“ (ECO 1997: 635–636). Fikčný svet onomastika *Pánu Michal Gombošovi* je prostredím, v ktorom je prítomnosť neohrabaného, spoločensky nižšie postaveného lyrického subjektu na oslave panstva možná.

Popri zámočníkovi je ďalšou profesiou autora rukopisnej príležitostnej poézie, prezradenou v titule básne *Vinš Novoročný*, kuchárka. Jej meno, Dorka, je pravdepodobne, pseudonym zatiaľ neznámeho autora. Štylizuje sa do pozície básnika prostého ducha.

⁴ Príležitostnú poéziu spájajú so žánrami publicistického štýlu najmä atribúty aktuálnosti, schematickosti a ontologickej „uponáhľanosti“ (porovnaj MISTRÍK 1997: 459–477).

Vinšujem Vašej milosti
Všeckého Dobrého dosti
Šarlach a to klanje v boce
Nech Vás v tomto novém Roce
Netrápí ý Žila zlatá
Učiň to Trojica svatá.
(DORKA)

Štýlémy expresívnej povahy (šarlach, klanie, zlatá žila) stoja v očiach ich príjemcu na pomedzí jeho kognitívno-percepčnej skúsenosti.⁵ Dorka vnáša do básne svoje túžby, v ktorých sa choroby stávajú nástrojom vytvorenia oslavovaného „sveta spokojnosti“. Podnecuje nás k stotožneniu našej skúsenosti so šarlachom, pichaním v boku a pod. – s empiriou možného sveta. Tzv. subjekt diela, „který lyrické já a empirického autora zároveň spojuje a odděluje“ (ČERVENKA 2003: 42), je ale v prípade skladby *Vinš Novoročný* len semiotickým korelátom reálne existujúceho, avšak recepčne neobsiahnuteľného autora.⁶

Vysokou kaligrafickou úrovňou vyznačujúce sa skladby z pera rodinných príslušníkov či žiakov významnejších hornouhorských vzdelancov (kňazov, učiteľov) sú rovnako korektným spôsobom sprístupňovania možných svetov. Príkladom je text *Srdečného Vinšování* (1780) Alžbety Kristíny Justovej, s pripojeným zápisom blahoželania Anny Karolíny Lehockej. Justovej rozsiahla (40 veršov) i Lehockej krátka (10 veršov) báseň Michalovi Institorisovi Mošovskému sú konvenčnými príležitostnými skladbami. Výnimkou je len esteticky nasýtená⁷ obraznosť Justovej vstupu do básne, charakterizovaná autorkiným zmyslom pre prírodno-psychický paralelizmus:

Jak náhle Burova od východu vzniká,
Svou čistou jasností všecko jak proniká;
Že každé stvorení z novu se raduje.
Ptáctvo hned nebeské sladce prospevuje,
Y ovečky krotké na pastve zelené
Z rána poskakují jsouc rozveselené.
(JUSTOVÁ, K. A.)

⁵ Pojmu kognitívno-percepčná skúsenosť je možné rozumieť tak, že ak mám sám skúsenosť so zlatou žilou a bola pre mňa napr. skúsenosťou výsostne negatívnou, tento zážitok nesporne ovplyvní moje nazeranie Patakyho scény ako nie vtípnej, na rozdiel od interpreta, ktorý obdobné neduhy sám nezažil, a preto si uchováva schopnosť vnímať ich len ako mimoliterárnu skutočnosťou síce inšpirovaný, ale viac neovplyvňovaný atribút fikčného sveta, komunikujúci len s prvkami toho istého či iných, obdobne konštruovaných fikčných svetov príležitostnej poézie.

⁶ Ak lyrický subjekt svojou existenciou vyzýva k tomu, aby sme uverili v reálne jestvovanie citovaných chorôb a pripísali ich adresátovi básne, podnecuje nás zároveň k tomu, aby sme im prisúdili tie atribúty a okolnosti ich výskytu, s ktorými sme sa stretli v našom osobnom živote (DOLNÍK 2003: 27–50).

⁷ Estetická hodnota príležitostnej poézie napriek jej teleologizmu (vopred danému účelu) „nad mimoestetickými prevládá, avšak neruší ji, nýbrž toľko ji spíná v celek [...] umožňujíc zato aktivní vztah celkového souboru mimoestetických hodnot díla k celkovému postoji, který jednotlivci jakožto členové kolektivu zaujímají ke skutečnosti za účelem jednání“ (MUKAŘOVSKÝ 2001: 148).

Svet, v ktorom Justová vidí svojho strýka, je svetom arkadickým. Napriek tomu, že Mošovský v ňom vystupuje staticky, vytvorenie dynamického okolia mu dodáva aktívny charakter. Na rozdiel od kompozičných stereotypov renesančného humanizmu, v ktorom sa idea, myšlienka či posolstvo skladby „sústredujú na dvoch najexponovanejších miestach v básni: na začiatku a na konci“ (KÁKOŠOVÁ 2005: 61), stred obrodeneckých príležitostných básní už vytvára priestor pre subjektívne vyjadrenie autora vo forme glosy, resp. pre fragmentárne zachytenie autorského zážitku. Báseň Alžbety Kristíny Justovej sa vyznačuje snahou po tvorivom prístupe, neovplyvnenom dobovo konvenčnou módou.⁸ Táto snaha ju viedla už v onomastiku *Srdečné Plesání* (1777), ktoré napísala v spoluautorstve so sestrou Julianou Juditou. V jeho veršoch explicitne odmietla strohosť dobového veršovania:

Podle dnešní Módy snad komplementovat,
A naše Veršičky na tvárnost rectovat?
Nikoli! Nikoli!
(JUSTOVÁ, J. J. – JUSTOVÁ, K. A.)

Na základe nášho čítania príležitostných básní z rokov 1770–1800 konštatujeme, že z pohľadu ich interpreta stojí na jednej strane vnímanie ich fikčného sveta mimo pravdivostného hodnotenia,⁹ na druhej snaha nazerať ho mimeticky, ako obraz aktuálneho sveta. Východiskom z tejto polarizácie je cesta stredom: axiologické nazeranie autonómneho sveta príležitostnej básne optikou kognitívno-percepčnej skúsenosti bez toho, aby sme sa o postavách fikčného sveta nevyjadrovali ako o reálne existujúcich postavách nášho sveta.

PRAMENE

DORKA. *Vinš Novoročný* (Kabinet rukopisov a starých tlačí SAV č. V. teol 5721, prív. 149)

JUSTOVÁ, Judita Juliana – JUSTOVÁ, Kristína Alžbeta. *Srdečné Plesání, které na Den Památki Jména Urozeného A Dvojčiti hodného Pána Pána Michala Institoris Mossótzky Cýrkyve Evanjelické, Nácýy Uberské a Slovenské v Prešporcku, S. B. verného Kazatele, svébo Mnobovážného a Laskavého Pana Krstního Otce dve milé Sestri jakožto Judyta juliana, a Alžběta Krystyna Just v Upřimnosti dokázati chtěly. Roku Páně 1777 dne 29. Žárí* (Kabinet rukopisov a starých tlačí SAV č. Lyc. B. VIII. Fol. 25, prív. 12)

JUSTOVÁ, Kristína Alžbeta. *Srdečné Vinšování, které na Den Památky Jména Vjsoce Urozeného a Dvojčtihodného Pána Pána Michala Institoris Mossótzky Cýrkyve Evanjelické, Nácýy Uberské a Slovenské v Prešporcku Sl. B. Alžběta*

⁸ Justová tu, asi, signalizuje odpútanie sa od stereotypného písania veršov ženskými autorkami (verejne až Rebecka Lešková), snažiac sa inovatívne priblížiť mužskej kultúre (porovnaj FILIPOWICZ 2007: 18–20).

⁹ Vnímanie podporené slovami Miroslava Červenku: „Jelikož spisovatel tvoří fikční svět tím, že o něm mluví, pak to, co o něm neřekl, prostě neexistuje“ (ČERVENKA 2003: 29).

Krystyna Just v upřímnosti offerovala. Roku 1780 dne 29 Žárí (Kabinet rukopisov a starých tlačí SAV č. V. teol 5721, prív. 137)

PATAKY, Juraj. *Vysoce Urozenému Pánovi Pánu Michal Gombošovi Prešporskému Burgmistrovi Y Cýrkeve Inspektorovi Svému k Patronovi kdýž den Svého Jména Slavil Takéto Veršíky zpravil Zámečník Jiri Pataky, Y Poeta jakýj, takýj. Roku Paně MDCCLXXVI. Dne 29. Sept* (Kabinet rukopisov a starých tlačí SAV č. V. teol. 5721, prív. 132)

LITERATÚRA

- ČERVENKA, Miroslav. *Fikční světy lyriky*. Praha–Litomyšl: Paseka, 2003
- DOLEŽEL, Lubomír: *Heterocosmica. Fikce a možné světy*. Praha: Karolinum 2003
- DOLNÍK, Juraj. *Lexikológia*. Bratislava: Univerzita Komenského, 2003
- ECO, Umberto. „Malé světy“; přel. Petr Kaiser. *Česká literatura* 45, 1997, č. 6, s. 625–643
- FILIPOWICZ, Marcin. *Roditelky národů*. Hradec Králové: Gaudeamus, 2007
- GÁFRIKOVÁ, Gizela. *Zabúdané súvislosti*. Bratislava: Slovak Academic Press, 2006
- KÁKOŠOVÁ, Zuzana. *Kapitoly zo slovenskej literatúry (9.–18. storočie)*. Bratislava: Univerzita Komenského, 2005
- KERUEOVÁ, Marta. „Príležitostnosť v žánrovej profilácii humanistickej poézie“. In *O interpretácii umeleckého textu 8*. Nitra: Pedagogická fakulta, 1986, s. 186–198
- KOLLÁROVÁ, Ivona. *Vydavatelja v 18. storočí*. Bratislava: Veda, 2006
- MISTRÍK, Jozef. *Štylistika*. Bratislava: Slovenské pedagogické nakladateľstvo, 1997
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Studie I*. Brno: Host, 2001
- OSOLSOBĚ, Ivo. *Ostnaze, bra, jazyk. Sémiotické studie*. Brno: Host, 2002
- STICH, Alexandr. *Lenhart*. In Lenhart, Václav Eliáš. *Zkušené naučení k velmi potřebnému již z našich časů osetí lesův*. Praha: Česká zemědělská univerzita ad., 2003, s. 128–138
- VOJTECH, Miloslav. „Čeština ako literárny jazyk na Slovensku v období národného obrodenia“. *Česká literatura* 51, 2003, č. 4, s. 393–418
- ZAJAC, Peter. „Autenticnosť ako rétorická figúra“. *Slovenská literatúra* 45, 1998, č. 6, s. 424–429

RESUMÉ

Autor na základe interpretačne-explikatívneho čítania príležitostných básní z rokov 1770–1800 konštatuje, že tieto texty sú vnímané na pozadí ich fikčného sveta mimo pravdivostného hodnotenia, na druhej strane na ne často nazeráme mimeticky, ako na obraz aktuálneho sveta. Východiskom z tejto interpretačnej polarity je podľa autorovho názoru cesta stredú: axiologické nazeranie autonómneho sveta príležitostnej básne optikou kognitívno-percepčnej skúsenosti bez toho, aby sme sa o postavách fikčného sveta nevyjadrovali ako o reálne existujúcich postavách nášho sveta.

SUMMARY

An interpretive-explanatory reading of felicitatio poems originating from the period of 1770–1800 reveals that these texts are read both mimetically, as images of the actual world, and as representations of fictional worlds. The solution of this situation may be found, in the author's opinion, between both poles of:

Legendy a mýty české a slovenské literatury. Edičně připravily Stanislava Fedrová a Alice Jedličková. Praha, 2008. [online]. ©2008 <http://www.ucl.cas.cz/slk/?expand=/2007/sbornik>

employing aspects of cognition and perception as experienced in our actual world as criteria of evaluation, while avoiding the perception of the characters of the fictional world as really existing persons.

***Enfant terrible* slovenskej literatúry 19. storočia. Jonáš**

Záborský – demytologizátor

ANNA KOBYLIŇSKA

Jonáš Záborský bol veľkým outsiderom slovenskej literatúry 19. storočia. Jeho komplikovaná a často nezrozumiteľná duševná biografía sa odzrkadlila v celej jeho tvorbe a vkladá sa do osudu osamelého bojovníka proti „štúrovskej armáde“. Túto polarizáciu svetonázorov je možné pozorovať najmä pri skúmaní kľúčovej kategórie priestoru, ktorá súvisí s procesom národnej identifikácie. Dlhé obdobie sa pozeralo na priestor ako na najdôležitejšiu kategóriu, usporadúvajúcu slovenskú realitu v pláne predstáv, ktorej boli podriadené všetky ostatné. V dvoch polaritných variantoch model slovenského priestoru z 19. storočia vydržal celé 20. storočie. Za variant záporný, ale predsa udržiavajúci trvalosť modelu a potvrdzujúci jeho zrelosť, Slováci vďačia práve Záborskému.

Romantizmus ako prvý zdôraznil a vo veľkej miere uviedol do literatúry problém priestoru. Cez také lajtmotívy ako hory (Tatry) a rieky prenikal priestor do väčšiny diel uverejnených v tom čase. Často stačil len sám prívlastok „tatranský“, aby čitateľ mohol bezchybne lokalizovať dej, podvedome vyplňať nevyslovené obsahové komponenty. Intenzita, s akou sa presadil slovenský priestor v literatúre toho obdobia, vyviera z faktickej absencie priestoru vymedzeného štátnymi hranicami. Priestor je často zakódovaný v predstave alegorickej, rozprávkovej zakliatej krajiny alebo utópie, akéhosi slovenského raja, ktorý poukazuje na stred slovanského sveta. Oblasti, v ktorých žijú Slováci, sa v tejto ideológii premieňajú na biblickú zasľúbenú zem; priestor sa stáva základným elementom mýtckej štruktúry, ktorá má rozhodujúci vplyv na predstavu kolektívnej identity. Týmto spôsobom je ustálený obraz slovenského priestoru pozitívny, aj keď je neskutočný a založený na konvencii; jeho sila spočíva v zameraní na budúcnosť. Proces tvorenia novej mytológie ako ohlas na novodobé sklamanie svetom je prejavom túžby *znova začarovať* realitu a je jednou z axiém romantického svetonázoru (porovnaj BIELIK-ROBSON 2004: 32–42). V slovenských pomeroch sa k tejto snahe pripája narýchlo tvorená národná ideológia, rozhodujúca o sile toho začarovania, jeho konzekvenciách a špecifikách.

Predstava priestoru, ktorú ponúka romantizmus, je takmer vždy založená na mýtckej štruktúre. Nejde len o mýtizáciu priestoru chápanú ako proces interpretácie skutočnosti alebo tvorenie slovenskej mytológie prostredníctvom nadviazania na určité

témy, ale o mýtické myslenie, ktoré môžeme ponímať ako špecifický estetický kód, princíp organizujúci text.¹ Tým spôsobom mýtizácií podlieha aj samotný priestor slovenskej literatúry. Stopy tohto procesu možno pozorovať na rôznorodých literárnych kategóriách. Najčastejšie bývajú mýtizácií podriadené postavy; v slovenskej literatúre však, ako zdôrazňuje Nora Krausová, je mýtizácií podrobená predovšetkým kategória priestoru (KRAUSOVÁ 1999: 149–150). Ak sa určitý priestorový model stane súčasťou kolektívneho vedomia, rozhoduje v podstatnej miere o totožnosti skupiny a jej aspiráciách.

Mytologizácií slovenského priestoru zodpovedá jeho presun zo sféry reality do sféry mentálnej, čo sa deje, okrem iného, cez jej sakralizáciu. Tatry (čiže Slovensko) sa ako božský výtvor, stvorený mocou slova, nachádzajú v samom centre mýtu stvorenia. V povahe priestoru konštruovaného ako imaginárny, duševný, sa uplatňuje ambivalentný naturel zakliatej krajiny, budúceho raja, alebo *axis mundi* Slovanstva. Presná geografická lokalizácia má symbolickú povahu.

Nebezpečenstvo budovania svetonázoru len na základe duševných hodnôt, odtrhnutých od reality, prebývanie v mentálnom priestore pri ignorovaní materiálnych javov, si len málokto uvedomoval s takou prenikavosťou ako Záborský. Rozhodol sa, že sa postaví proti *fenomenológii ducha* v slovenskom variante a stvoril národný antimýtus, založený v priestore Kocúrkova.

Jonáš Záborský, enfant terrible slovenskej literatúry 19. storočia, ponúkol vo *Faustiáde* (1871; viz ZÁBORSKÝ 1953²) takú predstavu slovenského priestoru, ktorá bola pre väčšinu prívržencov Štúra neakceptovateľná, lebo smerovala proti ich ideálom. V svetle demaskovaného romantického klamstva alebo klamstva o romantizme (BIELIK-ROBSON 2004: 20), sa zdá byť so svojím kritickým svetonázorom spisovateľom, ktorý exemplifikuje romantickú filozofiu v revizionistickej interpretácii. Paradoxom je, že slovenskí kritici skúmajú jeho tvorbu ako odtrhnutú od romantickej vlny. Rebélia, s akou sa Záborský vzbúril proti štúrovcom, je dokladom toho, že sa hlboko ponoril do charakteru epochy. Zaručene na jeho revizionistické a demaskujúce názory mala vplyv osobná tragédia umelca – pocit odsúdenia po zničujúcej kritike zbierky *Žebry* (1851).

Problémy s interpretáciou Záborského tvorby čiastočne rieši pojem romantickej ironie, v ktorej nachádzajú jej ťažisko niekoľkí autori.³ Z hľadiska estetiky presadzovanej

¹ Na vzťah medzi mýtom, mytológiou a mýtizáciou v súvislosti s literatúrou poukazuje Nora Krausová (1999: 146–161).

² Prvé úplné vydanie diela na základe Záborského rukopisov z roku 1871. Časť, a to kapitola XI., vyšla v časopise *Černokoňazník* 4 skôr, v roku 1864, čiastočne pozmenená, s titulom *Hrdinské skutky Faustove, baseň dejelňná na smiech od J. Z.* Potom dielo v úprave J. Škultétyho vyšlo v *Slovenských pohľadoch* 32, 1912.

³ Nevyhnutnosť ironického čítania toho textu zdôrazňuje Anna Kruláková (1978) a tak isto Peter Zajac (2005).

Štúrom, odvolávajúcej sa na názory Hegela, robí táto charakteristika zo Záborského postavu vzbudzujúcu podozrenie – pre Hegela bola irónia výrazom subjektívnej samovôle a znamením úsilia o absolútnu vládu, ktoré radikálne odmietal (BIELIK-ROBSON 2004: 204). Stratégia premeny plačúceho Jeremiáša na smejúceho sa Demokrita (ZÁBORSKÝ 1953a: 14), ktorej príčiny autor vysvetlil v predhovore *Faustiády*, je viac snahou o obhajobu a dokladom bezmocnosti ako prejavom expanzívnosti.

Na Záborského, ktorý sa zaplietol do sporu s romantikmi, možno pozerat' ako na prvého romantického revizionistu. Vo *Faustiáde* sa pokúsil o analýzu falošného romantického vedomia, podajúc dôkaz toho, že všetky definície romantického „ja“, ktoré sú poetickou variáciou motívov nemeckej transcendentnej filozofie, by sme nemali čítať doslovne, ale presne naopak (BIELIK-ROBSON 2004: 13). Vykreslil svet antinomický voči tomu, ktorý ponúkalo *čire transcendentné vedomie*, svet založený na matérii, zmyslovo vnímateľný a empiricky dostupný. Proti sakrálnemu priestoru slovenskej krajiny postavil *profanum* Kocúrkova, „túto smiešnu stránku Slovenska“ (ZÁBORSKÝ 1953a: 21) a umiestnil ju na symbolickej mape. Stvoril protiváhu idealizujúcej predstavy Slovenska, tak isto ako ona extrémnu, lenže založenú na odlišnom základe. Na ten upozorňuje už genéza názvu mestečka – oplzlá legenda o slovenskom Romulovi, túlavom drotárovi, ktorého mužský úd si mačka pomýlila s myšou.

Svoju *Faustiádu* tento „národný zradca“ (ZAJAC 2005: 348–349) oprel o tie elementy literárnej tradície, ktoré si čitatelia veľmi dobre uvedomujú. Aj štruktúra diela, aj predstavený svet sú založené na nápadoch predchodcov. Záborský ich svojrázne kompiluje a splete, láme pri tom mnohé tabu. Vďaka tomu sa dielo stáva textom mnohých kódov, v istom zmysle slova *žánrovým palimpsestom*. Tak isto prekvapujúci a komplikovaný je súbor postáv, ktoré sa zjavujú v tomto „monštruóznom dielku“ (ČEPAN A KOL. 1965: 208): vedľa fiktívnych postáv dôležitú úlohu hrajú postavy vžitú v kultúrnej tradícii mnohé stáročia, postavy reálne alebo mýtické, bohovia ako aj Záborského súčasníci (napríklad Towiański⁴). Celá plejáda postáv sa stretáva v Kocúrkove alebo po ceste do mesta; oni potom rozhodujú o povahe tohto priestoru: autor podáva jeho charakteristiku hlavne cez popis správania sa jeho obyvateľov. Nepodarenci a pozéri, rozzúrenci, hypokriti, rozmazané pobehtice, polygloti tak mární, že až – mohli by sme povedať – analfabeti, strachopudí a pseudopatrioti, renegáti, poverčiví hlupáci, antisemiti, podplatení kupci a leňosi, tí, ktorí sa len veľa „nažerú“ a opijú, nakoniec najväčší naničhodníci – panslavisti,

⁴ Prototypom postavy Towiańskiego, s ktorým cestoval Faust, bol Andrej Towiański (1799–1878), poľský mystik a mesianistický filozof, hlásateľ príchodu novej éry ľudstva, ktorú uskutoční obrozené Poľsko. Od roku 1841 mal silný vplyv na poľského básnika v emigrácii Adama Mickiewicza.

tí všetci bývajú v xenofóbnom Kocúrkove. Prítom to nie sú postavy vzbudzujúce odpor alebo zlé, skôr sympatické vo svojej slabosti, úplne ponorené do zmyslového sveta, sústreďujúc sa na to, aby uspokojili túžby svojho tela. Ironický komentár spisovateľa, plný narážok na nedostatky obyvateľov Kocúrkova a nasmerovaný priamo k jeho vlastným oponentom z reálneho sveta, potvrdzuje, že Záborský uvedomele tvorí „abnormálny portrét“. Do tejto spoločnosti prichádza zvonku, z iného (germánskeho!) sveta čiernokňažník Faust, ktorý chce zvíťaziť v súboji s rozprávkovým obrom Puchorom, symbolizujúcim zaostávanie, predsudky a primitívnu vieru v diabla, udržiavanú v Slovákoch vďaka litrom vypitej pálenky.

Faustovo putovanie je alúziou na mnohé epické rozprávania o cestách a vyplýva z neho intertextuálna hra, v priebehu ktorej sa autor odvoláva na dobrodružstvá Homérových alebo Vergíliových postáv. Alebo robí narážky na geniálneho básnika, ktorý by mal opísať hrdinský Faustov čin, čím sa vzťahuje k viere v budúcu epochu Slovanov, založenú na Herderovej koncepcii dejín, a Štúrom očakávaného slovenského básnika-génia, dokonalého stelesnenia slovanského ducha. Záborský tvorí priestor, v ktorom ideál podlieha zosmiešňovaniu na základe princípu hry. Množstvo kontextov, na ktoré sa autor odvoláva, potvrdzuje travestovanie tradície, parazitný vzťah voči predchodcom a vďaka irónii princíp kreatívnej ničivosti. Táto charakteristika môže tak isto upozorňovať na cieľavedomé úsilie o mýtizáciu, presne povedané antimýtizáciu – v svetle rozdielov, na ktoré poukázal Lévi-Strauss, rozdielov medzi štruktúrou myslenia mýtického (vychádza z útržkov, zvyškov starých cudzích štruktúr) a umeleckého (umelec si svoje štruktúry utvára sám, nie je „bricoleurom“⁵); lenže intertextualita ruší túto dištinkciu (KRAUSOVÁ 1999: 148). Záborský nezatajuje znaky iných vplyvov, práve naopak. Používa množstvo trikov, aby si zabezpečil legitimitu. Legitimizácii slúži okrem iného predhovor k dielu. V podstate filozofický zápas o svoje bytie vo svete, v ktorom je umelec nevyhnutne zapletený do siete vplyvov, Záborský vedie cez poukázanie na tieto vplyvy a ich demaskovanie.⁶ V Kocúrkove nie je nič nové, originálne a jedinečné – je to zaostalý priestor, v ktorom povetrie „vraj smrdí plesňou hnijúcich národov“ (ZÁBORSKÝ 1953a: 128).

Negatívne ocenenie Kocúrkova je dôsledkom vlastností tohto miesta: uzavreté v priestorovom, ale i mentálnom zmysle zotrúva v strachu pred všetkým, čo nepozná. Uzavretosť neznamená bezpečie, ale xenofóbiu, lebo pocit ohrozenia je udržiavaný cez

⁵ „Bricoleur“ („majster tisícich remesiel“) je tým, ktorý zmajstrováva niečo nové, z rozmanitých materiálov, čo nájde okolo seba.

⁶ Podľa Harolda Blooma romantické vedomie je založené na vedomí vplyvu, čo je nevyhnutne spojené s prostredníctvom, čiže absenciou nevinnosti subjektu (BLOOM 2002: 83).

imaginárnu potvoru – obra. Spoločnosť bezchybne identifikuje a sústreďuje sa na vandrovníka, ktorý prišiel zvonku, snaží sa ho vtiahnuť do lokálnych svárov. Spoločný priestor devalvujú nezhody a škriepky; vyvolávajú ich nielen komunikačné bariéry medzi obyvateľmi Kocúrkova – mnohojazykovosť pri úplnej ignorancii voči vzdelaniu (chýbajú školy), ale aj napätie na pozadí národnej otázky alebo konfesie. Aj súkromný život občanov zostal sprofanovaný. Ojedinelý prejav pocitu jednoty súvisí s dočasným spoločným stravovaním alebo hazardom. Záborský sa pletie aj do politických otázok, pri tejto príležitosti obviňuje Slovákov z ľahostajnosti, pritom však poukazuje na ich prehratú, neriešiteľnú pozíciu v multietnickej spoločnosti. Základným atribútom priestoru Kocúrkova je jeho materiálnosť. Záborský sa stavia proti vízii slovenského raja, založenej iba na spoločnej predstave odtrhnutej od skutočnosti. Každý z občanov Kocúrkova sa naň pozerá z vlastnej perspektívy, aj Faust mestečko a občanov spozná na základe individuálnej skúsenosti. Úder zameraný na Heglov primát ducha nad materiou je potvrdený antropogenezou vo verzii Záborského. Obyvatelia Kocúrkova sú ľudia z mäsa a kostí, ktorí sa vnárajú do telesných radostí. Autor niekoľkokrát porušuje hranicu dobrého vkusu a vyvoláva pocit zhnusenía a odporu, čím núti čitateľa, aby spozoroval v človeku, v sebe samom, zviera. Ukazuje nedostatok rozumu a racionality ako dôvod úpadku ľudstva, občanov Kocúrkova, do patológie, do ktorej ich priviedla príliš veľká obrazotvornosť a slabosť voči jej výtvorom.

Vertikálne orientovaný priestor vo *Faustiáde*, s Kocúrkovom umiestneným dole, potvrdzuje Faustova cesta: ten predtým, ako sa objaví na zaostalom slovenskom území, navštívil nebesia, očisťec a sultánsky hárem v Carihrade. Rozdiel medzi nebom a Kocúrkovom, keď ide o usporiadanie, je minimálny (na nebesiach je napríklad škola, ktorej v Kocúrkove niet). Materiálny blahobyt neba svojím lacným efektom zodpovedá prezdobenosti barokových kostolov a čo najviac infantilným predstavám o raji – je úplným popretím predstavy neba ako duševného priestoru. Morálne spustnutí občania myslia len podľa stereotypov, žijú v sexuálnej komúne a využívajú všetky telesné radosti, „slzy Kristove“, tokajčina, malvázina a iné drahé vína“ (ZÁBORSKÝ 1953a: 28) tečú tam potokom. V tomto ekumenickom priestore sa Faust okrem biblických postáv stretáva s radom slovanských národných buditeľov a zradcov. Aj keď sa na nebesiach našlo miesto pre slovenské knihy (občania Kocúrkova nimi pohrdajú), najobľúbenejšou čítankou Boha sú noviny. Takáto heretická, až blasfemická predstava neba, poznačená zapochybovaním o každom náboženstve, je ďalší úder svetonázoru, ktorý je založený na idealizme. Zemské

Kocúrkovo kopíruje vzory, ktoré určuje raj, obnažuje svetonázorový chaos. Materiálna stránka existencie je jediná dostupná, a aj tak predurčená k rozkladu.

Kocúrkovo, zemský ekvivalent raja, svojou topografiou korešponduje s jeho mýtickým priestorom v idealistickej verzii. Mytologizovanej hore Kriváň, symbolu veľkosti a moci slovanského ducha, zodpovedá anti-hora Rvačár, kde sa skrýva obor Puchor, výtvar opitého mozgu. Protiklad abstraktného pojmu a imaginatívnej postavy zo sveta ľudových predstáv nielenže zdôrazňuje fikciu toho prvého, ale útočí na ideu postavenia národnej kultúry na folklóre.⁷ Kanonickú slovenskú riečnu sieť nahrádzajú v jej hraničnej funkcii rieky Tisa a Morava, ktoré rozširujú územie Kocúrkova a ktorých niet v skladbách štúrovcov. Zákerný je tak isto výber čiernokňažníka, pseudo-rytieria Fausta v role hrdinu takmer národného, ktorý zvíťazí nad Puchorom. Titul diela, *Faustiáda*, naznačuje, že vykonal významný hrdinský čin, čím ho zaraďuje medzi veľkých antických hrdinov. Víťazstvo nad tvorom poverčivej fantázie v porovnaní – dajme tomu – so zápasom Hektora s Achillom sa zdá byť triviálne, ale predsa je to úspech a konkrétny skutok. Občania Kocúrkova, medzi sebou pohádaní Slovania, sú oslobodení vďaka Germánovi! Táto v diele zakódovaná narážka priamo mieri na hodnoty a ideové základy slovanského, nielen slovenského sveta. Oproti raju srdca alebo idealizujúcej vízií *zakliatej krajiny*, ktorú mal podľa legendy oslobodiť spod kľatby najmladší syn, umelec stavia raj tela, presne poukazujúc, aká vedie doň cesta. Priestor Kocúrkova má ešte jeden dôležitý atribút, na ktorý kritici Záborského, urazení satirou na nich zameranou, zdá sa, zabudli – je univerzálny. Autor nenechal „suchú nitku“ nielen na Slovákoch, ale ani na Čechoch, Poliakoch, Maďaroch alebo Germánoch, dal si za cieľ predstaviť hlavne určitý svetonázor a k nemu prislúchajúce životné názory. Spolucestovateľ Fausta pri jeho exkurzii do neba, očistca a pekla, mystik Towiański, keď už uzavrel svoje osobné účty s Mickiewiczom, skončil ako obrezaný hypokrit a konvertita v háreme, vášnivo sa modliac k Alahovi. V konflikte ducha a matérie u Záborského vždy víťazí telo. Univerzálnosť priestoru potvrdzuje konštrukcia času, ktorý pritom, že je historickým časom (zahŕňa mnohé narážky na spoločensko-politický život), zároveň je „ponad-časom“, časom mýtickým, v ktorom sa stretávajú živí s mŕtvymi, fiktívne postavy so skutočnými.

Faustiádu Záborský končí silným autoironickým akcentom, opäť našepkáva, že dielo zamerané groteskne nemalo by sa čítať vážne a priamo, lebo tak vznikne iba hlboké nedorozumenie. Pohráva sa s textom svojho možného epitafu, vsugerúva jeho čítanie odzadu, keď niekto naozaj chce pochopiť jeho ozajstný zmysel. Cieľavedomá provokácia

⁷ Záborského koncepcia slovenského národa, na rozdiel od Štúrovej, poukazuje na dôležitú úlohu zemanstva pri formovaní sa novodobého slovenského národa (ZÁBORSKÝ 1953b: 254).

má upozorniť národných aktivistov (ktorí sú zároveň kritikmi Záborského) a motivovať ich, aby si dali pozor na „vlastnú záhradku“, vzdialiť ich od bezmyslienkovitého kopírovania cudzích vzorov a adoptovania ich na slovenskom území, ktoré si vyžaduje iné riešenia.

Záborský bol odsúdený, lebo profanoval hodnoty a klasickú formu vyplňal nízkym, vulgárnym obsahom. Malo by sa uvažovať nad zámerom autora, keď úmyselne zotiera hranicu medzi *sacrum* a *profanum*. Od väčšiny spisovateľov svojho obdobia sa odlišuje zmyslom pre humor. Na smrteľne vážnu víziu slovenského raja odpovedá priamo vulgárnym rehotom Kocúrkova. Umelec je však vzdialený od bezstarostného smiechu, jeho smiech je smiechom ironika. Práca nad dielom, akt kreovania – k čomu sa priznáva v texte – mu prináša pocit úľavy a dobre sa pri tom zabáva. Lenže je to diabolský smiech ironika, ktorý sa rodí v najväčšej bolesti.

PRAMENE

ZÁBORSKÝ, Jonáš. „Faustiáda. Fantastická hrdinská báseň“. In týž. *Výber z diela II*. Bratislava: Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1953a, s. 9–132

ZÁBORSKÝ, Jonáš. „Vlastný životopis“. In týž. *Výber z diela II*. Bratislava: Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1953b, s. 241–292

LITERATÚRA

ČEPAN, Oskár a kol. (edd.). *Literatúra druhej polovice devätnásteho storočia. Dejiny slovenskej literatúry III*. Bratislava: Slovenská Akadémia vied, 1965

BLOOM, Harold. *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*, prel. Bielik-Robson, Agata – Szuster, Marcin. Kraków: Universitas, 2002

BIELIK-ROBSON, Agata. *Duch powieści. Rewizja romantyczna i filozofia*. Kraków: Universitas, 2004

DAROVEC, Peter. *Násmešné rozmlúvanie o štyroch knihách, ktoré sa zjavili v dejinách slovenskej literatúry*. Levice: Vydavateľstvo L. C. A., 1996

KRAUSOVÁ, Nora. „Od mýtov k mytizácii.“ In Týž. *Poetika v časoch za a proti*. Bratislava: Literárne informačné centrum, 1999, s. 146–161

KRULÁKOVÁ, Anna. *Komično v diele Jonáša Záborského*. Rkp. dizertačnej práce. Bratislava: Filozofická fakulta Univerzity Komenského, 1978

ZAJAC, Peter. „Kocúrkovo ako slovenský antimýtus“. *Slovenská literatúra* 52, 2005, č. 4–5, s. 348–368

RESUMÉ

Príspevok sa venuje jednej z najkomplikovanejších a najkontroverznejších postáv slovenskej literatúry 19. storočia. Záborský dôsledne demýtizoval model slovenskej literatúry, ktorý vychádzal z estetiky popularizovanej E. Štúrom. Spochybňoval väčšinu postupov, ktoré mýtizovali minulosť Slovákov. Upozorňoval na škodlivé následky odtrhnutia predstáv od skutočnosti, čo vedie až k jej falšovaniu. Záborský

je jedným z najdôležitejších kodifikátorov slovenského antimýtu (jeho iniciátorom bol v roku 1830 Ján Chalupka v diele *Kocúrkovo alebo Len aby sme v hanbe neostali*), ktorý predstavil vo svojom diele *Faustiáda. Fantastická hrđinská báseň*, kde svoju kritiku sústredil do obrazu mesta Kocúrkova. Príspevok na základe analýzy priestoru diela upozorňuje na elementy, ktoré sú pre štruktúru Záborského antimýtu kľúčové, a určuje ich funkciu. Príznačným postojom pre Záborského je romantická irónia, ktorá z neho robí prvého slovenského „revizionistu“ romantického svetonázoru.

SUMMARY

Enfant terrible of the 19th-century Slovak literature. Jonáš Záborský – demythologizer.

The essay represents one of the most complex and controversial personalities of the 19th century Slovak literature. Záborský appears as an uncompromising demythologizer of the canonical model of Slovak literature model based on aesthetic principles coined by Ľudovít Štúr. Záborský questioned most of the efforts to mythologize the Slovak past, pointing out the malignant effects of distorting reality. He may be considered one of the most important authors who contributed to creating a Slovak “anti-myth” by his *Faustiáda* (“*A Fantastic Heroic Poem*”), embedding his critical intention in the fictional town of Kocúrkovo. In analyzing the category of fictional space, the essay points out the key elements of the structure of the Kocúrkovo anti-myth and their function. Záborský is a typical exponent of romantic irony, the first one to revise the Slovak romantic vision.

Irma Geisslová – předchůdkyně české dekadence?

HELENA DRAŽNÁ

Irma Geisslová, nepochopená soudobou kritikou a na světlo světa znovu vynesena péčí a zájmem básníka Ivana Slavíka... Jak je to s ní? Je snad druhořadou venkovskou povídkářkou, nebo českou prokletou básnířkou? Podprůměrnou autorkou vlasteneckých veršů a rýmovánek pro děti, nebo předchůdkyní básnické generace devadesátých let? Dobře poplatnou popularizátorkou života na železnici, nebo snad dekadentní lyričkou, předstihující svým výrazem bolu a zoufalství básnickou tvorbu o celé desetiletí? I takto by bylo možno polarizovat nepočtené dílo a v těchto dvou vyhraněných polohách byly její verše v průběhu uplynulého století také vnímány. Odpověď na tyto otázky není jednoznačná, jako vždy se pravda ukrývá někde mezi oběma náhledy. V tomto příspěvku však nepůjde ani tolik o podporu bezvýhradně jednoho či druhého pohledu na tuto opomíjenou postavu české predekadence, nepůjde o to dokázat, že Geisslová je českým Baudelairem nebo naopak jen průměrnou autorkou, která si větší pozornosti, než je jí přiznávána, nezaslouží. Půjde nám spíš o to, ukázat analýzou konkrétních příkladů, jak se tato básnířka vymaňuje z proudu lumírovsko-ruchovské poetiky, kam generačně náleží, a naopak, jak se tematicky a formálně zařazuje k poezii alespoň o jednu dekádu mladší, tedy ke generaci básníků devadesátých let.

Životním osudem této autorky se zabývat nebudeme; důkladnou životopisnou studii, soustředěnou na vztah autorčiny tvorby k Jičínsku a podloženou pátráním v místních archivech, vydala jičínské rodačka Jana Hofmanová (2005). V první části příspěvku se budeme věnovat celku díla, se zvláštním důrazem na sbírku *Immortelly* (dále *Imortely*), následovat bude analýza tvarového charakteru jejích básní, a to i v porovnání s básněmi generačně spřízněnými. Těžiště pozornosti však leží v pasáži, v níž sledujeme tematiku veršů Geisslové ve srovnání se soudobými českými i světovými básníky, ale i s poezií představitelů dekadentní či symbolistické moderny.

První verše Irmu Geisslové doporučil k vytištění Jan Neruda, který se znal s její rodinou a vycítil v mladičké senzitivní dívce básnický talent; vyšly v *Lumíru* v roce 1874 a na ně navázaly další verše. V roce 1876 pak vychází u Palečka výbor *Z poezie nádražní* a nutno podotknout, že u nás je v této tematice, tedy prostředí dráhy a železnic, Geisslová jedním z průkopníků, především pak v novelistice. Ve druhé polovině osmdesátých let pravidelně

přispívá do moravské *Koledy, Květů, Osvěty, Zlaté Prahy, Světozoru, Zvonu, České včely*, ale také do Sládkova *Lumíru*. Josef Václav Sládek prožívá právě velmi bolestné období svého života po ztrátě ženy a dítěte a je mladé básnířce příznivě nakloněn; Slavík dokonce v zamyšlení nad jejich korespondencí hovoří o jakémsi „oparu nevysloveného mimoliterárního zájmu a zvědavosti“ (SLAVÍK 1978: 168). Geisslová v této době shromažďuje verše do sbírky *Imortely*, které vycházejí tiskem u Grégra a Dattla na doporučení Jana Nerudy v roce 1879. První Nerudova recenze v *Národních listech* z prosince téhož roku je příznivá. „Kdo sledoval zajímavé příspěvky, jež slečna Geisslova podávala do různých časopisů, a potěšil se nejvíc rozmarným tónem jich, bude překvapen opravdovou hloubkou, jaká se v Imortelách jeví. Jsou to pravé senzitivity, plny živého citu a přirozené reflexe. Také forma pěkných a pěkně upravených básní těch je lahodná a správná“ (NERUDA 1966: 89). V druhém čísle *Osvěty* z roku 1880 však už vyjadřuje podstatně skeptičtější stanovisko a, jako by sám nebyl básníkem *Hřbitovního kvítí*, vytýká mladé autorce shodně s Krásnohorskou nedozrálou, rozervanou, přílišný smutek: „Vidíme v nich [v básních; pozn. H. D.] více ještě stopy bojů než výsledky jejich, více snahu než její ovoce“ (NERUDA 1911: 382). Toto nepochopení básnířku velmi zasáhlo, a přestože vydává (mnohdy vlastním nákladem a často spíš se ztrátou) ještě další sbírky, několik novelistických knih a dokonce tři romány, bolestná a originální nota *Imortel* se z nich vytratila.

Geisslová je po všech stránkách zjevem lyrickým a aniž bychom chtěli snižovat jistou hodnotu jejích počínů prozaických, natož veršů vlasteneckých, faktem zůstává, že její novely jsou charakteru druhořadého, provinčního a že pouze její tvorba básnická, především pak ta, která byla „objevena“ až v šedesátých letech minulého století Ivanem Slavíkem, má nepochybný přesah do budoucnosti a zaslouží pozornost. O jejích počinech prozaických vyjadřuje se Slavík v doslovu k výboru *Zraněný pták* (1978) takto: „Celkem třináct publikovaných knih. Většinou to bylo tuctové, konvenční zboží a ona inkriminovaná nota z *Imortel* – jako by se vytratila. Vlastenčení, rýmovánky pro děti, krajinná deskripce, rádoby humor, jalová historická reflexe. Prozatérkou nikdy nebyla, aspoň ne výpravnou“ (SLAVÍK 1978: 170). Po smrti Geisslové vydává její sestra Emílie *Básně z pozůstalosti I. G.* (1915), nicméně vybere právě ony neutrální vlastenecké básničky, které o druhé části básnířčiny osobnosti nic neprozradí. Jen jako náhodou závěrem podotkne, že „v pozůstalosti je toho ještě mnoho, co se zvláštní intimností k vydání nehodí“ (TAMTÉŽ: 171). Avšak právě to se dnes stane předmětem našeho zájmu, poněvadž rukopisná pozůstalost je „pravá Geisslová“, která s „imortelami nezemřela“, nýbrž ta, jež dál do šuplíku schovávala všechny své vzdechy a krátké veršičky psané na okraje

koncertních lístků. Nepsala pro obecnost, psala pro sebe a pro svou samotu. Tolik toužila po literárním ocenění, po literárním úspěchu, jaká tedy ironie osudu, že jedinou poctou, kterou kdy dostala, byla stříbrná medaile Spolku proti týrání zvířat. Také byl podle ní pojmenován chicagský sbor Jednoty českých dam Sborem Irmy Geisslové, udržovala totiž pravidelnou korespondenci s americkými Čechy. Právě na jeho náklady byl pořízen spisovatelčin náhrobek na jičínském hřbitově (TAMTÉŽ: 70).

Přestože se Geisslová o soudobou nejen českou poezii zajímá, nedostatek finančních prostředků jí nedovoluje odebírat literární periodika ani kupovat větší množství knih. Zůstává tedy v jakési jičínské izolaci, třebaže poezii ruchovsko-lumírovské generace čte. A v tom je právě to originální: Geisslová nemá, pokud je známo, ani v osmdesátých a devadesátých letech styk s moderní poezií, podle všeho nečte ani Hlaváčka ani Sovu, natož Verlaina. Přesto její básně do poetiky lumírovců nezapadají a přibližují se naopak mladším básníkům. V čem konkrétně je tvar jejích básní jiný? Především její básně postrádají jakoukoli rétoričnost a mnohdy rozvleklou filozofickou reflexi, která je pro básníky let sedmdesátých příznačná.

Podívejme se pro ilustraci na část Vrchlického „Balady o jeseň“ ze sbírky *Hudba v duši* (1886) a na část básně „Jeseň“ z *Imortel*.

Balada o jeseň

Ó kterak jeseň mlhavou mám rád,
kdy listů pršky stráněmi se honí,
na suché listí žaludů zní pád,
a v skalné rokli dutě potok zvoní,
kde skloněný vaz dumá nad výtoní.
Les plný žlutých, rudých plamenů
se chvěje divým řevem jelenů,
v němž ozývá se drsně vášeň divá,
mech zvlh na sivém čele kamenů,
a ozvěna jak lesní roh kdes zpívá.
(VRCHLICKÝ 1983: 83)

Jeseň

Roviny, planiny,
jak mi to líto,
že už je požata
pšenice, žito;
pšenice, žito,
vlnivé klásky,
že s nimi umlkly
skřivánčí hlásky.
(GEISSLOVÁ 1879: 17)

Tam, kde Vrchlický užívá dlouhý verš a náladu divoké přírody vystihuje rétorickým výrazem, Geisslová užívá krátkého verše a je stručná, až úsečná: přesto si i její verš uchovává silný dojem z pohledu na sklizená pole. Tam, kde Vrchlického jazyk zní navýsost poeticky, zatížen komplikovanou syntaxí, jazyk Geisslové je jednoduchý, lehký, nebojí se prostého opakování veršů. Geisslovou také od této generace básníků odděluje naprostá absence moralizování a didaktičnosti, kterou u lumírovců mnohdy nacházíme. Jako příklad uvedme opět úryvek z Vrchlického básně „Sapfó“ (*Zlomky epopeje*, 1886):

Mrtvá, mrtvá v hlubinách věků dávno,
Sapfó, dřímáš, nad tebou času vlny

dmou se, hlubší, děsnější nežli hrob tvůj
v lesbickém moři.

Jako symbol Helady před mým zrakem
planeš v krásy úbělu; velká, čistá
(VRCHLICKÝ 1983: 91)

Shodně se svými parnasistními vzory Lumírovci často ještě používají velké básnické formy, sonet, dlouhé dvanáctislabičné verše, naproti tomu styl Geisslové charakterizuje jistá zpěvnost a melodičnost, hudebnost docílená často kratšími verši a jednodušší syntaxí. Přibližuje se tím jednak k poezii Sládkově (pomineme-li poezii pro děti, citujme třeba: „Velké, širé, rodné lány, / jak jste krásny na vše strany, / od souvratě ku souvratí / jak vás dnes to slunko zlatí!“ (SLÁDEK 1907: 459), ale také v náznaku k poezii moderní. Troufneme si dokonce srovnání s Verlainem, který je pokládán za pomyslného knížete melodičnosti a zvuku v poezii konce století. Především se pokusíme ukázat onu jednoduchou libozvučnost a zároveň budeme hledat shody v rovině jazykové.

Po smrti

Pakli z té rmutné pozemské dráhy
vybočím záhy,
kdo pak mých vidin čarovné zjevy
oslaví zpěvy?
v průvodě v život mladistvých tužeb
prokáže služeb?
a kdo ty sny mé, divoké krásy,
dosněním spasí?
zápoly moje odvážné, strastné –
nebyly štěstí;
podmílal peň, kde úmysl dřímá,
osudu příval.
Kdož by se v chmurném, prokletém domě
uhostil po mně?
vyměnil za můj úděl svůj ladný? –
žádný, ach – žádný!
(GEISSLOVÁ 1879: 91)

Bez názvu

Zazvonil zas potok
prostý pout...
srdce se mi mohlo
utrhnout.

Jarem zachvěla se
jarní tiš
a ty nevíš, nezříš,
neslyšíš!!!
(GEISSLOVÁ 1978: 130)

Pláče to v srdci mém

Pláče to v srdci mém,
jak na město, když prší.
Po čem tak skleslý jsem
hluboko v srdci svém?

Bělostný měsíc

Bělostný měsíc
svůj bledý jas
rozlévá v lesích
je slyšet hlas,
jak listím padá...
(VERLAINE 2006: 20, 22)

Odhlédněme nyní od tématu a nálad těchto veršů, jimi se budeme zabírat později; podívejme se však na podobnosti v jazykové výstavbě: nejprve na modalitu veršů, pak na segmentování vět do veršů a na převládající typ označení.

Už na první pohled můžeme konstatovat bohatou škálu větých modalit. Nejen jako Verlaine, ale i jako celá řada dalších moderních autorů, používá i Geisslová často otázky, většinou zdůrazňující vnitřní pochybnosti, tázání lyrického subjektu a představující určitou formu sebereflexe. Najdeme zde i početné zvolací věty: Geisslová právě jimi básně často zakončuje. Tragika jejích básní často vyústí na závěr v bolestném zvolání, jak dokládají oba citované příklady, ve druhém jsou dokonce vykřičníky tři. Z dalších

výrazových možností interpunkce si všimněme tří teček značících apoziiopezi, vyjadřující nemožnost postihnout slovy citové pohnutí, což je právě pro Geisslovou velmi příznačné. Nalezneme zde ale i velké množství středníků a pomlček, které mají buď obdobnou funkci jako tři tečky.

V segmentování textu se Geisslová ukazuje jako velmi moderní básnířka. Její verše jsou mnohdy krátké, někdy je samostatně na řádku vyděleno jediné slovo, tedy pro lumírovskou generaci věc nemyslitelná nebo minimálně neobvyklá. Báseň „Po smrti“ navíc dokazuje autorčin nepopiratelný cit pro rytmus a frázování; teprve jím se báseň stává zajímavou.

Pokud jde o typ pojmenování, je nepochybné, že u Geisslové se jedná především o nominální označení, ostatně jako u řady jiných sebereflektujících básníků. V básních jsou tedy častěji používána podstatná a přídavná jména (*V kraj zasmušilý, mlhou zředitelý, / se od severu ostré větry ženou, / a zaskučivše plání zasněženou, / v skal ukryly se zášer osamělý* –, GEISSLOVÁ 1879: 24), slovesa jsou méně častá a obvykle mají stavový, nikoli dějový charakter nebo jsou nosičem obrazného vyjádření (*Je smutno, mysl zasmušena, / a srdce dvakrát žal svůj cítí, / ten starý žal! – duch stíně tuchou: / že vyschne jednou všechno žití; GEISSLOVÁ 1879: 65*) Pro autorčinu poetiku je tento rys příznačný; spojuje ji nejen s následující básnickou generací, ale i s americkou předchůdkyní moderního básnictví, s Emily Dickinsonovou.

Jisté spřízněnosti Irmy Geisslové s touto o více než dvacet let starší americkou autorkou si všiml už Ivan Slavík (SLAVÍK 1978: 172–173). Přestože Dickinsonová žila ve velmi dobře zajištěné rodině a dostalo se jí několikaletého vzdělání, ani ona se nikdy nevdala a za života nevdala ze svého bezmála dva tisíce básní čítajícího díla ani jedinou sbírku. Její tvorba byla objevena až později a uznávána jako moderní. I Dickinsonová zažila zklamání v lásce, o němž se nic bližšího nedovídáme, ale o tom až později. Všimněme si nyní na ukázkách slohové příbuznosti těchto dvou autorek a připomeňme, že v tomto směřování k volnému verši a jednoduchosti je prakticky nikdo nemohl vést a že tedy obě prokazují nesporný talent pro lehkost formy:¹

Bez názvu
Žal přebrodím,
široký tok –

Hrany
Už nemám nic, a nelze doufat ani –
mých plesů chrám se boří v rozpadání,

¹ Všechny básně Emily Dickinsonové jsou převzaty z elektronické verze jejího díla dostupné na http://alarmo.sweb.cz/emily/t_zh98.htm. Dále bude při citaci uváděno číslo básně a překladatel.

mám zkušenost,
však dotyk radosti
mi zmate krok
a klesám – zpitá.
Oblázku, nesměj se,
neznám ten likér –
to je vše!

Síla jsou bolesti,
jimž dodal lehkosti
návyk je nést.
Dej štěstí obru –
slaboch bude z něj.
Dej Himálaj –
ten pozvedne!
(DICKINSONOVÁ, č. 252; přel. Jiří Šlédr)

v něm šero dusné – –
a věčná noc už nade mnou se kloní,
v níž žádný paprsk luna neuroní, –
v té hlava usne –
(GEISSLOVÁ 1879: 129)

Bez názvu

Na rudé záplavě
tmavé stromy,
zlaceny vrcholky,
věže, domy,
překrásné večery,
luzná jitra,
jásavé výkřiky
vábí z nitra [...]
(GEISSLOVÁ 1978: 151)

Dickinsonová stejně jako Geisslová používá převážně jmenná označení („široký tok“; „dotyk radosti“; „mých plesů chrám“; „šero dusné“; téměř celá báseň bez názvu), frázuje báseň do krátkých veršů s častými přesahy („však dotyk radosti / mi zmate krok; jásavé výkřiky / vábí z nitra“), věty mají různorodou modalitu, ať už s charakterem zvolání („to je vše!“; „ten pozvedne!“), nedokončených výpovědí („v té hlava usne –“) nebo vysvětlení („a klesám – zpitá“; „dej štěstí obru – / slaboch bude z něj“). Obě dvě dávají přednost přímé výpovědi lyrického subjektu v 1. osobě.

Dokázali jsme tedy, že Geisslová se slohovou stránkou svých veršů řadí spíše k pozdější básnické škole než ke generaci lumírovců, přestože pochopitelně i v její tvorbě nalezneme verše, které bychom zařadili spíš k parnasistní poetice:

Ach, ráda vzpomínám té tiché, luzné chvíle,
jak do vlasu nám hloh své květy strásal bílé,
tak hebké, vonné, něžné,
a my jsme v pohnutí a citů vzplápolání
ty hvězdy stíhali, zářící v putování
v své dráze světoběžné.
(GEISSLOVÁ 1978: 17)

Svým stylem připomíná Geisslová moderní básníky, snad není příliš troufalé zařadit ji hudebností veršů a tvarem slok vedle světových autorů, jako jsou uváděny Verlaine nebo Dickinsonová.

V následujícím výkladu představíme několik tematických a motivických celků, z nichž některé jsou specifické pouze pro poezii Irmu Geisslové, většina se ale objevuje v moderní poezii devadesátých let vůbec, zejména v dekadenci. Opět se na základě rozboru dílčích úryvků či básní pokusíme dokázat, že naše autorka je v tomto ohledu jednoznačně moderní básnířkou (u rozboru slohového to možná tak zřetelné nebylo) a že bolestný, až tragický ráz jejích básní je blízký výrazu dekadence, u Geisslové však prostý všeho

pozérství a aristokratismu. Soustředíme se nejprve na přírodní a prostorové motivy a na téma zhrzené lásky (to v konfrontaci s tvorbou Dickinsonové), poté se budeme věnovat velkému tématu plynutí času, rozporu mezi věčností a pomíjivostí; pozornost si zaslouží také témata samoty a šílenství, uvedené do vztahu s nervalovským lyrickým subjektem; nejvýrazněji však vystoupí do popředí téma smrti a touhy po smrti, u Geisslové snad vůbec nejčastější. Paralely budeme hledat především v poezii zahraniční (Emily Dickinsonová, Gérard de Nerval), ale i české (Karel Hlaváček).

Podívejme se nyní na přírodní motivy a prostor v autorčině lyrice. Geisslovi se často stěhovali, žili ve velkých městech i na maloměstech, Irma poznala jak Prahu, Vídeň nebo Budapešť, tak Českou Třebovou a Jičín. Třebaže ve městech, v bytech s okny vyhlížejícími na železniční trať, strávila mnoho času, v její lyrice se městská tematika neobjevuje, s výjimkou motivů vlaku a železnice, které tu jsou symboly volnosti, neznámých dálek, netušených odepřených možností:

Cos závatného v letu vlaku cítím,
nech nad bezednou roklí s ním se řítím,
či nad rovinou pšeničnou či ječnou
tou tratí dlouhou, smutnou, nekonečnou –
(TAMTÉŽ: 101).

Dominantní je však lyrika přírodní. Příroda slouží nejen jako dekor nebo prostředek pro vyjádření určité nálady, ale je někdy cílem sama o sobě. Ve verších Geisslové objevíme širokou škálu květeny a barev, různé druhy stromů, lesní a polní scenérie, časté jsou motivy vodní plochy či řeky, např. Dunaj, tůň, hučící jezy, moře, kaluže, močály – tekoucí voda vždy přináší pocit závisti nad nezávislostí, nad směřováním do dálek (viz citace výše, tamtéž: 130). Nejčastěji jsou ale zobrazovány stojaté vody, které evokují buď hloubku, nenávratnost („žet' ztraceno jak v mořské tůni kámen –; TAMTÉŽ: 67; „A sen ten bude hluboký / jak moře černé, záhadné“; TAMTÉŽ: 82), nebo špinavost, ošklivost, zahnívajících strnulost („Ty dny jsou kaluží, jež líně pohne se, / kdy větry do ní dují, / v ní bejlí, plazové se nikdy nermoutí, / a nikdy neradují“; TAMTÉŽ: 37). V přírodní lyrice Geisslové jsou zastoupena všechna roční období, nejčastěji však podzim a zima; rozhodně u ní neplatí tradiční příjemné a povzbudivé konotace spojované s jarem a létem – i tato období jsou chladná a teskná. Většina jejích básní se odehrává v temné noci, v černé krajině anebo za soumraku, tedy ve chvíli, kdy umírá den a rodí se noc.

Když v letním soumraku tím skvostným červánkem
dík za život je vzdáván,
mně jest jak smutnému, jenž domů vrací se

a není očekáván.
(TAMTÉŽ: 57)

Krajina Geisslové se často zmítá pod náporu povětrnosti – v bouřce, větru, někdy v dešti, často je namrzlá nebo rozbahněná, jindy bezútěšně sněží; svítí-li slunce, pak nehřeje. Kdybychom básnířku chtěli zařadit do typologie autorů podle Gastona Bachelarda (1973), byl by jejím živlem bezesporu vzduch. Kromě větru, který si hraje se stromy a listy, jsou velmi častými motivy obloha, měsíc, mraky a hvězdy. Nebe je tradičně spojováno s božským, dobrým, nadpozemským, zatímco zemské hloubky spojujeme s peklem, se vším zlým, ale také s pozemskou smrtí, hrobem. U Geisslové najdeme oba póly této vertikály – jak hluboké tůně, strnulé močály a především hřbitovy a tíživou zeminu („*Vzburu – ach, nemohu / blodá cos ve mně, / hrůzou jsem poutána / v klín matky země*“; TAMTÉŽ: 148; „*Noc měsíčná jde beze slov / v tu stinnou tiš, / a žasnouc, hledí na hřbitov, / kde stojí kříž*“; TAMTÉŽ: 93), tak slunce, plynoucí oblaka, nebe („*Šleh slunce mdlý jak odlesk voskovice / se táhne po sněhu, kvil zvonu do vichřice*“; TAMTÉŽ: 100; „*Táhnou mračna přes měsíc / jako vlny přes lodice*“; TAMTÉŽ: 18), většinou však nebe noční, tedy hvězdnaté či měsíčné („*Mne láká okno víc, kde v noční krajinu / se dívám zas a zase / na jasnou oblohu, kde v luzích hvězdnatých / se velký Medvěd pase...*“; TAMTÉŽ: 56; „*Noc krásná, samé lilie, / jež sype měsíc k zemi dolů*“; TAMTÉŽ: 65). Na ukázkách zvýrazněných kurzívou navíc pozorujeme, jak mistrně si s polaritou nebeského a zemského Geisslová pohrává, jaké napětí se mezi těmito sférami odehrává. Člověk připoutaný k zemskému touží vzlétnout, osvobodit se a dostat se ke hvězdám, k nebi, k vesmíru. Připomeňme tady *Hřbitovní kvítí* Nerudovo, kde je právě tato polarita jednou z významových dominant:

Co jest Země? – Mocná báně
z kostí vetchých, z popele,
velký hřbitov, tvor, kde všaký
druhu tělem ustele.

Báně povrch zlatoskvělá
hvězdy bílé podoba,
uvnitř dech a světlo mroucí,
teskná smrti podoba.
(NERUDA 1941: 65).

Také ve verších *Irmy Geisslové* se objevuje představa vzdáleného, všeobjímajícího, rozprostraněného vesmíru:

V širokém vesmíru
nebylo by omluvení? –
srdce prahne po smíru,

Že v širém vesmíru, v končinách nejdálnějších –
ó krásný, klamný čas! nebylo blaženějších
dvě duši nad nás více.

odpuštění! odpuštění!

(GEISSLOVÁ 1978: 113, 17)

Velmi významná je pro ni také sféra vzduchu a výšin, náležející okřídleným tvorům: „Umlkly zpěvy, ptactvo zašlo k jihu, / kmitnul se motýl v posledním svém mihu,“ (TAMTÉŽ: 58). Pták je vůbec jedním z klíčových motivů. Někdy bývá konkretizován („Skolili husu. Nebude více / zvedati vzhůru modrý svůj zrak, / kýhati táhle, mávati křídly / zajatý, bílý, velký ten pták.“ TAMTÉŽ: 98; „Smích mladých hrdliček – mně vytím šakala“; TAMTÉŽ: 27; „s tím až dolů ve tmu slítly / houkající sovy dvě –“; TAMTÉŽ: 22), jinde jsou letící ptáci jen složkou přírodního obrazu, často se však zobrazení mrtvého nebo zajatého ptáka, kterému je znemožněna jeho přirozenost, tedy létání, uplatňuje jako stylizace lyrického subjektu:

Ty příčky drátěné,
jež rozšířit se snažím,
jsou rudé krví mou,
když hlavou o ně vrazím.

Co jsem a co jsem chtíval!
mně nestačil ten svět,
já zpíval jsem, jak zpíval
tak velel nitra vzlet,
teď sestříhán a zmrzačen,
jsem k umoření označen.

Vedle cesty leží mrtvý pták.
Co ho to stihlo? Proč zde zahynul?
Trudný pohled, dojem, nálada.
Jarní báj se vznáší v povětří,
každou snítku vlnadnou oprádá.
Divné, velké, svaté období!
Nový život, zmrtvých vzkříšení
a ten mrtvý pták, jak výčitka
vedle cesty leží k zetlení!
(TAMTÉŽ: 99, 153 a 152)

Obrazy tlejícího ptačího těla najdeme i u jiných moderních básníků, zvláště u expresionistů. Podívejme se ale nyní na několik ukázek z Emily Dickinsonové a porovnejme je s tím, co jsme dosud řekli o prostoru a přírodní motivice u Geisslové:

Moci tak létat

„Být pouze včelou“ – říkám si,
a za vor míti vzduch
a brouzdat nikde celý den
a kotvit mimo břeh –

ta svoboda! Tak vězeň sní,
jenž úpí v okovech.
(DICKINSONOVÁ, č. 661; přel. Jiří Šlédr)

Předjaří

Zvuk smutný nade vše a sladký
blázní a stále sílí –
to ptáci jsou, když jarní noc
se k svému konci chýlí
(TAMTÉŽ, č. 1764; přel. Jiřina Hauková)

Bez názvu

„Naděje“, ta má pírka
a v duši hřaduje
a zpívá píseň beze slov,
jež nikdy neztichne.

A sladce ve vichřici zní –
však bouře, ta je zlá,
že mohla ptáčka utrýznit
jenž tolik srdcí hřál.

Slyšela jsem ho v pustině
i v dále na moři –
však nikdy, v nouzi největší,
se k prosbě nesnížil.
(TAMTÉŽ, č. 254; přel. Eva Klimentová)

Na vybraných ukázkách můžeme názorně ukázat příbuznosti mezi tvorbou obou básníků, třebaže vzniklou zcela nezávisle. Dickinsonová využívá stejně jako Geisslová motiv a symboliku ptáka. Podobně jako Baudelaire ve své básni „Albatros“ vidí i tyto dvě básnířky svůj osud v podobě ptáka, kterému jsou na zemi přistřižena křídla, který patří do vzduchu a do dalek, a na zemi je uvězněn, zajat.

Pro obě jsou blízkými živly vzduch a voda, často moře či vodní hladina, protože obojí je symbolem širosti, nekonečnosti. Krajina má také u Dickinsonové tvářnost pustiny, navíc v mořské vichřici. Pro obě jsou příznačné noční krajiny, byť u Geisslové jsou nepoměrně častější. To jsou jen některé z mnoha společných rysů.

Nyní si povšimněme melancholického, mnohdy ponurého, až dekadentně laděného dojmu, k němuž směřují básnické krajiny Geisslové. Ten vyplývá jednak z dominance motivu temnoty, která je takřka všudypřítomná: není-li rozestřena v krajině, vykrádá se z nitra lyrického mluvčího. Krajina je však často v kontrastu s rozpoložením lyrického subjektu, jinak řečeno je-li krajina poklidná, slunečná a vše nasvědčuje tomu, že pomáhá zapomenout na všechny starosti, nitro lyrického mluvčího zkonejšeno není, je rozbolavěle navzdory krásné přírodní scénérii. Nejčastěji u Geisslové najdeme krajinu noční: „jas denní bolí mne, noc budí lítost mou [...]“ (GEISSLOVÁ 1978: 38) nebo šerou a bezútěšnou, kde je všechno marné. Tento dojem nacházíme na konci století v Hlaváčkově *Mstivé kantiléně* (1898). Při srovnání nálad, které v nás tyto verše vzbuzují, spatřujeme jistou příbuznost obou autorů.

Hledím do mlhavé dáli,
v ní dva černé topoly,
jak dvě věže by tam stály.

Nad nimi dav černých mraků
rychle běží – od pohřbu
řad vozů. Vlhko v zraku.

[...]

V cizích končinách běs války
mává žhavou pochodní,
odlesk na nebi plá z dálky.
(GEISSLOVÁ 1978: 129)

Zas den byl ospalý – po proudu řeky kdosi šel –
pod smutným nebem, nebem nízkým, nebem bez tepla –
to den byl ospalý – kdos zádušně v dálece pěl:
že marno vše, že nevzroste nic, že nic nevzeplá.
(HLAVÁČEK 1978: 95)

Hlaváčková středověká krajina v *Mstivé kantiléně* působí stejně tíživě, je plná marnosti, i zde se objevují motivy válečné. Podobný dojem vyvolává nejen melodika, ale i hlásková skladba verše. Nezaslechneme snad jakýsi pomyslný ohlas Hlaváčka, proslulého básníka „hoboju

a viol“, jehož básnické obrazy se spojují se zvukovými vjemy, v následujícím deníkovém záznamu Geisslové?

Do pusté naší krajiny ni měsíc nezasvítí,
vše bez vůně je, bez tepla, a marno něco síti –
jen tíše, tíše, Geusové, – prý musí to tak býti.
(HLAVÁČEK 1978: 94)

Je noc. V zenitu září hvězdy a jako by se třásly. Burácí silný vítr. Nevím, oč nablízku naráží, ale zdá se mi, že slyším orchestr. Chvillemi zvláštní, zádumčivá melodie určitě vyniká. Zpěv a zápasy, jásot a hněvy, kletby a vítězosláva jarních dní to bouří. Sleduji v nejlahodnější symfonii akord a přeji si, aby ho zaslechli ti, kteréž miluji...
(GEISSLOVÁ 1978: 48)

Prožitek nehostinné krajiny je někdy u Geisslové propojen s tématem ztracené lásky. Hledajíc útěchu v přírodě, nenachází ji a její bolest nad ztrátou milého tak koresponduje s náladou, kterou nabízí krajina. V následující části se budeme právě tématem lásky zabývat, opět v porovnání s tvorbou Emily Dickinsonové.

Geisslová, jak už bylo uvedeno výše, se nevdala a pravděpodobně se nikdy nevyrovnala s neznámou citovou ránou, která jí byla zasazena v Budapešti. O této události nemáme žádné bližší informace, než jak o ní svědčí básně, například báseň psaná v Budapešti kolem roku 1878 (GEISSLOVÁ 1978: 17). Přestože Geisslová už v dospělém věku vzplála ještě jednou platonickou láskou, opět těžko určit ke komu, nezažila vlastně nikdy opravdový partnerský vztah a tento deficit lásky prožívá ve svých básních velmi tragicky, s pocity plnými bolu a touhou zemřít. Právě v těchto pozdějších básních vždy básnička propojuje nenaplněnou lásku s vysvobozením v podobě smrti. Často u ní také najdeme i určitou výčitku vůči tomu, kdo ji přestal milovat.

Smrt je zárod nových žití,
život její osten cítí,
zvětrám jako výpuk v římse,
pro koho však, nedovím se.
(GEISSLOVÁ 1879: 57)

Až udeří má hodina,
jež ze všech muk mne vyprostí,
a spolu chladem smrtelným
úd pronikne až ku kosti,
já vzpomenu si na dobu,
kdy byla jsem ti obtíží –
a tu se rádo srdce mé
u věčný spánek pohříží. –
(GEISSLOVÁ 1879: 81)

Podobně jako Geisslová ani Dickinsonová se nevdala a také v jejím životě chybí milostné naplnění. Z jejích veršů je čitelnější, že její milovaný zemřel. I u ní se téma lásky vždy úzce spojuje se smrtí a myšlenkou na její vlastní konec.

Touha

Ó já bych chtěla za tebou,
tam do neznámé krajiny,
zkaď nevrátil se dosavad
ni jediný. –

A líto by mi nebylo
v tmě zapadnouti bez světla,
vždyť všechna radost bez tebe
mi odkvetla.

A kdyby osud chystal mi
věk dlouhý, darů na tisíc,
já prosím, prahnu: za tebou
i v tmě, i v nic! –
(GEISSLOVÁ 1978: 84)

Bez názvu

Můj život zažil dvakrát smrt.
Teď zbývá naléztí,
zda nesmrtelnost nechystá
mi třetí neštěstí,

to velké, to, co rozumu
se dvakrát vysmeklo.
Rozchod je vše, co známe z nebe,
co stačí na peklo.
(DICKINSONOVÁ, č. 1732; přel. Jirí Šlédr)

Obě básně vypovídají o bolestné ztrátě milého, vyznívají tak, že milý zemřel. Geisslová vyjadřuje více svou bolest nad touto ztrátou („všechna radost bez tebe mi odkvetla“), Dickinsonová je zde stručnější a ve své básni postuluje obecnější princip („rozchod je vše, co známe z nebe, co stačí na peklo“), není tolik osobní jako Geisslová. To lze říci o tvorbě těchto autorek i v obecné rovině: Geisslová vypovídá zpravidla pouze o sobě a svém vnitřním stavu, zřídka přisuzuje svým myšlenkám obecnou platnost; Dickinsonová naproti tomu často a ráda vystupuje ze svého hlubokého vnitřního prožitku do obecnější polohy. Přesto v jejím díle nalezneme i verše, které se Geisslové podobají více:

Sem zasáhl mě hrot.
Milujíc ruku střelce
vzdávám šípu hold.

Zhynula, řeknou, v „bitce“!
Zdolána, duše ví,
jediným prostým šípem
z jediné tětiny.
DICKINSONOVÁ, č. 1729; přel. Jirí Šlédr)

Hrob je má malá chaloupka,
kde, dbajíc o náš ráj,
připravuji svůj salonek
a mramorový čaj.

Pro dva, teď odloučené
jen krátce, pouhý věk,
než v nekonečném životě
si budou náležet.
(TAMTÉŽ, č. 1743; přel. Jirí Šlédr)

Příznačná je pro Američanku dichotomie cit – rozum; právě rozum a rozumnost její výpovědi nepatrně svlažují bolestnost, kterou u Geisslové vnímáme intenzivněji. Nicméně obě dvě – jak jsme viděli v našich ukázkách – se jasně vyznávají z touhy přiblížit se smrti ke své lásce, ve smrti se s ní znovu potkat.

V básních z pozůstalosti z osmdesátých a devadesátých let se Geisslová zpovídá z jisté skepse vůči milostným vztahům. Je pesimistická, nevěří ani nedoufá v další lásku.

Ty duhy v životě, toť vzdušné přeludy,
a láska – ta je klamem,
vždyť zchladne jako vše, a těžko modlit se
pod znesvěceným chrámem.
(GEISSLOVÁ 1978: 36)

[...] nuž spěte v hrobě, naděje mé,
a spěte navěky! –
(TAMTÉŽ: 28)

Zajímavé je, že se lyrický mluvčí, zřejmě pod vlivem velkých životních ran – milostného zklamání a smrti matky – jeví jako předčasně zestárlý, jako někdo, koho již nic nečeká. Takto její lyrický subjekt promlouvá i ve verších psaných souběžně s *Imortelami* nebo přímo v básních z *Imortel*, tedy z doby, kdy bylo Geisslové necelých 24 let. Najdeme tam například tyto verše v básni „Bolehlav“: „Teď na smrt by mne vyděsil, / kdo věstil by mi šťastné žití, / mně hudbou temných myšlének / se šílené zdá vlnobití!“ (GEISSLOVÁ 1879: 105) Její lyrické já se také vyznává z jisté otupělosti a chladu vůči světu a citům vůbec: „Už odumírá vše, co vřelost duše mé / kdy vzněcovalo v plamen, / mne mrazí, nudí vše, já sama bezcitna / jak chladný, hrobní kámen“ (GEISSLOVÁ 1978: 36). Přesto tyto verše nedešifrujeme jako zprávu o autorčině necitelnosti, naopak, její srdce nejspíš neustále hořelo, ale tento chlad pocit'uje k dohasnuvšímu plameni své lásky.

Tyto milostné strasti hraničily u Geisslové mnohdy až s jakýmsi druhem šílenství. Básnířka je zjevem nesmírně senzitivním. Každé zklamání a ztráta na ní nechávaly zhoubné následky a ventilovaly se v podobě ponurých básní. Podíváme-li se na báseň „Prchni ode mne“ z *Imortel*, cítíme z ní zaznívat šílenství duše. Lyrický mluvčí už nevěří na lásku, pozbývá naděje, že by ji ještě mohl prožít. Jak je smutné, že se tato skeptická autorčina vize naplnila...

Prchni ode mne

O, znič ty lupeny, je neklad' na mou skrání,
kde by mne pálily jak jantar hořící,
a prosím, nezpívej! ve sladkém hlase tvém
já slyším z pralesa zuřivou tygřici.

A probůh žádám tě, nehovoř o citu,
že darmo pro mne zplál do sebe zamčenou,
a – zapřísahám tě, nemluv mi o lásce,
při jejíž jméně dnes se stanu šílenou!

Ó pryč mi z očí dnes, já zřít tě nemohu,
já v tebe nevěřím – já v lásku nevěřím,
a jsi-li bez poskvrn, já budu rouhat se,
– dnes nevěřím.

Jen probůh z očí mi, a pak mne třeba skol,
vše já ti odpustím, tak tobě přísahám,
sice mne nepoznáš, – sama se nepoznám,
tak přísahám!! – –
(GEISSLOVÁ 1879: 117)

El Desdichado

Jsem Temnot noční stín, – jsem Vdovec, – nic než Žal,
Zřícené Věže Princ jsem z Aquitanie:
Má Hvězda uhasla, – mou loutnu rozhýbal
Černého Slunce svit, van Melancholie.
V tmách Hrobu za noci Ty, jenž's mě chlácholil,
Navrat' mi Posillip, moře Itálie,
Vrat' mi květ, jenž hýčkal mé srdce, v němž žal zbyl,
Stvol Růže a Réva se v jedno spojuje.
Jsem Amor? Phoebus?... Lusignan? Jsem Biron?
Čelo zde zrudlo mi polibky královny;
Siréna, Jeskyně – takto jsem chvíli snil...
Dvakrát jsem vítězně přeplaval Acheron:
Tvá lyra, Orfee! ještě mi v uších zní
Vzdech Světic a křik Vil.
(NERVAL 2004)

„El Desdichado“ Gérarda de Nerval (NERVAL 2004) je tu citováno ne proto, abychom hledali spojnice mezi těmito dvěma konkrétními básněmi, nýbrž abychom se pokusili nahlédnout příbuznost jejich básnických typů. Nerval zemřel v roce, kdy se Geisslová narodila, přesto jej můžeme – stejně jako Dickinsonovou – vnímat jako jakéhosi jejího souputníka. Nerval ve Francii předjímá nástup symbolismu, je předchůdcem Baudelairovým. Jeho život je sledem mnoha cest, mimo jiné i několika internací na psychiatrické klinice; výsledkem jsou pološílené bolestné verše, představené hlavně ve sbírce *Chiméry* (1854). S Geisslovou ho sblížuje především pocit „l'inconsolé“, tedy pocit bezútěšnosti či nevykupitelné bolesti duše. Poznáváme u něj opravdovost a hloubku pocitu životní marnosti a utrpení stejně jako u Geisslové. I jeho slunce je „černé“, také on je melancholický, ponořený ustavičně do temnoty duše a světa kolem. Třebaže se básně těchto dvou autorů v mnohém odlišují, spojuje je pocit neutišitelné bolesti a zmaru, který v jistém smyslu předznamenává symbolismus a částečně i dekadenci, ovšem bez její artistní pózy.

Stejně jako Nerval i Geisslová je pronásledována vidinami; vrací se jedna zvlášť děsivá: mrtvola její matky měla nedovřené jedno oko a tento pohled si v sobě Irma nesla celý život. Báseň z roku 1879 je jak hrůzyplnou vizí, tak osobním doznáním úzkosti:

Měsíček svítí – já se ho bojím –
příšerné oko zřím já v něm plát,
hledí sem oknem břečťanu mříží –
ach, bojím se, a nemohu spát.
(GEISSLOVÁ 1978: 25)

Kdybychom nevěděli o oku mrtvé matky, nabylo by slovo *oko* hlubokého symbolického významu: může se pod ním skrývat oko boží, které vše prohlédne, které vidí všude a před

nímž není nic skryto. I z toho totiž jde strach. Oko v kontextu tohoto úryvku může být třeba okem zvířete, které plane ve tmě a děsí, protože není vidět nic než právě jej, a hrozba tedy zůstává neznámá. Oko nás vidí, pozoruje, ale my nevidíme nic než je samotné. Podobná situace nastává i v jiné bezejmenné básni z roku 1879, opět se oči upírají ze tmy a pronásledují lyrického mluvčího:

Nad krajinou luna
stojí převysoko,
vůkol stíny – běda –
běda, zas to oko!

Nikde stání, klidu,
kam jen noha kročí,
všade jen ty velké
vytřeštěné oči.

Snad i tehdy, až mi
zajde žití klamné –
skulinou mé rakve
budou zírat na mne! –
(TAMTÉŽ: 23)

V této básni můžeme spatřovat snad i jakýsi náznak expresionismu: oči bez tváře opět zírají z temnoty, jsou vytřeštěné a budou pozorovat i po smrti, pronásledují lyrického hrdinu bez ustání. Báseň je navíc psaná krátkým veršem; verše jako „vytřeštěné oči“ nebo „budou zírat na mne“ jsou osamoceny na řádku, a tudíž značně umocněny.

Kromě častého výskytu dílčích motivů, jako je oko, objevuje se u Geisslové nezřídka téma věčnosti v kontrastu k pozemské pomíjivosti. Protože zažila blízkost smrti, protože v ní umřely naděje spojené s láskou, medituje často nad smrtí, a tedy i nad věčností, posmrtným stavem, nad tím, co smrt přinese. Tyto existenciální motivy se většinou u Geisslové spojují s koncem pozemských útrap, vykoupením z bědného života, často také s prožitky uvědomění si pomíjivosti a prchavosti života. Tohoto uvědomění básnířka nabude už v poměrně mladém věku, a tak se téma objevuje již v *Imortelách*, zejména v oddíle *Květy z matčina hrobu*.

Kdy vzpomínajíc na tě k večeru,
zrak bez důvěry v modro pozvedám,
ret šepce: což je navždy ztracena? –
už se s ní více nikdy neshledám? –

A žádná nezvučí mi odpověď
ni od jara, ni v tichu od zimy –
nu ovšem, věčnost k lidem něma je,
a tvoje víra, matko, schází mi.
(GEISSLOVÁ 1879: 33).

Ze stejného období jako *Imortely* pocházejí i verše reflektující tragický pocit člověka ve chvíli, kdy pozná, že jeho čas je úzce vyměřený, jeho život jen efemérní:

Tot' příliš na ten prach, jež věky učily,
že může jednati a myslet, že je duch,
že svět si podrobí, – že bude věčně živ,
žeť božím obrazem – ba že on sám je bůh!
(GEISSLOVÁ 1978: 38)

V básni „Spousta“ kupí Geisslová početné obrazy, vykreslující zmar a zánik vlivem času:

Hle, přeražený kříž, a socha bezhlavá,
i kotva – ruka schází,
vše v síle přerváno, a časy přese vše
si volně cestu razí.
V čem věčnost zřela jsem, blesk mžikem rozrušil,
že zůstala hrst rumu,
již tence obrůstá jen chamrad' plazivá,
ta bez lesku i šumu.
(TAMTÉŽ: 39)

Věčné trvání ráje nebo pekla klade do protikladu k pozemské nicotě lidského bytí, vyjadřuje pocit marnosti. Pomíjivost věcí spojuje autorka s rozkladem, zánikem, a tedy především se smrtí.

A těžko pracovat, kdy známe nicotu
a bídný konec všeho,
i nelze věřit v ráj, kdy nitro kolbištěm
je reje pekelného.
(TAMTÉŽ: 36)

Smrt, konec života, zánik bytosti, toto existenciální drama každého jedince nesla Geisslová dosti těžce. Poznamenaná smrtí matky touží již od mládí zemřít a s trochou nadsázky můžeme říct, že všechnen svůj život spojuje se smrtí. V její poezii je smrt zastoupena v několika polohách. Jednou je touhou, která ji přiblíží k matce a zahladí tak smutek z této ztráty (*Imortely*), jindy představuje vysvobození z pozemského těla unaveného psychickým strádáním; tato podoba smrti je asi nejčastější a prostupuje prakticky celým autorčiným dílem. V posledním období její tvorby – na sklonku devadesátých let a počátkem 20. století – se objevuje smrt zároveň očekávaná, doprovázená smířeností s osudem, a zároveň smrt krutá, která přerušit nití života, ať už bylo jakkoli těžké. Smrt, již se každý přirozeně obává, protože nás vede do neznáma. A bála se jí i Geisslová. Touha dostat se do hrobu k matce zaznívá v *Imortelách* silně v druhém oddílu. „Odpočivej sladce / v tichém, matko, hrobě! / kdybych mohla, věř mi, / já bych přišla k tobě“ (GEISSLOVÁ 1879: 19). Ve stejném duchu se nesou i všechny ostatní verše tohoto oddílu. Mladá autorka

vyjadřuje délku života, který ji čeká, a tedy nedostupnost, dalekost smrti: „žet' sám život nářev smutný, / nekonečně dlouhý“ (TAMTÉŽ: 29). Nechceme samozřejmě tvrdit, že by tento „nářev“ nebyl dostatečně hluboký, naopak, uvědomme si, že Geisslové je v době psaní těchto veršů 22–23 let, ale právě dekadentní ladění veršů lačnicích po smrti má teprve přijít. Geisslová byla nepochybně osamocená: „samota mne mrazí odvěká, / hledám, volám – srdce člověka“ (GEISSLOVÁ 1978: 35) a nedokázala si ve své situaci představit jiné východisko než smrt. Smrt je leitmotivem většiny jejích básní. Představuje pro ni ulehčení. Většinou vyjadřuje svou touhu po smrti poměrně přímočaře:

Setřásti všechno! – setřásti život!
Neb at' jsem orlem, a co mne trudí,
rozptýlím v éter mohutným letem
a večer spadnu s rozbitou hrudí!
(TAMTÉŽ: 26)

Stín hledá, temno, hrobku klín,
kam sklonil by se, usnul tiše –
jen chvilku míru, jeden stín
dej smutným, bože s nebes výše!
(TAMTÉŽ: 65)

Ryze dekadentní polohy najdeme ve stylizacích smrti do těla ptáka, který umírá nebo už tleje na zemi (viz výše). Už v 19 letech napsala Geisslová báseň „Adagio“, jíž dominuje obraz umírající labutě. Tato metafora něčeho krásného, čistého, nevinného v kontrastu se smrtí, je velmi působivá:

[...] u břehu kol planých ostružin a malin
potápí se klidně velká labuť mroucí...
Škoda jí – ach, v oku pálí slza žhoucí.
(TAMTÉŽ: 15)

O mnoho let později píše báseň, kde je umírající pták symbolem jejího umírajícího mládí, jindy bez tepla umírá motýl:

Jarní motýl dokonává,
bez tepla a slunce hyne,
odvážil se příliš záhy
v naše kraje nehostinné.
(TAMTÉŽ: 138)

V některých pozdních verších se zračí touha zemřít po té, co se mluvčí rozloučí, naposledy pohlédne na určitá místa: „jen ještě jednou vzlétnout / a pak bych umřel rád“ (TAMTÉŽ: 154). Porovnejme dekadentně laděnou báseň „Osten žití“ s motivem bezmocného ptačího tělíčka s bezejmennou básní Emily Dickinsonové, tematizující také smrt:

Když zmírá ptáče v háje vonném stínu,
ni list se jeho dechem nezachvěje,
a slunko se naň mříží větví – směje.

Hle, zobáček už rozevřen, dech prchnul,
tvor bez vlády se v lesní trávu svalí –
a šumot lesa milost boží chválí. – –
(GEISSLOVÁ 1879: 61)

Nestalo se to celé hned –
byl vražděn s průtahy.
Úder, pak možnost pro život
svůj cejch v něm obnovit.

Kočka dá myši čas,
když rozevře svůj skus,
zašpásovat si se spásou –

Smrt je daň životu,
lepší, když úplná,
než napůl – nabýt vědomí
(DICKINSONOVÁ, č. 762; přel. Jiří Šlédr)

Zatímco Dickinsonová je stručnější ve vyjádření a trochu příkrá, Geisslová podává obraz velmi osobitý a jímavý, mimo jiné kontrastním zapojením slunce, směřícího se na umírajícího tvora. Obě básně ale vypovídají o témž: o smrti v přírodě, která je přirozená; přesto není lehké ji pozorovat, protože člověk se smrti bojí, někdy i štítí. U Dickinsonové navíc zaznamenáváme jakési laškování života se smrtí v podobě kočky a myši, které se vždycky budou honit a chytat. Je to trochu trpká ironie. Poslední strofa zaznamenává opět obecnou reflexi, syntézu myšlenek nastolených básní. Pro Dickinsonovou je to typické, Geisslová naproti tomu nechá vyznít pouze obraz samotný.

V jiných obrazech smrti, neméně naléhavých než představa mrtvého ptáka, se díváme na obraz utonulého nebo tonoucího. V něm se spojuje naturalistická představa s expresionistickým zesílením. Stojatá voda je spojena s hloubkou, se zemí, stahuje ke dnu, ke smrti. V básni „Modlitba tonoucí“ tak čteme:

vod tůň se rozvíří
a shtlí, zahladí;

vod propast pode mnou
– hluk jako ve zvonu,
já tonu, utonu!
(GEISSLOVÁ 1978: 137)

Později je síla, která člověka stahuje ke dnu – tedy sám osud – přirovnávána k vodníkovi: „v zániku tůně stáhne tě osud / jak vodník oběť za vlasy“ (TAMTÉŽ: 150). V posledních letech života Irma Geisslová očekávala očekávala smrt vroucně, avšak s úzkostí. V roce 1909 píše:

Noc černá... v dáli vyje pes...
snad vidí kohosi...
mně divno, duši jímá děs –
zda nebe uprosí?

Mám rozloučit se – s někým – již –
ne, probůh, ještě ne!
Spíš nad mým lůžkem vztyč se kříž,
jejž břečťan překlene –
(TAMTÉŽ: 146)

V tomto úryvku hraje velkou roli sluchový vjem, vytí psa, které jako by provázelo něco neznámého a smutného. V době své nemoci, tedy před smrtí v roce 1914, píše Geisslová verše smířlivé, kdy je smrt znovu vítána jako vysvoboditel, tentokrát ze strastí tělesných:

Nechte mne v míru odejít,
palčivě bolí mne zrak,
všechna jsem chabá, ubitá,
smutná jak zraněný pták.
(TAMTÉŽ: 157)

Básnické dílo Irmy Geisslové není početné, na druhou stranu však velmi intenzivní. Záměrem našeho příspěvku bylo poukázat na základě rozborů jejích básní a v porovnání s tvorbou jiných autorů – ať už generačně spřízněných nebo mladších – na predekadentní polohy její básnické tvorby, již však není vlastní póza a rafinovaná vyumělkovanost „pravých“ dekadentů. Součástí tohoto záměru bylo také identifikovat a charakterizovat hlavní motivy a témata její poezie, na jejichž základě se nám básnířka zjevuje jako člověk trpící těžkým osudem, člověk, který nikdy neměl štěstí: „Nemám štěstí. Zní to fatalisticky, ale nelze to vyvrátit“, píše v roce 1892 (SLAVÍK 1978: 176). Nepochopená svou generací a neobjevená generací mladší, zůstávala českému čtenáři dlouho skryta. Neopominutelné paralely s tvorbou tak proslulých básníků, jakými jsou Dickinsonová či Hlaváček, které jsme odhalili v jejím díle, však ukazují na svébytný básnický zjev, jehož citová opravdovost je čitelná na první pohled. Zdá se, že by si tato autorka zasloužila – zvláště s přihlédnutím k dobovému kontextu – více pozornosti, než se jí doposud dostávalo.

PRAMENY

GEISSLOVÁ, Irma. *Zraněný pták*; ed. Ivan Slavík. Hradec Králové: Kruh, 1978

GEISSLOVÁ, Irma. *Immortelly*. Praha: Grégr – Dattel, 1879; <http://www.ceska-poezie.cz/cek/> [přístup 2007-12-20]

DICKINSONOVÁ, Emily. Elektronická verze jejího díla: http://alarmo.sweb.cz/emily/t_zh98.htm [přístup 2007-12-20]

HEJDA, Zbyněk. *Překlady. Emily Dickinsonová, Georg Trakl Gottfried Benn*. Praha: Aula, 1998

HLAVÁČEK, Karel. *Hrál kdosi na hobojs*; ed. Bohumil Svozil. Praha: Československý spisovatel, 1978

NERVAL, Gérard de. *Poésies*. Paris: Gallimard, 1964

NERVAL, Gérard de. *Chiméry a Aurélie*; přel. Jan M. Tomeš. Praha: BB Art, 2003

NERVAL, Gérard de. „El Desdichado“; přel. Karel Zlín. In *Literárky v síti* 4. 10. 2004;

Legends and myths of Czech and Slovak literature. Edičně připravily Stanislava Fedrová a Alice Jedličková. Praha, 2008. [online]. ©2008 <http://www.ucl.cas.cz/slk/?expand=/2007/sbornik>

<http://www.literarky.cz/?p=archiv&text=832> [přístup 2007-12-20]

SLÁDEK, Josef Václav. *Básně I*; edd. Milan Jankovič, Milada Chlábčová. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2004

SLÁDEK, Josef Václav. *Spisy básnické I*. Praha: Jan Otto, 1907; <http://www.ceska-poezie.cz/cek/> [přístup 2007-12-20]

VERLAINE, Paul. *Paul Verlaine v překladech Františka Hrubína*. Praha: Nibiru, 2006

VRCHLICKÝ, Jaroslav. *Jaroslav Vrchlický. Před branami Eldoráda*; ed. Václav Stejskal. Praha: Československý spisovatel, 1983

Zpívající labuť. Zapomenutí básníci devadesátých let ve výběru Ivana Slavíka; ed. Rudolf Skřeček. Praha: Odeon, 1971

LITERATURA

Slovník českých spisovatelů. Praha: Libri, 2005, s. 184–185

Lexikon české literatury, A–G. Praha: Academia, 1985, s. 792–793

BACHELARD, Gaston. *L'eau et les rêves: Essai sur l'imagination de la matière*. Paris: Librairie J.Corti, 1973

HOFMANOVÁ, Jana. *Irma Geisslová*. Jičín: Městská knihovna Jičín, 2005

LIER, Jan. *Za okřídleným kolem*. Praha: Česká grafická unie, 1921

MED, Jaroslav. „Česká symbolistně-dekadentní literatura“. In Čornej, Petr – Hrabáková, Jaroslava – Krivánek, Vladimír a kol. *Česká literatura na přelomu století*, Jinočany: H & H, 2001

NERUDA, Jan. „Básně Irmu Geisslové“. In *Literatura III.*; ed. Jan Thon. Praha: SNKLHU, 1966, s. 89

NERUDA, Jan. „Imortely“. In *Literatura II.*; ed. Ladislav Quis. Praha: Topič, 1911, s. 382–383

NOVÁK, Arne. *Přehledné dějiny literatury české od nejstarších dob až po naše dny*. Brno: Atlantis, 1995

SLAVÍK, Ivan. „Neznámá I. G“. In Geisslová, Irma. *Zraněný ptáček*. Hradec Králové: Kruh, 1978, s. 158–179

RESUMÉ

Těžištěm příspěvku je pohled na predekadentní polohy Irmu Geisslové, polozapomenuté české básnířky, generačně patřící k ruchovsko-lumírovské plejádě. Jeho záměrem je podpořit názor, že se jedná o významnou předchůdkyni české dekadence a symbolismu. Básnická tvorba Geisslové je na základě konkrétních ukávek srovnávána mj. s tvorbou americké básnířky Emily Dickinsonové, jejíž životní osud a dílo vykazují mnohé podobnosti. U obou autorek, příznačně stojících mimo dobové literární proudy, si všímáme obdobné motiviky a povahy básnického zření.

SUMMARY

The paper focuses on the pre-decadent aspects of the poetry by Irma Geisslová, an almost forgotten female poet who belongs to the neo-romantic generation of Czech authors. The aim of the analysis is to support the opinion that Geisslová may be considered an important predecessor of the Czech decadence and symbolism. Examples of her oeuvre are compared especially with the work of the American female poet Emily Dickinson, whose life and work appear similar to those of Geisslová in many aspects. Special attention is paid to the parallel use of motifs and a kindred poetic imagination in the work of both poets, who retained a detached position in the margins of the literary streams of their time.

Bělohorský mýtus v historické próze 19. století a stereotypy s ním spojené

LUCIE MAŠOVÁ

Mezi nejrozšířenější mýty ve společnosti patří bezpochyby mýty historické. Uvědomujeme si je však málo: ač mění podstatu mnohých skutečností, jsou ve společenském povědomí tak silně zakořeněny, že je mnozí považují za realitu. Jejich šíření napomáhá i krásná literatura, obzvláště přirozeně historická próza. Nebezpečí vyplývá z toho, že mnozí čtenáři historické prózy zapomínají, že se v ní jedná o uměleckou fikci, která neusiluje o všestranné postižení dějinných událostí. Toto pochybené chápání pak vede k vytváření či utvrzování zjednodušujících schémat. Protože je vliv historické prózy na mínění lidí mnohem větší než studium prací historiografických, je třeba přítomnost mytizačních tendencí v těchto dílech vnímat. Náš příspěvek je proto zaměřen na zobrazení jednoho z mezníků českých dějin – bitvy na Bílé hoře a doby pobělohorské – v české historické próze 19. století.

Předmětem analýzy byly čtyři prózy jako vzorek historické beletrie 19. století dotýkající se vytcené tematiky: povídkový cyklus Václava Beneše Třebízského *Pobělohorské elegie* (1874–1884), romány *Bitva bělohorská* (1869) Josefa Svátka, *Mistr Kampanus* (1906) Zikmunda Wintra a Jiráskovo *Temno* (1915). Hovořím-li o 19. století, mám na mysli tzv. dlouhé devatenácté století, za jehož počátek historici považují Velkou francouzskou revoluci a konec hraničí první světovou válkou. Proto mluvím i o *Mistru Kampanovi* a *Temnu* jako o dílech 19. století, s nímž jsou myšlenkově cele spjata.

Cílem analýz bylo odhalit, zda se v těchto prózách, jejichž zaměření, kvalita i způsob podání jsou značně rozdílné, vyskytují nějaká identická motivická topoi. Rozbor ukázal, že ve všech čtyřech textech je s větší či menší intenzitou přítomen komplex navzájem souvisejících stereotypů, který lze nazvat „bělohorským mýtem“.

Nejvýraznějším stereotypem je vnímání bitvy na Bílé hoře jako národní tragédie. Je chápána jako naprosto přelomová, nabývá symbolu zhouby národa. V *Pobělohorských elegiích* Václava Beneše Třebízského, spisovatele, který usiloval o probuzení národního vědomí svých čtenářů, se dočteme: „Doby však, o nichž vypravuji, horší den co den. Začaly osmým listopadem“ (BENEŠ TŘEBÍZSKÝ 1964: 120). Josef Svátek, autor čtenářsky atraktivní prózy nevalné kvality, poznamenané touhou po senzačnosti, chápe Bílou horu taktéž jako „tragédii českého národa, kteráž v dějinách celého světa nemá sobě rovného příkladu“

(SVÁTEK 1940/III: 405), která připravila „hrob celému našemu národu“ (TAMTÉŽ: 125) a „bídu staletou“ (SVÁTEK 1940/I: 238). Zikmund Winter, typický svým realisticky strážlivým pohledem, se oproti Svátkovi vyhýbá přímým a křiklavým hodnocením, jakož i vlasteneckému patosu a sentimentalitě, příznačným pro Třebízského. Jeho vnímání Bílé hory je přesto obdobné: „myšlenka, že jest poraženo vojsko, jež tu bylo na obhájení víry a svobody, ta dusila tak, až vyhrkly z očí mladého muže slzy, které přestaly pršeti teprv potom, když začal zatínat pěsti a klnout: ‚Ó, horo Bílá, kéž oheň se vyvalí z tvých útrob na ně, kéž hromy vyrazí z tvých střev na ně!‘“ (WINTER 1956: 318). Alois Jirásek, jehož záměrem bylo podat v *Temnu* detailní realistický obraz společnosti na počátku 18. století, bitvu v *Temnu* přímo nezmiňuje. Avšak všechny jevy, které líčí jako neblahé a které tuto společnost formují, umožnila bělohorská porážka. I on ji tedy považuje za zlom, jímž započala neblahá doba rekatolizace.

Samotná bitva na Bílé hoře je spjata s mýtem, jehož síla je vskutku udivující. Je jím legenda o statečném boji moravského pěšího pluku. Pracují s ní oba autoři, kteří průběh bitvy líčí, tj. Josef Svátek i Zikmund Winter. Svátek tento boj popisuje na mnoha stranách a jeho líčení vrcholí tvrzením, „že každému volno lesem uniknouti [...], kdo nechce život svůj v dnešním boji obětovati. Avšak ani jediný ze statečných Moravanů rady této nepoužil“ (SVÁTEK 1940, III: 280). V *Mistru Kampánovi* nacházíme realističtější postoj: Moravané by se byli mohli zachránit, kdyby se byli vzdali, ne utekli – v tom jim bránila zeď. Nebyli také pobiti všichni, ale dvacet lidí včetně velitele Šlika přežilo. Ve skutečnosti však víme, že u zdi letohrádku nepadli Moravané, ale naverbovaní vojáci nejružnějšího původu, většinou Němci. To, že neutekli, bylo spíše vynuceno jejich místem na bojišti – se zdí v cestě se totiž skutečně prchá velice těžko (srov. UHLÍŘ 1998: 141). Víme také, že vojáci nebyli vybiti do posledního muže, nýbrž že zbytek jejich oddílů nakonec kapituloval i s poraněným velitelem Šlikem, vrátil se do Olomouce a tam vymáhal dlužný žold. Příštím rokem byl tento pluk začleněn do císařské armády a Šlik se později dokonce stal prezidentem dvorské válečné rady (srov. KUČERA 2003: 161). Hrdinství a vlastenectví těchto údajných Moravanů je tedy pouze legendou.

Období po prohrané bitvě je u všech autorů vykresleno temnými barvami jako doba úpadku a hrůz. Chmurný a neutěšený obraz pobělohorských Čech podávají obzvláště *Pobělohorské elegie*: „V Čechách už tenkrát nic jiného nemohli očekávat než poslední soud, protože všechny psoty, jež podle evangelií jej budou předcházeti, vyplnily se měrou nejděsnější“ (BENEŠ TŘEBÍZSKÝ 1964: 186). Jediný román, který alespoň v náznamech překračuje tento stereotyp, je Jiráskovo *Temno*. Byť končí tragicky a ponuře a autor v něm sdílí mínění, že časy po Bílé hoře byly pro mnohé vskutku kruté, není *Temno* pouze románem smutku a beznaděje,

jak tvrdil Zdeněk Nejedlý, není „temné od začátku do konce“ (NEJEDLÝ 1950: 655). Jirásek totiž dokáže v barokní epoše nalézt i řadu věcí pozitivních. Jak dokládá Jaroslava Janáčková, na mnoha místech románu ukazuje trvalé hodnoty, které pobělohorské Čechy předaly národu a světu – hudbu a písně, v nichž je uchován český jazyk, barokní sochařství a stavitelství (srov. JANÁČKOVÁ 1987: 429). Atmosféru bezvýhodnosti zmírňují také výjevy ze života některých dobrých a upřímně zbožných katolíků. Je proto jistým paradoxem, že se celá doba pobělohorská vryla podle názvu tohoto románu do obecného povědomí jako „období temna“, ač Jiráskovo *Temno* dokáže vidět i „světlé“ věci na rozdíl od výše zmíněných próz Třebízského, Svátka a Wintra.

Mezi výrazné stereotypy spojené s dobou pobělohorskou patří schematické zobrazení jezuitského řádu. Ten je ve všech čtyřech prózách bez výjimky ukázán jako zdroj všeho zla. Ani náznakem není nikde zmíněn jeho pozitivní vliv, například na rozvoj školství. Svátek jezuity dokonce nazývá „pijavicemi“ (SVÁTEK 1940/I: 200) nebo „sběří jezovitskou“ (TAMTÉŽ: 103) a „všecko zlo, jež od mnoha let proti nekatolíkům bylo podnikáno“ (SVÁTEK 1940/II: 98), přičítá jim. Kampanus bojuje o zachování univerzity právě s nimi a v *Temnu* jsou ukázáni jako hlavní nástroj rekatolizace. Dva spisovatelé – Třebízský a Jirásek – připomněli osobu Bohuslava Balbína, kterého oba považovali za jediného dobrého jezuitu. Třebízský ho popisuje jako věrného Čecha a Jirásek jako milého, hodného, učeného a skromného muže (BENEŠ TŘEBÍZSKÝ 1964: 190; JIRÁSEK 1985: 115). Stává se vlastně jedinou, proto čestnou výjimkou mezi stovkami ostatních příslušníků Ignácovy řehole.

Mezi „bělohorská“ topoi patří i negativní vnímání podílu cizinců na českých věcech. Vlastenecky zaměření autoři 19. století špatně nesli obzvláště jejich příliv do Čech a přímočaře slučovali s národní záhubou. Toto hodnocení je nejvíce patrné v *Pobělohorských elegiích*: „Přicházelo záletníků ze všech světa úhlů; ani bychom jich nespočítali. Pověst o bohaté vdově, které může každý učiniti příkoří nejhorší bez trestu, šla z jazyka na jazyk“ (BENEŠ TŘEBÍZSKÝ 1964: 48). Odpor k cizincům, které nezajímá osud českého národa, se objevuje i v románu Svátkově. Podle něho bylo velkým omylem zvolit si za krále Fridricha Falckého. Zatímco Svátek a Třebízský mluví jenom o cizincích, Wintrův román byl napsán o mnoho let později, za změněné politické situace, a tak mají cizinci již tvář Němců, kteří jsou označeni za „starodávné nepřátele“ (WINTER 1956: 413). Obdobně cizinec „německy mluvící“ i u Jiráska, jehož hrdinové nesouhlasili, že „v panstvu německá řeč se rozlízá“ a začíná „mít všude přednost“ (JIRÁSEK 1985: 121 a 564). Na tomto posunu je zřejmé, jak politický vývoj a měnící se společenské klima aktuálně prorůstá historické mýty a zvolna, avšak zásadně ovlivňuje jejich vlastní obsah.

Zatímco doba pobělohorská byla pro národnostně a jazykově vyhraněně orientované autory 19. století ztělesněním úpadku, „staré časy“ byly bez výjimky nekriticky velebeny a idealizovány. Jedním z nejsilnějších stereotypů souvisejícím se „starými zlatými časy“ je nepřiměřená glorifikace éry husitství bez jakékoli zmínky o jejích negativních stránkách. Tato adorace je pochopitelná, neboť v době národního obrození byly husitské války považovány za jediné období, kdy byli Češi jako národ skutečně svobodní. Spisovatelé pak konfrontovali účast lidu v husitském hnutí s neúčastí lidu v povstání stavovském. V *Mistru Kampanovi* můžeme číst výtku namířenou k pasivním současníkům: „Volal [...], aby vyrazili na protivníky, jako staří Čechové vyrazili na Zikmunda s pochvalou a se štěstím. Volal marně“ (WINTER 1956: 367). Časté je i dovolávání se slavného, byť kontroverzního vojevůdce Jana Žižky. V *Bitvě bělohorské* se dočteme: „Ó, kde jsi, veliký náš hrdino Žižko, abys palcátem svým opět všecky zrádce tyto pobil!“ (SVÁTEK 1940, I: 137) Vzpomínán je nejen Žižka, není zapomenuto ani na Jana Husa. Deklamátor Svoboda si v *Temnu* povzdychne: „Víte-li pak, panáčku, že tam u mostu bývala muzika [...], a to všechno ke cti a slávě ale jiného svatého, sic také Jana. Kterého? – To jest, ten byl tenkrát u nás svatým, dnes už pravda není, dnes je kacír“ (JIRÁSEK 1985: 281).

Vedle husitství a jeho čelných představitelů nalezneme ve sledovaných historických prózách časté upomínky na Karla IV., který je vzýván jak stranou protestantskou, tak katolickou. Protestanti jej vzpomínají v *Pobělohorských elegiích* a v *Mistru Kampanovi*, katolíci v *Bitvě bělohorské* a v *Temnu*. V *Pobělohorských elegiích* se s jeho jménem setkáme hned na několika místech, obzvláště ve chvílích, kdy se hrdinové dovolávají svých starých práv jím udělených. V mnohem strážlivější formě se Karla IV. dovolává i Wintrův Kampanus: „O Zlaté buli nemohou protivci říkati, že byla vynucena, tu dal Karel císař a král, poněvadž měl tuto zemi nad jiné rád, všickni králové po něm tvrdili založení Karlovo, to se neruší, to se bez klatby neruší“ (WINTER 195: 453). Třebízský a Winter pomíjejí fakt, že Karel IV. velmi přál církvi. Hodnotí tak jeho osobu jenom optikou vlasteneckou, ne však náboženskou. Tu berou na zřetel Svátek s Jiráskem, a proto v jejich románech dobu vlády Karla IV. glorifikují katolíci. V *Bitvě bělohorské* se dočteme: „Vládne tu dosud pých kacírský, jenž zdrcen býti musí, aby nebohá vlast má mohl opět volně dýchati, jak tomu druhdy za našeho velikého Karla bývalo“ (SVÁTEK 1940, I: 25). V závěru *Temna* se zase jezuita páter Daniel nechává slyšet: „Tak, tak, bude zase jako za Karla IV.“ (JIRÁSEK 1985: 574). Je tedy zřejmé, že každý z autorů si z osoby Karla IV. vybral to, co se mu hodilo, a to ostatní jako by pominul. Právě tak vznikají idealizace historických postav a z nich plynoucí stereotypy.

Souhrnně se dá říci, že ani jeden z prozaiků nepřekročil – až na některé náznaky v *Temnu* – zažitý stereotyp Bílé hory jako naprosté národní tragédie a doby pobělohorské jako doby úpadku. Vyznačená topoi, která lze považovat za prvky „bělohorského mýtu“, prokazují velkou životaschopnost a jsou rozšířená i dnes. A tak nemůžeme mít prozaikům, vycházejícím z myšlenkového světa 19. století a jeho potřeb, za zlé, že se těmito stereotypy nechali strhnout a zvěčnili je ve svých dílech, čímž napomohli jejich upevnění a šíření. Jako beletristé mají na upravování a zjednodušování historických událostí básnickou licenci.

Čtenáři by si však měli být jejich existence vědomi, měli by se naučit číst kriticky. Mnohdy je to ale velice těžké – vždyť „bělohorskému mýtu“ podlehl i náš největší, neprávem zneuznaný vědecký velikán, Jára Cimrman. Ten ve své loutkové epopeji z každodenního života blanických rytířů hodnotí bitvu na Bílé hoře ústy přímého účastníka bělohorských událostí takto: „Zle, matičko, zle! [...] Včíl jsme v řiti!“ (SMOLJAK – SVĚRÁK 1994: 34).

PRAMENY

- BENEŠ TŘEBÍZSKÝ, Václav. *Pobělohorské elegie*. Praha: Lidová demokracie, 1964
JIRÁSEK, Alois. *Temno*. Praha: Československý spisovatel, 1985
SMOLJAK, Ladislav – SVĚRÁK, Zdeněk. *Blaník*. Praha–Litomyšl: Paseka, 1994
SVÁTEK, Josef. *Bitva bělohorská*. Praha: Leopold Mazáč, 1940
WINTER, Zikmund. *Mistr Kampanus*. Praha: SNKLHU, 1956

LITERATURA

- JANÁČKOVÁ, Jaroslava. *Alois Jirásek*. Praha: Melantrich, 1987
KUČERA, Jan Pavel. 8. 11. 1620. *Bílá hora. O potracení starobylé slávy české*. Praha: Havran 2003
NEJEDLÝ, Zdeněk. „Doslov“. In Jirásek, Alois. *Temno*. Praha: Melantrich, 1950, s. 651–659
UHLÍŘ, Dušan. *Černý den na Bílé hoře. 8. listopad 1620*. Brno: AVE 1998

RESUMÉ

Příspěvek je zaměřen na zobrazení Bílé hory a doby pobělohorské ve čtyřech stěžejních historických prózách 19. století věnovaných této tematice (*Pobělohorské elegie*, *Bitva bělohorská*, *Mistr Kampanus*, *Temno*). Komparativní analýza soustředěná na motivy sdílené všemi texty odhalila komplex navzájem souvisejících stereotypů. Ty lze souhrnně označit jako bělohorský mýtus. Ani jeden z autorů nedokázal překročit vnímání bitvy na Bílé hoře jako národní tragédie. Doba husitství je ve všech prózách idealizována, zatímco doba pobělohorská je chápána jako ztělesnění úpadku. Jedinou výjimku tvoří *Temno*, ve kterém je na několika místech naznačeno, že období baroka přineslo i mnohé pozitivní hodnoty.

SUMMARY

The article inquires into the ways of depicting the Battle of the White Mountain and its aftermath in four crucial texts representing Czech historical fiction of the 19th century (*Pobělohorské elegie*, *Bitva bělohorská*, *Mistr*

Legendy a mýty české a slovenské literatury. Edičně připravily Stanislava Fedrová a Alice Jedličková. Praha, 2008. [online]. ©2008 <http://www.ucl.cas.cz/slk/?expand=/2007/sbornik>

Kampanus, Temno). A comparative analysis focuses on typical motifs shared by all the fictions concerned, revealing a complex of interconnected stereotypes that may be called the “White Mountain’s myth”. None of the authors was able to negotiate the perception of the Battle of the White Mountain as a “national tragedy”. Hussitism is glamorized in these fictions while the time following the Battle of the White Mountain is evaluated as a period of decay. The only exception may be considered the novel *Temno*, which indicates at several occasions that the following period of baroque was able to bring numerous positive values.

Variace jednoho loupežnického mýtu

JAKUB VANÍČEK

Jedním z námětů, který přitahoval autory už od 18. století, byl život loupežníka, individua vyvrženého ze společnosti. Lapka byl chápán jako zločinec ukrývající se v temnotách hlubokých lesů, zároveň však poutal pozornost jako symbol odporu vůči moci panovníků, jako rebel solidarizující se s lidovými vrstvami. Velkou roli se hrála postava loupežníka v pověstech a zábavné literatuře, která jím nahradila poněkud anachronické postavy rytířů. V literatuře často vystupovaly konkrétní historické postavy – zvláště autoři tzv. krvavé literatury v druhé polovině 19. století s oblibou tematizovali životy Václava Babinského (1796–1879), Jana Karáska (1764–1809) nebo Jana Jiřího Grasla (1790–1818). Tématem tohoto příspěvku je postava zločince, jehož pověst pronikla nejen do uměleckých děl 18. a 19., ale i 20. století – lidový hrdina Lips Tullian.

Tullian se narodil roku 1675 ve Štrasburku a jeho vlastní jméno znělo Phillip Mengstein; k němu později přibyl pseudonym Erasmus Schönknecht nebo také krátké Wachtmeister. V sedmadvaceti letech musel coby strážmistr císařského regimentu dragounů uprchnout do Prahy, neboť v osobním souboji usmrtil svého protivníka. Ještě téhož roku postavil na česko-saských hranicích loupežnickou rotu a s ní pořádal výjezdy do okolí, zvláště pak na tzv. stříbrnou cestu, spojující Drážďany s Freiburkem. Loupežným výpravám této „Černé tlupy“ však byla brzy učiněna přítrž: roku 1703 byl Tullian uvězněn. Ne však nadlouho, neboť se mu po roce podařilo z vězení uprchnout. Svě pole působnosti pak rozšířil na území mezi Prahou a Drážďanami. Terčem jeho loupeživých nájezdů nebyly zdaleka jen bohaté domy šlechticů, ale i venkovské usedlosti a kostely. Tullian byl znám jako mistr převleků – spíše než primitivní podmínky loupežnických slujů ho vábil komfort saských měst, po nichž se často pohyboval převlečen za kavalíra. V roce 1711 byl zajat a o čtyři roky později za přítomnosti 20 000 lidí a saského kurfiřta Augusta II. Silného v Drážďanech popraven.¹

Pověsti šířící se územím, na němž se Tullian vyskytoval, musely nabýt nebývalého ohlasu. Ještě v první polovině 18. století byl jeho život poprvé zpracován neznámým autorem a formou knížky lidového čtení šířen pod názvem *Kirchen-Räuber Lips Tullian*. Do Čech se látka s největší pravděpodobností dostala na přelomu 18. a 19. století v překladu

¹ <http://de.wikipedia.org/wiki/Tullian> [přístup 2007-05-12].

jistého Kvidona z Felsů. Vedle populární knížky lidového čtení se na území Saska objevovaly i kratší tullianovské pověsti. Díky sběrateli polské a lužické lidové slovesnosti Janu Arnoštu Smolerovi byla jedna z nich zachycena a později zpracována Karlem Jaromírem Erbenem. Ve svém příspěvku se pokusím ukázat, že i přes zcela odlišný smysl je možné oba příběhy, tedy Kvidonův i Erbenův, číst jako mýtus.

Román Lips Tullian

Svět, v němž se odehrává Tullianův dobrodružný život, je podle mého názoru možno popsat v jednoduchých opozicích. Stejně tak lze přistoupit ke klasifikaci charakterů jednotlivých postav a jejich rolí ve vyprávění. Už počáteční scéna dává tušit, jak bude později celé vyprávění strukturováno: Filip Mengštejn, urozený kavalír atletické postavy, se vrací z dlouhé cesty, „jeho nápadně hezký obličej je bledý a strašně seškleben“ (Z FELSŮ 1994: 11). Na scénu vstupuje v okamžiku, kdy má být oddána jeho milenka Hedvika s českým hrabětem Martinicem. Poté, co se ji Tullian pokusí unést, je zatčen a postaven před soud. Verdikt zní: zmrskat karabáčem a na rameno vypálit symbol hanby. Rozsudek je okamžitě vykonán, Mengštejn je veřejně zbaven cti, leč před hrozícím vězením se zachrání útekem. Tímto okamžikem jsou stěžejní prvky příběhu rozvrženy do základní konfigurace, již bude podřízen děj až do Martinicovy a Tullianovy smrti. Na jedné straně proti sobě stojí poněkud frustrovaný hrabě disponující neomezenou mocí, na straně druhé znectěný silák, jehož jediným cílem je msta.

Hned v následující scéně se Mengštejn objeví v neznámém hostinci, tentokrát už coby obávaný loupežník a mistr převleků Lips Tullian. Jeho novým domovem je střídavě loupežnická sluj a opuštěný lesní mlýn, přičemž oba úkryty leží na hranici Saska a Čech; i tato lokalizace má ve vyprávění svůj specifický význam. Můžeme říci, že Tullian obývá jakési území nikoho, z něhož může pořádat trestné výpravy jak proti českému nepříteli, tak proti ministrovi sasko-polské unie, hraběti Flemmingovi. Motivace Tullianovy snahy vypořádat se s ním je dvojí. Jedna vyplývá z logiky vyprávění: Flemming nechal vypsát odměnu za jeho dopadení; druhou bychom mohli stanovit na základě historických reálií: Flemming měl v Sasku velký politický vliv, jeho okázale nákladný život možná lidovému vypravěči stál za to podrobit jej zákonům lidové spravedlnosti. Toto tvrzení můžeme podpořit analogiemi z jiných pověstí, v nichž lapka „bohatým bere a chudým dává“.

Prostor románu je tedy rozepjat na území Čech a Saska. Druhou výraznou prostorovou opozicí je členění na lesní pustinu a paláce velkých měst, zvláště Drážďan. Z jednotlivých epizod vyprávění se dá usoudit, že zatímco les slouží loupežnické rotě jako

úkryt, do něhož nemá protivník buď přístup, nebo v něm ztrácí orientaci, Tullianovi jsou šlechtické paláce zcela přístupné. Hned v úvodu vyprávění se objeví přímo v nepřítelově ložnici, účastní se maškarních bálů, vstupuje do střežených zámeckých komnat, aby si poslechl utajený rozhovor. Pronikne dokonce vojenskými strážemi a přímo ze strmé věže nedobytného hradu unese nevinnou vězeňkyni. Tullian totiž vládne silou, umožňující mu překonávat překážky a vstupovat na místa běžnému smrtelníku přísně zapovězená. Tato schopnost je v celém vyprávění zcela ojedinělá, je jakýmsi darem, který Tullianovi umožňuje zastat kdekoli a kdykoli roli posla spravedlnosti. Kurfírt a jeho ministr, zástupci neosobní vládní instituce, nemohou této síle dobra nikdy čelit. Přestože za nimi stojí vojenské jednotky a aparát tajných služeb, jsou znovu a znovu drceni mnohoznačným gestem Tullianovy sevřené pěsti.

Zcela v souladu s jinými krvavými romány je i zde často tematizován vztah hrdiny a jeho četných ctitelek. Žen, jež by chtěly ovládnout Tullianovu sílu, je celá řada, a Tullian samozřejmě stojí jen o jednu jedinou. Ženské intriky však pouze obohacují vyprávění, jsou jakousi výplní původního textu. Pokud je necháme stranou, zůstane před námi už jen závěr loupežnickova hrdinského života. Poté, co je naposledy zajat, vládce země August Silný jej odsoudí k trestu smrti. Po exekuci, jíž předchází loupežnickova obhajoba, je Tullian pohřben na popravišti. Tím však vyprávění zákonitě skončit nemůže – Tullian totiž nemohl splnit svůj slib a pomstít se hraběti, protože ten zemřel už dříve. V noci proto Tulliana jeho bývalí kumpáni vyzvednou z hrobu a odvezou do Slezska, kde v rodinné hrobce leží Martinicovo tělo. Společný boj nepřátel musí trvat i po smrti; symbolické setkání mrtvých těl je zároveň signálem uzavření příběhu. Síla dvou protichůdných principů, dobra a zla, viny a trestu je svedena do úzkého prostoru hrobky a jejich svár prodloužen na věčné časy. Dva krajní póly, na jejichž polaritě byl vystavěn románový svět, se střetávají a uzavírají jeho události.

Strukturně jednoduchý příběh o Lipsi Tullianu podle mého názoru splňuje některé předpoklady mytického vyprávění. Svědčí pro to stále přítomný kontrast opozic, jasně ohraničená fabule, na jejímž počátku je hrdinovi vypálen na paži cejch coby symbol trestu i viny, a jež se uzavírá posmrtným svazkem dobra a zla. Motivace jednání postav je zcela čitelná a pokaždé představuje určitý model charakteru, zcela odvislý od polarity dobra a zla. Přidrží-li se Barthesovy terminologie (BARTHES 2004: 115–119), konceptem *Lipse Tulliana* je nezlomná a nevyvratitelná síla Spravedlnosti, která se v jednotlivých aktech hrdiny atomizuje na dílčí Msty. Ve světě, který postavy obývají, neexistuje jiná pravda než ta

Tullianova – k jejímu potvrzení je také stále namířeno loupežníkovy Gesto; kdo se od této pravdy odchýlí, musí být za každou cenu tímto gestem potrestán.

Lipskulijan a Záhoř

Jak jsem naznačil už výše, jinou variantou příběhu o loupežníkovi, jejíž kořeny prokazatelně vyrůstají z lidové slovesnosti, je „Záhořovo lože“ Karla Jaromíra Erbena.

„Záhořovo lože“ je jediným textem *Kytice* (1853), k němuž se dochoval fragment dřívějšího zpracování. Erben jej nazval jednoduše „Záhoř“. Stanislav Souček či Otokar Fischer na tomto textu ukázali Erbenův vztah jednak k Schillerovu dramatu *Loupežníci* (1781), jednak nespornou příbuznost s postavami lapků, jak je zobrazovali Karel Hynek Mácha a František Ladislav Čelakovský. Ačkoliv některé prvky „Záhoře“ Erben využil i v „Záhořově loži“, je druhá verze daleko silněji inspirována konkrétní lidovou pověstí, jejíž výskyt byl zaznamenán v Čechách, ale i v Polsku pod názvem „Madejowo lože“ (WÓJCICKI 1972: 113–115) a v Lužici jako „Lipskulijanowe ložo“ (HAUPT 1843: 315). Obsah všech tří verzí je v podstatě týž. Jméno Záhoře, jak poznamenal už Erben, zastupuje polského Madeje a lužického Lipskulijana. Na základě podobného jména, role postav i společného místa výskytu pověsti předpokládám, že Lipskulijan je specifickou variací pověsti o Lipsi Tullianu.

Smysl příběhu a hodnocení postavy je v Erbenově baladě protikladné románovému zpracování. Podle Barthesa je však každému mýtu vlastní, že v neustálých aktualizacích variuje svůj smysl (BARTHES 2004: 121). Zatímco románový Lips Tullian personifikuje sílu trestající nespravedlnost, lužický Lipskulijan má být naopak za násilí, jehož se dopustil na svých obětech, trestán vyšší spravedlností.

Jak dokládá Stanislav Souček (1915), je možné předpokládat, že původně existovaly pověsti dvě: jedna o loupežníkovi, který se velkým pokáním zachránil od trestu, druhá o knězi, kterého před narozením otec zaprodal peklu. Ke sloučení obou vyprávění dochází ve chvíli, kdy se poutník na cestě k pekelným vratům, kam si jde na Satanovi vymoci otcův dlužný úpis, střetne s lesním vrahem Lipskulijanem. Ten mladíka propustí s podmínkou, že mu musí přinést zprávu z pekla – což se také o rok později stane. Mladý muž se vrací s vydobytou smlouvou a líčí Lipskulijanovi pekelná muka, čekající na každého hříšníka. Jedním z nich je mimo jiné i objetí „železné panny“. Lesní muž se zalekne a rozhodne se pro pokání. Mladík zarazí do země Lipskulijanovu hůl, na níž je symbolickými vrypy označen počet obětí, a přikáže loupežníkovi, aby se před ní kál tak dlouho, dokud jej nepřijde z boží milosti zprostit viny. Po devadesáti letech se skutečně vrátí a na místě, kde

Lipskulijana zanechal, najde vzrostlou jabloň. Symbolicky loupežníka zbaví viny a pokojně zemře stářím. Duše obou mužů se promění v holubice a vznášejí se k nebi.

Opět před námi vystupují konstitutivní opozice jako dvojice viny a trestu. Na rozdíl od románového vyprávění, v němž smrt nestírá jejich rozpor, je v „Záhořově loži“ lesnímu muži obojí odpuštěno. Pokání vede k vysvobození – odtud obraz jabloně, z níž opadávají tíživá jablka, symboly jednotlivých hříchů. Tento moment nám podle mého názoru umožňuje pochopit rozdíl mezi sekulárním a náboženským konceptem mýtu v jeho konkrétních orálních projevech. V postavě poutníka a loupežníka je střetnutí dobra a zla, dvou elementárních principů, nakonec vyrovnáno a starcova i loupežníkova duše v „radostném plesu se vznášejí vzhůru“ (ERBEN 1930: 70). Srovnajme toto vyústění se závěrem mýtu o hrdinném Lipsi Tullianovi – nepřátelství obou postav trvá i po jejich smrti.

Na závěr bych chtěl v několika bodech shrnout obsah svého příspěvku. Pokusil jsem se ukázat na dvou textech, které pramení z lidového pojetí loupežníka, že je možno k nim přistupovat jako k mýtu, k obrazu světa zúženého na protikladné pozice dobra a zla, viny a trestu.

Zároveň jsem snad na konkrétním případě podpořil dnes už obecně přijímanou souvislost mezi texty řazenými k periférii a centru literárního prostoru. V případě variací příběhu o Lipsi Tullianovi se nám ukazuje odlišnost diskurzů, měnících smysl příběhu. Proto se mi jeví z hlediska populární a umělecké literatury smysluplné tyto paralely hledat i v jiných tematických rovinách než v jednom konkrétním příběhu loupežnické historie. V dějinách literatury bychom totiž našli řadu dalších námětů či motivů zpracovaných jak uměleckou, tak i zábavnou literaturou.

PRAMENY

- Z FELSŮ, Kvidon. *Lips Tullian, nejobávanější náčelník lupičů*, ed. Jaroslav Weigel. Praha–Litomyšl: Paseka, 1994
ERBEN, Karel Jaromír. *Kytice z pověstí národních*, ed. Otokar Fischer. Praha: Státní nakladatelství, 1930

LITERATURA

- BARTHES, Roland. *Mytologie*, přel. Josef Fulka. Praha: Dokořán, 2004
FISCHER, Otokar. „Poznámky“. In Erben, Karel Jaromír. *Kytice z pověstí národních*. Praha: Státní nakladatelství, 1930, s. 105–108
GRUND, Antonín. „Záhořovo lože“. *Národopisný věstník československý* 25–26, 1932–1933, s. 62–78
HAUPT, Joachim Leopold – SMOLER, Jan Arnošt. *Pjesnicki hornych a delnych Luzijskich Serbow*. Grimma: Gebhardt, 1843
SOUČEK, Stanislav. „Příspěvek k poznání Erbena básníka“. *Časopis Matice moravské* 39, 1915, s. 95–260

Legendy a mýty české a slovenské literatury. Edičně připravily Stanislava Fedrová a Alice Jedličková. Praha, 2008. [online]. ©2008 <http://www.ucl.cas.cz/slk/?expand=/2007/sbornik>

VÁCHAL, Josef. *Krvavý román*. Praha–Hradec Králové: Odeon–Kruh, 1970

WÓJCICKI, Kazimierz Władysław. *Klechy starożytnie, podania i powieści ludu Polskiego i Rusi*. Warszawa:

Państwowy Instytut Wydawniczy, 1972

RESUMÉ

Úkolem příspěvku je porovnat dva zdánlivě nesrovnatelné texty, tzv. krvavý román Lips Tullian a báseň „Záhořovo lože“ Karla Jaromíra Erbena s cílem odhalit mytologickou strukturu, ležící v jejich základě. Autor vychází z předpokladu badatelů Antonína Grunda a Stanislava Součka, že předlohou Erbenovy balady byly dva texty: polská lidová píseň „Madejowo lozo“ a lužická „Lipskulijanove lože“, a že je tedy syntézou dvou písní. Námětem jedné z nich je život a pokání loupežníka. Na základě podobného názvu, námětu a místu výskytu pověsti o Lipsi Tullianu a písni Lipskulijanove lože lze předpokládat, že v obou případech jde o variaci téhož mýtu. Jejich analýzou je pak možno demonstrovat rozdílné pojetí námětu a jeho využití jak v zábavné, tak i v umělecké literatuře.

SUMMARY

Two seemingly non-comparable texts, i.e. Lips Tullian, an example of the so called “bloody novel”, and the poem “Záhořovo Lože” by Karel Jaromír Erben, are compared in order to reveal the mythological structure they have in common. The presumption of two scholars, Antonín Grund and Stanislav Souček is taken into account: they assume two pretexts of Erben’s ballads: polish folk song “Madejowo lozo” and Wendish song “Lipskulijanove lože”. The motive of one of the ballads is the life and penitence of a bandit. As the similar title, motifs and a shared region of occurrence of the tale about Lips Tullian and song Lipskulijanove loze suggest, it is presumed that both texts may be considered variations of one myth. The analysis of both texts allows us to demonstrate a distinct concept of the same story and its employment in both popular and artistic literature.

Héros v rouše vědeckém. Hrdina Čapkova *Krakatitu* v kontextu velkých individualistických mýtů

AGNIESKZA JANIEC-NYTTRAI

Mýty, obecně řečeno, jsou symbolická vyprávění, témata, jež putují mezi posluchači, čtenáři a posléze diváky a plní funkce společných jmenovatelů slučujících příslušníky jistého kulturního okruhu a určujících jeho charakter. V literatuře každého národa hrají mýty různě velkou úlohu, mísí se s místními prvky a získávají nové významy. Míra uplatnění mýtů v konkrétních národních literaturách vyvolává diskuse: tím více to platí o české literatuře, mnohými považované především za věcnou a střízlivou. Můj referát se pokouší polemizovat s tímto klišé, jež vede k podceňování významu mýtu v české literatuře. Pro tento záměr jsem zvolila – na první pohled paradoxně – knihu, jejíž autor vystupuje v povědomí čtenářů především jako střízlivý pragmatik.

Krakatit (1924) zaujímá bezpochyby mimořádné místo v Čapkově tvorbě. V celém jeho díle stěží najdeme text tak málo „ukázněný“, plný rozporů a formálně nesourodý. Toto dílo stále vzbuzuje zájem badatelů, jak o tom svědčí například kontroverzní článek Miloslava Kudrny *Nový průvodce po Čapkově Krakatitu* (2006), v němž autor polemizuje s dosavadními interpretacemi románu. Jak po formální, tak i po obsahové stránce se *Krakatit* výrazně liší od próz, které získaly nálepkou rozumově vykalkulovaných textů, jejichž hrdinové jsou pouze nositeli nějakých idejí. Postava Prokopa, vnitřně roztržštěná a nesourodá, se zdá být jednou z nejkomplicovanějších postav nejen v Čapkově tvorbě, ale v celé české literatuře vůbec. Vznikala v době autorovy osobní krize způsobené psychickou únavou, nemocí a emoční nejistotou. *Krakatit* je dílem, v němž se nejzřetelněji odráží Čapkova instinktivní tvořivost, nepotlačovaná nadvládou rozumu nebo pragmatickými pohnutkami. Můžeme říci, že Čapek se tu neztotožnil s rolí učitele národa a střízlivého filozofa a na chvíli se stal především umělcem. Právě v takových okamžicích se otevírá prostor pro mýtus.

Příbuznost Čapkova románu se žánry populární epiky, již si všimli mnozí badatelé jako např. Jan Mukařovský (MUKAŘOVSKÝ 1958: 325), zkoumá a dokládá Dagmar Mocná ve článku „Čapkův *Krakatit* a populární epika“ (MOCNÁ 1994). V *Krakatitu* najdeme například vedle detektivních také pohádkové motivy, a to zvláště v dějové složce příběhu (např. hlavní hrdina je uvězněn a vysvobozen krásnou princeznou). Cílem tohoto referátu

je prozkoumání ještě hlubší vrstvy románu a odhalení případné afinity hlavní postavy s hrdiny individualistických mýtů. Spojení mýtu a pohádky není nahodilé, na jejich blízkost upozorňuje například Jeleazar Meletinskij v práci *Poetika mýtu* (1989): „Vznik pohádky z mýtu nevyvolává pochyby“ (MELETINSKIJ 1989: 270). Žánry populární epiky jako dobrodružný nebo detektivní román jsou, metaforicky řečeno, mladšími bratry velkých mytických příběhů a jsou jejich ozvěnou v moderní literatuře.

Ve svém příspěvku se soustředím na spřízněnost Čapkova Prokopa s velkými individualisty – Odysseem, Prométheem, Faustem a Donem Juanem. Toto téma rozhodně vyžaduje podrobnější zpracování. Stačí uvést, že právě *Krakatit* podává Daniela Hodrová jako příklad českého moderního románu s mýtem-skeletem, jehož syžet je opřený o mýtus odysseovský (HODROVÁ 1989: 390). Už někteří soudobí kritikové Čapkova díla jako Karel Sezima (SEZIMA 1928: 298) a Miroslav Rutte (RUTTE 1925: 153) naznačili ve svých textech jisté paralely mezi Prokopem a Faustem. Přesto se téma příbuznosti Prokopa s mytickými hrdiny nedočkalo detailnější analýzy. Proto pokládám za účelné se touto otázkou širě zabývat.

Odysseus

Podle Hodrové tvoří právě odysseovský mýtus kostru Čapkova románu. Tento mýtus je mimořádně produktivní, což dokládá studie Sylvie Fischerové „Odysseus aneb Héros jako literární postava“ (2006), v níž autorka zkoumá různé literární proměny odysseovského mýtu. Obecně lze celý lidský život považovat cestu plnou překážek a dobrodružství a každý člověk je, abychom parafrázovali Leopolda Staffa (STAFF 1960: 214), Odysseem, který se vrací do své Ithaky. Nicméně příbuznost Prokopa s Odysseem je mnohem těsnější a přesahuje tento rámec. Autor nás na začátku celého románu přivádí na stopu této příbuznosti, když vkládá do Prokopových úst celé odstavce ze šestého zpěvu *Odysseje*. První slova, na něž si vzpomene po nemoci, pocházejí z eposu starého několik set let. Právě tato slova „vylovená z koutků paměti“ nejlépe popisují jeho úžas nad krásou, na niž se dívá. Děvče, které se o něho stará, Prokop sám zcela přirozeně pokřtí jménem Nausikaa. Dívka prostě splývá s mytickou postavou a stává se dcerou krále Alkinooa; do Prokopa se zamiluje láskou čistou a prostou. Ale motivy převzaté z *Odysseje* lze objevit rovněž v širším plánu – všechny události v románu jsou vyvolány Prokopovou touhou po nalezení ženy v závoji, jejíž totožnost zůstává až do konce neznámá. Dívka se stává ideálem, pro který je Prokop schopen udělat téměř všechno. Houževnatě se s každým dnem blíží ke své vysněné Ithace, i když nezná ani její jméno. Chce se k ní vrátit, i když ji vlastně viděl pouze chvíli.

Čapkův hrdina, stejně jako mytický Odysseus, je podrobován mnoha zkouškám, prožívá zázračné a překvapující dobrodružství, je vězněn, mnohokrát čelí smrti, cítí stálý neklid a zároveň touhu po dobrodružství. Paralely existují rovněž v samotném žánrovém zpracování. Jak upozornila Eva Strohsová, Čapek si v *Krakatitu* hraje se žánrem dobrodružného románu, kořenícím právě v *Odysseji* (STROHSOVÁ 1966: 139). *Krakatit* je, stejně jako starý řecký epos, doslova nabit děním.

Prométheus

Mýtus prométheovský, další převzatý z řecké mytologie, podlehl v Čapkově románu závažnějším tvůrčím transpozicím. Obě postavy ztělesňují odvěkou lidskou touhu po změně, jsou symboly hnací síly vývoje lidstva. Prokop, stejně jako Prométheus, dává lidem nový vynález, který má v první řadě vyloženě pozitivní vlastnosti, ale na druhé straně, je-li zneužit, může ničit. Prokopova třaskavina je zde variací prométheovského ohně, její hodnota je rovněž relativní. V románu se však role obrací – lidé chtějí ukrást Prokopovi jeho vynález. Hrdina samotný je obětí svých tvůrčích schopností. Za trest se sám stává rukojmím krakatitu a vězněm, který musí prozradit recept na výrobu třaskaviny. Prokop však chce sloužit lidem a pomáhat jim, proto nesmí nikomu krakatit zpřístupnit, musí jej chránit a nejlépe zničit.

V tomto kontextu se můžeme rovněž zmínit o další verzi mýtu o Prométheovi, použité v Shelleyově lyrickém dramatu *Odpoutaný Prométheus* (1819). Řecký hrdina v něm nese rysy spasitele lidstva, který svůj život a soukromé štěstí obětuje pro ostatní. U Čapka je tento motiv spojen s křesťanskými symboly – Prokop je stylizován do postavy Ježíše. Jednoznačnou narážkou je scéna na Hoře Pokušení, kde Daimon, mytické zlo, slibuje Prokopovi možnost změnit svět, pokud mu prozradí tajemství výroby krakatitu. Některé verze mýtu o Prométheovi o něm mluví přímo jako o stvořiteli člověka. Na tento významový posun upozorňuje Ladislav Chvátal ve studii *Proměny mýtu o Prométheovi ve starořecké literatuře* (CHVÁTAL 2004: 16) a jako příklad uvádí Ezopovy bajky. Zmíněný motiv se také vyskytuje v Čapkově *Krakatitu*. Právě stvoření nového, lepšího světa slibuje Prokopovi Daimon:

Vy jste první člověk na světě, který může pokládat celý svět za svou laboratoř. Toto jest svrchované pokušení na temeni hory: [...] je ti to dáno, abys toho dobýval, abys to předělal a zkusil něco lepšího, než je tento bídný a ukrutný svět. (ČAPEK 1958: 252)

Prokop by se stal nejen tvůrcem člověka budoucnosti, ale zároveň jeho spasitelem.

V *Krakatitu* se vyskytují rovněž stopy spřízněnosti dalších postav s antickými prototypy. Nicméně je třeba připomenout, že se zde objevují nejen narážky na antiku. Podle Václava Černého a jeho typologie mýtů v moderní literatuře (ČERNÝ 1993: 359), přejímá moderní literatura často dějovou osnovu ze známých mytických příběhů a křesťanství (jak tomu bylo v předchozích dvou případech) a čerpá rovněž z moderních mýtů básnického nebo filozofického původu. Právě k takovým novodobým mýtům patří postava Fausta a Dona Juana.

Faust

S postavou německého alchymisty Fausta, jež vstoupila do evropského kulturního kontextu prostřednictvím Goethovy filozofické básně, spojuje Prokopa především touha po poznání. Stejně je nejen povolání obou hrdinů, Prokop je přece moderním alchymistou, ale rovněž jejich vztah ke světu a k vědě. Po podařeném experimentu se na dokonce na Prokopa jeden z hrdinů obrací se slovy: „Človče, vy jste čaroděj zapsaný ďáblu, král pekel či kdo. [...] Král hmoty“ (ČAPEK 1958: 157). Na jiném místě je Prokop oslovován jako kouzelník a velký duch (TAMTÉŽ: 121). Je posedlý ovládním hmoty, má mimořádné schopnosti cítit vnitřní energii předmětů, dokonce i lidí:

„Když něco vezmu do ruky, tak... v tom cítím šumět atomy. [...]“ „Když mě podáš ruku, cítím, jak v tobě něco exploduje.“
(TAMTÉŽ: 13)

Tento obraz v sobě rovněž nese mytický prvek – z hlediska vědy neživá hmota má v sobě nemateriální podstatu, něco jako duši.

Prokopa lze považovat za moderního demiurga – jak v původním významu řeckého slova označujícího řemeslníka, tak i v přeneseném smyslu jako stvořitele. Jeho posedlost vlastní ničivou silou je patrná ve scéně, kdy hrdina, zmítán těžkou nemocí, prohlašuje:

„Jestli chcete, já vám rozbourám tunu bismutu; rozštípne to ce-celý svět, ale to je jedno. Chcete?“
„Proč byste to dělal?“
[...] „Poslyšte, já vám můžu udělat výbušný papír. Napíšete psaní, někdo to hodí do ohně a prásk! celý barák se sesype. Chcete?“
„K čemu?“ ptal se Plinius zvedaje obočí.
„Jen tak.“
(TAMTÉŽ: 16–17)

Zajímavé je, že se v horečném snu objevuje právě postava Plinia jako Prokopova partnera v rozhovoru, Plinia, který zahynul v roce 79 našeho letopočtu při vědeckém pozorování erupce Vesuvu, jež pohltila Pompeje.

Prokop, stejně jako Faust, je pokoušen Daimonem, který mu slibuje neomezenou moc. Je dítětem přechodu mezi novými a starými časy, který, podobně jako Faust, za svou mimořádnost musí zaplatit vysokou cenu. Čapek zobrazil Prokopa jako titána, nadčlověka, který je zároveň člověkem do morku kostí, člověkem chybujícím a slabým. Faust v evropské kultuře symbolizuje přece také jedince, který musí zápasit se svými vášněmi, s neukojitelnými touhami, který je slabý, ale zároveň v sobě nosí prvek božství.

Don Juan

V Čapkově textu najdeme i ozvěny mýtu Dona Juana, nazývaného „mediteránním Faustem“ (KOPALÍNSKI 1985: 217). Tuto otázku zkoumal v jiném kontextu Oldřich Králík, který považuje Prokopa především za hrdinu erotického (KRÁLÍK 1972: 73–82). Prokop je ztracen ve svých vlastních emocích, pocitech a touhách. Zamiluje se téměř do každé ženy, kterou potká na své cestě. Je idealista, zdá se mu, že miluje Anči, ale zároveň cítí hlubokou erotickou fascinaci vášnivou princeznou. Přitom touží po nalezení neznámé dívky v závoji; tato touha je motorem jeho jednání a vývoje děje celého románu. Zdá se, že Prokopova erotická dobrodružství mají hlubší význam a jsou výsledkem touhy po poznání a „zkrocení“ světa. Čapkův hrdina bojuje s konvencemi, je to člověk neomezeného ducha, který svět považuje za cíl svého dobývání.

Prokop válčí o splnění svých tužeb, i když si zcela jasně uvědomuje, že jsou nesplnitelné. Je ovládán svými sny, sám si připadá jako člověk zmítaný vášněmi:

Bože, nikdy se nevzdám toho, nalézt ji; jsem posedlý, budiž; jsem blázen, blbec a maniak; ale nikdy se toho nevzdám. Čím víc mi uniká, tím je to silnější; prostě... je to... osud či co.
(ČAPEK 1958: 116)

Zároveň neexistuje žádná záruka, že Prokop najde po dosažení svého cíle klid. Takto se v něm realizuje donjuanský konflikt mezi dobýváním a uspokojením, který nelze omezovat pouze na jeho komplikované vztahy s ženami.

Uvedla jsem čtyři hlavní mýty, jež u Čapka podléhají tvůrčí transformaci: Čapkův novodobý Prométheus-Prokop musí sám pracně zápasit o své hrdinství, není hrdinou „hotovým“. Don Juan-Prokop, který chce ukořistit celý svět, jej chce zároveň spasit. Doktor Faust-Prokop odolává Satanovu pokušení. Ale i přes svou mytologickou provenienci je hlavní hrdina Čapkova románu vybaven všemi rekvizitami moderního vědce. Nepodceňovala bych tento aspekt, jak to činí ve své studii Oldřich Králík, který píše: „Prokop je pramálo chemikem, snad tím laboratorním pláštěm, který si občas navlékne“

(KRÁLÍK 1972: 75). Prokop je chemikem, ale neznamena to, že je odkázán na existenci ve světě zbaveném metafyzické dimenze, naopak, je vystaven iracionálním touhám a pokušením. Právě v tomto hrdinovi dochází k setkání dvou protikladů, racionality a iracionality. Člověka vyrůstajícího na ideálech osvícenství mučí divoké vize, je zmítán horečkou, chová se nelogicky, pronásledují ho přízraky, pokouší ho Satan. Prokop je mnohem více než jen vědcem, básníkem, romantickým milencem, idealistou, pragmatikem. Je schopen velkých gest, což je nejlépe viditelné v proslulé scéně, kdy holou rukou rozdrť láhev od vína a stává se symbolem nadčlověka, který bojuje s hmotou a vítězí nad ní. Zároveň je však ve svém konání mnohdy politováníhodný, například když se snaží vyrobít třaskavinu z princeznina pudru.

Po triumfu osvícenských ideálů musí mýtus měnit svou podobu, musí se aktualizovat, aby mohl nadále existovat. Lubomír Doležel ve své práci o fikčních světech, v kapitole věnované modernímu mýtu konstatuje, že v moderní literatuře došlo ke zrušení hranice mezi přirozenou a nepřirozenou oblastí a vznikl svět hybridní (DOLEŽEL 2003: 187). Právě takový je svět v Čapkově *Krakatitu*, kde čtenář balancuje mezi kuriózní snovou realitou a věcným světem moderní fyziky. Doležel uvádí jako příklad hybridního světa svět vytvořený v Kafkově *Proměně*. Hybridním hrdinou v doslovném slova smyslu je Řehoř Samsa, který se ráno probouzí v podobě hmyzu. U Čapka máme také co činit s hrdinou „hybridním“, jeho hrdina je však mnohem rafinovaněji stavěný. Čapek transponuje mytické reky do postavy soudobého vědce a takto vzniká, mohu-li použít metaforu, moderní Frankenstein, hybridní postava nesoucí v sobě občas protikladné prvky, postava univerzální a svou výstavbou velmi blízká modernímu člověku. Prokop je jako „patchwork“, celek sešitý z mnoha látek o různých fakturách a barvách. Aktualizace mýtu Čapek dosáhl právě pomocí převlečení moderního hrdina Prokopa do vědeckého roucha.

PRAMENY

ČAPEK, Karel. *Krakatit*. Praha: SNKLHU, 1958

STAFF, Leopold. *Labut' a lyra*. Praha: SNKLHU, 1960

LITERATURA

ČERNÝ, Václav. *Tvorba a osobnost II*. Praha: Odeon, 1993

DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica: fikce a možné světy*. Praha: Karolinum, 2003

FISCHEROVÁ, Sylva. „Odysseus aneb Héros jako literární postava. I.“ *Souvislosti* 17, 2006, č. 3, s. 27–43; „II.“

Souvislosti 17, 2006, č. 4, s. 48–62

CHVÁTAL, Ladislav. „Proměny mýtu o Prométheovi ve starořecké literatuře“. In Nechutová, Jana (ed.). *Druhý život antického mýtu*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 2004, s. 11–26

Legends and myths of Czech and Slovak literature. Edičně připravily Stanislava Fedrová a Alice Jedličková. Praha, 2008. [online]. ©2008 <http://www.ucl.cas.cz/slk/?expand=/2007/sbornik>

HODROVÁ, Daniela. „Mýtus jako struktura románu“. In Meletinskij, Jeleazar Moisejevič. *Poetika mýtu*. Praha: Odeon, 1989, s. 384–394

KOPALIŃSKI, Władysław. *Słownik mitów i tradycji kultury*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1985

KRÁLÍK, Oldřich. *První řada v díle Karla Čapka*. Ostrava: Profil, 1972

KUDRNA, Miloslav. „Nový průvodce po Čapkově Krakatitu“. *Zpravodaj společnosti bratří Čapků* 2006, č. 45, s. 69–78

MELETINSKIJ, Jeleazar Moisejevič. *Poetika mýtu*; přel. Jaroslav Žák. Praha: Odeon, 1989

MOCNÁ, Dagmar. „Čapkův Krakatit a populární epika.“ *Česká literatura* 42, 1994 č. 6, s. 584–599

MUKAŘOVSKÝ, Jan. „O Karlu Čapkovi a jeho Krakatitu.“ In Čapek, Karel. *Krakatit*. Praha: SNKLHU, 1958, s. 307–331

RUTTE, Miroslav. *Skrytá tvář: kniha esejí*. Vyškov na Moravě: František Obzina, 1925

SEZIMA, Karel. *Krystaly a průsvity: studie o domácí próze soudobé*. Praha: Josef Richard Vilímek, 1928

STROHSOVÁ, Eva. „Román pro služky a Čapkovo směřování k epičnosti“. In Jankovič, Milan – Pešat, Zdeněk – Vodička, Felix (edd.). *Struktura a smysl literárního díla*. Praha: Československý spisovatel, 1966, s. 126–142

RESUMÉ

Příspěvek se zabývá mytologickými prvky, jež Karel Čapek použil v románu *Krakatit*; v centru zájmu se přitom nachází postava hlavního hrdiny Prokopa. Autorka zkoumá, jak se mýty individua (faustovský, donjuanovský, prométheovský a odysseovský) uplatňují v utváření této postavy. Čapkův text autorka považuje za příklad inovace mýtů v moderní literatuře: spojení vědeckého námětu s prvky charakteristickými pro klasický mýtus, spolupřítomnost prvků racionálních a i racionálních jsou toho dokladem.

SUMMARY

The article “A hero in a scientist’s disguise. The protagonist of Čapek’s novel *Krakatit* in the mythologic context” analyses the possible influence of the mythologic masterplots featuring a strong individual (such as Prometheus, Odysseus, Don Juan and Faustus) on the main character, Prokop. The author considers Čapek’s novel an innovation of myths within a modernist novel, combining a scientific topic with elements typical of the classical myth, including the coexistence of matter-of-fact and irrational elements.

Hitlerowski żołnierz-oprawcą? Próba rekonstrukcji/ podważenia mitu na przykładzie prozy Arnošta Lustiga

IWONA CYRAN

Rozważając problem postaci Niemca w twórczości Arnošta Lustiga, należałoby się zastanowić, czy mamy do czynienia z postaciami stereotypowymi, mającymi zaspokoić potrzeby skonkretyzowanego odbiorcy? Odbiorcy spodziewającego się ściśle określonego typu postaci żołnierza niemieckiego – oprawcy i mordercy. Czy postaci, które tworzy Arnošt Lustig, nawiązują do mitu żołnierza hitlerowskiego, który istnieje w świadomości wielu narodów? Szczególnie zaś w świadomości najbardziej pokrzywdzonego przez tę nację narodu żydowskiego, którego autor jest przedstawicielem. Czy może jednak inny obraz żołnierza jest obecny w jego twórczości? Owszem, pojawia się wielu bohaterów skonstruowanych w taki sposób, że ów mit potwierdzają, ale obok nich obecne są również postacie wyjątkowe, posiadające cechy odmienne od tych, które sklasyfikowałyby je jako bezwzględne oprawce.

Pierwszy typ postaci pojawia się w większości opowiadań, ale są one przeważnie epizodyczne, autor nie obdarzył ich nawet imionami (KULAWIK 1997: 250). Być może dlatego, iż realizują określony wzorzec, więc nie zostaje im poświęcone tyle uwagi, co bohaterom o odmiennym charakterze. Ten drugi typ jest zazwyczaj wyraźnie wyodrębniony tak, aby czytelnik mógł go zauważyć. A zatem, jaki jest obraz Niemca w twórczości Lustiga? Czy zawsze jest oprawcą i mordercą?

Można tu przytoczyć wiele przykładów realizujących ów mit, ale są to postaci mało znaczące, jak na przykład dwaj żołnierze z opowiadania „Můj známý Vili Feld”, którzy: „Tvářili se lhotejně [...] Tohle pro ně byla denní služba; největší otrava, kterou předčila jen stojka na strážni nebo jiná kázeňská povinnost” (LUSTIG 1962: 422). Takie bardzo służbowe i przedmiotowe podejście do człowieka znajdziemy w wielu utworach pisarza, co jest świadectwem tego, że faktycznie tego typu żołnierzy na tej wojnie było najwięcej. Dlatego nie będę poświęcała im dużo uwagi, ale zajmę się postaciami, które mnie zaintrygowały, postaciami które burzą lub naruszają mit żołnierza oprawcy.

Na początek przypomnę postać kapitana Johana Wolframa von und zu Wulkow z opowiadania „První před branami” ze zbioru *Ulice ztracených bratří* (1959). Mówiono

o nim, że jest niemieckim hrabią. Był ważną osobistością, której podpisy widniały na obwieszczeniach rozwieszonych w różnych miejscach miasta. Postać ta jest trochę przez autora ośmieszana. Jest to pyszny i pewny siebie człowiek, któremu zdarza się mówić do siebie, często zagląda w swoje przenośne lusterko i zapisuje swoje złote myśli w dzienniku z przebiegu wojny. Uważa się za błyskotliwą i mądrą osobę. Mimo, że akcja opowiadania toczy się w ostatnich dniach wojny, z konstrukcji postaci emanuje spokój i pewność. W miarę rozwoju wydarzeń staje się ona na tyle przekonująca, że może wzbudzić nawet sympatię czytelnika, aby jednak na koniec okazać się taką, jak można się było spodziewać, czyli nawiązującą do mitu żołnierza oprawcy. Johan Wolfram von und zu Wulkow okazał zainteresowanie kilkunastoletniemu chłopcu narodowości czeskiej tylko dlatego, że przypominał mu syna, którego niegdyś się wyparł. Z kolei kapitan, okazując zainteresowanie i odrobinę troski, stał się dla dziecka namiastką straconego ojca. Dzięki temu Ota Kubarský przez chwilę czuł się na równi z żołnierzami niemieckimi i na tyle polubił ich towarzystwo, że chciał się odwdziżyć, przyprowadzając im dwa barany, które zabrał z klasztoru nieopodal ich obozu. Ten czyn kosztował go jednak wiele. Kapitan widząc, że chłopiec przyprowadził żywe zwierzęta do obozu, pomyślał iż chciał ich zdemaskować przed powstańcami. W zamian za to kapitan kazał chłopca przywiązać do czołgu i wyjechać z nim do ludzi, aby zobaczyli do czego zdolni są żołnierze niemieccy. Kiedy zjawiała się w obozie jego babcia, aby go uchronić przed nieszczęściem, spotkał ją ten sam los. Jaki człowiek postępuje w ten sposób? Jego czyn był okrutny i zaskakujący. Nic nie zapowiadało takiego zwrotu sytuacji. Ale to dowodzi, iż był to człowiek bezwzględny i zasługuje w pełni na miano oprawcy. W tym przypadku była to przemiana na gorsze, a może nawet nie przemiana, tylko udawanie osoby, którą się nie jest, aby ostatecznie pokazać swoje prawdziwe oblicze. To oblicze pozwala zaliczyć go do postaci typowych.

W utworach Lustiga można napotkać także obraz Niemca dobrego, zagubionego w sytuacji wojny, mającego świadomość, że jego naród postępuje źle. Pisarz często zestawia dwa rodzaje postaci, aby pokazać kontrast między nimi. Taka konstrukcja postaci jest wyrazem świadomości autora, iż nie każdy człowiek jest z natury zły, a w dodatku każdy ma szansę na przemianę. Może to być też wyrazem przebaczenia zawartym w książkach autora, który miał nieszczęście doświadczyć krzywdy ze strony narodu niemieckiego lub też jest hołdem dla ludzi, którzy nie ponoszą odpowiedzialności za zbrodnie popełnione przez Hitlera. Lektura książki zawierającej takie pozytywne zachowania może uświadomić odbiorcy, że nie można utożsamiać słów „Niemiec” i „zbrodniarz”, co jest przewrotne w sytuacji, gdy każdy Żyd był utożsamiany ze „špinavým židem” (LUSTIG 1994: 308).

Thornten Godemke z powieści *Dům vrácené ozvěny* (1994), to Niemiec, z którym Emil Ludvig – jeden z głównych bohaterów utworu – zetknął się podczas pracy przymusowej. Był to strażnik pilnujący go w trakcie pracy, ponieważ żaden Żyd nie mógł pracować bez dozoru. Była w nim na początku podejrzliwość i spokój. Emila Ludviga postrzegać powinien był postrzegać jako istotę pochodzącą gdzieś z kosmosu, która na ziemi nabyła cech ludzkich, ale tylko zewnętrznych. Jest więc to istota fałszywa, jak nakazywała twierdzić faszystowska ideologia (TAMTÉŽ: 446). Emil Ludvig był dla niego partnerem do rozmów, jeżeli relację pan–niewolnik można nazwać partnerską. Wymieniali poglądy czasem tylko dlatego, że Thornten się nudził, ale wiedział, że czegokolwiek by nie powiedział, Emil musi mu przyznać rację, gdyż się go boi. W związku z powyższym należałoby stwierdzić, że bohater ten niczym nie różni się od pozostałych, ale nie jest tak do końca. Mimo, że doktryna nakazywała pogardzać Żydami, to Thornten traktował go po ludzku. Przepaść, która była między nimi, nie pozwalała na spoufalanie się, dlatego nie można mówić o przyjacielskich stosunkach. Lustig w bardzo ciekawy sposób przedstawił, jak między sobą funkcjonowali ci bohaterowie. To, co w danej chwili myślał Emil Ludvig o Niemcach, jak też to, co Thornten myślał Żydach nie potwierdzało tego, kim okazali się być. Emil nie rozumiał Niemców, nie chciał ich porównywać do siebie, ani też siebie do nich. Nie miało sensu odwoływanie się do ogólnej wiedzy o człowieku, do faktu, że ludzie „pochodzą od małp” i żadne przekłamania rasowe nie podważą tego faktu. Człowiek pochodził od zwierzęcia, a w ówczesnej sytuacji, w jakiej znalazł się Emil, to jego rasa była zrównana ze zwierzętami. W duchu nawet chciał stać się jednym z królików, których pilnował, bo nawet ich los był lepszy, a wszystko to za sprawą „wyższej rasy”. Thornten tak naprawdę nie mógłby nawet poznać, czy przodkowie człowieka który przed nim stoi, aby na pewno byli Żydami? Nie miał on przecież „psich uszu i szpiczastego nosa” a jego przynależność rasową mogła zdradzać tylko żółta gwiazda naszyta na piersi. Sprawiał wrażenie osoby obojętnej, ale jednocześnie był przesądny. O tym, że czuł się winny za los Żydów, jako przedstawiciel narodu niemieckiego, świadczą słowa skierowane do Emila, kiedy ten szedł pożegnać się ze swoją siostrą. Pozwolił mu iść, mimo że mógł z tego powodu zostać ukarany i nawet podarował mu kawałek chleba, wypowiadając słowa: „Slušnost je mrtvá [...] Zabili jsme ji. My, Němci”, a potem „Začali jsme válku, která už nikdy neskončí. Bude trvat tisíc, deset tisíc let. A teprve pak se rozezná ozvěna. Každé dítě, které se teprve narodí a začne rozum brát, se bude muset vyrovnat se zabíjením, které jsme začali a představili lidstvu. Nemusíš čekat dlouho a jezdit daleko, abys viděl, že mám pravdu” (TAMTÉŽ: 471). Ta postawa jest być może wyrazem poczucia winy, ale również

może przejawem strachu przed tym, co nastąpi, kiedy wojna się już skończy. Postać Thorntena jest zaprzeczeniem mitu o bezwzględny i okrutny Niemcu. Stanowi ona dowód na to, że w narodzie tym rodzili się także ludzie, którzy nie dawali sobą manipulować i byli zdolni do samodzielnego wyciągania wniosków.

W tej samej powieści pojawia się postać Rolfa Teupe – młodego oficera SS, pełniącego służbę w obozie koncentracyjnym w Oświęcimiu. Można powiedzieć, że był dzieckiem doktryny, którą mu wpojono. Zimny i bezwzględny służbista, jakich w Oświęcimiu było wielu. Śmieszne wydawało mu się zachowanie nagich już Żydów, lecz wciąż jeszcze wierzących w swoją dumę. Widział tam całe rodziny, które przyjeżdżają do obozu i już nigdy z niego nie wracają, przyjmował to z największym spokojem. To zachowanie cechuje się przewrotnością, gdyż w tym samym czasie myślał o swojej rodzinie. Wspominał, jak zapewniał swoją siostrę, że zabiją wszystkich, którzy na to sobie zasłużą i będą żyć w świecie, gdzie ich nie będzie. Zastanawiał się nad tym, czy jeżeli spalą tych wszystkich Żydów, to czy razem z nimi spłonie ich powiązanie z diabłem, bo tak mówiła nazistowska doktryna. Myślał też o swoim ojcu, który żegnając się z nim, powiedział, że w wojnie nie ma miejsca na litość. Ale przecież ludobójstwo nie jest wojną. Nie jest nawet walką wręcz. Jest po prostu beznadziejnym zabijaniem. Zatem nie ma dla niego żadnego usprawiedliwienia. Rolf nie żałował niczego, nie miał wyrzutów sumienia, uważał, że robi to, co robią wszyscy. Nieludzki i złośliwy, na pytanie prowadzonego do komory gazowej starca, gdzie ich prowadzą, odpowiada: „Skladiště řepy, nevíš sám?” (TAMTÉŽ: 526). W każdej możliwej sytuacji okłamywał ludzi idących na śmierć, w duchu usprawiedliwiający się tym, iż i tak wszyscy zginą, więc jakie to ma teraz znaczenie. Czy ci, którzy ginęli, nie byli siostrami, ojcami, matkami? Takiego obrazu Niemca można było się spodziewać sięgając po dzieło autora, któremu naród niemiecki właśnie taki los zgotował. Jest to bardzo wierna realizacja mitu o żołnierzu oprawcy.

W opowiadaniu „Ružová ulice” Lustig przedstawia dwóch Niemców, z których jeden przechodzi przemianę, okazując litość Alžbécie Feinerovej. Jeden z nich, to Mořic Herz – bezwzględny i chciwy. Za swój główny cel uważał awans w gestapo, a swoje dzieci wychowywał w duchu faszyzmu. Nawet jego przełożeni uważali go za okrutnika, dlatego nie udało mu się awansować. To on podczas obchodu po getcie znął się nad starszymi ludźmi. Zbił sześćdziesięcioletnią Alžbietę do nieprzytomności, co w końcu przyczyniło się do jej śmierci. Jest to również typowy przykład postaci Niemca oprawcy, który za nic ma ludzkie życie. Verner Binde, jego kierowca, miał za zadanie wozić niemieckich dostojników do getta, gdzie robili tak zwane obchody, podczas których mogli zabrać mieszkańcom getta

to, co zdolali ukryć podczas rewizji. Był świadkiem tego zdarzenia i wywarło ono na niego duży wpływ. Być może obudziło w nim wrażliwość na ludzką krzywdę. Jednak w czasie, gdy Mořic Herz bił Alžbětě, Verner nie wstawił się za nią. Ale po tym wydarzeniu poczuł odrazę do okrutnego oficera i pragnął w jakiś sposób zadośćuczynić staruszce tę krzywdę. To uczucie jednak nie było końca czyste. Bohaterem powodowały bowiem wyrzuty sumienia wywołane tym, że przed paroma latami nie pomógł swojemu przyrodniemu bratu, który umierał na jego oczach. Pomagając Alžběcie, chciał odkupić swoją winę. Kobieta jednak bardzo podejrzliwie odebrała jego gest, jakim było podarowanie puszek sardynek. Nie potrafiła pojąć jego zachowania i było to w pełni zrozumiałe, gdyż pamiętała, że to ten człowiek współuczestniczył w akcie znęcania się nad nią. Był dla niej tylko Niemcem, który patrzył na jej cierpienie. Ostatecznie włożyła podarunek pod poduszkę. Podczas jednego z kolejnych obchodów Verner zauważywszy, że kobiety, które przywiózł, poszczyły Alžbietę psem. Zareagował strzelając do psa. Potem jednak tłumaczył kobietom, że pies miał wściekliznę i musiał go zastrzelić. To tłumaczenie się było oznaką tchórzostwa. Tak więc postaci tej nie można do końca potraktować jako pozytywnej. Wiadomo jednak, że człowiek ten był rozdarty wewnątrz, co pozwala zaliczyć go do postaci tragicznych.

Patrząc na te przykłady, nie można jednoznacznie stwierdzić, że mit hitlerowskiego żołnierza – oprawcy jest wiernie realizowany w twórczości Lustiga. Owszem, większość dzieł tego autora właśnie taki obraz przekazuje. Jednak obecność postaci o odmiennym usposobieniu, które przedstawiłam, zwraca uwagę na fakt, iż nie można generalizować, określając każdego niemieckiego żołnierza jako oprawcę i mordercę. Prawdą jest, że przeważają bohaterowie, którzy na takie miano zasługują, ale istnienie wyjątków zmusza do zastanowienia się, dlaczego się one pojawiają. Jak już zaznaczyłam, może to być próba usprawiedliwienia żołnierza hitlerowskiego. Być może zamierzeniem autora było pokazanie, jak rzadko pojawiały się jednostki, które próbowały coś zmienić? Jego intencję można też odczytywać jako pokazanie marności ich gestów i działań. Autor kreuje więc żołnierza, który w tchórzliwy sposób próbuje odkupić swoje winy. Robi to po kryjomu, a jego gest jest tak mały w bezmiarze tragedii Żydów, iż prawie niezauważalny. Czym jest kawałek chleba, puszka sardynek czy odrobina miejsca przy ognisku wobec tego, co ostatecznie spotkało tych ludzi ze strony niemieckich żołnierzy?

PRAMENY

LUSTIG, Arnošt. „Můj známý Vili Feld”. In *týž. Noc a den*. Praha: Československý spisovatel, 1962

LUSTIG, Arnošt. *Dům vrácené ozvěny*. Praha: Mlada fronta, 1994

LITERATURA

KULAWIK, Adam. *Poetyka. Vstup do teorii dzieła literackiego*. Kraków: Antykwa 1997

RESUMÉ

Referát sleduje obraz nacistů v díle Arnošta Lustiga. Převažuje obraz nacisty, který zůstává věrný ideologii odmítající židovský národ, jejímž cílem je likvidace Židů bez ohledu na to, jde-li o dítě nebo stařenku. Lustigovy prózy však ukazují, že existovaly i výjimky, o nichž je nutno mluvit. Vystupují zde i lidé, kteří mají výčitky svědomí a cítí se odpovědni za vraždy spáchané německým národem. Negativní mýtus nacistického vojáka jako vraha je v kontextu Lustigova díla narušen.

SUMMARY

The paper focuses on the image of the Nazi soldier in the fiction by Arnošt Lustig. In spite of the prevailing portrait of a Nazi who conforms to ideology of condemning the Jewish nation aimed at its annihilation without taking into account whether the person in question is an old woman or a child. Lustig's short stories and novellets demonstrate that there were exceptions worth of mentioning. Some of his characters are Nazis who experience qualms of conscience and feel responsible for the massacre committed by the Germans. Thus, the negative myth of the Nazi soldier as a killer is undermined in the context of Lustig's writing.

Fragmenty mýtu vo Švantnerovej novele *Stretnutie*

ĽUDOVÍT VALUCH

V úvode interpretácie sa opriem o malú rozpomienku na funkciu prírody v romantizme, kde často obraz prírody predznamenáva udalosti majúce sa odohrať v určitom príbehu. Podobný jav možno pozorovať aj v novele *Stretnutie* (1942) Františka Švantnera: ako hovorí Ondro Žienka, postava príbehu a rozprávač v jednej osobe, „vydúvala zima ľady, popoludní sa kydal sneh a zvečera začalo skučať vetrisko ani terpentínom natretý pes a skuvínalo celú noc, rozmetávajúc prašný sneh na všetky strany. V taký čas aj vlk zasekne chlpatý chvost medzi nohy a oblizuje napuchnutým jazykom zamrznutú kôru stromov, niežeby človek vystrčil nos z dverí“ (ŠVANTNER 1979: 69–70). Ondro Žienka, strážca pily, sa napokon rozhodne rozložiť oheň „pod strieškou na závetrí“. A práve v tomto momente sa uprostred noci objavuje tajomná postava, ktorú, ako uvádza rozprávač, „vypľula tma, lebo ťažko veriť, že by bol odniekiaľ prišiel [...]“. Nezbadal som ho skôr, len keď bol dva kroky od ohňa. Aj vtedy ho prezradili len okále, čo sa blyšťali ako krvilačnému zveru“ (TAMŽE: 70).

Tu sa pristavím pri fenoméne antropomorfizovanej prírody, jednej zo základných konštánt prózy naturizmu. Text novely prezentuje nespútanú prírodu a tajomnú postavu vystúpivšiu z tmy ako homogénny celok. Pre dosiahnutie takéhoto efektu autor využíva hypertrofiu expresívnych lexikálnych jednotiek na nevelkom priestore odseku opisujúceho divokosť prírody. Do takto expresívnymi nasiaknutého textového priestoru autor vsúva výraz „vtedy ho vypľula tma“, čím vyvoláva efekt akejsi organickej jednoty medzi tajomnou postavou a prírodou. Oskár Čepan hovorí v tomto zmysle o „stotožnení človeka a prírody v spoločných živelných prasilách“ (ČEPAN 1977: 121). Jeho zistenie možno overiť i na postupoch uplatnených v novele *Stretnutie*. Ak sa vrátim späť k textu, tajomná postava namiesto pozdravu čosi zamrmle a na Žienkovu otázku, odkiaľ prichádza, iba „vrkne“, že prichádza z Ilavy, teda slovenského mesta známeho svojou väznicou, čím autor dáva čitateľovi o tejto postave jednoznačnú informáciu. Citujem: „Odkiaľ, priateľko? – Z Ilavy, vrkol“ (ŠVANTNER 1979: 71). Na ďalšiu otázku neodpovedá, iba uprie oči na rozprávača, ktorý sa mu od strachu chce „[...] otočiť okolo nôh ako psíča“ (TAMŽE). A tu, pri ohni, kde sa stretli dve postavy, ako sa ľudia stretávajú už po tisícročia, pri mieste kontaktu a úniku pred tmou na jednej strane a pri mieste, kde sú ľudské oči a myseľ ohňom

vtáhané do mýtckej minulosti, sa komunikácia zastavuje, viazne. Rozprávač Ondro Žienka prekonáva ticho tým, že tajomnému prichodivšiemu ponúkne fajku aj všetko svoje jedlo. Tajomná osoba, ktorej meno – ako sa čitateľ dozvedá v priebehu novely – je Paľo, si potiahne z fajky, zaje si, pohodlne sa usadí pri ohni a začne rozprávanie. Tento moment, teda moment prisadnutia si k ohňu spojený s ponúknutím potravy a tabaku, konotuje význam dávneho rituálu. Za dôležitý pokladám aj fakt, že Paľo ponúknuté jedlo a tabak prijme. Ján Komorovský píše, že „každé rodové spoločenstvo organizované vo veľkorodine malo svojho gazdu, ktorým bol obyčajne najstarší člen rodu, a svojho patróna, ochrancu hospodárstva a domácnosti, ktorý pochádzal od predkov alebo zo sveta duchov [...] Nakloniť si ochrancu domu bolo možné hocakou maličkosťou, napríklad štipkou tabaku, kúskom chleba a pod.“ (KOMOROVSKÝ 1973: 305). Nielen to, postava Paľa tabak dokonca vyfajčí, čím sa vytvorí predpoklad pre vytvorenie spolupatričnosti, a teda i priestoru pre vyrozprávanie príbehu.

Skôr ako sa budem venovať mýtizujúcim elementom udalostí podaných ústami tajomnej postavy, zastavím sa ešte pri dvoch motívoch, ktoré špecifickým spôsobom rámcujú priestor novely. Ide o motív ohňa a motív súdu, presnejšie súdneho dvora.

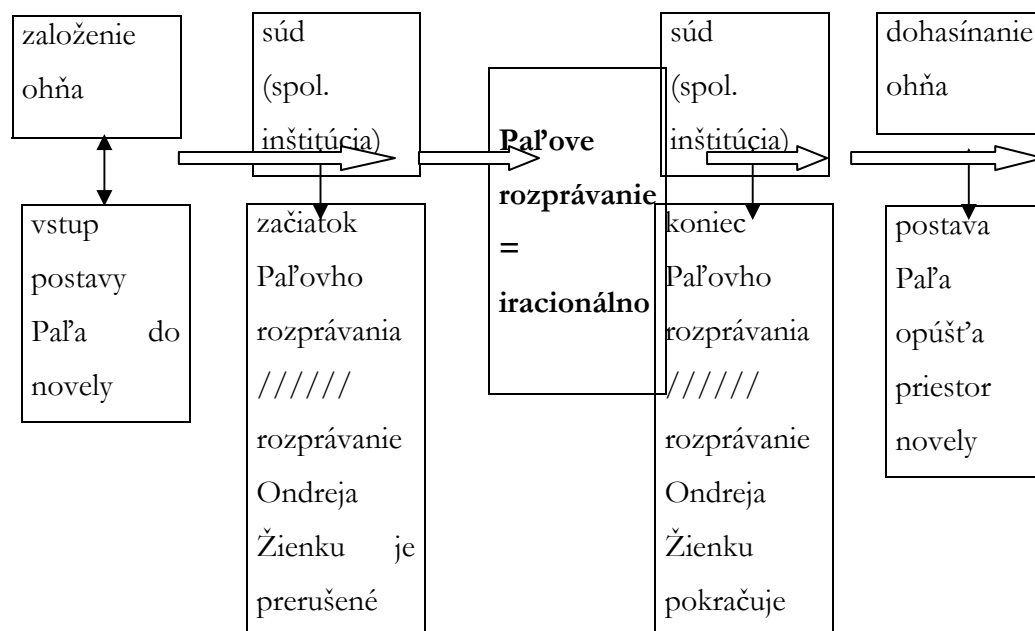
Bližšie sa pozrúc na motív ohňa, dovoľujem si vysloviť predpoklad, že určitým spôsobom rámcuje prítomnosť Paľa v novele – keď sa rozhorí, vstupuje do priestoru príbehu, keď oheň dohára, opúšťa ho. V týchto momentoch Paľa doslova najprv „tma vyplúje“ a potom ho „noc prehltné“. Oheň založí Ondro Žienka, ktorý sa v priebehu posúva do polohy reprezentanta racionálneho náhľadu na svet. Oheň horí v noci, počas nespútaných a živelných prejavov počasia. A práve z nočnej temnoty bičovanej prírodnými živlami k ohňu, a tým aj do priestoru príbehu, vstupuje Paľo a spolu s ním preniká do novely aj mýtcký pól. Motív ohňa sa pomaly, ako som to už načrtol, posúva do roviny určitého spoločenského rituálu, vytvárajúceho priestor pre stretnutie ľudí a ich pohľadov na svet aj na udalosti v ňom sa odohrávajúce. V tomto prípade je to priestor pre konfrontáciu racionálneho náhľadu na udalosti, reprezentovaný Ondrejom Žienkom, a pohľadu iracionálneho, fragmentárne mýtckého, reprezentovaný Paľom. Pre spresnenie významov, ktoré konotuje motív ohňa, opriem sa o zistenia Nadi Profantovej a Martina Profanta (PROFANTOVÁ – PROFANT 2004: 150), píšucich v súvislosti so starými Slovanmi o očistnom a magickom význame ohňa a o jeho ochrannej funkcii; ďalej oheň charakterizujú ako typickú súčasť kultových miest a prostriedok slúžiaci k vešteniu.

Ak by som teda motív ohňa označil za rámcujúci prvok novely a chcel by som si tu overiť prípadnú prítomnosť ďalšieho podobného elementu, hľadanie nebude prídlhé. Ako

som už uviedol, ide tu o motív súdu. Zatiaľ čo oheň ohraničuje prítomnosť postavy Paľa v novele, súd – respektíve súdny dvor ako reprezentant spoločenských noriem – ohraničuje jeho „časť rozprávania“. Kedy sa v texte objavuje spoločenská inštitúcia súdu po prvýkrát, hoci len v nepriamej polohe, rozprávanie akoby prechádza z úst Ondreja Žienku do úst Paľa a naopak v závere, kde sa spomína druhýkrát: „A preto vás? [odsúdili; pozn. E. V.]“ (ŠVANTNER 1979: 79), rozprávanie preberá opäť Ondro. Zaujímavý je fakt, že pri oboch týchto momentoch motív súdu do dialógu vnáša práve on. Celkovo sa na súd odvoláva trikrát, pričom v prvom a poslednom prípade sa nepriamo odvoláva na spoľahlivosť tejto inštitúcie: „Nuž ale niečo sa len muselo stať, za nič by vás neboli... [odsúdili; pozn. E. V.]“ (TAMŽE: 73); „Mali ste toto rozpovedať pred súdom“ (TAMŽE: 80). Na strane druhej Paľo ihneď po narážke na súd používa slovo neveriť: „Neveríte, ako mi neverili ani pri súde. Budete si myslieť, že som zabil, ako si to aj oni mysleli“ (TAMŽE: 73); „Neverili. Našli moje stopy na čerstvo napadnutom snehu“ (TAMŽE: 80). Paľo akoby vyjadroval presvedčenie o neschopnosti racionálneho náhľadu pochopiť deje odohravšie sa v jeho rozprávaní.

Za dôležitý fakt pokladám racionálnu patinu názorov Ondra Žienku a iracionálny odtieň myslenia Paľa. Spojením tohto poznatku s motívom ohňa na jednej strane a motívom súdneho dvora na strane druhej dochádzam k nasledujúcim záverom. Švantner akoby postupne pripravoval takpovediac „pôdu“ pre vstup iracionálna do priestoru novely. Motív ohňa do nej prináša prítomnosť postavy Paľa, zatiaľ nepodieľajúcej sa na rozprávaní. Rozprávačskú iniciatívu preberá až po odkaze na spoločenskú inštitúciu súdu, ktorú možno chápať ako deliacu líniu, hranicu medzi svetom racionálneho, spoločenských noriem a ich logiky na strane jednej a svetom iracionálneho, kde spoločenské normy so svojou logikou strácajú platnosť, na strane druhej. Po ukončení rozprávania druhým spomenutím súdu sa Paľo stráca z priestoru novely spolu s dohorením ohňa. Ak ku tomuto tvrdeniu pripojím zistenie Oskára Čepana, ktorý píše, že „literárna aktualizácia mýtov vznikla na priesečníku, kde sa skrížilo všetko zákonité, odveké, nemenné, ahistorické s konkrétno-historickým, novým, neobvyklým, kde sa dostávalo do kolízie prírodné a spoločenské bytie človeka“ (ČEPAN 1977: 125), možno samotný názov novely *Stretnutie* v týchto súvislostiach chápať ako alúziu na stretnutie mýtu a iracionálneho uchopenia sveta s jeho protikladom, uchopením racionálnym. Jana Kuzmíková hovorí o dualizme výstavbovej štruktúry Švantnerovej tvorby: „V prvom rade ide o konfrontáciu mýtického a analyticky-vecného, iracionálneho a racionálneho, nevedomého a vedomého spôsobu

existencie človeka“ (KUZMÍKOVÁ 2000: 44–45). Pre lepšiu orientáciu v uvedených zisteniach môže poslúžiť nasledujúca pomocná schéma:



Vrátim sa teraz k momentu, kedy sa Paľo pohodlne usadí ku ohňu a začne svoje rozprávanie. Pre zrozumiteľnosť len krátko zhrniem, a to so zameraním na mýtizujúce prvky. Dej sa odohrá počas jednej noci, kedy vracajúc sa z krčmy domov Paľo zbadá, že sa v dome jeho milenky a nastávajúcej Anny ešte svieti. Ide sa presvedčiť, či sa niečo nestalo. Anna mu povie, že ju navštívil duch manžela, Martina Beláňa, ktorému pred rokmi v Argentíne počas spánku podrezala hrdlo. Paľo sa od Anny dozvedá, že Martinov duch ho čaká v jeho dome. Pred tým, než Paľo odíde od Anny, prebudia sa v ňom akési pudy a zahryzne sa jej do pleca. Vo svojom dome pri rozhovore s duchom následne zistí, že ten si nárokuje právo na svoju ženu, čo Paľo odmieta akceptovať. Po Martinovom odchode nachádza Paľo pred domom zaškrteného svojho psa a napokon po prebdenej noci nájde ráno Annu v krvi. V tomto momente preberá rozprávačskú iniciatívu Ondrej Žienka a novela sa chýli ku koncu.

Jednotlivými mýtizujúcimi motívmi sa budem zaoberať v poradí, v akom sú podané sujetovým spracovaním novely. Ako prvý do diania vstupuje duch Martina Beláňa, ktorý bol zavraždený svojou manželkou. Motív ducha však nie je do udalostí príbehu vnorený priamo, takpovediac nevstupuje do nej „osobne“, ale pomocou Anny, ktorá vo svojom prehovore informuje Paľa, a teda i čitateľa o jeho existencii a činoch, ktoré vykonal. Hovorí

však aj o svojich činoch do tohto momentu tajených. Pri bližšom náhľade na spôsob vsadenia motívu ducha do tkaniva diela sa možno oprieť o Stanislava Rakúsa, ktorý píše, že „[...] pozorovanie javu, najmä záhadného javu, sa často spája s chýrom, s tým, čo sa dostalo postave ,do uší, čo sa o tajomnom úkaze povráva. To je jeden z kanálov, ktorým prenikajú do príbehu mýtické prvky“ (RAKÚS 1988: 165). Paľo sa o stretnutí Anny s duchom manžela dozvedá až na nástojčivé naliehanie. Anna mu odpovedá najprv stroho, úsečne: „Bol tu. – Kto? – On. [...] Môj muž!...“ (ŠVANTNER 1979: 75), až sa napokon rozhovorí podrobne. Paľo sa teda o „tajomnom úkaze dopočuje“ z úst inej postavy. V prípade včlenenia motívu ducha do štruktúry textu sa tvrdenie Stanislava Rakúsa potvrdilo v plnej miere.

Dodržiavajúc predsavzatie o sledovaní mýtizujúcich prvkov v poradí analogickom sujetovej výstavbe, opustím teraz na určitý čas motív ducha Martina Beláňa a zameriam sa na motív vampirizmu, ak ho tak možno nazvať. Keď Anna Paľovi vysvetlí, čo sa stalo, pošle ho za duchom, aby sa pohovárili a Paľo sa jej zahryzne do pleca. Najskôr však prirovnáva jej hrtan k jazve: „[...] tou jazvou sa roztáhujú ako harmonika belasé, zaparené pľúca, srdce křčovite vytĺka ťažký rytmus, krv vrie, klokoce ako vriaca smola v kotle, žalúdok sa húžve a črevá sa zvíjajú ani červíky v hrnčeku“ (TAMŽE: 77). Následne Paľo odôvodňuje svoje rozhodnutie slovami: „A možno táto chorobná fantázia poštvála vo mne zvieracie pudy, o ktorých som predtým nevedel. Neraz som pocítil pažravú chuť obliznúť teplú krv“ (TAMŽE: 77). Chcem zvýrazniť poslednú vetu, konkrétne spojenie „neraz som pocítil“, ktoré svedčí o fakte, že Paľo si je vedomý akýchsi pudov vo svojej osobnosti, ich existencii a spojitosti so svojím ja. Napokon Paľo hovorí: „[...] zareval a zahryzol som sa do jej bieleho pleca. Krv mi hneď premokla cez zuby, dostala sa na jazyk“ (TAMŽE: 77). Teplá chuť krvi mu však pripomenú chuť materinského mlieka, ktorá ho upokojí. Pre pochopenie motivácie k takémuto činu sa možno opäť inšpirovať názorom Oskára Čepana, ktorý píše o „[...] stotožnení sa literárnej postavy s mýtickými predkami. Ich kruté dedičstvo si zlovestne a suverénne okupuje city, vôľu a činy súčasníka. Doslova rozdvouje jeho osobnosť a z jednej jej polovice robí poddajný nástroj atavistických prízrakov hrôzy a desu“ (ČEPAN 1977: 123–124). Teraz sa opriem o slová samotného Paľa: „Neraz som pocítil pažravú chuť obliznúť teplú krv. Možno, že dostatočne neobjasňujem príčinu toho, čo sa potom stalo, možno, že to nebolo preto, možno, že som od hrôzy šalel. Nevieťm to iste. Príčin mohlo byť viac“ (ŠVANTNER 1979: 77). Paľo si teda dôvodu, prečo Annu uhryzol, nebol vedomý ani v čase, keď tento skutok vykonal, ani v čase rozprávania. Hovorí len o doposiaľ nepoznaných zvieracích pudoch a chuti obliznúť teplú krv. Vie teda

o tejto časti svojej osobnosti, vie hovoriť o jej existencii, no vie si ju vysvetliť. Myslím, že takéto odôvodnenie zo strany postavy tézu Oskára Čepana potvrdzuje. Atmosféru vampirizmu autor navodzuje nielen samotným uhryznutím, ale aj opisom očí Paľa, ktoré „sa blyšťali ako krvilačnému zveru“ (TAMŽE: 70). Pred vstupom postavy Paľa do deja autor doslova píše: „v taký čas aj vlk zasekne chlpatý chvost medzi nohy [...] niežeby človek vystrčil nos z dverí“ (TAMŽE: 70). Švantner teda pomocou opisu a náznaku navodzuje konotácie vampirizmu; vampíra charakterizuje Ján Komorovský ako „polozviera-poločloveka alebo ako človeka, ktorému na celom tele rastie vlčia srst' a má vlčie zuby“ (KOMOROVSKÝ 1973: 311).

Potom, ako Paľo odsotí Annine bezvládne telo, presúva sa do svojho domu, kde sa stretáva s duchom Martina Beláňa. Dôvod, prečo sa im zjavil, osvetľuje Paľovi najprv Anna, v momentoch pred uhryznutím: „[...] zhováral sa so mnou tak, ako sa muž zhovára so zosobášenou ženou. Potom povedal, že by sa tak chcel aj s tebou pohovárať, a išiel k tebe“ (ŠVANTNER 1979: 76) a neskôr aj samotný duch: „Paľo, nechaj moju ženu na pokoji. [...] Anna je moja zákonitá žena. Prisahali sme si vernosť pred oltárom. Žili sme už spolu a boli by sme mali aj deti, keby nie nešťastie“ (TAMŽE: 78). Tu preniká do tematiky novely paganizmus cez motív lásky „až za hrob“, teda lásky, či lepšie záväzku večne trvajúceho. Takéto poňatie vzťahu ženy a muža, kedy je od ženy požadované, aby sa vzdala svojho života po smrti partnera, nie je v slovanskej histórii ani v slovenskej literatúre neobvyklé. Ján Pauliny v súvislosti so Slovanmi píše, že „ak zomrie muž, žena, ktorá ho má rada, sa zabije“ (PAULINY 1999: 126). Bohuš Chropovský uvádza tento fakt: „[...] po smrti muža dobrovoľne alebo násilne bola usmrtená a pochovaná aj žena“ (CHROPOVSKÝ 1970: 20).

Z oblasti literatúry možno ako príklad uviesť obdobie romantizmu, ktoré, využívajúc takúto variáciu vzťahu muža a ženy, priamo čerpalo z ľudovej slovesnosti, reflektujúce najstaršie tradície, zvyky a rituály predkov často zahmlené natoľko, že presahujú do sféry mýtov. Švantner využíva akýsi kanál nejasnosti a transponuje mýtus do textu novely. Nemyslím si však, že toto bolo jeho konečným cieľom. Naopak, mýtus je modulovaný takpovediac nástrojom rácia. Obe postavy, Paľo i Anna sa počas rozhovoru o duchovi snažia postupovať logicky. Na jednej strane Anna vykladá Paľovi svoj rozhovor s duchom suchým, vecným štýlom, snažiac sa hovoriť čo najjasnejšie. Na strane druhej Paľo doslova stopuje náznaky nepravdivosti v Anniných slovách, počúvajúc pozorne a poslušne ako dieťa. Obaja teda pristupujú k mýtu jednak automaticky, akoby prirodzene, no súčasne sa snažia celú situáciu prehodnotiť aj zo stránky logickej, rozumovej,

nie emocionálnej. Tento efekt Švantner dosahuje miešaním už spomenutého vecno-výkladového vyjadrovania postáv spolu so spojeniami potvrdzujúcimi platnosť mýticko-tajomného, napríklad: „Potom [duch, pozn. L. V.] povedal, že by sa tak chcel aj s tebou pohovárať, a išiel k tebe. Choď, istotne ho už doma nájdeš, [...] neublížuj mu, lebo mŕtvemu sa neublížiže [...]“ (ŠVANTNER 1979: 76–77). Zaujímavý je i fakt, že tento odsek textu je kontaminovaný vysokým obsahom lexikálnych jednotiek sústredujúcich sa okolo významov ako pochopiť, objasniť, napr.: hovorí zreteľne; rozumiem; dobre rozumela, akože by nerozumela; povedz všetko zreteľne, pomaly, budem ticho, budem ťa počúvať. Spájanie takéhoto charakteru pokračuje aj v rozhovore Paľa so samotným duchom, napríklad keď ho duch žiada, aby jeho „ženu“ nechal na pokoji, argumentujúc sobášom. Na druhej strane duch hovorí o svojej vražde ako o nešťastí, čo svedčí o určitom narúšaní logiky. Realistický náhľad sa teda prepája s náhľadom fantastickým. Uvedené tvrdenia stačia k vyvodu záveru hovoriacemu o Švantnerovej snahe mýtus nielen oživiť, ale aj o jeho tendencii tento prvok aktualizovať narúšaním či rozleptávaním pomocou racionálneho pohľadu na svet. Pre lepšiu zrozumiteľnosť uvediem zistenie Oskára Čepana, ktorý tvrdí, že „[...] skladba literárnej postavy v naturizme spočíva na komplexe vedomého, ktorý je zdrojom jej aktuálnych reakcií na bezprostredné podnety okolia, a komplexe nevedomého, zviazaného s archaickými rezíduami alebo inými iracionálnymi podnetmi“ (ČEPAN 1977: 170–171). Zaujímavý je aj ďalší spôsob narúšania mýtu. Autor informuje o Anninej násilnej smrti iba nepriamo, nepodáva čitateľovi presné informácie. Doslova: „A ráno našli Annu v krvi“ (ŠVANTNER 1979: 79). Čitateľ sa teda nedozvedá, či Annu zabil duch jej manžela, ba ani či ju zabil Paľo. Stretáva sa len s akýmsi útržkom mýtu, čím mu je daný priestor pre pochybnosti, pre rozhodovanie sa medzi možnosťami ponímania textu. Na jednej strane je tu možnosť racionálneho poňatia, na druhej možnosť mýtického uchopenia. Mýtus je teda narúšaný aj v rovine riešenia konfliktu, a to pomocou zahmlievania, respektíve nevypovedania udalostí fabuly.

Paľo sa počas rozhovoru s duchom správa zosmiešňujúco, ironicky. Zastáva pozíciu muža presvedčeného o úspechu nad sokom v láske, hovorí napríklad: „Vieš, Martinko môj, ja už mesiac spávam s tvojou ženou [...]. Nuž poraď mi len kmotra, budem ti povďačný“ (TAMŽE: 79). Duch, ukloniac sa vo dverách, bez slova odchádza. Paľo sa čuduje, prečo nebol napadnutý psom vo dvore. Zisťuje, že psa zaškrtil ktosi s mocnými rukami. Na záver svojho rozprávania Paľo dodáva informáciu o Anne, ktorú ráno našli v krvi.

V týchto častiach novely sa rozprávačská iniciatíva postupne, najprv nepriamou narážkou na súd, opäť dostáva do „úst“ Ondra Žienku, strážcu pily. Postava Paľa, ako som už poukázal v úvode interpretácie, opúšťa priestor príbehu súčasne s dohárajúcim ohňom. Metarozprávanie Ondra Žienku, a s ním teda i celá novela, končí explicitom: „Vravím, že ho noc prehltila, lebo ťažko mi povedať, či sa dal nahor alebo nadol“ (TAMŽE: 80).

Cieľom tejto interpretácie bolo bližšie analyzovať problematiku mýtu v tvorbe Františka Švantnera, konkrétne v novele *Stretnutie*. Priestor pre vstup mýtu do novely autor vytvára na rozličných úrovniach diela. Je to napríklad obraznosť, ktorou vnáša do diela atmosféru tajomna a neurčita. Ako som však uviedol, cieľom autora nie je mýtus oživiť a absolutizovať v jeho výpovednej hodnote, ale naopak, spochybnit' jeho relevantnosť cez racionálny náhľad. Techniku relativizácie a spochybnovania autor uplatňuje jednak na mýtoch, jednak na náboženských predstavách starých Slovanov. Jedná sa o analyzovaný motív vampirizmu ako aj predstavu, podľa ktorej žena po smrti muža nemá právo na život. Niektoré motívy zásadnou mierou zasahujú do kompozície diela, ako som načrtol pri motívoch súdu a ohniska, pričom sa úzko dotýkajú mýtu a jeho významu v diele. Stretávame sa aj s princípom antropomorfizovanej prírody. Táto posúva výpoveď diela do roviny stotožnenia sa človeka s prírodou, teda náhľadu blízkeho archaickým predstavám. Čiastočne sa autor opiera i o hororové prvky, napríklad nejasný a zahmlený motív usmrtenia psa. Tajomný nádych dáva novele aj kriminálna zápleтка (vražda Martina Beláňa, nejasné okolnosti Anninho úmrtia), teda téma prekročenia zákona, ktorá je Švantnerovmu dielu veľmi blízka.

PRAMENE

ŠVANTNER, František. *Novely*. Bratislava: Tatran, 1979

LITERATÚRA

ČEPAN, Oskár. *Kontúry naturizmu*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1977

CHROPOVSKÝ, Bohuš. *Slovensko na úsvite dejín*. Bratislava: Slovenské pedagogické nakladateľstvo, 1970

KOMOROVSKÝ, Ján. „Slovania.“ In Kulcsárová, Zsuzsa (ed.). *Mytológia sveta*; prel. Eudovít Garaj. Bratislava: Obzor, 1973, s. 299–312

KUZMÍKOVÁ, Jana. *František Švantner. V zákulisí naturizmu*. Bratislava: Veda, 2000

PAULINY, Ján. *Arabské správy o Slovanoch*. Bratislava: Veda, 1999

Legendy a mýty české a slovenské literatury. Edičně připravily Stanislava Fedrová a Alice Jedličková. Praha, 2008. [online]. ©2008 <http://www.ucl.cas.cz/slk/?expand=/2007/sbornik>

PROFANTOVÁ, Naďa – PROFANT, Martin. *Encyklopedie slovanských bohů a mýtů*. Praha: Libri, 2004

RAKÚS, Stanislav. „Systém ‚pohľadu‘ a druhové vlastnosti výpovede.“ In týž. *Epické postoje*. Bratislava: Smena, 1988, s. 161–172

RESUMÉ

Mýtus nachádza uplatnenie na rozličných hladinách diela Františka Švantnera. V novele *Stretnutie* možno nájsť jeho stopy smerom od obraznosti až po úroveň kompozície. Svojské uchopenie mýtu tu spočíva v narúšaní totality mýtu, ktoré sa dosahuje relativizáciou jeho výpovednej hodnoty. K dosiahnutiu tohto cieľa autor využíva stret racionálneho myslenia s iracionálnym, a to na úrovni príbehu aj na úrovni rozprávania.

SUMMARY

Aspects of myth may be observed on various levels of František Švantner's oeuvre. Its cues may be traced also in his novelette *Stretnutie* starting from the imagery up to the level of the structure of the narrative. Švantner's particular approach consists in disturbing the totality of myth by questioning its communicative validity; in order to achieve this effect, the author lets the rational and irrational ways of thinking collide both on the level of the story, and on the level of the narrative discourse.

Rozprávania, povedľa ktorých sa antropocentrizmus stáva mýtom

LENKA GREGUŠOVÁ

V príspevku sa pokúsime uchopiť fungovanie „mechanizmov“ či „organizmov“ narácie v dvoch poviedkach, ktorých čítanie v nás vyvolalo dojem, že pojem antropocentrizmu sa v konfrontácii s ich naratívnymi sujetmi môže javiť iba ako mýtus.

Negatívny odtieň hodnotenia, ktorý prislúcha častici „iba“, použitej v predchádzajúcej vete v spojení s pojmom mýtus, už isto naznačilo, že v tomto texte sa bude pracovať s negatívnym konotovaním významu slova mýtus. Podľa Nory Krausovej bol jedným z iniciátorov záporného ponímania významu slova mýtus francúzsky filozof Roland Barthes, ktorý „obrátil pozornosť súčasníkov už nie na mýtus ako taký, ale na súčasné dianie, ktoré charakterizuje ako ‚mythique‘, väčšmi mýtizujúce než mytologické“ (KRAUSOVÁ 1999: 149). Vychádzajúc z Krausovej dichotomickej koncepcie uchopovania pojmu mýtus, predpokladáme, že pod slovným spojením „mýtus ako taký“ myslí „prapôvodnú archetypovú formu nevedomeného umeleckého vyjadrovania v epoche ‚detstva národov‘“ (TAMŽE: 147). U Barthesa sa teda podľa Krausovej už stretávame s druhou možnou koncepciou ponímania tohto pojmu: „mýtom ako formou či skôr štruktúrou myslenia“ (TAMŽE: 147). Barthes takéto vnímanie špecifikuje v usúvzťažnení významu pojmu mýtu s výpoveďou, komunikačným systémom či spôsobom označovania, vyznačujúcich sa vlastnou komunikačnou stratégiou: „Mýtus sa už dnes neprejavuje ako veľká románová sága, stal sa vlastnosťou ‚diskurzu‘, súborom viet (stereotypov), frazeológiou. [...] Mýtus nie je definovaný predmetom svojho posolstva, ale spôsobom, akým toto posolstvo vyjadruje, pričom objekt mýtizácie sa stáva jeho korisťou“ (TAMŽE: 149).

Zatiaľ čo v snahe objasniť konkrétny význam, v ktorom sa bude mnohovýznamový pojem mýtu vyskytovať v texte tohto príspevku, bolo treba vyjadriť sa k tomuto fenoménu o čosi obširnejšie, význam druhého nosného pojmu titulu, termínu antropocentrizmus snád postačí osvetliť stručne prehľadom troch definícií, keďže v týchto alternatívnych výkladoch termínu antropocentrizmu nebadat významové protirečenia. Podľa *Slovníka cudzích slov* je antropocentrizmus „filozofický smer hlásajúci, že človek je stredom a konečným cieľom svetového diania a vesmíru“ (ŠALING – IVANOVÁ-ŠALINGOVÁ –

MANÍKOVÁ 2005: 49), podľa *Filozofického slovníka* sa za termínom antropocentrizmus skrýva: „Sklon k přesvědčení, že člověk je středem vesmíru a že cílem vesmíru je dobro lidstva“ (DUROZOI – ROUSSEL 1994: 14) a podobne ako predchádzajúce definície i *Nový akademický slovník cizích slov A–Ž* ozrejmuje antropocentrizmus ako „názor, podle něhož má člověk ústřední postavení mezi ostatními jsoucny nebo na světě vůbec“ (KRAUS A KOL. 2005: 64).

Význam pojmu antropocentrizmus sa teda javí ako ustálený. Vlastnosť neustálenosti možno pripísať skôr rôznym prístupom k hodnoteniu antropocentrického videnia sveta. Príkladom môže byť konfrontácia pozitívneho vnímania antropocentrizmu v kresťanskom náboženstve a negatívneho vnímania antropocentrizmu vo filozofii hlbinej ekológie.

Predmetom nášho záujmu však nebude otázka hodnotenia antropocentrického prístupu k svetu ako správneho či nesprávneho. A to aj preto, že text sa nebude zaoberať interpretáciou „našej reality“, ale interpretáciou fiktívneho sveta literatúry, vytvoreného naráciou fiktívnych rozprávačov: v poviedkach Dušana Dušeka „Mravce“ (zbierka *Poloha pri srdci* z roku 1982) a „Telovka“ Pavla Vilikovského (zbierka *Čarovný papagáj a iné gýče* z roku 2005).

Text poviedky „Mravce“ sa skladá z troch graficky oddelených výpovedí. Vizuálne hranice medzi tromi korešpondujú so sujetovými predelmi poviedky. Vzniknuté medzery sujetu ťažko preklenúť nejakým explicitným spojivom „kongruencie“, akým by mohli napríklad byť podľa Hodrovej „jednota postavy“ či „jednota motivace událostí a dějů“ (HODROVÁ 2001: 398).

Kongruenčné spojivá medzi jednotlivými výpoveďami poviedky pochádzajúcimi z troch rôznych zdrojov narácie sú oslabené do takej miery, že tieto tri výpovede sa prvotne môžu javiť ako autonómne časti, schopné existovať i mimo celku textu, ktorý spoluvytvárajú. Vonkajšia konštrukcia poviedky je teda založená skôr na voľnom priradení, juxtapozícií jednotlivých častí sujetu. Nazdávame sa preto, že sujet poviedky „Mravce“ by sme mohli bližšie označiť termínom „naratívny“, pričom vychádzame z teoretických náhľadov Daniely Hodrovej: „Tam, kde je motivace oslabena a zvýrazňuje se ‚rozpor‘ mezi ‚reálným‘ sledem událostí v příběhu a jejich uspořádáním v syžetu, ‚reálná‘ linie je porušována (‚navlékání, přiřazování, přilepování‘), a následující člen řady tedy nevyplývá z členu předcházejícího, ale je k němu prostě jen přirazen, juxtaponován, tam se nezřídka proměňuje i celkový charakter syžetu (a potažmo příběhu) – syžet ‚příběhový‘ je nahrazen syžetem ‚narativním‘ a ‚promluvo­vým‘, v němž se místo ‚logické‘ linie příběhu prosazuje

z hlediska příběhu ‚nelogická‘ (tj. jiná) linie či vesměs křivka aktu vyprávění, promluvy, reflexe“ (TAMŽE: 398).

V interpretačnom prístupe k naratívne mu sujetu poviedky „Mravce“ sa preto zameriame najmä na špecifikovanie sprostredkovateľa narácie – rozprávača. Prvý výpoveď možno charakterizovať ako oznam vytvorený v administratívnom štýle. Rovnako ako o autentickú citáciu by tu mohlo ísť aj o precízne napodobenie istého typu administratívneho útvaru. Anonymný autorský plurál pôvodcu výpovede, úctivosť na rovine ortografickej (veľké začiatkové písmená druhej osoby plurálu všeobecného kolektívneho adresáta) i na rovine štylistickej (oslovenie, prosba i záverečné poďakovanie), ekonomická skratkovitosť, presná časová a priestorová lokalizácia, to všetko sú typické znaky neosobnej úradnej komunikácie: „Vážení spolubývajúcí! / Oznamujeme Vám, že dňa 13. 6. 1979, t. j. v stredu o 8.00 hod. sa bude vykonávať asanácia všetkých priestorov budovy – ničenie mravcov“ (DUŠEK 2001: 67).

Druhá i tretia výpoveď majú formu monológu, ktorý by sme mohli s ohľadom na klasifikáciu naračných monológov od Michala Glowínského zaradiť medzi „monológy odvodené“, konkrétne ide o tzv. „monológ odvodený vypovedaný“ (cit. podľa KRAUSOVÁ 1967: 39). Podľa Nory Krausovej sa tento typ narácie javí ako „bezprostredné utváranie sa písaním“ (TAMŽE). Oproti tzv. skazu (ten je ponímaný ako monológ odvodený napodobením živej, hovorovej reči) sa monológ odvodený vypovedaný vyznačuje istým „zintelektualizovaním“ (tamže). Prejavuje sa to napríklad výskytom rétorických prvkov (opakovanie slov, viet, gradácia, paralelizmus), ktoré majú zvýrazniť jeho improvizovaný, no nie hovorový charakter.

Incipit prvého monológu vyznieva ako informačne hutný vonkajší opis tela akýchsi chrobákov či hmyzu. Pasáž pokračuje enumeráciou rôznorodých aktivít bytostí, ktoré sú predmetom – objektom rozprávania. Nasleduje pokus o odhadnutie vnútornej charakteristiky, rozprávač si pri tom pomáha prirovnaním týchto bytostí k ľudským deťom: „Chodia ako deti, obzerajú sa na všetky strany“ (DUŠEK 2001: 67). Úvodný odsek je uzavretý konštatovaním: „Nehryzú ani neštípu. Voláme ich mravce“ (tamže), pričom prvá veta tohto konštatovania vyznieva v tejto časti sujetu ešte ako akýsi prejav spontánnosti, prirodzenosti rozprávania, keďže informácia, ktorá oznamuje, že tieto bytosti „nehryzú ani neštípu“ by sa hodila skôr do úvodného opisu ich fyzických príznakov. Prehľadnosť usporiadania informácií opisu je týmto spôsobom oslabená, akoby v prospech vyznenia uvoľnenosti a neviazanosti, ktoré kontrastuje s precízne usporiadanými informáciami prvej výpovede prislúchajúcej administratívne mu oznamu.

V druhej vete konštatovania, ktoré uzaviera úvodný odsek, je teda jasne pomenovaný predmet rozprávania. Čitateľ si tak môže utvrdiť alebo vyvrátiť svoj prvotný úsudok, či identita bytostí, ktoré sú predmetom opisu rozprávača, korešponduje alebo nekorešponduje s názvom poviedky „Mravce“. Prostredníctvom konštatovania: „Voláme ich mravce“ teda rozprávač kompletizuje signifikant, vonkajšiu zložku znaku prislúchajúcu predmetu, na ktorý sa koncentruje jeho narácia.

Keďže prísudok zmienenej vety „Voláme ich mravce.“ je vyjadrený slovesom v 1. osobe plurálu, pôvodné zdanie neosobného neutrálneho rozprávania rozprávača oka kamery (rozprávanie bolo doteraz odvíjané v 3. osobe plurálu) sa pozmeňuje do predpokladu rozprávania prislúchajúceho variantu autorského rozprávača, vystupujúceho ako nezúčastnený svedok udalostí: „rozprávač, ktorý vystupuje ako člen nejakej diváckej obce a svoje referencie podáva v 1. osobe plurálu prézens“ (ŠŤTOVEC 1999: 88).

Cez optiku tohto typu rozprávača napreduje narácia v nasledujúcej vete novej pasáže výpovede. Dozvedáme sa v nej o rôznych kúskoch mravcov, ktoré rozprávač považuje za vtipné. Nasleduje však zlom, ktorý má jednak podobu formálnej zmeny optiky rozprávača, jednak i podobu, pre „výrazovú poetiku“ Dušekových poviedok príznačného, prieniku tragického do predchádzajúceho komického výrazu: „Niekedy sa na nich smejeme, napríklad, keď zalezú do tuby a krmia sa zubnou pastou, keď urobia živý venček okolo kocky cukru. [...] Inokedy zase nájdem niektorého v kvapke na umývadle, utopil sa – len ho spláchnem a ďalej umývam“ (DUŠEK 2001: 67).

Rozprávačská optika doterajšej narácie sa teda javí ako značne premenlivá. Už medzi prvými dvoma vetami priradenými autorskému rozprávačovi v 1. osobe plurálu prézentu sa ukazuje istý rozdiel vyznenia. Kým sa pôvodca konštatovania „Voláme ich mravce“ javí skutočne ako člen neurčitej, všeobecnej „diváckej obce“, ktorá si udržiava istý odstup, priznanie, že: „Niekedy sa na nich smejeme [...]“ spolu s konkrétnymi príkladmi humorných výjavov z domáceho prostredia dokáže spôsobiť, že prvotne abstraktný kolektív diváckej obce sa v čitateľovom vedomí môže zúžiť do akejsi užšej, domácejšej podoby kolektívu, či skôr „kruhu“ rodiny, z ktorej sa nakoniec vydeľuje jeden jej konkrétny člen – priamy rozprávač prvej osoby singuláru prézentu.

Vlastný signifikát prezentuje tento priamy rozprávač na osi od kladného po negatívny pól hodnotenia predmetu narácie. Hneď po svojom vyčlenení sa z kolektívu „my“ priznáva: „Neprekážajú mi“ (TAMŽE: 67–8). V tejto názorovej línii pokračuje aj pri retrospektívnom približovaní svojho zážitku stretu s mravčou kráľovnou-matkou: „Včera večer som na stene zbadal matku. Náhodou som rozsvietil a na bielej tapete som videl asi

desiatich, ako sa kamsi ponáhľajú, uprostred nich sa hnalo dvojnásobne veľké telíčko; dojalo ma, ako sa o ňu starajú, ako ju chránia“ (TAMŽE: 68).

Do línie kladných hodnotení možno zaradiť i vnímanie koexistencie s mravcami ako istý druh susedskej symbiózy: „Vlastne sú našimi najbližšími susedmi, živé omrvinky, ale poznáme aj menšie tvory – a koľko, už aj taká blcha býva od nich menšia“ (TAMŽE). Pól záporného hodnotenia sa objavuje len jedenkrát, avšak intenzitu jeho pôsobenia zvyšuje to, že je lokalizovaný do explicitu výpovede: „a hoci sú malé, neškodné, otravujú a nikto ich nemá rád“ (TAMŽE).

K premene názorového stanoviska priameho rozprávača dochádza akoby v dôsledku interakcie medzi jeho prezentovanou osobnou mienkou a odlišnou kolektívnou mienkou väčšiny vyjadrenou voľným sledom replík v priamej reči: „Aj vy ich máte? Veru! Už sú aj u nás! Musíme niečo urobiť! Fíha, toto len tak nenechám, musíme niečo vymyslieť!“ (TAMŽE). Nápadná radikálna zmena postoja sa môže javiť ako prejav názorovej nestability priameho rozprávača v zmysle jeho ovplyvniteľnosti okolím, no zároveň i ako rozprávačov symbolický návrat do naračnej polohy kolektívu beztvarej, neosobnej „diváckej obce“, z ktorej sa pôvodne vymanil prostredníctvom krátkej súcitnej spomienky na mravca utopeného v kvapke vody.

„Sú od nás väčšie [...]“ (tamže). Prvá veta zo súvetia prislúchajúceho incipitu tretej výpovede poviedky môže čitateľa prvotne pútať kontrastom medzi prívlastkom „malé“ patriacemu signifikantu predmetu predchádzajúceho rozprávania a prívlastkom „väčšie“ patriacemu signifikantu predmetu rozprávania práve začínajúceho. Čitateľ môže predpokladať, že sa dostal do kontaktu s novým rozprávačom a zároveň i s novým predmetom jeho rozprávania. Špekulatívnejší čitateľ sa však na základe spozorovania opätovnej aplikácie rozprávania v tvare 1. osoby plurálu prítomného času môže nazdávať, že sa napriek sujetovému predelu znova dostáva do kontaktu s predchádzajúcim rozprávačom, avšak zmenil sa predmet rozprávačovho zobrazovania, keďže prvý zaznamenaný signifikant predmetu rozprávania sa voči signifikantu predchádzajúceho predmetu rozprávania javí ako kontrastný. Ako najšpekulatívnejší sa javí predpoklad, že pretrváva kontakt s pôvodným rozprávačom, ani predmet jeho rozprávania sa nezmenil, no v sujetovom predele bola zamlčaná istá zásadná zmena optiky narácie rozprávača: čitateľ môže kalkulovať napríklad s predstavou globálneho zväčšenia mravcov alebo naopak globálneho zmenšenia ľudí.

Postupne, so zhromažďujúcimi sa indíciami nasledujúcich viet, je už možné jednotlivé predstavy selektovať: „ale majú menej nôh, vlastne iba jeden pár, keď nerátam

ruky, a nemajú ani tykadlá. Ale poznáme aj väčšie tvory, už taký kôň alebo krava je od nich väčšia. Behajú a chodia po bytoch a stále čosi hovoria; najradšej sú v kuchyni, kde sa tmolia všelijaké vône, prestupujú jedna do druhej a potichučky na nás volajú“ (TAMŽE).

V závere tejto pasáže by už mal byť čitateľov úsudok o pôvodcovi a predmete novej výpovede ustálený. Ako najpravdepodobnejší sa ukazuje najmenej špekulatívny predpoklad, že prichádzame do kontaktu ako s novým rozprávačom, tak s novým predmetom jeho rozprávania. Forma rozprávania síce zostáva rovnaká – opäť sa uplatňuje kolísanie medzi priamym, subjektívnejším „ja-rozprávaním“ a objektívnejším „my-rozprávaním“, mení sa však telesná identita rozprávača.

Predstavu o rozprávačovom fyzickom tele si čitateľ môže odvodiť pomocou doplnenia modelu druhého člena komparácie: Ak pre rozprávača platí, že bytosti, ktoré sú predmetom jeho narácie, sú od neho väčšie, jemu bude prislúchať prívlastok menší. Ak pre komparované bytosti platí, že „majú menej nôh, vlastne iba jeden pár“, rozprávačovi bude pravdepodobne prislúchať nôh viac, konkrétne viac párov. Posledná informácia komparácie znie: „nemajú ani tykadlá“. Bez častice „ani“ by tento výrok mohol vyznieť ako konštatovanie faktu pozorovania, neutrálny výrok nezaangažovaného pozorovateľa: „Skúmané bytosti nemajú tykadlá“.

Vsunutie koroboratívnej, zdôrazňovacej častice však tomuto výroku dodáva expresivitu, znamenie osobnej zaangažovanosti voči fyzickej predispozícii tykadiel. Nepriamo poukazuje na to, že rozprávač si pravdepodobne na tykadlách zakladá, deficit tykadiel vníma akoby vo význame vady, deformity, inakosti voči normálnemu výzoru. Už grécky dramatik Epimarchos, žijúci pravdepodobne v polovici 6. storočia pred n. l., poukázal svojím výrokom „Nečudo, že sa sami sebe páčime a že sa nám zdá, akí sme urastení. Veď aj pes pokladá psa za najkrajšieho a podobne vól vola, osol osla, sviňa sviňu“ (cit. podľa TATARKIEWICZ 1985: 113) na fakt, že „pre každú bytosť je mierou krásy druh, ku ktorému patrí“ (TAMŽE). Rozprávač, ktorý absenciu tykadiel posudzuje ako akúsi nevýhodu, nimi bude s vysokou pravdepodobnosťou sám disponovať.

Čitateľ môže takto dospieť k predstave „nie-ľudskej“ vonkajšej identity rozprávača, pričom v rámci konfrontácie s názvom poviedky či predmetom rozprávania predchádzajúcej výpovede môže inklinovať ku konkrétnej predstave tela mravca.

Monológ rozprávača s predpokladanou fyzickou identitou mravca pokračuje ďalšou komparáciou, tentoraz už predmet svojho rozprávania neporovnáva so sebou, ale s inými živočíchmi: „Ale poznáme aj väčšie tvory, už taký kôň alebo krava je od nich väčšia“ (DUŠEK 2001: 68). Ide o parafrázu vety z predchádzajúceho monológu ľudského

rozprávača. Vo vedomí čitateľa začínajú tieto časti dvoch výpovedí navzájom zreteľne štylisticky, významovo i kompozične (opäť nastalo spontánne, voľné priradenie k predchádzajúcim častiam výpovede) korešpondovať.

Paralelizmus myšlienok medzi oboma rozprávačmi pretrváva až do konca textu. Je realizovaný jednak prostredníctvom spomenutých parafráz vybraných viet predchádzajúceho monológu: „Behajú po celom byte“ (TAMŽE: 67), „Behajú a chodia po bytoch a stále čosi hovoria“ (TAMŽE: 68), jednak prostredníctvom alúzie na retrospektívne odbočenie v prvom monológu, zachytávajúce stretnutie s mravčou kráľovnou-matkou: „Minule som videl jednu samičku, ako sedí na kresle, na kolenách drží malého a ružovým prsníkom sa nakláňa nad jeho ústa; dojal ma jej nežný hlas“ (TAMŽE: 69) a taktiež prostredníctvom doslovných citátov: „najradšej sú v kuchyni“ (TAMŽE: 67), „najradšej sú v kuchyni“ (TAMŽE: 68).

Zážitkovo silne pôsobí najmä vzájomná konfrontácia výpovedí susedského okolia človeka s výpoveďami susedského okolia mravca: „Aj vy ich máte? Veru! Už sú aj u nás! Musíme niečo urobiť! Fíha, toto len tak nenechám, musíme niečo vymyslieť! (TAMŽE); „Musíme niečo robiť! Počuli ste? Zase stovka mŕtvych! Ba aj viac! A prečo? Musíme niečo vymyslieť!“ (TAMŽE: 69). Niektoré vonkajšie znaky týchto pasáží, teda zvolené slová nesúce výraz rozhorčenia, rozčúlenia až roztrpčenia, sa zhodujú (obe strany vyhlasujú, že treba niečo urobiť, niečo vymyslieť). O to väčší rozdiel sa však roztvára medzi tým, k čomu sa výpovede týchto dvoch kolektívov vzťahujú. Kým veta „Musíme niečo urobiť!“, prislúchajúca ľudskému kolektívu susedov, označuje potrebu konať v zmysle „odstrániť, vyhladiť, zničiť“ – „zabit“, tá istá replika prislúchajúca mravčiemu kolektívu susedov označuje reakciu na uskutočnené zabíjanie, jej zmysel smeruje k významom slov „zabrániť tomu“ či „vyhnúť sa tomu“, „zachrániť sa“ – „prežiť“.

Koncentrácia paralelizmov napokon vrcholí vo finále poviedky. Predposledné súvetie monológu obsahuje kombináciu citácií vyňatých z dvoch rozličných miest monológu ľudského rozprávača: „Mne zatiaľ nič neurobili, neprekážajú mi, vlastne sú to naši najbližší susedia“ (TAMŽE). V danej replike sa však okrem odkazu na opätovnú zhodu myšlienok medzi rozprávačom-človekom a rozprávačom-mravcom vyskytuje ešte i moment, ktorý nás môže upozorniť na prvú výpoveď poviedky: úradný oznam o pripravovanej chemickej likvidácii mravcov. Význam prvej časti súvetia, v ktorej rozprávač-mravec na úvod svojej obhajoby bytostí, o ktorých nám rozpráva, konštatuje: „Mne zatiaľ nič neurobili“, tak v čitateľovom vedomí, ktoré prostredníctvom oznamu

absorbovalo informáciu o nadchádzajúcej asanácii, a preto dokáže anticipovať ďalší osud rozprávača, nadobúda charakter tragického omylu.

Explicitom druhého monológu, a zároveň celej poviedky, je skompletizovanie identity bytostí, ktoré sú predmetom jeho rozprávania: „Nehryzú ani neštípu: voláme ich mravce“ (TAMŽE). Tak ako v prípade paralelizmu medzi replikami dvoch susedských kolektívov, kedy šlo len o zhodu medzi označujúcimi zložkami týchto výrokov, pričom ich vnútorný význam bol protikladný, tak i v prípade explicitu by k zhode významu došlo len pri vyňatí z kontextu: „Nehryzú ani neštípu. Voláme ich mravce“. Rozdielne súradnice umiestnenia replík v sujete však nepustia: kým sa vyjadrenie pochádzajúce od rozprávača prvého monológu zreteľne vzťahuje k predmetu jeho rozprávania, ktorým sú bytosti „malé, zrnkovité, červené či skôr hrdzavé“, pre ktoré platí, že „nemajú viac ako pol centimetra, až pod zväčšovacím sklom sa ukáže, že majú tri páry nožičiek a dve tykadlá“ (TAMŽE: 67), vyjadrenie druhého rozprávača zas súvisí s bytosťami, ktoré: „majú menej nôh, vlastne iba jeden pár [...] a nemajú ani tykadlá. [...] Pijú víno a potom spievajú“ (TAMŽE: 68).

Podľa Dany Kršákovéj, autorky monografie o tvorbe Dušana Duška, v poviedke „Mravce“ nastala „podľa teórie znaku zámena označujúceho a označovaného“ (KRŠÁKOVÁ 2002: 58). Rozprávač druhého monológu teda nerešpektuje ľudmi dohodnutú väzbu medzi označujúcim slovom „mravce“ a významom „druh sociálne žijúceho hmyzu“. V poslednom slove svojho monológu prestáva s čitateľom komunikovať v doteraz uplatňovanom ľudskom jazykovom kóde, predkladá mu ukážku „nie-ľudského“ kódovania, „čiasťočku“ z fiktívneho systému, v ktorom sa vzťahy medzi signifikantami a signifikátmi odlišujú od tých, ktoré ustanovil homo sapiens sapiens. Pre čitateľa bol doteraz mravcom rozprávač, v explicite však rozprávač túto predstavu obráti naopak: mravcom je vlastne čitateľ.

Nazdávame sa, že táto odlišnosť rozprávačovej interpretácie vzťahu medzi signifikantom a signifikátom jazykového znaku, prislúchajúceho predmetu jeho rozprávania, súvisí s odlišnosťou jeho naračnej perspektívy. Milan Šútovec využíva pri uvádzaní príkladov rôznych možných naračných perspektív opozície ako „hore – dole (vtáčia perspektíva – žabia perspektíva)“ či „von – dnu“ (ŠÚTOVEC 1999: 87). Na základe skúsenosti s poviedkou „Mravce“ by sme k týmto opozíciám mohli pridať i dvojicu „ľudská“ – „nie-ľudská“ naračná perspektíva. Naračnú perspektívu ponímame teda ako rozprávačovu lokalizáciu voči predmetu rozprávania na osi blízkosť – vzdialenosť; lokalizácia je určovaná jednak časovými, jednak priestorovými súradnicami.

Nazdávame sa, že špecifickosť „nie-ľudskej“ naračnej perspektívy súvisí skôr s problematikou priestorovej lokalizácie. Vychádzame pri tom z konštatovania antropológa Ernsta Cassirera, podľa ktorého človek „nežije iba vo fyzickom svete, ale aj vo svete symbolickom“ (cit. podľa SEILEROVÁ 2004: 83). Túto myšlienku rozvíja Cassirer na základe postrehov biológa Jakob Johann von Uexküll, ktorý na základe uvedomenia si, že vnímanie jednotlivých druhov zvierat sa navzájom líši ako dôsledok ich vybavenia odlišnými receptormi, dospel k záveru, že „každý živočíšny druh má svoj špecifický svet“ (TAMŽE). Cassirer sa vo svojej filozofickej koncepcii *animal symbolicum* sústreďuje len na svet človeka a dospieva k tomu, že „funkcionálny vzťah človeka a sveta sa vyznačuje kvalitatívne inou úrovňou, keď medzi systémom receptorov a systémom efektorov jestvuje tretí spojovací článok, a to symbolický systém. Tento systém utvára človeku nový rozmer skutočnosti. [...] Časťami tohto sveta sú: jazyk, mýtus, umenie a náboženstvo“ (TAMŽE).

Dušan Dušek si zvolil za rozprávača svojej poviedky „nie-ľudskú“ bytosť. Bytosť, o ktorej v realite nášho ľudského sveta nepredpokladáme, že disponuje nejakým vlastným symbolickým systémom, vlastnou predstavou sveta. Táto reálna bytosť je však pretvorená na fiktívny obraz rozprávača a uvedená do iluzívneho literárneho sveta, ktorého podoba pochádza z modelu ľudského, a teda nie z priameho (receptory – efekty), lež zo sprostredkovaného (receptory – symboly – efekty) vnímania sveta. Ak má „nie-ľudská“ rozprávač sprostredkovať obraz predmetu svojho rozprávania, musí byť medzi predpokladaným systémom receptorov jeho fyzického tela a predpokladaným systémom efektorov sveta, s ktorým sa telo dostáva do zmyslového kontaktu, vsunutý systém symbolov, prostredníctvom ktorých môže svet, s ktorým je v kontakte, zobraziť. Najefektívnejší spôsob, ako toto vsunutie uskutočniť, sa prirodzene javí byť takejto „nie-ľudskej“ bytosti k dispozícii systém ľudských jazykových znakov, pretože čitateľ môže obraz predmetu rozprávania tohto rozprávača odkódovať, len ak bude sprostredkovaný signifikantmi a signifikátmi znakov ľudského jazyka. „Nie-ľudská“ bytosť v úlohe rozprávača tak zákonite nadobúda schopnosť „hovoriť ľudskou rečou“, teda komunikovať s čitateľom cez znaky jemu zrozumiteľného jazyka. Čitateľ, zvyknutý na vymoženosti literárnej fikcie, sa potom so schopnosťou „nie-ľudského“ rozprávača vyjadrovať sa prostredníctvom systému ľudského jazyka nekonfrontuje ako so zvláštnosťou, vníma ju skôr ako samozrejmosť, ako akúsi „formalitu“ v prospech realizovania komunikácie. Podobným príkladom môže byť čitateľovo akceptovanie stvárňovania všetkých replík postáv zobrazovaného sveta v jedinej reči, teda reči, ktorej jazykovým systémom je dielo zapísané,

neprihliadajúc na to, že postavy stvárnajú ľudí inej národnosti, hovoriacich inou rečou, než je reč, v ktorej je dielo napísané.

Prisúdenie systému znakov ľudského jazyka „nie-ľudskému“ rozprávačovi môžeme považovať za prvú fázu antropomorfizácie, ktorou prechádza každá bytosť, ak jej autor priradí úlohu rozprávača. Keďže prvotným dôvodom tohto prisúdenia je dosiahnutie základnej zrozumiteľnosti komunikačného kódu, teda formy, v ktorej je rozprávanie realizované, mohli by sme ju označiť ako antropomorfizáciu formálnu.

Ak však autor nevsunie medzi fiktívne receptory rozprávača a fiktívne efekторы prostredia, ktoré pôsobia na rozprávačove receptory a ktoré sa rozprávač následne snaží vo svojom rozprávaní zobrazit', presnú kópiu systému ľudských jazykových znakov, prechádza v dôsledku odlišností medzi „vzorom“ systému a neúplným „odrazom“ tohto systému táto formálna antropomorfizácia v tých častiach výpovede rozprávača, v ktorých sa rozdiely medzi vzorom a odrazom prejavia, do deantropomorfizácie. Rozprávač je vtedy lokalizovaný do takého „priestoru“ systému jazykových znakov, kde sú niektoré jeho časti odlišné od bežného systému používaného ľuďmi. Keď sa vo svojom rozprávaní ocitne v týchto odlišných miestach, jeho naračná perspektíva, čiže lokalizácia v priestore systému jazykových znakov, alebo, ak použijeme Cassirerov výraz, jeho umiestnenie v priestore „symbolického sveta“, bude prirodzene iné ako naračná perspektíva rozprávača disponujúceho presnou kópiou ľudského systému.

Ak teda autor rozprávačovi „nie-ľudského“ pôvodu prideli i nie-ľudskú naračnú perspektívu, rozprávač už nemusí mať k dispozícii ucelenú paradigmu ľudského systému znakov. Tu však treba brať do úvahy podmienku základnej zrozumiteľnosti textu, preto predpokladáme, že „nie-ľudská“ naračná perspektíva sa neuplatňuje súvisle v celej narácii, ale iba prerývane: prvou aplikáciou deantropomorfizácie, ktorú však čitateľ môže odhaliť až spätne, po recepcii explicitu, je gramatická forma stredného rodu adjektíva väčšie v incipite textu: „Sú od nás väčšie, ale majú menej nôh [...]“ (DUŠEK 2001: 68).

Bytosti, o ktorých rozprávač začína hovoriť, nesú v jeho systéme znakov označenie mravce, keďže substantívu, ktorým je vyjadrené toto signifikantné slovo, prislúcha stredný rod, prispôsobuje sa mu i adjektívum, ktoré je s týmto substantívom v pluráli nominatívu v kongruencii rodu, čísla a pádu.

Druhou aplikáciou tohto typu deantropomorfizácie je už spomínaný explicit. Na prevažnej ploche narácie „nie-ľudského“ rozprávača poviedky „Mravce“ sa teda realizuje ucelená „paradigmaticko-syntagmatická“ antropomorfizácia. V zhode s ľudským systémom označujúcich a označovaných „súciem“ používa rozprávač i signifikanty, ktorých

význam by ako tvor s odlišným spôsobom života nemohol poznať z vlastnej skúsenosti. Slová označujúce ľudské artefakty ako kreslo, noviny či poleno by pravdepodobne vo fiktívnom komunikačnom systéme, mienenom ako pokus napodobiť prirodzenú komunikáciu tohto hmyzu, nemohli mať vytvorené adekvátne významy.

O antropomorfizácii štylistickej úrovne výpovede svedčí to, že rozprávač prirovnáva pád vínom ovlažených bytostí, ktoré sú predmetom jeho zobrazovania, k pádu polien. Ako inšpirácia takéhoto zobrazovania sa javí frazéma „padol ako poleno“. Výjav nekoordinovaných pohybov a spomalených reflexov opitých tiel tak znázorňuje v zhode so zaužívaním ľudským nazeraním.

Paralelizmus medzi kľúčovými pocitmi – sympatiami k predmetu rozprávania „ľudského“ rozprávača prvého monológu a „nie-ľudského“ rozprávača druhého monológu – zas poukazuje na antropomorfizáciu vnútornej identity druhého rozprávača. Obe bytosti sa dokážu smiať na komických výjavoch či dojať pri pozorovaní materskej bytosti iného druhu.

Táto kvantitatívne prevažujúca antropomorfizácia je však doplnená deantropomorfizáciou lokalizovanou do dvoch najexponovanejších miest sujetu. Ako sme už spomenuli, stretne sa s ňou najprv v incipite, kde však, ak ide o našu prvú recepciu poviedky, ešte nemáme nazhromaždené všetky indície, aby sme ju odhalili. Potom v explicite, odkiaľ môže spätne zasiahnuť naše vnímanie spomínaného incipitu: môžeme si napríklad uvedomiť, že stredný rod použitý v prívlastku „väčšie“ nie je tlačovou chybou, ak sme to pôvodne predpokladali. Takisto si môžeme pozmeniť ďalší pravdepodobný predpoklad, že adjektívum „väčšie“ sa vzťahuje na čosi, čo by sme prvotne zaradili do skupiny neživotných substantív mužského rodu, prípadne na čosi alebo kohosi zo skupiny substantív ženského či stredného rodu. Pri kongruencii s týmito substantívami totiž adjektíva v nominatíve plurálu prirodzene nadobúdajú príponu -ie.

Okrem „demystifikácie“ incipitu môže nahradenie signifikantu „ľudia“ za signifikant „mravce“, teda „preznačenie“ významu, ktorý v ľudskom systéme znakov zodpovedá označeniu ľudia, zasiahnuť i čitateľský zážitok vychádzajúci z prvej časti textu – administratívneho oznamu o pripravovanej asanácii mravcov. V čitateľovom vedomí sa stručná správa o celoplošnej likvidácii mravcov môže „preložiť“ do nového semiologického kódu, predloženého v explicite. Pri preznačení ľudí na mravce by tak informácia nadobudla iné než pôvodné významové dimenzie: „Ilúzia má v nich [poviedkach Dušana Duška, pozn. L. G.] znova schopnosť prejsť do reality – aspoň

jedným svojím prvkom, drobným detailom sa zhmotniť a materializovať, a dať tak skutočnosti nový rozmer [...]“ (KRŠÁKOVÁ 2002: 53).

Možno ide už o nadinterpretáciu, no nazdávame sa, že preznačenie objektu likvidácie by mohlo asociovať zaužívané postupy propagandy, ktorá „preznačením“ nejakej skupiny zo vzájomne si rovných ľudských bytostí na „nepriateľov ľudu“ či „škodcov režimu“, alebo jednoducho nahradením ich mena číslom dokáže deformovať semiologické systémy svojich adresátov.

Rozprávač druhého monológu nám teda tým, že ju umiestnil do pointy svojho rozprávania, dal svoju „inakosť“ zažiť. Nezostal pri jej opisovaní: svoju výpoveď nezačal priznaním či konštatovaním svojej odlišnosti, jednoducho predložil jej prvý dôkaz. Druhým dôkazom z nás, čitateľov, urobil mravcov (aspoň podľa označenia). Mohli sme si uvedomiť, že „my, mravce“, takisto ako dokážeme hromadne likvidovať ich – „ľudí“, sa niekedy dokážeme vyhladzovať i navzájom, a to aj napriek tomu, že máme všetci jeden a ten istý „mravčí“ pôvod.

Rozprávač, ktorý nás označil signifikantom mravce, nám tým ďalej mohol naznačiť i to, že piedestálík, na ktorí sme vystúpili, považujúc sa za jediné bytosti schopné vedome pozorovať, poznávať a následne všetko spozorované a spoznané označovať či aspoň označkovat', môže byť zároveň laboratórnym stolčekom, sponad – či v prípade rozprávača s tykadlami spopod – ktorého nás pozoruje, spoznáva, označuje či aspoň značkuje ktosi iný.

Podobne ako rozprávač poviedky „Mravce“ realizuje rozprávač poviedky „Telovka“ svoje rozprávanie cez systém znakov odlišný od štandardného ľudského modelu. Zo systému si vyberá niektoré signifikanty, pri ktorých nerešpektuje ich ustálenú väzbu s určitými významami, a priradzuje im vlastné svojské významy. Oproti zaužívanej paradigme signifikátov vytvorených ľudskou spoločnosťou stavia vlastnú, konkurenčnú paradigmu.

Tak ako mal „nie-ľudský“ rozprávač v Dušekovej poviedke potrebu zdôrazniť pri opise bytostí, ktoré boli predmetom jeho rozprávania, absenciu tykadiel, čím naznačil, že to v konfrontácii s vlastnou podobou vníma ako ich nedostatok, rozprávač poviedky „Telovka“ zas potrebuje v úvode svojho rozprávania zdôrazniť, že postavy muža a ženy, ktoré sú predmetom jeho rozprávania, sa obliekajú a zobia: „Zobia sa. Naozaj, zo všetkých Božích zvierat je človek najčudnejšie“ (VILIKOVSKÝ 2005: 41). V súvislosti s týmto zdôraznením bežného faktu môžeme opäť predpokladať, že rozprávač ho ako bežný nevníma. Použitím zámena „oni“ znemožňuje možnú spolupatričnosť v obliekaní

medzi zobrazovanými postavami a ním, a tak sa môže javiť ako ktosi, kto sa neoblieka a nezdobí.

Objavuje sa tu aj prvá amplifikácia významu slova človek. K jazykovému signifikantu človek sa, pravdaže, viaže zložitý komplex významov. Jeho výklad môže byť ovplyvnený rôznymi náboženstvami, filozofiami či názorovými prúdmi vo vedách ako antropológia, biológia a psychológia. V našom prípade rozprávač pomenovaním človek označuje „najčudnejšie zo všetkých Božích zvierat“. Priamy pôvod človeka od zvierat odvodzujú napríklad evolucionisti, vychádzajúci z Darwinovej teórie o prirodzenom výbere druhov. Materialisticky založení evolucionisti by však pravdepodobne nepoužili spojenie tejto teórie s predstavou Boha. Veriaci, ktorí odvodzujú pôvod človeka od stvorenia Bohom, by zas pravdepodobne nepoužili prepojenie tejto tézy s definovaním človeka ako zvierat'a.

Charakterizovanie človeka ako Božieho zvierat'a preto môže vyznievať príznakovo až výstredne. Priradenie takéhoto významu by sme mohli skúsiť pripísať nejakej osobe, ktorá zastáva zároveň náboženský i vedecký prístup k tajomstvu vzniku vlastného druhu, prípadne osobe, ktorá sa z oboch vysmieva, ironizuje ich.

K rozvádzaniu svojského vnímania významu označenia človek sa bude rozprávač počas celého sujetu navracat' vo svojich úvahách a komentároch, ktoré budú vstupovať do ním zobrazovaného deja, jednak súčasného, prebiehajúceho akoby „tu a teraz“ pred ním, ale aj minulého, zachyteného v retrospektívnych digresiách. Rozprávačove reflexívne výpovede sa okrem témy človeka vzťahujú ešte na dve nosné zdroje jeho záujmu: význam abstraktného pojmu Boh a význam konkrétneho pojmu skriňa.

K rozvíjaniu svojej výpovede o tom, čo si predstavuje pod označením Boh, ho popchne pohoršenie nad výpoveďou ženy, ktorá sa bojí, že si pre napařování, ktoré jej ako prevenciu pred prechladnutím ponúkol muž, postrapatí vlny: „Tak tohto sa bojí! Nechcem sa rúhať, nepoznám Božie zámery, ale myslím si, že pri človeku sa pošmykol. Boh je obrovský, objíma v sebe celý svet, ohraničuje ho, ale nemá ruky ani nohy; keby sa niekto nášho mohol pozrieť zvonka, z diaľky, myslím, že by sa podobal skriní. My, čo sme dnu, nemôžeme vedieť, ale tak si Ho predstavujem [...]“ (TAMŽE: 42).

V tomto bode textu sa ukazuje, že ironický pohľad, ktorý sme predtým prijímali ako možný prístup rozprávača k vede a náboženstvu, sa nepotvrďuje. Rozprávač svoju výpoveď prezentuje ako vážnu, až bázlivú úvahu o Bohu.

Podobne ako pri pojme človek, i pri výklade pojmu Boh musíme byť opatrní, keďže i toto slovo môže niesť viac významov, závisiacich od rôznych pohľadov

náboženstiev, filozofii, vied či individuálnych svetonázorov. Rozprávač poviedky „Telovka“ si predstavuje Boha ako ohraničený priestor, ktorý v sebe objíma celý svet, a keď už neznesie jeho prázdnotu, pomyslí si nejaké súcno. Týmto pomyslením ho zároveň aj stvorí. Postupne tak vytvára najprv nepohyblivé súcna: trávu a stromy. Nie je spokojný s tým, že sa nehýbu, a tak si pomyslí vietor. Svet sa mu však ešte stále zdá príliš stojatý, a tak si pomyslí „pohyblivých“. Pod tento pojem zaraďuje rozprávač zvieratá. Slúžia podľa neho na to, aby „dot’ahovali detaily, keď sa Bohu niečo nepozdáva“ (TAMŽE). Pohyblivé bytosti teda rozprávač vníma ako služobníkov Boha, ako sa však neskôr ukáže, službu pohyblivých Bohu nevníma ako prestížnu, skôr ako podradnú úlohu: „Boh nemá ruky, tak si vymyslel ľuďi, aby svet trochu upratali. Na to sú tu Jeho podobizne, sochy, Jeho oltáre: skrine. Aby im to pripomenuli. Taký obmedzený, ohraničený prázdny priestor je výzva na poriadok, nabáda ich, aby v ňom svet usporiadali, uložili podľa Božieho plánu. Bez skriň by bol svet pre nich priveľký, nevedeli by, odkiaľ začať. Lenže ľuďia na svoje poslanie kašľú. Stavajú oltáre, skrine, to áno, velikánske i celkom malé, ale Boha za nimi nevidia“ (TAMŽE: 43).

Okrem svojského výkladu označení ako Boh a človek sa tu rozprávač dotýka označenia skriňa. Týmto signifikantom je podľa neho možné označiť podobizeň Boha, jeho sochu či oltár. Nazdávame sa, že takýto význam nenesie pojem skriňa v jazykovom systéme žiadneho ľudského spoločenstva. Pravdaže, proklamovanie mystického ponímania súcna, označeného slovom skriňa, ktorým rozprávač rozvíja konvenčné ponímanie tohto súcna vo význame artefaktu, vyrobeného človekom len pre „svetské“ účely uskladnenia, uloženia či odloženia nejakých ďalších menších súcien slúžiacich človeku, môže čitateľ ešte vždy prijímať ako prejav svojského, výnimočného názoru autorského vševediaceho rozprávača, ktorého si môže predstavovať ako subjekt, ktorý odráža nejakého extravagantne zmýšľajúceho a cítiaceho človeka.

Oprávnenosť ponímať rozprávačovú naračnú perspektívu ako prejav deantropomorfizácie sa vyjaví až v momente, kedy rozprávač odkrýva svoju „nie-ľudskú“ identitu. Rozprávačovo myslenie a cítenie už potom nemožno brať ako ľudský prejav extravagantnosti, nevšednosti, snahy šokovať, ukazuje sa tu totiž ako odraz „nie-ľudského“ vedomia, ktoré svoje názory nepovažuje za zvláštne, ale prirodzené. Za extravagantné považuje skôr myšlienky a pocity, o ktorých sa dozvedá pri nazeraní do vnútra postáv ľuďi.

Vráťme sa však ešte k problematike odkrývania rozprávačovej identity. Podobne ako pri odkrývaní identity rozprávača poviedky „Mravce“, ani tu odkrýtie neprebehne jednorazovo a priamo, ale postupne, prostredníctvom niekoľkých indícií. Prvou indíciou je

rozprávačova zmienka o tom, že sa cíti byť Božím vnuknutím. Pristupuje k nej až po zobrazení niekoľkých častí deja, v ktorých nám vypovedá o beštiálnom čine muža, menovite Johna Reginalda Hallidaya, ktorý najprv uspí, potom uškrtí a nakoniec znásilní ženu menom Rita. Počas pozorovania tohto zločinu sa postava rozprávača opätovne čuduje nad správaním ľudí. Napríklad nerozumie tomu, prečo samice klamú samcov ozdobami, ak chcú niekoho prilákať na párenie, keď pri párení sa ozdoby odstraňujú a klam tak vychádza najavo, či prečo sa ľudia potrebujú rozlišovať menami, keď sú všetci rovnakí. Práve pri rozhorčovaní sa nad faktom, že jeden človek môže byť dokonca pomenovaný tromi menami naraz, vyklúzne z tohto rozprávača výpoveď, ktorá prvýkrát odkryje gramatickú formu rozprávania v prvej osobe: „Tí s viacerými menami sú najhorší. John, Reginald, a niekedy ešte aj Halliday! [...] Nemá tri telá, ba ani tri mozgy, len jeden zmätený. A akí sú pritom na tie svoje mozgy pyšní! Ako si ich pestujú, aby rástli. Nepohybliví nijaké mozgy nepotrebujú, tí myslia celým telom. Oni jednoducho vedia. Aj ja viem, že som Božie vnuknutie, a to stačí“ (TAMŽE: 44).

Čitatelia, ktorí postrehnú rozprávačov náznak stotožnenia sa s vedomím nepohyblivých, si môžu slovné spojenie „Božie vnuknutie“ spojiť do súvislosti s predchádzajúcimi výrokmi rozprávača vztahujúcimi sa k presvedčeniu, že za podobizeň, ktorá odráža Boha, možno považovať skriňu. V súnalezitosti so všeobecne známym výrokom Xenofana z Kolofónu, gréckeho filozofa z prelomu 6. a 5. storočia pred n. l., ktorý konštatuje, že: „Keby býky, kone a levy mali ruky a nohy a vedeli nimi maľovať a vytvárať diela ako ľudia, potom by kone maľovali postavy bohov podobné koňom a dávali by im konské telá, býky zas podobné býkom, dávajúc im také tvary, aké sú vlastné danému druhu“ (cit. podľa TATARKIEWICZ 1985: 113) by potom títo čitatelia mohli rozprávačovi, predstavujúceho si Boha v podobe skrine, prisúdiť identitu skrine. To, že rozprávačom je „ja“, prislúchajúce gramatickému tvaru ženského rodu slova skriňa, sa skutočne potvrdzuje vo výpovedi, v ktorej sa rozprávanie retrospektívne vráti do času prvej vraždy Johna Reginalda Hallidaya: „Aj tú svoju myšiaciu ženu už znehybnil, navždy, raz nadránom vedľa v izbe, a zahrabal ju na dvore. Nevidela som to, ale počula som ho [...]“ (VILIKOVSKÝ 2005: 45). Postava rozprávačky tu okrem svojho gramatického rodu prezentuje aj obmedzenie svojho noetického horizontu. Nazdávali sme sa, že je vševediacim rozprávačom, ktorý nemá žiadne hranice v poznaní predmetu, ktorý zobrazuje. V tomto bode textu však signalizuje svoje obmedzenie: „Nevidela som to, ale počula“. Rozprávačka doteraz preukazovala schopnosť prenikať postavám, ktoré sa ocitli v jej prítomnosti, dovnútra ich vedomia. Dáva nám ale najavo, že táto schopnosť

nezaručuje aj jej vševedúcnosť vo význame všadeprítomnosti. Zostáva na nás, či ju budeme i naďalej považovať za rozprávačku autorskú, i keď so špecifickou obmedzenosťou vševedúcnosti, alebo ju začneme vnímať ako priamu rozprávačku, ktorá sa nemusí obmedzovať vo svojom rozprávaní len na signifikanty zobrazených postáv, keďže vďaka svojej „nie-ľudskej“ identite disponuje nadprirodzenými schopnosťami paranormálneho média vnikajúceho do vedomia ľudských postáv.

V tejto časti sujetu rozprávačka ešte zotrvá v retrospektívnom odbočení a priblíži nám proces vypuknutia schizofrénie súvisiacej s troma menami postavy vraha. Po tom, ako zabil svoju prvú obeť, v slovníku rozprávačky: „samicu“, pravdepodobne vlastnú manželku, zaniká v ňom osobnosť Reginalda, teda akurát tá časť jeho trojitého ja, ktorá bola schopná predstierať normálny život. Zostávajú v ňom už len dve jeho extrémne ja, jedno je ustráchané a zakomplexované v dôsledku traumy z detstva (John) a druhé predstavuje pudové, živelné až beštiálne „ja“ (Halliday). Po analýze priebehu vrahovej duševnej choroby sa rozprávačka vracia do časovej roviny, v ktorej zobrazuje dej súvisiaci s najnovšou vraždou. Naturalisticky detailne stvárňuje počínanie vraha pri odpratávaní tela svojej obete, priebeh deja však zrazu prerušuje novým komentárom, ktorého podnetom je pokus o zmierenie sa s faktom, že: „toto bude už tretia, ktorú do mňa napchá ako vreco s uhlím“ (TAMŽE: 47). Rozprávačka tu definitívne potvrdzuje svoju identitu skrine: „Priznám sa, že som závidela iným skriniam, ktoré mali vyrezávané ozdoby na dvierkach a nožičkách, alebo sklenené okienka, aby sa mohli pýšiť starostlivo poukladaným náradím – myslela som si, že ony sú tie vyvolené, a ja som iba holý orámovaný priestor: výklenok“ (TAMŽE).

Skriňa najprv upadá do zúfalstva kvôli svojmu údelu držať v sebe rozkladajúce sa ľudské telá, následne však presvedčí samu seba, že jej osud nie je trestom, ale skúškou, ktorú pre ňu pripravil Boh, pretože si ju k čomusi vyvolil. Poslanie, na ktoré sa cíti byť vyvolená, naznačuje v explicite poviedky, ktorý zároveň odhaľuje motiváciu názvu: „Možno už čoskoro úplne zmiznú z povrchu zemskeho, zostanú tu po nich len tri zosušené telá vo mne ako tie chumáče chlupov z podbrúšia v škatuľke, posledná pamiatka, a vtedy Boh dá všetkým znat', že som obstála v ťažkej skúške, že teda nie som prašivá, ale vyvolená: Telovka“ (TAMŽE: 50).

Čitateľ sa tu stretol s Telovkou, postavou z druhu nepohyblivých. Mohol konfrontovať vlastnú paradigmu ľudského systému jazykových znakov s paradigmou rozprávačky, ktorá sa od ľudského štandardu líši tým, že je amplifikovaná o nové významy označení človek, Boh a skriňa. Podradný význam, ktorý skriňa prikladá jeho vlastnému

druhu, môže čitateľa rozladiť. Bohorovnosť, ktorú skriňa pociťuje, ho môže pobúriť. Na jeho rozladenie a pobúrenie však môže liečivo zapôsobiť napríklad spätné navrátenie sa k myšlienkam Valéra Mikulu v recenzii Vilikovského novely „Večne je zelený“: „Vedel [Pavol Vilikovský, pozn. L. G.], že proti rafinovanému zlu nemožno dušpastiersky úprimne stavať dobro, že nerozum sa nedá vyvrátiť rozumom, že morálnosť nepreváži nad nemorálnosťou, ani normálnosť nad nenormálnosťou, [...] vždy by to bolo len ťažkopádne (čo aj dialektické) vyrovnávanie protikladov, naivný pokus o zmier, podanie ruky kliešťam. Preto namiesto podávania ruky Vilikovský hádže rukavicu. [...] Rozhodol sa poraziť zlo, či ako vraví Baudrillard, [...] obscenitu jej vlastnými zbraňami: proti skrytej obscenite reality nestavia skrytú cudnosť, ale zjavnú, čo najzjavnejšiu obscenitu“ (MIKULA 2000: 63).

Oproti „skriňocentrizmu“ rozprávača „Telovky“ sa antropocentrizmus človeka skutočne javí ako ten slabší súper. To znamená, že ani tentoraz sa Vilikovský nepokúša „podat’ ruku kliešťam“. Namiesto toho mu hádže rukavicu, obrovskú ako ego istej bytosti, ktorá sa nazdáva, že kým ostatní „Sú jeden ako druhá, všetky, všetci“ (VILIKOVSKÝ 2006: 47), ona jediná je jedinečná, vnuknutie samého Boha, „vyvolená: Telovka“ (TAMŽE: 50).

Obe bytosti, z ktorých prvá nám sprostredkúva naratívny sujet poviedky „Mravce“ a druhá naratívny sujet poviedky „Telovka“, sa najprv javia ako rozprávači autorskí. U oboch však napokon dochádza k odhaleniu identity priamych rozprávačov. Pôvodné zdanie objektívnosti ich rozprávania sa mení v dôkaz o opaku. Subjektívne rozprávanie bytosti s tykadlami, ktorá nedokáže predmet svojho rozprávania – bytosti bez tykadliel – hodnotiť inak ako cez vnímanie podmienené kritériami vlastného tela, by sme mohli charakterizovať buď v súlade s jej systémom značenia ako antropocentrické, alebo v súlade s naším systémom značenia ako „mravcovecentrické“. Subjektívne rozprávanie bytosti, ktorá sa cíti byť vtelením Boha, pretože si ho nedokáže predstaviť inak než v podobe neozdobeného prázdneho ohraničeného priestoru, teda vo výzore, ktorý je vlastný iba jej, by sme mohli charakterizovať ako „skriňocentrizmus“. Obaja rozprávači nám teda predkladajú svoje fiktívne subjektívne „centristické“ rozprávania, povedľa ktorých by sa i náš prirodzene antropocentrický pohľad na svet mohol prestať javiť ako bezpríznaková súčasť akéhosi objektívneho rozprávania autorského rozprávača – ľudstva, ale skôr ako príznaková časť subjektívneho rozprávania priameho rozprávača – človeka.

PRAMENE

DUŠEK, Dušan. *Mapky neznámebo pobrežia*. Bratislava: Slovart, 2001

VILIKOVSKÝ, Pavel. *Čarovný papagáj a iné gýče*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 2005

LITERATÚRA

DUROZOI, Gérard – ROUSSEL, André. *Filozofický slovník*; přel Jan Binder et al. Praha: Ewa edition, 1994

GÁBRIKOVÁ, Adela. „Zvláštne príbehy čarovného papagája (Pavel Vilikovský: Čarovný papagáj a iné gýče).“ *Romboid* 40, 2005, č. 4, s. 81–83

HODROVÁ, Daniela a kol. *...na okraji chaosu... Poetika literárneho diela 20. storočia*. Praha: Torst, 2001

KRAUS, Jiří a kol. *Nový akademický slovník cizích slov A–Ž*. Praha: Academia, 2005

KRAUSOVÁ, Nora. *Rozprávateľ a románové kategórie*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1972

KRAUSOVÁ, Nora. *Poetika. V časoch za a proti*. Bratislava: Literárne informačné centrum, 1999

KRŠÁKOVÁ Dana. *Dušan Dušek*. Bratislava: Kalligram. 2002

MIKULA, Valér. *5X5 a iné kritiky*. Levice: L. C. A., 2000

SEILEROVÁ, Božena. *Človek v paradigmatách filozofickej antropológie*. Bratislava: IRIS, 2004

TATARKIEWICZ, Wladyslaw. *Dejiny estetiky I. Staroveká estetika*; prel. Jozef Marušiak. Bratislava: Tatran, 1985

ŠALING, Samo – IVANOVÁ-ŠALINGOVÁ, Mária – MANÍKOVÁ, Zuzana. *Slovník cudzích slov*. Bratislava–Prešov: Samo, 2005

ŠÚTOVEC, Milan. *O epickom diele. Tri texty zo starých čias*. Levice: L. C. A. 1999

RESUMÉ

V našom príspevku sa prostredníctvom analýzy narácie v poviedkach „Mravce“ Dušana Duška a poviedky „Telovka“ Pavla Vilikovského pokúšame doložiť, že antropocentrické pojmávanie sveta sa v nich javí ako falšovaný mýtus (v zmysle Barthesovho konceptu nových „mytológií“). Prichádzame k záveru, že zdrojom tejto demýtizácie je naračná perspektíva; rozprávanie je tu realizované prostredníctvom personifikovaného, no deantropomorfovaného rozprávača, ktorého vonkajšia identita sa líši od ľudskej (telo mravca a skrine), a ktorého vnútorná identita sa prejavuje rozprávačovým spodobovaním predmetu rozprávania prostredníctvom systému jazykových znakov odlišného od štandardného ľudského modelu; konkrétne sa realizuje prostredníctvom substitúcie v poviedke „Mravce“ a amplifikácie v poviedke „Telovka“.

SUMMARY

The aim of the paper is to evidence by narrative analysis of the short stories “Mravce” by Dušan Dušek and “Telovka” by Pavel Vilikovský that the anthropocentric concept of the world might appear as a false “myth” (sensu Roland Barthes in his *Mythologies*) due to the narrative perspective employed in the narratives concerned. The narration is performed by a character narrator whose physical identity is different from that of a human (the narrative stance is located in the “body” of an ant and a wardrobe) and whose inner identity may be observed in the way the narrator presents the object of “its” narration by means of a semiotic system different from the standard human scheme; the particular divergence of systems may be discerned in a substitution of the original system in “Mravce”, and in its amplification in “Telovka”. Thus, what we have observed here may be referred to as a “de-anthropomorphized” character narrator, subverting the anthropocentric idea of the world.

Mýtus, metanarativy a postmoderní fikce. Nad *Urmedvědem*

Jiřího Kratochvila

VLADIMÍR TRPKA

Přehlédneme-li dnes již rozsáhlé literární dílo Jiřího Kratochvila, zjistíme, že v něm zcela zvláštní postavení zaujímá román *Urmedvěd*. Znamenal totiž nejen zrození spisovatelovy poetiky, ale také jsou v něm vlastně už obsažena téměř všechna témata pozdějších prací. Přestože román vznikl v letech 1979 až 1983, ke čtenářům se ve své plné síle dostal se značným zpožděním až v roce 1999; *Medvědí román* z roku 1991 totiž není ničím jiným než ve prospěch snadnější čtenářské recepce upravenou variantou původního románu.¹ V pojetí románu jako *otevřeného systému* nedošel Kratochvil už nikdy tak daleko jako v *Urmedvědu*. To s sebou ovšem přináší nejen rozporuplné přijetí náročného textu, ale také nemalé obtíže při analýze a interpretaci tohoto postmoderního arcidíla. Přesto se zde pokusíme právě o interpretaci *Urmedvěda* s cílem utřídit jeho složitou poetiku s pomocí ucelených pojmových rámců, které nám usnadní orientaci v sémantické struktuře textu. Toto naše hledání organizujícího principu pro pochopení značně disparátních jevů pak v jistém smyslu odpovídá organizaci světa prostřednictvím mýtu jakožto příběhu, který povstal z prvotní zkušenosti se světem. Není to náhoda, postupně se nám dokonce vyjeví daleko těsnější vztah románu *Urmedvěd* k mýtu, než jaký bychom zprvu očekávali.

Složitou poetiku *Urmedvěda* lze demonstrovat na struktuře narativního univerza, které je projektováno textem. Kratochvilův román totiž zahrnuje celkem tři narativní roviny, jež se spojují v rekurzivní strukturu. Ta je pak ve vyprávění zobrazena vzestupně, tedy od nejnižší roviny k nejvyšší. Nejnižší narativní rovinu představuje antiutopický příběh totalitního Ostrova; vypravěčem je postava Ursina, který se chystá za pomoci svého ideového vůdce Sava proniknout v medvědí přestrojení až do nejvyšších politických kruhů a svrhnout totalitní režim. Druhou, nadřazenou rovinu vytváří vypravěč Ondřej Beránek, sepisující *Medvědí román* o Ursinovi a Savovi, a konečně nejvyšší je tvořena vypravěčem Jiřím Kratochvilem (tj. stylizací vypravěče Jiřího Kratochvila, který není totožný s psychofyzickou osobou), který píše *Medvědí román* o Ondřeji Beránkovi a jeho

¹ KRATOCHVIL, Jiří. *Medvědí román*. Brno: Atlantis, 1991 (v tiráži 1990). Výjimečnost *Urmedvěda* v Kratochvilově díle podtrhuje i fakt, že dosud poslední spisovatelův román *Herec* (Brno: Druhé město, 2006) s ním vede svého druhu dialog, a to napříč všemi Kratochvilovými texty.

psaní *Medvědího románu* o Ursinovi a Savovi, v němž Ursinus vypráví příběh Ostrova. Vypravěč nejvyšší narativní roviny pak tuto rekurzivní strukturu popisuje v metafikci: „tohle je román o tom, jak píšu román o někom, kdo píše román, jinak řečeno, tohle je vyprávění o vypravěči, jenž vypráví o dalším vypravěči, vlastně příběh několikanásobného zrcadlení a tří rozličných hrdinů: Ursina, Beránka a mě“ (Kratochvíl 1999: 184).

Vypravěč Jiří Kratochvíl jako postava nejvyšší narativní roviny má pochopitelně v narativním univerzu zcela výsadní postavení; z hlediska teorie fikčních světů je obyvatelem textového aktuálního světa² (*textual actual world* – pojmosloví přejímáme od Marie-Laure Ryanové, srov. RYAN 1991: 13–30), stojí tedy v samém centru narativního univerza. Jako jediný také může – prostřednictvím metafikce – tematizovat fikční status obou nižších rovin. Pro strukturu narativního univerza má však nejzávažnější důsledky vysvětlení, jež privilegovaný vypravěč poskytuje pro narušení „ontologické bariéry“, k němuž dochází mezi nejnižší narativní rovinou a rovinou vypravěče Ondřeje Beránka. Přemostění mezi těmito rovinami je důsledkem Beránkovy schizofrenie: vzniká tak solipsistický mentální svět, v němž došlo k hybridnímu spojení totalitního Ostrova se světem Beránkovým. Podle koncepce Marie-Laure Ryanové tak vzniká Beránkovo F-univerzum (*fantasy-universe*), tedy fantazijní univerzum, doslova alternativa Beránkova světa (k pojmu *F-universe* TAMTÉŽ: 111, 119–120). Na rozdíl od znalostních světů postav či světů přání, které jsou vytvářeny jako subjektivní obrazy textového aktuálního světa či modely toho, co by v textovém aktuálním světě mohlo být, může postava (podobně jako psychofyzická osoba v aktuálním světě) budovat také mentální konstrukt – fantazijní univerzum – jako plnohodnotnou alternativu textového aktuálního světa (např. sny, halucinace, fantazijní představy). Je to únik z textového aktuálního světa, únik, který však nepředstavuje pouze jeden možný svět, nýbrž celý nový modální systém – fantazijní univerzum. Jak píše Ryanová, během snění „snící věří ve skutečnost dění, které zakouší, a snový aktuální svět zaujme místo (textového) aktuálního světa“ (TAMTÉŽ: 119). Vzniká tak fantazijní univerzum, v jehož středu leží fantazijní aktuální svět (*actual F-worlds*) obklopený satelitními světy jeho obyvatelů. V našem případě je tak struktura narativního univerza *Urmedvěda* ve výsledku zcela jiná, dokonce daleko složitější, než jak by se zdálo z popisu narativních rovin, podaného vypravěčem Jiřím Kratochvílem.

² Ve studii *Možné světy v soudobé teorii literatury* je termín *textual actual world* překládán jako *textový skutečný svět* (RYAN 1997: 579), zde bych se ale rád přimluvil za užívání podoby *textový aktuální svět*, neboť takový překlad podle mého názoru lépe vystihuje, že se jedná o aktualizovaný možný svět, který leží ve středu textového univerza podobně jako aktuální svět v modálním systému reality. Nadto je ve zmíněné studii termín *textový skutečný svět* vytvořený analogicky k českému překladu *skutečný svět* (*actual world*), avšak český teoretický diskurs už dávno operuje s termínem *aktuální svět*.

Uvědomíme-li si, že v průběhu vyprávění jsou čtenářem očekávané projekty narativního univerza textem postupně znovu a znovu destabilizovány a nahrazovány jinými, pochopíme, jak velká energie je ve vyprávění věnována zavádění čtenáře k nepravému *textovému aktuálnímu světu*; pravý textový aktuální svět (spojený s privilegovanou rovinou vypravěče Kratochvila) je tak odsouván do pozadí. Dokonce i v závěru vyprávění zůstane obraz textového aktuálního světa značně nestabilní. Narůstající míra metafikce totiž problematizuje ontologický původ a status fikčních faktů a vlastně potlačuje příběh ve prospěch vyprávění o vyprávění. To je ovšem velice závažný moment, jehož důležitost se nám vyjeví v konfrontaci s následujícím vymezením metafikce: „Metafikce je pojmenování pro fikční psaní, které sebevědomě a systematicky upozorňuje na vlastní status jako artefaktu za účelem položení otázky po vztahu mezi fikcí a realitou. Tím, že podrobuje kritice své vlastní konstrukční metody, nezkoumá tento způsob psaní pouze základní strukturu narativní fikce, nýbrž také možnou fikcionalitu světů mimo fikční text“ (WAUGH 1984: 2).

Patricia Waughová definuje metafikci přesně na míru postmoderním textům, a tudíž je její pojetí vhodné i pro naši interpretaci *Urmedvěda*. Můžeme si tedy všimnout, že takto chápaná metafikce problematizuje chápání aktuálního světa (tj. reality, v níž se jako lidské bytosti nacházíme – aktualizovaného možného světa, který leží ve středu modálního systému skutečnosti) a ptá se po jeho ontologii, stejně jako je problematizován koncept textového aktuálního světa v *Urmedvědovi*. Ba ještě víc, „tím, že nám metafikce ukazuje, jak literární díla vytvářejí své imaginární světy, pomáhá nám pochopit, že realita, kterou den za den prožíváme, je stejně tak konstruovaná, *napsaná*“, píše Patricia Waughová (TAMTÉŽ: 18; zvýraznila P. W.).

V interpretaci Kratochvilova románu bychom se tedy měli zaměřit na *konstrukci* světa. Při hledání organizujícího principu *Urmedvěda* můžeme využít konceptu postmoderní fikce, který vypracoval Brian McHale (MCHALE 1987). Ten využívá formalistického pojmu *dominanty*, aby vymezil svou základní tezi o postmoderní fikci, která je, dle našeho názoru, velice cenná nejen pro interpretaci *Urmedvěda*, nýbrž pro celé Kratochvilovo dílo. McHale konstatuje: „dominanta postmoderní fikce je *ontologická*“ (TAMTÉŽ: 10; zvýraznil B. McH.). Pro ilustraci pak uvádí několik otázek, které lze najít v podloží takto pojaté postmoderní fikce a vztahují se jak k ontologii literárního textu, tak k ontologii světa textem reprezentovaného, např.: „Co je to svět?; Jaké jsou druhy světů, jak jsou vytvářeny a jak se odlišují? Co se stane, když konfrontujeme odlišné druhy světů nebo když narušíme hranice

mezi světy? Co je to existovat v textu a co je to existovat ve světě (nebo ve světech), které jsou texty reprezentovány? Jak je strukturován reprezentovaný svět?“ (TAMTÉŽ).

Jakkoli se McHale následně věnuje zejména analýze prostředků, jimiž je v textu zvýrazněna ontologická struktura světa či textu, pro jeho koncept ontologické dominanty postmoderní fikce (v protikladu k *epistemologické dominantě* moderny)³ lze hledat důvody v široce pojaté situaci, která bývá označována jako postmoderní. Tuto situaci pak jako první pojmenoval a podrobil filozofickému zkoumání Jean-François Lyotard ve své tezi o nedůvěřivosti vůči metanarativům (či konci velkých vyprávění) (LYOTARD 1993: 33–43).

Metanarativy sice Lyotard rozumí různá vyprávění, která mají legitimizační funkci, a následně odkryvá, že právě jejich prostřednictvím jsou formulovány fundamentální *Ideje* univerzálních dějin, jejichž „cílový bod, i když zůstává nedosažitelný, se jmenuje univerzální svoboda, oproštění celého lidstva“ (TAMTÉŽ: 34), ale tím se nesmíme nechat zmást. Za každým konkrétním metanarativem (např. za osvícenským příběhem osvobození pomocí vědění či za marxistickým příběhem osvobození od vykořisťování a zákonitého vývoje k nastolení beztržní společnosti) stojí nutně základní předpoklad, který teprve činí všechny konkrétní metanarativy možnými. Ten zde můžeme pojmenovat jako důvěru v jeden dosažitelný aktuální svět, jehož ontologická stabilita je pojmána jako neotřesitelná. Jednoduše řečeno, pokud všechny metanarativy integrují řadu nesouvislých jevů do koherentního a vysoce přehledného světa, pak předpokládají pouze jediný svět, tedy svět, jaký jest (tj. svět-o-sobě), k němuž se vztahují a jež chtějí organizovat. Ztrácíme-li důvěru vůči metanarativům, přicházíme tak zároveň o víru v jednotu a stabilitu aktuálního světa, který obýváme.

Byť Lyotard nikdy přímo nevysvětlil vztah metanarativů k víře v jeden koherentní aktuální svět, v jednu realitu, v pozdějších pracích se několikrát vrátil k tématu ztráty jedné reality a její pluralizace, a v tomto smyslu je možné chápat i jeho nesčetněkrát citovaná slova: „Je konečně třeba, aby bylo jasné, že nám nepřísluší být *dodavateli reality*, nýbrž vynalézat náznaky poukazující na myslitelné, jež nemůže být prezentováno“ (TAMTÉŽ: 28; zvýraznil J.-F. L.).⁴

³ Pro Briana McHala se tak literární moderna stává obdobnou diskursivní konstrukcí jako postmoderna, přičemž její poetika je organizována epistemologickou dominantou, již charakterizují např. následující otázky, které si takto organizovaná fikce pokládá: Jak mohu interpretovat svět, jehož jsem součástí? Co je zde k poznání? Jak je vědění převáděno od jednoho poznávajícího k druhému a v jaké míře spolehlivosti? Kde jsou hranice poznatelného? (viz MCHALE 1987: 6–11).

⁴ Právě tato část Lyotardovy filozofie se stala podnětem pro koncept plurality v díle Wolfganga Welsche (1994; 1993). Welsch také dále promýšlí Lyotardovu tezi o nedůvěřivosti vůči metanarativním příběhům a dodává, že „negativní minimální pojem toho, co je postmoderní, vychází z odvržené touhy po jednotě“ (WELSCH 1994: 42). Zcela v intencích Lyotardovy filozofie ho však zajímá spíše situace vědění a jeho legitimizace než destabilizace aktuálního světa.

Podle našeho názoru je však vztah metanarativů k ontologické dominantě v postmoderní fikci ještě daleko složitější. Ztráta víry v jeden dosažitelný aktuální svět, jejímž projevem je prosazení ontologické dominanty jako organizující princip v postmoderní fikci, nepřináší jen ztrátu důvěry vůči metanarativům a projektům univerzální emancipace lidstva, jak by se mohlo zdát z Lyotardovy filozofie. Víra v jeden koherentní svět nás totiž odkazuje k prvotní zkušenosti člověka jako druhu se světem. Byl to svět těžko vysvětlitelný, plný nesouvisících jevů; byl to svět, který bylo třeba scelit a dát mu smysl. A právě tato prvotní zkušenost se světem se pro nás uchovala v organizující funkci mýtu jakožto příběhu, který si kladl za cíl vysvětlit nevysvětlitelné a nepochopitelné či spojit zdánlivě nespojité.

Lyotard samozřejmě věnuje prostor tomu, aby vysvětlil, že metanarativy rozhodně nemá na mysli mýty. Metanarativy mají podle Lyotarda „zajisté tak jako mýty za účel legitimizovat společenské a politické instrukce a praktiky, ustavení zákonů, různé etiky a způsoby myšlení. Ale na rozdíl od mýtů nehledají tuto legitimitu v nějakém prapůvodním zakládajícím činu, nýbrž v budoucnosti, jejíž příchod se má připravit, to znamená v určité Ideji, která má být realizována“ (LYOTARD 1993: 29). Lyotard tedy odlišuje mýtus od metanarativu podle toho, kde pro sebe nalézají legitimitu, a u metanarativů tak vlastně zdůrazňuje zaměření do budoucnosti v jejich orientaci na *projekt*. Jde mu tedy především o vyjádření odlišného, ne o hledání společného (jímž je víra v jeden koherentní svět); Lyotard si navíc pro své uvažování vybírá jen určité vymezení mýtu, které mu dovoluje odlišit časovou perspektivu mýtu (založeného v minulosti), od zaměření metanarativů do budoucna.

Další analogie mezi mýty a metanarativy, s níž se už Lyotard nepotřeboval vyrovnávat, je záležitostí reference. Na rozdíl od jakýchkoli jiných příběhů referují metanarativy i mýty vždy k jednomu světu, který sdílejí. Je to stabilní a koherentní svět, v němž věří, o němž jediné vypovídají, jež chtějí organizovat, vysvětlit, dát mu smysl. Prostřednictvím metanarace vytvářejí mezi těmito jevy vztahy, které původně nebylo možno ve světě nalézt. Jednoduše řečeno, mýty i metanarativy dělají přesně to, čeho se nejvíce obávají: nevypráví o světě, nýbrž svět vytvářejí. Avšak stejně tak bychom neměli zapomínat, že i my zde musíme zacházet jen s určitým vymezením mýtu, takže je třeba zdůraznit, že mýtus jako takový se stává metanarativním, jen pokud usiluje o propojení jevů původně nesouvisících s cílem toto spojení společensky legitimizovat. Metanarativitu považujeme za jeden z aspektů mýtu, nikoli za jeho ustavující rys.

Pochopíme-li tyto vztahy mezi metanarativy a mýtem, budeme moci také daleko více porozumět působení ontologické dominanty v postmoderní fikci, zejména jejím účinkům. Vrátime-li se ke Kratochvilovu *Urmedvědovi*, můžeme hledat příčinu rozporuplného přijetí tohoto díla právě v důvěře v jeden námi obývaný aktuální svět, která je zároveň vlastní všem metanarativům. Jakkoli totiž umíme pojmenovat ontologickou dominantu v postmoderní fikci (a tedy i v *Urmedvědovi*) a jakkoli dokážeme popsat různé prostředky zdůraznění ontologie v literárním díle, neshodneme se na tom, jaké místo má dílo s tak destruktivní poetikou v univerzu literárních textů, byť bychom dnešní společnost označili jako pluralitní či postmoderní. Organizující funkce mýtu a metanarativů je totiž projevem nutnosti spíše antropologické než epistemické. I tak radikální relativista jako Nelson Goodman, který odmítá existenci jedné *správné* verze světa a hovoří o *mnohonásobných aktuálních reálných světech*,⁵ si je dobře vědom toho, že člověk není vybaven k destrukci, nýbrž ke konstrukci, a že vytváření světů je pro nás jednoduše – chceme tvrdit – antropologickou daností. Goodman pochopitelně tuto danost ironicky pojmenovává jako potřebu mít pevnou půdu pod nohama (GOODMAN 1996: 17), falešnou naději na pevný základ (TAMTÉŽ: 18) či jako touhu po *jediném* světě (TAMTÉŽ: 31), ovšem jeho ironie na závažnosti takové touhy nic neubírá. To, že dokážeme pojmenovat vlastní falešnou naději na pevný základ, neznamená, že se jí dokážeme zbavit. Neobýváme diskontinuitní a neohrazenou skutečnost, ale žijeme ve světě, jemuž rozumíme. „Jednota přírody, jíž se obdivujeme, nebo nespolehlivost a nejistota, proti níž protestujeme, náležejí ke světu, který jsme si vytvořili“, píše Goodman (TAMTÉŽ: 21).

Můžeme tedy říci, že jestliže působením ontologické dominanty v Kratochvilovu *Urmedvědovi* dochází k narušení důvěry v jeden dosažitelný aktuální svět, pak je příjemce díla vystaven situaci, v níž musí rekonstruovat fikční svět Kratochvilova románu, v jehož podloží se nachází zcela jiný ontologický systém než ten, který je vlastní příjemci díla. Nadto je pro lidskou mysl vytváření koherencí proces, který – domníváme se – nelze přestoupit. V *Urmedvědovi* může sice být textem zobrazený svět radikálně destabilizován četnými prostředky organizovanými ontologickou dominantou, ale příjemce díla bude rozumět tomuto světu opět jen za pomoci uspořádání fikčních faktů ve fikční svět, byť by byl ontologicky nestabilní. Stejně tak bychom si měli uvědomit, že fikční svět *Urmedvěda* může být strukturován jako diskontinuitní a nekoherentní, ovšem konkrétní verze mnohonásobného aktuálního světa nikoli. Můžeme totiž mluvit o konstruovanosti určitého aktuálního světa a hledat pro něj různé způsoby světatvorby (jak to činí Goodman), ovšem

⁵ „Nemluvíme zde o mnohonásobných možných alternativách jediného aktuálního světa, ale o mnohonásobných aktuálních, reálných světech“ (GOODMAN 1996: 14).

obývat jsme nuceni pouze aktuální svět, jemuž rozumíme jako jedinému a koherentnímu světu. A právě tady bychom mohli hledat příčinu jistých rozpaků v přijetí *Urmedvěda*. Těžko totiž zodpovíme otázku, mělo-li by právě literární dílo být tím, co nám bude jen připomínat, že takové rozumění je mylné.

Tím už jsme však pojmenovali některé závažné interpretační konsekvence Kratochvilova *Urmedvěda*. Ontologická dominanta v něm totiž uspořádává řadu různých textových strategií, které destabilizují koncept textového aktuálního světa, a na úrovni metafikce dokonce problematizují ontologický původ fikčních entit vzhledem k aktuálnímu světu. Navíc se kauzální a chronologická linie příběhu rozpadá v bezpočet diskontinuitních sekvencí a scén, za jejichž významovou souvislostí je čtenář vyslán. Pokud bychom zcela přejali McHalovo vymezení ontologické dominanty v postmoderní fikci a Kratochvilovo pojetí *Urmedvěda* jakožto románu jako *otevřeného systému*,⁶ mohli bychom jednoduše přijmout tu interpretaci *Urmedvěda*, kterou nám několikrát v metafikci nabízí vypravěč Jiří Kratochvil. Román by se tak stal svého druhu modelem skutečnosti, která dosud není uzavřena v příběh jako nástroj rozumění, ale naopak teprve vyvstává během procesu čtení. A právě čtenář by tak měl podstoupit „cestu z úzkosti chaosu k interpretaci, k příběhu“, píše spisovatel Jiří Kratochvil v *Návodu k použití* (KRATOCHVIL 1999: 12). Během této cesty by pak čtenář pochopil nejvlastnější sdělení románu, které jednak postupně odkrývá, jednak o něm bude poučen v závěrečných metafikčních pasážích, a sice že „schizofrenie a totalitarismus jsou jen dvě strany téže mince“ či „jen dvě mutace téže choroby“ (TAMTÉŽ: 307; zvýraznil J. K.). Podle našeho názoru se však jedná pouze o jednu z možných interpretací *Urmedvěda*, jež zdaleka nemůže postihnout složitost a mnohovýznamovost tohoto románu.

Snažili jsme se zde vysvětlit ontologickou dominantu v jejím vztahu k mýtu a k nedůvěře vůči metanarativům, abychom ukázali, že při interpretaci *Urmedvěda* jako postmoderní fikce je vhodné vycházet ze struktury jeho narativního univerza. Klíčem je přitom poměr této struktury k organizujícímu principu textu. Estetická distance, kterou zakládá Kratochvilův román, odhalující sebe sama jakožto artefakt, je vskutku značná. Abychom však pochopili její skutečný dopad a neomezili se jen na interpretace v intencích románu jako *otevřeného systému*, je třeba ontologickou dominantu vnímat jako důsledek situace nazývané Lyotardem postmoderní. Ukázali jsme dále, že za touto situací stojí ztráta víry v jeden aktuální svět, jemuž z těchto postmoderních pozic sice nemusíme věřit, ale jsme nuceni jej obývat.

⁶ „Rozhodl jsem se neuvěřit skutečnost do příběhu, ale pokusit se vytvořit její opravdu živý model, napsat román, který nezobrazuje, ale ze samé podstaty vyslovuje a vytváří“ (KRATOCHVIL 1999b: 9).

V souladu s dříve řečeným tedy můžeme tvrdit, že destabilizace textového aktuálního světa v *Urmedvědu* a problematizace ontologické povahy fikčních entit (jako důsledek působení ontologické dominanty) nezakládá jen model skutečnosti, jež by měl čtenář procesuálně scelit, ba dokonce ani *pouze* nezpochybnuje ontologii aktuálního světa. Pokud si totiž uvědomíme, že román tematizuje totalitní společnost a její praxi a že současně v totalitní společnosti vznikala, můžeme dojít k zajímavému paradoxu, který je s to nám Kratochvilova *Urmedvěda* otevřít pro další možná rozumění.

Jak už jsme upozornili výše, je pro nás potřeba jednoho aktuálního světa antropologickou nutností. V *Urmedvědu* je ovšem tato nutnost soustavě podřívána, a to při současné tematizaci skutečné konstruovanosti světa, který nabízí totalitarismus, vydávající ovšem tento konstrukt za jediný aktuální svět. Román tak z postmoderních pozic a současně uvnitř totalitního společenství odhaluje potřebu totalitarismu zaštitit svůj konkrétní metanarativ vírou v jeden aktuální svět. Totalitarismus tak v postatě využívá antropologickou nutnost, potřebu jednoho rozumění jednomu světu. Dochází tak k tomu, že čtenáři je tato skutečnost sice odhalena, ale zároveň je vyzván ke čtení textu, jenž se sám snaží projektovaný fikční svět destabilizovat, a tím znovu vybízí k maximální aktivaci kognitivních procesů, které by čtenáři pomohly tomuto světu rozumět.

Chtěli jsme se zde upozornit na to, že mýtus je ve své podstatě vyprávění, které jsme nikdy nemuseli hledat, neboť je nám vlastní. Nad Kratochvilovým *Urmedvědem* jsme si mohli uvědomit, že mýtus v sobě skrývá principy, jež jsou pro nás stejně nezbytné jako dýchání. Jakkoli jsme se zde nemohli věnovat všem interpretačně důležitým jevům v románu (více méně stranou zůstala např. otázka kauzálního a chronologického uspořádání událostí a narativních postupů), nemůžeme než skočit konstatováním, že právě pro svou samozřejmost je mýtus tak snadno zneužitelný. Jak píše Jean-François Lyotard (1993 [1986]: 28): „Zaplatili jsme už dost za nostalgickou touhu po celistvosti a jednotě, po smíření pojmu a smyslově vnímatelného, po zkušenosti průhledné a sdělitelné.“

PRAMENY

KRATOCHVIL, Jiří. *Urmedvěd*. Brno: Petrov 1999

LITERATURA

GOODMAN, Nelson. *Způsoby svět tvorby*; přel. Vlastimil Zuska. Bratislava: Archa 1996

KRATOCHVIL, Jiří. „Návod k použití“. In též. *Urmedvěd*. Brno: Petrov 1999b, s. 7–15

LYOTARD, Jean-François. „Postmoderní situace.“ In též. *O postmodernismu*; přel. Jiří Pechar. Praha: Filosofie 1993, s. 95–202

Legendy a mýty české a slovenské literatury. Edičně připravily Stanislava Fedrová a Alice Jedličková. Praha, 2008. [online]. ©2008 <http://www.ucl.cas.cz/slk/?expand=/2007/sbornik>

LYOTARD, Jean-François. „Postmoderno vysvětlované dětem.“ In *týž. O postmodernismu*. Praha: Filosofia 1993, s. 13–92

MCHALE, Brian. *Postmodernist Fiction*. London–New York: Routledge 1987

RYAN, Marie-Laure. *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory*. Bloomington–Indianapolis: Indiana University Press 1991

RYAN, Marie-Laure. „Možné světy v soudobé teorii literatury“; přel. Miroslav Červenka. *Česká literatura* 45, 1997, č. 6, s. 570–599

WAUGH, Patricia. *Metafiction: The Theory and Practise of Self-Conscious Fiction*. London and New York: Routledge 1984

WELSCH, Wolfgang. *Naše postmoderní moderna*; přel. Ivan Ozavčuk a Miroslav Petříček. Praha: Zvon 1994

WELSCH, Wolfgang. *Postmoderna – pluralita jako etická a politická hodnota*; přel. Břetislav Horyna. Praha: Koniasch Latin Press 1993

RESUMÉ

Příspěvek zkoumá, jak se teze o pluralitní realitě projevuje ve fikčním světě projektovaném románem *Urmedvěd* Jiřího Kratochvíla. Využívá při tom teoretický koncept postmoderní fikce jako projevu poetiky zvýrazňující ontologickou strukturu, vypracovaný Brianem McHalem. Analýza těchto předpokladů postmoderní fikce se zaměřuje zejména na rekurzivní narativní strukturu románu, která umožňuje narušení ontologických hranic či přemostění narativních rovin s odlišným ontologickým statutem. Samotný teoretický koncept ontologické dominanty Briana McHala je vysvětlen s využitím Lyotardovy teze o nedůvěře vůči metanarativům. Protože metanarativy jsou založeny na předpokladu jediné dostupné reality, neznamená tato ztráta pouze ztrátu důvěry v ideologie, nýbrž způsobuje také ztrátu víry v jedinou realitu. Navíc je víra v jedinou a koherentní realitu antropologickou nutností, která se projevuje organizací diskontinuitních entit do koherentních celků (podobně jako v mýtu). Kratochvilův román *Urmedvěd* tak odhaluje ideologické zneužití víry v jedinou realitu, přičemž tuto antropologickou nutnost současně podřívá.

SUMMARY

The essay inquires into the idea of reality consisting of a plurality of worlds as manifested in the fictional world constructed by Jiří Kratochvil's novel *Urmedvěd*. The essay employs Brian McHales's theoretical concept of postmodernist fiction as a poetics foregrounding ontological issues. The analysis of these postmodernist principles in Kratochvil's novel focuses on its recursive narrative structure, which allows the ontological boundaries to be violated or narrative levels with different ontological status to be interconnected. McHales's theoretical concept of ontological dominant is illuminated by employing the idea of mistrusting metanarratives by Jean-François Lyotard. Metanarratives are based on the presumption of one and only accessible reality; the belief in its existence appears as an anthropological necessity, which manifests itself by ordering discontinuous entities into coherent wholes (this feature is shared both by myth and metanarratives). Mistrust in metanarratives, observed by Lyotard as one of the main conditions of postmodernism, does not mean only a loss of trust in ideologies, but results also in a loss of belief in one and only reality. Thus, Kratochvil's novel *Urmedvěd* reveals the ideological abuse of this belief and, at the same time, undermines its role of an anthropological necessity.

Mýtus v románu Pavla Brycze *Patriarchátu dávno zašlá sláva*

IVETA MINDEKOVÁ

Pavel Brycz patří ke generaci spisovatelů narozených v šedesátých letech 20. století; na literární scénu vstupuje až po roce 1989, ale reflexe předlistopadové doby tvoří výraznou linii v jeho próze. Směřování naznačené v jeho povídkových souborech se plně rozvíjí v románu *Patriarchátu dávno zašlá sláva* (2003), reflektujícím proměnu mužských a otcovských rolí v současné společnosti, který autorovi vynesl Státní cenu za literaturu na rok 2004. Jakoby v protikladu k oficiálním symbolům a mýtům komunismu, jak je v knize *Šťastný věk* (1992) popisuje Vladimír Macura, pozorujeme v Bryczových textech tendenci k mytizaci v téměř archetypální rovině. „Vždyť bylo na čase najít nový mýtus, neboť čas se nachýlil“, píše se v románu *Patriarchátu dávno zašlá sláva* (BRYCZ 2003: 261). Cílem tohoto zamyšlení je zjistit, v jakých podobách vstupuje mýtus do časoprostoru románu, zda a do jaké míry je pouze produktem postmoderní hry či zda může odrážet generační tázání po smyslu dějin a existence člověka v jejich proudu.

Už zvolený žánr ságy, kroniky rodiny Berezinků, předznamenává témata rodu, paměti, hledání kořenů. Různé varianty pokusů vyrovnat se s novější minulostí představují jednu z významných tendencí současné české literatury. Můžeme připomenout Topolovu polemiku s historií v románu *Kloktat debet* (2005), experimentální texty Jana Vraha *Obyčejné věci* (1998) a *Potom* (2003), *Selský baroko* Jiřího Hájíčka (2005) nebo *Hováda, český hovada* Petra Vacka (2002). Jak konstatuje Silvie Richterová – „totožnost syna vyplývá z totožnosti otce“ (RICHTEROVÁ 2004: 70). Většina textů reflektujících nedávné dějiny má autobiografický charakter, česká literatura jako by stále čekala na autora, který posune vnímání tohoto období naší historie do neosobní, obecné roviny, napíše onen kritikou očekávaný „velký příběh“. Bryczův *Patriarchát* můžeme chápat jako pokus zaplnit tuto mezeru. Otázkou zůstává, zda osobní prožitek, založený na pocitu vykořenění a tápání při hledání místa jedince ve společnosti, nemožnosti zasadit osobní existenci do cizorodého prostředí oficiálních konstruktů, není sám o sobě zobecněním doby.

Žánr rodové kroniky odvíjející se od severských rodových ság umožňuje Pavlu Bryczovi zachytit dějinné zvraty na pozadí intimního příběhu. Rodové pouto vytváří přímou linku k počátkům, k vědomí vlastních kořenů. Okamžitě se nabízí také spojení s mýtem, který funguje jako společná paměť ve chvílích, kdy paměť osobní je člověku

krátká „jak dětská košilka“ (BRYCZ 2003: 44). Mytická inspirace se v Bryczově románu objevuje v několika podobách. Pokud vyjdeme z teorie postmoderního textu, jak ji podává Tibor Žilka (ŽILKA 1989, ŽILKA 1995), můžeme v románu Pavla Brycze shledat některé základní postupy postmoderny: sklon k parodování „vysokých“ hodnot, humornou ironizaci, několikeré variování jednoho tématu, citace, travestii. Souvislost je patrná také z množství intertextuálních odkazů – aluzí na díla Andersenova, Goethova či Kunderova – i přímých citací (například Dantova *Pekla*). Bryczovo psaní však nevázne v mezích parodie klasických žánrů či jazykové hry. Mytizace prostředí, využití prostředků mytologického či pohádkového vyprávění, mnohdy až biblická stylizace jazyka, lyrizace výpovědi a velký podíl básnické inspirace napomáhá k vytvoření magické atmosféry, která je vzápětí groteskně deformována. Občas se však čtenář neubrání pocitu, že v textu prosvítá i mýtus jako reflexe hodnotového systému, jako abstraktní pravda pro člověka v době postmoderny zdánlivě „nedůvěryhodná“ a nemístně patetická, přesto však hledaná.

Pokusíme se nyní pojmenovat některé prvky odkazující k mýtu či pohádce v oblasti tematické, kompoziční a jazykově-stylistické. Úvahy o možných inspiračních zdrojích a intertextových vazbách na díla české i světové literatury nás záhy zavedou k románu Gabriela Garcíi Márqueze *Sto roků samoty* (1967, česky 1971). Kritické názory na Bryczovu vazbu k magickému realismu se různí, obě díla však přesto spojuje neustálá variace témat lásky, osamělosti a smrti a také fatální motiv rodového prokletí; v *Patriarchátu* je způsobí stařec Jefim, jenž „[...] ochutnal ze svých dětí“ (BRYCZ 2003: 15).

Z terapeutických sezení už přátelé ohnivé vody věděli všechno o historii Rolandova rodu [...] o věcech, které v časové posloupnosti předbíhaly d'ábla, který teď tahal za všechny nitky v tom hrůzostrašném příběhu obyčejné rodiny, o démonu, kterého všichni tak důvěrně znali.
(TAMTÉŽ: 149)

Postava jurodivého starce Jefima s sebou nese motiv dlouhověkosti, ba „nesmrtelnosti“ a naznačuje souvislost se staroruskou hagiografií; motiv obětování jednoho z bratrů odkazuje k biblickému Kainu a Ábelovi (v *Patriarchátu* Vladimírova „zrada“ a smrt Kryštofa).

Biblické odkazy vytvářejí v Bryczově románu samostatný a interpretačně bohatý okruh. Nejde pouze o zaujetí biblickým jazykem a využití křesťanské symboliky: „vedle matky v černém neseděl žádný muž – živý ani mrtvý. Exodus začal.“ (TAMTÉŽ: 48); „Satan se narodil v Osvětímí a dýmem zahalil celou zemi.“ (TAMTÉŽ: 38–9), ale také o přetváření klasických schémat: „Obraz zobrazoval obrácenou pietu, pan Ježíš se stigmaty po hřebech držel v klíně hlavu své matky Marie a utěšoval ji, že není mrtvý“ (TAMTÉŽ: 304). Vypravěč

vyvolává až mystickou atmosféru užitím biblických výrazů, často však narazíme na rozpor mezi formou a obsahem sdělení, který dodává výpovědi absurdně komický význam.

Nenechal pak Hospodin bez pomoci oba opilé přátele, když padli spolu do žumpy, a poslal Theodora, syna odrodilého, do Sudet oženěného, aby je z páchnoucích fekálií vytáhl, jinak by se dozajista v pohřební den Marji utopili.

(TAMTÉŽ: 25)

Autorova práce s biblickými symboly nás přivádí k základní otázce po roli mýtu v románu. Brycz využívá mytologický syžet, jeho postavy se pohybují v jakémsi cyklickém čase, životní situace se opakují (členové hudební skupiny Nikolajští negři se po letech setkávají v protialkoholní léčebně, Květa Líbalová utíká na hřbitov stejně jako její matka, opakuje se situace „prokletí“ bruslí na klíček). Nakonec se hrdina kdesi na Ukrajině setkává s „vlastní minulostí“. „Hroby se otvírají – zombie přerušil svůj spánek, aby se setkal s benjamínkem rodiny“ (TAMTÉŽ: 300) Děj je segmentován do krátkých epizod a vypravěč si téměř po celou dobu uchovává ironickou distanci od absurdních peripetií románového světa. Osudovost existenciálních situací hrdinů připomíná Camusův sisyfovský mýtus zobrazený v groteskním zrcadle. Je tedy *Patriarchát* jakousi „polemikou“ s mýtem, postmoderní variací, travestií, hrou s významem? I nadále tomu vše nasvědčuje.

Inspirace pohádkou a mýtem se výrazně odhaluje ve výběru jazykových a stylistických prostředků.

Poslal tedy Aláh kouzelného supa, aby sedl na mrtvolu, klovl do uniformy vojáka poprvé a rány se zacelily, klovl do uniformy podruhé a krev začala v těle obíhat, klovl potřetí a vojáček vstal, pověsil se supovi na ohromné pařáty a zmizel ve vzduchu nad zkoprněnými mudžáhidy.

(TAMTÉŽ: 260)

Milan Jungmann charakterizuje v recenzi románu jeho autora jako „vypravěče s fantazií básníka“ (JUNGMANN 2005: 9). Tendence k básnickému a symbolickému vyjádření, lyrizaci textu, metaforičnosti je pro Brycze typická. Časté je využití přirovnání, rčení a jejich aktualizace („Jablko nespadlo daleko od smuteční vrby“, BRYCZ 2003: 138). Petr Hrtánek v této souvislosti upozorňuje na „promluvy napodobující slovosledem a střídáním slovesných časů typický orální styl starých ruských pohádek a bylin“ (HRTÁNEK 2004: 45).

Když po dvou dnech Kazimíra pohřbívali, rozzlobil se ďábel na muže, jenž ač nesvatý, zemřel u oltáře, poštvál Hospodina tak dlouho, až ten seslal na zemi blesk. Z čistého nebe vyšlehl ten blesk a křísil do vozu, na němž se vezla rakev, koně se splášili a nikdo, ani Jefim, je nedokázal zadržet.

(BRYCZ 2003: 84)

Jméno je v Bryczově románu předurčením a snaha o změnu jména, které souvisí s rodovým prokletím, se stává téměř rituálním činem – Theodor Berezinko se marně snaží oklamat osud přejmenováním na Effenberga. Silně příznaková jsou jména všech hlavních postav: Roland Berezinko, Kurt Berezinko, synové Ukrajince a Němky žijící v česko-německém Reichenbergu – tehdejším Liberci.

Fenoménem obecně příznačným pro současnou prózu je zobrazení města jako magického (mytického) prostoru. Topos města hraje podstatnou roli například v románech Miloše Urbana, Daniely Hodrové či Michala Ajvaze. „Město ve spojení s mýtem není vnímáno ve své vnější, materiální dimenzi, nýbrž v dimenzi niterné, duchovní. Nevstupuje do lidského vědomí jako určitý hmotný celek [...], ale už jako celek tímto vědomím vnímaný, přečtený, oživený, jako *stav vědomí*, jako já-město“ (HODROVÁ 2006: 38). Zdeněk Hrbata ve studii „Prostory, místa a jejich konfigurace v literárním díle“ píše, že „skutečné literární město se utváří právě v jakémsi meziprostoru, kde se amalgamují předlohy, reminiscence, mýty, ideje a imaginace“ (HRBATA 2005: 405). Město Pavla Brycze je sice prostorem se symbolickými významy, ale zároveň prostorem, který nehýří barvami, je obrazem osamělosti lidské duše.

Průmysl ve městě a okolí chrlil každoročně miliony tun smogu, lidé proto dostávali vyšší platy než jinde a každoroční příplatek si překřtili na pohřebné. [...] A do dálky se potáhne měsíční krajina plná okru, bez zeleného odpočínutí unaveným očím. Ta krajina měla zvláštní krásu, opravdovou krásu pro toho, kdo se vůbec nemá rád
(BRYCZ 2003: 85–86)

Zatímco ostatní prozaici lokalizují své příběhy do Prahy, tedy prostoru dýchajícího historií a tajemstvím, Pavel Brycz přisuzuje svým hrdinům město průmyslové, zdánlivě bez minulosti, neurčité. Analogickou volbu a tedy i zobrazení města nacházíme u ostravských autorů, například Jana Balabána (*Kudy šel anděl*, 2003, *Možná že odcházíme*, 2004) nebo Hnáta Daňka (*Až budeme velcí*, 1996). Ostrava jako „literární město“ nemá jasný střed, je typická periferností a jakousi absencí vědomí minulosti. Je ovšem možné uvažovat o vytváření toposu průmyslového města, vymezujícího se v současné české literatuře kontrastně k městu starobylému.

V Bryczově románu se setkáme s protiklady města a vesnice, uzavřeného prostoru a ukrajinské stepi. Do popředí se dostává nejen symbolická funkce města, ale také jazyková stránka jednotlivých jmen. Názvy, jež autor přiřazuje svým románovým městům, jako by ilustrovaly zrcadlení psychiky postav v románovém prostoru: „Voda proteče mezi prsty každému a Ozero má své jméno po vodě,“ (TAMTÉŽ: 22), město Freiheit je „svobodný domov“ za železnou oponou, mnohovýznamová je i dvojice zástupných pojmenování

města Most: Nový Brůx – Brixen. Daniela Hodrová mluví o městech s pamětí a bez paměti (HODROVÁ 1994: 101) – města Pavla Bryczze mají však svou paměť pohřbenou hluboko pod sutinami.

V poslední rok války po bombardování sem navršili všechny trosky z města a zaházeli je hlinou.
Tak pohřbili starý Freiheim a vysadili mu na hrob stromy.
(BRYCZ 2003: 253)

Všechny Bryczovy postavy charakterizuje pocit vykořenění, který je pohání z místa na místo.

Využití (nápodoba a transformace) mytologických témat a postupů odráží autorovu zálibu v efektních podáních, dramatickém líčení situací, hyperbolizaci – což dokazuje už jeho velkorosý rozlet po dějinách 20. století). Projevem parodizace mýtu je například nadužívání metaforického a symbolického vyjádření v některých pasážích. Jinde však vypravěč promlouvá oprostě od této stylizace, přestává být pobaveným komentátorem příběhů a do textu vstupuje Bryczův autobiografický hrdina (Martin Besmertnych, Kryštof Rybář, Vladimírek Berezinko); tento postup vnímá většina kritiků jako prvek v románovém kontextu cizorodý. „A Vladimír by tolik chtěl vyhovět, ano, tolik by chtěl vědět, kam patří, kým je [...]“ (TAMTÉŽ: 250). Slovy Marty Ljubkové: „Hlavní hrdina‘ Bryczových textů je tedy muž hledající, fatálně toužící po naplnění citu [...], a také je to hledač velké pravdy a ‚mrtvý básník‘“ (LJUBKOVÁ 2005: 34). Tato postava se vzpírá všem experimentům, je „hledačem pravdy“ v jakémisi esenciálním (snad mytickém?) smyslu: román končí symbolickým setkáním nejmladšího a nejstaršího v rodové linii, Vladimírka s Jefimem.

V románu *Patriarchátu dávno zhaslá sláva* se na pozadí pásma groteskních epizod zrcadlí tok dějin a kdesi pod ním se prostírá archetypální, mytický svět. Můžeme tedy hovořit o průniku metod postmoderní transformace či „rekonstrukce“, využívající parodie mytologických postupů, se snahou o nalezení klíče k základním pravdám a hodnotám. Nejvýraznějším znakem je právě hledání (kořenů, rodových vazeb, hodnot a pravd), hledání a nenalézání.

PRAMENY

BRYCZ, Pavel. *Patriarchátu dávno zhaslá sláva*. Brno–Most: Host–Hněvín, 2003

LITERATURA

HODROVÁ, Daniela. *Citlivé město (eseje z mytopoetiky)*. Praha: Akropolis, 2006

HODROVÁ, Daniela. *Místa s tajemstvím. Kapitoly z literární topologie*. Praha: Koniasch Latin Press, 1994

HRBATA, Zdeněk. „Prostory, místa a jejich konfigurace v literárním díle.“ In Kolektiv autorů. *Na cestě ke smyslu*. Praha: Torst, 2005, s. 315–509

HRTÁNEK, Petr. „Soumrak mužů v Bryczově podání.“ *Host* 20, 2004, č. 6, s. 43–46

JUNGMANN, Milan. „Vypravěč s fantazií básníka.“ *Literární noviny* 16, 2005, č. 2, s. 9

LJUBKOVÁ, Marta. „Státní cena in spe. O knihách Pavla Brycze.“ *Souvislosti* 16, 2005, č. 1, s. 33–38

MACURA, Vladimír. *Šťastný věk: symboly, emblémy a mýty 1948–1989*. Praha: Pražská imaginace, 1992

PENÁŠ, Jiří. „Románové bruslení po 20. století.“ *Týden* 11, 2004, č. 45 (1. 11.), s. 98

RICHTEROVÁ, Silvie. „Téma otce jako významová a literární kategorie.“ In táž. *Místo domova*. Brno: Host, 2004, s. 70–82

ŠÍCHA, Jan. „Neohraňčená bolest dítěte.“ *Literární noviny* 15, 2004, č. 44 (26. 10.), s. 8

ŽILKA, Tibor. „Postmodernizmus v próze.“ *Romboid* 24, 1989, č. 9, s. 18–24

ŽILKA, Tibor. *Text a posttext. Cestami poetiky a estetiky k postmoderne*. Nitra: Vysoká škola pedagogická, 1995

RESUMÉ

Pavel Brycz patří ke generaci spisovatelů narozených v šedesátých letech dvacátého století. Na literární scéně vstupuje až po roce 1989, reflexe předlistopadové doby však představuje výraznou linii jeho tvorby. V románu *Patriarchátu dávno zaslá sláva* (2003) lze pozorovat tendenci k mytizaci v téměř archetypální rovině, jakoby v protikladu k oficiálním symbolům a mýtům doby komunismu. Už zvolený žánr ságy či rodové kroniky předznamenává témata rodu, paměti, hledání kořenů a vyrovnávání se s minulostí. Inspirace pohádkou a mýtem se výrazně odhaluje ve výběru jazykových a stylistických prostředků. Cílem tohoto zamyšlení je zjistit, v jakých podobách a s funkcích se mýtus v románu uplatňuje a nakolik souvisí s tendencemi postmoderní prózy.

SUMMARY

The career of Pavel Brycz, a member of the generation of novelists born in the 1960s, started as late as after 1989; however, a distinct feature of his fiction is a critical survey of the period and events preceding the Velvet revolution. The novel *Patriarchátu dávno zaslá sláva* (2003) displays a variety of mythologic transformations that may be considered a polemic with the symbols and “mythologies” of the communist establishment. Aspects of myth and fairy-tale may be observed also in the style of the novel. The generic scheme of a saga or a family chronicle implies issues such as questioning family memory, searching for one’s roots and efforts to put up with the past. The paper focuses on particular manifestations and functions of myth in the novel and its possible relations to postmodernist writing.

Zánik, proměna, vyvstávání. Prostor v díle Michala Ajvaze

OLDŘICH KUTRA

Chceme-li zkoumat proces vzniku literárního díla, dostaneme se obvykle do míst, která stojí mimo text jako jazykovou strukturu, do oblastí před-textové, kterou tvoří, řečeno s Ajvazem, „drama vnímání a vstupování dějícího se smyslu do tkáně díla“ (AJVAZ 2000: 2). Druhou oblastí, o níž se mluví, bývá obvykle oblast post-textová, proces recepce, kdy se tento smysl rekonstruuje, znovu se rodí. U Ajvaze, zdá se, je situace jiná. Ocitáme se jakoby uprostřed okamžiku tvorby, ještě před textovou fixací konkrétního fikčního světa. Vzniká tak dílo, nesoucí v sobě zprávu o svébytném pojetí vzniku literárních děl, jež bychom mohli pojmenovat jako „mýtus tvorby“. Nejedná se přitom o svět, kde platí subjektovo-objektový vztah. V tomto mýtu subjekt a objekt vznikají a zanikají pospolu a společně se vytvářejí a formují. Z celého komplexu ajvazovského „mýtu tvorby“ jsem si pro tento příspěvek pojem prostoru a jeho vztah k subjektu, a to především k subjektu jako obecné kategorii, širší, než je její literárněvědné pojetí.

Prostor, v němž se ocitáme při čtení Ajvazových prozaických děl, je specifickým světem plným proměn a neočekávaných událostí. Rozprostírá se před námi široká pláň skutečností i neskutečností, pohled krok po kroku odhaluje netušená místa, proměňuje se před námi jako létem rozvlněná krajina, z níž vyvstávají významy a rodí se smysl, který se při dalších krocích zanořuje zpět. Ve studii „Jazyk literatury“ hovoří Ajvaz o vzniku literárního díla jako o „dění, v němž se všechny složky navzájem ničí a vytvářejí“ (AJVAZ 2000: 19). Jednotlivé složky tohoto systému – tedy významy, slova, věty, obrazy, příběhy a věci – k sobě přicházejí, reagují na sebe, pohlcují se, umírají a jinde se rodí nově. Ajvaz o tom říká: „V setkání s věcí vyvstává síť souvislostí, do nichž tato věc vstupuje, zjevuje se povaha síly, která pořádá vnitřní konfigurace věci a zasazuje ji do vnějších konfigurací [...] smysl je už zárodkem obrazu a příběhu – příběhu jehož skutečnými hrdiny jsou síly a konstelace, které tyto síly kladou, ve kterých zanikají a ze kterých povstávají. Ve vzájemně utvářející hře s obrazy vyvstávají z pole smyslu věty a slova [...] Jazyk je hrou slov a syntaxí, jež se ze sebe navzájem rodí“ (TAMTÉŽ: 19–20). Takovýmto prostorem vnitřního pnutí, prostorem naplněným napětím hry zániku a zrodu, můžeme procházet i v Ajvazových prózách. Jeho literárněvědné a filozofické uvažování se do této oblasti jeho díla promítá a spoluvytváří jej.

Jaký je tedy Ajvazův prozaický prostor?

Je to prostor připomínající řeku, z níž je nám dáno spatřit pouze hladinu a její nejbližší okolí; máme tak možnost sledovat vynořování a zanořování věcí a smyslů, identifikovat je, ale ne uchopit; sledovat proudy řeky, vlnění a záhyby. Stáváme se tedy spíše než pozorovateli na břehu účastníky plavby, klouzajícími na vlnách. Naše smysly jsou nesený živlem prostoru, stáváme se jeho součástí, nikdy ne nezúčastnění, nýbrž vždy zapojeni do života řeky.

Ajvaz sám v doslovu své knihy povídek *Návrat starého varana* (1991) píše: „Mé texty se rodí pozvolna – začíná to tak, že se objeví nějaký obraz, který se mi líbí, časem z tohoto obrazu vyrostou další a z něho opět další, a tak se text přirozeně a sám od sebe rozrůstá [...] připadám si spíš jako zahradník [...] Často nacházím podivné plody, ale nechci se do života textu příliš vměšovat“ (AJVAZ 1991). Prostor, v němž se díky Ajvazovu zahradnickému umění můžeme pohybovat, je tedy košatý právě díky jeho ochotě neprostřihávat všechna zarůstající zákoutí. Hustou zahradou textu vede mnoho cest více či méně zarostlých, na nichž se setkáváme jak s plody fantastických stromů, tak s bujícím plevelem. Text má mnoho odboček, nečekaně vykukujících šlahounů zavádějících čtenáře hluboko do nitra zahrady; vegetace příběhů a obrazů jej pohlcuje, prorůstá jím a opět ho vyvrhuje. Každý letmý dotek listů slov a větoví vět v něm zanechává svou stopu; čtenář se společně s rostoucí zahradou proměňuje, hyne a opět raší.

V *Tajemství knihy* (1997) zavádí Ajvaz pojem *mlha samozřejmosti*, označující vrstvu, která nám brání věci vnímat v různých polohách a podobách a mnohdy vůbec je vidět. V jeho knihách se pak tato mlha postupně rozplývá a pozvolna z ní vše vystupuje v netušených souvislostech a rolích. Nejde však o pouhou hru fantazie a momentálních nápadů. Ajvaz čtenáře účelně provází tímto polorozkrytým světem a klade mu na cestu znamení a zprávy, které mu našeptávají mnohé o tom, co zapomněl, vytěsnil ze svého zorného pole vnímání, co odvrhl pro zdánlivou zbytečnost nebo nikdy nepoznal. Jsme například vedeni do města Prahy, jež je nám známo, má zde však jinou tvář či dokonce tváře. Je nám nově otevřeno díky vnímateli, schopnému specifickým způsobem vyjádřit jiné podoby známého prostoru. Daniela Hodrová v *Citlivém městě* píše, že Ajvazovo „Druhé město není jiným městem na světě, nýbrž jiným nazíráním na město, jiným stavem našeho já“ (HODROVÁ 2006: 376). Vypravěč v Ajvazových knihách nejenže prostor sám vytváří, ale je i podílníkem na jeho vzniku i zániku. V tomto prostoru se tedy nejedná o subjekt, který si svět představuje, promítá si jej jako film s předem danými a jasnými významy; Ajvaz tímto pojetím prostoru zdůrazňuje, že subjekt společně se světem zaniká, aby se opět

v tomto prostoru nalezl, nově proměněn, neustále „uplétán“ setkáváním se s vlákny nepravidelně bující sítě tohoto prostoru. Je součástí proudu zanikání, proměn a vyvstávání. Jak píše Ajvaz v „Jazyku literatury“: „Subjekt v době, kdy jednal suverénně a byl uzavřen do sebe, podléhal obecným formám, a ztrácel tak individualitu; a individualizuje se ve chvíli, kdy napojuje svou činnost na energii, která přesahuje jeho vlastní rozvrhy, kdy jsou jeho gesta odpovědí na jakousi výzvu, kdy se sám stává pouze jednou ze složek, které zanikají a proměňují se ve vzájemné hře. Subjekt v tomto vztahu zaniká jako něco původního, vyčleněného ze hry a uzavřeného do sebe, ale tento zánik je současně vyvstáním jeho jedinečné kontury, jež se neustále rodí ze situací, jimiž prochází hra všech složek“ (AJVAZ 2000: 22).

Milan Suchomel ve studii „Druhé město, možné světy“ říká, že v této knize: „Obraz má převahu nad příběhem“ (SUCHOMEL 2004: 460). Podle mého názoru však nelze přesně určit, zda v těchto textech převládá obrazová složka nad příběhem, nebo naopak. Obraz a příběh vznikají jeden v druhém, prorůstají se, hovoří mezi sebou, bojují. V obraze zaniká příběh, expozice zaostruje na detail, vynořují se ornamenty a exotické prvky, rozehrává se hra barev a tvarů, z jejichž kontur, rytmů a pohybů opět vyvstává fénix příběhu, v přímočarosti jeho letu se pak obraz rozpadá, aby z něj opět vystoupil proměněn působením vnitřního pnutí smyslu. To koresponduje přesně s Ajvazovými úvahami o jazyku literatury a vzniku literárního díla. Silokřivky probíhající Ajvazovým literárním prostorem se do sebe zapouštějí, osamostatňují se a míjejí; ovlivňují se a poznamenávají a z tohoto nepřetržitého pohybu dialogu a boje vyvstává nejen obraz a příběh, ale zároveň sám subjekt.

V Ajvazově světě má vše více než jednu, běžně vnímanou a zdomácnělou tvář. Věci, rostliny, zvířata i lidé jsou viděni z úhlů, z nichž prozatím nebyli spatřeni a takto ozáření ukazují, kdo nebo co jsou ještě krom toho, zač je zcela samozřejmě máme. V knize *Světelný prales* Ajvaz píše:

Pohled bloudí po pláni povrchů, ale tím nás současně vždy zpravuje o přítomnosti obrovské temné říše nepřístupného a neznámého, jejíž síly prosakují viditelnými povrchy a probouzejí v nich ironický výraz [...] Vidíme přední strany věcí, ale unikají nám jejich odvrácené strany a jejich vnitřky [...] Oblast viditelného je jen těsným prostorem, vyhloubeným v tíživém masivu neviditelného a skrytého[...] Vnitřky nikdy nejsou něčím, co se nás netýká a od čeho můžeme odhlédnout. (AJVAZ 2003: 66, 65)

Takto zahalený pohled se nám naskýtá i v Ajvazových prózách. Nahlížíme do potměných koutů bytů, do tmy vydechujících skulin mezi nábytkem, objevujeme předměty, jejichž funkce a významy jsou jiné, než na které jsme právě u nich zvyklí a které se opět mohou

změnit. Vidíme jen část toho, co jest. Prostor se nám pohledem odkrývá jen zčásti a my jej jen zčásti můžeme uchopit. Takto je vytvořena ideální živná půda, z níž může neočekávaně vyrůst nově či zapomenuté a opět se nořit zpět, aby se spolupůsobením všeho, s čím se setká, mohlo objevit v nové podobě na jiném místě.

Toto vystávání nového vede k rozbití sítě životních souvislostí. Zvyková každodennost je narušena vpádem něčeho cizího. V románu *Drubé město* je tímto cizím kniha, jejíž písmo je nečitelné, nesrozumitelné a přesto nesmírně lákavé právě svou jinakostí; hlavní hrdina je zasažen tajemstvím. Neznámá kniha zdánlivě čeká na impuls zvenčí a zároveň se sama stává impulsem, který může rozehrát hru nových skutečností. Mohla by být přehlédnuta, zapomenuta. Ajvaz na tomto místě píše:

Bylo tak snadné knihu zase zarovnat a prohlížet si další knihy [...] Nic se přece nestalo, není na co vzpomínat, není co zapomenout [...] Nebylo to poprvé, co došlo k takovému setkání, jako každý jsem mnohokrát v životě minul pootevřená dvířka jinam [...] Hranice našeho světa není vzdálená, netáhne se na obzoru nebo v hlubinách [...] koutkem oka pořád nahlížíme, aniž bychom si to uvědomovali, do jiného světa.
(AJVAZ 2005: 10)

Stejně jako je hlavní hrdina románu osloven tajemným spisem, je i tento spis osloven jím. Vzájemné setkání a oslovení vede ke zrodu nového. Vypravěč v Ajvazově literárním prostoru je součástí této proměny, jelikož je střetem s jiným vtažen do proudu vzniku a zániku významů a smyslu. Je stržen tajemstvím a ve chvíli nárazu na neznámé se roztáčí kolotoč dějů a situací, z nichž jeden je odpovědí na druhý a druhý opět reaguje na první. Významy na sebe navazují, přebíjejí se, zanikají a opět se rodí nově a nově. Na skořápce každodennosti se tak v Ajvazově knižním světě objevují praskliny.

Ajvazův prozaický prostor je tedy prostorem neustálého pohybu a proměn, přičemž tyto nesměřují k jasnému a předem určenému cíli. V knize *Příběh znaků a prázdna* Ajvaz říká: „Vyprávění [...] končí koncem, který nic nezakončuje a očekává další konce“ (AJVAZ 2006: 181). Konec knihy tedy není ani zdaleka koncem prostoru, v němž se odehrává, ale pokračuje v pláni bílých stránek a mezer mezi slovy. Je to prostor, v němž cíl je jen počátkem nového cíle, prostor hry setkávání, ovlivňování a bojů významů, příběhů a obrazů, které společně se subjektem zanikají, proměňují se a opět vystávají. Jak Ajvaz sám ve své studii „Jazyk literatury“ píše: „Hra tu není proto, aby se zrodil nový smysl, ale kvůli sobě samé“ (AJVAZ 2000: 21). Tvorba textu se tak vlastně potvrzuje sama ze sebe, a připodobňuje se tím mýtu, jenž je také výrazem sebezpotvrzení, které nás sblížuje se světem, a ten nám pak „víc patří“, protože se cítíme být jeho součástí.

PRAMENY

- AJVAZ, Michal. *Druhé město*. Brno: Petrov, 2005
AJVAZ, Michal. *Příběh znaků a prázdna*. Brno: Druhé město, 2006
AJVAZ, Michal. *Světelný prales*. Praha: Oikoymenh, 2003

LITERATURA

- AJVAZ, Michal. „Jazyk literatury“. *Estetika* 36, 2000, č. 4, s. 1–23
AJVAZ, Michal. „Doslov“. In Ajvaz, Michal. *Návrat starého varana*. Praha: Mladá fronta, 1991 (přebal knihy)
HODROVÁ, Daniela. *Citlivé město*. Praha: Akropolis, 2006
SUCHOMEL, Milan. „Druhé město, možné světy“. *Česká literatura* 52, 2004, č. 4, s. 453–465

RESUMÉ

Tato práce se zabývá literárním prostorem Michala Ajvaze, který je zde charakterizován jak na základě jeho prozaických děl, tak i textů literárněvědných a filozofických; dále je nastíněn vztah subjektu k tomuto prostoru. Nejedná se přitom o typický subjektovo-objektový vztah, nýbrž o vztah vzájemného ovlivňování a podmiňování. Subjekt společně s objektem vzniká, přetváří se, prostupuje se s ním a zaniká. Ajvazovo dílo v sobě nese zprávu o svébytném pojetí vzniku literárních děl, jež bychom mohli pojmenovat jako „mýtus tvorby“. Takto pojatá tvorba se vlastně potvrzuje sama ze sebe a připodobňuje se tím mýtu, jenž je také výrazem sebepotvrzení, které nás sblíží se světem, a ten nám pak „víc patří“, protože se cítíme být jeho součástí.

SUMMARY

The essay inquires into the space of writings by Michal Ajvaz observing its specific aspects as displayed both in his fiction, literary criticism and philosophical texts. Special attention is paid to the relation of the subject to this spatial universe. The traditional subject-object relation may not be observed here, replaced rather by mutual conditioning and influence: the subject and object come into existence together, pervading each other, undergoing transformations and ceasing to exist simultaneously. The oeuvre of Michal Ajvaz conveys the message of a unique concept of the birth of a literary work which may be referred to as “the myth of creation”. The act of creation results in a kind of self-confirmation, acquiring thus the status of myth, i.e. a form intended to confirm itself as well: this process makes it easier for us to accept and adopt the world, to feel entitled to call it our own, since we are allowed to experience being a part of it.

Mit wodnika obrazowany nazwami barv v powieści Miloša Urbana *Hastrman. Zelený román*

IGA GÓRAL

Niniejszy szkic ma na celu porównanie obrazowanej nazwami barv postaci wodnika w powieści Miloša Urbana *Hastrman. Zelený román* z mityczną postacią wodnika utrwaloną w twórczości ludowej. Najstarszy z polskich opisów dotyczących istot, które zamieszkują wody, pochodzi z 1278 roku i zamieszczony został w Roczniku Traskim. Czytamy w nim, że: „*impedimenta diaboli* nie pozwalały rybakom na połowy w pewnym jeziorze. Pod przewodnictwem księży i rycerzy okoliczna ludność ruszyła z krzyżami i chorągwiami nad to jezioro. Zarzucone pierwszy raz sieci z wielkim trudem zostały wyciągnięte a znaleziono w nich tylko trzy niewielkie rybki. Drugi raz zarzucone sieci zostały pogryzione. Za trzecim razem udało się je z wielkim trudem wyciągnąć. Znajdował się w nich potwór z głową kozła i rubinowymi oczyma [...] Wielu obecnych zapadło ze strachu na śmiertelną chorobę, a potwór zniknął w głębi jeziora” (BARANOWSKI 1981: 81–82).

Postać wodnika wywodzi się z kręgu kultury indoeuropejskiej. Na terenie Polski wodnik najczęściej określany jest jako: *topielec, topnik, topec, utopec, potopielec, pływnik, wirnik*. W polskiej części Śląska nazywa się go również *wasermon* (TAMŻE: 82), a także *wodny duch, topczyk, lutoplec, utopluszek, potopalnyk, diabeł wodny, wasyrman* (MITENCYKLOPEDIA). W języku czeskim natomiast występuje jako: *vodník, hastrman* (CHROBAL, ZURA: w druku), *vodní duch, vodní mužík, vodní muž* (MITENCYKLOPEDIA 2007).

W tradycyjnych wierzeniach ludowych wodnik pojawia się pod różnymi postaciami. W kulturze śląskiej cechuje go niski wzrost, siwe włosy na głowie i długa rozwichrzona broda. Charakterystyczne jest dla niego upodobanie do koloru czerwonego, dlatego często ubrany jest w spodnie tej barwy. Nieodłącznym elementem jego wyglądu jest drewniana fajka – większość wodników bowiem uzależniona jest od tytoniu (GERLICH 1989: 127–128). Wodnika wyróżnia dziwny, przerażający śmiech, który dopełnia głośnym klaskaniem, aby zwrócić na siebie uwagę ofiary.

Marian Gerlich w książce *Strachy. W kręgu danych śląskich wierzeń* wskazuje na postać wodnika namalowaną przez górnośląskiego prymitywistę Pawła Wróbla na obrazie *Utopiec* (1981): ukazany został jako niski mężczyzna z dużą głową, która pomimo swojego rozmiaru jest proporcjonalna do całej sylwetki. Utopiec ma rozwichrzone włosy, siwą

brodę i długie wąsy. Podkrążone oczy wpatrują się w widza czerwonymi źrenicami, które osadzone są w żółto-zielonych galkach. Między oczami znajduje się przesadnie rozwinięty nos z dużymi nozdrzami. Twarz wodnika jest zielona, a barwę tę uwydatniają gęste, białe włosy. Ubrany jest w fioletową koszulę i w czerwone spodnie. Wystające zielone kończyny kształtem nawiązują do żabich. Dodać jeszcze należy, że wodnik pali fajkę (TAMŻE: 147–148).

Wodnik w wierzeniach ludu śląskiego często zachowuje taką postać, jaką posiadał w momencie śmierci.¹ Ocieka w wyniku długiego przebywania w wodzie, ma mokre ubranie, w jego włosy wplecione są glony lub wodorosty. Może także ukazać się pod postacią nagiego lub ubranego w białą koszulkę małego dziecka obdarzonego niesamowitą siłą, dzięki której jest w stanie wciągnąć do wody nawet dorosłego mężczyznę. Najczęściej jednak pojawia się jako nagi człowiek z sinym lub zielonkawym ciałem, zbyt wielką lub zbyt małą głową, chudymi nogami, czarnymi lub zielonymi włosami z wplątanymi w nie wodorostami. Posiada duże, czerwone lub zielone oczy i wielkie odstające uszy (BARANOWSKI 1981: 87–88).

Kazimierz Władysław Wójcicki w zbiorze *Klechdy. Starożytnie podania i powieści ludowe* wspomina o wodnikach zamieszkujących Morze Bałtyckie, którzy: „zieloną brodę mają i włosy zielone, długie, a te im jakoby trawa morska, spadają na barki” (WÓJCICKI 1981: 286). Opisuje również topielców, którzy różnią się od pozostałych i żyją w jeziorze Gopło. Według autora są oni „wysokiej postaci i białego ciała, ze złotym włosem, pływają w dniach pewnych, rozpuściwszy gęste i długie warkocze po wodzie [...] Kiedy rosa zimna upada lub wiatr chłodny powiewa, przykrywają włos złoty czapkami złotymi, które przy zmroku tak świecą jak gwiazdy odbite w wodzie [...] Gdy roztworzą usta, by bladym promieniem miesiąca głód zaspokoić, wtedy ich włosy i czapki jaśnieją tak mocno, że zdaje się wyraźnie ludziom, iż patrzą na rozniecone ognie na płynących statkach” (TAMŻE: 288).

Czasem wodnik, chcąc ściągnąć ofiarę do wody, przybiera postać konia, psa, świni, sarny, barana, kaczki, ryby lub innych zwierząt i ptaków (BARANOWSKI 1981: 88). Wójcicki opisuje sytuację, kiedy to „rybacy łowiąc ryby [...] wyciągnęli topielca w postaci czarnego barana z pasem słomianym na szyi. Gdy go wydobyto na brzeg, poskoczył i z przeraźliwym piskiem zanurzył się znowu w głębinach wody” (WÓJCICKI 1981: 288).

Wodnik posiadał również zdolność przyjmowania różnych kształtów, uzależnionych od wieku i płci osoby, którą chciał zwabić do wody. Dorota Simonides

¹ W wielu wierzeniach ludowych istniało przekonanie, że wodnicy byli duszami ludzi, którzy popełnili samobójstwo przez utopienie się lub którzy utopili się podczas kąpieli przed św. Janem (24 czerwca). Mogły to być również dusze dzieci, które zmarły bez chrztu, zob. (BARANOWSKI 1989: 87).

pisze, że wodnik jawił się kobietom jako „dziecko, kolorowe wstążki czy pończochy; mężczyznom zaś jako fajka, klocek drewna, koń bądź cielę, dzieciom natomiast jako lalka czy piłka. A więc stanowił dla nich przedmiot marzeń, był projekcją ich myśli i życzeń” (GERLICH 1989: 149).

Postać wodnika utrwalona jest jednak znacznie bardziej w czeskiej tradycji ludowej i bardzo często występuje w bajkach i baśniach adresowanych do dzieci. Motyw ten podejmowali tacy czescy pisarze jak Václav Čtvrtek, Marie Kubátová, Martina Drijverová i Zuzana Kovaříková (por. CHROBAK – ZURA: w druku). Postać wodnika można również napotkać w twórczości Karela Jaromíra Erbena oraz Karela Čapka.

W stereotypowych wyobrażeniach czeskiego ludu *bastrman* to najczęściej mały mężczyzna z zielonymi włosami i wąsami. Jego głowa jest z reguły zbyt duża w porównaniu do reszty ciała. W wyglądzie *bastrmana* łatwo można odnaleźć cechy charakterystyczne dla żaby. Posiada on blony między palcami, zielone wybaluszone oczy, śliską, zieloną lub wpadającą w żółty kolor skórę oraz szerokie usta. Często opisywany jest także jako łysy starzec, który nosi na głowie wysoki, zrobiony z siana kapelusz. Wokół ciała ma opleciony pas z wodorostów lub innych wodnych roślin. Łatwo rozpoznać *bastrmana* po tym, że pali fajkę oraz po tym, że nieustannie kapie mu z fraku woda. Wodnik lubuje się w czerwonej i zielonej barwie, ale nierzadko jego ubiór dopełnia kolor żółty, na przykład żółto-zielony frak (BESTIÁŘ 2007).

Urban kreuje podobny obraz wodnika w swojej powieści. Główny bohater Johanes Salmon, baron de Caus, starannie próbuje ukryć swoje „wodnicze” atrybuty między innymi za pomocą niebiesko-żółtego fraku: „Nemohl jsem si nevšimnout, s jakým zaujetím si Voves prohlíží můj dvoubarevný kabát, na vrchu modrý, uvnitř žlutý” (URBAN 2001: 44), który następnie zamienia na frak w kolorze zielonym: „Ve čtvrtek mi Voves přinesl zelený kabát [...]. Měl mosazné knoflíky a vypadal jsem v něm směšně, ale padl mi dobře” (TAMŽE: 48). Wśród jego ubiorów pojawia się również czarny frak: „vystrojil [jsem] se do přílehlavého černého fraku s epoletami, ptačími rameny a vysokým límcem” (TAMŽE: 57) a także butelkowo-zielona marynarka: „Na místě ale zjistím, že v mém čísle sice mají obstojnou bílou košili, tmavošedou vestu a taky černé ponožky a stěvičky, ale nemají smoking. Jediné, co mohou nabídnout, je lahvově zelený žaket. Pobaveně si ho vyzkouším před zrcadlem; úsměv mi ztuhne na rtech, když před sebou uvidím panáčka v hacafraku, který mu sedí jako přišitý. Dokonalý hastrman” (TAMŽE: 320). Woda daje wodnikowi ogromną siłę, dlatego stroje, które na sobie nosi, nie tylko kamuflują jego wygląd, ale również utrzymują wilgoć: „Klobouky totiž, podobně jako paruky, uspokojivě drží vlhkost”

(TAMŽE: 18). Ciekawym elementem ubioru *hastrmana* jest cylinder, który przed nałożeniem napelnia wodą, dzięki czemu jego włosy przez długi czas są wilgotne: „Sestoupil jsem u olší k vodě [...] a nabral plný cylindr. Důkladně jsem vypláchl dýnko, zatřepal jím, neprosákla ani kapka. Trochu vody jsem nechal na dně a narazil si klobouk na hlavu. Věděl jsem, že pokud jej nesundám, mé vlasy zůstanou vlhké až do večera” (TAMŽE: 75).

Opis twarzy wodnika koncentruje się wokół barwy żółtej i zielonej: „Ve žlutém světle svíčky jsem si prohlížel své rysy [...] Žlutozelené, poněkud vypoulené oči, propadlé tváře v bledém obličejí, nos, do kterého by mohlo pršet, ústa s tenkými rty, už při náznaku úsměvu odhalujícími dvě řady štíčních zoubků. Hubený krk s vystouplým ohryzkiem, dlouhé vlasy neurčitého odstínu, připomínající vodní trávu” (TAMŽE: 56). Wypukle oczy, zbyt wydatny nos, włosy o wodno-trawiastej barwie to typowe cechy wodników. Podobnie jak szerokie usta, które u bohatera powieści mieszczą aż sześćdziesiąt spiczastych zębów: „Než jsem za sebou zamkl, nezapomněl jsem si vyčistit zuby – všech šedesát” (TAMŽE: 57). Oczy *hastrmana* przypominają oczy ryby, włosy zawsze są wilgotne, brak wody sprawia zaś, że łamią się jak słoma: „Teď si všimnu vlastní tváře na první straně [...] Nejnápadnější a také nejpovedenější jsou dlouhé zplihlé vlasy, malý pršavý nos a vypoulené oči ryby” (TAMŽE: 270). Zostaje w powieści nazwany nawet rybą z nogami (TAMŽE: 221). Również jego skóra kojarzy się z rybią lub żabią, ponieważ jest śliska i wilgotna: „Co jste vůbec zač? Držíte mě jak v kleštích, a přesto jste kluzký jako ryba, jako žába, jako... salamandr” (TAMŽE: 220). Jednak najbardziej charakterystyczne dla wodnych istot są skrzela, które posiada również *hastrman*: „Podíval jsem se na svou odhalenou hrud': žábry pod žebry spaly [...] pobaveně jsem sledoval, jak farář natahuje roztřesenou ruku a jedním znejistějším ouřezkovitým prstem se dotýká průsvitné, jako šupina tenké blány mezi třetím a čtvrtým žebrem, pak ji nadzvedne nehem, odkryje chlopeň a ponoří ukazovák do otvoru rudého jako rána po bodnutí halapartnou” (TAMŽE: 221).

Johanes Salmon obdarzony jest jeszcze jedną cechą, która zdradza jego *hastrmańską* naturę – typową dla wodników utrwalonych w tradycji ludowej – przerażający śmiech: „slyšet váš smích – i křik divoké kachny zní líp. Vypadáte sice jako člověk, jako zkažené, rozmazlené princátko, které nedovede zestárnout, ale chechtáte se jako hastrman, co se jím straší malé děti” (TAMŽE: 220).

Nazwy barw należą do tzw. uniwersaliów językowych, czyli kategorii wspólnych dla wszystkich języków. Oznacza to, że poprzez ich analizę możliwe jest odczytanie znaczeń kulturowych danego obiektu. Udowodniono, że ludzki umysł na myśl o danej

barwie przywołuje jej prototyp, czyli kulturowo ukształtowany wzorzec, obecny w językowej świadomości człowieka (TOKARSKI 1995).

Postać wodnika, zarówno w stereotypowych wyobrażeniach, jak i w powieści Urbana, występuje w kolorze zielonym. Z badań prowadzonych przez Krystynę Waszakową wynika, że zarówno w kulturze polskiej, jak i czeskiej, prototypem dla barwy zielonej są rośliny i ich części. W wypadku wodnika zieleń odsyła nas do roślin i do wody, której zielona barwa jest efektem działania rosnących w niej glonów, wodorostów i rzęs (CHROBAK – ZURA: w druku). Większość istot, które zamieszkują stawy, jeziora, rzeki, bagna i mokradła, postrzegana jest jako zielona, stąd też porównania wodnika do żaby. Zielona barwa może być interpretowana również w negatywny sposób. Taki kolor skóry i włosów sugeruje starość, zgniliznę oraz proces rozkładu, w przypadku oczu natomiast konotuje zazdrość lub złość (TOKARSKI 1995: 155). Ma to związek z tym, że postać wodnika przynależy do świata istot chtonicznych, które postrzegane są jako „nieczyste”. Jednym z atrybutów tego świata jest zaś kolor zielony (CHROBAK – ZURA: w druku). Oznacza to, iż wodnik odbierany był negatywnie, a udanie się z nim do wodnego królestwa bagien i trzęsawisk, oznaczało przejście do świata umarłych, w którym według wierzeń pokutowali samobójcy i topielcy (TAMŻE: w druku).

Kolejną barwą, która często pojawia się w opisach wyglądu wodnika w wyobrażeniach ludowych oraz w powieści *Hastrman. Zelený román*, jest barwa żółta. Za prototyp nazwy tego koloru uznawane są słońce bądź też słońce i zamierająca jesienna przyroda (WASZKOWA 2001: 38). Użycie jej w odniesieniu do części ciała istot żywych wzbudza najczęściej konotacje negatywne. Żółta barwa, podobnie jak zielona, jest również oznaką starzenia się, brzydoty, choroby, a nawet śmierci. Taki kolor skóry wodnika ponownie sugeruje rozpad, zgniliznę lub zaniedbanie. Jako żółte opisane są również oczy wodnika – zarówno tęczęwki, jak i gałki oczne (żółto-zielone). Powyższe odniesienia świadczą o złym stanie fizycznym, ale wiążą się także z negatywnymi stanami emocjonalnymi, takimi jak zazdrość, złość i zawiść (TAMŻE: 42). W połączeniach leksykalnych barwa żółta często używana jest do określenia cech istot budzących wstręt swoją zewnętrzną brzydotą, przez co odpychających, groźnych i obcych (TAMŻE: 43).

W tradycji ludowej wodnik pojawia się często w czerwonych spodniach, natomiast w powieści Urbana czerwień nie jest jego atrybutem, lecz barwą, która wpływa na jego zachowanie i czyny. Czerwień jest bowiem od dawna związana z silnymi emocjami, miłością, kłótnią, ale i z niebezpieczeństwem, krwią i ogniem. Może się również odnosić do witalności, płodności i sił rozrodczych (TOKARSKI 1995: 88). Wodnik zakłada na siebie

czerwone spodnie po to, aby zwabić młode, niewinne dziewczęta. Barwa czerwona jest sygnałem wysłanym do otoczenia, że oto zbliża się czas godów, a najlepszym sposobem przywołania kobiety, przedstawicielki świata ludzkiego, było zwabienie seksualnością tego koloru (CHROBAK – ZURA: w druku).

Czerwony kolor wyraźnie wpływa na działania głównego bohatera powieści, podobnie jak barwa biała. Młode dziewczyny ubrane w białe suknie, a zwłaszcza ta najpiękniejsza – Katynka, przykuwają jego uwagę. Biel ich szat, która symbolizuje niewinność i czystość, a także piękno i doskonałość (TOKARSKI 1995: 51), kusi wodnika. Wypatruje ich u podnóży góry Vlhošť. Biała barwa ubrań kontrastuje z zielenią przyrody, przez co uwypuklona jest jej doskonałość. Na znak potwierdzenia niewinności Katynki, a może również i swojej, wodnik daje jej w podarunku białą wstążkę. Okazuje się jednak, że Katynka nie jest aż tak niewinna. Być może wyczuwa zamiary *hastrmana* i celowo prowokuje go, zostawiając ślady w postaci białej spódnicy, symbolizującej „czystość”, oraz czerwonego gorsetu, który ma być magnesem do kontaktu seksualnego. Ślady te doprowadzają wodnika do jeziora, gdzie Katynka i inne dziewczęta kąpią się nago. Motywem działań *hastrmana* jest zatem popęd seksualny i chęć wciągnięcia ofiary do podwodnego, bagnistego świata. Czerwona barwa rozbudza więc w nim erotyzm, pożądanie i prowokuje go do działania.

Z wyekscerpowanego materiału, który należy do kategorii uniwersaliów językowych, wynika, że postać wodnika – *hastrmana* jest głęboko osadzona w kulturze słowiańskiej, zarówno w opowieściach ludu, jak i w literaturze. Obrazy tej tajemniczej istoty nie zawsze są jednak identyczne. Wyobrażenia ludowe, jak i te zawarte w powieści Urbana, posiadają wiele cech wspólnych, czy to w ogólnym wyglądzie fizycznym, czy też w obrazie barw, będących istotnymi atrybutami tej wodnej postaci. Wydaje się zatem, iż mit wodnika zakorzeniony w kulturze słowiańskiej został podjęty przez autora powieści, ale kreatywność pisarska idzie jednak dalej niż powielenie utrwalonego ludowego wzorca. Urban rozbudowuje obraz w dużym nawiązaniu do kultury, lecz jest to już obraz nowy. Barwy bowiem nie należą już tylko do cech opisujących wygląd *hastrmana*, ale są także ważnymi czynnikami motywującymi jego działania i zachowanie. Czy zatem nie jest to już nowa kreacja mitu wodnika?

PRAMENY

URBAN, Miloš. *Hastrman. Zelený román*. Praha: Argo, 2001

LITERATURA

BARANOWSKI, Bohdan. *W kręgu upiórów i wilkołaków*. Łódź: Wydawnictwo Łódzkie, 1981

Legendy a mýty české a slovenské literatury. Edičně připravily Stanislava Fedrová a Alice Jedličková. Praha, 2008. [online]. ©2008 <http://www.ucl.cas.cz/slk/?expand=/2007/sbornik>

BESTIÁŘ. 1983–2007, http://www.fext.cz/bestiar/bestiar_001.htm [přístup 2007-03-10]

GERLICH, Marian Grzegorz. *Strachy. W kręgu danych śląskich wierzeń*, Katowice: Śląski Instytut Naukowy, 1989

CHROBAK, Katarzyna – ZURA, Anna. *Językowo-kulturowy obraz wodnika w literaturze czeskiej*. W druku

MITENCYKLOPEDIA. 2005–2007, <http://mitencyklopedia.w.interia.pl> [přístup 2007-03-10]

RZEPIŃSKA, Maria. *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1973

TOKARSKI, Ryszard. *Semantyka barw w współczesnej polszczyźnie*. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 1995

WASZAKOWA, Krystyna. „Polski językowy obraz świata widziany przez pryzmat nazwy barwy żółtej”. In *Obraz świata w języce*, ed. Irena Vaňková. Praha: FF UK, 2001

WÓJCICKI, Kazimierz Władysław. *Klechy. Starożytné podania i powieści ludowe*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1981

ZURA, Anna, 2006, *Konceptualizacja nazw barw w „Krzyżakach” Henryka Sienkiewicza i „Proti všem” Alojzeho Jiráka*, Ostrava: FF Ostravské univerzity v Ostravě, 2006

RESUMÉ

Příspěvek ukazuje postavu vodníka jako jednu z nejprůzračnějších vodních bytostí, jež se vyskytují v bájích a pověstech slovanských národů. Tento mýtus je zvláště bohatý v české literatuře, v mnohem menší míře je zastoupen v slovesnosti polské. Vyskytuje se hlavně v povídkách slezského lidu (na české i polské straně). Podstatou této práce je konfrontace obrazu vodníka v próze Miloše Urbana *Hastrman. Zelený román* s mytickým obrazem vodníka odvozeným z motivů lidové slovesnosti. Zevnějšek vodníka je často analyzován z lingvisticko-etnologického hlediska: hlavní pozornost se přitom soustřeďuje na označení barev, které náležejí k tzv. jazykovým univerzáliím, tj. kategoriím společným pro všechny jazyky.

SUMMARY

The water goblin (water sprite) is displayed here as one of the most characteristic creatures associated with water that appear in numerous regional tales of the Slavic nations. It may be observed particularly in the Czech folklore and literature while it is less common in Poland; but it appears most frequently in Silesian tales (both in the Polish and the Czech part of Silesia). The water goblin became also protagonist of the famous novel of Miloš Urban *Hastrman. Zelený román*, which intermingles mythologic folklore motifs with romantic irony and militant environmentalism. The appearance of the water goblin is very often subject of a linguistic-ethnologic analysis focusing on attributes such as colors considered “linguistic universals”, i.e. categories common for all languages.

Matkin – mýtus? K poetologickým a axiologickým aspektom próz Maxima E. Matkina

ZUZANA IŠTVÁNFYOVÁ

V príspevku sa zamýšľame nad mýtom súčasnej slovenskej literatúry, autorom, ktorého totožnosť nie je známa – Maximom E. Matkinom. Zároveň uskutočňujeme analyticko-interpretáčnú sondu do jeho zatiaľ troch knižne publikovaných textov (*Polnočný denník*, 2002; *Láska je chyba v programe*, 2004; *Mexická vlna*, 2005). Poetologická rovina Matkinových próz je vhodným materiálom na uvažovanie o textoch, ktoré sa z pohľadu literárnej vedy nachádzajú medzi klasickou „vysokou“ a tzv. populárnou literatúrou. Z axiologického hľadiska možno tento príspevok chápať ako úvahu o pluralitnej otvorenosti individuálneho hodnotového rámca subjektu v texte, ktorý sa pokúsime identifikovať použitím teórie komunikačnej estetiky slovenského spisovateľa a literárneho vedca Stanislava Rakúsa.¹ Ide tu o vzájomný vzťah autor – text – čitateľ, ktorý môže (v istých prípadoch) ovplyvniť profiláciu finálneho hodnotového rámca čitateľa. Treba však doplniť, že konkrétny hodnotový aspekt vyplýva, podľa nášho názoru, najmä z komunikácie medzi (implicitným) autorom a čitateľom, pričom akýsi ideálny hodnotový obsah, ktorý by mal text bez ohľadu na autora či čitateľa, považujeme za irelevantný, respektíve až nemožný.

Bližšie sa pristavíme pri *sekundárnom mýte*² vo vzťahu k pôvodnému významu, ktorý je definovaný ako „zpusob bytí, vyprávění události s hlubším smyslem, zaznamenávající lidské zkušenosti do modelových příběhů, které se díky symbolickým významům uplatňují i v nově vytvářených sociálních podmínkách a kulturních kontextech. Za základní funkci mýtů se obecně pokládá pochopení řádu a souladu s vesmírem“ (ZACHOVÁ 2002: 9). Hlavnú príčinu, prečo je to tak, treba hľadať v tom, ako mýty fungujú. Je zrejmé, že mytologizmus možno vysvetliť archetypálnym chápaním sveta a človeka v ňom. Podľa Carla Gustava Junga všetci disponujeme kolektívnym nevedomím, ktoré v sebe zahŕňa nespočetné množstvo typických životných skúseností (pričom nemusia byť všetky individuálne prežité). V konkrétnej kultúre (a samozrejme to nachádza odraz aj

¹ „Pod komunikačnou kontaktovosťou rozumieme explicitnú orientáciu prozaického textu na adresáta, ktorým môže byť čitateľ alebo postava. Jej najčastejším ukazovateľom je oslovenie, ale i zámenné a slovesné zacielenie rozprávania alebo jeho častí na príjemcu.“ (RAKÚS 2002: 169)

² Používam tento pomocný termín, ktorý umožní odlíšiť mýtus v rámci témy (resp. žánru) literárneho textu od mýtu, ktorý sa realizuje mimo nej. Sekundárny je preto, že z literárnovedného hľadiska nie je pre nás subjekt reálne žijúceho autora v tomto prípade východiskom pre čítanie/pri čítaní jeho umeleckých textov.

v slovesnom umení) to potom znamená, že naše prežívanie a správanie je ovplyvnené týmito z väčšej či menšej časti neuvedomenými pohnútkami. Či už ide o narodenie, kolobeh prírody, únik pred nebezpečenstvom alebo hľadanie partnera, takmer všetky situácie sa neustále opakujú a dedia. V literatúre sa tento prístup prejavuje v koncepte „archetypálnej kritiky“ Northropa Frya (HUMPHREY 2006: 249–251), ktorá berie do úvahy isté prepojenie všetkých textov. Takéto chápanie má pri práci s literárnym textom isté obmedzenia, pre nás je ale nepochybne vhodným východiskom chápania vzťahov v súčasnej literatúre.

Ak si uvedomíme genézu mýtu v jeho pôvodnom význame, zistíme, že vzťah človeka k nemu sa menil. Nemusíme ísť veľmi do minulosti, aby sme mohli skonštatovať, že po prevažne negatívnom nazeraní na mýtus v 18. a 19. storočí sa 20. storočie (aj vďaka záujmu o výskum nevedomia) vrátilo k problematike mýtu ako vhodnému zdroju inšpirácie. Ešte stále však išlo skôr o tematickú rovinu textov. *Sekundárny typ* mýtu sa v literatúre objavuje vtedy, ak nie je podstatné, či a ako bola istá téma spracovaná už predtým, ale to, v akom vzťahu je autor k svojmu textu a k čitateľom. Pochopenie faktu, že vymyslený (a dôkladne utajovaný) autor znamená prebudenie zvedavosti, rozprúdenie debát (aj keď hlavne o subjekte, ktorý je mimo textu), a tým aj väčšiu predajnosť a popularitu, je poznaním toho, ako dnešný medializovaný svet funguje. Vymýšľanie pseudonymov a skrývanie svojej identity nesúvisí ako kedysi so snahou zostať v utajení kvôli väčšej voľnosti v tvorení či s nemožnosťou publikovať pod svojím vlastným menom. Stalo sa premysleným marketingovým ťahom, pri ktorom sa často veľmi málo miesta venuje samotným textom takto „skrývaných“ ľudí. Autor ako subjekt mimo svojho textu začína fungovať ako súčasť rozprávania na ploche niekde medzi realitou a fikciou. Stáva sa tak *sekundárnym mýtom*.

Vráťme sa späť k Matkinovi. To, akým spôsobom svoje texty prezentuje, ako ich píše, propaguje cez kult svojej tajomnej osobnosti, ale aj to, že jeho debut znamenal vlastne premiéru internetového písania literatúry na Slovensku, sú nepochybne okolnosti, ktoré môžeme vnímať aj cez prizmu nastupujúcej kultúry post-postmodernej, kultúry mediálneho veku. Ak sa pozastavíme pri forme a všetkom, čo Matkinove texty obklopuje, môžeme naozaj hovoriť o niečom novom, zaujímavom a snád' i post-postmodernom.³

³ Niektorí autori (TURNER 1996, KIRBY 2006, PAYNE 2002 ad.) spájajú nástup post-postmodernej s nástupom počítačov a rýchleho prenosu informácií pomocou internetu a najmä prekonávaním konceptov modernej a postmodernej, tzn. rezignáciou na „elitársku všehochuť“, ako je to zrejmé aj z toho, čo sarkasticky píše Royd Payne: „Indeed the old philosophical problems discussed by many previous philosophical movements seem rarely to be discussed by Postpostmodernists“, PAYNE 2002.

Ak sa však pozrieme na jeho knihy ako na slovesné umenie, ktoré (ak by chcelo ašpirovať na vyššiu umeleckú kvalitu) má priniesť čitateľovi niečo nové (povedzme len v spôsobe nazerania na svet, v téme, spôsobe jej spracovania⁴), vidíme, že Matkin v podstate zlyháva. Na druhej strane je možné, že mu ani nešlo o hlbšie ponory, prieniky – aj keď, ako to pomenovala Dana Kršáková, zväčša len „fyziologické“ (KRŠÁKOVÁ 2003) – či radikalizáciu irónie a výsmech chaosu a ani o fragmentarizáciu tzv. „veľkých rozprávání“, možno len chcel trochu rozvíriť slovenské literárne vody bez ašpirácie na vstup do siení „veľkých“. A možno sa chcel pokúsiť o zrovnoprávnenie populárnej literatúry s tou klasickou.

Keby sme sa na jeho/jej zatiaľ tri knižne publikované texty pozerali z hľadiska ich predajnosti, zistili by sme, že obsadzuje priestor medzi „slovenskými Danielami Steelovými“. Keď vyhľadáme patričné informácie na stránkach internetu, zväčša sa dostaneme k blogom a rôznym diskusiám o jeho textoch na laickej úrovni. Na druhej strane aj tlačené periodiká v dost veľkej miere reagujú na Matkinovu tvorbu, ale zväčša len krátkymi recenziami na jeho publikované prózy. Zdá sa, že napriek viac-menej povrchnému záujmu literárnej kritiky (azda jeho texty považujú „len“ za populárnu/masovú literatúru), tento tajomný autor či autorka naozaj dokázal/a zaujať „bežného“ čitateľa a rozčítať tak žalosť málo čítajúcu slovenskú spoločnosť. A kvalita? V tomto momente sa nám chce len konštatovať, že to veľmi pripomína knižky ľudového čítania, ktoré sa iste pričínili o istú kultúrnu emancipáciu v starších dobách našej literatúry, i keď sa vtedy považovali za nízke. Dnes sa však o nich začína uvažovať inak, preto je jasné, že náš pohľad treba prispôbiť hypotetickej budúcnosti a jej potenciálnym vývinovým obratom. Každá doba pracuje s konkrétnymi dielami špecifickým spôsobom, a to podľa dobových etických a estetických noriem. Nateraz v Matkinových textoch možno vidieť hlavne občasnú hru na elitárstvo v populárnom kontexte. Raz však možno zistíme (alebo tí, ktorí prídu po nás), že sme mu/jej veľmi krivdili.

Poetologický aspekt v tomto príspevku spájame s estetickým videním konkrétneho textu. Estetika, čiže zjednodušene *ako* autor text vytvoril, je to, čo odlišuje kvalitný text od nekvalitného v ponímaní každého človeka individuálne. Zdá sa, že sme opäť pri mieste, kde podľa Suzi Gablikovej „selhala moderna“ (GABLIKOVÁ 1995). Estetika (resp. estetická kvalita, možnosti estetického vnímania a prežívania a pod.) – a s ňou z filozofického hľadiska aj jazyk – je tým, čo umožňuje odlišovať jednotlivé texty. Estetika je však zároveň aj veľmi vágny pojem, najmä ak sa stotožníme s Welschovým tvrdením o koexistencii

⁴ Jediná zmena je v technologickom prevedení (internet).

estetiky a anestetiky v období postmoderny, čiže o paradoxe súčasnej senzibility aj necitlivosti (nielen voči kráse), ktoré sú v jeho ponímaní neoddeliteľné.⁵ Uvažovanie týmto smerom bude potom dávať za pravdu tým, ktorí predpokladajú (alebo si aspoň želajú) zrušenie binarity klasická – populárna literatúra, respektíve „vysoká“, elitná – „nízka“, pokleslá atď. Osobne zastávame názor, že takéto delenie literatúry naozaj nemá zmysel – v rámci pluralitnosti postmoderného bytia by ani nebolo možné ho uplatniť.

Ak naše predchádzajúce úvahy aplikujeme na texty Maxima E. Matkina, zistíme, že ide o prepojenie konceptu populárnej literatúry s využitím formálnych prostriedkov, ktoré so sebou prináša tzv. mediálny vek – v prípade internetu charakteristický možnou anonymitou, hravosťou, rýchlosťou a ľahkou dostupnosťou, resp. celkovými marketingovými možnosťami.

Prvý román s názvom *Polnočný denník* – ktorý je zároveň aj prvým internetovým bestsellerom – vychádzal na pokračovanie koncom roka 2001 (od 25. júla do 19. decembra) v internetom magazíne inZine. Šéfredaktorom mu bol vtedy Peter Pišťanek, čo mnohým vnuklo myšlienku, že práve on by sa mohol skrývať za týmto menom. Internetový úspech priviedol autora/autorku a ľudí okolo neho/nej k myšlienke publikovať *Polnočný denník* aj knižne (zatiaľ v dvoch vydaniach, 2002 a 2006).⁶ Samotný text je napísaný „ľahkým perom“, štylisticky na perfektnej úrovni, pričom jednotlivé dejové línie majú jedinečné načasovanie a trvanie, čo v konečnom dôsledku na čitateľa pôsobí tak, že túto pomerne úzku „knižočku“ prečíta na jedno posedenie. Autor pracuje s hádam „najotrepanejšou“ témou, témou lásky, ktorú sa však snaží skryť za bohémsky život protagonistu a ľudí okolo neho. Podobne denníková forma nie je až taká nová, autor však zaznamenáva sled nočných zážitkov hlavného hrdinu, ktoré už aj podľa názvov jednotlivých kapitol sľubujú najmä erotizmus. Sugestívne ja-rozprávanie v konečnom dôsledku spôsobuje, že kniha sa ľahko číta. Zdá sa teda, že *Polnočný denník* spĺňa skôr predpoklady na zaradenie k populárnemu druhu prózy, pričom problematika erotizmu a sexuality (s nádychom cynizmu) v kombinácii so sentimentalizmom (téma lásky) túto domnienku podporujú. Denníková forma tejto prózy má tendenciu smerovať k postmodernej fragmentarizácii, pretože oproti historicky starším typom denníkov ako žánru je selektívnejší a vyberá len tie udalosti, ktoré majú najväčší predpoklad zaujať súčasného čitateľa. Z tohto hľadiska (ak by išlo o autorský

⁵ „Anestetika označuje taký stav, v ktorom je zrušená elementárna podmienka estetického – schopnosť pociťovať. Kým estetika zosilňuje pociťovanie, anestetika tematizuje necitlivosť – v zmysle straty, prerušenia alebo nemožnosti senzibility – a aj to na všetkých úrovniach: počínajúc fyzickou otupenosťou až po duchovnú slepotu“ (WELSCH 1993: 10).

⁶ Aj ostatné texty Maxima E. Matkina majú podobný osud: najprv vychádzajú na pokračovanie na internete a po dopísaní vyjde próza aj knižne. Momentálne je to už päť kníh – keďže od uskutočnenia konferencie autor/ka vydal/a ďalšie dve (*Mužské interiéry*, 2007 a *Miluj ma ironicky*, 2007).

zámer) by bol text pre nás pochopiteľný. V závere však nastáva niečo, čo nie je celkom dobre pochopiteľné. Aj keď všetky „nočníkové“⁷ záznamy majú spoločného rozprávača/protagonistu a jednotlivé vzťahy s ďalšími postavami sa istým spôsobom rozvíjajú, je zrejmé, že by nemali smerovať k syntéze a záveru, ktorý by dával nejaké všeobsahujúce zistenie. Takýto typ textov (možno je to len naše mylné presvedčenie) predsa nemá smerovať k „veľkému príbehu“, k jednej pravde, k vyriešeniu problémov, a to všetko s vážnou tvárou. *Polnočný denník* je svojou formou takmer ukážkou postmoderného či post-postmoderného svetonázoru (na jednej strane internetové publikovanie, na strane druhej fragmentárnosť rozprávania príbehov ako útržkov z celkového nepochopiteľného a hlavne neposkladateľného chaosu jednotlivín, autorské vstupy do textu a pod.). Svojím obsahom však celý čas kolíše (pričom je zrejmé, že to nie je autorov/autorkin zámer) medzi populárnou a pseudointelektuálnou literatúrou, aby nakoniec skončil po obsahovej stránke v duchu populárnych románov – teda akoby „vyriešením“ života hlavného protagonistu (v tomto prípade pozitívne, čiže happy endom). Po formálnej stránke Matkin v závere zasahuje postmodernisticky (autorov/autorkin vstup do textu): hlavná postava Maxim sa zmieri s otcom, matka sa nevydá za – z Maximovho hľadiska – neželaného priateľa, Maximova láska so Sante má dobrú prognózu a navyše má hlavný hrdina ešte aj dobrý vzťah so sestrou Hysterkou:

Nezdá sa ti, že trávime spolu príliš veľa času? – spýtala sa Hysterka.
Zatiaľ mi to vyhovuje, povedal som jej. – Mám rád toho muža, ktorým som, keď som s tebou.
Ozaj, dopísal si *Polnočný denník*?
Áno.
A ako sa to skončilo?
Presne takto, – povedal som.
Ach, bože, – vzdychla si Hysterka cynicky, – ten tvoj nechutný sklon k happyendom!
(MATKIN 2006: 173)

Na tomto úryvku je pozorovateľné, že autor/ka si je vedomý/á mainstreamového vkusu a čitateľskej preferencie happy endov (čo je zrejmé nielen z ideového zakončenia textu, ale aj zo samotného použitia slova „happy end“), zároveň sa však orientuje aj v širšom literárnom (kultúrnom) kontexte a vie, že je „in“ parodizovať (napríklad happy endy), ale tiež pohrávať sa s postavou-autorom, najmä tak, že čitateľ má pocit, že knihu dopísal zarovno s autorom.

⁷ Dušan Mitana vo svojej próze *Hľadanie strateného autora* (1991) využíva synkretizmus viacerých žánrov, pričom denníkové záznamy, ktoré si robí v noci, nazýva „nočníkom“. Matkin využíva podobnú formu zobrazovania fabuly, preto možno nadnesene povedať, že *Polnočný denník* je napísaný formou denníka písaného v noci – čiže „nočníka“.

V každom prípade má takýto postup väčší vplyv na čitateľské vnímanie, ak ide o text publikovaný na internete. Internet totiž poskytuje nespočetné množstvo možností aktívne sa zapájať a dokonca spolupracovať na vytváraní literárneho textu. Fakt, že Matkinove diela vychádzajú na internete na pokračovanie a že existuje množstvo blogov, ktoré na jednotlivé kapitoly reagujú, poskytuje autorovi/autorke veľmi dobrú východziu pozíciu pri písaní, pretože dopredu pozná reakcie svojich čitateľov. Na druhej strane, keď sa takýto text dopíše a vydá v podobe knihy, nastáva istá dezilúzia. Čo je na papieri, je nemenné. Azda i preto sa niektorí literárni kritici zamýšľajú nad tým, či by nebolo vhodné Matkinove texty nepublikovať knižne a ponechať im ich internetovú efemérnosť (HUDYMAČ 2003, MATKINA 2003) a snáď aj istú neukončenosť.

Z nášho pohľadu má teda Matkinova prvotina viaceré vlastnosti, ktoré zvyšujú jej estetickú hodnotu a ktoré z poetologického hľadiska znamenajú posun od úplného gýča, respektíve od literatúry pre nenáročného čitateľa, konzumenta. Či už ide o vyššie spomínané záležitosti, alebo o erotizmus⁸ – ako otvorenie staronovej témy –, či ironicko-cynické kvázi intelektuálne repliky niektorých postáv, môžeme hovoriť o istej kvalite. Zdá sa však, že sa Matkin (tak ako mnohí mladší autori) ešte nedokázal zorientovať v tom obrovskom chaose, ktorý sa autorom otvoril najmä po roku 1989, a ešte hľadá to, v čom by sa vyprofiloval/a aj na niečo iné, nielen na autora/autorku prvého internetového bestsellera. V tomto svetle nadobúda potom konštatovanie hlavnej postavy aj hodnotu akéhosi morálneho posolstva:

Tak som presne tam, kde som už bol. Sám, v prázdnom byte, s vedomím toho, že musí niečo alebo niekto prísť, čo ma posunie ďalej a dá môjmu smerovaniu zmysel. [...] Pár dní som nebol večer vonku, lebo sa mi zdalo, že to Niečo určite nesedí zhulené pri fernete.
(MATKIN 2006: 63)

Druhá kniha *Láska je chyba v programe* opäť potvrdila, že Maxim E. Matkin je zručný v používaní jazyka a že ním dokáže nahradiť aj absencie v obsahovej inovatívnosti (opäť sa venuje najmä láske a sexu). Ako píše Štefan Moravčík: „Najerotickejšia z celej slávoknihy je jej reč, pružná a bohatá, filozoficky poučená, sčítaná i slangovo živelná. Matkin ženský

⁸ Stotožňujeme sa s názorom Ivana Sulíka, že ak nie je erotika a sexualita v umeleckej literatúre samoúčelná, ak je zobrazovaná originálne a nie stereotypne, a ak ponecháva čitateľovi voľnosť imaginácie, potom má v kvalitnej literatúre svoje oprávnené miesto a jej prítomnosť možno chápať ako pozitívnu kvalitu. „Ak sa erotizmus v literatúre napája z osvedčených rozprávačských zdrojov nevšednosti, tajomna, odvekého mystéria nahoty, tela a pohlavného spojenia, ak vychádza z autorskej stratégie kontúrovania predstavy či sna a cieľi k humanizácii sexuality, potom aj umelecká literatúra dneška nemusí byť neprístupná voči expresivite anatomických detailov či „pornografizmu“ exhibicionistických podrobností v zobrazení pohlavného aktu“ (SULÍK 1994: 98).

dotyk, prejav je tu plný záujmu, radosti a živelnosti, žiari i spaľuje, inšpiruje – možno niekoho aj k milovaniu. Nielen rodného jazyka...“ (MORAVČÍK 2005: 116).

V tejto knihe sa bohémstvo postáv (spojené najmä s požívaním alkoholu a ľahkých drog, uvoľneným sexuálnym správaním a pod.) vyskytuje oveľa zriedkavejšie, má však vážnejšie dôsledky na životy hlavných postáv. Pravdepodobne najzásadnejší dôsledok celkovej uvoľnenosti je výmena partneriek medzi Stajpenom a Korbenom (hlavní predstavitelia – bratia) počas s alkoholom strávenej noci a nečakané otehotnenie Zoe. Celkovo však aj toto faux pas pôsobí optimisticky, pretože umožní Stajpenovi oslobodiť sa z neželaného vzťahu (Zoe predsa čaká dieťa s jeho bratom) a získať svoju pravú lásku. V komparácii s prvou knihou Maxima E. Matkina pôsobí druhá z hodnotového hľadiska subjektov v texte mravnejšie. Stále síce zotrúva pri téme lásky a života bratislavských tridsiatnikov, zdá sa však, že láska je už menej o sexe a erotike a viac o pocitovosti.

Asi ťa milujem, – povedala Kimi.
Ako dlho? – spýtal sa Stajpen.
Odkedy som pred pár sekundami prišla k sebe, – povedala.
Hovoril som ti, že som posteľový preborník, nie?
Nie.
Tak som si to teda len celý čas v duchu opakoval, aby som na to nezabudol.
To nie je správna odpoveď.
A čo je?
Aj ja teba.
Aj ja teba. Asi milujem, – povedal Stajpen.
(MATKIN 2004: 127–128)

Z hľadiska štylistického ide teda opäť o profesionálne spracovanú tému lásky na pozadí súčasného problematického sveta mnohých možností, zdá sa však, že napriek tomu, že axiologicky sa autor/ka v tomto texte o čosi posunul/a (í keď niekedy sa zmena dala pocítiť len veľmi ťažko, keďže cynické poznámky, paródia a irónia zostali), poetologicky zostáva na tej istej úrovni ako v prvotine. Nasvedčuje tomu aj happy end, ktorý je opäť viac-menej stmelením všetkých motivických a tematických fragmentov textu a vyriešením všetkých v príbehu zamotaných problémov. Aj keď podľa názvu „je láska chyba v programe“, záver svedčí o Matkinových programátorských schopnostiach chyby odstraňovať:

Kimi sa nadýchla, akoby chcela niečo povedať, ale žiaden zvuk z nej nevyšiel. Bolo to na ňom.
Milujem ťa a neviem s tým prestať, – povedal Stajpen. – Tuším mi to už zostane navždy.
Najskôr sa usmiala, potom sa rozplakala, tak ju objal a šli na tequilu.
A o pol roka sa zobrali a začali stavať dom.
(MATKIN 2004: 180)

Je zaujímavé, že bez poslednej vety by Matkinov text vyzeral podstatne inak, ako je to s ňou. Veta „A o pol roka sa zobrali a začali stavať dom.“ pripomína rozprávkové konce „a žili šťastne, až kým nepomreli...“, čo pravdepodobne nebude náhoda. Bol to autorov/autorkin zámer? Laický čitateľ má skvelý happy end, poučený čitateľ sa zabaví na skrytej paródii skvelého happy endu?

Zatiaľ posledná tlačou publikovaná (opäť prvotne vychádzajúca na pokračovanie na internete) próza od Maxima E. Matkina má názov *Mexická vlna*. Oproti dvom predchádzajúcim knihám je iná v tom, že ide okrem iného najmä o súrodeneckú lásku a že do sujetu zakomponováva reálne historické udalosti druhej polovice 20. storočia v Československu a neskôr na Slovensku. Z tohto hľadiska by išlo nepochybné o zaujímavý počín, keď si uvedomíme, že po roku 1989 sa súčasní slovenskí autori a autorky len veľmi opatrne a zriedka venujú problematike najznámejších politických medzníkov predchádzajúceho režimu. Všetko je však opäť inak a zdá sa, že ani „prekvapujúci“ happy end už nemožno chápať ako autorský výstrelok či paródiu, ale len úplne vážne. Opakovaný vtíp už predsa nie je vtípom. A tak traja súrodenci zistujú, že ich otec všetkých miloval a že sa všetci milujú navzájom.

Tereza objala Veronu. Potom obe natiahli ruky k Henrymu. Stáli tam, držali sa ako deti stratené v neznámom svete. Plakali a vedeli, že to môže byť už len lepšie. Lásky je ako mexická vlna. Musíte ju odoslať a dúfať, že sa cestou okolo štadióna nestratí. Že nezmizne. Že časť citu pošlú iní ľudia ďalej a že časom dorazí až k vám. Občas to trvá, ale tak už to chodí. Máločo prebieha predvídateľne. (MATKIN 2005: 182)

Matkin sa očividne snaží hrať na rovnakú strunu, ako to bolo v predchádzajúcich dvoch textoch, len s iným nástrojom. Opäť je text tematicky zameraný najmä na lásku a vzťahy (erotizmu znovu značne ubudlo), sujet však tentokrát tvoria príbehy troch súrodencov – Terezy, Henryho a ich nevlastnej sestry Verony – pričom autor/ka využíva retrospektívu, aby priblížil/a ich životy a historicko-politické udalosti okolo nich. Pri bližšom pohľade je však zrejmé, že roky 1968, 1989 či 1993 nie sú látkou určenou pre vlastné literárne spracovanie, sú len pozadím, na ktorom sa vyvíja niečo úplne iné – to, čo nepotrebuje časový kontext. V texte je síce pár odkazov na Štb, na rozdelenie Československa a ďalšie udalosti, tieto však často slúžia len na to, aby poukázali na autorovu/autorkinu fundovanosť aj v tejto problematike a dali sentimentálnemu príbehu *inú* hodnotu.

Čo si teda myslieť o marketingových ťahoch autorov-mýtov? Aké sú ich knihy? Aké sú knihy Maxima E. Matkina? O čom sú? Je toto postmoderna? Alebo je postmoderna len vecou percepcie čitateľa? Ak je to tak, nebolo by vhodnejšie hovoriť v prípade Matkina

skôr o populárnej literatúre, o komerčných, respektíve konzumných textoch? Je totiž zrejmé, že o Matkinovi platí, čím opisuje Oldřich Širovátka autorov ľahkej literatúry: hľadajú u publika úspech, snažia sa čitateľom zapáčiť, splniť to, čo od nich čitateľ očakáva... „Spisovatelé konzumních románů psali o věcech, které jsou v životě nejdůležitější a nejzávažnější. V jejich románech a povídkách se hraje stále o lásku a život, o majetek a čest. Líčí se v nich univerzální lidské situace, elementární pocity a problémy“ (ŠIROVÁTKA 1990: 45–46). Takýchto autorov je však stále viac a viac, preto sa nemožno čudovať, že prichádzajú autori, ktorí pridávajú k zaujímavému deju, atraktívnym postavám, k očividnému rozlišovaniu dobrého a zlého, prít'azlivému časopriestoru a šťastnému koncu ešte aj *sekundárny mýtus* – mýtus o sebe ako reálne žijúcom spisovateľovi. Hľadať teda v Matkinových knižkách strateného autora alebo si uvedomiť, že kvalitná literatúra má byť o čomsi *inom*?

PRAMENE

MATKIN, Maxim E. *Láska je chyba v programe*. Bratislava: Slovart, 2004

MATKIN, Maxim E. *Mexická vlna*. Bratislava: Slovart, 2005

MATKIN, Maxim E. *Polnočný denník*. Bratislava: Slovart, 2006

LITERATÚRA

GABLIKOVÁ, Suzi. *Selhala moderna?*; prel. S. M. Blumfeld. Olomouc: Votobia, 1995

HUDYMAČ, Martin. „Maxim E. Matkin: Polnočný denník“. In *Kritika a kontext* 8, 2003, č. 1, s. 105–107

HUMPHREY, Richard. „Northrop Frye“. In NÜNNING, Ansgar (ed.) – HOLÝ, Jiří – TRÁVNÍČEK, Jiří (edd. českého vydání). *Lexikon teorie literatury a kultury*. Brno: Host, 2006, s. 417–419

KIRBY, Alan. „The Death of Postmodernism and Beyond“. In

<http://www.philosophynow.org/issue58/58kirby.htm>; 1. 12. 2006 [prístup 2007-9-12]

KRŠÁKOVÁ, Dana. „Maxim E. Matkin. Láska“. In <http://www.iliteratura.cz/clanek.asp?polozkaID=14975>; 18. 12. 2003 [prístup 2007-1-22]

MATKINA, Míma H. „S Matkinom v posteli“. In *Romboid* 38, 2003, č. 1, s. 34–36

MORAVČÍK, Štefan. „Iba chyba? Viagra pre snobov“. In *Slovenské pohľady* 121, 2005, č. 3, s. 115–116

PAYNE, Royd. „Whither Postpostmodernism?“. In <http://rumandmonkey.com/articles/59/>; 31. 7. 2002 [prístup 2007-9-12]

RAKÚS, Stanislav. „Komunikačná kontaktovosť v prozaickom texte“. In *Slovenská literatúra* 49, 2002, č. 3, s. 169–173

ŠIROVÁTKA, Oldřich. *Literatura na okraji*. Praha: Československý spisovatel, 1990

SISÁKOVÁ, Oľga. *Filozofia hodnôt medzi modernou a postmodernou*. Prešov: Filozofická fakulta Prešovskej univerzity, 2001

SULÍK, Ivan. „Erotika a sexualita v súčasnej epike“. In *Ako vstupovať do živej kultúry. Kapitoly z literárnej vedy a estetiky*; ed. Ľubomír Plesník. Nitra: Fakulta humanitných vied, 1994

Legends and myths of Czech and Slovak literature. Edičně připravily Stanislava Fedrová a Alice Jedličková. Praha, 2008. [online]. ©2008 <http://www.ucl.cas.cz/slk/?expand=/2007/sbornik>

TURNER, Tom. *City as landscape: a post-postmodern view of design and planning*. London: E. & F. N. Spon, 1996

VALOVÁ, Miroslava. „Frikulinov denník“. In *Romboid* 38, 2003, č. 1, s. 34–36

WELSCH, Wolfgang. *Estetické myslenie*; prel. Ladislav Kiczko. Bratislava: Archa, 1993

ZACHOVÁ, Alena. *Mýtus jako paměť prózy*. Hradec Králové: Gaudeamus, 2002

RESUMÉ

V svojom príspevku sa zaoberáme problematikou *sekundárneho mýtu* – mýtu, ktorý si umelo vytvárajú niektorí súčasní (nielen) slovenskí autori o sebe, aby tým obrátili pozornosť na svoje texty. Analyticko-interpretáčnou sondou do zatiaľ troch knižne publikovaných kníh od Maxima E. Matkina (*Polnočný denník*, 2002; *Láska je chyba v programe*, 2004; *Mexická vlna*, 2005) sa snažíme poukázať na to, akým smerom sa uberá súčasná slovenská literatúra a aký vplyv na ňu má internet a konzumný spôsob života. Poetika Matkinových próz je vhodným materiálom na uvažovanie o textoch, ktoré sa z pohľadu literárnej vedy nachádzajú medzi klasickou „vysokou“ a tzv. populárnou literatúrou. Z axiologického hľadiska možno tento príspevok chápať ako pokus o uvažovanie o pluralitnej otvorenosti súčasnej literatúry, no na druhej strane ako potvrdenie konzumného charakteru Matkinových textov.

SUMMARY

The main topic of the paper is the notion of *secondary myth*, i.e. a myth that is artificially created by a contemporary writer (Slovak or other) hoping to call attention to his or her texts. In analyzing the so far published books by Maxim E. Matkin (*Polnočný denník*, 2002; *Láska je chyba v programe*, 2004; *Mexická vlna*, 2005) I am trying to display the trends in current Slovak fiction as well the influence exercised on it by Internet and the way of life controlled by consumption. The poetics of Matkin's fiction gives a chance of observing it as a phenomena located between artistic (high) and popular (low) literature and considering its value. The analysis results in an attempt at summarizing the aspects of plurality within current literature, revealing the “consumptive” character of Matkin's texts on the other hand.

Mýty v tvorbě Karla Kryla

TATIANA WITKOWSKA

Úvod

Rok 1968 nebyl pouze obdobím obrody v politickém životě, ale také rokem oživení umělecké scény: Prosadila se na ní celá řada zpěváků, umělců a spisovatelů, jejichž popularita byla s tímto obrodným procesem nějakým způsobem svázána. Začala se utvářet nová hudební forma: interpret za doprovodu kytary nebo harmoniky zpíval vlastní písně nebo interpretoval texty jiných textařů a básníků. Zrodila se česká písničkářská tvorba.

Tehdy se také poprvé výrazněji prosadil autor, který se stal jednou z nejznámějších osobností této scény. Karel Kryl, o němž je řeč, byl považován nejen za zástupce mladé generace, ale také celého tehdejšího československého národa. Jeho začátky zásadně ovlivnila společenská situace v období Pražského jara. Texty Krylových písní vycházely vstříc očekáváním a názorům československého publika. Vždy považoval za svou povinnost reagovat na aktuální skutečnost, upozorňovat na problémy a hájit vlastní názory. Hlavními body jeho „programu“ byly zejména nespokojenost s politickou situací v totalitním státě a okupace Československa po vstupu armád Varšavské smlouvy.

Během několika týdnů zažil nevídaný vzestup kariéry: mladí lidé, a nejen oni, přicházeli hromadně na koncerty a zpívali jeho písničky. Slavný nepřestal být ani po odchodu do exilu. Jeho desky se pašovaly a písničky zpívaly dál, byť v zúženém okruhu „zasvěcených“. V pozdějších letech připravoval Kryl různé pořady (hudební, literární, sportovní apod.) pro Svobodnou Evropu, kde působil v letech 1969–1991 nejprve jako volný spolupracovník, poté jako redaktor (KLIMT 2007: 281–282, CHALOUPKOVÁ 2007). Brzy se stal symbolem nesouhlasu a odporu vůči situaci ve státě – jeho neochvějná pozice poskytovala lidem potvrzení, že se svými názory nejsou sami.

V souvislosti se specifickým charakterem jeho tvorby bych se chtěla zaměřit na přítomnost mytologických prvků. Mé chápání mýtu nejbližše vyjadřuje tato definice: „slovesný útvar, který nazíravým způsobem představuje lidskou zkušenost se zjevnou skutečností a prostřednictvím symbolizací zpracovává o bytí a o dění, o tom, co se událo, co se děje a co je bytostné“ (FILOZOFICKÝ SLOVNÍK 1995: 281). V tomto textu se budu zabývat nejen několika mýty a mytickými konotacemi, ale rovněž se pokusím přiblížit problém adaptace legendy o Bludném Holanďanovi. Nakonec bych se chtěla zastavit

u významu samotné osobnosti Karla Kryla a jeho místa v moderní české kultuře: i autor sám se totiž stává předmětem „mytologizace“.

Odysseus

V literární tvorbě 20. století se obecně zaznamenává častý výskyt variací mýtu o králi Ithaky Odysseovi (srov. ABRAMOWSKA 1995: 341–363). Podle mýtu byl nucen dlouho putovat a bloudit Středozezemním mořem v důsledku mnoha nástrah, způsobených zvláště nepřátelstvím boha Poseidona, jehož hněv na sebe přivolal. Motiv nekončícího bloudění je blízký zkušenosti exulantů: stálé cestování, mnohdy marné pokusy o osvojení nového bydliště a nemožnost návratu do vlasti. Odysseovský mýtus je narativní metaforou života těchto lidí. Zřejmě v návaznosti na tento námět pojmenoval Kryl básnickou sbírku textů napsaných v průběhu osmdesátých let *Krylias & Odyssea* (vydána 1995; KRYL 1997: 447–551).

Už v úvodní básni jsou patrné prvky řeckého mýtu: lyrický hrdina, stejně jako jeho řecký předchůdce, zažije dlouhou plavbu na lodi a smrt své posádky; jeho narůstající osamělost je důsledkem působení živlů, řídících jeho osud, aniž by je mohl ovlivnit.

Motivem spojujícím básně této sbírky je nekonečná cesta, k níž je lyrický hrdina donucen: v úvodním textu říká: „Má odyssea věru nemá konce!“ (TAMTÉŽ: 477); neví, kdy skončí ani kam směřuje: „Tramvaje spějí z Můstku k Nekázance; / kam spějí já, to nikdo netuší“ (TAMTÉŽ: 533). Oproti těm, kteří „někam spějí“, se ovšem radí „vždy k oněm, kteří nespějí“ (TAMTÉŽ), jinde sám sebe označuje za „Marka Pola z bolševické Číny“ (TAMTÉŽ: 529). Hrdina pocítuje absenci smysluplného cíle a jedinou konstatou jeho života zůstává stesk po vlasti; i v Benátkách pomýšlí na domov: „z kanálu dýchám vůni Vltavy“ (TAMTÉŽ).

Motiv bloudění přispívá k zoufalství, jež hrdinu nikdy neopouští. Pocit beznaděje je zřejmý i v úvodní básni, kde popisuje svou cestu a dodává, že se pohybuje „vždy kupředu – a vždycky pozpátku“ (TAMTÉŽ: 477), snad proto, že se nikdy nepřibližuje k návratu do vlasti. Prožitek „uvěznění osudem“ vyústí až v absurdní rozpory: „Napolo pilný, napůl zcela líný, / mám pocit Kafky. Pocit pana K.“ (TAMTÉŽ: 495). Kafkovský emblém nezaměnitelně vyjadřuje osamělost a odcizení okolí, neschopnost člověka pochopit, co se kolem něho děje. Nemožnost ovlivnit vlastní osud člověka ve výsledku ochromuje.

Intenzivně prožitý je i smutek po ztracených letech („Červené voní – a já – znovunarozen – / vyvádím, chtěje marně lapiti // uprchlá léta“; TAMTÉŽ: 548), meditace vyvolává nostalgii po nenávratném, úzkost z plynutí času („Rok čtrnáctý už minul, /

patnáctý podzim visí nad Bory“; TAMTÉŽ: 502) i neúprosný koloběh života („Dnes pařím s Jířím, zítra s jeho vdovou, / pozítří sám“; TAMTÉŽ: 495).

V textech se občas vyskytují i metafory živlů, ovlivňujících hrdinův život, nezřídka motiv větru. U Kryla tento motiv vrcholí v podobě tlakové níže nad Itálií – ta stejně jako v řeckém mýtu bouře způsobuje zmatek a popletení lidských osudů, dochází k podivným situacím. Autor dodává, že tehdy je „vzduch plný básní z pominutí smyslů“ (TAMTÉŽ: 489), což znázorňují postavy Hamleta a Ofélie. Připomeňme, že právě tehdy, „když fouká od severozápadu“, Hamlet dostává záchvaty šílenství (SHEAKSPEARE 2005 :86).

Lyrický subjekt je v této sbírce personifikován jako malá, osamělá bytost, postavená proti vyšším silám; v soupeření s nimi nemá téměř žádnou šanci: „Učím se tápat mezi zlem a dobrem. / Jen lilipután mezi obry jsem“ (TAMTÉŽ: 517).

Zastavit bychom se v neposlední řadě měli i u motivu vlasti. Najdeme zde odkazy na různá místa v Československu, ale k rodným místům se hrdina vrací zřídka. V úvodní básni se říká: „Když po Ithace touží Odysseus – / já volím rum. A píšu Krylias“ (TAMTÉŽ: 477). Zatímco mytický hrdina svou tužbu vykupuje činy, jeho novodobý protějšek se opíjí a zachraňuje se v intimitě psaní. Tento přístup potvrzuje Kryl v dopisech matce: „Vánoce zřejmě zase jednou oslavím prací, je to nejlepší zaměstnání proti stesku – člověk nemá čas na sentimentalitu a vzpomínky“ (ČERMÁK 1997: 104).

Sbírka *Krylias & Odyssea* je vlastně lyrickou deskripcí Krylova života v emigraci. Hlavním stavebním prvkem jsou záznamy zážitků z mnoha cest, nejde však o pouhé zmapování tohoto období života. Smyslem sbírky zůstává osobní výpověď člověka, jemuž bylo zakázáno vrátit se domů a který tuto zkušenost prožívá velmi intenzivně a těžce. Občas se v náznaku pokouší o jakousi adaptaci na nové prostředí, nikdy ale úplně neuspěje. Jednotlivé texty nemají vlastní tituly, což ukazuje na snahu o uchování vnitřní sevřenosti sbírky jako díla vedeného jednou myšlenkou. U každé básně však nalezneme data a místa, kde byla napsána: místa Krylovy exilové pouti.

Bludný Holanďan

Motiv putování bez cíle se vyskytuje v písni „Bludný Holanďan“ (KRYL 1998: 156–157), navazující na legendu o prokleté lodi, jež byla nucena věčně plout a těm, kdo ji spatřili, přinesla neštěstí nebo smrt. V Krylově textu je možno loď interpretovat jako metaforu života exulantské komunity. Prokletí jejích členů vyplývá z toho, že opustili „stát a jeho režim“, a uzavřeli si tak cestu zpět do „vlasti“. Píseň se objevila v roce 1970 na exilové desce *Masškary*. Námětem ovšem nemusela být pouze exilová situace, ale českoslovenští

občané, nespokojení se situací ve státě a cítící se být outsidersy v tehdejší společnosti. Analogicky k legendě jsou v uzavřené komunitě (jako na bludné lodi) „uvěznění“. Krylovi námořníci nevědí, kdy jejich cesta skončí: „Hledáme jistotu, / které se nedostává“ (TAMTÉŽ). Popis „života na palubě“ je obrazem snahy těchto lidí vypořádat se s novou situací. To Krylovi poskytuje možnost kritiky československé společnosti. Zmiňuje se o „flintách v žitě“, symbolu rezignace, i „o šavli z porcelánu“, jíž se nejspíše vysmívá marnému úsilí těchto lidí. Negativně hodnotí jejich konzumní přístup k novému životu, v němž se „bijí o šek“.

Dalšími prvky, které báseň sdílí s legendou, jsou motivy bloudění a nejistoty spojené s vlastním osudem. Hrdinové prožívají absenci sounáležitosti, cítí se osamocení („po matce sirotci, / po otci bezprizorní“; TAMTÉŽ). Motiv hry v karty můžeme chápat jako metaforou života – hry s vlastním osudem na základě zásadní volby. Jako celek tento text vypovídá o úzkosti lidí, kteří musí trvale čelit nepříznivé životní situaci, a o způsobech, jak se s ní snaží vypořádat.

Bílá hora

Také dějiny českých zemí se Krylovi stávají podnětem k utváření či spíše dotváření mýtu; v tomto případě jde o mýtus, který „plní funkci emotivního idolu“ (MOCNÁ 2004: 402). Jedním z nejznámějších mýtů českých dějin je mýtus Bílé hory jako symbolu národní katastrofy. Kryl jej využil v titulní písni prvního exilového alba *Rakovina* z roku 1969 (KRYL 1998: 128–130). Návratem k událostem českého stavovského povstání se snažil zvýraznit paralelní charakteristiky mezních situací v českých dějinách. Slovy „Zlatá doba nenastává / Bude kamenná“ (TAMTÉŽ: 129) aluduje období po roce 1621: také po roce 1968 se národ cítí poroben a pod nadvládou, tentokrát ovšem sovětskou, komunistickou.

Novou „dobu temna“ pojmenovává Kryl jako „sto černých let“, během nichž bude Československu svítit „jedovatá hvězda“, mluví o „erbu pro otroky“, který bude vlát nad hlavou nové generace, jejími nositeli budou „naši dědicové“. Text je tedy autorovou skeptickou vizí českých dějin a zamyšlením nad podílem národa na jejich utváření. Motiv „zraněné orlice, kterou už poutají“ (TAMTÉŽ) je zde metaforou zotročení národa, zesílenou volbou heraldického zvířete, jednoho ze dvou nejstarších českých státních symbolů.

„Rudý kohout na obzoru / roztahuje spáry / Hřeben větru rozčesává / pera plamenná“ (TAMTÉŽ: 128–129) – metafora cizí expanze se rozvíjí v apokalyptickou vizi; jako by básník neviděl než temnou stránku dalšího politického vývoje své vlasti. Zdůrazňuje se opuštěnost lidí, kteří s novou situací nesouhlasí a ztrácejí víru v obnovu

(„spasení“): „Už jsme tu osaměli / z kříže se nesnímá“ (TAMTÉŽ: 128). Skepsi potvrzuje i motiv do Říma odlétajících zvonů, které by se – podle katolické tradice – měly vrátit na Kristovo Zmrtvýchvstání. Podle Vojtěcha Klimta chtěl autor v této písni původně „pranýřovat zbabělost politiků, kteří houfně opouštějí svá nedávná přesvědčení“ (KLIMT 2007: 115). Tyto kritické prvky zaznívají v celém textu a vyústí až v sarkastické nadsázky, jakými jsou důvěra „na pokoru / u popravčí káry“ a „na proroky / v chorálu polnice“ (KRYL 1998: 129).

Bělohorský mýtus je zde využit jako připomínka české minulosti a katastrofálních následků jedné události; historická paralela je příležitostí přivést posluchače k zamyšlení nad aktuální situací a jejich postoji k vlasti.

Jan Palach

Mircea Eliade tvrdí, že historické události přetrvávají v lidové paměti pouze tehdy, pokud by se tato „událost těsně blížila mytickému modelu“ (ELIADE 1993: 34). Tento model naplňuje Krylovo básnické pojetí osobnosti Jana Palacha. Palach se v českých dějinách stal symbolem obětního beránka, dobrovolné smrti ve jménu nesouhlasu se situací národa. Tento význam básník zdůrazňuje v textu „Dědicům Palachovým“, tematizujícím studentův pohřeb (KRYL 1998: 147–148). Interpretace této události má patrný martyrologický nádech, i když důraz není kladen na samotné gesto. Kryl zdůrazňuje ideu nejvyšší oběti jako memento, které by mělo oživovat lidskou paměť; obává se totiž, že z československé společnosti, již v textu zastupuje dav truchlících, se nakonec stane „milion slepých očí“, který „bezhesou píseň vyje“, a mladého muže ověncí „vavříny do omáčky“ (TAMTÉŽ: 147). Aby zdůraznil svou úzkost z pasivity a povrchnosti davu, graduje básnickou dikci až k apokalyptickému obrazu: „Ze země netvor vstane / jenž s tváří nepohnutou / sezná jak vraždit ptáčky / plamenem obejme tě“ (TAMTÉŽ).

Podle Bronislawa Baczky, který se zabývá dějinami idejí, jsou mýty příběhy ustanovující kolektivní identitu (BACZKO 1994: 133–135). Krylovo básnické úsilí o mytizaci Palachova činu, tj. utvrzování určitých sdílených představ o hrdinství a dalších s ním spojených asociací, tomuto způsobu myšlení ve svých hlavních obrysech odpovídá.

Karel Kryl

Poslední podkapitolou předkládaných úvah na téma Karel Kryl a mýtus je sama básnická osobnost. Nepůjde nám tedy o hodnocení jeho tvorby, nýbrž o ohlasy na ni a jejího tvůrce, jakož i o dodatečně generované legendy o něm. V Krylově životopisu najdeme dvě etapy,

jež můžeme označit za období vysoké popularity a která měla výrazný podíl na vytvoření legendy: první fáze jeho kariéry, zahájená odchodem do exilu v roce 1969, druhá pak v roce 1994, kdy umírá.

Po odchodu do exilu se Kryl stal symbolem odporu vůči režimu. Jeho písně nesly příznak příslušnosti k tajemné jednotě: Josef Prokeš zdůrazňuje, že nemožnost poslouchat je veřejně vytvářela nimbus romantizující konspirace spojené s osobou autora (PROKEŠ 1999). Také on sám k posilování tohoto image aktivně přispíval a tvrdil například, že píseň „Bratříčku zavírej vrátka“ napsal spontánně, těsně po vstupu armád Varšavské smlouvy. Jeho biografové ale mají za to, že byla v této době jen dokončena a přizpůsobena účelům a atmosféře tehdejší situace (srov. KLIMT 2007, ČERMÁK 1997).

Vladimír Kovařík popisuje čekání na Kryla v den jeho příletu do Prahy v roce 1989. „Tehdy jsme nakukovali do celního prostoru, všichni z letu už odešli, a my věděli, že tam někde je, protože uprostřed smutného sálu stál kufr a vedle futrál s kytarou. Symbol“ (ČERMÁK 1997: 9). Po příjezdu do Československa se Kryl stal symbolem sametové revoluce. Jeho popularita stoupala a album *Bratříčku* bylo podle ankety časopisu *Rock a Pop* označeno za nejlepší českou desku roku 1991. Miroslav Čermák konstatuje: „Ruská okupace přinesla Krylovi pověst písničkáře, který ‚vidí budoucnost‘. Tato romantická image se Krylovi líbila a v rozhovorech ji rád připomínal“ (TAMTÉŽ: 51).

Tento stav ale netrval věčně. Kryl byl rád, že se jeho staré písně zpívají, ale stejnou svébytnou popularitu by si byl přál i pro svá nová díla. V knize *Půlkacíř* si stěžuje: „Nejprve *zakázané ovoce*, později chtě nechtě *klasik* [...] V té chvíli vzniká z člověka *pomník*. [...] Dostane se do situace *mrtvolý* a chce se po něm, aby říkal jen to, co nenarušuje pomník“ (KRYL 2000: 473; zvýraznil K. K.). S touto situací se nesmířil a rozhodl se pro záměrné zničení svého „pomníku“ – výsledkem byl pokles popularity, který nepřímo způsobily i jeho útoky na Václava Havla a posléze na celé české politické dění.

Situace se diametrálně změnila po smrti písničkáře-rebela a lidé si jej znovu připomněli. Během pohřbu dal někdo na rakev trnovou korunu (KLIMT 2007: 323), patrně jako navázání na gesto Boženy Němcové během pohřbu Karla Havlíčka Borovského (srov. MACURA 1998: 119–128). Tento čin může být brán nejen jako projev popularity umělce, ale i jako jeho zařazení do panteonu důležitých osobností Čechů i Slováků.

K vytváření Krylovy legendy přispívají jeho fanoušci. S oblibou připomínají, že v den jeho smrti se z průčelí Vínohradského divadla ulomilo křídlo anděla; tato událost jako by byla aluzí na ústřední motiv jedné z jeho neznámějších písní. A právě ona přiměla část Krylova publika k reinterpretaci jeho tvorby a následně k rozvíjení teorií o jeho náhlé smrti.

Objevily se dokonce názory, že mohl být zavražděn nebo že příčinou jeho smrti bylo „zlomené srdce“ z vývoje událostí po listopadu 1989.

Reakce publika a recepce Krylovy tvorby se částečně shoduje s Eliadovu teorií o lidové paměti, která „dává historickým událostem a postavám zcela analogické členění a interpretaci“ (ELIADE 1993: 31–32). Uvedené události a akce (pád andělského křídla z průčelí divadla nebo položení trnové koruny) a zvláště jejich interpretace se zdají být aktivitami, směřujícími – s různým stupněm uvědomělosti – k „mytizaci“ básnickovy osobnosti. Někteří autoři dokonce projevují snahu „rekonstruovat“ Krylovu biografii podle mytických norem (například MATOUŠKOVÁ 1995).

Miroslav Čermák ve svých úvahách o příčinách vzniku legendy o Krylovi dochází k závěru, že jeho kariéra v šedesátých letech byla krátkým obdobím prudkého vzestupu, a to přispělo k image romantického hrdiny (ČERMÁK 1997: 58). Každopádně legenda o Karlu Krylovi je pořád živá, což dosvědčují stále diskuse a polemiky ve vztahu k jeho dílu (v devadesátých letech například v *Literárních novinách*; diskuse se zúčastnili mj. Petr Král, Jiří Hanák či Jiří Holý). Lze připomenout i oblibu Krylových písní mezi současnými českými hudebními interprety (například Daniel Landa či skupina Missa).

Závěr

Analýza mytických motivů a konotací v Krylově díle potvrzuje úlohu, kterou by měl mýtus plnit: mytické prvky ve sbírce *Kryliás & Odyssea* napomáhají autorovi v jeho úsilí o celkové porozumění světu a pozici člověka v něm. Podobně funguje historický motiv Bílé hory a osud Jana Palacha. V těchto případech Kryl využívá tzv. „stimulační funkce“ mýtu, jejímž cílem je přivést adresáta k zamyšlení nad vlastní situací (srov. MOCNÁ 2004: 400).

Jeho tvorba může být dalším důkazem toho, že povaha mýtu je stále nosná a živá. Krylovy návraty k minulosti i citace fragmentů z Bible a poukazy na opakující se koloběh lidského života je možné interpretovat jako pokus o povýšení problému československého národa na všelidský rámec. Krylovým cílem bylo „probouzení“ národa, jež se snažil přimět k zamyšlení, ale i k činům. Využívání prvků ezopského jazyka, asociujícího vedlejší významy, přispělo k popularitě jeho tvorby, elementární písňové prvky zase k tomu, že si posluchač či čtenář jeho texty mohl snadno zapamatovat.

I v současnosti je Krylova tvorba stále populární; přibývají další interpretace či spíše reinterpretace jeho textů a objevují v nich další významové složky. Autor, který ve své tvorbě tak často využíval prvků z mytologií a legend, se nakonec sám stal legendou...

PRAMENY

- KRYL, Karel. *Básně. Spisy II.* Praha: Torst, 1997
KRYL, Karel. *Texty písní. Spisy I.* Praha: Torst, 1998

LITERATURA

- ABRAMOWSKA, JANINA. *Pontórzenia i wybory. Studia z tematyki i poetyki historycznej.* Poznań: Rebis, 1995
BACZKO, Bronislaw. *Wyobrażenia społeczne.* Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1994
ČERMÁK, Miloš. *Nanebevzetí Karla Kryla.* Praha: Academia, 1997
ČERMÁK, Miloš. *Pravděpodobné vzdálenosti.* Praha: Academia, 1994
ELIADE, Mircea. *Mýtus o věčném návratu: archetypy a opakování;* přel. Eva Streibingerová. Praha : Institut pro středoevropskou kulturu a politiku, 1993
CHALOUPKOVÁ, Helena. *Karel Kryl.* <http://www.musicologica.cz/slovník/hesla.php?op=heslo&hid=1861> [přístup 2007-12-27]
Kolektiv autorů. *Filozofický slovník,* Olomouc: Nakladatelství Olomouc, 1995
KLIMT, Vojtěch, *Akorát že mi zabilí táta. Příběh Karla Kryla,* Praha: Galen, 2007
KRYL, Karel, *Krylogie. Půlkacíř.* Praha: Torst, 2000
MACURA, Vladimír. *Český sen.* Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1998
MATOUŠKOVÁ, Markéta. *1063 dnů s Karlem Krylem: legenda očima důvěrné přítelkyně.* Praha : Forma, 1995
SHEAKSPEARE, William. *Hamlet;* přel. Erich Adolf Saudek. Praha: Levné knihy Kma, 2005
MOCNÁ, Dagmar – PETERKA, Josef a kol., *Encyklopedie literárních žánrů,* Praha–Litomyšl: Paseka, 2004
PROKEŠ, Josef. *VO23 Folková hudba* (učební text k výuce předmětu), 1999, dostupné na: <http://www.fi.muni.cz/usr/prokes/folk/folk001.htm> [přístup 2007-12-20]

RESUMÉ

Příspěvek se zabývá především analýzou mytických motivů a syžetů, jež se vyskytují v písňových textech a básních Karla Kryla, ale také „mýtu“, který vyvstal v české společnosti kolem jeho osobnosti. Zvláštní pozornost je věnována mytickému syžetu putování spojenému s osudy Odysseovými ve sbírce *Krylias & Odyssea* a legendou o bludném Holanďanovi v písni „Bludný Holanďan“. Dále zkoumáme, jak se mytologizace projevuje ve vztahu k české historii dávné i nejnovější (Bílá hora, sebeobětování Jana Palacha). Závěr studie si klade otázku po postavení Karla Kryla na české kulturní scéně a vnímání jeho osobnosti a tvorby publikem, jež vedou k „mytologizačním“ postojům a aktům.

SUMMARY

The article presents an analysis of the mythic elements and stories as observed in the lyrics and poems by Karel Kryl, inquiring also into the “myth” that arose as an interpretation of the renowned poet and singer in the Czech society. Special attention is paid to Kryl’s transformation of one of the mythologic masterplots, Ulysses’s peregrination in the collection of poems *Krylias & Odyssea*, as well as to the legend on the Flying Dutchman in the song “Bludný Holanďan”. Further objective of the essay is to describe the means of mythologizing events of the Czech history, both distant and relatively recent ones (such as the battle of Bílá Hora or the self-sacrifice of Jan Palach). To conclude, the roots of the tendency to “mythologize” Karel Kryl

Legends and myths of Czech and Slovak literature. Edičně připravily Stanislava Fedrová a Alice Jedličková. Praha, 2008. [online]. ©2008 <http://www.ucl.cas.cz/slk/?expand=/2007/sbornik>

himself are revealed, while inquiring into the artist's position in the Czech society prior to 1989 and after, including the audience's perception of Kryl's oeuvre and personality.

Legends and myths of Czech literature in Poland at the turn

20. and 21. century

MARTYNA LEMAŃCZYK

V tomto příspěvku bych ráda doplnila postřehy a úvahy o legendách a mýtech v české literatuře pohledem takříkajíc z druhé strany Alenčina zrcadla – lépe řečeno Macurova, neboť jde o zrcadlo sémiotické. V posledních letech se totiž v Polsku sama česká literatura stala legendou či mýtem. Jejich základními stavebními prvky, jež fungují jako partes pro toto, se staly bezesporu jména a pojmy *Švejk*, *Hrabal*, *hospoda*, *narativnost*, *Kundera* a *Havel*. V našem případě je obtížné přesně oddělit pojmy legenda a mýtus, proto tak nebudu činit s odvoláním na Lippmanův pojem „the pictures in our heads“¹ a také definice mýtu a literární legendy formulované Michalem Głowińským.² Literární mýty (nebo lépe mýty vztahující se k literatuře), které popíšu, nejsou možná analogické s českými, jsou však pevné jako vyšehradská skála.

Josef Švejk

Záměrně jsem uvedla jméno hlavní postavy, nikoli autora, protože Jaroslav Hašek zůstává v Polsku ve stínu svého hrdiny. *Osudy dobrého vojáka Švejka* (1921–1924) jsou zde rozhodně nejznámější českou knihou, několikrát přeloženou a nespočetněkrát vydanou. Mnoho polských spisovatelů ji považuje za jedno ze základních děl své knihovny. Například Andrzej Stasiuk v rozhovoru pro časopis *Host* řekl o svém zájmu o českou literaturu: „Na začátku byla četba Švejka. Od té doby, co *Dobry wojak Švejk* vyšel polsky, začala každá generace právě u něj. Někteří skončí u téhle knížky, jiní si nacházejí další cestičky. Putují od Švejka k Hrabalovi“ (STASIUK 2005: 5).

¹ “Those features of the world outside which have to do with the behavior of other human beings, in so far as that behavior crosses ours, is dependent upon us, or is interesting to us, we call roughly public affairs. The pictures inside the heads of these human beings, the pictures of themselves, of others, of their needs, purposes, and relationship, are their public opinions. Those pictures which are acted upon by groups of people, or by individuals acting in the name of groups, are Public Opinion with capital letters.” (LIPPMAN 1956: 138).

² „[...] Literární legenda se týká stylu života, psaní, ideologického přesvědčení atd., a obvykle se v ní pojí fakta se smyšlenkami. V mnoha případech má vliv na recepci literárního díla – činí dílo z různých důvodů zvláště atraktivním. Literární legenda bývá někdy vědomě konstruovaná, aby pomohla popularizaci daných spisovatelů a děl.“ (GŁOWIŃSKI 1998: 314).

Významný polský „švejolog“ Antoni Kroh však upozorňuje na životnost negativních stereotypů ještě z dob Rakousko-Uherska: „[Švejk, pozn. M. L.] nám slouží nejen jako symbol prohnanosti [...], ale taky zosobnění ulejšiváctví, nedostatku důstojnosti a netečnosti vůči metafyzickým otázkám“ (KROH 1995: 5). Toto zjednodušené chápání podle něj Poláci bohužel často zobecňují i na českou národní povahu. Jsem přesvědčena, že Kroh zapomíná na nostalgii po klimatu rakousko-uherského císařství – díky „CK-módě“ vznikají stylové hospody, historické filmy³ atd., které legendu posilují. Švejk se tak do určité míry (byť nikdy docela) odděluje od své národnosti a stává se výjimečně samostatným charakteristickým představitelem soudobých Čechů. Myslím, že Krohův názor je příliš přísný. Poláci mají k dobrému vojákovi srdečný, snad dokonce skrytě uznalý vztah – učí je, jak si zachovat odstup a neochvějný duševní klid. Vždyť propagace negativních stereotypů jistě nebyla důvodem pro to, aby se jméno Švejk objevilo v názvech četných hospůdek v celém Polsku, a lavička v centru města Sanok, na niž se můžete posadit vedle Švejkovy sochy, určitě neměla být pomníkem české prohnanosti. Právě naopak, podle Heleny Stachové (STACHOVÁ 1995: 201), překladatelky polské literatury do češtiny, je Švejk oblíbenější v Polsku než v České republice. Román už byl dvakrát zfilmován, hlavní roli hrál v obou případech Jerzy Stuhr (známý z kdysi populárního filmu *Sexmise*).⁴ I když je takové zapojení jevu do národní kultury výrazným důkazem jeho absorpce a nalezení způsobu naturalizace (CULLER 1977: 155–156), Haškův hrdina není, a troufám si tvrdit, že nikdy nebude, oddělen od svého českého původu. Ikona Švejka je v polské kultuře neměnná, ale živá.

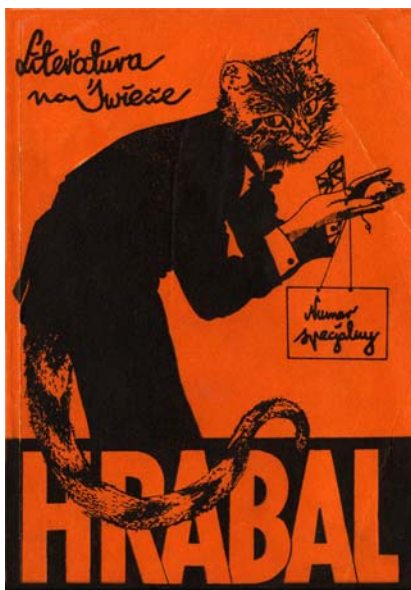
Bohumil Hrabal

Duchovní otec a patron všech pábitelů je v Polsku bezesporu největší legendou mezi osobnostmi české literatury, bez přehánění je možné nazvat ho kultovním autorem. Běžně se slovem „Hrabal“ označuje autorův styl, životopis i obsah knih. Tyto tři elementy se pro polského čtenáře spojily a fungují jako jeden celek, podobně jako Hrabal propojil fikci a skutečnost svého života.

Hrabalovy knihy začaly v Polsku vycházet už v šedesátých letech, v oficiálních i neoficiálních vydáních a velmi úspěšně našly své místo také na publikačním trhu po roce 1989. V posledních sedmnácti letech byla poprvé nebo opakovaně vydána řada jeho textů

³ Nejznámější je film *C. K. Dezertéři* (rež. Janusz Majewski 1985), natočený na motivy románu Kazimierze Sejdy.

⁴ *Oponiész o Józefie Szwejku i jego najjaśniejszej epoce*, *Oponiész o Józefie Szwejku i jego drodze na front*; televizní seriál, rež. Włodzimierz Gawroński, 1995; *Przygody dobrego wojaka Szwejka*; televizní film, rež. W. Gawroński, 1999.



a nesčetné úryvky v periodikách – včetně celého čísla prestižního časopisu *Literatura na Świecie* (1989), bylo připraveno mnoho divadelních a rozhlasových adaptací a vznikl dokumentární film „Dr Hrabal“ (režie: Paweł Trzaska). Velkou zásluhu na tomto úspěchu mají podle mého názoru překladatelé – Hrabal, uznávaný v Polsku za nejvýznamnějšího českého prozaika, na ně měl od začátku štěstí.⁵

Když byl v roce 2000 vydán překlad hrabalovské biografické knihy Moniky Zgustové (Zgustová 2000), nadšení čtenáři chtěli další knihy o Hrabalovi. Polský bohemista a novinář Aleksander

Kaczorowski brzy připravil esejistický soubor *Gra w życie: Opowieść o Bohumilu Hrabalu* (KACZOROWSKI 2004). Hledal a analyzoval autobiografické motivy v jeho prózách, chronologicky sledoval místa a etapy života autora a jeho blízkých, okolnosti vzniku textů, snažil se odlišit fakta od mýtů, které Hrabal o sobě vytvořil. Nevyhýbal se ani těžkým tématům – psal o známé „sebekritice“ Hrabala, okolnostech jeho tragické smrti ap.

Aura Hrabalovy záhadné smrti značně posílila jeho legendu. Motiv pádu z okna během krmení holubů je v Polsku natolik známý, že se objevil dokonce v poezii. Ovšem, jak už to v legendách bývá, mírně pozměněný – Zbigniew Herbert v básni *Ostatnie słowa* (HERBERT 2000: 5–6) přisoudil tuto v jistém smyslu poetickou smrt jinému českému literátovi, básníku Miroslavu Holubovi, v duchu rčení *nomen – omen*. Herbertův omyl – opět v básni – opravil jiný významný polský básník, Ryszard Krynicki, a zároveň popsal obraz samotného Herberta, krmícího hrdličku v době výjimečného stavu a při tom – patrně – přemýšlejícího o podobném ukončení života (KRYNICKI 2004: 60–61; LEMAŃCZYK 2006). V Polsku, stejně jako v České republice, vyvolala Hrabalova smrt velké pohnutí a řadu spekulací. V myslích polských čtenářů srostl Hrabal s vlastními texty, stal se jednou z postav svých knih, a proto není překvapivé, že veřejné mínění vyloučilo scénář „nešťastné náhody“ jako přinejmenším neadekvátní a raději připustilo poněkud surrealistickou, chagallovskou vizi Hrabala vznášejícího se společně s holuby nad Prahou.

Nejjasnějším důkazem osvojení a integrace jevu jiné kultury je zpětná reakce a největším uznáním spisovatelů je využití jeho stylu, jazyka či způsobu obraznosti.

⁵ Patří k nim mj.: Jacek Baluch, Franciszek A. Bielaszewski, Andrzej Czycibor-Piotrowski, Piotr Godlewski, Andrzej S. Jagodziński, Aleksander Kaczorowski, Jakub Pacześniak, Jan Stachowski, Józef Waczków, Emilia Witwicka.

V Polsku početná skupina spisovatelů přímo deklaruje své okouzlení Hrabalem a považuje přečtení některého z jeho textů za zlomovou chvíli ve svém literárním vývoji. Za svého patrona jej považuje například prozaik Jerzy Pilch, ceněný za svůj narativní talent, mistrovské anekdoty a charakteristický styl. Tyto rysy mají oba spisovatelé skutečně společné – je to vidět zejména v Pilchových románech *Inne rozkosze* (1995) a *Tysiąc spokojnych miast* (1997); Pilch však pomocí podobných prostředků vytváří vlastní osobitou poetiku.

Jiným příkladem inspirace Hrabalem jsou vzpomínky Franciszka Bielaszewského *Tak, panowie idę umrzeć. O Hrabalu i piwoszach* (BIELASZEWSKI 2003). Popis zážitků především z pražských hospod je dvojitým, formálním i obsahovým, holdem „mistřovi“: Bielaszewski si vypůjčil Hrabalův styl ze *Svateb v domě* a psal o svých asociacích a úvahách podobně přerývanými větami, zakončenými třemi tečkami.

Skutečně originální poctou Hrabalovi je bezesporu jedna z knih Pawła Huelleho, známého v České republice díky překladu románu *Weiser Dawidek*. Huelle v románu *Mercedes Benz* (HUELLE 2001) vytvořil příběh složený z několika proplétajících se dějových linií, naplněný srdečností a obdivem k duchovnímu otci všech pábitelů a zároveň laskavě parodující jeho styl. Navázal fabulačně na Hrabalovu povídku „Večerní hodina jízdy“ a popsal osudy několika generací své rodiny spolu se spoustou rodinných historek o automobilech od dob předválečných přes období reálného socialismu až do dneška. Velmi umně „falšovaný“ Hrabalův styl (tedy, jak to bývá u parodie, dokonalé zvládnutí jeho formálních prostředků, dovolující jejich zdůraznění) znamená, že se román vyznačuje mnohočetnými souvětími, opakováním a variacemi motivů, mistrnými přirovnáními a metaforami, humorem, jemnou nostalgií a neutuchající radostí ze života. Není divu, že tak nevšední dílo je čtenáři velmi oblíbené.

Pro životnost Hrabalova „kultu“ je řada dalších důkazů – dobře fungující internetový portál www.hrabal.go.pl, literární kavárna *Czyby barbarzyńca* (Něžný barbar) ve Varšavě, stejnojmenný literární časopis, který kavárna vydává, a exkurze po stopách jejího patrona, organizované s pomocí nejpopovatelších průvodců – Hrabalových překladatelů Aleksandra Kaczorowského a Jana Stachowského. Letos se, u příležitosti výročí spisovatelova úmrtí, koná mnoho hrabalovských literárních večerů, filmových představení ap., za účasti předních polských bohemistů, překladatelů a obdivovatelů Hrabalových textů a také jeho přátel. Dovolím si upozornit na jediný příklad, letošní festival Kino na hranici v polském Cieszyně nabídne snad všechny filmové adaptace Hrabala, včetně té poslední, *Obsluboval jsem anglického krále*, a také polský vzpomínkový dokument *Dr Hrabal*.

Hrabalovská setkání I několikadenní programy se těší velkému zájmu nejen letos – například v roce 2003 to byla Hrabaliana s hostem Tomáše Mazalem v Krakově, Toruni, Poznani a Varšavě.

Hospoda a narativnost

Hašek i Hrabal jsou pro Poláky neodmyslitelně spojení s *mýtem českého stylu psaní*. Obdivují přirozený tón, jazyk a stylistiku, spojení dojetí s komikou, jednoduchosti a „rázovitosti“ s metafyzikou, a především bezpodmínečnou špetku harmonie a naděje v závěru. Četnými legendami je opředen obraz českého spisovatele filozofujícího nad püllitrem piva. Zmíněný Stasiuk tento fenomén vysvětloval takto: „Pivní řeči, to je samozřejmě typicky česká záležitost. Padne první věta, zábavná, absurdní, chlápek sedí a vytahuje se – včera osobně zničil čtyři tanky a miloval se s osmi ženskejma“ (STASIUK 2005: 7).

Polská literatura sice má vlastní tradici vyprávěných textů, ale je to epická próza šlechtická nebo lidová. Onen zcela odlišný, veskrze moderní styl, nazývaný *sensu stricto* „švejkovský“ či „hrabalovský“ nebo *sensu lato* „český“, polské čtenáře proto fascinuje. Románové hospodské úvahy o každodenních záležitostech z *perspektivy universa* chápou jako autentické, prostě jen zaznamenané oběma autory. A tak doslova zbožňují české hospody – vždyť právě tam se dějí všechny magické události. Na internetové stránce www.praskie-gospody.siec.com.pl jsou podrobné popisy pražských i mimopražských hospod, výprav po stopách podniků zmíněných v Hrabalových a Haškových knihách – hledání legendární atmosféry oněch dob často vede na dávno zapomenutá a vlivem času podstatně změněná místa.

Milan Kundera

„Milan Kundera své poslední knížky píše francouzsky. Je tedy českým literárním vývozním artiklem“ (KOWALCZYK 2003) – tato věta z článku o Kunderovi je obrazem většinového polského názoru na jeho osobnost a tvorbu. Kunderovy texty jsou tedy v Polsku – spolu s Haškovými a Hrabalovými – kvintesencí českosti. Jeho teze, že spisovatel ve své podstatě nemůže mít vlast a jediným domovem je román, je pro Poláky čistým teorémem. Jednoznačně dávají přednost Kunderovi – Čechovi s nespornou identitou, před Kunderou – francouzským spisovatelem narozeným v Československu.

Kundera je v Polsku bestsellerovým autorem. Stále znovu jsou vydávány všechny jeho romány a většina esejů, objevilo se i obsáhlé monografické číslo časopisu *Literatura na*

Świecie (9/1990). Analýza této fascinující popularity by však Kunderu možná příliš nepotěšila. Už několik desetiletí je totiž největší zájem o romány *Žert* (1967) a *Nesnesitelná lehkost bytí* (1984). Oba byly napsány česky, odehrávají se (převážně) v českém prostředí a fabulačně jsou pevně propojeny s tehdejší politickou situací.

Kundera by si přál, aby jeho díla byla interpretována spíše jako existenciální než politická (BIEŃCZYK 2003), ale Poláci raději čtou příběhy s milostnou zápletkou z dob komunismu než „romány o románech“ (KACZOROWSKI 1996). Marek Bieńczyk, Kunderův překladatel z francouzštiny do polštiny říká: „Poláci nemají rádi abstrakci, existenciální reflexe a teoretické úvahy o románu“ (cit. podle RAFALSKA 2006). Tak dlouho očekávaná *Nesmrtelnost* – bez politického kontextu a české tematiky, odehrávající se na Západě – proto mnoho polských čtenářů zklamala, její kompoziční hodnoty nevnímali jako dostatečnou kompenzaci (BIEŃCZYK 2003). Spisovatel Paweł Huelle přímo kritizuje poslední romány: „Podle mne se Kundera stal příliš ‚sophisticated‘, univerzitně-intelektuální, na škodu jakosti jeho prózy. Dřívější Kunderovy knihy jsem četl s ruměnci na tvářích a hned je dával číst známým. Teď už ne“ (cit. podle RAFALSKA 2006). Poláci se očividně chtějí především ztotožnit s postavami, nacházet v jejich dilematech vlastní, vyzkoušet si „hraniční situace“ a pochybnosti o správných hodnotách, zvláště tváří v tvář Historii s velkým počátečním písmenem. A to vůbec není v souladu s Kunderovým záměrem a s jeho tak pracně vytvářeným obrazem.

Většina polských čtenářů neví, že jejich oblíbená *Nesnesitelná lehkost bytí* byla v České republice vydána teprve loni, a nepřemýšlí ani, v jakém jazyce byly napsány jednotlivé texty. Kundera je pro ně prostě český spisovatel. V „Návštěvní knize“ rozsáhlé polské internetové stránky www.milan.kundera.webpark.pl jsou desítky velmi emocionálních vyznání typu: „Milan Kundera – láska mého života!“ i hodně komornějších a výmluvnějších: „Mám moc rád(a) Kunderu, a tak není náhodou, že bydlím v Praze a studuju bohemistiku“.⁶

Václav Havel

Macurova věta „I lidé se mění ve znaky“ (MACURA 1993: 70) platí zvláště o osobnosti Václava Havla v Polsku. Havlovská legenda se však zásadně liší od Hrabalovského či Kunderovského mýtu – přestože je jeho literární tvorba v Polsku známá, má minimální vliv na popularitu.

Havel je pro Poláky symbolem české komunistické opozice, nejdůležitějším

⁶ Cit. podle: <http://ksiegi.emix.net.pl/wyswietl.php?user=budnik&lang=ud>.

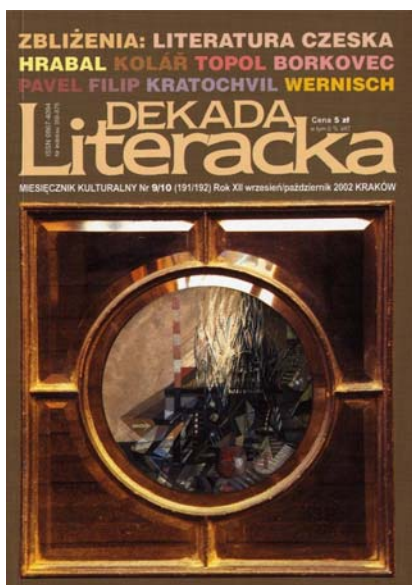
„hlasatelem pravdy“ a s jeho charismatickou osobností bývá ztotožňován český boj s totalitou. Všichni Poláci vědí, že Havel byl prezidentem jejich jižních sousedů, i když mnozí by nedokázali říct, kdy přesně bylo Československo rozděleno – a někteří to snad ani nevzali na vědomí. Havel je všeobecně chápán jako představitel inteligence a pro velkou část společnosti je to jeho velké plus. Častý je názor, že Lech Wałęsa byl dobrým vůdcem revoluce, reprezentativní roli prezidenta však nedokázal dost dobře plnit. Naopak Havel je klidný, rozvážný, skromný, s velkým charizmatem, ale také citem pro humor, typický český intelektuál – to je jeho obraz v Polsku.

Přestože Adam Michnik, jeden z nejvýznamnějších polských disidentů a Havlův dobrý přítel, při příležitosti Havlových sedmdesátých narozenin napsal, že esej *Moc bezmocných* byl lekcí občanského myšlení a jedním z nejvýznamnějších dokumentů (SZTAFEL 2005), literární tvorba nejoblíbenějšího českého politika je v Polsku méně známá. Jeho hry byly vydávány neoficiálně ještě před rokem 1989, později se objevilo souborné vydání jeho her a stále oblíbenější *Dopisy Olze* (1993). Mnoho textů vyšlo v periodikách – za zmínku stojí zejména monografické číslo měsíčníku *Literatura na Świecie* (8–9, 1989) a eseje vydané v nejčtenějším polském deníku *Gazeta Wyborcza*; jeho hry byly inscenovány především na začátku devadesátých let 20. století. Většina Poláků nečetla Havlovy texty a neviděla jeho hry, ale i pro ty, kteří dobře znají a vysoce cení jeho tvorbu, je především výjimečným státníkem, člověkem s nezlomitelným charakterem, bojovníkem za svobodu a demokracii, až pak intelektuálem i myslitelem a literátem na samém konci.

Úctu a lásku k Havlovi snad nejlépe vyjadřuje „veselá příhoda“ bohemisty Aleksandra Kaczorowského: „[...] když jsem seděl uprostřed Václavského náměstí, uslyšel jsem odněkud zdola, od Můstku, křik: ‚Kuuuuurrrrvaaaaa!!! Kde je Havel?! Chci mluvit s Havlem!‘, a po chvíli jsem uviděl vrávorajícího chlapa v oblečku z plísňové džínoviny. Měl určitě dvacet kilo nadváhy, knír jako Wałęsa a nepochybně byl mým krajanem“ (KACZOROWSKI 2001: 11). Myslím, že dnes by žádného polského turistu nenapadlo (ani v opilosti) dožadovat se rozhovoru s prezidentem Klausem...

Závěr

Pozice a popularita české literatury v Polsku je v posledních letech nesrovnatelná s jinými sousedními literaturami. Silnou „lobby“ české kultury v Polsku tvoří překladatelé, bohemisté i slavisté, ale také novináři. Díky jejich fascinaci, ať už vědecké či neméně ambiciózní, ale formálně přístupnější (tedy díky esejům, reportážím a rozhovorům), mohou



polští čtenáři lépe poznat a pochopit současné i nedávné dějiny České republiky a Československa – vždyť ve zdánlivě podobných podmínkách se osudy našich národů odvíjely odlišně.⁷ Vydávána je průběžně nejnovější literatura: v posledních letech je velice úspěšný Topol,⁸ objevili se i Viewegh,⁹ Pawlowská,¹⁰ Ajvaz,¹¹ Hodrová,¹² nedávno Rudiš¹³ a jiní. Legendou či mýtem, který přitahuje početné skupiny příznivců, je také český film. Bohemista a také bývalý polský velvyslanec v Československu a České republice, Jacek Baluch, nazval devadesátá léta 20. století „českou dekadou“ v polské literatuře (BALUCH 1997) – a já dodám, že počátek 21. století si zaslouží stejné označení.

Odkud se bere ten zájem? A proč? Myslím, že náklonnost Poláků k české kultuře je důsledkem veliké oblíbenosti právě Haška, Hrabala, Kundery a Havla. Je potřeba zdůraznit, že nová česká literatura a film jsou neoddelitelné od legend a mýtů, které jsem popsala – to ony jsou hlavním úběžníkem a vzorem „českosti“, ba dá se říci, že Poláci se přímo dožadují jejich prvků. Nacházejí je? Podle všeho ano.

A proč v Polsku neexistují české legendy a mýty, o kterých psal Macura například v *Českém snu* nebo ve *Znamení zrodu*? Odpověď je ukryta v mechanismu recepce literárních překladů. Podle Touryho teorie mají literární překlady vliv na cílovou literaturu a kulturu, pokud je splněna alespoň jedna ze tří podmínek: 1. cílová kultura je méně rozvinutá, 2. cílová kultura je „slabší“, 3. v cílové kultuře existuje mezera, kterou překlad vyplní (BEDNARCZYK 2002: 161). Soudím, že polská kultura ani literatura není zaostalejší ani více

⁷ K neaktivnějším v současné době patří Aleksander Kaczorowski (1969, bohemista, překladatel a novinář, publikuje především v deníku *Gazeta Wyborcza* a týdeníku *Newsweek*, autor knih: *Praská elementarz*, Wołowiec 2001; *Gra w życie: Oponiesie o Bohumilu Hrabalu*, Wołowiec 2004; *Europa z płaskostopiem*, Wołowiec 2006) a Mariusz Szczygiel (1966, novinář, reportér deníku *Gazeta Wyborcza*, v roce 2004 získal novinářskou cenu za reportážní eseje s českou a československou tematikou vydané knižně pod názvem *Gottland*, Wołowiec 2006, česky 2007.

⁸ *Kocham cię jak wariat*, přel. Anna Janyšková, Podkowa Leśna 1992; *Aniol*, přel. Marcin Babko, Bytom 2002; *Siostra*, přel. Leszek Engelking, Warszawa 2002; *Nocna praca*, přel. L. Engelking, Warszawa 2004; *Supermarket bohaterów radzieckich*, přel. L. Engelking, Wołowiec 2005; *Druga do Bugulmy*, přel. L. Engelking, Wołowiec 2006.

⁹ *Uczestnicy nycieczki*, přel. Jacek Illg, Český Těšín 2001; *Cudowne lata pod psem*, přel. Romana Bielińska, Izabelin 2004; *Powieść dla kobiet*, přel. Julia Boratyńska, Poznań 2005 (*Mężczyzna idealny*, přel. J. Boratyńska, Poznań 2005); *Wychowanie dziewcząt w Czechach*, přel. Jan Stachowski, Izabelin 2005; *Sprawa niewiernej Klary*, přel. Martyna Lemańczyk, Poznań 2007; *Zapisywacze ojcomskiej miłości*, přel. Joanna Derdowska, Poznań 2007.

¹⁰ *Zdesperowane kobiety postępują desperacko*, přel. Józef Waczków, Warszawa 2005.

¹¹ *Morderstwo w Hotelu Intercontinental. Powrót starego wiarana, Inne miasto*, přel. Leszek Engelking, Sejny 2005.

¹² *Pod dwiema postaciami*, přel. Leszek Engelking, Łódź 2001.

¹³ *Niebo pod Berlinem*, přel. Joanna Derdowska, Warszawa 2007.

nepodléhá vlivům než česká, ale klíčovým kritériem je ono „prázdné místo“. Prostě nechceme snít (jen) „Český sen“, ale (také) „sen o Čěších“.

Překlad: Lenka Vítová

PRAMENY

- BIELASZEWSKI, Franciszek A. *Tak, panowie idę umrzeć. O Hrabalu i pivoszaczach.* Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie, 2003
- HAVEL, Václav. *Listy do Olg;* přel. Elzbieta Szczepańska. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1993
- HERBERT, Zbigniew. „Ostatnie słowa.“ In týž. „Wiersze odnalezione“, *Zeszyty literackie* 72, 2000, č. 4, s. 5–6
- HRABAL, Bohumil. *Pamietam jedynie dni sloneczne: Bohumil Hrabal w fotografi;,* přel. Piotr Godlewski. Świat Literacki: Izabelin, 1998
- HUELLE, Pawel. *Mercedes Benz. Z listów do Hrabala.* Kraków: Znak, 2001
- KRYNICKI, Ryszard. „Gołębie.“ In týž. *Kamień, szron.* Kraków: a5, 2004, s. 60–61
- PILCH, Jerzy. *Inne rozkosze.* Poznań: a5, 1995
- PILCH, Jerzy. *Tysiąc spokojnych miast.* Londyn: Puls, 1997

LITERATURA

- BALUCH, Jacek. „Czeskie drogi“; rozhovor s Tomaszem Fijałkowskim. *Tygodnik Powszechny*, příloha *Kontrapunkt. Magazyn Kulturalny „Tygodnika Powszechnego“* 1997, č. 5–6 (17–18), 5. 10., s. 1 [dostupné též na www.tygodnik.com.pl/kontrapunkt/17-18/baluch.html, přístup 2006-04-04]
- BEDNARCZYK, Anna. „Propozycja kompromisu.“ In táž. *Kulturowe aspekty przekładu literackiego.* Katowice: „Śląsk“, 2002, s. 158–166
- BIEŃCZYK, Marek „Wieczny emigrant“; rozhovor s Marcinem Wyrwalem. *Gazeta Studencka* 2003, č. 3 (70), 15. 11., [dostupné též na www.milankundera.webpark.pl/wywiady/wieczny_emigrant.htm, přístup 2006-04-04]
- CULLER, Jonathan. „Konwencja i oswojenie.“; přel. Ignacy Sieradzki. In Michał Głowiński (ed.) *Znak, styl, konwencja.* Warszawa: Czytelnik, 1977, s. 155–156
- GŁOWIŃSKI, Michał – Kostkiewiczowa Teresa – Okopień-Sławińska Aleksandra – Sławiński Janusz (edd.). *Słownik terminów literackich.* Wrocław: Ossolineum, 1998
- KACZOROWSKI, Aleksander. „Elementarz Kundery“ . *Gazeta Wyborcza* 1996, 12. 6. [dostupné též na www.milankundera.webpark.pl, přístup 2006-04-04]
- KACZOROWSKI, Aleksander. *Gra w życie: Opowieść o Bohumilu Hrabalu.* Wołowiec: Czarne, 2004
- KACZOROWSKI, Aleksander. *Praski elementarz.* Wołowiec: Czarne, 2001
- KOWALCZYK, Piotr. „Pisarz smiechu i zapomnienia“ . *Gazeta Studencka* 2003, č. 3 (70), 15. 11., [dostupné též na www.milankundera.webpark.pl/artykuly/pisarz_smiechu.htm, přístup 2006-04-04]
- KROH, Antoni. *O Szpejku i o nas.* Nowy Sącz: Sądecka Oficyna Wydawnicza Wojewódzkiego Ośrodka Kultury, 1992

Legends and myths of Czech and Slovak literature. Edičně připravily Stanislava Fedrová a Alice Jedličková. Praha, 2008. [online]. ©2008 <http://www.ucl.cas.cz/slk/?expand=/2007/sbornik>

- LEMAŃCZYK, Martyna. *Gołębie Holuba, czyli O „czeskim błędzie” Zbigniewa Herberta.* [příspěvek, V. Ogólnopolska Konferencja Naukowa Bohemistów 23. 5. 2006, IFS Uniwersytet Wrocławski, Wrocław]
- LIPPMAN, Walter. „Public Opinion.“ In týž. *Essays in the Public Philosophy.* New York: New American Library, 1956
- Literatura na Świecie*, 1989, č. 8–9 (B. Hrabal); red. Józef Waczków
- Literatura na Świecie*, 1990, č. 9 (M. Kundera); red. Józef Waczków
- MACURA, Vladimír. *Český sen.* Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1998
- MACURA, Vladimír. *Masarykovy boty a jiné semi(o)fejetony.* Praha: Pražská imaginace, 1993
- MACURA, Vladimír. *Znamení zrodu. České národní obrození jako kulturní typ.* Jinočany: H & H, 1995
- MITOSEK, Zofia. *Stereotypy i literatura.* Wrocław: Ossolineum, 1974
- RAFALSKA, Dominika. „Nieznosny ciężar bytu“. *Gazeta Studencka* 2006, 10. 6. [dostupné též na www.milankundera.webpark.pl/artykuly/praska_wiosna.htm, přístup 2006-04-04]
- STACHOVÁ, Helena. *Literatura polska w Pradze, Zeszyty literackie* 52, 1995, č. 4, s. 201
- STASIUK, Andrzej. „Jsem jenom mentální a plebejský tulák...“; rozhovor s Václavem Burianem. *Host* 6, 2005, č. 6, s. 5–7
- SZTAFEL, Katarzyna. „Václav Havel i Lech Wałęsa. Charyzmatyczni przywódcy stają się prezydentami.“ *Dialogi Polityczne* 2005, č. 5–6, [dostupné též na www.dialogi.umk.pl/havel-walesa-przywodcy-prezydentami.html, přístup 2006-04-04]
- ZAREK, Józef. „O Złotej Pradze i jednym z opowiadań Bohumila Hrabala.“ In Kropiwiiec, Urszula – Filipowicz-Rudek, Maria – Konieczna-Twardzikowa, Jadwiga (edd.). *Między oryginałem a przekładem VIII. Stereotyp a przekład.* Kraków: Księgarnia Akademicka, 2003, s. 291–292
- ZGUSTOVÁ, Monika. *Bohumil Hrabal*; přel. Zofia Tarajlo-Lipowska. Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie, 2000

RESUMÉ

Česká kultura patří v současné době v Polsku k nejpobulárnějším, jak o tom svědčí Baluchovo označení devadesátých let 20. století za „českou dekádu“. Záslnha na tomto fenoménu bývá připisována vynikajícím překladatelům. Osobnosti Jaroslava Haška, Václava Havla, Bohumila Hrabala a Milana Kundery, postava Švejka, motiv české hospody, mluvená forma vyprávění se smyslem pro humor a několik dalších charakteristik jsou podkladem pro vznik mýtů či legend o české literatuře, kultuře a mentalitě. Záměrem příspěvku je vysvětlit jejich vznik a příčiny. Zároveň se chci zamyslet nad tím, proč do polského povědomí – zejména v posledních letech velmi otevřeného vůči české kultuře – zatím vůbec nepronikly mýty spojené s kulturní tradicí 19. století, tak důležité pro českou identitu, jež systematicky analyzoval sémiotik a historik Vladimír Macura.

SUMMARY

Currently, the Czech culture may be considered one of the most popular ones in Poland; Jacek Baluch expressed this trend in denoting the 1990s as the “Czech decade”. Credited for this development are outstanding Polish translators in particular. Jaroslav Hašek and his Švejk, Václav Havel, Bohumil Hrabal and Milan Kundera, the image of the Czech pub as a place where stories are spun up, the particular manner of narration and a few other characteristics, including the typically Czech sense of humor comprehending both touching and comic moments as well as a “philosophical approach” to everyday life – all these aspects seem to create a foundation for myths or legends on Czech literature, culture and mentality. The essay inquires into

Legendy a mýty české a slovenské literatury. Edičně připravily Stanislava Fedrová a Alice Jedličková. Praha, 2008. [online]. ©2008 <http://www.ucl.cas.cz/slk/?expand=/2007/sbornik>

the genesis of these myths, bringing together various aspects of the Polish reception of the Czech culture. In addition, the cause of the Polish lack of interest in the traditional myths connected with the development of the Czech culture in the 19th century is examined; these myths (subject to a systematic semiotic analysis delivered by the historian Vladimír Macura), are supposed to be essential for the Czech identity.

CENA VLADIMÍRA MACURY byla udělena **Lucii Peisertové** (Univerzita Karlova, Praha, PedF – ÚČL AV ČR) za referát *Amerlingova Květomluva*

ČESTNÉ UZNÁNÍ VLADIMÍRA MACURY bylo uděleno **Zuzaně Turzové** (Univerzita Konštantína Filozofa, Nitra, FF, 5. roč.) za referát *Mýtizačné tendencie v poézii Jána Buzásyho* a **Zdeňce Veličkové** (Ostravská univerzita, FF, 3. roč.) za referát *Čas a mýtus ve Skácelovej poezii*

SEZNAM ÚČASTNÍKŮ

Tereza Barvínková (Univerzita Karlova, FF)

Lucie Bilová (Univerzita Karlova, FF)

Mgr. Kateřina Bláhová (Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i.)

doc. PhDr. Erika Brtáňová, CSc. (Ústav slovenskej literatúry SAV)

Iwona Cyran (Państwowa wyższa szkoła zawodowa w Nysie, IN)

Michal Čuřín (Univerzita Hradec Králové, PedF)

Helena Dražná (Univerzita Karlova, Praha, PedF)

Justyna Dudkiewicz (Uniwersytet Warszawski, ISZP)

Jana Eichlerová (Univerzita Karlova, KF)

Veronika Erdélyiová (Univerzita Karlova, Praha, FF)

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

Mgr. Alena Fialová (Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i.)

Mgr. Marcin Filipowicz (Univerzita Hradec Králové, PedF – Uniwersytet Warszawski, ISZP)

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

Jan Framl (Univerzita Karlova, FF)

doc. PhDr. Marta Germušková (Prešovská univerzita, FHPV, vedoucí Katedry knižničných a slovakistických štúdií)

Iga Góral (Państwowa wyższa szkoła zawodowa w Nysie, IN)

Lenka Gregušová (Univerzita Konštantína Filozofa, Nitra, FF)

Mgr. Jan Heczko (Slezská univerzita v Opavě, FPF, vedoucí oddělení literatury Ústavu bohemistiky a knihovnictví)

prof. PhDr. Zdeněk Helus, DrSc. (Univerzita Karlova, Praha, PedF, proděkan pro vědu a výzkum)

- Anna Holečková (Univerzita Karlova, Praha, FF)
- Mgr. Iva Homolová (Jihočeská univerzita, České Budějovice, FF)
- Mgr. Jakub Chrobák, Ph.D. (Slezská univerzita v Opavě, FPF)
- Mgr. Zuzana Istvánfyová (Univerzita Mateja Bela, Banská Bystrica, FHV)
- Miroslava Ivanová (Prešovská univerzita, FF)
- Mgr. Agnieszka Janiec-Nyitrai (Masarykova univerzita, Brno, FF)
- doc. PhDr. Pavel Janoušek, CSc. (ředitel Ústavu pro českou literaturu AV ČR, v. v. i. – Univerzita Karlova, Praha, PedF)
- Mgr. Michal Jareš (Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i.)
- Vojtěch Jedlička (ZŠ Hovorčovická, Praha)
- PhDr. Alice Jedličková, CSc. (Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i.)
- Bibiana Křáčková (Katolická univerzita v Ružomberku, PedF)
- Miroslava Knapíková (Univerzita Mateja Bela, Banská Bystrica, FHV)
- Mgr. Anna Kobylińska (Uniwersytet Warszawski, ISZP)
- Mgr. Jana Kolářová, Ph.D. (Univerzita Palackého, Olomouc, FF)
- Mgr. Jiří Koten (Univerzita J. E. Purkyně, Ústí nad Labem, PedF)
- PhDr. Irena Kraitlová (Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i.)
- Mgr. Dana Kršáková, CSc. (Ústav slovenskej literatúry SAV, ředitelka)
- Hana Křenková (Univerzita Karlova, FF)
- Olga Kuthanová (Univerzita Karlova, PedF)
- Oldřich Kutra (Slezská univerzita, Opava, FPF)
- J. Leibl (Univerzita J. E. Purkyně, Ústí nad Labem, PedF)
- Mgr. Martyna Lemańczyk (Uniwersytet A. Mickiewicza, Poznań, IFP)
- doc. PhDr. Lubomír Machala, CSc. (Univerzita Palackého, Olomouc, FF, vedoucí Katedry bohemistiky)
- Mgr. Zuzana Malá (Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i. – Univerzita Karlova, Praha, FF)
- Beáta Marcsová (Univerzita Karlova, Praha, FF)
- Lucie Mašová (Univerzita Palackého, Olomouc, FF)
- Mgr. Kristýna Matyssová (Univerzita Karlova, Praha, FF)
- Zuzana Mihoková (Prešovská univerzita, FHPV)
- Vít Michalec (Univerzita Karlova, PedF)
- Iveta Mindeková (Ostravská univerzita, FF)

doc. PhDr. Dagmar Mocná, CSc. (Univerzita Karlova, Praha, PedF, vedoucí
Katedry českého jazyka a literatury)

Peter Mráz (Univerzita Komenského, Bratislava, FF)

Jana Pátková (Univerzita Karlova, FF)

Mgr. Lucie Peisertová (Univerzita Karlova, Praha, PedF – Ústav pro českou
literaturu AV ČR, v. v. i.)

doc. PhDr. Martin Pilař, CSc. (Ostravská univerzita, FF)

PhDr. Karel Piorecký (Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i.)

Jan Pišna (Univerzita Karlova, FF)

Irina Pozdeyeva (Jihočeská univerzita, České Budějovice, FF)

Mgr. Marek Příbil (Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i.)

PaedDr. Eva Příhodová, Ph.D. (Katolícka univerzita v Ružomberku, FF)

Lucia Satinská (Univerzita Karlova, FF)

Mgr. Jakub Sichálek (Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i.)

Kateřina Skoupá (Univerzita Karlova, FF)

V. Suchá (Univerzita J. E. Purkyně, Ústí nad Labem, PedF)

Antonín Šimůnek (Univerzita Karlova, Praha, PedF)

Jana Šrámková (Literární akademie Josefa Škvoreckého)

Vladimír Trpka (Univerzita J. E. Purkyně, Ústí nad Labem, PedF)

Zuzana Turzová (Univerzita Konštantína Filozofa, Nitra, FF)

Eva Týrová (Univerzita Karlova, FF)

Anna Uścińska (Uniwersytet Warszawski, ISZP)

prof. PhDr. Anna Valcerová, CSc. (Prešovská univerzita, FF)

Eudovít Valuch (Katolícka univerzita v Ružomberku, FF)

Jakub Vaníček Univerzita Palackého, Olomouc, FF)

Zdeňka Veličková (Ostravská univerzita, FF)

Mgr. Jana Vrajová, Ph.D. (Univerzita Palackého, Olomouc, FF)

Mgr. Tatiana Witkowska (Masarykova univerzita, Brno, FF)

doc. PaedDr. Alena Zachová, CSc. (Univerzita Hradec Králové, PedF, vedoucí
Ústavu českého jazyka a literatury)

Katarína Zalehová (Prešovská univerzita, FHPV)

T. Zejda (Univerzita J. E. Purkyně, Ústí nad Labem, PedF)

Alena Ziebikerová (Univerzita Karlova, Praha, PedF – Ústav pro českou literaturu
AV ČR, v. v. i.)



Ústav pro českou literaturu Akademie věd ČR, v. v. i.
ve spolupráci s Pedagogickou fakultou Univerzity Karlovy
pořádají ve dnech 11. a 12. dubna 2007

6. ročník studentské literárněvědné konference

LEGENDY A MÝTY ČESKÉ A SLOVENSKÉ LITERATURY

středa 11. dubna

8.30–9.00 prezentace

9.00–9.10 zahájení

9.10–9.50 **Mýtus a čas**

Zdeňka Veličková (Ostravská univerzita, FF, 3. roč.)

Čas a mýtus ve Skácelově poezii

Oldřich Kutra (Slezská univerzita, Opava, FPF)

Zánik, proměna, vyvstání. Mytický čas a prostor Michala Ajvaze

9.50–10.10 diskuse

10.10–10.30 přestávka na kávu a čaj

10.30–11.50 **Mýtus v básnické tvorbě**

Justyna Dudkiewicz (Uniwersytet Warszawski, ISZP, 5. roč.)

Barokní charakter tvorby Jana Zahradníčka v kontextu antických mýtů

Mgr. Tatiana Witkowska (Masarykova univerzita, Brno, FF)

Mýty v tvorbě Karla Kryla

Zuzana Turzová (Univerzita Konštantína Filozofa, Nitra, FF, 5. roč.)

Mýtizačné tendencie v poézii Jána Buzássyho

Miroslava Knapíková (Univerzita Mateja Bela, Banská Bystrica, FHV, 3. roč.)

Interpretácia motívu vody v zbierke Evy Luky *Diabloň*

11.50–12.30 diskuse

12.30–14.00 přestávka na oběd

14.00–15.00 **Obrození a romantismus**

Bibiana Křáčková (Katolická univerzita v Ružomberku, PedF, 2. roč.)

Samo Bohdan Hroboň – narušitel mýtu slovenského romantizmu

Mgr. Lucie Peisertová (Univerzita Karlova, Praha, PedF – ÚČL AV ČR)

Amerlingova *Květomluva*

Peter Mráz (Univerzita Komenského, Bratislava, FF, 5. roč.)

Fikcia v rukopisnej česky písanej príležitostnej poézii národného obrodzenia na Slovensku

15.00–15.30 diskuse

15.30–15.50 přestávka na kávu a čaj

15.50–16.50 **Mýty a osobnosti**

Mgr. Anna Kobylinska (Uniwersytet Warszawski, ISZP)

Enfant terrible slovenské literatury 19. století. Jonáš Záborský – demytologizátor

Helena Dražná (Univerzita Karlova, Praha, PedF, 4. roč.)

Dekadentní tvář Irmý Geisslové

Mgr. Zuzana Ištvánfyová (Univerzita Mateja Bela, Banská Bystrica, FHV)

Matkin – mýtus? K poetologickým a axiologickým aspektom próz M. E. Matkina

16.50–17.20 diskuse

17.20–17.50 křest knihy laureáta SLK 2005 Marcina Filipowicze *Roditelky národů*
a sklenka sektu

17.50–18.30 **Mýtus a vyprávění**

Lenka Gregušová (Univerzita Konštantína Filozofa, Nitra, FF, 5. roč.)

Mýtus antropocentrizmu a deantropomorfizácie naračnej perspektívy

Vladimír Trpka (Univerzita J. E. Purkyně, Ústí nad Labem, PedF, 4. roč.)

Mýtus, metanarativní příběhy a postmoderní fikce (Nad *Urmedvědem*
Jiřího Kratochvila)

18.30–18.50 diskuse

19.00–? společenský večer

čtvrtek 12. dubna

9.00–10.20 **Mytický hrdina**

Irina Pozdeyeva (Jihočeská univerzita, České Budějovice, FF, 1. roč.)

Legenda o Krysaři v dílech Viktora Dyka a Mariny Cvetajevové

Anna Uścińska (Uniwersytet Warszawski, ISZP, 5. roč.)

Dionýské poznání ve vybraných dílech Ladislava Klímy

Mgr. Agnieszka Janiec-Nyitrai (Masarykova univerzita, Brno, FF)

Heros v rouše vědeckém. Hrdina Čapkova *Krakatitu* v kontextu velkých individualistických mýtů

Iga Góral (Państwowa wyższa szkoła zawodowa w Nysie, IN, 3. roč.)

Mýtus vodníka znázorněný názvy barev v próze Miloše Urbana *Hastrman*.
Zelený román

10.20–10.50 diskuse

10.50–11.10 přestávka na kávu a čaj

11.10–12.30 **Rod, kraj, země**

Michal Čuřín (Univerzita Hradec Králové, PedF, 5. roč.)

Umrlici promlouvají

Ľudovít Valuch (Katólická univerzita v Ružomberku, FF, 4. roč.)

Fragmenty mýtu vo vybraných novelách Františka Švantnera

Mária Kožlejová – Miroslava Ivanová (Prešovská univerzita, FF, 4. roč.)

Demýtizácia mýtu *Tisícročnej včely*

Iveta Míndeková (Ostravská univerzita, FF, 1. roč. NMgr.)

Mýtus v tvorbě Pavla Brycze

12.30–13.00 diskuse

13.00–14.00 přestávka na oběd

14.00–15.00 **Legendy v literatuře, legendy o literatuře**

Katarína Zalehová a Zuzana Mihoková (Prešovská univerzita, FHPV, 5. roč.)

Funkcie legiend v staršej a novšej slovenskej literatúre

Iwona Cyran (Państwowa Wyższa Szkoła Zawodowa w Nysie, IN, 3. roč.)

Hitlerowski żołnierz oprawcą? Próba rekonstrukcji mitu na przykładzie
prozy Arnošta Lustiga

Mgr. Martyna Lemańczyk (Uniwersytet A. Mickiewicza, Poznań, IFP)

Legends and myths of Czech literature in Poland at the turn of the 20. and 21. century

15.00–15.30 diskuse

15.30–15.50 přestávka na kávu a čaj

15.50–16.30

Lucie Mašová (Univerzita Palackého, Olomouc, FF, 5. roč.)

Bělohorský mýtus v české historické próze a stereotypy s ním spojené

Jakub Vaníček (Univerzita Palackého, Olomouc, FF, 4. roč.)

Variace jednoho loupežnického mýtu

16.30–16.40 diskuse

16.40–17.00 porada členů poroty (mezitím anketa „miss sympatie“, podněty, dotazy,
káva, čaj)

17.00 vyhlášení Ceny Vladimíra Macury, slavnostní závěr

Za redakci polských referátů děkujeme Marcinu Filipowiczovi,
za korektury referátů slovenských Zuzaně Bariakové a Zuzaně Ištvánfyové.

Legendy a mýty české a slovenské literatury

6. ročník studentské literárněvědné konference

K vydání připravily Stanislava Fedrová a Alice Jedličková

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

2008